

QUAND LA LITTÉRATURE COMPOSE AVEC LE CINÉMA.
DE LA TRANSPOSITION À LA TRANSMÉDIALITÉ :
VERS DES FORMES RENOUVELÉES D'APPRÉHENSION DU RÉEL

Nancy Murzilli

Dans *Nouveau Discours du récit*, Gérard Genette écrivait : « À la différence du cinéaste, le romancier n'est pas obligé de mettre sa caméra quelque part : il n'a pas de caméra. Il est vrai qu'il peut aujourd'hui, *effet en retour* d'un médium sur l'autre, feindre d'en avoir une¹. » C'est la notion d'effet en retour ou « effet rebond » d'un médium sur l'autre, devenue désormais un passage obligé dans le champ des études de l'interaction entre littérature et cinéma, que je voudrais interroger ici. Cette notion, parce qu'elle suppose une spécificité de chacun des deux médiums en même temps que leur perméabilité, les insère dans l'optique d'une intertextualité au sens large. Elle suppose la possibilité de transferts de schèmes d'un médium sur l'autre et invite, par conséquent, à s'interroger sur l'existence de différences fondamentales, d'un point de vue sémiotique et narratologique, entre ces deux médiums.

Une telle notion semble toutefois poser un problème théorique dans la mesure où elle paraît liée à une forme de modernisme résiduel présumant d'une autonomie formelle des œuvres. Or la question de l'intermédialité entre littérature et cinéma convoque celle d'une spécificité générique de chacun de ces médiums en même temps qu'elle en met en question les frontières. Les frontières formelles entre ces arts sont aujourd'hui elles-mêmes transgressées chez certains artistes contemporains. J'évoquerai ici les œuvres de trois de ces artistes : *Les Larmes*, film de Laurent Larivière et Olivia Rosenthal, ainsi que le texte d'Olivia Rosenthal qui l'a précé-

1 Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 49.

dé¹ ; *Flip-Book*, *La Fille du Far West* et les *Vidéoépèmes* de Jérôme Game², enfin les *Cinépoèmes et films parlants* de Pierre Alféri³. Ces expériences artistiques, à travers la mise en place de dispositifs dont le livre n'est plus l'unique support, attestent d'une forme de décontextualisation de l'écriture contemporaine qui vient ébranler la notion d'unité formelle des œuvres tout en offrant de nouveaux aperçus de l'expérience humaine qui semblent naître de l'hybridation même des deux médiums. La porosité qui affecte ces formes artistiques témoigne peut-être, plus encore que d'un « effet en retour » d'un médium sur l'autre, de leur interdépendance dans des formes transmédiales et transartistiques nouvelles mettant en cause l'essentialité même des genres et des langages artistiques en question. Il s'agira alors de se demander si elles nous mettent en présence de simples formes hybrides ou si elles sont l'expression d'une labilité sémiotique propre à l'art mise au service de formes renouvelées d'appréhension du réel.

QU'ENTEND-ON PAR INTERMÉDIALITÉ ?

Que signifie dans l'écriture littéraire « feindre d'avoir une caméra » ? Dans une récente livraison de *Critique* sur la « cinélittérature », Denis Mellier souligne le danger de vouloir « écrire avec le cinéma, en un rêve d'une analogie des formes filmiques et littéraires butant sans cesse sur la métaphoricité d'une hypotypose qui jamais ne sera *travelling*, d'un système anaphorique qui jamais ne sera *zoom* ou gros plan⁴ ». Pourtant, s'il y a bien une spécificité de chacun des deux médiums, force est de constater qu'ils s'affectent l'un l'autre dans des relations que l'existence de ce qu'on nomme aujourd'hui les études intermédiales ne fait qu'attester. La question est

1 *Les Larmes*, court-métrage, 26', réalisé en décembre 2009 à Cherbourg, avec Laurent Larivière, <<http://vimeo.com/39041100>> ; Olivia Rosenthal, « Les Larmes », in *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, éd. Verticales, 2012.

2 Jérôme Game, *La Fille du Far West*, MAC/VAL, 2012 ; *Flip-Book* (livre + CD), Bordeaux, éd. de L'Attente, 2007 ; *Vidéoépèmes*, extraits accessibles en ligne sur le site de Jérôme Game, <www.jeromegame.com/category/images/vidéopoemes>.

3 Pierre Alféri, *Cinépoèmes et films parlants* (CD-Rom + livret), éd. Laboratoires d'Aubervilliers, 2003 ; *Intime* (livre + DVD), Paris, Argol éditions, 2013.

4 Denis Mellier, « Cinécriture des images fantastiques », *Critique*, « Cinélittérature », n°795-796, août-sept. 2013, p. 698.

donc de savoir de quelle manière ces médiums s'affectent et, plus particulièrement ici, de quelle manière le cinéma affecte la littérature.

Pour répondre à cette question, une mise au point sur ce que l'on entend par intermédialité me semble s'imposer. Dans un article à paraître, Bernard Vouilloux établit une distinction conceptuelle entre *medium* et *media*, utile à mon sens pour comprendre ce qui peut être en jeu dans le rapport qu'entretient la littérature avec le cinéma. Les développements que ces deux termes ont connus dans le domaine des études intermédiales, depuis une vingtaine d'années, laissent à penser que, loin de s'aligner sur le paradigme flexionnel du latin, où *media* fonctionnerait logiquement comme le pluriel de *medium*, ils renvoient à deux paradigmes épistémologiques distincts. Si tout média est caractérisé par son ou ses médiums, tout médium n'est pas équivalent à un média. Qu'entend-on alors par études intermédiales ? La réponse à cette question est conditionnée par la distinction qu'il paraît nécessaire d'établir entre médium(s), qui suppose un message transmis dans un canal donné (dont les dérivés sont *médial*, *intermédial*, *intermédialité*, qui devraient être pris exclusivement en ce sens) et média(s), relatifs à la communication de masse (dont les dérivés sont *médiatique*, *intermédiateur*, *hypermédia* et *multimédia*¹). Si l'on s'en tient à cette distinction, le véritable enjeu de l'étude des relations entre littérature et cinéma se situe à un autre niveau que celui des relations entre objets culturels possédant un statut artistique. Il s'agit donc d'envisager les problèmes que posent ces relations non plus seulement dans le cadre artistique et esthétique de la littérature et du cinéma, ou du texte littéraire et de l'image cinématographique, mais « dans le cadre sémiotique et anthropologique du verbal et du visuel² ». Pour reprendre des termes goodmaniens, cela suppose « une reconception du symbolique attentive à la multiplicité et à la diversité de ses modes de présentation et de réception et de ses modalités de fonctionnement³ ». Une attention au fonctionnement symbolique de ces objets implique de renoncer à les définir en fonction d'un mode de symbolisation spécifique et exclusif. De ce point de vue, « il n'est pas davantage de

1 Bernard Vouilloux, « *Medea mediatrix*. Pascal Quignard et la figuralité du médium », in Elisa Bricco (dir.), *Le Sujet et l'Image : écrire avec l'art*, Rome, Quodlibet Edizioni, 2015, à paraître.

2 Bernard Vouilloux, « Textes et images : esquisse d'une typologie », in Jean-Louis Tilleul et Myriam Wathée-Delmotte (dir.), *Texte, Image, Imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 31.

3 *Ibid.*

texte où du visuel ne soit en jeu, qu'il n'est d'image où du verbal ne soit engagé¹ ». Le cloisonnement entre texte et image resterait relatif et conventionnel, rien ne permettant de fonder en essence cette séparation.

L'apport de Nelson Goodman dans ce domaine a été décisif pour comprendre les voies de la référence et le fonctionnement symbolique des objets de l'art, notamment dans *Langages de l'art*². Il y montre de quelle façon ces objets ne sont dotés ni de propriétés matérielles constitutives, ni d'univers inépuisables de significations, mais d'architectures de symboles organisés selon leurs propriétés syntaxiques et sémantiques, et variables en fonction des règles de projection sélectionnées³, qui sont elles-mêmes conditions de l'activation de la fonction artistique de l'œuvre d'art. Une image peut fonctionner de façon purement conventionnelle, comme un pictogramme ou un « émoticon », par exemple. La spécificité d'un art n'est donc pas liée à l'exploitation d'un mode particulier de la référence : la dénotation n'est pas plus une propriété du langage verbal que l'exemplification n'est une propriété du langage visuel, même si l'un et l'autre se caractérisent généralement par ce mode de référence. Nous nous trouvons donc face à une pluralité de modes de symbolisation au sein de laquelle ce qui importe n'est pas la nature intrinsèque de l'objet mais le processus d'interaction entre celui-ci et l'ensemble des éléments qui déterminent un contexte sémiotique d'emploi. Nous verrons plus loin, par exemple, comment, dans les cinépoèmes de Pierre Alféri ou dans les vidéopoèmes de Jérôme Game, le texte mis en mouvement fonctionne comme symbole visuel.

DE LA TRANSPOSITION À LA TRANSMÉDIALITÉ

Partir de la distinction entre systèmes de signes verbaux et non verbaux serait donc emprunter une voie erronée puisque, loin d'appartenir à des genres auxquels ils confèreraient une spécificité, leur fonctionnement symbolique, au contraire, varie en fonction des contextes d'usages. Il semble donc difficile d'envisager la façon dont la littérature s'empare aujourd'hui

1 *Ibid.*

2 Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1968], Jacques Morizot trad., Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1990.

3 Voir l'introduction de Jacques Morizot à la traduction en français de *Langages de l'art*, p. 11.

du cinéma et de ses techniques comme celui d'un effet en retour d'un médium sur l'autre, puisque la littérature et le cinéma eux-mêmes ne sont pas intrinsèquement identifiables aux médiums qui les caractérisent dans un régime historique donné. Cela signifie que le médium peut en quelque sorte être extrait du média qu'il caractérise et se distinguer alors par sa plasticité. En rendant le texte physiquement présent dans ses cinépoèmes, en le mettant en mouvement, en le « déplaçant » littéralement, en lui impulsant un rythme, en l'animant et en le ponctuant d'un point de vue sonore et musical, Pierre Alféri en met en scène une lecture et modifie les conditions habituelles de fonctionnement des signes verbaux réglés par la lecture d'un livre. Cet effet est précisément obtenu par la mise en concomitance de modalités de signification diverses. Or il reste encore à penser ces systèmes en termes de coexistence afin d'envisager les avantages à faire travailler ensemble les différents moyens dont nous disposons pour nous exprimer, ce jusqu'où Goodman n'est pas allé, comme le souligne Jacques Morizot dans son livre *Interface : texte et image*¹.

Comment donc penser ce type de relation qui n'est ni de subordination, ni de substitution, ni de transposition d'un système à l'autre ? On comprend, en effet, qu'il puisse être difficile d'envisager les relations entre texte et image cinématographique comme une relation de transposition, au sens où celle-ci se définirait par le passage d'un système de signes non verbaux à un système littéraire. Il ne s'agit jamais, dans de tels cas, d'un passage d'un système à un autre puisqu'il faudrait encore, comme on l'a vu, qu'il y ait des systèmes prédéfinis. Dans le cas des cinépoèmes de Pierre Alféri, on se demande, par exemple, si l'on pourrait parler d'un passage à un autre système de signe verbal et dans quel sens envisager le passage tant l'intrication entre le texte et l'image est prégnante². La même question se pose pour certains des vidéopoèmes en *voice-over* de Jérôme Game, où le texte n'est pas présent graphiquement à l'écran³. Et même dans des formes plus classiques, que l'on pourrait à première vue apparenter à des adaptations, comme lorsqu'Olivia Rosenthal interprète son propre texte *Les Larmes* dans un court-métrage mis en scène par Laurent Larivière, on peut se demander si,

1 Jacques Morizot, *Interface : texte et image*, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 47.

2 Voir, par exemple, Pierre Alféri et Rodolphe Burger, *Elvin Jones*, <https://www.youtube.com/watch?v=v11ocd9z_wY>.

3 Voir, par exemple, Jérôme Game, *Ceci n'est pas une légende ipe pe ce*, <<http://vimeo.com/47709557>>.

plus qu'à des transpositions, ces pratiques ne s'apparentent pas plutôt à des formes d'hybridation entre procédures débordant largement les effets de transposition qui, s'ils peuvent exister, restent cependant localisés.

Jérôme Game et Olivia Rosenthal, l'un comme l'autre écrivains, performeurs, mais aussi théoriciens, considèrent leur contact avec d'autres pratiques artistiques et leurs collaborations avec d'autres artistes comme des manières de poursuivre ou de prolonger leur pratique littéraire par d'autres moyens. Olivia Rosenthal dit récupérer pour la littérature des espaces qui ne lui appartiennent pas, et ainsi faire « de la littérature augmentée¹ ». Jérôme Game, de son côté, exprime cette expérience en ces termes : « Ma stratégie littéraire m'est rendue possible par les armes stylistiques, discursives, théoriques, qui sont celles du cinéma. Comme le coucou, je fais mes œufs dans le nid d'un autre². » Le travail de ces écrivains, qui n'hésitent donc pas à développer leur pratique littéraire en dehors des supports et des territoires qui lui sont institutionnellement assignés, est exemplaire d'une démarche expérimentale visant à lutter contre la fixation des genres et des formes artistiques. La façon dont ils tendent à s'appropriier les codes et les processus d'autres pratiques artistiques, en cherchant à les faire fonctionner dans un autre contexte tout en décontextualisant leur propre pratique, caractérise bien un mouvement de transaction d'une pratique à l'autre. Ce sont donc ici les effets d'une transmédiabilité artistique qui sont recherchés, dans le but, généralement explicite, d'un « décadre de la perception et de la pensée qui entraîne une reformulation de la méthode et du style par l'expérience de l'art³ ». Au-delà d'une relation intermédiaire entre littérature et cinéma, à savoir la mise en tension de ces deux médiums au sein d'une structure cohérente, c'est la transmédiabilité qui est aussi, et peut-être même surtout, recherchée dans ces pratiques artistiques, c'est-à-dire un transfert de codes et de processus d'un médium dans l'autre. Je dis « transmédiabilité surtout », car les éléments transférés se transforment dans le processus puisque leur identité et leur sens sont fonction d'une relation à un contexte.

1 Comme elle s'en est expliquée lors des rencontres de la VII^e édition du festival, « Littérature, enjeux contemporains », à Paris le 31 janvier 2014.

2 Jérôme Game, « Le cinéma fait écrire : l'expérience de l'image », séminaire « Intermédialités », université Paris Diderot-Paris VII, le 4 mars 2014.

3 Jérôme Game, « Sous influence. Ce que l'art contemporain fait à la littérature », MAC/VAL, 2012, p. 5-6.

Dans ces pratiques d'écriture, il ne s'agit jamais pour la littérature de reproduire les mêmes effets que le cinéma. Il s'agit, comme le dit encore une fois Jérôme Game, de s'affecter de ses puissances, là où on se trouve de son travail, et, ainsi, d'en créer de nouveaux.

Les œuvres qui en résultent fonctionnent alors comme des dispositifs, dans le sens que Christophe Hanna donne à cette notion dans son livre *Nos Dispositifs poétiques*, où il tente une approche poétique de ces œuvres contemporaines échappant à tout cadre théorique préétabli¹. Christophe Hanna conçoit la notion de dispositif comme un « potentiel ouvert de fonctionnalités » qui se caractérise notamment par une hétérogénéité interactionnelle et une contextualité, selon lesquelles un dispositif est un agencement d'éléments composés dans le but de produire un effet, de *fonctionner*, fait pour s'adapter à un contexte cognitif cible, hors duquel il ne fonctionne plus, ou moins efficacement, et qu'il transforme en fonctionnant. Le dispositif fonctionne parce qu'il recontextualise ses éléments dans un espace *ad hoc* qu'il exploite et modifie.

L'unité de l'œuvre n'est donc pas donnée par le support ni un média autonome, photographie, texte ou film. Le principe de dispositif transmédiatique déjoue en effet celui d'autonomie de l'œuvre. Chaque élément du dispositif ne fonctionne plus qu'en contexte et s'en trouve donc dés-identifié. Des auteurs comme Jérôme Game ou Olivia Rosenthal font un programme de cette dés-identification de l'écriture par elle-même.

LE CINÉMA DE LA LITTÉRATURE : UNE AFFAIRE DE SYNTAXE ?

Mais pourquoi et comment penser, en tant qu'écrivain, à partir des images cinématographiques ? La littérature peut-elle faire avec le texte ce que le cinéma fait avec l'image ou, tout au moins, peut-elle transporter des effets de l'un dans l'autre, comme le suggérait Gérard Genette ? Comment par exemple transporter dans le texte la force d'exemplification d'un plan-séquence ? Dans un entretien pour le magazine en ligne *Inferno*, Jérôme Game affirme :

1 Christophe Hanna, *Nos Dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, « forbidden beach », 2010.

« Oui, je pratique la vidéo, la photographie : j'écris des textes. J'ai une caméra textuelle; je me la suis construite. Du coup, certains de mes textes sont des photos. D'autres, des vidéos, dès lors qu'une syntaxe photographique, qu'une grammaire vidéographique est convoquée, mise en jeu, réélaboree par ce que je fais¹. »

Cette affirmation s'appuie sur l'idée d'un art syntaxique, qu'il développe notamment dans *Le Récit aujourd'hui*, recueil critique dont il a dirigé la publication². Ses propositions s'inspirent de la philosophie de Rancière et de celle de Deleuze et de Derrida. Il adopte le concept de phrase-image de Rancière dans lequel pourraient se tenir les articulations syntaxiques de toute modalité d'expression plastique, l'objectif étant d'« analyser les diverses manières qu'ont les œuvres visuelles, musicales ou corporelles de "syntaxer"³ ». Le concept de phrase-image étant ce qui permettrait de tenir ensemble ces deux extrémités que sont le propre du signe et le commun du sens, l'art de la syntaxe se développe dans une conception élargie de ce concept linguistique comme opérant à la frontière entre le champ de l'énoncé et celui du récit, « entre l'art de dire et l'art de tisser⁴ ». Cette approche est intéressante en ce qu'elle n'omet jamais de souligner l'altérité inhérente à chaque médium, le texte et l'image cinématographique pour ce qui concerne Game, dans ce qu'il nomme une « différenciation interne ». C'est, selon lui, à travers ce qu'il expérimente dans sa pratique artistique, cette différenciation interne qui pousse un médium vers l'autre dans la quête d'une impossible fusion. Mais, comme il le dit dans *Sous influence*, ces captations ne peuvent jamais aboutir selon une loi. Elles dys-fonctionnent et c'est pour cela qu'elles produisent. C'est aussi pour cela que « ces bifurcations d'effets et de pratiques migrant des arts vers la littérature appellent une approche locale plus que globale⁵ ». Toutefois, et quoiqu'elle

1 « Un entretien avec Jérôme Game », propos recueillis par Flora Moricet, *Inferno magazine. Arts, scènes, attitudes*, <<http://inferno-magazine.com/2013/10/15/un-entretien-avec-jerome-game>>, 15 octobre 2013.

2 Jérôme Game, « D'un art syntaxique », in Jérôme Game (dir.), *Le Récit aujourd'hui. Arts, littérature*, Presses universitaires de Vincennes, 2011.

3 *Ibid.*, p. 16.

4 *Ibid.*, p. 8.

5 *Ibid.*, p. 13.

s'en défende, une telle approche court le risque du pansémisme, de l'indifférenciation et du tout littéraire. Elle n'est en effet pas très éloignée de l'idée derridienne selon laquelle toute chose est un produit de ses interrelations et de ses différences à l'égard des autres choses, que rien ne possède une structure indépendante ou intrinsèque, idée qui se fonde sur celle que toutes les choses sont inéluctablement interconnectées¹.

DES CHOIX ESTHÉTIQUES POUR DES FORMES RENOUVELÉES
D'APPRÉHENSION DU RÉEL

Alors comment saisir la tension créatrice qui opère dans ces pratiques intermédiaires ? Comment cerner l'interaction entre ces diverses modalités d'expression artistique et la façon dont elles sont capables de fonctionner l'une à travers l'autre ? On peut se demander s'il n'y aurait pas intérêt à se tourner vers une approche comme celle de Nelson Goodman, et chercher à développer sa théorie des symboles dans le sens d'une analyse du fonctionnement symbolique de l'interaction entre divers systèmes sémiotiques. Une telle analyse n'a toutefois, semble-t-il, de pertinence que si elle cherche aussi à mettre en valeur les avantages qu'il y a à faire interagir ces différents systèmes. D'où la nécessité, peut-être, de déplacer le champ de l'analyse vers celui de la réception de ces pratiques artistiques, au risque de ne produire qu'une pragmatique d'une catégorie d'œuvres. Ce qui semble encore de toute façon s'adapter le mieux à ces pratiques elles-mêmes, qui non seulement échappent mais ont pour motif d'échapper à toute tentative de catégorisation ou de généricisation, leur objectif étant d'aller voir ailleurs si la littérature y est. Aller voir ailleurs si la littérature y est : non dans un intérêt purement formel, mais dans le but presque toujours affiché de renouveler les formes d'appréhension du réel.

J'aimerais à présent m'arrêter un moment sur quelques-unes des œuvres réalisées par ces écrivains pour tenter de saisir les diverses manières dont ils rapportent le médium cinématographique à leur pratique d'écriture, ainsi que leurs effets. Je voudrais montrer que la façon dont ces auteurs s'approprient le médium cinématographique et les formes d'hybridation qui en

1 Voir Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living beauty, Rethinking Art*, Oxford, Blackwell, 1992, p. 79.

sont issues n'est jamais indifférente aux effets que ces œuvres produisent. En cela les choix esthétiques auxquels ces auteurs sont conduits sont souvent liés à des interrogations d'ordre politique, social ou existentiel.

Bernard Vouilloux dégage un ensemble de critères permettant d'établir une typologie des rapports qu'entretient le verbal avec le visuel. Ces critères me semblent utiles pour distinguer les différentes façons dont le verbal et le visuel sont co-impliqués dans ces œuvres. Le premier critère est d'ordre « matériel ». Il permet d'opérer une distinction entre rapports *in praesentia* et rapports *in absentia*. Dans des textes comme *La Fille du Far West* de Jérôme Game, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* d'Olivia Rosenthal ou *Le Cinéma des familles* de Pierre Alféri¹, tous publiés au cours des quinze dernières années, le rapport aux films évoqués se fait *in absentia*. On pourrait en dire autant de textes comme *Cinéma* de Tanguy Viel, de *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger ou de *Paradis conjugal* d'Alice Ferney² : il est à noter que, dans tous ces textes, les films convoqués le sont sous la forme d'une remémoration, point sur lequel je reviendrai. La différence qui réside entre les trois dernières et les trois premières œuvres citées est que les premières ont donné lieu respectivement à un vidéopoème (*La Fille du Far West*), un court-métrage (*Les Larmes*), et à ce que Pierre Alféri appelle des « films parlants ». Dans le cas de ces œuvres, le rapport du film au texte passe donc de l'absence à la présence dans ce que j'appellerai une forme de continuation, par l'expérimentation artistique, d'une expérience de pensée ou d'une enquête au sens peircien du terme, c'est-à-dire une enquête dirigée par un doute au sens d'une expérience qui vient rompre la confiance paisible que nous avons dans une croyance. Dans le récit *Les Larmes* d'Olivia Rosenthal, par exemple, la narratrice se demande pourquoi elle pleure à ce point et systématiquement chaque fois qu'elle voit *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy (1964). Elle se demande si, quand elle pleure, c'est sur les personnages, Guy et Geneviève, ou sur elle-même. Le court-métrage où Olivia Rosenthal interprète elle-même son propre texte matérialise une idée seulement suggérée par le texte, à savoir que le film *Les Parapluies de Cherbourg* tel que le voit la narratrice est une forme de projection intime. Lorsque la caméra se positionne en contrechamp sur la

1 Pierre Alféri, *Le Cinéma des familles*, Paris, P.O.L., 1999.

2 Tanguy Viel, *Cinéma*, Paris, Minuit, 1999; Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, P.O.L., 2012; Alice Ferney, *Paradis conjugal*, Paris, Albin Michel, 2008.

télévision qu'Olivia est en train de regarder, ce que l'on voit n'est pas *Les Parapluies de Cherbourg*, mais l'image qu'Olivia s'en fait, la façon dont elle s'y projette elle-même dans le rôle du personnage. Cela montre plus que ne démontre comment chacun d'entre nous peut s'approprier les films qu'il voit. Le cinéma, en tant que médium visuel, prend au mot le texte littéraire lorsqu'Olivia Rosenthal écrit : « [...] je pleure à la place de Geneviève et donc de Catherine Deneuve¹ ». Dans le contexte de l'adaptation cinématographique, cette phrase prend la forme d'un dispositif à expérimenter, à la façon dont on élabore une expérience de pensée. La fiction cinématographique permet de mettre à l'épreuve ce que signifie pleurer « à la place de » et d'essayer le fonctionnement du processus d'identification projective à travers le jeu fictionnel d'une substitution visuelle d'Olivia Rosenthal à Catherine Deneuve dans la dernière séquence des *Parapluies de Cherbourg*. Dans cette séquence rejouée, Olivia ne pleure pas, pas plus que ne pleure Catherine Deneuve *alias* Geneviève dans le film de Demy. Mais dans le jeu du champ/contrechamp, on voit Olivia Rosenthal *alias* Olivia pleurant « à la place de » Olivia *alias* Geneviève. La question posée dans le texte trouve ainsi sa résolution, et c'est alors que l'on comprend car cela devient visuellement évident, qu'Olivia pleure aussi « sur » elle-même. Dans le passage d'un système sémiotique à l'autre, le dispositif a donc, ici, pour fonction de poursuivre l'enquête en la prêtant à un nouveau contexte.

Dans ces œuvres, la mise en rapport des images et du texte s'effectue de deux manières différentes, parfois concomitantes, selon que le film précède le texte ou lui succède. Entre alors en jeu un « critère génétique ». Quand le film précède, le texte se fait souvent commentaire, c'est notamment le cas pour les textes de Tanguy Viel, Nathalie Léger et Alice Ferney précédemment cités ; quand le film lui succède, le travail d'écriture se prolonge alors par d'autres voies, dans ce qu'on pourrait appeler à la suite de Jean-Louis Jeannelle des formes d'adaptation extensives², puisqu'il y a ici aussi un prolongement de la quête ou une sémiotisation augmentée pour une resémantisation à la fois du texte et des images. Dans *Les Larmes*, le film *Les Parapluies de Cherbourg* précède le texte puis un nouveau film succède au texte, où le premier film se trouve mis en abyme. Il est intéressant de voir

1 Olivia Rosenthal, *Les Larmes*, *op. cit.*, p. 108.

2 Voir dans ce même volume le texte de Jean-Louis Jeannelle : « L'adaptation documentaire : oxymore théorique ou extension du domaine de l'adaptation ».

que dans les œuvres citées, lorsque le film précède le texte, il s'agit presque toujours d'œuvres cinématographiques d'un autre artiste auxquelles le texte fait référence par le biais d'une remémoration. Si ces écrivains pratiquent le médium cinématographique dans le prolongement du texte, l'inverse ne se produit pas : ils n'écrivent pas à partir de leurs propres films. Cela démontre, me semble-t-il, un usage « utilitaire » du médium cinématographique, au sens où il a pour fonction de diversifier et d'enrichir de nouvelles significations leur propre pratique littéraire. La question de la remémoration, quant à elle, est à mon sens assez caractéristique de la façon dont Stanley Cavell a pratiqué et enseigné la philosophie du cinéma, non en montrant les films eux-mêmes, mais à travers le souvenir de ces films, de façon à favoriser la spéculation dans le souvenir d'un film. Dans *La Projection du monde*¹, il montre comment la projection au sens mécanique du terme fait du cinéma un objet appartenant au passé, puisque le spectateur n'est pas présent à ce qui se passe à l'écran. Une conception qui s'oppose à celle d'André Bazin qui voyait au contraire dans le cinéma un enregistrement du réel et de reproduction de la réalité. Pour Stanley Cavell, « l'expérience des films se compose de la manière dont on s'en souvient, dont on les déforme et les associe aux moments de vie auxquels ils ont pris part² ». Écrire sur le cinéma, fonder la lecture des films sur la réminiscence permet ainsi des défaillances qui témoignent de ce qui a compté pour nous dans un film.

Une autre forme d'évocation du film *in absentia* et précédant le texte se joue dans *Flip-Book*, de Jérôme Game, où s'enchaînent une série de courts textes en forme de plans séquence issus de divers films vus par l'auteur. Ces plans-séquences sont décrits après coup, à partir de la mémoire des images. Le projet de ce livre était de tenter de décrire une image en texte et mémorisation. Qu'est-ce que se remémorer instinctivement en littérature un plan-séquence et qu'est-ce que cela fait à la littérature ? Comment peut-on être dans l'intensité poétique sans rien perdre de la force de figuration, de fabulation, d'intellection du récit ? Jérôme Game voit dans ce travail une sorte d'import-export méthodologique plutôt qu'une *ekphrasis*. Il en résulte une forme de décadage de ces films, qui en offre au sens propre une nouvelle vision. Le texte, en effet, semble se dérouler au rythme des images indépen-

1 Stanley Cavell, *La Projection du monde* [1971], tr. fr. Christian Fournier, Paris, Belin, 1999.

2 Élise Domenach, *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, PUF, « Philosophies », 2011, p. 122.

damment de toute contextualisation diégétique ou parafilmmique, mais l'on peut pourtant y reconnaître la séquence si on l'a vu. On est en présence ici de ce que Jean-Max Colard désigne comme des « filmographies¹ », des formes d'écriture inspirées par le cinéma, suivant le rythme d'un montage programmé pour la projection sur grand écran :

« Gena regarde derrière ce qu'il y a devant elle. Est à la portière de l'écran contre la porte hors du cadre, dedans, virtualise le champ par la petite porte, la vue, en bougeant nerveusement, calmement. Elle est blonde. Il fait noir. // Ses lèvres sont rouge pincées, les yeux sont pincés, elle ne sait pas ce qu'elle dit ni ce qu'elle fait, elle ne sait pas ce qu'elle pense. Elle est toute seule dans l'appartement parquet. Elle téléphone lumière. Elle change de pièce marron foncé. // La nuit est ouverte, ouvre l'entre-deux portes. La caméra la saisit là, reste, la regarde bouger derrière la porte, sortir du cadre. La caméra la laisse filtrer, frétiller. À l'épaule. La caméra la laisse perdre son regard². »

Ce genre de pratique se prolonge en s'expérimentant *in praesentia* sous deux formes différentes, selon que le texte se surajoute au film (c'est le cas des films parlants) ou qu'il devient lui-même un film (c'est le cas des ciné-poèmes). Dans ses films parlants, la voix de Pierre Alféri se superpose au déroulement des images. Notamment dans celui qu'il a réalisé sur *La Nuit du chasseur*, de Charles Laughton (1955), il monte lui-même les images de ce film en fondus enchaînés et les commente en voix *off* ou en surtitre, sur une musique de Rodolphe Burger, comme à l'époque du muet où il n'y avait pas seulement l'écran mais un musicien vivant et un bonimenteur qui lisait les cartons et qui commentait³. Il s'agissait, pour Pierre Alféri, de dilater la scène très onirique de la fuite des enfants sur la rivière pour pouvoir entrer dans les détails, dans les inserts d'animaux et y entrer comme dans un

1 Jean-Max Colard, « Filmographies », *Textuel*, n° 52, Magali Nachtergael (dir.), « Lectures de l'art contemporain », mai 2007.

2 Jérôme Game, *Flip-Book*, *op. cit.* Le livre n'est pas paginé, la table des matières se présente comme un générique de fin : « Par ordre d'apparition à l'écran... ». Il s'agit ici d'un texte portant sur *A Woman Under the Influence*, de John Cassavetes, 1974.

3 *La Protection des animaux*, une collaboration de Pierre Alféri et Rodolphe Burger, <www.dailymotion.com/video/x3hpsp_la-protection-des-animaux-alferi-pa_shortfilms> ; <www.dailymotion.com/video/x3hori_la-protection-des-animaux-alferi-pa_shortfilms>.

rêve. Il distend donc le film, en répète des séquences de façon aléatoire, avec des boucles qui reviennent. Toutefois, le fait de remonter les images du film participe d'une forme de récréation, et non d'une simple citation.

Par ailleurs, dans les cinépoèmes de Pierre Alféri ou les vidéopoèmes de Jérôme Game, le texte lui-même devient film, image mise en mouvement et sonorisée. Le son et le montage des images y impulsent un rythme. Il s'agit d'une forme de mise en scène de la lecture soutenue par le rythme, le son et, parfois, des images. Les images vidéographiques, sans illustrer le texte, en reprennent, chez Jérôme Game, les travellings déréglés, les disjonctions, les différences de focales fuyantes de la syntaxe ; chez Pierre Alféri, elles engendrent un ralentissement ou une accélération de la lecture, forçant ainsi une attention nouvelle au texte.

C'est sans doute dans ce type d'expérimentation qu'intervient de la façon la plus intéressante le troisième critère typologique, le « critère sémiotique ». Avec ce critère, entrent en jeu la question des voies référentielles prises par le film et le texte, indépendamment l'un de l'autre et de la nature du rapport référentiel existant entre eux. Nelson Goodman a bien montré que la spécificité d'un art n'est pas liée à l'exploitation d'un mode particulier de la référence. Comme le souligne Bernard Vouilloux, la spécificité de l'art verbal réside non dans la capacité de dénoter littéralement ou métaphoriquement, d'exemplifier ou d'exprimer, mais « dans la combinaison d'un système syntaxique disjoint et articulé avec un schéma sémantique dense ». C'est pourquoi les extensions primaires d'un mot, le mot « arbre » par exemple, et celles d'un dessin d'arbre, ne sont pas identiques, quand bien même ils entretiendraient avec le référent des relations identiques.

« Mais c'est aussi la raison pour laquelle les arts sémiotiquement hétérogènes sont susceptibles d'être mis en relation avec leurs extensions primaires (au niveau de ce qu'ils dénotent) ou secondaires (au niveau de ce qu'ils exemplifient)¹. »

L'extension primaire du prédicat « arbre » est ce dont il tient lieu ; son extension secondaire est le prédicat insécable « image-d'arbre », dont « arbre » est une partie inséparable et ne peut être traitée comme un terme

1 Bernard Vouilloux, « Textes et images : esquisse d'une typologie », *op. cit.*, p. 33.

désignant quelque chose indépendamment du reste de l'expression. Une attention aux voies de la référence dans les pratiques artistiques intersémiotiques pourrait expliquer, par exemple, comment des connexions se font entre un film et un texte sans liens, par le jeu des extensions primaires et secondaires, et de comprendre aussi la façon dont l'interaction entre texte et image peut engendrer une resémantisation ou une sursémantisation de l'un comme de l'autre. Les images des noms de villes qui défilent comme un compteur devant celles du mouvement d'un train vide, dans *Intime*, exemplifient l'éloignement et le voyage et expriment l'absence de la femme exemplifiée par les premières images, que dénote métaphoriquement la phrase : « Voici trop de jours que nous ne sommes ensemble, j'entends déjà tes derniers mots dans une langue étrangère. » La phrase seule ne dénote ni le voyage ni la femme. L'image vient donc ici informer le texte et lui donner un surcroît de sens dans un travail de co-implication du verbal et du visuel. Cette co-implication peut toutefois, à l'inverse, fonctionner sur le mode de la disjonction et, pourtant, produire du sens là où le regard cherche à associer ce que l'image exemplifie à ce que le texte dénote, comme le mouvement, par exemple, dans le vidéopoème *Ceci n'est pas une légende ipe pe ce*¹ de Jérôme Game. Ces analyses demanderaient à être détaillées et mises à l'épreuve d'un effort de théorisation plus ample, ce qui dépasserait les limites de cette étude.

Un dernier critère, enfin, entre en jeu, celui de l'« infrasémiotité » qui caractérise l'activité imageante, ces images éveillées ou projetées par notre lecture, qui ne participent pas de la sémiotique textuelle puisqu'elles ne sont pas des images verbales dont les supports sont des tropes. Il s'agit d'une opération cognitive mise en œuvre par la lecture, nous permettant de nous représenter les lieux, objets, personnes, événements auxquels le texte se réfère². C'est aussi l'activité imageante qui permet de créer une connexion entre les images cinématographiques et le texte. Comment, par exemple, ne pas voir surgir, à la lecture de *Faillir être flingué*³, les images de certaines scènes emblématiques des films de western ? Ce critère-ci a le

1 *Op. cit.*

2 Bernard Vouilloux, « Textes et images : esquisse d'une typologie », *op. cit.*, p. 33-34.

3 Céline Minard, *Faillir être flingué*, Paris, Rivages, 2013.

mérite de prendre en compte la part de réception de ces œuvres et de rappeler que le sens n'est pas tout entier contenu dans les signes, mais qu'il relève aussi d'une part de créativité non négligeable de la part du lecteur ou du spectateur.

Ces pratiques artistiques montrent à quel point l'œuvre vit moins dans la matière brute des choses que dans la (re)contextualisation de cette matière. On comprend, dès lors, que les écrivains dont il a été question ici soient fondés à penser que le texte puisse être une machinerie à la fois visuelle et sonore. Certes, une hypotypose ne sera jamais un travelling, mais est-ce bien à ce genre de transposition que se prête leur travail ? En faisant appel au médium cinématographique – qu'il s'agisse d'évoquer par l'écriture les images de films réalisés par d'autres (*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*), de prolonger le texte par une réalisation cinématographique (le film *Les Larmes*), de mettre littéralement le texte en image (*La Fille du Far West* ou *Elvin Jones*) ou de remonter les images d'un film en lui surimposant un texte en voix off (*La Protection des animaux*) –, ces écrivains se livrent à des formes d'expérimentation dont le but n'est pas tant de reproduire les effets d'un médium dans l'autre que d'explorer les effets de leur entrecroisement, de leur articulation, de leur friction, voire de leur disjonction, aussi bien sur leur propre pratique d'écriture et les questions qui y sont en jeu, que sur le processus de réception des œuvres. Il s'agit à la fois d'un travail de mise en crise, de décloisonnement, de décontextualisation des procédés artistiques, et de déroutement ou de déconcertation du récepteur dans l'invitation à poursuivre une enquête visant le renouvellement des formes d'appréhension du réel.