

LA PROJECTION COMME OPÉRATEUR INTERMÉDIATIQUE: POSITIONS ET PROPOSITIONS

Marie MARTIN

La lente pulsation de la projection révélait-elle quelque chose à une personne pour la dissimuler à une autre¹ ?

Peeping Mot, de Pierre Alferi : issu d'une série intitulée « Enseignes », le dessin choisi pour figurer en couverture de ce volume collectif peut être considéré comme un emblème des pouvoirs médiateurs de la projection dans le rapport du texte et de l'image. *Peeping Mot* se déploie en effet au centre d'une symétrie centrale entre une forme visible d'une part, celle des ovales en miroir de deux psychés où se reflète, de dos, la silhouette d'une femme en train de se déshabiller, et d'autre part une expression qui, en anglais, désigne un voyeur. Ainsi, la médiation d'un dispositif optique de réverbération des rayons lumineux renverse, selon la géométrie des propriétés projectives des figures, le « Peeping Tom » en « Peeping Mot », au gré d'un déplacement de l'anglais au français. Mais l'articulation qu'organisent les miroirs, dans un jeu de mot calligraphique, n'est pas seulement celle de l'écrit et du dessiné, du discours et de la figure, mais aussi celle du visible et du psychique – via la dynamique inconsciente du voyeurisme –, et même, en prolongeant un peu la réflexion, celle de la littérature et du cinéma, dans la condensation extrême de deux mots éponymes d'un film où Michael Powell désigne, en 1960, le nouage de désir et de mort que permet la machine-caméra.

Autant de dimensions propres à la notion éminemment polysémique de projection qui paraît apte, de ce fait, à caractériser à nouveaux frais les interactions

1. D. DeLillo, *Point Oméga*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 136.

entre l'écrit et le filmique. Car il y a dans ce domaine une actualité marquée par le besoin d'en finir avec les seules médiations de l'adaptation, l'influence ou la convergence². Si l'adaptation a pu susciter, récemment, des recherches qui parviennent à desserrer le carcan positiviste où elle a parfois été enfermée³, les deux autres catégories restent beaucoup plus faibles et labiles, pétrie d'une vision critique périmée (l'influence) ou sans grand pouvoir explicatif (la convergence). Voilà peut-être pourquoi ces dernières années ont vu émerger ou reflorir différentes notions pour rendre compte de la vitalité et du polymorphisme des relations entre la littérature et le cinéma, qu'on les pense avec Jean Cléder sur le mode de l'entre-deux et des affinités électives⁴, ou avec Pascale Cassagnau comme circulations constitutives d'une certaine écriture contemporaine dans cet archipel plus large qui, entre l'essai, le documentaire et l'autofiction, a nom « troisième cinéma⁵ ». Quant à Jacqueline Nacache, elle réactive le concept de « cinématisme⁶ » par quoi Sergueï Eisenstein affirmait que tous les arts ont tendu vers le 7^e. Malgré son caractère anachronique et téléologique, le cinématisme possède en effet une forte séduction dans la triple mesure où il ouvre la recherche littéraire à l'imaginaire du cinéma, nouvelle culture visuelle induite par l'appareil et le dispositif ; où il oblige à postuler, antérieurs à toute séparation entre image et langage, des régimes d'imagéité qui s'actualisent ensuite dans différents arts ; où il se revendique enfin comme un geste interprétatif. En ce sens, l'intérêt porté à la projection⁷ n'est qu'un rétrécissement du champ immense des cinématismes, qui induit nécessairement un redécoupage des phénomènes : non plus ce que le cinéma fait à la littérature, mais ce que les puissances de la projection (techniques, philosophiques, cinéphiliques) suscitent de chocs, précipités, allers et retours entre les deux disciplines, y compris dans les éventuelles dérives « projectives » du geste interprétatif lui-même, en ce qu'elles documentent et répercutent un intense investissement perceptif et psychique.

2. J. Baetens a montré, dans *La Novellisation. Du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2008, p. 66-96 et 167-213 combien, sauf cas « cinéphiliques » ou poétiques particuliers, la novellisation n'est pas véritablement transmédiée puisqu'il s'agit d'un passage du scénario d'un film à sa version romancée.
3. F. Vanoye, *L'Adaptation littéraire au cinéma* (dir. S. Robic et L. Schifano), Armand Colin, 2011, *L'Adaptation comme dispositif nocturne*, Presses Universitaires de Paris Ouest, à paraître en 2016.
4. J. Cléder, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Armand Colin, 2012.
5. P. Cassagnau, *Future amnesia. Enquêtes sur un troisième cinéma*, Isthme éditions, 2007.
6. J. Nacache, « Le cinéma imaginaire », dans *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma* (dir. J.-L. Bourget et J. Nacache), Francfort sur le Main, Peter Lang, 2012.
7. Et qui a lui aussi une riche actualité dont témoigne *La Projection* (dir. V. Campan), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

La projection cinématographique est en effet, au premier chef, un dispositif optique. Un faisceau lumineux transporte en l'agrandissant, parfois en l'anamorphosant, une image sur un écran : image passée, qu'il actualise ; image fugace, dont il déploie l'évanescence ; image photogramme, qu'il met en mouvement et expose à la dissemblance. Pour le redire selon la triade « technique, pragmatique, symbolique » qui forme l'armature des dispositifs entendus comme « matrices d'interactions potentielles⁸ », la projection cinématographique est d'abord un mécanisme de reconfiguration d'images et de sons par transport lumineux (I) qui, au niveau pragmatique, réalise l'immersion du spectateur (II) et organise une levée d'images visibles et mentales articulant le Réel et le symbolique (III). Or la participation émotionnelle que suscite l'optique n'est pas sans rapport avec le dispositif psychique du même nom, cette projection consistant à imputer à un autre un complexe refoulé dans l'inconscient, afin de le regarder en l'extériorisant et en le déniaut comme sien. Sous cet angle, le cinéma est plus largement pensable comme surface où s'inscrit l'irreprésentable auquel la projection donne forme visible selon le modèle de la figurabilité inconsciente. Les deux versants de la notion ont donc en commun d'être des mécanismes qui mettent en jeu un travail de déformation autant destiné à faire voir qu'à opacifier et faire *écran*.

On peut alors proposer cette définition restreinte de la projection : processus créatif d'interaction et d'écart entre un spectateur et une image, qu'il soit mécaniquement produit dans une salle de cinéma ou poétiquement recréé par certains dispositifs d'écriture. La projection, en suscitant un léger décalage, empêche l'image de coïncider exactement à elle-même et, partant, l'ouvre à l'invu. De façon minimale, on peut avancer que la projection spécifie les relations entre cinéma et littérature chaque fois qu'au cinéma une citation écrite ou lue se surimprime à l'image mouvante, ou qu'en littérature des éclats cinématographiques s'incarnent dans le texte (hypotypose, calligramme...). Plus largement, ce serait lorsque miroitent l'un dans l'autre textes écrit et filmique – éléments d'un musée imaginaire cinéphile fécondant l'écriture ou fragments de récits littéraires travaillant le film : bref qu'une figure – précipité de sens et d'affect, de discours et de désir – se crée dans le choc du mot et de l'image ou, pour le dire autrement, dans la condensation et le déplacement transmédiateurs. L'essentiel est que ce transport, au double sens spatial et affectif du terme, s'appuie sur l'imaginaire des modalités optiques de la projection (théâtre d'ombres, silhouettes, réverbérations lumineuses...) et travaille, dans ses échos et ses écarts, une béance et un

8. P. Ortel, « Pour une poétique des dispositifs », dans *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II* (dir. P. Ortel), L'Harmattan, 2008, p. 33-58.

manque qui en appellent logiquement aux logiques projectives du spectateur – de l'analyste aussi bien, assumant le risque d'une construction qui ne se valide qu'à proportion de cette lumière intermittente dont l'œuvre intermédiatique se trouve éclairée.

Deux directions de recherche se sont imposées pour dessiner les contours d'un nouveau chantier interdisciplinaire dont cette publication collective espère déployer l'extension maximale et donner les premières clés de compréhension. La première consiste en une généalogie théorique de l'hypothèse projective au carrefour de la littérature et du cinéma, et sa réinscription dans une histoire : usage du terme « projection » dans les théories de la lecture et de la spectature ; distinctions entre la simple métaphore et les critères scientifiques de sa pertinence comme opérateur intermédiatique ; rapport avec la méthode intervallaire du « film lecteur du texte⁹ » qui fait apparaître une infigurabilité originaire dans le vis à vis d'un texte moderne et de sa lecture/réécriture cinématographique :

Certes le phénomène pourrait encore s'apparenter à l'intertextualité, qui toujours renvoie d'un texte à l'autre. Mais la divergence – par quoi la réécriture filmique témoigne de la modernité – tient à ce que le système d'entrecroisement relève d'un parti-pris déclaré, faisant de la lecture la clé d'une écriture qui construit la multiplicité filmique sur la mise en ruines du texte dont il porte le nom et emprunte les traits. Ce dispositif donne sa pleine envergure à la règle d'intervalle que nous nous sommes fixée : ne s'en tenir ni au texte ni au film, mais entretenir le texte dans l'inclinaison du film, agissant sur et sous le texte¹⁰.

L'autre chantier, plus empirique, implique de collationner des études de cas et des essais de corpus où jouent la projection, d'une part dans sa dimension de dispositif optique et imaginaire, d'autre part comme processus psychique et mémoriel : surimpressions visuelles ou sonores d'images et de textes ; séances de cinéma thématiques dans les récits écrits ou filmiques ; manière dont, à la croisée de la psychanalyse et d'une théorie des affects de la machine-cinéma (Daniel Stern relu par Raymond Bellour¹¹), la projection s'affirme comme un générateur de fictions qui, à partir d'un écran, font affleurer le refoulé intime, historique ou cinématographique, dans une dialectique toujours relancée de figure et d'irreprésentable.

Si la mise en perspective théorique fait l'objet de la première partie du recueil, la deuxième étudie frontalement des écrits et des films dont la contemporanéité, moderne ou post-moderne, tient précisément aux dynamiques projectives entre le texte et l'image. La dernière, enfin, envisage le mécanisme de réécriture

9. M.-C. Ropars-Wuilleumier, *Écraniques, le film du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

10. *Ibid.*, p. 222-223.

11. R. Bellour, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, POL, 2009, et *La Querelle des dispositifs*, POL, 2012.

transmédiatique comme un investissement projectif des figures du texte source, avec tous les effets de masquage, travestissement et défiguration inhérents au mode optique de l'anamorphose comme au dévoilement oblique des traumas inconscients. Dans tous les cas, une constante apparaît : la projection articule la littérature et le cinéma pour mieux donner à voir un sujet débordé par l'intime, l'histoire ou le cosmos, dans le vertige de leur réverbération et les failles de son psychisme.

HISTOIRE ET THÉORIES DE LA PROJECTION

Ce qu'Octave Mirbeau a su voir dans l'automobile et qu'il n'a pas su entrevoir dans le cinéma naissant, *ces convergences* ou interactions possibles entre l'écriture romanesque et le dispositif cinématographique, les modifications de perception que l'idée même du cinéma pouvait introduire dans la littérature, certains écrivains, rares, l'ont entrevu. Ils ont pressenti que dans le mouvement des images se jouait un nouveau rapport au temps, à l'espace et la mort. Ils ont pressenti que dans le défilé cinématographique, au-delà du simple spectacle, il y avait matière à percevoir, à imaginer, à penser et à écrire. Ils ont pressenti que *le texte littéraire pouvait se donner à lire sur le modèle de la projection cinématographique*¹².

Le passage de la convergence à la projection qu'illustre le mouvement du texte de José Moure permet de sortir la réflexion transmédiatique des biais téléologiques et de la penser dans ce que François Albera et Maria Tortajada ont nommé l'« Épistémè 1900 », c'est-à-dire un imaginaire d'époque façonné, en amont et en aval, par les débuts du cinéma, selon au moins deux aspects : « les potentialités propres au médium ou à la machine, dès lors que l'on passe [...] du prototype à la généralisation, et les attentes sociales, imaginaires ou pragmatiques qui les reçoivent et les sollicitent¹³ ». Dans de nombreux textes littéraires, du *Château des Carpathes* (Jules Verne, 1892) au *Cinéma vivant* (Saint-Pol-Roux, 1972, posthume), le dispositif technique et la pratique sociale du cinéma donnent lieu à des fictions qui expriment à la fois les fantasmes d'une société et les potentialités révélatrices de la caméra : « l'utopie technologique tient en quelque sorte du lapsus ou de la parole de l'inconscient¹⁴ ». L'angle adopté pour ce champ de recherche en expansion ne sollicite certes pas l'articulation poétique et esthétique de la littérature et du cinéma : si l'une est plutôt envisagée comme le réceptacle actif des

12. J. Moure, « L'idée cinématographique dans la littérature au tournant du xx^e siècle », dans *Cinématismes*, *op. cit.*, p. 114. C'est moi qui souligne.

13. F. Albera, « Le cinéma projeté », *Médiamorphoses* n° 16, « D'un média l'autre » (dir. G. Delavaud et T. Lancien), Armand Colin, avril 2006, p. 40.

14. *Ibid.*, p. 41.

mouvements imaginaires suscités par l'autre, ce système de vases communicants permet néanmoins d'esquisser le contexte historique où la projection a pu commencer à servir de levier théorique.

Emmanuel Plasseraud s'y emploie ici à propos d'André Bazin qui, en 1946, fit de *L'Ève future* (Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, 1886) le héraut du réalisme ontologique du cinéma, au mépris même de la réflexion sur l'hypnose et l'illusion qui anime le roman. Analysant le « contresens » bazinien comme une projection du critique, E. Plasseraud relie ce déplacement au traumatisme de la Seconde Guerre mondiale : si les cinéastes de l'avant-garde française des années vingt ont fait de l'animisme de l'automate-caméra une pierre de touche de leur vision du cinéma, A. Bazin ne peut, pour sa part, que dénier ces dangereuses puissances occultes dans le roman même qui les annonce. Il leur substitue une idéologie de l'enregistrement objectif des apparences phénoménales conforme à sa conception du réalisme, sous la forme d'une mystique de l'empreinte d'ailleurs appelée à déterminer durablement les théories de la projection.

Ce à quoi pensent Panofsky et Bazin, c'est que la base du moyen d'expression du cinéma est photographique, et qu'une photographie est photographie *de la* réalité ou *de la* nature. Si nous ajoutons à cela que c'est un moyen d'expression où l'image photographique est projetée et recueillie sur un écran, notre question devient : Qu'arrive-t-il à la réalité quand elle est projetée et passée sur un écran¹⁵ ?

Quelques années plus tard, le philosophe Stanley Cavell s'empare en effet à son tour du cinéma pour penser le rapport à la réalité produite par projection. Pour cela, il rompt avec le modèle de la copie, au motif que si les sons peuvent être dupliqués, l'apparence ne peut l'être car elle reste précisément toujours de la même nature, quel que soit son support. « Les objets sont trop *près* de leurs vues pour les livrer à la reproduction ; dans le but de reproduire les vues qu'ils font (pour ainsi dire), il faut les reproduire, *eux* – faire un moule ou prendre une empreinte¹⁶. » La double nature d'image et de présence réelle qu'offre une photographie est en ce sens un mystère ontologique, ou un cas-limite, même s'il se donne sur le mode de la plus grande évidence et familiarité. « Dans une photographie, l'original est toujours aussi présent qu'il l'a jamais été¹⁷. » Renversant les qualités d'absence et de présence d'ordinaire accordées au réalisme pictural (la place physique ou psychique du spectateur dans le tableau compensant l'irréductible retrait du monde sur la toile), S. Cavell maintient la différence entre le réel

15. S. Cavell, *La Projection du monde, réflexions sur l'ontologie du cinéma* [1971], Belin, 1999, p. 42.

16. *Ibid.*, p. 47.

17. *Ibid.*

et sa photographie d'une part en prenant acte de la disjonction temporelle qui s'y joue¹⁸, et d'autre part en faisant de la contemplation ce moment où le monde est présent face à un spectateur qui, lui, en est exclu.

Ce qui vaut pour la photographie est décuplé dans la projection cinématographique, conçue dès lors comme mystère d'une présence sans sujet fondée sur un voyeurisme principal. La projection devient le réceptacle ambivalent d'une double postulation simultanée : l'inquiétude sceptique face à cette « absence présente » du monde, modérée par la confiance en la capacité même de la réalité à se manifester à l'écran. Elle se donne surtout comme un lieu où faire l'expérience, par visibilité projetée et comme *in vitro*, de potentielles reconfigurations intimes à la mesure des possibilités esthétiques du médium cinématographique et de leurs résonances cognitives, affectives et mémorielles.

Si la théorisation complexe de *La Projection du monde* dépasse certes les enjeux intermédiaires de ce recueil, elle participe néanmoins d'un fond commun sur lequel doit s'enlever toute analyse particulière, en fournissant un modèle épistémologique de la projection comme laboratoire où éprouver de nouvelles vitesses et tester de nouveaux rapports entre les êtres, les mots et les choses, au point de rencontre entre une conscience réceptrice d'une part et, d'autre part, l'écran de toile tendue où le monde réel et l'inconscient du spectateur voyeur font retour. Ainsi, c'est dans cette filiation cavellienne que s'inscrit *Point Oméga*, le roman de Don DeLillo qu'évoquent plusieurs textes du volume : l'expérience de révélation métaphysique que déploie la projection ultra-ralentie de *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960) entraîne une dé-figuration réciproque de la littérature et du cinéma.

Jean-Luc Godard est l'autre théoricien de la projection, et son plus grand praticien. Même si ce volume ne lui consacre aucun texte en propre, il en est l'une des figures tutélaires tant il l'a inspiré par ses propres réagencements de textes et d'images. Il apparaît d'ailleurs en creux dans les réflexions de Guillaume Bourgois et de Paul Echinard-Garin, qui comparent le fonctionnement projectif des *Histoire(s) du cinéma* à celui des œuvres de Manoël de Oliveira et Pierre Alferi. Chez JLG, la projection est d'abord une mystique de la réverbération réciproque du cinéma et de l'Histoire sur le mode d'une impossible rétribution ou, pour le dire avec les mots de l'épisode 1 A (1988) :

Voilà presque cinquante ans que dans le noir le peuple des salles obscures brûle de l'imaginaire pour réchauffer du réel ; maintenant celui-ci se venge et veut de vraies larmes et du vrai sang ; mais de Vienne à Madrid, de Siodmak à Capra, de Paris à Los Angeles et Moscou, de Malraux

18. *Ibid.*, p. 52 : « Que le monde projeté n'existe pas (maintenant) est sa seule différence avec la réalité. »

à Renoir et Dovjenko, les grands réalisateurs ont été incapables de contrôler la vengeance qu'ils avaient vingt fois mise en scène.

En un divorce tragique entre la vision et l'action, la projection consacre de manière ambivalente à la fois l'efficace d'un cinéma capable de créer des mondes ou de témoigner de l'horreur, et son impuissance face à la Catastrophe. « C'est le pauvre cinéma des actualités qui doit laver de tout soupçon le sang et les larmes comme on nettoie le trottoir lorsqu'il est trop tard et que l'armée a déjà tiré sur la foule¹⁹. » Dans la pensée de l'après-coup qui est celle de J.-L. Godard, l'écran de cinéma est donc toujours déjà le réceptacle d'un trauma que laisse entrevoir la projection, qu'elle soit faisceau lumineux déchirant l'ombre ou réverbération du réel sur la fiction et des méandres de l'Histoire sur les images – selon le mécanisme irréfutable et fulgurant de ce qu'il nomme « la fraternité des métaphores ».

La grande histoire c'est l'histoire du cinéma : elle est plus grande que les autres parce qu'elle se projette. Dans une prison de Moscou, Jean-Victor Poncelet, officier de génie de l'armée de Napoléon, reconstruit sans l'aide d'aucune note les connaissances géométriques qu'il avait apprises dans les cours de Monge et de Carnot : le traité des propriétés projectives des figures, publié en 1822, érige en méthode générale le principe de projection utilisé par Desargues pour étendre les propriétés du cercle aux coniques et mis en œuvre par Pascal dans sa démonstration sur l'hexagramme mystique. Il a donc fallu un prisonnier français qui tourne en rond en face d'un mur russe pour que l'application mécanique de l'idée et de l'envie de projeter des figures sur un écran prenne pratiquement son envol avec l'invention de la projection cinématographique²⁰.

Pareille généalogie déterministe – projection du Godard analyste – s'exprimait déjà dans *JLG / JLG. Autoportrait de décembre* (1995), dans une séquence citant d'abord la proposition 121 du traité *De la certitude* de Ludwig Wittgenstein : « Où manque le doute manque aussi le savoir », puis la *Lettre sur les aveugles* de Denis Diderot : « Est-ce que tu as deux mains ? demande l'aveugle. Ce n'est pas en regardant que je m'en assure. Pourquoi faire confiance à mes yeux si j'en suis à douter ? Pourquoi n'est-ce pas mes yeux que je vais vérifier en regardant si je vois mes deux mains ? » Cette entrée en matière place la projection dans le droit fil d'un scepticisme qu'elle fonde et réfute à la fois, comme chez S. Cavell : monde d'apparences fugaces, elle n'en offre pas moins la double pierre de touche des sens externes (œil, oreille, et même main – synesthésie de l'écran suaire faisant de l'image une preuve tangible pour tout saint Thomas), mais surtout de la vision intérieure. « Le géomètre passe toute sa vie les yeux fermés. » Pour ceux qui n'ont que l'ouïe à leur disposition, le cinéaste évoque la stéréo comme appareillage de

19. J.-L. Godard, épisode 1A des *Histoire(s) du cinéma* (1988).

20. J.-L. Godard, épisode 2A des *Histoire(s) du cinéma* (1998).

substitution et, surtout, moyen de consacrer le caractère avant tout mental, psychique, ou encore imaginaire, du processus projectif. Il trace en effet un schéma où, du point focal, part un faisceau formant triangle, aussitôt réverbéré dans un second triangle :

La stéréo est faite pour les chiens et pour les aveugles : ils projettent toujours comme ça [en ligne droite] alors qu'on doit projeter comme ça [en triangle]. Mais puisqu'on projette comme ça, et que moi qui écoute et regarde suis là, que je suis en face, que je reçois cette projection, que je la réfléchis, je suis dans la situation que décrit cette figure [une étoile de David]. Voilà la figure de la stéréo. Mais cette figure, si on regarde dans l'histoire maintenant, car la stéréo existe aussi en histoire : il y avait Euclide [premier triangle], puis il y a eu Pascal, Pascal qui a réfléchi [second triangle], et c'est l'hexagramme mystique. Mais dans l'histoire, l'histoire de l'Histoire, il y a eu l'Allemagne, qui a projeté Israël, Israël a réfléchi cette projection, et Israël a trouvé sa croix. Et la loi de la stéréo continue : Israël a projeté le peuple palestinien, et le peuple palestinien, à son tour, a porté sa croix. Voilà la vraie légende de la stéréo²¹.

C'est dire combien la projection devient, chez J.-L. Godard, à partir des années 1990, un concept analytique et poétique qui répond, voire se substitue au montage, en sacralisant les motifs rituels de son dispositif technique et en revendiquant la créativité de ses possibilités plastiques jusqu'au délire ou à la vision : lumière/ombres/spatialisation (« c'est dans le dos que la lumière vient frapper la nuit »), écran (« c'est la même toile blanche que la chemise du samaritain »), défilement/surimpression. L'une des lectures que Jacques Rancière a consacrées aux *Histoire(s) du cinéma* remet précisément en jeu le montage, les traumas historiques et l'intermédialité : le philosophe y pense les moyens de résorber le risque d'un effondrement analogique des spécificités matérielles des différents arts, qui ouvrirait sur le chaos de la schizophrénie ou la torpeur du consensus, en leur opposant cette amplification réciproque de leur commune mesure qu'il nomme « phrase-image » :

J'entends par là autre chose que l'union d'une séquence verbale et d'une forme visuelle. [...] La phrase n'est pas le dicible, l'image n'est pas le visible. Par phrase-image j'entends l'union de deux fonctions à définir esthétiquement, c'est-à-dire par la manière dont elles défont le rapport représentatif du texte à l'image. Dans le schéma représentatif, la part du texte était celle de l'enchaînement idéal des actions, la part de l'image celle du supplément de présence qui lui donne chair et consistance. La phrase-image bouleverse cette logique. La fonction-phrase y est toujours celle de l'enchaînement. Mais la phrase enchaîne désormais pour autant qu'elle est ce qui donne chair. Et cette chair ou cette consistance est, paradoxalement, celle de la grande passivité des choses sans raison. L'image, elle, est devenue la puissance active, disruptive, du saut, celle du changement de régime entre deux ordres sensoriels. La phrase-image est l'union

21. J.-L. Godard, *JLG/JLG* (1995).

de ces deux fonctions. Elle est l'unité qui dédouble la force chaotique de la grande parataxe en puissance phrastique de continuité et puissance imageante de rupture²².

Or la proposition de J. Rancière permet d'articuler littérature et cinéma non pas comme deux fonctions que chaque art incarnerait (la littérature n'est pas plus la phrase que le cinéma l'image), mais comme deux modalités, l'écrit et le filmique²³, dont les projections réciproques n'opéreraient qu'en fonction de leur puissance respective de phrase-image. Analysant la surimpression que livre l'épisode 4B (1998) entre un plan de *The Spiral Staircase* (Robert Siodmak, 1946), où l'héroïne aphasique descend un escalier une bougie à la main, et la fameuse photo du petit garçon du ghetto de Varsovie qui lève les bras en signe de reddition, J. Rancière fait ainsi apparaître les rapports entre l'une des icônes de la Shoah et un film noir hollywoodien qui met en scène un fou eugéniste. Or le système godardien ne suppose pas l'identification et la reconnaissance des extraits mobilisés par les *Histoire(s) du cinéma*. Au contraire, il parie sur l'évidence sensible de la rencontre des motifs et des légendes, des images et des mots, sur leur faculté à composer une autre histoire dans cet éclairage réciproque qui est précisément, dans l'écart entre la lettre attestable d'un récit et l'imagination mise en branle par le seul tracé lumineux de son évocation, une projection. C'est-à-dire, au double sens du terme: la vision du spectateur, coalescence personnelle et unique de savoir non su et de révélation affective, que le créateur organise, sans totalement la maîtriser, dans le chevauchement projectile de deux images isolées, valant pour elles-mêmes, d'images et de mots aussi bien.

Ce n'est donc pas la vertu allégorique de l'intrigue qui doit pour ce spectateur connecter le plan de la jeune femme à la photo de l'enfant du ghetto. C'est la vertu de la phrase-image en elle-même, c'est-à-dire le nœud mystérieux de deux rapports énigmatiques. C'est [...] le rapport matériel de la bougie tenue par la muette de fiction et de l'enfant juif trop réel qu'elle semble éclairer. Tel est en effet le paradoxe. Ce n'est pas l'extermination qui doit éclairer l'histoire mise en scène par Siodmak, mais bien le contraire: c'est le noir et blanc du cinéma qui doit projeter sur l'image du ghetto cette puissance d'histoire qu'il tient des grands opérateurs allemands à la Karl Freund qui ont, nous dit Godard, inventé par avance les éclairages de Nuremberg. [...] Il ne s'agit pas de montrer que le cinéma parle de son temps. Il s'agit d'établir que le

22. J. Rancière, « La phrase, l'image, l'histoire », dans *Le Destin des images*, La Fabrique, 2003, p. 56.

23. Je n'emploie pas « filmique » au sens strict que lui a donné le filmologue É. Souriau, *L'Univers filmique*, Flammarion, 1953, mais pour désigner en général la matière de l'expression cinématographique. Or le propre de celle-ci étant d'être mixte et de mêler les éléments du monde trouvés devant l'appareil et filmés (« profilmique », selon la Filmologie) et le travail de la caméra, du montage et de la postproduction (« filmique » au sens strict), il est évident qu'elle peut aussi comporter de l'écrit. Ainsi, dans la perspective théorique soulevée ici, une formule comme celle de *Nosferatu* (Murnau, 1922 : « Quand il eut passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre »), qui a fait rêver et écrire de nombreux surréalistes, devrait être versée au filmique et non à l'écrit.

cinéma fait monde, qu'il aurait dû faire monde. L'histoire du cinéma est celle d'une puissance de faire histoire. Son temps, nous dit Godard, est celui où des phrases-images ont le pouvoir, en congédiant *les histoires*, d'écrire *l'histoire*, en enchaînant directement sur leur « dehors ». Cette puissance de l'enchaînement n'est pas celle de l'homogène – pas celle de se servir d'une histoire de terreur pour nous parler du nazisme et de l'extermination. Elle est celle de l'hétérogène, du choc immédiat entre trois solitudes : la solitude du plan, celle de la photo, et celle des mots qui parlent de tout autre chose dans un tout autre contexte²⁴.

Le cinéma fait donc monde autrement que par seul montage : il est création par projection, c'est-à-dire à la fois attestation visible du réel (dans la lignée bazino-cavellienne) et bombardement des mots sur les images ou des images entre elles. Il s'agit toujours de « faire apparaître un monde derrière un autre²⁵ », que ce soit en l'espèce dialectique de chocs et d'oppositions, ou bien sous la forme symbolique d'une même continuité des phénomènes. Les deux s'entremêlent dans la pratique projective en général, et godardienne en particulier, tant se confirme, en termes d'idées et d'affects, la productivité de ce mouvement duel de disjonction et conjonction que créent les surimpressions de matériaux hétérogènes.

Ces différents traits dessinent une cartographie évolutive des propriétés ontologiques, psychiques, poétiques et analytiques de la projection qui sont autant d'éléments pour forger la pertinence d'un rapport projectif entre l'écrit et le filmique, comme en atteste la généalogie théorique de l'idée de projection que propose Véronique Campan, à partir de penseurs contemporains de la figure et de l'écran (Bertrand Gervais, Martin Lefebvre, Stéphane Lojkin) et de créateurs (Sophie Calle, Denis Diderot, Barbara Loden ou Nathalie Léger). Progressant des emplois métaphoriques de la notion à leur utilisation de plus en plus rigoureuse, elle construit les conditions de possibilité qui justifient d'envisager comme une projection la relation entre un texte écrit et sa source ou réécriture filmique : ce transfert n'est possible que si l'œuvre première instaure un manque, et une han-tise, mélange d'oubli et d'obsession où travaillent le refoulé et son retour.

Olivier Cheval analyse *Césarée* de Marguerite Duras dans le droit fil de cette perte essentielle, tout en s'inscrivant dans le sillage godardo-rancière de la stéréo et de la phrase-image. Loin de céder à la double facilité d'identifier, dans le jeu de la voix et de l'image, une des fameuses disjonctions durassiennes, et de voir une projection dans le choc du texte sur les plans cinématographiques, il montre au contraire que la force imaginaire de l'immarcescible douleur de Bérénice repose sur un triple jeu projectif qui articule deux vitesses, deux lieux et deux temporalités : le plan devient la caisse de résonance des mots (I) qui, en retour, suscitent des

24. *Ibid.*, p. 64-65. C'est J. Rancière qui souligne.

25. *Ibid.*, p. 67.

images virtuelles en une coalescence de la voix et des visions (II) que la séance de cinéma actualise en rituel de deuil (III).

Enfin, la perspective comparatiste de Marie-Laure Guétin mobilise un troisième terme pour théoriser l'opération intermédiate que peut qualifier la projection : c'est la notion de décor, telle qu'elle la conceptualise sous forme d'écran et de scène, qui triangule le rapport littérature/cinéma et opère dans les apocalypses historique, intime et cosmique de *Ludwig* (Luchino Visconti, 1973), *L'Étrange Affaire Angélica* (Manoel de Oliveira, 2010) et *Melancholia* (Lars von Trier, 2011). Elle réfléchit la projection à la fois comme inscription figurale d'un texte absent qu'incarne le décor-écran, comme dispositif d'interface privilégiée entre l'ici-bas et l'au-delà, et comme réfraction d'une inquiétude métaphysique dont le sens, pris dans une dialectique de monstration et d'occultation, miroite selon l'éclairage postérieur des poèmes évoqués par les films.

PRATIQUES CONTEMPORAINES

Même si la deuxième partie du recueil, faut de place, n'en donne qu'un aperçu très partiel, au moins a-t-on essayé de couvrir tous les possibles du champ des pratiques projectives contemporaines entre texte et image : « romans-scénarios », récits projetés sur la scène du film, écriture romanesque fonctionnant selon des processus optique ou psychique ressortissant à la projection. À peine manque-t-il une ouverture sur leur production au théâtre, que ce soit sous la forme déjà bien étudiée des écrans sur la scène ou du flux d'images mentales que peut faire lever un dispositif évocatoire – je pense par exemple au spectacle *Un Mage en été* où les métaphores identificatoires du monologue d'Olivier Cadiot, les vibrations corporelles et vocales de Laurent Poitrenaux et les réverbérations lumineuses et sonores de la mise en scène de Ludovic Lagarde concourent à de forts effets de projection de l'intime²⁶.

Mais d'autres études de cas pourraient se pencher par exemple sur les œuvres réflexives et intermédiaires de Raoul Ruiz, ou de Peter Greenaway qui, de *Prospero's Books* (1991) à *Goltzius et la compagnie du pélican* (2013) en passant par *The Pillow Book* (1996), joue à la fois des surimpressions multiples entre mots et images et des possibilités maniéristes des nouveaux modes de « projection » numérique. Puisque le « cinéma » se reconfigure depuis plusieurs décennies

26. Voir M. Vandenbussche-Cont, « De la nécessité du théâtre dans *Un Mage en été*, "film" noir d'Olivier Cadiot et de Ludovic Lagarde », dans « Entre théâtre et cinéma : recherches, inventions, expérimentations » (dir. M. Chabrol et T. Karsenti), *Théâtre Public*, n° 204, 2012, p. 56-60.

au point d'être désormais aussi bien reçu en salle qu'au musée, de plus en plus d'œuvres travaillent au carrefour des arts et des dispositifs technologiques. Le court-métrage épistolaire *Dos Cartas a Ana* (José Luis Guerin, 2010) a par exemple été projeté en ouverture de l'installation « La Dama de Corinto » que le cinéaste a conçu en 2011 pour le Musée d'art contemporain Esteban Vicente de Ségovie. « Écrivain » à Ana Portinari sa rêverie sur les tableaux disparus d'Apelle ou de Zeuxis dont ne reste que la trace textuelle dans *L'Histoire naturelle* de Pline L'Ancien, J.-L. Guerin utilise un système d'ombres portées pour reconstituer l'origine de la peinture (que Pline attribue à la fille du potier Dibutade projetant et traçant sur un mur le profil de son amant avant son départ). Il replace le 7^e art dans sa généalogie technique et imaginaire pour mieux instaurer un dispositif d'articulation projective des images et des mots comme substitut à la peinture absente.

Dans *Dos Cartas a Ana*, il est question de la grande école de peinture hellénique qui a totalement disparu, d'une très grande collection d'images décrites sur le papier, dans des textes classiques, mais dont il ne reste pas une seule. C'est une grande excitation pour le créateur, ce qu'on ne peut pas voir. Cela provoque, en réaction, l'envie de répondre à ce vide, à cette disparition. [...] On a lu à propos d'images qu'on ne pouvait pas voir. On les a vus après, mais c'est finalement moins important, cette confrontation directe avec les images, que celles qu'on a rêvées à partir des textes²⁷.

Du côté de la littérature, qui subit aussi le bouleversement des circulations médiatiques et s'installe parfois dans les musées, l'une des tentatives les plus intéressantes à étudier serait le *Flip-Book* de Jérôme Game (2007), recueil dont le titre affiche la filiation avec un dispositif technique de pré-cinéma et se présente sous la double forme d'un livre à feuilleter et d'un disque à écouter. J. Game y décrit des fragments fameux ou plus anodins de films de John Cassavetes, David Lynch, Jim Jarmusch ou encore Gus Van Sant, et fait ressortir le désir, le manque ou la révélation qu'ils ont cristallisés chez le spectateur qu'il fut. Le texte fait lever des images, qu'elles soient remémorées, quoi qu'imparfaitement, ou autrement suscitées par le rythme d'une prose poétique souple et incantatoire, comme passées à travers un obturateur ne laissant filtrer que les scènes qui ont point l'écrivain²⁸. Et l'on pourrait évoquer bien d'autres tentatives depuis le fameux *Demandez le programme* de Robert Coover (*A Night at the Movies or, You Must Remember This*,

27. J.-L. Guerin, entretien avec J. Revault d'Allones, 26 novembre 2012, dans *Débordements*: <http://www.debordements.fr/spip.php?article131>, consulté le 13 mars 2014.

28. Je me permets de renvoyer à : M. Martin, « L'écriture et la projection 2. Le petit cinéma portatif de Jérôme Game », *Études cinématographiques* n° 75, « Le Cinéma de la littérature » (dir. J. Cléder et F. Wagner), Caen, Lettres Modernes Minard, à paraître en 2016.

1987), où la prose déchaînée investit tour à tour les genres, figures ou scènes les plus emblématiques du cinéma américain et superpose à leur souvenir une jouissive logorrhée fantasmatique conçue comme séance de cinéma alternative. Mais plutôt que d'évoquer toutes les œuvres qui manquent, et qui signalent la richesse du champ ouvert par ce volume collectif, mieux vaut à présent exposer le mouvement et les idées qui en organisent la deuxième partie.

Dans son analyse de la recrudescence de textes écrits sur le modèle de scripts non destinés à être tournés, Fabien Gris s'attache à la question générique du scénario comme forme d'appel de projections et rétroprojections. Les romans-scénarios travaillés en amont et aval par un film invisible, dont le manque est un appel à la figurabilité, ne sont composés et recevables qu'en fonction des projections réciproques de l'auteur et du lecteur. Il distingue le processus d'hypotypose propre à l'écriture, lorsqu'il s'agit pour l'écrivain de générer une visualité cinématographique avec toute l'*enargeia* possible de sa langue, et la réponse miroir du lecteur, telle qu'elle est prévue et guidée dans le texte même sous forme de focalisation spectatorielle fonctionnant comme *ekphrasis* de la vision mentale originaire de l'écrivain. Au-delà de la mise au jour d'un mouvement duel qui tient à la nature intersémiotique du scénario, Fabien Gris considère cette veine d'écriture contemporaine comme le signe d'une écransation croissante du réel dont la projection ne renvoie plus que des images déjà médiatisées par le cinéma.

Pour autant, on ne peut voir dans cette prédilection contemporaine pour les transferts projectifs la seule marque de la post-modernité et de ses simulacres. La projection, telle que S. Cavell ou J.-L. Godard la pensent, peut aussi attester du monde ou racheter l'honneur du réel. Chez M. de Oliveira, dans l'exemple de *Mon Cas* (1986) qu'analyse Guillaume Bourgois, elle est thématifiée par la présence de caméras visibles dans la mise en scène et d'un projecteur qui vient doubler la représentation d'un texte de Samuel Beckett des images télévisuelles d'une guerre africaine qu'on imagine être, contexte portugais oblige, celle qui a suivi l'indépendance de l'Angola. Mais la présence disruptive d'un trauma historique mis en abyme dans un dispositif d'écran devient surtout l'indice d'un fonctionnement intermédiatique où la projection, dans le sillage des hétéronymes pessoens, s'affirme comme le moyen de démultiplier un texte premier dans une confrontation brutale avec d'autres écrits, d'autres images, d'autres temporalités ou vitesses (y compris le *rewind* accéléré des magnétoscopes). Si l'on applique à *Mon Cas* la démarche analytique conçue par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier à partir des concepts blanchotiens, les mécanismes projectifs réglant ce jeu de ver-

sions concurrentes participent alors d'un désœuvrement moderne du texte par un film dont le défilement intermittent laisse percer la ruine et le désastre.

Les deux derniers textes de cet ensemble consacré à des études de cas contemporains traitent chacun de l'artiste P. Alferi, autre figure tutélaire du recueil, aux côtés de J.-L. Godard et Don DeLillo. Marie Martin met *Le Cinéma des familles* (P. Alferi, 1999) en rapport avec *Western* de Christine Montalbetti (2005), en utilisant les outils théoriques construits par M.-C. Ropars-Wuilleumier et B. Gervais dans leur étude du *Malheur au Lido* (Louis-René Des Forêts, 1983) : trois récits permettant de définir les contours de ce que pourrait être une écriture projective, dans ce qu'elle engage de fonctionnement textuel et d'imaginaire cinématographique. Paul Echinard-Garin, pour sa part, s'attelle à la présentation exclusive et érudite d'une œuvre protéiforme où le cinéma et la littérature sont marqués par une circulation infinie : de la cinéphilie à l'écriture poético-romanesque et du texte écrit vers le film expérimental, P. Alferi exploite toutes les modalités possibles de la projection – séance de cinéma, mécanisme de défense psychique, pratique ludique et créative de surimpression pulsatile de mots dits ou écrits sur les images.

À partir des installations *Cinépôèmes* et *Films parlants*, P. Echinard-Garin réfléchit aux modalités d'une possible accordance de rythme entre le flux de l'image et la scansion poétique visant, comme une asymptote, le recouvrement le plus précis possible, la création simultanée d'un jeu mixte d'images visuelles et verbales, d'un double langagier répliquant le monde fictif de l'écran – avec toutefois la marge d'écart et d'intervention qu'implique l'hétérogénéité principielle de toute projection. Une fois ce dispositif mis en place, toute coïncidence entre la parole et le plan revêt alors le relief d'une épiphanie, d'une rencontre rare et juste entre l'auteur et le spectateur, entre les mots et les choses.

ANAMORPHOSES

Le dernier volet de cette publication envisage enfin des cas apparemment plus classiques de transferts intermédiatiques qui sont d'ordinaire rassemblés sous la bannière de l'adaptation. Or cette catégorie usuelle peut laisser place à un autre type de fonctionnement lorsqu'y joue, sur son versant psychologique ou dans sa dimension d'imaginaire optique, le modèle projectif précédemment établi. Il s'agit donc de ne considérer ici que les réécritures qui obéissent aux déformations de la figurabilité inconsciente, ce travail du rêve/travail du film²⁹ qui, à partir des figures, traits ou motifs de l'œuvre première, en produit une version

29. Voir T. Kuntzel, « Le travail du film 2 », dans *Communications*, n° 23, EHESS, Le Seuil, 1975, p. 136-189.

anamorphosée, propre à en faire apparaître de façon oblique la part latente ou refoulée. Mais en quoi cette modalité de l'adaptation ou du remake, qui a pu être qualifiée ailleurs de « secrète³⁰ », serait-elle de type projectif ?

Il y a au moins deux raisons :

– La projection qualifie d'autant mieux un certain type de réécriture trans-médiatique que celle-ci réactive dans son texte, comme autant d'indices de son propre fonctionnement, le répertoire motivique qui incarne sa technologie dans l'imaginaire collectif au point de la constituer en « série culturelle³¹ » – écrans, ombres, chambre noire, lanterne magique, séance de cinéma, feuilletoscope... Francis Vanoye note ainsi que C. Chabrol, dans son adaptation des *Fantômes du chapelier* (Georges Simenon, 1949), a recours au détournage du théâtre de silhouettes pour mettre en scène le mannequin censé camper aux yeux des passants l'épouse que le héros a assassinée ; et cet emprunt à un motif du « pré-cinéma » permet précisément de réactiver la projection spectatorielle d'un autre emblème filmique de la répression féminine du désir : la Mère empaillée à sa fenêtre dans *Psychose*.

– Dès lors qu'il ne s'atteste pas explicitement mais doit être construit par l'analyse, le rapport de filiation entre deux œuvres, qu'il soit transmédiatique ou non, repose sur une intuition qui peut être une projection. Le terme a alors parfois mauvaise réputation, car il est pris au sens de délire interprétatif fondé sur rien d'autre que l'arbitraire spectatorial. Pourtant, la théorie de la spectacle que conceptualise M. Lefebvre prend acte de la dynamique harmonieuse et féconde entre l'objectivité des processus perceptifs, cognitifs et interprétatifs *et* la subjectivité des affects et de la mémoire³². Dans un texte consacré aux figures de la projection traumatique, M. Martin revient sur la méfiance dont M. Lefebvre fait montre envers la dynamique projective, pour lui opposer une vision moins péjorative. En psychanalyse, la projection est pertinente car elle repose sur un raisonnement qui, pour être inconscient, n'en désigne pas moins un point névralgique réprimé. C'est ainsi que F. Vanoye, dans le moment de son analyse consacré à la réception des *Fantômes du chapelier* (Claude Chabrol, 1982), relève comme projections significantes les notations sur la judaïté du personnage qu'incarne

30. Pour plus de précisions, voir *Le remake. Généalogies secrètes dans l'histoire du cinéma*, CiNéMAS, vol. 25, n° 2-3, 2015.

31. Sur la notion de « série culturelle », voir A. Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS Éditions, 2008, p. 113-116.

32. Voir M. Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectacle*, Paris/ Montréal, L'Harmattan, 1997.

Charles Aznavour, que le film présente pourtant sans équivoque comme arménien. On opposera que le processus ne matérialise au fond que le « secret » de celui qui projette, sans approcher le moins du monde la vérité de son objet ou, pire, en l'oblitérant derrière le contresens. Pour être un outil interprétatif valable, la projection doit donc faire fonctionner en synergie sa capacité à produire des hypothèses inédites, d'autant plus créatives qu'elles ne sont pas censurées, et une instance de validation qui étaie, ou non, leur pertinence. F. Vanoye, en dépliant la filmographie chabrolienne dans ses interactions plus ou moins directes avec l'œuvre de Georges Simenon, met ainsi ses analyses en série jusqu'à obtenir un réseau de secrets liés à la France, à la Mère et à l'Auteur, que les processus d'adaptation masquent et dévoilent tout à la fois, et dont la concordance démontre la productivité.

De son côté, Gaspard Delon émet l'hypothèse que *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), film fidèlement adapté d'Arthur Schnitzler, est aussi une réécriture secrète de *Décalogue, trois* (Krzysztof Kieslowski, 1988). En l'absence de confirmation génétique, c'est là encore le faisceau très riche de preuves circonstancielles qui renverse l'intuition en processus heuristique de création et d'analyse où le texte littéraire revendiqué comme source explicite de l'adaptation sert de pierre de touche, ou mètre-étalon, pour apprécier par différence les coïncidences sémantiques et syntaxiques troublantes qui apparaissent dans les deux films. On peut en effet concevoir le geste de S. Kubrick comme la mise au travail d'une ressemblance par lui seul aperçue entre la *Nouvelle rêvée* (1926) et le film de K. Kieslowski, c'est-à-dire l'émergence en transparence, dans la surimpression imaginaire des deux œuvres, de la figure unique et suggestive du conte moral onirique de Noël. Il faudrait ainsi ajouter, à la théorie de la spectature de M. Lefebvre, une modalité de production de la figure qui ne concerne pas un film seul, mais suppose un décalque imaginaire en forme de plus petit commun dénominateur entre plusieurs œuvres : on reconnaît là, mais inversé, le modèle optique de révélation qu'a popularisé Hergé dans *Le Secret de la Licorne*³³ (1943).

Il n'est sans doute pas fortuit que cet emblème graphique vienne précisément clore la présentation des hypothèses et parti-pris de ce volume, comme un clin d'œil au *Peeping Mot* inaugural ; pour le reste, puisqu'il ne peut être ici question

33. C'est déjà cette idée de la figure, et cette même référence populaire, qui sont mises au service d'une analyse des ressemblances textuelles par L. Moinereau, « Orphée chez Ophüls », dans *La Littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture* (dir. J.-P. Engélibert et Y.-M. Tran-Gervat), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 473-481.

de conclure, que les mots de Pierre Alferi disent une dernière fois la richesse spéculative et le plaisir renouvelé des projections entre littérature et cinéma :

[...] ce fut ma première intuition d'un scénario : cela raconte, puisque je m'y retrouve. Il y avait désormais deux attraits bien distincts : image et scénario, soit, dans le souvenir, présence fantomatique et enclenchement d'histoire, l'une poursuivant avec l'autre, une fois la lumière rallumée, son dialogue à perte de vue. Et le plus beau, c'est qu'à peine étais-je capable de comprendre une intrigue que je constatai qu'une très large proportion des films racontaient mon histoire. Pour une part, c'était dû au fait que je n'en déchiffrais que des bribes ; pour une autre, à mon manque d'imagination. Mais il y avait encore autre chose, de moins mesquin, d'enthousiasmant. Même s'il avait fallu en passer pour ça par une bête identification – c'est papa c'est maman c'est moi – j'eus la certitude d'accéder de plain-pied, avec ce passavant, à une terre neuve, à un ensemble d'histoires possibles connectées mais sans terme, sans dénouement définitif. Tout devint rejouable. Parce que la limite de chacun des films ne m'était pas très évidente, l'un déversait ses images et ses bouts de scénarios dans l'autre, chacun fut une branche une greffe, une version un épisode, et plus j'en aurais vu plus les échos seraient subtils les ramifications souterraines l'ensemble libre. Dans l'identification familiale j'avais trouvé, cherché peut-être, le levier d'une projection tous azimuts, tissée trouée, globalement chaotique et localement réglée – d'une jubilation sans fin³⁴.

34. P. Alferi, *Le Cinéma des familles*, POL, 1999, p. 326-327.