

Gleize, littéralement

Jean-Marie

Geneviève Mouillaud-Fraisse

Michel Murat

Jean-François Puff

Stéphane Baquey

Christophe Hanna

Marion Naccache

Jérôme Game

Émilie Frémond

Benoît Auclerc

Laure Michel

Nathalie Barberger

Lionel Cuillé

Catherine Soulier

Patrick Sainton

Jean-Jacques Tomasso

Barbara Dimopoulou

Cécile Sans

Éric Pellet

Marie Frisson

Pauline Flepp

Luigi Magno

Marcelo Jacques de Moraes

Franck Fontaine

Vincent Vivès

Cécile Sans

Abigail Lang

Antoine Hummel

Nathalie Quintane

Florence Pazzottu

sous la direction de
Romain Benini
et Laure Michel

Ouvrage publié avec le soutien de la faculté des lettres de Sorbonne Université (Fonds d'intervention pour la recherche – FIR), du Centre d'étude de la langue et des littératures françaises (CELLF – UMR 8599), de l'École doctorale III « Littératures françaises et comparée » et de l'UR STIH (Sens Texte Informatique Histoire).

Image de couverture :

J-M.G / TRNC_Éric Pellet

Questions théoriques
collection Ruby Theory

Ce que je faisais, en autres choses, lorsque j'étudiais au CEP

« *Years ago, I was working on a movie...* » est, à la fois, une sorte de documentaire, et une série d'histoires racontées par Tom Jarmusch, pendant qu'il conduit alors que je suis en train de filmer les lumières de New York, la nuit. C'est un voyage, une promenade, aussi bien à travers les rues de la ville qu'à travers les histoires de Tom sur le New York des années 1990, le cinéma, ou les boutiques qui n'existent plus. C'est aussi un documentaire sur la naissance d'une amitié.

J'ai tourné ce film en 2004 mais je ne l'ai terminé qu'en 2022. D'une certaine façon, j'ai dû avoir l'intuition qu'il serait meilleur quand le « Je » de son titre (« Il y a des années, je travaillais sur un film... ») pourrait faire référence autant à Tom qu'à moi-même, et que le « *years ago* » (« il y a des années ») renverrait, de façon vertigineuse, aussi bien aux années 1990, pour Tom, qu'aux années 2000, pour moi, aujourd'hui.

Réalisation, production : Marion Naccache.

Narrateur : Tom Jarmusch.

Filmécrire chez J.-M. G.
ou d'un montage im/parallèle

Jérôme Game

Au cinéma, il y a toujours des choses en plus des mots (ou malgré, ou contre eux). Aux dialogues, voix off ou intertitres s'attachent ou se rapportent des échelles de plan, des volumes sonores, des angles de prises de vues, du montage. Cette matière sémiotique, malgré qu'elle est la plupart du temps coulée dans toutes sortes de moules narratifs plus ou moins industriels, peut facilement être en excès, subsister en perceptions pures dans notre appareil perceptif et cognitif, occuper notre rétine, habiter notre mémoire ès qualités de couleurs, de sons, de timbres de voix. Le cinéma imprime. Il raconte toujours avec « plus » que la littérature. Mais pour elle, ce « moins » est aussi un plus. Car en réalité, ces « plus » sont des rapports de différence : différences entre visible et audible, cadre et hors-cadre, avant et après, lumière et luminosité, bruit et parole, etc. Le cinéma – ou plutôt certains films – arrive à faire tenir ensemble ces différences, à les faire collaborer à l'avènement d'une perception comme d'une pensée singulière chez le spectateur. Mais composer de tels rapports, des œuvres littéraires en sont aussi capables. Je crois que celle de J.-M. G. est l'une d'entre elles, en ce que la langue et les images s'y libèrent de l'empire de catégories rigides ou trop abstraites, qu'elles soient génériques ou thématiques, ou encore stylistiques.

À l'endroit de cette libération cependant, les choses se corsent d'emblée, si l'on suit Jacques Rancière brouillant la simple antériorité chronologique entre littérature et cinéma :

[Le cinéma] vient *après* la littérature. Cela ne veut pas simplement dire qu'il porte à l'écran des histoires tirées de livres, mais qu'il vient après la révolution littéraire, après le bouleversement des rapports entre signifier et montrer qui, sous le nom de littérature, est arrivé à l'art de raconter des histoires. Le problème alors n'est pas simplement d'inventer, avec les images mobiles et les sons enregistrés, des procédés

susceptibles de produire des effets analogues à ceux des procédés littéraires. C'est là un problème classique de correspondance des arts. Or le régime esthétique des arts, auquel le cinéma appartient comme la littérature, a brouillé, avec les rapports entre montrer et signifier, les principes mêmes de la correspondance des arts. [...] la littérature n'est pas simplement l'art du langage qu'il faudrait mettre en images plastiques et en mouvement cinématographique. Elle est une pratique du langage qui comporte aussi une certaine idée de l'imagéité et de la mobilité. Elle a inventé elle-même un certain cinématographisme. [...] Notamment autour d'un traitement séquentiel du temps [...] qui constitue la narration par blocs inégaux et discontinus d'espace-temps [...], un temps séquentialisé, divisé en blocs de présents ramassés sur eux-mêmes qu'on pourrait par anticipation nommer des plans-séquences. [...] La question se pose alors : qu'est-ce que le cinéma peut faire de ce « cinématographisme » littéraire qui l'anticipe¹ ?

Où l'on apprend que le cinéma existait avant 1895, mais dans le récit, le roman même, chez Flaubert, par exemple. Intéressant. *Ce Fast Reward* est riche d'enseignement. Car si Rancière développe ces notions à l'occasion d'une réflexion sur l'adaptation cinématographique d'un roman (c'est Bresson adaptant Bernanos, pour être précis), elles s'avèrent utiles, à une époque où tout un pan de la littérature contemporaine est qualifié par Jean-Max Collard de « littérature d'après² » (après le livre, après le cinéma, après l'art contemporain, après les avant-gardes, après la dépolitisation des choses, etc.), et où le cinéma est quant à lui perçu comme l'*arché* de nouvelles pratiques visuelles toujours plus nombreuses, digitales et mobiles – le tout dans le contexte économique que l'on sait : l'hypercapitalisme dont le nom est « globalisation ». En observant ces rémanences – « littérature », « cinéma » – et les écritures « en condition » qu'elles inventent (condition de cadrage, d'agencement, de montage, de profondeur de champ, de synchronisation, etc.), on peut desserrer un tant soit peu le nœud de l'historicisme, interrompre trente secondes la dialectique du « déjà avant » et du « d'après » pour simplement zoomer sur les puissances de devenir dont elles sont capables ici, maintenant.

Avec Rancière encore dans les tympans, on ouvre alors *Le Langage cinématographique*, ouvrage de Marcel Martin publié en 1955³ et plus utile à notre propos

que la sémiotique de Christian Metz, qui s'embarlificote un peu trop dans une taxonomie métalinguistique pour véritablement outiller une pragmatique de ce que l'image permet à la langue de faire. Dans *Le Langage cinématographique*, donc, Marcel Martin distingue deux types de montage qui constituent ce qu'il appelle le « montage expressif », c'est-à-dire la création d'un tout simultanément plastique et narratif. Il y aurait, d'un côté, le « montage alterné » consistant à juxtaposer des plans qui diffèrent par le lieu tout en relevant de la même continuité temporelle ; et, de l'autre, le « montage parallèle » opérant le rapprochement symbolique, c'est-à-dire *a priori* abstrait, entre des plans qui diffèrent par le lieu et/ou par le temps. Quand le montage alterné impose une temporalité chronologique en rapportant une diffraction géographique à une unité dramatique (produisant de la sorte des récits classiques), le montage parallèle, lui, figure une simultanéité virtuelle ou idéelle par-delà toute continuité concrète. Le montage parallèle serait un sérialisme : il agencerait les uns par rapport aux autres des séries d'images temporellement décorréliées, et, dans cette friction, des effets de sens auraient lieu, « réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits⁴ », pour citer Deleuze citant lui-même Proust définissant les états de résonance. Le montage alterné, quant à lui, peut être dit « convergent » selon que des lignes spatiales d'abord séparées se rejoignent en un même lieu, ou « sans convergence » si elles ne demeurent jusqu'à la fin regroupées que sous une continuité temporelle.

Ça, tout ce que je viens d'évoquer là, c'est au cinéma *a priori*. Mais que se passe-t-il quand cela a lieu en littérature ? Que se passe-t-il quand ça a lieu dans un livre, sur des pages, avec des lettres, des mots, fussent-ils rejoints ou ajointés çà et là par des (reproductions d') images ? Il se passe un montage parallèle mais sur un seul plan, celui de la page lue, de la page à lire défilant verticalement, et puis latéralement, en la tournant. Réaliser cet oxymore – un *montage parallèle sur un seul plan* ou un *montage parallèle en plan-séquence, opéré par la lecture à l'échelle de courts chapitres* – l'écriture de J.-M. G., les livres de son cycle *Léman*, en sont capables. De fait via l'incessante reprise, sous des formes typographiques et éditoriales différentes, des mêmes motifs, des mêmes phrases, des mêmes idées à travers tous les ouvrages qui constituent ce cycle, l'on pourrait aussi penser à un montage alterné mais cette fois à échelle plus large : celle d'un méta-montage, virtuel, propre à un corps(-li-vresque)-sans-organes comme qui dirait, une installation filmique sur plusieurs écrans tout en prose. La vision d'un tel montage serait faite de mémoire, celle propre à la lecture proprement dite. Le même y serait fait

1. Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma*, La Fabrique, 2011, p. 49-51.

2. Jean-Max Collard, *Une littérature d'après*. « Cinéma » de Tanguy Viel, Dijon, Les presses du réel, 2015.

3. Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*, Cerf, 1955 ; revu et augmenté, 1985.

4. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Puf, 1968, p. 269.

de variations à travers les livres. Des exemples de ce montage ni complètement parallèle ni entièrement alterné, en plan-séquence troué ou poreux, ou en rappel d'un objet déjà là – ce qui à première vue semble une aberration au cinéma –, de ces exemples donc, il y en a plein chez J.-M. G. Et c'est précisément parce qu'il les agence *visuellement* dans ses livres que je choisis de faire l'ekphrasis de leurs pages ici (via des indications entre [] en italique et police Courier). Demeurer dans ce déplacement qu'offre le texte de J.-M. G. – du *cinématographique sur page* – c'est la condition, en plein *visual turn*, pour saisir la singularité de son écriture qui, comme à chaque fois les créatives, travaille en contre, résiste au pli dominant de l'époque.

Des exemples de *textepage* donc, dont je vous soumets l'ekphrasis comme les didascalies d'une écriture-même.

Soit, 1990, éditions du Seuil : un métonyme apparaît (ou est-ce un fétiche ? ou le nom d'un syndrome ?), d'un affect généralisé ?) : *Léman*. Lac aussi. Page 11 :

Léman coule en moi comme de la lumière.

Plus loin :

[Léman] vient dans l'image, se confond avec elle. Plus les mots tournent, plus le temps passe, moins il se distingue de ce paysage que je nomme. Ils se recouvrent, se recourent.

Et p. 114-115, [1^{er} tiret de dialogue] :

— Je sais que tu comprends : [entre guillemets] « je vois ce lac » [2nd tiret de dialogue :]

— J'avais l'impression que vous étiez dans le noir. Je ne voyais plus rien. Les mots se détachaient un à un. Des mots, des phrases. Comme un début de dialogue. La nuit était de plus en plus solide. Et l'eau du lac aussi était solide. C'est seulement alors que je vous ai parlé. C'était comme si nous marchions et que l'eau était sur moi. Tout entière, encore. En nous, déjà, tout entière.

Il faudrait s'arrêter sur ce métonyme, sur cette case vide ou chambre de compensation entre percepts et concepts, vision et récit, motif et opérateur. Comme une surface de réfraction, un écran et un projecteur à la fois, un ampli et un

interlocuteur, un écho et un fichier-son pour table de montage : serait-ce ça aussi ce lac, ce Léman ?

Mais *Cut. Fast Forward* à un autre volume, ou changement de bobine, on ne sait pas trop, c'est un cycle a-t-on dit. Va pour changement de bobine. 2007, *Film à venir*, éditions du Seuil, p. 25-26 :

L'enfant apprend à nager en kayak [à la ligne, tabulé :]
il voit le noir de lait de l'eau *milk milk*
il voit le noir de lait de néon de l'eau
milk milk il apprend il voit il apprend [saut de ligne, tabulé,
en italique :]

Très gros plan sur les paupières d'Ivik.
Elles tremblent. [saut de ligne, tabulé,
en italique :]

Voilà comment raconter l'histoire animale [saut de ligne, non tabulé,
en italique :]

Pendant ce temps l'animal, [à la ligne]
Pendant ce temps l'animal se bat dans l'eau avec le kayak et le brise. [à la ligne]
L'enfant apprend à chasser en kayak. J'apprends à chasser en kayak. Je lui apprend
à chasser en kayak. Je lui apprend à chasser. Il apprend à chasser. C'est l'été, la
scène se passe au Groenland.

[...]
L'histoire de l'enfant et l'histoire du père de l'enfant et l'histoire du morse font
partie de la même histoire, l'histoire 1955, l'histoire du kayak et de l'eau glacée,
l'histoire de la hutte et de l'igloo ou de la cabane, l'histoire de la maison nue comme
celle d'un mariage, la hutte, l'igloo, l'histoire animale.

Mais où est-ce qu'on est là exactement ? Dans du documentaire ou de la fiction ?
Dans un script peut-être ? Drôle de question. Poursuivons plutôt, p. 27 :

C'est l'été. Au large l'eau est brillante comme de l'huile. Le vent souffle si peu qu'il ne
pourrait pas éteindre une allumette. Rien ne bouge.

Et juste en dessous, même p. 27, terminaisons verbales en italique :

C'était l'été. Au large l'eau était brillante comme de l'huile. Le vent soufflait si peu qu'il ne pouvait pas éteindre une allumette. Rien ne bougeait.

Sur la même page. Contre le même blanc donc.

Et p. 68 :

[en majuscules :] FILM À VENIR [en caractère normal :] : La scène aurait simplement pour titre [en souligné à droite de l'écran, j'veux dire, de la page :]

L'ouverture des mains.

[retour à justifié à gauche :] Plan fixe. Lumière blanche, très blanche. Répétition des mêmes mots, des mêmes syllabes, jusqu'à l'ouverture des mains.

Mais qui filme qui ici exactement ? Ou alors : où est-ce que c'est projeté ?

Et qu'est-ce que c'est que ce conditionnel, « aurait » ?

Ekphrasis ou montage ? Montage en tournage de pages ?

Des histoires de télévision au Canada aussi, de corps sur les trottoirs de Toronto, de chauffeur pakistanais, de *wild girls*, de politique bientôt, dans une commune corrézienne, et tout autour, tout autour de Tarnac. À Flins aussi.

On est dans du Pasolini là ? Peut-être bien. Entre *Théorème* et *L'Évangile selon saint Matthieu*.

Pour sûr, le récit, son montage, ne sont pas linéaires dans ces livres. Mais parallèles, le sont-ils ? *Stricto sensu*, le montage n'y est pas parallèle puisque l'espace de la page où les différents registres sont ajointés agit en unité, en continuité organique ou topographique plus précisément, et scopique qui plus est, lorsque la lecture se fait vision. De visible en lisible et réciproquement, un *visible*, un *lisible* apparaît. Et à l'échelle du livre tout entier en réalité : lorsque les pages se dé/raccordent cursivement en se suivant numériquement sans se suivre *a priori* par syntagmes, c'est dans le flux que le montage parallèle a lieu, qu'ont lieu ses ajointements aux effets atmosphériques, poreux, auto-discursifs bien qu'adressés, dialogués même.

Un tournage de page fait-il un montage parallèle ?

En attendant, même si l'on trouve des reproductions de dessins ou de journaux prolétariens pleine page, ou des zooms sur ce qui ressemble à des cartes Michelin du centre de la France, quelque chose bégaie entre l'image et le récit, la diégèse et l'extradiégétique, le transitif et l'intransitif, l'ici et le méta. Ça raconte et ça montre en même temps, et de dedans en plus, toujours de dedans. Un art (de l'extra) *diégétique* comme on dit *poétique* ? Un art de l'intra (diégétique) ?

Il ne s'agit pas de poésie visuelle bien sûr. De mallarméisme je ne sais pas, il faudrait lui demander à J.-M. G. Mais ce n'est pas trop mon problème, ce n'est pas ça qui me retient. Ce qui me retient c'est cette histoire de montage à même la page, à même la lecture cursive.

Ce qui définit le cinéma moderne raconte Deleuze, c'est un va-et-vient entre la parole et l'image, leur nouveau rapport. Ça peut prendre plusieurs formes ou lieux. Filmer la parole par exemple, littéralement. La post-Nouvelle Vague a beaucoup fait cela, d'Agnès Varda à Jean Eustache. Ou disjoindre parole et image, de Duras à Akerman. Scénographier leur rejonction. Documenter leur montage en train d'avoir lieu.

Mais quelles têtes auront donc ces chantiers *en livre* ? Pas dans une lecture-performance ou une installation plastique *stricto sensu* : sous forme de livre. À quoi ça ressemble une voix off sur une page ? Et quelle politique ça a ?, quelle politique ça crée ?

Pour avancer, sans doute est-il opportun de décaler d'une unité la molette alphabétique des initiales, ça a l'air fait exprès : de J.-M. G en J.-L. G. Un film par un livre. Un livre par un film. Ça pourrait nous éclairer. J'ai comme dans l'idée que ces deux-là, ils font la même chose, mais en sens contraire.

Qu'est-ce qu'il fait J.-L. ? Il travaille le montage pour sûr, le contrechamp même. Et c'est particulièrement frappant parce qu'il fait du trope qu'est le contrechamp un motif à définir entre photographie et parole au sein même de l'image cinématographique. C'est dans *Notre musique*, en 2004. Dans l'extrait que j'ai en tête, Godard, qui joue son propre rôle, est en Bosnie. Il y donne ce qui ressemble à une *master class* dans une salle à la lumière fortement tamisée, une lampe se balançant du plafond en ombre chinoise. La caméra saisit les corps de l'assistance et de l'orateur dans tous les axes : depuis le dos de Godard assis face aux étudiants jusqu'à leurs profils en *tracking shot* latéral. Leurs questions sont plus ou moins sous-titrées. Ça parle français aussi, en voix plus ou moins off, mélangées à celle de Godard qui se lève, tourne un peu en rond. Il parle de Shakespeare, évoque Heidegger et Hölderlin pour dire que c'est la lumière du cinéma qui peut nous aider à y voir plus clair aujourd'hui, à travers les guerres. Pour Godard, c'est le texte qui de nos jours prime sur l'image, et cela dit que nous ne savons plus voir. Il se sert de l'exemple des images de guerre dans les médias. Assis face à son public en flouté au lointain, s'exprimant lentement car traduit en bosniaque, avec des *cuts* sur sa traductrice assise qui le regarde attentivement entre chaque prise de parole, le dialogue des deux monologues se tamise pour laisser de la musique monter autour d'images des camps et de l'histoire de la peinture en plein écran, voix off de Godard sur les côtés, coupées aux profils

d'étudiants en *chiaroscuro* tenant des clichés de scènes historiques entre leurs mains. Puis de nouveau Godard vu de dos à l'avant-plan, son public en flou face à lui, deux clichés en main qu'il tient-tend vers l'arrière à notre regard, légèrement décalés de son épaule droite, et qu'il fait glisser l'un sur l'autre. Le premier en couleur, le second en noir et blanc. « Par exemple, en 1948... Les Israélites marchent dans l'eau vers la Terre Promise... Les Palestiniens marchent dans l'eau vers la noyade... » dit-il, tandis qu'il découvre une photo par l'autre au rythme de ses mots. « Champ et contrechamp » dit-il, en remplaçant la première sur la seconde pour redécouvrir à nouveau celle-ci sous celle-là. Répétant ces paroles sur ce geste une seconde fois. Puis une troisième, en disant : « Le Peuple juif rejoint la fiction... Le Peuple palestinien, le documentaire ». La politique du geste de dés/articulation qu'opère Godard ici – politique au sens que toute image suppose, en même temps qu'elle en crée, des vecteurs de pensée par une percée des discours hégémoniques ou dominants – cette politique-là révèle plus clairement encore toute la difficulté à creuser un tel écart image-langue dans la langue même, dans le texte même, sans images, qu'elles soient fixes (photographies) ou mouvantes (film, fût-il comme celui-ci en train de cadrer en plan-séquence des photographies manipulées, ou plutôt montées à la main). Godard est le premier à le reconnaître dans un entretien paru à la sortie de *Notre musique*, en parlant des écrivains par rapport aux cinéastes : « Au début, dit-il, on se rend compte avec des mots qui ne sont pas encore des mots. En littérature, c'est plus difficile, parce qu'ils n'ont que des mots comme matière. Nous, c'est plus facile. » Pour prendre à bras-le-corps cette « difficulté », il faudrait mettre de la photo cinématographique dans le livre. Écrire en photographe instruit de cinéma (ou peut-être l'inverse). Ça tombe bien : l'écriture peut faire ça, dès lors qu'elle sait composer un intransitif transitif, faire un montage im/parallèle tout en mots, tout en phrases. Et, oui, le texte en question aura de facto une portée critique, dans sa nature même, sa grammaire ou sa syntaxe même. S'agissant du roman, Deleuze appelle ça une écriture en style indirect libre, et bien sûr il dit qu'elle existe aussi au cinéma. Godard, lui, en chien-de-faïence avec son devenir-écrivain, passe son temps à balancer entre les deux : « Pour moi dit-il, *Notre musique* n'est d'ailleurs pas un film mais un livre ». « J'avais déjà demandé ça pour *Histoire(s) du cinéma*, en insistant – “Mais je vous dis que c'est un livre !” – Mais non... » Mais bientôt il ajoute : « On a peur de l'image. On préfère un déluge de paroles. » On peut retourner cette phrase dans l'autre sens : dans les deux cas, c'est de la forme qu'on a peur, de la force de frappe de sa singularité dans un commun qu'elle déstabilise, de la béance historique qu'elle crée, des *reboots* possibles qui vont avec. Et, pour être encore plus clair, Godard : « Dans le cinéma, il n'y a pas de verbe “être”, il y a des êtres ».

Cut. Contrechamp. Retour à J.-M. G.

Qu'est-ce qu'il fait Jean-Marie, à travers son cycle ? Il ne filme pas de la parole en train de donner à voir des images en les disant tandis qu'elle les montre. Il donne à lire du film en train d'être dit, en train de parler *et* en train d'être dit. Il rend sensible sur la page l'ajointement – l'indétermination aussi bien – entre un scénario, un script, une exégèse, une mémoire, un mouvement de caméra sur ou plutôt *dans* le même plan de lecture. Comme Godard mais dans l'autre sens : de l'interstice paradoxalement cadré comme catalyseur de vision, à tous les sens de ce terme. Ce serait ça *filmécrire*, par-delà les polysémies propres à ces deux verbes : « lire », « écrire » des textes, des images, à l'intérieur de leurs variabilités respectives, en les croisant.

Dans ses « Remarques introductives à quelques séquences d'un film à venir » données au numéro du *Conférencier* sur « Cinéma & Poésie » dirigé par Catherine Soulier en 2014⁵, Jean-Marie évoque un « renversement de l'image en texte », un « livre d'images sans images [...] où les images sont en permanente situation critique, d'apparition-absorption, émergence-effacement, “conversion” ». Des « procès de dé-figuration » aussi, qui sont autant de « littéralisation », de « passage au littéral » sous forme de mises en texte, dont un archétype serait les Polaroids, parce qu'ils sont une « saisie mécanique du réel, sans “négatif”, [...] un instantané unique immédiatement disponible, permettant le simple constat de vision ». Si ce programme s'entend très distinctement, avec la détermination qui caractérise son auteur, si l'utilité, la nécessité même de sa radicalité ne font aucune espèce de doute aujourd'hui (notamment dans son mot d'ordre général de mise « en permanente situation critique »), il y a bien sûr beaucoup de différences, contrairement à ce qu'il dit, « entre photographie, vidéo, et cinéma ». Je me demande même si je ne l'ai pas lu ici en biais ou légèrement à côté de ses *a priori* ou de ses entrelacs J.-M. G., pour mieux y projeter les miens. Dans 24-images-seconde, par exemple, il y a « photographie ». La réciproque n'est par vraie. Le développer nécessiterait une autre communication, mais c'est bien de maintenir à vif ces différences que l'écriture crée les rapports opaques et lucides à la fois, de différences comme de singularités, où elle prend forme et agit. Les œuvres denses, têtues et obstinées comme celle-ci, sont aussi utiles à cela : préciser, énoncer, tenir un lieu de travail. Et je le remercie aussi pour ça, J.-M. G.

5. « Remarques introductives à quelques séquences d'un film à venir », en ligne sur Revue-textimage.com.