

Le cinéma sans les films
Bernard VOUILLOUX

Du cinéma de paroles aux films mentaux

Le cinéma sans les films ? Un cinéma virtuel, non actualisé par le film ; un cinéma en puissance (ou en restance) et non en acte, un cinéma fantôme « où les films que recomposent nos perceptions, nos émotions et nos paroles comptent autant que ceux qui sont gravés sur la pellicule¹ ». Un cinéma dont les objets d'immanence, pour reprendre ce concept à Gérard Genette², seraient non des films, mais des énoncés oraux ou écrits, toutes sortes de textes : des cinétextes. Quelques publications récentes ont attiré l'attention sur ces investissements imaginaires, cognitifs, langagiers du cinéma, mais ils sont aussi anciens que le cinéma. Le cinéma sans les films – ce cinéma invisible, mais lisible, audible, pensable – est d'abord moins un objet en lui-même qu'un symptôme : la manifestation d'un état de civilisation, de culture ou de société caractérisé par la prégnance symbolique que l'omniprésence matérielle des images animées a conférée au fait cinématographique. Un état, donc, dans lequel le cinéma est devenu à la fois un référent majeur et un figurant qui travaille nos manières de dire et de penser. Nous passons beaucoup plus de temps avec le cinéma sans films que devant les écrans. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est ce que faisait apparaître *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard : *l'archéologie du cinéma se confond avec la mémoire du siècle*³.

Quelques situations. Celle-ci, qui a souvent été invoquée, en particulier par Roland Barthes⁴ : sortant de la salle obscure, je parle du film avec celui ou celle qui m'accompagne, je parle le film, je le récite, en raconte des scènes, en évoque des moments, en cite des répliques, analyse les motivations des personnages, discute le choix ou le jeu des acteurs, évalue la réalisation, etc. Cette critique orale, verbale, non textualisée, *in vivo* – matériau de choix pour l'étude des interactions conversationnelles – est un peu l'homologue de la critique de conversation, un versant de la « critique spontanée » dont Albert Thibaudet avait reconnu l'importance dans la réception des livres⁵. Ce cinéma de paroles anime, bien sûr, les conversations des cinéphiles, amateurs à la culture cinématographique encyclopédique dont le savoir est de la même nature que celui des amateurs de *bel canto*, de jazz ou de corrida : un peu

1. Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 14.

2. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, 1. Immanence et transcendance*, Paris, Le Seuil, 1994.

3. Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Tours, Farrago, 2000.

4. Roland Barthes, « En sortant du cinéma » (1975), *Œuvres complètes*, nouv. éd. revue corrigée et présentée par É. Marty, Paris, Le Seuil, 2002, t. IV, p. 778-782.

5. Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, éd. M. Jarrety, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 39-66.

obsessionnel, souvent hétéroclite, poussant le degré de précision jusqu'à la manie – tels ces amateurs de jazz qui penseraient déroger s'ils ne donnaient pas la référence de la matrice à partir de laquelle un disque de Fats Waller a été pressé. Un autre état du cinéma sans film est moins gratuit : dans cette variante communicationnelle, le film fait office de comparant lorsque nous voulons faire comprendre rapidement à notre interlocuteur une situation, un personnage, un lieu, une atmosphère, un effet. La référence filmique endosse alors les vertus cognitives qu'Aristote attribue à la comparaison. Et c'est à des fins analogues que le cinéma sera génériquement convoqué pour désigner un type de comportement : s'il nous arrive encore de dire de la vie de quelqu'un que *c'est un roman*, qu'un tel nous *a joué la grande scène du II*, le médium cinématographique semble en voie de supplanter ces genres installés pour caractériser des manières d'être (*il a fait son cinéma habituel, elle se fait un film*, etc.).

Les états non verbalisés du cinéma sans films sont aussi divers. Il y a ainsi une mémoire cinématographique, constituée de scènes, de fragments, de répliques que nous pouvons nous remémorer en quelque sorte pour eux-mêmes, exactement de la même façon que nous nous rappelons un roman ou que nous fredonnons en nous une mélodie. Entrelacée à la mémoire des circonstances dans lesquelles nous avons vu un film, cette mémoire constitue un matériau plastique privilégié pour les associations mnésiques : un film un peu ancien nous reporte non seulement à un style cinématographique d'époque, mais à notre propre passé, comme peut le faire un « tube »⁶. Plus complexes sont les états mentaux dans lesquels le film intervient sous les espèces d'un formant du matériau imaginal dont est faite en partie notre vie intérieure. Ce n'est pas à un film précis que nous pensons, pas même au cinéma en général, car il ne s'agit pas ici de penser *à*, mais de penser *avec* ou *en*, sur un mode implicite et non intentionnel : cela pense en nous *more cinematographico*. Un cas paradigmatique est celui des « images » qui, dit-on, défilent dans la tête de celui qui est sur le point de mourir et qui revit, revoit sa vie comme un film. Sans doute serait-il plus exact de dire de cette expérience comme d'autres états de pensée que cela *penseraient* nous de façon cinématographique, car il faut tenir compte de la manière dont le discours ambiant verbalise ce phénomène – filtre interprétatif que font leur ceux qui, ayant échappé à la mort, témoignent après coup de leur expérience. Ces films-là, jamais d'autres que celui qu'ils concernent ne les aura vus en direct. Il serait intéressant de savoir à quel moment le phénomène du dernier film a été objectivé pour la première fois, d'examiner les témoignages qui le documentent, les fictions littéraires qui le mettent en œuvre. La représentation d'une succession de moments de vie, de scènes, n'est pas une invention du cinéma : les chemins de

6. Voir Peter Szendy, *Tubes : la philosophie dans le juke-box*, Paris, Minuit, 2008.

croix, sur une échelle temporelle courte, les cycles biographiques peints – vies de saints ou de héros – en sont des manifestations bien connues. Il y a donc tout lieu de penser que ces séquences ultimes auront pu être « constatées » avant même l'invention du cinéma et que celle-ci leur aura donné le figurant le plus efficace, le montage filmique permettant de rendre compte du caractère saccadé et incohérent de ce qui serait moins un récit qu'un collage. Tout un film, du reste, aura été bâti sur ce film mental, pour lors actualisé en images filmiques lissées par un art du récit de facture traditionnelle : *Les Choses de la vie* (1970), de Claude Sautet. Dans le livre homonyme de Paul Guimard (paru en 1967), dont le film est l'adaptation, la remémoration des moments de vie du héros agonisant, plongé dans un demi-coma, était induite par les paroles qu'échangeaient auprès de lui des personnes de son entourage.

Il faudrait semblablement s'interroger sur la façon dont le figurant filmique intervient dans les descriptions par lesquelles nous verbalisons l'expérience que nous faisons du temps de notre vie sous la forme d'un récit, selon l'hypothèse de Paul Ricoeur. S'il est vrai que « ce qui est signifié par le récit est déjà présignifié au niveau de l'agir humain⁷ », que la configuration du temps effectuée par le récit littéraire est préfigurée par notre aptitude à nous ressaisir narrativement de nos actions, il faudrait se demander si, et de quelle manière, le récit filmique, le récit d'images agencées en séquences informe cette opération, ou du moins son compte rendu verbal.

Avant le film (et le cinéma ?), pendant le film

La plupart des questions que posent les états oralisés ou mentaux du cinéma sans films intéressent largement les états proprement textuels. La présentation la plus commode de ces derniers est sans doute celle qui se coule dans le schéma ternaire des trois instanciations temporelles : avant, pendant, après. Deux de ces moments au moins sont impliqués dans la chaîne de production d'un film. L'entrée du cinéma dans l'ère numérique n'aura pas eu d'incidence notable sur la temporalité dans laquelle s'inscrivent les différentes stases pré- et péri-textuelles, alors que l'économie temporelle du « texte » filmique s'en est trouvée profondément modifiée : aujourd'hui, comme le souligne en effet Jan Baetens, « le “texte” d'un film en version DVD comprend *statutairement* ces éléments péri-, méta- ou avant-textuels, qui

7. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t. I, Paris, Le Seuil, 1983, p. 122.

souvent sont conçus dès le début en vue de leur intégration au “produit” final⁸ ». La fabrication d’un film peut s’accompagner et s’accompagne de fait le plus souvent d’un très grand nombre de supports textuels, que les études sur les genèses cinématographiques prennent en considération au même titre que les images pré- et périfilmiques (essais, *rushes*, versions, *making of*, etc.)⁹ : avant le film, notes d’intention, scénario et dialogues, synopsis, plan de tournage ; pendant le film, réécritures partielles du scénario, scripts, notes de tournage. On pourrait même annexer à la chaîne génétique du film certains textes post-filmiques, comme les transcriptions d’interviews avec le réalisateur et les comédiens, qui sont au service de sa promotion et visent à encadrer sa réception en alimentant le dossier de presse.

Le scénario cristallise, à juste titre, l’attention de tous ceux qui travaillent sur les genèses cinématographiques ou sur les relations intermédiaires : c’est le chaînon textuel à la fois le plus massif et le plus décisif. Et l’adaptation se trouve être le type de scénario le plus étudié. Tous ceux qui s’en sont emparé auront toutefois relevé l’écart qui disjoint sa perception de sa pratique. Beaucoup de films qui sont adaptés d’un roman ne sont pas perçus comme tels, tout simplement parce que le texte de départ n’est pas « activé » par l’immense majorité des spectateurs. Les attentes du public face à un film dont le titre inclut le nom « Bovary » ne sont pas les mêmes que face à un film comme, par exemple, *Les Yeux sans visage* (1960) de Georges Franju, adaptation du roman homonyme de Jean Redon (1959). Et l’on notera qu’en conséquence, beaucoup de travaux consacrés aux « adaptations cinématographiques d’œuvres littéraires » portent sur des films tirés d’œuvres dont la présence dans la mémoire du public – ou d’une partie significative de celui-ci – est assurée par leur notoriété. Toutes choses égales, il en est allé de même pour le tableau vivant au moment de son apparition et tout au long du XIX^e siècle : fondé sur la reconnaissance du tableau et de la sculpture qu’il mettait en action, il faisait fond sur l’encyclopédie cognitive du public, et manquait une partie de son effet s’il n’était pas aisément identifiable¹⁰. Un réalisateur qui s’empare d’une œuvre connue passe avec son public un véritable pacte stipulant les conditions sous lesquelles son film doit être reçu : ce qu’il propose, c’est sa « lecture » de l’œuvre. À l’inverse, on peut se demander s’ils étaient si nombreux, les spectateurs non italophones du *Senso* (1954) de Visconti qui, au moment de sa sortie en France, connaissaient la nouvelle de Camillo Boito (1883) mentionnée dans le

8. Jan Baetens, « La novellisation contemporaine en langue française », *Fabula*, LHT, n° 2, décembre 2001 ; <http://www.fabula.org/lht/2/baetens.html> (dernière consultation le 27 mars 2015).

9. Voir Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer, « Genèses cinématographiques », *Genesis*, n° 28, « Cinéma », 2007, p. 7-27.

10. Voir Bernard Vouilloux, « Le geste dans le tableau vivant, des arts de la scène à la photographie », in Julie Ramos (dir.), avec la collaboration de Léonard Pouy, *Le Tableau vivant ou l’image performée*, Paris, Éd. Mare & Martin, 2014, p. 121-134.

générique. Les éditeurs n'auront saisi l'occasion que longtemps après coup (la nouvelle ne fut pas traduite avant 1983) pour « relancer » un titre dont la renommée est due pour une large part au film. La notion d'adaptation engage donc non seulement un point de vue « internaliste » – d'ordre génétique, poétique, sémiotique, etc. –, mais la prise en considération d'une anthropologie de la mémoire et d'une sociologie de la culture. Peut-être ce point de vue, adopté par les études intermédiales, devrait-il être davantage pris en compte dans l'étude des scénarios adaptés, car l'adaptateur travaille nécessairement en fonction du degré de connaissance plus ou moins élevé du public, des « prérequis » qu'il lui suppose, des attentes, des projections, des anticipations qu'il lui attribue.

Les implications économiques qu'engage l'intégration de ces paramètres dans la chaîne de production des films n'échappera à personne, à l'heure où la concentration capitaliste permet à de grands groupes de maîtriser les secteurs éditoriaux et cinématographiques et de couvrir la totalité de la chaîne, depuis le livre à adapter jusqu'aux produits dérivés multimédias et aux organes de presse¹¹. Ce sont là des perspectives qui renouvellent heureusement un champ de recherches qui tend à s'épuiser dans un comparatisme souvent stérile en se fixant – comme tétanisé – sur la fameuse question de la « fidélité », qui est certainement aussi complexe entre un film et un livre qu'entre deux êtres humains. Encore que les réalisateurs disposent de bien des ressources pour contourner l'obstacle que constitue la référence trop insistante à un « chef-d'œuvre » : des formules comme « inspiré de » ou (dans le français des gens de cinéma) « basé sur » correspondent à des types d'adaptation ou de transposition dont Jean-Louis Leutrat, dans l'un de ses derniers essais, rappelait qu'ils sont bien réels. Il en donnait pour exemple *L'Argent* (1983) de Bresson, adaptation d'une nouvelle de Tolstoï (*Le Faux Coupon*, 1911), alors que le film, selon lui, se souviendrait davantage de Dostoïevski, adapté déjà deux fois par le réalisateur, avec *Une femme douce* (1969) et *Quatre nuits d'un rêveur* (1971)¹². Un autre abord, tout à fait novateur, est celui des projets d'adaptation qui n'ont pas abouti : ils intègrent l'ensemble des scénarios non réalisés, des scénarios fantômes : « films sans images ». Jean-Louis Jeannelle en a donné récemment tout à la fois la théorie, la méthodologie et l'exemplification à travers sa magistrale étude des sept scénarios non tournés de *La Condition*

11. Pour un état de la question, voir Jean-Louis Jeannelle, « Réadaptation », *Critique*, n° 795-796, 2013, p. 613-623, où il rend compte notamment de Simone Murray, *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, New York, Routledge, 2012.

12. Jean-Louis Leutrat, « “Deux trains qui se croisent sans arrêt” », in Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma et Littérature. Le Grand Jeu*, Paris, De l'incidence éditeur, 2010-2011, t. I, p. 30-31.

*humaine*¹³. Voilà une de ces situations qui vous donne à un texte la réputation ambiguë (valorisante et un peu inquiétante) d'être « inadaptable » : elle a longtemps accompagné la *Recherche* de Proust, que Visconti avait formé le vœu d'adapter, ce qui n'aura pas empêché quelques réalisateurs de franchir le pas.

L'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma ne présente sans doute pas pour le scénariste les mêmes difficultés selon que l'œuvre appartient ou non à l'époque du cinéma. Adapter *La Condition humaine*, ce n'est pas tout à fait la même chose qu'adapter *Madame Bovary* ou *Le Satiricon*. Malraux a incorporé dans son écriture romanesque, et peut-être même dans ses essais et ses écrits autobiographiques, un certain nombre de procédures de cadrage, de point de vue, de coupes et d'effets de montage « empruntés » au cinéma. Sont en jeu ici les « écritures cinématiques », c'est-à-dire les textes qui présenteraient des propriétés pré-filmiques. Il en irait ainsi de la *cinématicité* comme de la théâtralité, l'une et l'autre faisant appel à l'aptitude de l'auteur, par exemple, à faire entrer et sortir un personnage, à conduire l'action scénique – aptitude déjà reconnue par Aristote dans un passage de la *Poétique*. La supériorité de la tragédie sur l'épopée tenait, selon lui, à ceci qu'« elle a toute sa vivacité [*enargès*] à la fois à la lecture et à la scène ». Le commentaire que Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot donnent de ce passage en fait ressortir la portée : « La vivacité (*enargeia*), dont Aristote nous dit (62 a 17) qu'elle apparaît à la lecture, est d'abord une qualité mimétique du texte que le poète a composé – histoire et expression – “en se mettant les choses sous les yeux” (chap. 17, 55 a 23) ; la clarté de conception, imprimée dans le texte, à la fois se révèle à la lecture (*kai en téianagnôsei*) et se manifeste dans la mise en acte (*kaiepitônergôn*)¹⁴. » « Se mettre les choses sous les yeux », c'est peut-être ce que fait lui aussi le romancier avant d'écrire ; mais les catégories dans lesquelles il pense et verbalise ces opérations sont celles que l'état des techniques visuelles lui rend accessibles – comme à ses contemporains : les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola doivent autant à la gravure et au genre des *Andachtsbilder* que *Bruges-la-Morte* à la photographie.

En empruntant pour partie son vocabulaire au champ de la peinture (*point de vue*) et de la photographie (*focalisation*), la narratologie a préparé le terrain, quoi qu'elle prétende, à un comparatisme larvé, qui pourra aller jusqu'à l'application sans précautions du vocabulaire de la technique cinématographique à l'analyse littéraire : parler d'un travelling, d'un panoramique, d'un zoom, d'un gros plan, etc., à propos de l'*Iliade* présente très certainement des mérites

13. Jean-Louis Jeannelle, *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de La Condition humaine*, Paris, Le Seuil, 2015.

14. Aristote, *La Poétique*, 50 a 3-7, éd. et trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, p. 411, n. 8, ad 62 a 18.

heuristiques appréciables dans un cadre pédagogique, mais pose par ailleurs de redoutables problèmes d'ordre épistémologique. Le *telling* ne doit pas nous faire oublier que le *showing* verbal n'est jamais que métaphorique. La notion d'écritures cinématographiques est légitime lorsqu'elle est appliquée à l'analyse d'œuvres qui non seulement sont imprégnées par la culture cinématographique, mais sont le fait d'écrivains qui sont eux-mêmes passés à la réalisation (Cocteau, Malraux, Duras, Robbe-Grillet, etc.) ou ont du cinéma une connaissance critique approfondie (Claude Ollier). Elle est féconde lorsqu'elle est convoquée dans la perspective d'une préhistoire du cinéma, c'est-à-dire d'une exploration des techniques de reproduction du mouvement : en peinture, les recherches de Muybridge et de Marey sur la chronophotographie, divulguées autour de 1880, n'auront pas laissé indifférents des peintres comme Degas ou Gérôme¹⁵. Il peut conduire à de graves contresens s'il consiste seulement en l'application anachronique de termes qui ne sont plus dès lors que de simples métaphores. À moins de postuler que le cinéma aura toujours existé et qu'Homère a filmé sans le savoir...

Après le film

Abordé par l'aval du film, le cinéma sans films ne peut appartenir qu'à l'époque du cinéma. Le statut de genre mineur encore réservé à la novellisation, qui subsume ce que l'on a appelé « ciné-roman » ou « film raconté », semble la reléguer parmi les produits dérivés du film, qui sont pris en charge directement ou indirectement par la chaîne de production. Comme l'a souligné Jan Baetens, qui a leur consacré tout un livre¹⁶, ces dérivés textuels sont en fait le plus souvent écrits pendant la durée du tournage, à partir du scénario, afin de pouvoir être proposés aux spectateurs-lecteurs le jour de la sortie du film : en ce cas, le film et sa novellisation se situent au même niveau du *stemmas* philologues, tous deux se rattachant au même texte-source. Le travail de Baetens a montré l'intérêt des problématiques que la novellisation met en jeu et l'extrême diversité des formes littéraires et éditoriales qu'elle a prises, depuis les plus commerciales jusqu'aux pratiques expérimentales de Duras et de Robbe-

15. Le rapport entre le travail de Degas et les clichés de Muybridge a été souligné par Valéry dans le chapitre de son livre sur Degas intitulé « Cheval, danse et photo » : *Degas Danse Dessin* (1933), Paris, Gallimard, « Idées », 1965, p. 79-89. Plusieurs historiens de l'art ont étayé depuis la réception de ces captations du mouvement par les peintres : sur ce que leur doivent les chevaux et les danseuses de Degas, voir, par exemple, Emmanuelle Heran, « Le cheval dans l'art de 1848 à 1914, in Nicolas Chaudunet al., *Le Cheval dans l'art*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2008, p. 348, et Richard Kendall et Jill DeVonyar, *Degas et les Danseuses. L'image en mouvement*, Paris, Skira Flammarion, 2011, p. 167.

16. Jan Baetens, *La Novellisation. Du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2008.

Grillet. Du point de vue de leur fonctionnement textuel, le scénario et le ciné-roman obéissent à des logiques différentes : ce qui distingue le premier du second, c'est que les énoncés narrativo-descriptifs y ont une portée prescriptive, puisqu'ils sont destinés non à être énoncés comme les dialogues, mais à être mis en action, c'est-à-dire transformés en actes cinématographiques. Un scénario se lit en principe comme une pièce de théâtre, si du moins l'on considère que le théâtre est un art à deux phases (Goodman) et que le fait théâtral n'existe qu'à partir du moment où le texte est scéniquement actualisé (option scénocentriste)¹⁷. Au contraire, un film novellisé donne lieu à un texte qu'on lit comme un roman, le genre visant à effacer, comme Baetens l'a montré, la différence et la tension pouvant exister entre plusieurs systèmes sémiotiques et différents supports médiaux.

Les écrits sur le cinéma, quelles que soient leurs visées et leurs publics ne peuvent effacer l'écart médial, car c'est ce qui les justifie : écrire sur un film, c'est faire appel au médium linguistique pour traiter d'un médium non linguistique (l'éventuel lecteur de cet article est prié de ne pas couper cette phrase de son contexte). Les visées et les motivations qui sont celles des écritures méta-cinématographiques leur ménagent un très grand nombre d'options. Les critiques de films proposées par les journaux, les magazines et les sites d'information généralistes se limitent généralement à un résumé de l'histoire et à des appréciations sur les acteurs et la mise en scène. Dans les écrits plus spécialisés – essais monographiques, analyses filmiques –, le « langage » cinématographique se voit accordé au contraire une place beaucoup plus importante. Si l'histoire de la critique cinématographique, non tant de ses figures que de ses modèles, reste à faire, il n'est pas sûr qu'il puisse y avoir accord sur l'interprétation de ces derniers. La réalité des pratiques invite ainsi à reconfigurer la distinction opposant le discours généraliste et le discours spécialisé. S'appuyant sur l'interprétation que Michel Charles (dans *L'Arbre et la Source*) a donnée de l'opposition entre critique professionnelle (le plus souvent universitaire) et critique mondaine, Marc Cerisuelo a pu soutenir que la critique cinématographique telle qu'elle se pratiquait aux *Cahiers du cinéma* dans les années 1950 et 1960 tenait de la seconde et qu'elle partageait avec la théorie littéraire du premier romantisme allemand le souci d'une implication, d'un engagement visant « à redéfinir nos attendus de l'œuvre d'art¹⁸ ». Pour Georges Didi-Huberman, les appuis de pensée que l'un des critiques-cinéastes les plus importants des *Cahiers*, Godard, est allé chercher de ce côté-là pour faire un

17. Voir Bernard Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, L'Éclat, 1997, p. 57-73.

18. Marc Cerisuelo, *Fondus enchaînés. Essais de poétique du cinéma*, Paris, Le Seuil, 2012, p. 13.

« cinéma de poésie » entreraient en conflit avec son style autoritaire, dont le recours à l'« autorité » de Malraux serait un indice¹⁹.

La critique des *Cahiers* relevait de ce que l'on appelle parfois la « critique des créateurs » : comme l'a illustré le mot célèbre de Godard sur le travelling, affaire de morale, formule qu'il a reprise en la modifiant à Luc Moullet et que Jacques Rivette appliquera au *Kapò* (1961) de Gillo Pontecorvo, c'est toujours de plus et d'autre chose que de cinéma qu'il s'agit. Dans un tout autre contexte, un bel exemple de cette attention aux extensions signifiantes que libèrent les gestes techniques – beau en particulier parce qu'il se fonde sur une lecture de Baudelaire – est l'analyse que Patrizia Lombardo propose de la scène initiale de *Gangs of New York* (2002) de Scorsese, celle où l'enfant, le petit Amsterdam, regarde avec admiration, de bas en haut, son père en train de se raser²⁰. Quelques lignes plus haut, Patrizia Lombardo a cité le passage du *Peintre de la vie moderne* où il est dit que « l'enfant voit tout en nouveauté » et que « le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté ». Trois points de suspension trouent la citation en son milieu, qui ne sont pas de l'auteur cité (contrairement à ce que pourrait faire penser le fait qu'ils ne sont pas entre crochets), mais de l'auteur citant. Or, de quoi est-il question dans ce passage omis ? D'un enfant, devenu depuis « un peintre célèbre », qui, assistant à la toilette de son père, « contemplait, avec une stupeur mêlée de délices, les muscles des bras, les dégradations de couleurs de la peau nuancée de rose et de jaune, et le réseau bleuâtre des veines²¹ ». Couper ce passage, passer le texte au rasoir n'est sans doute pas un acte irréfléchi dont les conséquences n'auraient pas été pesées : en supprimant la référence à la peinture, Patrizia Lombardo contourne la difficulté que pose toute mise en parallèle non argumentée des deux arts, tout en remettant à la mémoire de son lecteur la charge non d'un parallèle, mais d'une résonance ou d'une ressemblance qui fait apparaître combien le cinéma est affaire lui aussi de « forme » (« Déjà la forme l'obsédait et le possédait », écrit Baudelaire). La critique la plus féconde a toujours été celle qui pensait le cinéma dans la pluralité des arts, et plus largement des pratiques symboliques. Le grand problème des discours spécialisés est qu'ils finiraient presque par donner crédit à la fiction de « récepteurs » purs qui ne seraient que des lecteurs de livres ou des spectateurs de films.

19. Georges Didi-Huberman, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5, Paris, Minuit, 2015, respectivement dans les sections VI et V.

20. Patrizia Lombardo, « Sublime Scorsese. Le cinéma comme mémoire et imagination », *Critique*, n° 675-676, 2003, p. 670-671.

21. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* (1863), *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, t. II, p. 690-691.

Un résumé de film ne se présente jamais comme un récit : il ne reconduit ni au récit dérivé par novellisation, ni, dans le cas d'une adaptation, au récit *princeps*. Il fonctionne sous un régime qui est celui des résumés de fictions verbales, des représentations théâtrales (avec lesquels il partage la pratique consistant à faire suivre le nom du personnage fictif de celui du comédien) et des descriptions de tableaux. Le présent dans lequel il se déploie est, pour ainsi dire, celui d'une description de récit. Cette particularité fait sortir du cadre de la novellisation, me semble-t-il, et contrairement à ce que soutient Baetens, *Cinéma* (1999) de Tanguy Viel : les scènes du film de Joseph Mankiewicz, *Sleuth* (1972, *Le Limier*) y sont racontées dans un présent qui, suivant le déroulement du film, condense ses multiples visionnages par le héros-narrateur. Ce qui, surtout, différencie ce roman de toutes les formes d'adaptations d'un film, c'est que la narration est assumée par un narrateur dont la « confession » (le livre peut se lire comme ces récits monologiques que sont *Mémoires écrits dans un souterrain* de Dostoïevski, *Le Bavard* de Des Forêts ou *La Chute* de Camus) constitue à elle seule une histoire qui double et fait résonner l'histoire racontée par le film, dont la composante visuelle n'est jamais oubliée : à la différence d'un ciné-roman, le livre fait de la *twofoldness* son principe organisationnel²². En d'autres termes, *Cinéma* est la réénonciation narrative du récit filmique de Mankiewicz tel qu'il est perçu par un héros-narrateur dont le lecteur ne tarde pas à s'apercevoir qu'il est caractériel, voire paranoïaque, tirant la cinéphilie du côté de la monomanie.

Dans un court essai fort stimulant qui prend pour fil rouge le roman de Tanguy Viel, Jean-Max Colards s'est proposé de réfléchir sur une « littérature d'après » apparue assez récemment, qui doit s'entendre à la fois au sens chronologique et au sens hypertextuel²³ : à côté de *Cinéma* prennent place notamment des livres comme *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger et *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* d'Olivia Rosenthal, publiés tous deux en 2012. Deux livres aussi différents entre eux qu'ils le sont de celui de Tanguy Viel. *Supplément à la vie de Barbara Loden* est le récit d'une enquête menée par l'auteur sur l'actrice américaine Barbara Loden, dont *Wanda* (1970), où elle joue le rôle principal, est la seule réalisation : l'enquêtrice, partie d'une commande (exactement comme dans *L'Exposition*, en 2008, où le projet d'une exposition à elle confiée autour de la Castiglione et qui avorte servait de point de départ à sa recherche) s'implique personnellement dans son travail de recherche et laisse percevoir ce qui dans la vie de l'actrice a pu susciter son intérêt. Si l'objet de l'enquête est bien

22. Sur ce concept qu'il a introduit, voir Richard Wollheim, *Painting as an Art*, Londres, Thames and Hudson, 1987, p. 46-47 et 72-75. Pour Wollheim, les aspects configurationnels de la surface picturale et le processus de reconnaissance déclenché par la vue de l'objet représenté sont maintenus ensemble dans la perception que nous avons d'un tableau.

23. Jean-Max Colard, *Une littérature d'après. « Cinéma » de Tanguy Viel*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

la vie météorique de cette actrice (mariée à Elia Kazan et emportée par un cancer à l'âge de quarante-huit ans), le film, qui est, somme toute, ce qui reste d'elle de plus tangible, sert de fil conducteur au récit. *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* résulte lui aussi d'une enquête, celle que l'auteur a menée, comme nous l'apprennent les remerciements à la fin de l'ouvrage, auprès de quelques anonymes appartenant à des milieux très différents, auxquels elle a demandé de désigner le film qui avait changé leur vie et d'en exposer les raisons. Les premier et dernier chapitres, à partir respectivement de *Vertigo* et des *Parapluies de Cherbourg*, étant seuls assumés par l'auteur, les douze autres présentent comme la transcription de propos qu'elle a recueillis – ou qu'elle est censée avoir recueillis, nulle précision n'étant donnée sur la part qu'elle a prise dans leur mise en forme : *La Nuit américaine* (1973), *L'Arbre aux sabots* (1978), *Thelma et Louise* (1991) sont ainsi récités par des voix qui tissent l'histoire du film à la leur propre, sur un mode explicite – contrairement au narrateur de *Cinéma-*, parlant du film pour parler d'eux-mêmes, et par là invitant le lecteur à considérer le cinéma comme un art qui peut, à défaut de changer la vie, changer nos vies.

On pourrait penser que cette littérature d'après est une spécificité de ce vieux pays littéraire qui a inventé le cinéma et la cinéphilie et qui sut très tôt donner toute leur place à la critique cinématographique et au ciné-roman. Il en est pourtant des exemples à l'étranger, comme le roman de Geoff Dyer (relevé par Colard), *Zona : A Book About a Film About a Journey to a Room* (2012), qui part de *Stalker* (1979) de Tarkovski, ou encore le récit autobiographique de Paul Auster, *Excursion dans la zone intérieure* (2014), où il s'attarde sur deux films qui l'ont particulièrement marqué, *The Incredible Shrinking Man* (1957) de Jack Arnold et *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (1932) de Mervyn Le Roy. Avec Auster, nous ne sommes pas très éloignés des récits recueillis par Olivia Rosenthal, non plus d'ailleurs que de la mémoire cinématographique. C'est justement l'extrême variété des formes que prend la référence au cinéma dans la littérature française contemporaine depuis la fin des années 1970 qui a retenu Fabien Gris, l'une des plus significatives étant sans doute les fonctions d'inducteur mémoriel qui lui sont imparties, de Georges Perec (dans *Je me souviens*) jusqu'à Annie Ernaux (dans *Les Années*)²⁴.

À la littérature d'après, Colard fait correspondre un « art d'après », quelques artistes contemporains faisant d'un film ou plus généralement du cinéma leur matériau de départ. Ainsi, la vidéo *Dubbling* (1996-1997) de Pierre Huyghe, montre une quinzaine de comédiens assis face à la caméra dans un studio de doublage articuler les paroles, cris et interjections qui

24. Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques ans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, thèse de doctorat soutenue à l'université de Saint-Étienne le 19 novembre 2012.

défilent sur une bande passante placée au bas de l'écran auquel ils font face (et que le spectateur de la vidéo, occupant la place de l'opérateur ne voit donc pas) et qui apparaît dans la partie inférieure du cadre : on *voit* ainsi et ce qui est fait pour n'être qu'entendu ce qui est fait pour ne pas être vu, la position des corps, les gestes, les mimiques de tous ceux dont le travail est de s'effacer en ne prêtant que leur voix aux acteurs qu'ils doublent. Le même artiste a réalisé en 1985 un film intitulé simplement *Remake* qui est le *remake* en version *cheap* de *RearWindow* (1954, *Fenêtre sur cour*) : à partir du même scénario, le film est tourné dans la banlieue parisienne avec des comédiens amateurs. Avec *La Party* (2001), Pierre Bismuth monte un protocole complexe à partir du film de Blake Edwards (1968), montré dans une version muette, sans dialogue ni musique : sous l'image projetée s'inscrivent dans une simultanéité toute relative les dialogues, mais aussi les descriptifs de la musique et des différents bruits tels qu'ils ont été perçus, compris, interprétés, mémorisés et retranscrits aussitôt par une personne (une dactylo munie d'un casque) qui avait accès à la bande-son mais pas aux images. L'exemple canonique de cet art post-cinéma est très certainement la réalisation minimaliste due à l'artiste américain Douglas Gordon : *24 Hours Psycho* (1993) est la projection dans un ralenti extrême (à raison de deux images par seconde) du film d'Hitchcock (1960). L'exemple est d'autant plus significatif qu'il fait apparaître comment l'art d'après le cinéma rejoint la littérature d'après, puisque Don DeLillo est parti du film de Gordon pour réaliser son propre post-roman, *Point Omega* (2010), que l'on peut lire comme un compte rendu de l'expérience perceptuelle à laquelle *24 Hours Psycho* expose les spectateurs : « Le moindre mouvement de caméra provoquait un basculement profond de l'espace et du temps mais la caméra ne bougeait pas à cet instant-là. [...] C'était comme les briques d'un mur, qu'on peut dénombrer distinctement, pas comme le vol d'une flèche ou d'un oiseau²⁵. »

Les fictions hyper- ou méta-cinématographiques proposent ainsi non seulement des exercices de mémoire, mais des expériences perceptuelles et cognitives, qui ont leur origine dans des films existants. L'inscription de ces dans les savoirs partagés et dans l'encyclopédie cognitive de chacun permet aux lecteurs d'avoir accès à ce à quoi se réfère le livre. Mais la littérature peut aussi faire référence à des films imaginaires, à des films fictifs (comme à des œuvres littéraires, musicales ou picturales tout aussi imaginaires). C'est le cas pour certaines des nouvelles écrites par Juchiro Tanizaki entre la fin des années 1910 et le début des années 1930,

25. Don DeLillo, *Point Oméga*, trad. M. Véron, Arles, Actes Sud, 2010, p. 13

parallèlement à des essais²⁶. Ces écrits sur le cinéma ou plus largement à son propos datent donc de la période qui aura vu l'écrivain passer d'une attitude moderniste, favorable à la modernisation technique et sociale, et donc à l'occidentalisation de son pays, à une attitude de révision critique et à une revalorisation de la culture japonaise traditionnelle, dont son *Éloge de l'ombre* (1933) est le manifeste majeur. La catégorie des « récits étranges » sous laquelle ont été traduites en français deux des fictions écrites par Tanizaki durant cette période leur convient on ne peut mieux.

Dans « La tumeur à face humaine » (« *Jimmenso* », 1918), l'étrangeté est d'ordre fantastique. Lors de son séjour en Amérique, Yurié, une belle actrice japonaise, a tourné, parmi beaucoup d'autres, un film intitulé *La tumeur à face humaine*, qu'elle n'a jamais vu depuis. Maintenant qu'elle est rentrée dans son pays, elle apprend par quelques admirateurs qu'il est distribué dans plusieurs salles de province ou des faubourgs. Ce film raconte l'histoire d'un vengeance *post mortem* (le titre japonais, est-il précisé, est *L'implacable rancune*) : éperdument amoureux d'Ayamé, courtisane de haut vol qui s'est entichée d'un marin de passage dans un port méridional – c'est la donnée de *Madame Butterfly* –, un jeune mendiant est abusé par elle, se suicide par désespoir et revient la hanter sous la forme d'une tumeur qui présente l'aspect de son visage. L'emplacement de la tumeur (sur le genou) permet à Ayamé de la dissimuler sous un bandage jusqu'au jour où la plaie vivante le déchire et se manifeste au vu de tous dans un rire démoniaque et un ruissellement de sang. Au bord de la folie, Ayamé se suicide. On pourrait voir dans cette nouvelle une variation sur la donnée du double en tant que matérialisation d'une faute : un peu comme Dorian Gray dans le roman d'Oscar Wilde, Ayamé préserve les apparences aussi longtemps que le « portrait » du mendiant qu'elle porte au genou reste invisible au regard des autres. Le plus remarquable, cependant, n'est pas dans l'histoire racontée par le film, mais dans l'histoire qui l'encadre : il réside d'abord dans le fait que l'actrice ne se souvient aucunement d'avoir tourné de scènes avec cette tumeur vivante, dans le récit très circonstancié des péripéties qui ont accompagné le rachat du film par une société cinématographique japonaise, dans sa distribution imprévisible et les rumeurs qui circulent autour de sa réception, dans la malédiction qui semble avoir frappé certains de ceux qui l'ont vu dans des circonstances particulières (« tard dans la nuit, seul, dans une salle silencieuse²⁷ ») et dans l'hypothèse avancée par le studio américain – le film aurait été fabriqué à partir de bouts

26. Ces essais et fictions ont été rassemblés et savamment commentés par Thomas LaMarre, *Shadows on the Screen : Tanizaki Jun'ichiro on Cinema and « Oriental » Aesthetics*, Ann Arbor, The University of Michigan (Michigan Monograph Series in Japanese Studies, 53), 2005.

27. Junichiro Tanizaki, « La tumeur à face humaine », *L'Affaire du « Yanagiyu » et autres récits étranges*, trad. M. Mécréant, Paris, Gallimard, 1991, p. 54.

d'autres films et la « tumeur à face humaine », produite par surimpression. Que faisons-nous des films que nous voyons ? Telle pourrait être la question que transpose l'argument fantastique du double, moyennant des détours que s'épargne l'autre nouvelle, publiée huit ans plus tard, soit quatre ans après le tremblement de terre qui détruisit une grande partie de Tokyo – un événement dans lequel on a longtemps vu l'origine du tournant japonisant de Tanizaki, selon une théorie (« *the great change theory* ») qui est aujourd'hui remise en cause²⁸.

Dans « Monsieur Aozuka » (« *Aozukashi no hanashi* », 1926), l'étrangeté emprunte au matériau psychopathologique des perversions et regarde davantage du côté de la *Psychopathiasexualis* de Richard von Krafft-Ebing (dont Tanizaki était un lecteur attentif) que d'Oscar Wilde. M. Aozuka, qui paraît plus jeune que son âge (comme Dorian), nourrit une admiration fétichiste pour la « géographie corporelle²⁹ » de l'actrice Yurako Fukamachi, évidemment belle et jeune. Ayant fait la connaissance du mari de celle-ci, le réalisateur Nakata, il l'entretient du seul sujet qui l'intéresse, éventuellement avec des croquis à l'appui. Il prétend mieux connaître le corps de Yurako que son réalisateur de mari, car il est parvenu à le reconstituer en totalité et dans le moindre détail à partir d'images qu'il a prélevées sur les films dans lesquels elle a joué. C'est cette réalité seconde que va découvrir progressivement Nakata au cours de ses conversations avec Aozuka et en face de laquelle il va se retrouver lorsqu'il est invité à aller chez lui : ce qu'il devine sous les draps du lit a la forme d'une poupée grandeur nature – « ma femme », dit Aozuka – dont il est clair désormais qu'elle est la copie conforme de Yurako et qu'elle doit se prêter au mêmes usages, les scénarios fantasmatiques aidant, que les poupées gonflables entre les mains des matelots. La visite de l'« atelier » de l'étrange personnage confortera Nakata dans cette intuition : ce ne se sont partout qu'études et relevés anatomiques descendant dans le détail « jusqu'à la moindre fibre musculaire³⁰ ». En sollicitant à contresens le schéma platonicien des trois degrés – le corps virtuel de Yukado, recomposé à partir de films, donne accès à l'« Idée » de Yukado mieux que la Yukado réelle³¹ –, (le personnage de) Tanizaki a montré qu'il avait tout compris de ce que l'étude célebrissime de Laura Mulvey mettra au jour un demi-siècle plus tard³². Il reste à souhaiter aux spectateurs de films qu'ils ne connaissent pas un destin semblable à celui de Nakata, qui mourra autant de la consommation dans laquelle l'a plongé sa rencontre avec le double de Yukado que de la frénésie

28. Thomas La Marre, *Shadows on the Screen*, *op. cit.*, p. 15.

29. Junichiro Tanizaki, « Monsieur Aozuka », *L'Affaire du « Yanagiyu »*, *op. cit.*, p. 295.

30. *Ibid.*, p. 320.

31. *Ibid.*, p. 302.

32. Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, n° 16, 1975, p. 6-18.

sexuelle que semble avoir déclenché sa rivalité mimétique avec Aozuka, son modèle-obstacle.
Une notion d'origine platonicienne, comme on sait.