

L'écriture et la projection

Un nouveau genre dans la littérature française contemporaine ?

Marie Martin

Volume 55, Number 2, 2019

Écrire après le cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1061909ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1061909ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martin, M. (2019). L'écriture et la projection : un nouveau genre dans la littérature française contemporaine ? *Études françaises*, 55(2), 115–133.
<https://doi.org/10.7202/1061909ar>

Article abstract

This paper focuses on several contemporary French novels, all written from a cinematic point of view and concerning real or imaginary films (Cinéma by Tanguy Viel, Cheyenn by François Emmanuel, Le cinéma des familles by Pierre Alferi, Ni toi ni moi by Camille Laurens, Flip-Book by Jérôme Game, Western by Christine Montalbetti, Supplément à la vie de Barbara Loden by Nathalie Léger, Ils ne sont pour rien dans mes larmes by Olivia Rosenthal...). It must therefore be asked if these novels could define a new genre, in the filmic sense of the word (according to Rick Altman): projection, both as a technological device of the cinematograph and as an unconscious psychological process, could thus describe a certain type of cinematographic anchoring of literature, a distinctive method of writing based on the interval between words and pictures – in the unreeling of a text designed like a screen, both cover and repository – for the movie figures. In order to explore the expansion of this genre, this article will distinguish it from other remediation techniques, then analyze the various texts from a semantic and syntactic point of view, adopting, finally, a pragmatic approach tracing back to previous uses of the term “projection” in literature reviews (from Marie-Claire Ropars-Wuilleumier to Véronique Campan via Fabien Gris), highlighting the genre’s literary origins pre-1990s.

L'écriture et la projection

Un nouveau genre dans la littérature française contemporaine ?

MARIE MARTIN

Qu'ont en commun *Le cinéma des familles* (Pierre Alferi, 1999), *Cinéma* (Tanguy Viel, 1999), *Western* (Christine Montalbetti, 2005), *Ni toi ni moi* (Camille Laurens, 2006), *Flip-Book* (Jérôme Game, 2007), *Un roman russe* (Emmanuel Carrère, 2007), *Cheyenn* (François Emmanuel, 2011), *Supplément à la vie de Barbara Loden* (Nathalie Léger, 2012), *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* ou *Toutes les femmes sont des aliens* (Olivia Rosenthal, 2012 et 2016) ? Moins la maison d'édition – la majorité d'entre eux sont pourtant publiés chez P.O.L. – que la manière dont l'écriture s'origine en cinéma jusqu'à faire de la projection, dispositif technique *et* processus psychique, son principe directeur. C'est en tout cas sur cette hypothèse que se fonde un propos ici davantage orienté vers la synthèse que l'analyse : une mise en perspective de différentes études monographiques auxquelles je renverrai le cas échéant. Ce bilan a donc pour objet d'envisager, à partir de quelques textes français récents, l'éventuelle reconfiguration *générique* qu'entraîne la notion de projection pensée comme opérateur intermédiatique. Si une écriture fondée sur la projection délimite en effet un nouveau *genre* dans la littérature contemporaine, il s'agira alors d'en explorer l'extension et la compréhension, d'abord par différence avec d'autres phénomènes de remédiation littéraire du cinéma, puis en examinant un corpus restreint où voisinent des récits entés sur – *hantés par*, aussi bien – des films réels ou fictifs (la réappropriation projective rendant caduque la distinction) et, enfin, en adoptant une perspective pragmatique pour recenser les textes théoriques et critiques ayant déjà remarqué les mécanismes projectifs dans l'écriture.

Avant d'étudier en détail les tenants et aboutissants de ce nouveau genre supposé, commençons par en délimiter l'aire en interrogeant la pertinence, pour décrire le corpus, de différentes notions d'ordinaire mobilisées pour penser l'articulation du cinéma et de la littérature. Le recours à l'adaptation n'est pas nécessaire, ici, puisqu'il s'agit de transferts opérant du récit filmique vers le récit écrit. En revanche, les « écriture[s] cinéophile[s]¹ » ou « cinématographies de l'écriture² » peuvent rendre compte en général du corpus provisoire esquissé à titre d'exemple et qui mériterait bien sûr d'être systématiquement enrichi. Néanmoins, ces expressions voisines ne sont pas assez spécifiques pour constituer une définition générique au sens où, dans l'acception des études cinématographiques, un genre ne se fonde pas sur une communauté d'inspiration – ici, écrire « autour du cinéma³ » ou « construire [en littérature] des dispositifs visuels que l'on peut rétrospectivement rattacher au cinéma⁴ » – mais sur une double analogie structurelle et thématique qu'il s'agira précisément de faire apparaître dans les lignes qui suivent, non pas à partir de différents procédés filmiques comme le montage, souvent invoqué pour étayer des effets *cinématographiques*, mais de la seule projection.

La novellisation⁵ serait-elle plus utile pour décrire le phénomène à l'œuvre? Pas directement car, sauf cas « cinéphiliques » ou poétiques particuliers, la novellisation consiste dans le passage du scénario d'un film à sa version romancée et procède donc de façon non transmédiatique⁶. L'étude de Jan Baetens permet néanmoins de distinguer la novellisation, dont le récit s'ancre de plain-pied dans un film, et les textes du corpus qui s'affirment, pour leur part, comme la réécriture de films fondée sur une ou plusieurs expériences de vision, au point que « le film raconté devient récit enchâssé » et qu'un dialogue s'instaure entre les images et la sensibilité qui s'écrit elle-même en les décrivant.

1. Tanguy Viel, « Éléments pour une écriture cinéophile », dans Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma & littérature. Le grand jeu 1*, Paris, De l'incidence éditeur, 2010, p. 263-273.

2. Voir Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives : échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/ Arts visuels », 2012, en particulier le septième et dernier chapitre « Hybridations cinématographiques », p. 167-202.

3. Tanguy Viel, art. cit., p. 263.

4. Jean Cléder, *op. cit.*, p. 178.

5. Jan Baetens, *La novellisation. Du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2008.

6. *Ibid.*, p. 66-96 et p. 167-213.

Examinons enfin une dernière catégorie, moins connue mais stimulante car créative : la « filmo(bio)graphie⁷ » désigne un mode d'écriture où le cinéma s'invite, à travers le prisme des différents rôles joués par un acteur ou des différents films composant une œuvre, comme une matrice d'incarnations successives.

[L]a filmographie propose l'idée plus mouvante d'une traçabilité du sujet dont il faudrait suivre le parcours varié et les lignes brisées de l'existence. [...] Elle] nous ouvre à une compréhension du personnage et par extension du sujet contemporain, de son identité à la fois superposée, fragmentée et diverse, traversée par les stéréotypes et les images véhiculés par les médias, intimement occupée par les récits de fiction qui nous entourent. C'est à ce titre que la filmographie ne nous semble plus seulement être un listing de films, mais gagne le statut d'une forme, d'une écriture, très à même de suivre les contours flottants et les configurations dyschroniques du sujet contemporain. Et cette forme, cette écriture filmographique de la vie, il me semble la voir à l'œuvre en dehors du cinéma, dans le champ des arts visuels comme de la littérature⁸.

Ce que Jean-Max Colard décrit ainsi se fonde sur une acception métaphorique – il parle d'une « lecture "filmographique" » – puisque, de fait, la forme imposée et contraignante de la liste, inhérente à toute filmographie, ne se retrouve pas dans les textes qu'il évoque et qui, pour certains, figurent dans le corpus esquissé ici, comme *Le cinéma des familles* ou *Supplément à la vie de Barbara Loden*. Bien plus, comment ne pas remarquer que le modèle théorique de la filmo(bio)graphie, en reposant sur l'idée du défilement – successivité, chevauchement, éclipse – n'est qu'un avatar possible d'un rapport intermédiatique qui le subsume : parce qu'elle est un dispositif et non une forme contrainte, parce qu'elle fonde son efficace sur une polysémie psychique et technique qui trouve à s'incarner en des configurations diversifiées, la projection me semble en effet plus intégrative et plus propre à rendre compte de l'appropriation imaginaire du cinéma par l'écriture, ses histoires, ses images ou encore l'impact affectif de ses séances. À cette série de termes qui disent la remédiation, la projection s'ajoute donc pour découper autrement les phénomènes sans pour autant annuler le mérite heuristique de ses prédécesseurs.

7. Jean-Max Colard, *Une littérature d'après. « Cinéma » de Tanguy Viel*, Paris, Les Presses du réel, coll. « L'espace littéraire », 2015.

8. *Ibid.*, p. 90-91.

Du sens littéral *pro*-jeter sur un support découlent tous les autres : la translation sur un plan d'une figure géométrique en trois dimensions, le trajet optique de rayons lumineux qui portent une image vers un écran, l'élaboration imaginaire à partir de faits avérés ou le transfert sur autrui des affects ou traumatismes dont on veut protéger le moi. Qu'elle soit transport physique ou mental, la projection suppose un déplacement et une transformation dans l'espace comme dans le temps dont le dispositif cinématographique offre [...] le paradigme. Entre l'image enregistrée sur pellicule, celle qui s'affiche à l'écran et celle qui se forme dans l'esprit du spectateur, opère une collusion paradoxale du passé, du présent et du futur, chaque moment filmique étant capté *en vue* du film à faire et perçu *au vu* des souvenirs et des attentes dont on le nourrit⁹.

Comme le rappelle Véronique Campan, la projection cinématographique offre un modèle théorique de transport d'images (déplacement et métamorphose) dont la richesse polysémique pourrait qualifier certaines modalités intermédiaires. Celles-ci ne seraient plus alors à penser en termes de réencodage ou de traduction, mais d'actualisation – réapparition, dans le présent de l'écriture et de la lecture, d'une image filmique passée, virtuelle et revenante, avec tout ce que l'opération suppose de *travail* : reconfiguration d'images et de sons par transport lumineux réalisant l'immersion du spectateur pour faire lever des images visibles et mentales qui articulent le réel et le symbolique. Qu'elle soit produite dans une salle de cinéma ou recréée par certains dispositifs d'écriture cherchant à en prolonger l'*impression*, la projection serait donc ce processus créatif d'interaction et d'écart entre un spectateur et une image qui, dans ce léger décalage, se voit ouverte à l'invu, aux dissemblances révélatrices des latences d'un film originaire.

La participation émotionnelle induite par l'optique rencontre en effet le dispositif psychique du même nom, qui revient à imputer à un autre un complexe refoulé dans l'inconscient afin de le regarder à la fois en l'extériorisant et en le déniait comme sien. Les deux versants de la notion supposent des mécanismes de déformation autant destinés à faire voir qu'à faire écran, laissant à élaborer ce qui, dans l'œuvre, fascine le spectateur. La projection, comme dispositif technologique du cinématographe et processus psychique inconscient, devient cette « puissance intermédiaire¹⁰ » entre le cinéma et la littérature, un mode

9. Véronique Campan, « Imaginaire de la projection », dans Véronique Campan (dir.), *La projection*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire / Cinéma », 2014, p. 9.

10. Jean Cléder, *op. cit.*, p. 193.

d'écriture évocatoire qui, dans l'interface ménagée avec des films réels ou imaginaires où précipite la présence-absence dont le cinéma est porteur, trouve son objet et se constitue par là même en sujet. Pour le dire autrement, la double acception de la projection désignerait un dispositif scriptural qui ordonne le récit selon ces deux pôles, optique et psychique, à la fois sur le modèle des machines à voir et de la figurabilité inconsciente.

Pour autant, considérer la projection comme opérateur intermédia-tique permet-il de constituer un nouveau genre dans la littérature française contemporaine ? Pour commencer de répondre, retournons au cinéma où la question générique se pose différemment. À la partition des genres littéraires en théâtre, roman, poésie et essai, dont l'apparente simplicité se voit complexifiée par la stratification historique des « tonalités affectives¹¹ » que sont, entre autres, le poétique, le lyrique, le dramatique, le comique, l'épique ou le didactique, le cinéma substitue en effet une cartographie plus nette, inventée de façon empirique par la logique industrielle du classicisme hollywoodien comme outil de production orienté vers la rentabilité. Le problème théorique d'articulation des parties et du tout que pose le genre cinématographique comme catégorie formelle a, quant à lui, été résolu par Rick Altman dans une démarche multicritère : sémantique (description de traits, attitudes, personnages, cadrages, format, décors communs), syntaxique (explication de la stratégie narrative disposant les éléments constitutifs en une ligne narrative dominante) et enfin pragmatique (prise en compte des discours populaires ou savants qui modulent la délimitation générique en postulant que s'y cristallisent la conscience et les évolutions du genre)¹². Si les parts respectives du commerce et de l'idéologie convergent, une formule durable peut alors voir le jour et un genre sémantique passer à l'étape syntaxique.

À ce stade, trois précisions : l'analogie entre les genres du cinéma et de la littérature implique des réalités historiques, esthétiques et médiatiques très différentes. Elle n'est mise à l'essai qu'en vertu de l'origine

11. Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, p. 17-21.

12. Rick Altman, *La comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma et audiovisuel », 1992 [1987]. La théorisation d'Altman pour les genres cinématographiques, qu'on pourrait qualifier rapidement de structuraliste, simplifie des siècles de réflexions sur le genre en littérature, dont la définition est d'autant moins simple qu'elle se construit à l'intersection parfois contradictoire des traditions rhétorique, esthétique, linguistique, poétique et stylistique.

cinématographique affichée des récits du corpus et, bien sûr, de sa productivité supposée. En second lieu, puisque le corpus a été déterminé en fonction d'un même critère, une même origine filmique du texte écrit, le fait que les œuvres qui le composent se ressemblent pourrait ne sembler qu'une conséquence tautologique de ce découpage. Or ce qui est plus étonnant, c'est que ces œuvres se ressemblent au point de ne pas seulement partager leur processus créatif – un même fonctionnement *projectif* qui persiste ou s'affiche dans le texte – mais, justement, un même déploiement sémantique-syntaxique. Notons ainsi qu'*a contrario*, l'adaptation ne constitue pas un genre dans l'acception cinématographique du terme. Dernière remarque : le spectre intermédiaire de la projection excède le seul genre que le corpus esquisse ici : elle peut également œuvrer sur le plan du scénario, forme d'appel de projections et rétroprojections¹³, voire de toute la gamme des surimpressions écrites sur l'image filmique, comme c'est par exemple le cas dans les *Ciné-poèmes* vidéo de Pierre Alferi.

Si l'on reprend maintenant la démarche altmanienne pour évaluer dans quelle mesure la projection constitue un genre, force est de constater que, contrairement à la logique générique hollywoodienne où les éléments sémantiques priment et ne se sédimentent en syntaxe qu'en un second temps, dans la littérature française contemporaine, ce sont d'abord les relations syntaxiques qui soutiennent le paradigme projectif. Cette inversion s'explique sans doute par la différence entre un empirisme fondé sur la seule logique économique à Hollywood et la réflexivité concertée d'écrivains pour qui le cinéma n'est pas tant un réservoir thématique qu'un rapport au monde et à soi, un *miroir, obscurément*. Si l'on cherche, en effet, à rapporter la stratégie narrative des textes du corpus à un principe commun pour étayer l'hypothèse d'un nouveau genre littéraire instauré par la dynamique projective, le plus petit dénominateur de ces propositions pourtant très diverses apparaît précisément dans une structuration que Rick Altman qualifierait de *biplex*. Mais, contrairement aux comédies musicales hollywoodiennes construites sur le modèle du couple comme duo amoureux et mélodique qui rejoue et résorbe d'autres dualités fondamentales au spectacle – réel et imaginaire, *negotium* et *otium*,

13. Voir Fabien Gris, « Littérature contemporaine et scénario : les dynamiques intersémiotiques d'une forme projective », *La Licorne*, n° 116, (« Cinéma, littérature : projections », dir. Marie Martin), 2015, p. 85-103.

art noble et divertissement –, les récits projectifs de la littérature française contemporaine organisent tous, en dernière instance, une confrontation aux figures de l'*écran*, dans l'interface duquel le personnage s'investigue, se révèle ou se cache, quand bien même il ne serait qu'une défoque stéréotypée, silhouette ironiquement esquissée de « notre trentenaire » dans *Western* ou même, comme dans *Flip-Book*, forme vide dont Jérôme Game a décomposé le mouvement dans différentes scènes suspendues du cinéma afin que le feuilletage du recueil l'anime et l'incarne.

Ainsi se vérifie, en le déplaçant, le deuxième critère syntaxique altmanien : là où l'historien américain analysait la nécessaire articulation du couple et du récit dans les *musicals*, on constate, dans le corpus littéraire, celle du film et du *sujet*, aux deux sens du terme. Le sujet, thème autant que personnage en processus de subjectivation, ne se déploie que dans le rapport au film, sa vision et son *désœuvrement* scriptural. D'où un troisième critère, imbriquant cette fois les textes écrit et filmique sur le mode du commentaire, de l'analyse suivie, du démontage et remontage des sources cinématographiques jusqu'à ce que surgisse, de cette scrutation directe ou passée au filtre de la mémoire, un éclair traumatique. L'entretien infini de l'écriture et du film valorise ainsi intermittences et intervalles, défilement et écart, comme par exemple chez Olivia Rosenthal. À la fin d'*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, dans le dernier texte dévolu aux témoins, avant l'épilogue des « Larmes » sur *Les parapluies de Cherbourg* et après le prologue du « Vertige », où elle évoquait le suicide de sa sœur, il est question du *Thelma et Louise* de la spectatrice Annick.

Thelma et Louise aurait été un film beaucoup plus subversif si le réalisateur, pour se plier à la morale hollywoodienne qui interdit aux femmes d'être heureuses sans leurs maris, n'avait pas été contraint de faire mourir ses deux héroïnes.

Évidemment la scène la plus marquante, c'est à la fin, elles sont acculées, à cinq mètres du précipice, poursuivies par deux cents bagnoles de flics avec des mitraillettes, et là Thelma, la plus jeune et au départ la plus inexpérimentée, prend les choses en main et dit à son amie, continuons, *Let's keep going*, la voiture démarre, elle franchit le précipice, c'est évident qu'elle va s'écraser dans le ravin mais on ne le voit pas, elles sont au bout de la route et l'espace s'ouvre encore à elles, elles font le choix définitif de la liberté, personne ne les arrêtera, la voiture flotte, vole, elles sont enfin heureuses, elles ont trouvé une solution définitive et rien ne pourra les séparer.

Les spectateurs de *Thelma et Louise* sont beaucoup plus puissants que Hollywood et que les metteurs en scène. Ils savent reconnaître le bonheur et la liberté à travers le suicide et la mort¹⁴.

Il y a de la projection dans le montage contradictoire des paragraphes, entre le deuxième, qui consacre le geste épique et libre des protagonistes (par quoi elles deviennent des héroïnes subversives), et le premier, qui renvoie à une simple contingence idéologique et mercantile, une mort où précipitent et le saut dans le vide volontaire, qui est aussi celui de la sœur disparue de la narratrice, et le saut dans le vide à deux, qui signe un pacte gémellaire et désigne en creux l'abandon subi par Olivia Rosenthal. Quant au dernier paragraphe, conclusion d'un syllogisme marqué par l'irrationalité, il prend le parti d'une dénégation faisant du cinéma un écran qui masque le trauma du réel tout en en laissant filtrer à sa marge l'aveuglante clarté¹⁵.

D'autres exemples pourraient encore corroborer le nouage syntaxique de l'écriture et de la projection, du sujet et du film de part et d'autre de cet écran où, dans le texte littéraire, ils semblent se regarder l'un l'autre. Mais continuons plutôt la démonstration en déroulant cette fois les aspects sémantiques du genre. Concernant la comédie musicale, Rick Altman retient les critères distinctifs du format (fiction et non documentaire), de la longueur (long-métrage), des personnages (l'impératif du couple), du jeu des comédiens (mélange de naturalisme et de fantaisie) et, enfin, de la bande-son (mélange de paroles dites et chantées, de sons d'ambiance et de musique diégétique). Il s'agit ici d'en adapter le choix au corpus étudié afin d'en décrire les spécificités. Le premier enjeu concerne la nature des textes, leur appartenance générique au sens littéraire et non cinématographique : il permet de noter une fois de plus l'impossibilité de démarquer terme à terme la logique altmanienne vers la littérature puisque, une fois l'armature syntaxique en place, les traits sémantiques peuvent varier et ne se prêtent pas tous à une uniformisation. En effet, le corpus comporte des romans, des récits, de la prose poétique, ne pouvant être subsumés que sous la catégorie de textes dans lesquels l'écriture, à chaque fois, est travaillée par la visualité, que ce soit sous ses modalités descriptives

14. Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Gallimard, coll. « Minimales/Verticales », 2012, p. 86-87.

15. Sur l'écran du trauma, voir Stéphane Lojkine, *Image et subversion*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon philo », 2005.

ou visionnaires : la projection comme phénomène scriptural s'incarne au premier chef dans cet autre transport de formes qu'est la métaphore, que le corpus théorise à deux reprises au moins.

Dans *Western* par exemple, le lecteur est appelé à parcourir le champ de la langue et se laisser transporter par les tropes, subjectivité flottante investissant tour à tour le devenir d'une goutte d'eau, les accidents d'un ceinturon de cuir ou les difficultés d'un dialogue. Dans ce dernier cas, « l'échange conversationnel¹⁶ » donne lieu à un texte profitant « des possibilités fabuleuses de la métaphore » : description littérale d'une entreprise de fiction dont les fables ne consistent qu'à prendre les images au mot. Sur deux pages, à partir de l'expression familière « rattraper la balle », Montalbetti va en effet faire de la parole un « projectile » dont les pérégrinations sont minutieusement décrites : d'une part, les efforts figurés d'un protagoniste taciturne qui ne parvient pas à entrer dans la conversation / toucher la balle (« il la frôle, elle froisse ses doigts tendus et qui ne saisissent rien, brûlant seulement leurs phalanges rougies dans le geste ») et, d'autre part, à force d'amplifier les images de cet échange verbal, après un tiret, un saut vers le sens propre qui est aussi une adresse directe au lecteur – « et des souvenirs vous reviennent d'étés, de prés, d'herbe, de filets tendus entre deux arbres [...] (vous songez cette fois de fil en aiguille à des ballons véritables) ». Le pronom « vous » et la métaphore littéralement « filée » forment la pierre angulaire d'un processus projectif qui va du texte vers le lecteur et inversement, pour brouiller les frontières entre sens propre et figuré et culminer en un « monologue rêveur » dont l'écriture guide le déploiement à la fois impérieux et ouvert : « un monologue (je parle du vôtre) le plus souvent contraint de se fixer sur le ballon qui circule, au lieu d'ondoyer à son rythme¹⁷ ».

Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Nathalie Léger évoque pour sa part avec ironie un jeune thésard qui « préf[ère] s'en tenir aux données socioéconomiques parce qu'avec les métaphores, dit-il, de proche en proche on s'éloigne¹⁸ » : définition minimale mais suggestive de la *différence* à l'œuvre dans l'écriture, dont un autre passage du livre, la déploration d'écrivain raté du joueur de base-ball Mickey Mantle,

16. Christine Montalbetti, *Western*, Paris, P.O.L., 2005, p. 48-50.

17. *Ibid.*, p. 49-50. Exemple déjà paru dans Marie Martin, « L'écriture et la projection (Pierre Alferi, Christine Montalbetti) », Marc Cerisuelo et Patrizia Lombardo (dir.), *Critique : Ciné Littérature*, n° 795-796, août-septembre 2013, p. 665-673.

18. Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, P.O.L., 2012, p. 110.

théorise indirectement la parenté avec la projection à partir du défi scriptural qu'incarne une trajectoire :

Mais moi je voulais décrire le trajet d'une balle, l'air, le froissement de l'air, l'espace, le trou que la balle fait sur le fond, la forme et la déformation quand elle m'arrive dessus, et son tracé exact quand elle repart, celui que je conçois en esprit un millième de seconde avant de la frapper, après je ne la regarde plus, je suis déjà parti, je ne la regarde pas, je la surveille, c'est autre chose, voilà ce que je voulais raconter, [...] mais je n'ai pas réussi à décrire le trajet d'une balle, et pas plus que je ne saurais décrire Barbara je ne pourrais faire revenir son esprit, d'ailleurs je ne l'ai pas connu, son esprit, je l'ai à peine aperçu à travers son corps, et encore, je le confonds peut-être avec celui d'une autre, l'air, le froissement de l'air, la déformation, la disparition et l'apparition de la sensation sur fond noir¹⁹.

Qu'est cette balle en effet sinon, dans la synonymie dont est grosse l'écriture, un projectile, et son parcours dans l'air autant que dans les phrases, une métaphore ? Si de proche en proche on s'éloigne, on n'en retrouve pas moins le cinéma, dans cet étrange battement, en quasi faux-raccord, du fond noir sur lequel s'enlève la sensation, comme passée à travers un obturateur²⁰. L'écriture *projective* fondée sur un usage intensif de la métaphore peut en effet aussi s'appuyer sur des dispositifs qui mettent en œuvre le texte selon une analogie avec le fonctionnement d'appareils de vision, depuis l'optique d'une mouche dans *Western* ou dans la quatrième séquence du recueil poétique *Le chemin familial du poisson combattif* (Pierre Alferi, 1992), jusqu'à l'impression d'être vu-e, regardé-e, épié-e par la caméra dans *Fmn* (Pierre Alferi, 1994) ou *Ni toi ni moi*. De même le défilement est-il souvent travaillé dans le corpus comme principe de base du cinématographe, cette écriture du mouvement composée de photogrammes fixes, de dessins ou de mots aussi bien que la projection réanime²¹, avec notamment la tentation du flipbook chez Alferi dans la première strophe de *Kub Or* qui a nom, précisément, *cinéma* (1994)²² ou encore, structurant

19. *Ibid.*, p. 138-139.

20. Exemple déjà paru dans Marie Martin, « *Supplément à la vie de Barbara Loden* (Nathalie Léger, 2012) ou des projections nommées *Wanda* », *Comparatismes en Sorbonne*, n° 8, octobre 2017. Disponible en ligne : www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue8/7_Martin_article.pdf (page consultée le 20 mars 2019).

21. C'est le défilement qui transforme le « film-pellicule » en « film-projection » pour Thierry Kuntzel. « Le défilement », dans Dominique Noguez (dir.), *Revue d'esthétique : Cinéma. Théorie, lectures*, numéro spécial, 1973, p. 97-109.

22. « au lieu de moquer marquise / me font vos yeux beaux mourir / penser images seconde / arrangement d'étourneaux / qui vont à la ligne haute / tension batte le flipbook / et revoir le mouvement »

le recueil homonyme de Jérôme Game pour faire du paradigme projectif un processus de lecture et d'interprétation²³.

Si le critère de la nature de ses textes ne permet pas de subsumer tout le corpus sous une seule catégorie, sinon à la penser sur le mode de l'écriture elle-même, celui de la longueur ne semble pas plus probant tant les cas sont divers, d'un recueil de quelques pages au roman-fleuve, aussi long que la rivière de *La nuit du chasseur* (Charles Laughton, 1955) qui irrigue, entre autres, *Le cinéma des familles*. Au moins permet-il de récuser toute nécessité, pour un récit, de se mouler dans un seul film. C'est certes la voie extrême choisie par Tanguy Viel dans *Cinéma* mais le corpus semble davantage procéder à partir de différentes scènes marquantes, ayant fait *impression* sur le sujet à la manière dont les *souvenirs écrans* encodent, en psychanalyse, la trace indirecte d'un complexe²⁴ que le texte déploie dans son rapport à l'écran avec, à l'horizon pour le lecteur, la virtualité des trajectoires des films entiers.

Le critère sémantique des personnages, quant à lui, paraît ici plus productif. Le corpus semble toujours organiser un dispositif à deux voix (quitte à y réduire une plus grande multiplicité, notamment ironique, comme dans *Western* ou, précisément, projective, lorsque les figures d'*alter ego* se réverbèrent les unes dans les autres comme, par exemple, dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*). L'écriture s'y fait monologue intérieur sous emprise, le couplage des films et du sujet

23. Voir « L'écriture et la projection 2. Le petit cinéma portable de Jérôme Game », dans Jean Cléder et Frank Wagner (dir.), *Le cinéma de la littérature*, Lormont, Cécile Defaut, 2017, p. 251-265. Aux objections arguant, à raison, que le principe du flipbook ne repose pas sur la projection ou, pour le dire autrement, n'a pas à voir avec l'institution classique du cinéma dont le principe commun du défilement fonde néanmoins a minima une parenté retracée par la nouvelle historiographie et revendiquée par les cinéastes expérimentaux eux-mêmes, voir Viva Paci, *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012, p. 237 : des « jouets optiques datant du pré-cinéma [...] ne participent d'aucune façon à une projection publique payante d'images photographiques en mouvement. [...] Pourtant], aujourd'hui, les matériaux issus du pré-cinéma sont bel et bien reconnus comme faisant partie de la mémoire et de l'imaginaire du cinéma. »

24. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 450-451 : « Souvenir infantile se caractérisant à la fois par sa netteté particulière et l'apparente insignifiance de son contenu. Son analyse conduit à des [...] fantasmes inconscients. Comme le symptôme, le souvenir-écran est une formation de compromis entre des éléments refoulés et la défense. » Sur une possible utilisation de la notion en théorie du cinéma, voir Guy Rosolato, « Souvenir-écran », *Communications*, n° 23 (« Psychanalyse et cinéma », dir. Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz), 1975, p. 79-187.

opérant sur le mode du ventriloquisme ou doublage, pour reprendre l'image de Jean-Max Colard à propos de *Cinéma* :

Le film et sa reprise sont comme deux bandes-son qui se superposent, engageant l'une et l'autre une temporalité spécifique (linéaire vs cyclique). [...] C]es deux instances narratives (le film et son commentaire) ne parlent jamais « ensemble » mais se font une sorte de concurrence acharnée : d'un côté, le film empiète sur la vie psychique du narrateur [...] ; de l'autre, son commentateur opère sur le film des coupes, des accélérations, des hypothèses, des résumés complets, des retours en arrière²⁵.

Incarnant au sens propre cette double énonciation, *Flip-Book* accompagne ainsi son livret d'une version orale enregistrée sur CD. Mais, sans aller jusqu'à ce cas particulier, les figures de l'adresse et de la métalepse²⁶ approfondissent cette dualité principielle en la déclinant aussi vers le lecteur. Tout comme l'écrivain, ce dernier est aussi un spectateur que le texte ne cesse d'interpeler ou, du moins, d'appeler à l'activité, gestuelle, mémorielle, empathique, identificatoire ou analytique, afin de lui faire traverser les frontières médiatiques et fictionnelles. Ainsi au tout début de *Sans toi ni moi*, la scène de première vue entre la narratrice et le cinéaste, dont le duo d'amour-haine scandé le récit, inclut-elle d'emblée la médiation du point de vue de la caméra, du lecteur-spectateur aussi bien :

Ce qui trouble, c'est son regard, parce qu'on se demande ce qu'il regarde. Comme il est de face, normalement, c'est vous, spectateur, témoin, opérateur – mais vous ne pouvez pas croire cela : vous savez bien, dans l'ombre où vous vous tenez, qu'il ne vous voit pas, et que d'ailleurs vous ne sauriez susciter un regard d'une telle intensité – qui êtes-vous, anonyme, pour être à ce point désiré ? Car ce qui frappe dans ce regard, ce qui sidère, c'est qu'il est comblé, totalement et mystérieusement ravi par une chose invisible à vos yeux, et, d'une certaine manière, aux siens : tourné vers vous, il fait face à l'espace vide laissé entre lui et vous, l'ombre de vous. Il n'y a donc pas d'objet dans le champ de son regard, c'est un regard comblé de quelque chose qu'il regarde sans le voir, d'une chose absente.

Et pourtant non, c'est impossible : l'absence ne peut donner vie à un tel regard. Il faut qu'une forme nécessairement l'explique, qu'une image splendide en justifie l'extase. La caméra a beau se rapprocher, le gros plan ne saisit rien dans cet œil enchanté, rien que le point jaune d'une lampe au loin sur un meuble – lumière sans quoi la scène resterait invisible – ou, plus

25. Jean-Max Colard, *op. cit.*, p. 51.

26. Voir Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004.

vague encore, la tache argentée d'une glace accrochée au mur. Qu'a-t-il surpris dans ce miroir, quel reflet auquel il sourit? On l'ignore. Mais c'est ainsi que ça commence, en bravant toutes les lois optiques, c'est ainsi que vous entrez dans l'image : ni par un trou de serrure, ni par un rideau qui s'ouvre, ni par un grimoire dont les pages soudain s'animent dans le vacarme d'une soirée, non : par un miroir dont vous seriez en arrière-plan les hôtes flous – par un miroir sans tain dont vous êtes les yeux²⁷.

L'entrelacs rythmique des phrases de Camille Laurens fait jouer, au gré d'une intense pulsion scopique, la présence-absence du signifiant imaginaire qu'est le cinéma²⁸, cet étrange miroir qui, tout en nous donnant à voir et fantasmer champ et hors-champ, nous regarde. L'exemple le plus emblématique de ce fonctionnement, souvent repéré dans le corpus, reste l'assimilation de la page à l'écran, soit afin de solliciter la figurabilité virtuelle de la machine cinéma, comme chez Laurens, ou des souvenirs de films, par exemple dans la description évocatoire d'une scène précise, soit, inversement, pour pointer une part d'infigurable dans l'image que l'écriture peut seule dire. C'est cette dernière option que retient *Cheyenn*, dans un échange implicite entre l'impossibilité du second film et la possibilité même d'écrire à partir de cette butée :

Parmi les rushes du premier film j'avais gardé plusieurs travellings descriptifs de la filature. Les pellicules étaient là comme une mémoire vive et hagarde. J'y retrouvais les piliers métalliques, les socles bétonnés des machines et, entre les vitres aux carreaux brisés, ces pans de mur tagués à la bombe noire. Le lent balayage d'un de ces murs m'avait fait entrevoir la même écriture illisible et serrée qui envahissait les pages des magazines mais à l'époque je n'avais pas remarqué ce détail, presque indiscernable, *comme un texte en filigrane de l'image*, métaphore de ce que je n'avais pas pu ou voulu voir. Du reste, plus j'avançais dans l'entreprise du second documentaire, plus je réalisais que le sens de celui-ci était de donner au premier film toute la profondeur qu'il n'avait pas su rendre. Cette obsession hante depuis toujours mon travail de cinéaste et je pressentais que malgré la pauvreté des moyens, malgré le tarissement des sources, en raison de celui-ci peut-être, je tenais enfin une authentique réflexion sur l'image. Si souvent sommes-nous piégés par la force de l'image qui n'occupe l'écran que par ce qu'elle montre, sature le regard et la conscience du regard, ne laisse pas la moindre place à ce qui ne se voit pas²⁹.

27. Camille Laurens, *Ni toi ni moi*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2008 [2006], p. 15-16.

28. Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, U.G.É., coll. «10/18», 1977.

29. François Emmanuel, *Cheyenn*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 36-37. Je souligne.

Ce trait sémantique du dispositif à deux voix – ici, l'image et le texte – débouche chez François Emmanuel sur un système de vases communicants entre la page et l'écran pour mieux en travailler l'invisible constitutif. Cette inflexion permet de rejoindre les analyses fondatrices de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier et d'opérer désormais sur le double plan de la poétique historique et de la pragmatique du nouveau genre esquissé par le corpus. Il s'agira donc de proposer quelques balises dans la généalogie de cette pratique projective de la littérature, du côté des créateurs, ainsi que de remonter, dans le discours critique, les étapes de la prise de conscience d'un effet de genre.

Du côté pragmatique, qui s'attache aux théories et analyses des rapports entre récits écrit et filmique, il semble en effet que Marie-Claire Ropars-Wuilleumier ait été la première à utiliser la projection pour penser le rapport entre littérature et cinéma, aux dépens de l'ancien modèle du montage comme figure médiatrice. Sans doute ne le fait-elle qu'au titre d'une métaphore stimulante mais qu'elle n'étaye pas davantage, même si l'exemple qu'elle analyse, *Le malheur au Lido* de Louis-René des Forêts³⁰, répond bien aux critères sémantiques syntaxiques du genre : la nouvelle fait en effet entendre « l'écho de Mahler dans un simulacre de Mann ; le tout signé dans un hommage à Klossowski³¹ ». En l'étudiant comme cas de réécriture intermédiatique fondée sur un dédoublement sériel de la nouvelle originaire par *Mort à Venise* (Luchino Visconti, 1971) et des Forêts mais aussi comme exemple d'une méthode d'analyse ouvrant dans le texte l'intervalle d'autres œuvres (Bonnard, Courbet...) pour mieux précipiter, dans la perspective de Maurice Blanchot, le désœuvrement au cœur de l'écriture, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier multiplie l'image de la projection pour rendre intelligible le fonctionnement scriptural qu'elle entend désigner :

Obéissant à la logique de l'entretien, l'analyse se tiendra donc entre le film et le texte, dans l'intervalle mouvant qui les relie en les écartant. Cette démarche intervallaire réclame simultanément de projeter le film sur le texte, qu'il lit en le récrivant, et de lire l'écriture du film dans la mémoire du texte où elle se réfléchit, mais pour s'en éloigner³².

30. D'abord publié dans le collectif *Pierre Klossowski*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, coll. « Cahiers pour un temps », 1983, p. 65-78.

31. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écraniques. Le film du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 171.

32. *Ibid.*, p. 170.

Mais son système conceptuel reverse la métaphore au service de l'invisible du texte, ce qu'elle nomme un « pur imaginaire, par où l'objet présent se retire à la présence, sans place pour l'imagination, qui comble les vides avec du vent³³ ». La méthode projective de Ropars-Wuilleumier déploie ainsi un imaginaire du texte où, paradoxe apparent, aucune image filmique ne vient se surimposer à l'écriture, préférant au contraire en prolonger, autrement, l'opacité, pour faire entendre la multiplicité originelle qui la constitue toujours déjà comme réécriture. *A fortiori* lorsqu'il s'agit, comme dans *Cheyenn*, de films fictifs qui ne seront jamais évoqués que dans ce que les mots n'en donnent précisément pas à voir.

Dans le sillage de ce travail pionnier, sans forcément en reprendre à leur compte ni les conclusions ni les soubassements théoriques (Blanchot et Derrida), d'autres se sont emparés de la projection : Bertrand Gervais à partir du même *Malheur au Lido*³⁴ et, plus récemment, Fabien Gris, Karine Bissonnette ou encore Nancy Murzilli, témoignant d'une prise de conscience où, en creux, précipite le genre.

Fabien Gris, auteur de la thèse de référence sur la littérature française contemporaine dans ses rapports au cinéma, mobilise la notion de projection à deux reprises dans son développement. La première, pour évoquer le cas particulier mais significatif, dans certains romans (notamment dans l'œuvre d'Alain Fleischer), d'une impossible séance de cinéma, prétexte à retrouver les simulacres et autres dynamiques d'infiguration chers à Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. À propos de *Nuit blanche en Balkhyrie* (Antoine Volodine, 1997) :

L'image ne subsiste plus que sous sa description langagière, comme une mémoire précaire qui n'a pas l'évidence visuelle et la puissance présentifiante du film. Comme le remarque l'un des spécialistes de l'écrivain, Lionel Ruffel, les textes volodiniens dans leur ensemble ne cessent de proposer « une stratégie globale de dissimulation qui multiplie les filtres, [...] les masques déposés sur les scènes traumatiques ». La défail lance de la projection révèle, sur un plan métatextuel, une forme de scrupule portée sur la représentation : « Il existe en deçà des textes une réalité

33. *Ibid.*, p. 176.

34. Bertrand Gervais, « Défigurer les corps », *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome 1*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, p. 163-180. Pour une lecture critique de l'usage métaphorique de la notion de projection, qu'elle conceptualise ensuite fermement, voir Véronique Campan, « Projection : métaphore, figure, dispositif », dans Marie Martin (dir.), *op. cit.*, p. 37-55.

insoutenable, “une scène primitive”, dont les romans refusent de rendre compte directement³⁵.»

C’est dans cette poétique de l’indirect que le texte se voit travaillé par la projection, au sens optique de processus donateur du film ainsi qu’au sens psychique de dispositif d’écran, *a fortiori* lorsqu’elle est défectueuse. La seconde occurrence de la notion de projection dans la thèse de Fabien Gris la voit couplée avec son traditionnel *alter ego* d’identification pour rendre compte d’un sujet à l’identité désormais mouvante, s’inventant sans cesse dans le face-à-face que permet le film via l’immersion et l’impression de réalité (par exemple chez Leslie Kaplan ou Christian Bailly). Sans aller jusqu’à y voir un critère pour délimiter un nouveau genre, avec une prudence qui tient sans doute à son ancrage disciplinaire en lettres et non en études cinématographiques, Fabien Gris ne manque pas d’en conclure que « le cinéma s’impose désormais, pour la littérature elle-même, comme une réserve de doubles – moins “copies” que “propositions figurales” – qui participent à la fabrique du personnage littéraire contemporain³⁶ ».

Nancy Murzilli entend réfléchir, dans cette même perspective, à ce qu’elle appelle de son côté des « “effets de projection”, [...] selon les diverses significations qu’ils empruntent : effets de la projection mécanique du film, effets de la projection des émotions du spectateur sur le film, effets de la projection du film sur la vie elle-même³⁷ ».

Les exemples d’écriture du sujet par le détour du cinéma sont représentatifs d’un phénomène qui touche des auteurs partageant la même conviction que les films recèlent une vérité à laquelle le spectateur n’a pas immédiatement accès. Ces auteurs mettent en évidence le pouvoir de certaines œuvres cinématographiques à proposer des solutions et permettre une forme de compréhension de soi. [...] Le ressassement de la projection [...] se plie au mouvement et au temps de l’écriture et de la réécriture de soi dans un jeu de va-et-vient entre l’interprétation et l’auto-interprétation par le biais du cinéma³⁸.

35. Fabien Gris, *Images et imaginaires du cinéma dans le récit français contemporain (de la fin des années 1970 à nos jours)*, thèse de doctorat, Université de Saint-Étienne, 2012, p. 469-470. Disponible en ligne : tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940135/ (page consultée le 20 mars 2019). Gris cite ici Lionel Ruffel, *Volodine post-exotique*, Nantes, Cécile Defaut, coll. « Littérature », 2007, p. 167 et p. 172.

36. *Ibid.*, p. 587.

37. Nancy Murzilli, « Effets de projection : l’écriture du sujet par le détour du cinéma », dans Elisa Bricco (dir.), *Le bal des arts. Le sujet et l’image : écrire avec l’art*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 205.

38. *Ibid.*, p. 204.

Karine Bissonnette, pour sa part, utilise de façon moins rigoureuse le terme de projection, puisque son propos consiste à relever, dans le texte littéraire, l'activation de différents effets suscités lors d'une séance de cinéma. Les « projections intimes » du titre de son article sont ensuite spécifiées en

rêveries élaborées par la mémoire et par l'imagination des personnages, rêveries qui, appuyées sur des références au cinéma, se font projection, distanciation, visionnement de souvenirs et cinéma intérieur³⁹.

La productivité de la projection, pour penser la littérature, s'appuie décidément sur la richesse polysémique du terme : encore faut-il tenter d'en organiser les glissements sémantiques et réfléchir aux impératifs permettant de sortir de la seule métaphore pour décrire un dispositif minimal qui, sans encore délimiter un genre, n'en indique pas moins la direction. Ainsi Véronique Campan, offrant au phénomène plus qu'une analyse ponctuelle mais une véritable visée théorique et historique, relève-t-elle deux préalables pour faire de la projection un opérateur intermédiaire :

Pour qu'une œuvre première s'offre à la projection dans une œuvre seconde, il faut d'abord qu'elle soit prise « en défaut ». [...] Le manque suscite un intense investissement imaginaire et conduit à la démultiplication et au recouvrement des figures dont aucune ne sera jamais adéquate au référent disparu. [...] L'autre condition pour que l'on puisse parler de projection entre littérature et cinéma est que l'œuvre seconde ne restitue l'œuvre première que sous forme de hantise⁴⁰.

En ouverture de sa réflexion, Véronique Campan cite « l'histoire d'une image projetée, celle que Claude Ollier relate dans "Image en transit", un texte donné aux *Cahiers du cinéma* à l'occasion du 40^e anniversaire de la revue » et par lequel il ouvre *La vie sur Epsilon*.

De 1928 (date de la réalisation du film) à 1984 (date de la publication du récit), l'image a transité et s'est continuellement modifiée : vue, rêvée, revue, tramée enfin à l'imaginaire de l'écrivain. Cette histoire d'image embrasse tout ce dont je voudrais parler [...] pour tenter de cerner ce que pourrait être une « projection » du cinéma en littérature. Une image qui fait lever les yeux, comme dirait Godard, découverte sur grand écran à la

39. Karine Bissonnette, « Projections intimes : se faire du cinéma chez Christine Montalbetti et Élise Turcotte », *Textimage*, n° 6 (« Cinesthétique. Le cinéma de la littérature », dir. Karine Abadie et Marie-Pascale Huglo), 2014, p. 11. Disponible en ligne : revue-textimage.com/10_cinesthetique/bissonnette1.html (page consultée le 20 mars 2019).

40. Véronique Campan, art. cit., p. 51-52.

cinémathèque au début des années 1950, pour être transposée trente ans plus tard dans un texte littéraire. Un plan, qui d'emblée arrête le regard, s'ancre dans la mémoire, s'élabore, se déforme et innerve l'écriture. Une image suggestive mais trompeuse, offerte aux extrapolations et aux errements du spectateur. L'homme, depuis le sol lunaire, regarde hors champ, mais le scénario d'abandon qu'avait cru déceler Claude Ollier est infirmé dès le plan suivant, lorsque la femme aimée surgit de derrière un rocher. Une image déceptive, où ce que l'on avait cru voir aussitôt se dissipe, une image qu'il faudra récrire pour tenter de la plier mieux à ses obsessions intimes⁴¹.

Deux remarques s'imposent après cette suggestive évocation : l'analyse de textes de ce genre (à entendre désormais, je l'espère, au sens littéral) nécessite, pour en déployer la part projective, de s'adjoindre la vision attentive des films évoqués et de se faire donc, aussi, spectature ouverte aux décalages inhérents au transport d'images. Ensuite, la voie pragmatique ouverte ici débouche naturellement sur une esquisse de poétique historique, offrant quelques jalons pour envisager, dans la littérature du xx^e siècle, autant de points d'origine possibles, forcément reconstruits après coup, d'un genre qui ne s'affirme véritablement que depuis les années 1990 : Louis-René des Forêts, Claude Ollier (dans ses fictions plus que ses critiques pourtant réunies en volume sous le titre de *Souvenirs écran*), certaines œuvres du nouveau roman que Ropars-Wuilleumier étudie de si près (Duras, notamment, mais aussi Robbe-Grillet).

★

À l'issue de cette synthèse de travaux antérieurs, comment répondre à la question qui lui donne son titre ? Les arguments rassemblés ici ont tous visé à établir, au sein même d'une discipline qui ne raisonne pourtant pas en ces termes, les conditions de possibilité d'un nouveau genre circonscrit autour d'un même mécanisme projectif fondé sur le manque, le trauma et la hantise, bref sur un vide fondamental autour duquel tourne l'écriture, dans le face-à-face avec le cinéma comme écran, afin d'en approfondir la douleur ou le mystère. Si formule générique il y a, il ne peut néanmoins s'agir que d'un petit genre émergent au sein d'un paysage artistique défini par deux mutations successives : d'une part l'apparition d'une nouvelle culture visuelle façonnée par

41. *Ibid.*, p. 37. *La vie sur Epsilon* a en fait d'abord paru en 1972 chez Gallimard.

le cinéma comme art du regard appareillé, ressaisie dans une écriture qui en accuse l'intermédialité pour donner sa pleine extension au régime esthétique de l'art théorisé par Jacques Rancière⁴² et, d'autre part, la logique obsessionnelle d'arrêt, de scrutation et de remontage des images permise par l'invention du magnétoscope et, encore bien davantage, les nouvelles technologies numériques, deux inflexions données aux modalités historiques de la projection qui en minorent la passivité (le défilement subi) à proportion qu'elles en exhaussent l'activité (l'intense investissement affectif s'accroissant avec la capacité à récrire le film à coups de capture d'écran ou à le faire redéfiler à loisir). Du côté de la culture visuelle apparue avec le cinéma, les hybridations esthétiques des avant-gardes des années 1920 s'imposent alors comme la source, non du genre dans sa définition sémantique syntaxique mais, du moins, de ce régime « contemporain⁴³ » de la projection comme opérateur intermédiatique. « Pour, ainsi, se mutuellement soutenir, la jeune littérature et le cinéma doivent superposer leurs esthétiques⁴⁴ » : rien d'étonnant, donc, à ce que dès 1921, Jean Epstein mobilise la métaphore de la surimpression, opération projective s'il en est, pour dire un « nouvel état d'intelligence » poétique que le corpus esquissé ici n'en finit pas de faire briller.

42. Sur le régime esthétique de l'art, voir Jacques Rancière, « Une fable contrariée », *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2001, p. 7-28.

43. Au sens que lui donne Luc Vancheri prolongeant Rancière, c'est-à-dire d'un régime contemporain de l'art où les éléments matériels du cinéma ou ses lignes de pensée se voient déterritorialisés. Voir *Cinémas contemporains, du film à l'installation*, Lyon, Aléas, coll. « Cinéma », 2009.

44. Jean Epstein, *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* [1921], dans *Écrits sur le cinéma, 1921, 1953 : édition chronologique en deux volumes. Tome 1 : 1921-1947*, Paris, Seghers, 1974, p. 66.