



N° 6 Cinesthétique

- Sylvano Santini

Cinéfiction.

La performativité cinématographique de la littérature narrative

L'une des tâches de la théorie littéraire est de créer des concepts qui indiquent des rapports, précisent des fonctions, déterminent des conditions de l'expérience littéraire. Je me suis adonné à cette tâche en imaginant, sous le nom de « cinéfiction », un concept qui définit le rapport performatif de la littérature au cinéma. La théorie des actes de langage, du performatif, m'a fourni les outils nécessaires à sa création. L'usage que j'en fais n'est pas toutefois qu'instrumental. Dans tous les débats entourant les liens entre la littérature et le cinéma, cette théorie est la seule à mon sens qui puisse me permettre de proposer de manière non métaphorique et parfaitement sensée l'idée que la littérature *fait* du cinéma. « Dire, c'est faire ». Les répercussions de ce principe dans le débat qui m'occupe ici laissent présager des développements féconds. C'est pourquoi je m'étonne du peu de résonances qu'elle a eues dans les discours qui tentent de définir les rapports entre les deux arts. En fait, je m'explique mal cette absence. Cet article fera donc suite à mon étonnement et visera à combler ce manque ; il tâchera autrement dit de déterminer les résonances entre les deux arts du point de vue de la performativité.

Avec cet article, le premier que je consacre au concept de cinéfiction¹, je cherche à produire un événement, à changer un état de chose dans le discours théorique, à le modifier. Ainsi, par un redoublement de ce que je vais dire dans ce qui se passera en l'écrivant, comme par l'enveloppement de l'énoncé par l'énonciation, je présenterai le rapport performatif de la littérature au cinéma sur le mode également de la performativité. Toute naissance suppose néanmoins une relation préalable sous la forme d'une proximité avec une œuvre. Le concept de « cinéfiction » ne serait pas même une idée si je n'avais pas rencontré l'œuvre de Christine Montalbetti, tout particulièrement son roman *Western* publié en 2005. Ce dernier m'a tout de suite séduit par son rythme lent, si lent même que j'avais du mal à suivre le déroulement d'un récit somme toute banal. Cette lenteur est attribuable au narrateur qui non seulement se présente sous le nom même de l'auteure, mais ne cesse de s'adresser directement au lecteur, comme s'il était présent à ses côtés, au point de le faire entrer avec lui dans l'histoire. Ces adresses incessantes vont des commentaires ironiques sur les personnages, aux remarques qui coordonnent le regard ou la perception des choses, en passant par les expressions de l'écoulement du temps ou des données atmosphériques : elles donnent au lecteur des indications qui révèlent la conduite du discours, suggèrent des manières de voir, expriment des effets. Ce sont bien là, à mon sens, les manifestations d'un « dire » qui cherchent non seulement à décrire et à représenter des choses, mais à amener le lecteur à faire certaines actions. Je m'intéresserai tout particulièrement à celles qui conduisent le lecteur à une perception cinématographique.

Je ne traiterai pas d'entrée de jeu la théorie des actes de langage, du performatif. J'ai plutôt choisi de présenter, dans les deux premières parties de l'article, la situation, le contexte, qui m'apparaît justifier le recours à cette théorie. Les deux premières parties intitulées « Littérature et cinéma : histoire d'une relation métaphorique » et « Principes pragmatiques de la cinéfiction » se présenteront somme toute comme les prolégomènes à la performativité cinématographique de la littérature. Fort des développements précédents, je pourrai aborder de front le sujet dans la troisième et dernière partie intitulée « La cinéfiction : rapport performatif de

¹ Cet article est le premier en effet que je consacre au concept de cinéfiction. Il est issu d'une recherche que je mène actuellement avec mes étudiants à l'Université du Québec à Montréal.

la littérature au cinéma ». Finalement, ma réflexion rejoindra la question de la cinesthétique en ce qu'elle tient lieu d'une disposition entre les deux arts qui relève d'une conception du goût qui, loin d'être une simple fonction subjective de l'esprit ou idéalisante de l'esthète, réside dans une pratique harmonieuse entre un dire et un faire.

Littérature et cinéma : histoire d'une relation métaphorique

Les rapports entre la littérature et le cinéma ne datent pas d'hier, ils ont été envisagés et expérimentés de nombreuses façons par les écrivains et les cinéastes eux-mêmes et ils ont été à l'origine de plusieurs métaphores, de discours et de débats. Pour ne pas m'éterniser dans une digression sans fin, pour faire une histoire courte en somme, j'ai réuni en trois groupes les grandes tendances qui définissent leurs principales interactions. Dans le premier, je range tous les discours entourant la perception pré-cinématographique, dans le second, ceux sur le cinéma qui s'inspirent de la littérature et, enfin, dans le troisième groupe, ceux sur la littérature qui empruntent des idées au cinéma². Avec une certaine évidence, le concept de cinéfiction trouvera naturellement sa place au sein du troisième groupe, plus tardif au demeurant que les deux premiers. Je tenterai toutefois de dépasser l'évidence en montrant qu'on a presque toujours établi les rapports entre la littérature et le cinéma sur le principe de la métaphore. Or, la cinéfiction qui repose, comme je l'ai introduit plus tôt, sur un apport théorique précis – le performatif – infléchira la dernière tendance, l'ouvrira je dirais, en s'éloignant le plus possible de la métaphore.

Le cinéma existait avant le cinéma : le cinéma, tel qu'on l'entend, c'est-à-dire comme « l'art des images en mouvement » aurait réalisé, sur le plan technique, une perception cinétique du monde. Ce n'est pas notre perception du monde qui est en soi cinématographique, c'est le monde lui-même qui se donne à voir ainsi. Gilles Deleuze a en tête cette inversion lorsqu'il écrit ses deux ouvrages sur le cinéma en opposant d'emblée les intuitions de Bergson à celles de la phénoménologie :

Ce sont les choses qui sont lumineuses par elles-mêmes, sans rien qui les éclaire : toute conscience *est* quelque chose, elle se confond avec la chose, c'est-à-dire avec

² Je dois en partie cette tripartition à Jean Cléder qui structure similairement son ouvrage *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012.

l'image de la lumière (...). Bref ce n'est pas la conscience qui est lumière, c'est l'ensemble des images, ou la lumière qui est conscience, immanente à la matière. Quant à *notre* conscience de fait, elle sera seulement l'opacité sans laquelle la lumière, « se propageant toujours, n'eût jamais été révélée » (...). C'est l'univers comme cinéma en soi, un métacinéma³.

Le « métacinéma » de Deleuze concrétise bien, à mon avis, la formule pré-cinématographique de la perception cinétique de l'homme. Le critique et théoricien du cinéma Siegfried Kracauer, ami de Walter Benjamin, s'accommoderait sans doute de ce métacinéma dans son ouvrage au titre inspirant *L'Histoire. Des avant-dernières choses*. Théoricien de l'histoire et du cinéma, Kracauer n'hésite pas à illustrer le travail de l'historien, c'est-à-dire l'écriture de l'histoire, en le comparant à un montage cinématographique : certains font l'histoire en gros-plan sur des détails en les agençant sous la forme d'un plan-séquence ; d'autres, à l'inverse, voient le passé en plans éloignés qu'ils montent de manière saccadée. Si j'insiste sur le métacinéma des écritures historiennes de Kracauer, c'est parce qu'il en trouve le meilleur exemple non pas parmi les historiographes ni les cinéastes, mais les écrivains. Proust est, pour lui, la référence incontestée pour définir le regard que l'on porte sur le passé à la manière du cinéma parce qu'il saisi mieux que quiconque la perception fondamentalement cinétique de l'homme qui provoque des effets de brouillage et de superposition, des effets de fondu ou d'enchaînement. Qui ne connaît pas d'ailleurs cette citation au tout début d'*A la recherche du temps perdu* :

Ces évocations tournoyantes et confuses ne duraient que quelques secondes ; souvent, ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinétoscope⁴.

Cette description des « évocations tournoyantes » de Proust permet de comprendre ce qui incite Kracauer à étoffer des suggestions de l'auteur de *La Recherche* sa propre conception cinématographique de l'histoire. On le remarque très particulièrement lorsqu'il compare les effets de superposition dans le temps aux lois de la perspective.

³ G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, pp. 87-90.

⁴ M. Proust, *Du Côté de chez Swann*, Paris, Grasset, 1913, p. 7. Cette citation est si connue par ailleurs qu'elle sert à illustrer l'entrée « [kinétoscope](#) » du portail lexical du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* du CNRS. (page consultée le 23 juillet 2014). On la retrouve aussi dans l'ouvrage de Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma, Op. cit.*, p. 23.

Pour l'auteur *Des avant-dernières choses*, l'historien perçoit l'accumulation des strates du passé comme le kinétoscope fait voir les positions successives d'un cheval. Cependant, s'il se contente de regarder la figure mouvante de l'histoire comme sur un écran, il n'arrive pas à en retenir les détails. Voilà pourquoi il doit pénétrer la course du temps afin d'entrevoir, derrière l'enchaînement implacable des grands événements de l'histoire, les petites situations, poses ou positions mineures, qu'il ne verrait pas autrement. L'historien doit se mouvoir à sa guise dans les couches superposées du temps à la recherche des micro-événements qui lui font signe au-delà de la chronologie, comme un œil scruterait chaque photogramme en ne considérant pas leur succession sur la pellicule. Ce n'est pas un défaut de sa perception, mais un fait de l'univers historique conditionné par la loi de la perspective qui découle somme toute de l'ordre chronologique des événements. Pour illustrer ce fait, Kracauer se sert d'un autre passage de *La Recherche* dans lequel Marcel voit au loin deux ou trois clochers, selon sa position, qu'il imagine comme les trois jeunes filles d'une légende⁵. Sa perception obéit d'abord à la loi qui dirige la lumière des choses, bien qu'elle se poursuive au-delà dans un univers de légende peuplé de fantômes qui apparaissent et disparaissent par intermittences.

Contemporain de l'avènement du cinématographe, Proust ne représente pas l'écrivain qui convient le mieux à la période pré-cinématographique. Il faut remonter un peu dans le temps, pas bien loin, suffisamment tout de même pour en témoigner avec justesse. Emile Zola semble mieux placé que Proust, lui qui déjà avait anticipé, pourrait-on dire, le téléviseur dans sa « Théorie des Ecrans » que l'on retrouve dans sa correspondance : « Toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création »⁶.

La reproduction de la réalité varie selon l'appareil qui la médiatise. Zola a déjà une intuition très forte des modifications apportées à la représentation par la qualité

⁵ S. Kracauer, *L'Histoire-Des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006 [1969], p. 189.

⁶ E. Zola, « Lettre à Antony Valabrègue », *Correspondance*, tome I, Montréal et Paris, Presses de l'université de Montréal et Editions CNRS, 1985, p. 375. Cet écran toutefois ne double pas parfaitement la réalité : « j'affirme qu'il doit avoir en lui des propriétés particulières qui déforment les images, et qui, par conséquent, font de ces images des œuvres d'art » (*Ibid.*, p. 380). Ces dernières citations de Zola proviennent de l'ouvrage d'Anna Gural-Migdal, *L'Écrit-Ecran des Rougon-Macquart. Conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, p. 61.

du média ou par les manipulations qu'il autorise⁷. Stendhal, lui, songeait au média le plus simple qui soit pour métaphoriser la représentation de la réalité dans le roman :

Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former⁸.

La morale de l'histoire est simple en ce qui nous concerne : Stendhal affirme que le miroir reproduit si bien la réalité qu'on pourrait les confondre. Il n'est pas encore l'écran déformant de Zola. Si on lit bien le passage, on remarque toutefois que le roman reflète la réalité selon la double capacité du miroir qui est de faire voir les choses en mouvement et de communiquer simultanément son propre mouvement. Stendhal anticipe implicitement cet effet déformant du miroir en imaginant deux mouvements qui s'assimilent à des déplacements de caméra : le travelling (« un miroir qui se promène sur une grande route ») et le panoramique vertical (« Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route »). Sous la surface plane du miroir qui reflète les choses, on peut imaginer alors une profondeur subjective, une focalisation interne. C'est bien ce qui explique qu'on puisse l'accuser d'immoralité. Stendhal s'en défend cependant puisque, à la manière du métacinéma deleuzien, la lumière vient entièrement des choses et non de l'appareil. Il n'envisage pas encore l'autre côté du miroir pourrait-on dire, son opacité qui découpe la lumière en cadrant le reflet des choses. Tout cela reste en puissance dans l'extrait. Stendhal ignorait semble-t-il que le montage des images pouvait être immoral.

De la métaphore du miroir de Stendhal, on pourrait remonter au dispositif de la *camera obscura* dont l'objectif permettait de voir, en direct, des images en mouvement, un pur reflet des choses. Les peintres de la renaissance ont bel et bien

⁷ Gural-Migdal perçoit même, dans *Le Ventre de Paris*, des effets comparables à la plongée, au travelling et au panoramique (*Ibid.*, p. 50).

⁸ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Livre second, chapitre XIX, Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 414. Toutes les citations qui précèdent, celles des écrivains du XIXe siècle sont non seulement très connues et reviennent encore dans des ouvrages très récents sur les liens entre littérature et cinéma. Voir Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma*, *Op. cit.* ou Anne Gural-Migdal, *L'Écrit-Ecran des Rougon-Macquart*, *Op. cit.*

connu, dans leur petite chambre noire, un proto-cinéma⁹ ? J'aimerais toutefois remonter encore plus dans le temps, au premier siècle avant Jésus-Christ. Lucrèce, dans son poème *De La Nature*, affirmait que la lumière était des émanations imperceptibles, inframinces, des corps : ce qu'il appelait des simulacres. Or, seuls trois appareils pouvaient percevoir ou retenir ces corpuscules de lumière, dont deux appartiennent à l'homme, les yeux et la mémoire, et le troisième est un objet fabriqué : le miroir. Lucrèce a une formidable intuition pré-cinématographique en s'interrogeant sur le mouvement des simulacres. Il s'est demandé, en effet, combien d'émanation de simulacres, combien de membranes lumineuses se détachaient du corps dans le temps pour reproduire l'impression de leur mouvement. On pourrait sans aucun doute lui répondre aujourd'hui 24 simulacres par secondes.

Mais quoi ! lorsqu'en songe nous voyons les simulacres s'avancer en cadence et faire des gestes souples, d'une souplesse qui donne à leurs bras tant d'inflexions, et puis dessiner à nos yeux des pas harmonieux, est-ce donc que les simulacres connaissent l'art de la danse et qu'images errantes ils ont pris des leçons pour nous offrir ces jeux nocturnes ? Ou bien n'est-il pas vrai plutôt que dans notre perception apparemment unique, qui prend le temps d'une émission de voix, de nombreux temps se succèdent secrètement, que la raison découvre ? Ainsi s'expliquerait qu'à tout moment, en tout lieu, une foule de simulacres variés attendent. Tant ils ont de mobilité, tant leur nombre est grand¹⁰ !

Les simulacres de Lucrèce ne représentent pas encore les toutes premières intuitions pré-cinématographiques. Le documentaire de Werner Herzog, *La Grotte des rêves perdus* (2010), m'invite à remonter encore plus dans le temps pour les trouver et à boucler la boucle du métacinéma deleuzien non seulement parce que le titre a un quelque chose qui rappelle Proust, mais aussi parce que mon petit récit trouve son dénouement au-delà de l'histoire en s'achevant dans l'archéologie. Les images d'Herzog découvrent une grotte vieille de 20000 ans, vierge de surcroît, et qui recèle les premiers vestiges de la représentation, dont les emblématiques mains négatives. Or, c'est en filmant ces vestiges iconiques qu'Herzog y découvre non seulement les premiers rêves perdus, mais le véritable ancêtre qui l'annonce, lui, comme cinéaste. Ses images nous montrent un dessin où son auteur a manifestement voulu reproduire

⁹ M. Bubb, *La Camera obscura. Philosophie d'un appareil*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 346.

¹⁰ Lucrèce, *De La Nature*, Livre IV (790-799), traduction de H. Clouard, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 138.

la course d'un cheval en multipliant les pattes et les effets de redressement du buste. En filmant la première image qui tente de reproduire le mouvement, Herzog imagine non seulement découvrir l'origine du cinéma mais raccorde aussi la préhistoire avec notre temps.

Cette brève histoire de la perception pré-cinématographique ne fait que confirmer ce que nous savions tous déjà : la reproduction de la réalité cinétique existait bien avant l'invention du premier cinématographe. Or, si la littérature s'est toujours un peu adonnée à représenter nos perceptions du monde aussi bien spirituelles que matérielles, ces métaphores ne nous étonnent plus. Les retrouver constitue sans doute une quête grisante pour les érudits. Mais c'est là que l'exercice trouve sa limite, car à défaut de devenir autre chose qu'un simple repérage, cette quête se dissout dans l'enchaînement d'impressions passagères suscitées à chaque nouvelle découverte. Cela dit, j'ai sans doute fait un mésusage du terme « érudit », car, je l'avoue, la plupart des passages que je viens de citer et de nombreux autres se retrouvent sur internet en un tour de main.

On retrouve aisément dans l'ouvrage de J. Cléder les deux autres groupes dont je parlais plus haut et qui réunissent la plupart des discours sur les interactions entre la littérature et le cinéma. Le second groupe, je le rappelle, inclut tout ce qui s'est dit ou écrit sur le cinéma qui s'inspire de la littérature : l'adaptation, le théâtre filmé, le primat du récit, tout cela agrémenté de nombreux passages dans lesquels les cinéastes avouent s'être inspirés de la littérature, notamment Eisenstein par les maîtres de la littérature russe et Godard, par les idées sur l'image de Reverdy¹¹.

Ce deuxième groupe n'intéresse guère mon concept de cinéfiction. En revanche, le dernier groupe qui réunit les rapports que la littérature entretient avec le cinéma m'intéresse beaucoup plus puisque mon concept de cinéfiction y trouve sa place. J'y inclus, d'abord, ce qu'on appelle les « tropismes cinématographiques », c'est-à-dire toutes les allusions directes, les indications, les signes, le vocabulaire qui font penser explicitement au cinéma, comme un titre, le nom d'un acteur, d'une actrice, la reconstitution d'une scène de film, etc.¹². Ces tropismes tournent le regard

¹¹ J. Cléder, *Entre littérature et cinéma*, *Op. cit.*, pp. 10 et 19.

¹² A. Vermetten, « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan*, de Malcolm Lowry », *Poétique*, no44, 2005, p. 494.

du lecteur vers le cinéma. Le titre du roman de Montalbetti *Western* est très explicitement un « tropisme cinématographique ». Comme l'est aussi le titre d'un autre de ses romans *Journée américaine* (2007) qui fait explicitement référence au film *La Nuit américaine* de Truffaut qui, lui-même, reprend le nom d'une technique cinématographique qui, à l'époque, consistait à filmer des scènes de nuit en plein jour.

Outre les tropismes cinématographiques, la littérature s'inspire du cinéma d'une autre manière en lui empruntant son mode d'écriture soit en reprenant les techniques du scénario comme *Neige noire* de l'écrivain québécois Hubert Aquin, soit en adaptent un film sous la forme romanesque (connu sous le terme de novellisation). Ces « écritures cinématographiques » ont peu de choses à voir avec la « cinéfiction » ; il y a cependant un autre type d'écriture au nom similaire qui concerne directement le concept. Les « cinématographies de l'écriture » (ou « *cinématographies* de l'écriture »¹³) rassemblent toutes les techniques d'écriture qui s'efforcent de reproduire le rythme d'un film, des effets filmiques, des mouvements de caméra (travelling ou panoramique) de cadrage (plan et échelle de plans), d'images ou de perspectives, etc.¹⁴ Les « *cinématographies* » désignent conceptuellement le travail d'écriture qui s'inspire ouvertement des rythmes et des mouvements de l'image cinématographique pour augmenter la puissance d'agir de la littérature. De Dos Passos à Don De Lillo en passant par Nabokov, la liste des auteurs américains qui ont pratiqué la cinématographie de l'écriture est longue. C'est pourquoi d'ailleurs on dit souvent que le cinéma serait entré en littérature par la voie du roman américain en s'appuyant sur l'idée que « l'évolution du langage cinématographique serait synchrone d'une transformation du monde sur un territoire dont la culture littéraire est capable de transformations plus rapides que sur l'ancien continent »¹⁵. Ce que les titres *Western* et *Journée américaine* des romans de Chr. Montalbetti ainsi que les lieux qu'ils représentent (les plaines de l'ouest et les autoroutes des Etats-Unis) ne manquent pas de nous rappeler.

¹³ J. Cléder propose aussi l'appellation avec l'emploi des italiques pour signifier une nuance sur laquelle je ne m'étendrai pas puisqu'elle ne concerne pas mon propos (*Entre littérature et cinéma*, *Op. cit.*, p. 179).

¹⁴ *Ibid.*, pp. 178-179. C'est J. Cléder qui propose la graphie « *cinématographie* de l'écriture ».

¹⁵ *Ibid.*, p. 174.

En adoptant une approche oblique des rapports entre le cinéma et la littérature pour découvrir leur angle mort, pour cartographier le territoire de leur rencontre, leur intersection, leur hybridation, J. Cléder termine son essai sur les « *cinématographies de l'écriture* » qui, selon lui, déterminent le stade le plus tardif de leur rencontre. Mais son ambition intermédiaire est constamment compromise par un excès de prudence. Cléder ne veut pas tout mélanger, tout confondre ; il y a bien certes « hybridation », mais elle est difficile à désigner, à localiser tant qu'elle n'est pas verbalisée. C'est pourquoi il s'appuie constamment sur les métaphores qui nourrissent les discours des écrivains ou encore les nombreux tropismes cinématographiques que l'on retrouve dans une œuvre. Or, à mon sens, ce n'est pas parce qu'il est dit explicitement dans un roman que la scène se déroule au ralenti que la littérature rencontre le cinéma ou encore augmente sa puissance d'agir. Tant que l'on placera la métaphore au cœur des liens entre littéraire et cinéma, aussi vive soit-elle, on n'arrivera jamais, à mon sens, à croiser leur intersection. L'ouvrage de J. Cléder est exemplaire en ce sens : il est le digne héritier de cette histoire des liens entre la littérature et le cinéma qui, en cultivant le goût des analogies discursives harmonieuses, laisse les deux arts dans leur domaine distinct. Car il ne faut pas tout mélanger, comme il le dit, mais « les enjeux [techniques d'hybridation entre les deux arts] restent difficiles à saisir tant qu'elles n'ont pas été verbalement situées »¹⁶. J. Cléder trouve, dans le goût de la métaphore verbale, l'esthétique achevée entre les deux arts.

Si je place mon concept de « cinéfiction » dans la catégorie de la « *cinématographies de l'écriture* », je désire toutefois éviter deux problèmes explicites dans l'essai de J. Cléder : il n'a aucune théorie de l'hybridation et aucune théorie de l'image. Cette absence de théorie m'apparaît emblématique des discours sur les liens entre la littérature et le cinéma qui affirment d'entrée de jeu que la littérature n'est pas du cinéma. Cette affirmation pourrait très bien équivaloir, pour celui qui aurait voulu y trouver une véritable hybridation, à l'avertissement devant l'enfer dantesque : « Toi qui entre ici abandonne toute espérance ». Je voudrais donc, dans ce qui suit,

¹⁶ *Ibid.*, p. 202. Et ce « verbalement situées » se détermine par « le biais d'analogies et de glissement métaphoriques » des « écrivains-cinéastes » (*Ibid.*).

remplacer la cinesthétique de J. Cléder, son goût des métaphores harmonieuses, par celui plus pragmatique, quasi-physique, d'un dire qui s'accorde avec un faire.

Principes pragmatiques de la cinéfiction

Pour penser le rapport performatif de la littérature au cinéma, j'ai besoin d'une théorie qui s'appuie sur une philosophie du signe pour permettre de poser, en principe, un troisième terme qui dynamise leur relation et précise le lieu de leur hybridation. Je proposerai d'emblée que la littérature renvoie au cinéma pour *quelqu'un sous quelque rapport*. Cette proposition, qui reprend la définition pragmatique du signe¹⁷, indique précisément ce troisième terme : « quelqu'un sous quelque rapport ». On peut l'appeler avec Peirce un « interprétant » et avec Spinoza un « acte de discernement ». Peu importe son nom toutefois, c'est lui qui réalise ou actualise le rapport entre les deux arts. A cette philosophie du signe, il faut ajouter une théorie de l'image qui ne repose plus sur la ressemblance. C'est la seule manière de s'éloigner des métaphores qui, bien qu'elles soient lumineuses, éclairantes et situent verbalement les liens entre les deux arts, ne cessent de les maintenir à distance. Il faut une théorie de l'image qui réponde à la pragmatique du signe en la concevant comme une interface d'impressions (j'y reviendrai plus loin). L'image n'est pas qu'un phénomène qualitatif et mimétique – une représentation –, elle est aussi un enchaînement d'effets sensibles, c'est-à-dire un support qui les reçoit, les retient et les transmet. L'image doit être considérée comme un chaînon dans la transmission d'expériences.

La dimension « performative » du concept de cinéfiction repose sur les principes de cette pragmatique du signe et de cette théorie de l'image, mais ne s'y arrête pas. Je tâcherai d'abord de présenter brièvement ses principes avec l'ontologie modale et la théorie de l'imagination chez Spinoza considérées à partir d'une perspective sémiotique contemporaine pour réinvestir, ensuite, ce discours dans une théorie de la performativité issue des actes de langage.

Si nous voulons connaître la pensée d'un philosophe, sa vision des choses, son rapport au monde et à la représentation, il faut étudier son ontologie. La

¹⁷ C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 121.

conception de l'être chez Spinoza qui est fondamentalement dynamique et immanent. L'être des choses est pensé en termes de mode de la substance, c'est-à-dire, fondamentalement, comme des manières d'être. Or, une « manière d'être » pour Spinoza signifie une manière pour le corps d'être affecté par un autre corps ou d'affecter un autre corps¹⁸ : le mode n'est que la modification d'une autre chose par une autre chose, qui en modifie un autre et ainsi à l'infini. L'ontologie de Spinoza repose donc sur la rencontre physique, la connexion dynamique, le contact réel entre les corps. C'est pourquoi sa question : « Qu'est-ce qu'un corps peut ? » identifie le spinozisme, et que son ontologie est fondamentalement « pratique ». Son concept de Dieu qui ouvre l'*Ethique*, la seule et unique substance concevable par soi-même, n'est que connexion et qu'enchaînement entre tous les corps, sa puissance équivaut à la puissance actuelle de tous les corps dans leur interaction : c'est le monde dans son principe dynamique, en pleine constitution. « Le mode est le monde, et il est Dieu »¹⁹.

L'ontologie modale et pratique de Spinoza peut nous aider à penser les interactions entre la littérature et le cinéma parce qu'elle nous apprend essentiellement à éviter de les substantifier, c'est-à-dire de leur donner les qualités permanentes de la substance. Si l'idée de substance nous permet d'imaginer l'être le plus général des choses, le genre, la logique nous a appris qu'elle ne pouvait en modifier une autre et que deux substances, finalement, ne pouvaient occuper un même lieu : toute substance est numériquement une, n'a pas de contraire et n'admet ni le plus ni le moins²⁰. Autrement dit, les substances ne se mélangent pas, ne s'hybrident pas. Il faut donc penser logiquement la littérature et le cinéma comme des modes, des manières d'être, capables donc d'être affectés par d'autres modes et d'en affecter d'autres en retour. Comme modes, ils se pensent à la manière de pratiques infiniment variables, jamais stables, qui s'entre-impressionnent et se pénètrent mutuellement ; comme des corps somme toute qui se modifient incessamment dans le courant de l'expérience.

¹⁸ « Par manière [mode], j'entends les affections d'une substance, autrement dit, ce qui est en autre chose et se conçoit aussi par cette autre chose » (Spinoza, *Ethique I*, définition V, Paris, Seuil, traduction de B. Pautrat, 2010, p. 15).

¹⁹ A. Negri, *L'Anomalie sauvage. Puissance et pouvoir chez Spinoza*, Paris, Amsterdam, 2007 [1981], p. 125.

²⁰ Aristote, *Catégories*, 5, 3b10-35.

Dans un ouvrage paru en 2007, Yves Citton pense la littérature d'une manière ouvertement spinoziste en se demandant : « qu'est-ce que l'être de la littérature ? » ou, corrélativement : « qu'est-ce que la littérature peut ? ». Sa réponse est sans équivoque : la littérature est un corps qui est affecté et qui affecte d'autres corps, c'est une grande mémoire qui retient les impressions, les traces de ces affections. C'est pourquoi la littérature est un champ de traçabilité ou encore, comme il le dit, une sorte d'« interface d'impressions »²¹. En fondant ainsi l'être de la littérature sur une théorie de l'être modal – l'être de la littérature pour Y. Citton répond à l'ontologie de Spinoza –, il reconnaît l'œuvre littéraire comme un corps doué de mémoire, c'est-à-dire ayant la capacité de retenir toutes sortes d'impressions qui ne sont pas nécessairement littéraires ou linguistiques et d'en affecter en retour celui qui les reçoit, l'interprétant, le lecteur, celui qui effectue l'acte de discernement. J'adhère suffisamment à cette conception ontologique de la littérature pour proposer que la littérature, comme manière d'être ou mode, a la capacité d'absorber et de retenir des impressions cinématographiques et de les diffuser, de les transmettre à un lecteur qui, lui, la reçoit et la discerne à partir de ses expériences cinématographiques qu'il a en mémoire.

Dans son ouvrage, Y. Citton évoque largement un sémiologue, Lorenzo Vinciguerra, qui propose des parallèles éclairants entre Spinoza et la sémiotique de Peirce. En partant de l'idée de Baudelaire de « l'immense et compliqué palimpseste de la mémoire », L. Vinciguerra a bien saisi également la perception quasi-littéraire du corps chez Spinoza : « Le corps est ainsi une écriture d'écritures, une mise en chaîne autant qu'une mise en scène de marques, qui s'enrichit et se complexifie avec l'expérience »²². Or, L. Vinciguerra définit la théorie de l'image de Spinoza sur le principe de la mémoire palimpseste :

L'essence de l'image est plutôt ce qui permet à une image de se joindre à d'autres images, car aucune image n'a la faculté de subsister d'elle-même comme

²¹ Y. Citton, « Entre-impressions », dans *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires*, Paris, Amsterdam, 2007, p. 93.

²² L. Vinciguerra, *Spinoza et le signe. La genèse de l'imagination*, Paris, Vrin, 2005, pp. 167-168. Cette citation s'inspire ouvertement de la définition pragmatique du signe de Peirce : « [En bref, un signe est] tout ce qui détermine quelque chose d'autre (son *interprétant*) à renvoyer à un objet auquel lui-même renvoie (son objet) de la même manière, l'interprétant devenant à son tour un signe et ainsi de suite *ad infinitum* » (C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, *Op. cit.*, p. 126).

déterminée par rapport à sa signification. Pour que l'image puisse donc devenir l'image de quelque chose, il faut paradoxalement que les images singulières se conjuguent au pluriel dans un enchaînement, ou par une mise en chaîne, qui, à cette condition seulement, déterminent la signification des choses. A la limite ce que nous comprenons comme une image n'est jamais qu'un certain enchaînement, car chaque image n'a de sens que dans cette mesure : qu'elle est le résultat d'un enchaînement de traces²³.

L'image ne renvoie pas à une chose qu'elle représente, mais à un enchaînement habituel d'images de choses, c'est-à-dire à une succession d'impressions du corps (« images de choses ») dont notre mémoire a gardé la trace²⁴. Lire une image consiste donc à déterminer cet enchaînement par habitude, exactement comme l'interprétant dans la théorie de Peirce renvoie un signe à son objet par la force de l'habitude acquise dans l'expérience pratique.

La théorie de la performativité issue des actes de langage permet d'accomplir efficacement cette détermination. C'est ce que je m'appête à présenter dans la dernière partie de cet article. Je voudrais toutefois résumer très schématiquement ce qui précède pour assurer une transition claire. La littérature et le cinéma ne sont pas des substances, mais de manières d'être qui ont la capacité de s'affecter réciproquement. La littérature, par exemple, renvoie au cinéma comme une image renvoie à une autre image, non pas en suivant le principe de ressemblance, mais celui, plus dynamique et interactif, de sémiologie qui trouve sa signification complète dans la proposition « pour quelqu'un et sous quelque rapport ». La littérature est ainsi une interface d'impressions et non une représentation qui est affectée par le cinéma et en affecte le lecteur par la suite. Le lecteur, lui, reçoit cette affection en l'ajustant à ses propres compétences cinématographiques, c'est-à-dire aux impressions de cinéma qu'il a déjà en mémoire. La littérature comme enchaînement d'images s'ajuste bien à la définition du signe de Peirce : l'interprétant renvoie l'œuvre littéraire (comme signe) au cinéma (à son objet) de la même manière que l'œuvre y renvoie. Or, c'est

²³ *Ibid.*, pp. 254-255. Sa définition de l'image angélique est encore plus éloquente : « [...] l'idée d'image ou la trace/sensation est annonciatrice de quelque chose à laquelle elle ne fait que renvoyer, car elle ne saurait détenir par elle-même et en elle-même sa propre signification : la trace, l'impression, en effet, ne représente pas la chose, elle semble plutôt la devancer, en être comme le précurseur. Si on prête attention à l'image seule et à l'acte de pensée qui lui est attaché, la chose ne fait que s'annoncer dans l'image, mais elle n'est pas encore représentée comme tel ou tel autre objet extérieur » (*Ibid.*).

²⁴ « et ainsi chacun, de la manière qu'il a accoutumé de joindre et d'enchaîner les images des choses, tombera d'une pensée dans telle ou telle autre » (Spinoza, *Ethique II*, proposition XVIII, scolie, *Op. cit.*, p. 145).

exactement ici que je fais intervenir la théorie de la performativité : une œuvre littéraire serait performative lorsqu'elle amènerait le lecteur (interprétant) à reconnaître cet enchaînement sous la forme d'une image diagrammatique, c'est-à-dire une image qui reproduit les relations dynamiques entre des images. J'ai créé le concept de cinéfiction pour indiquer très précisément ce phénomène.

La cinéfiction : rapport performatif de la littérature au cinéma

Le roman *Western* de Christine Montalbetti me servira de pont entre la théorie modale de l'image et celle de la performativité issue des actes de langage. Comme je l'ai dit en introduction, c'est ce roman qui m'a donné l'intuition de la cinéfiction. En voici le résumé. Un homme, Christopher (surnommé le trentenaire), à moitié endormi sous un auvent, s'éveille et se rend chez ses amis Dirk, Ted et Mary pour dîner avec eux. Il revient ensuite à sa chambre où il fait une sieste, après laquelle il regarde par la fenêtre pour voir les gens qui arrivent par la diligence. Il y reconnaît une amie d'enfance, Georgina. Il va la rencontrer au saloon pour apprendre qu'elle est venue lui signaler la présence de Jack King dans les environs, celui qui a tué le père, la mère et la sœur de Christopher lorsqu'il était enfant. Il part alors à la poursuite de King, le rattrape et le tue en duel.

Comme la plupart des westerns, cette histoire est d'une extraordinaire simplicité. Pourtant les très nombreuses descriptions qui dilatent sa durée la défigurent au point qu'on peine à y reconnaître une intrigue. Ce roman sans dialogue m'a donné l'impression, par moments, de percevoir un monde à moitié endormi, où les âmes sont pour ainsi dire en constant flottement, comme le suggère la mise en scène quasi-statique dans les films de Marguerite Duras ou encore comme dans un film que l'on aurait volontairement ralenti. C'est pourquoi je n'aurais aucun mal à rapprocher mon expérience de lecture de *Western* de l'installation vidéographique *24 Hour Psycho* de l'artiste Douglas Gordon qui, en prolongeant exagérément la durée du chef-d'œuvre d'Hitchcock, dissocie les images de la trame narrative et nous plonge littéralement dans un état de rêve.

Le rythme lent de Chr. Montalbetti m'apparaît propice à l'acte de naissance : il y a un quelque chose qui n'en finit jamais d'arriver. La première scène qui décrit, en temps réel dirait-on, l'éveil tranquille d'un cowboy sous un auvent et la progression

lente de la lumière naissante à l'aube dure plus de 28 pages. Voilà bien un des rares exemples où le temps du récit semble quasi-synchrone avec le temps de l'histoire, il est même plus long, à la limite :

Appelons-le comme on voudra, ce trentenaire à la chemise carrelée qui se berce sous l'auvent, selon un dispositif tout ce qu'il y a de plus bricolé ma foi, un balancement de fortune, rien du rocking-chair déployant harmonieusement sa courbure en une lente oscillation, dans une présentation ergonomique qui facilite la rêverie, mais une situation d'expédient, l'usage un peu forcé d'une chaise sénéscente, dont les entailles et macules content les passés peu soignés (voyez ces coches, ces tiquettes, ces estafilades aux barreaux, ces scarifications au dossier), d'un modèle rustique (considérez les bâtons épais, l'éventail lourdaud des fuseaux qui divergent), et donc il outrepassa oh légèrement l'emploi, ayant calé les pieds arrière de ladite dans une rainure du plancher tandis que les pieds avant, comme les deux crocs uniques d'une mâchoire raréfiée, si vous voulez, viennent irrégulièrement mordre le sol dans un mouvement dental²⁵.

Le rythme lent du récit qui empêche le lecteur de se laisser ravir par les événements racontés lui donne le temps de reconnaître les effets que l'auteure entend produire sur sa conduite de lecture. En fait, on pourrait se demander si elle n'aurait pas voulu justement ralentir l'histoire pour disposer le lecteur à percevoir les effets de son discours. Il n'y a aucun doute cependant qu'elle veut les lui faire comprendre tellement elle les souligne avec évidence.

Si l'on excepte cette botte, et le mouvement de bascule dont nous avons essayé de rendre compte, du mieux que nous avons pu, les événements, sans ce matin engourdi qui tarde à paraître, ne sont pas légion, et pour l'heure, il m'est difficile de vous en dire beaucoup plus, *sauf à m'approcher de la poutrelle sur laquelle se profile la botte*, et de remarquer que tiens, alors qu'on croyait avoir dénombré exhaustivement tout ce qui dans cette scène relevait du vivant, il y a là, *regardez-moi ça*, une cohorte d'hexapodes (...) Adoptons un instant leur point de vue (ceux que la vie des animaux n'intéresse pas peuvent se rendre directement et sans dommage à la page 19) (*W*, 12. Je souligne).

On retrouve, dans cette dernière citation, les deux dimensions performatives que j'aimerais développer à partir de la théorie des actes de langage : le performatif explicite que j'appellerai un « pacte cinématographique » avec le lecteur puisque ce sont des énoncés qui indiquent non pas un contenu, mais une conduite visuelle qui rappelle très souvent des prises de vue (« regardez-moi ça » ; « adoptons leur point de

²⁵ Chr. Montalbetti, *Western*, 2005, P.O.L., pp. 9-10 (les prochains renvois à ce texte seront indiqués dans le corps du texte par l'abréviation *W* suivi du numéro de la page).

vue ») et un performatif implicite qui se présente sous la forme d'une « image diagrammatique » qui s'assimile à la théorie de l'image que Vinciguerra a développée à partir de Spinoza. Par exemple, l'énoncé « sauf à m'approcher de la poutelle » ne représente rien de bien concret, sa signification prend la forme d'une fonction qui consiste à enchaîner deux images de façon à rappeler au lecteur un mouvement de caméra connu : comme un zoom in, le point de vue passe d'un plan large sur la maison et les environs à l'aube à un plan rapproché, voire un gros plan, sur la botte et les fourmis. Cet enchaînement d'images suggère un tracé, le parcours d'un point de vue en mouvement, un plan dynamique (j'utiliserai un peu plus loin le terme : c'est ce que j'appelle une « image diagrammatique » pour le définir). Je vais présenter et développer chacune de ces dimensions, performatifs explicite et implicite, à tour de rôle.

Le pacte cinématographique avec le lecteur (performatif explicite)

La théorie du performatif issue des actes de langage trouve sa source dans les conférences qu'Austin a données à la fin des années 1950. Pour lui, le performatif explicite ne sert pas à désigner ce que le locuteur fait en le disant, mais à « indiquer clairement comment il faut interpréter ou comprendre l'action, et de quelle action il s'agit »²⁶. Le performatif explicite est donc un acte de langage qui dispose celui à qui il s'adresse à faire quelque chose, à agir sur lui-même, sur sa conduite de lecture, ses interprétations, à orienter en somme son acte de discernement.

Le roman *Western* de Chr. Montalbetti est composé de nombreuses interpellations directes au lecteur du genre « je vous résume », « je vous explique », « retenez vos petits rires nerveux », « croyez-m'en », etc. Qu'ils soient sérieux ou non, ces énoncés ont un statut pragmatique et doivent être considérés dans leurs effets sur le lecteur. Ils sont directifs comme des « actes de fiction », c'est-à-dire des énoncés fictionnels considérés comme des actes de langage illocutoires et perlocutoires, comme une demande que l'auteur adresse au lecteur ou encore une promesse (acte illocutoire)²⁷. Ce dernier a toujours le choix d'accomplir ou non sa demande ou de

²⁶ J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 [1962], p. 91.

²⁷ Dans « actes de fictions », Gérard Genette entend considérer certains énoncés de fiction dans la littérature narrative comme des actes de langage. Il critique en cela la thèse de John Searle dans son

croire en sa promesse selon sa volonté (acte perlocutoire). Contrairement aux actes illocutoires qui eux prennent effet immédiatement en les énonçant, les actes perlocutoires sont toujours soumis au risque d'échec puisqu'il y a une distance, un écart, entre leur énonciation et leur réception, entre leur prise d'effet (dimension illocutoire) et leurs conséquences (dimension perlocutoire).

Ma thèse est la suivante : Chr. Montalbetti cherche à susciter une conduite mentale de la part de ses lecteurs en les amenant à retrouver dans leur mémoire filmique les impressions qui correspondraient le mieux à ce qu'ils sont en train de lire dans le roman. Certains énoncés de *Western* font du roman une interface d'impressions, ce qui rejoint la conception de la littérature d'Y. Citton. Ces actes de fictions sont des actes perlocutoires. Leur effet n'est pas immédiat sur les lecteurs et leur succès n'est donc pas garanti. Un lecteur pourrait très bien se sentir brusqué par les nombreuses interpellations du narrateur ou trouver tout simplement ennuyeuses les longues descriptions visuelles qui perturbent sa tranquille immersion dans le récit. C'est pourquoi l'écrivaine use de rhétorique : elle dispose graduellement une variété d'actes de fiction pour forcer son lecteur à adopter lentement une pratique de lecture. Cette rhétorique incite à parler alors d'acte illocutoire au sens de Searle : « En accomplissant un acte illocutionnaire, le locuteur entend produire un certain effet sur son interlocuteur en l'amenant à reconnaître l'intention qu'il a de produire cet effet »²⁸. Je voudrais alors montrer comment Chr. Montalbetti amène le lecteur à reconnaître l'effet qu'elle veut produire ; autrement dit, les actes illocutoires dans *Western* s'efforcent d'établir cette reconnaissance. Ce sont là des performatifs explicites qui fondent le pacte cinématographique avec le lecteur.

Les premières interpellations au lecteur se présentent sur le mode illocutoire expositif, elles précisent la conduite de son discours : « Je vous résume (...). Je vous explique » (*W*, 10) ; « Le deuxième chapitre s'ouvre sur une description... » (*W*, 19). Certaines interpellations cherchent plutôt, elles, à influencer directement le comportement du lecteur (illocutoire comportatif), sur le mode de la demande :

article « Le statut logique du discours de la fiction » (1975) reproduit dans son ouvrage *Sens et expression* (1982) et qui soutient que les énoncés fictionnels ne sont pas des actes illocutoires spécifiques puisqu'ils produisent des assertions feintes (G. Genette, « Les actes de fiction », dans *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 [1979], pp. 119-140).

²⁸ J. R. Searle, *Les Actes de langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 86.

invitation, conseil, suggestion, prière. Elles visent, d'une part, à instaurer une position commune sur l'univers de fiction, à distance des personnages et des événements, mais toujours en les surplombant. L'auteure cherche ainsi l'adhésion du lecteur en modulant son imagination et ses réactions : « appelons-le » ; « voyons cela » (*W*, p. 11) ; « imaginons », « félicitons-les » (*W*, p. 17) ; « Contentons-nous je vous prie » (*W*, p. 36), « tandis que d'un regard panoramique vous révisiez la situation » (*W*, 47), etc. D'autres interpellations enfin proposent explicitement des prises de vue sur le récit, des angles qui infléchissent le champ visuel et la conduite perceptive du lecteur. Ces interpellations sont des actes illocutoires exercitifs : « faut-il voir » (*W*, 11) ; « visez-moi celui-là » (*W*, 12) ; « adoptons un instant leur point de vue (ceux que la vie des animaux n'intéresse pas peuvent se rendre directement et sans dommage à la page 19) » (*W*, 12) ; « vous vous le représentez bavassant » ; (*W*, 14) ; « représentez-vous quelque chose de brut », « regardez le bougé délicat » (*W*, 107) ; « C'est vous qui voyez » (*W*, 115). Malgré l'apparence de liberté dans cette dernière interpellation, il ne faut pas s'y méprendre : ce sont généralement des directives et non de simples demandes. L'auteure ne laisse guère d'autre choix au lecteur que d'y obéir non seulement parce qu'elles permettent à ce dernier de voir les scènes comme elle les imagine, mais aussi parce qu'elles présentent l'exigence minimale pour s'engager dans le récit. Ce qu'elle ne manque pas de lui rappeler d'ailleurs juste avant l'éveil du cowboy : « On y voit bien, à présent, on y voit même parfaitement (...) et l'action, je crois peut commencer » (*W*, 27).

A la manière d'un prologue visuel dans certains films, les premières pages du roman instaurent, si je puis dire, le régime de visibilité de l'œuvre, c'est-à-dire l'ensemble des conditions qui organise la perception des éléments fictionnels et qui encadre les possibilités du récit sur le plan de la narration et de la lisibilité. C'est pourquoi le lecteur n'est plus du tout surpris d'y rencontrer des « tropismes cinématographiques »²⁹, c'est-à-dire des références explicites qui tournent son regard

²⁹ A. Vermetten, « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan* de Malcolm Lowry », art. cit., pp. 491-508. Dans cet article, A. Vermetten aborde la question du « pacte cinématographique » avec le lecteur en développant le concept d'effet-cinéma à partir des thèses sur la description de Philippe Hamon qui s'inscrivent, elles, dans un rapport communicationnel avec le lecteur. Elle n'en fait pas cependant l'objet principal de son article.

vers des mouvements de caméra cinématographique comme le « travelling » ou encore le « panoramique ».

En somme, ces interpellations proposent au lecteur un pacte cinématographique. Le pacte est conclu lorsque le lecteur a non seulement saisi l'effet que l'auteur voulait produire sur sa conduite de lecture, mais lorsqu'il s'accorde avec ses instructions. Bien entendu, on ne peut pas prouver une telle chose. Chaque lecteur est libre de s'y accorder ou non ; autrement dit, l'effet perlocutoire de ces énoncés performatifs explicites n'est jamais garanti. Seulement, d'un point de vue illocutoire, on doit reconnaître que le discours narratif de *Western* propose un tel pacte sans avoir préalablement l'accord de son lecteur, comme une promesse ou une prière.

L'image diagrammatique (performatif implicite)

Si le pacte cinématographique précise le premier aspect performatif du concept de « cinéfiction », l'« image diagrammatique » représente, elle, le deuxième aspect de la cinéfiction qui se caractérise par une dimension performative implicite forçant le lecteur à imaginer la dynamique entre des images. *Western* remplit les conditions pour en appeler au cinéma autrement que sur le mode anecdotique en donnant à lire des descriptions verbales qui l'amènent à évoquer, dans son esprit, des relations entre les images caractéristiques du cinéma.

On pourrait être tenté de parler dans ce cas de « processus imageant », comme le propose A. Gural-Migdal chez Zola, c'est-à-dire « la façon dont une représentation iconique se met en place dans le roman, selon une dynamique relationnelle et tensionnelle qui opère le passage d'un dispositif sensible de formes à la manifestation de son sens »³⁰. Elle s'appuie sur la présentation que Martine Joly fait de trois types d'icône chez Peirce. La première, l'image, indique un rapport qualitatif potentiel, la seconde, le diagramme, un rapport de proportion interne des objets et la troisième, la métaphore, qui est un rapport médiatisé par l'imagination sur le principe

³⁰ A. Gural-Migdal, *L'Écrit-Ecran des Rougon-Macquart*, *Op. cit.*, p. 23 (voir aussi pp. 24 et 25). On pourrait aussi penser ce processus imageant avec Deleuze lorsqu'il reprend la sémiologie de Christian Metz pour dire que le cinéma rejoint le langage lorsqu'il devient narratif, c'est-à-dire lorsqu'il propose une suite d'images (G. Deleuze, *Image-temps*, Paris, Minuit, pp. 38-45). Plus loin, il affirme que cette suite d'images produit un choc sur la pensée, sur le cerveau en donnant comme exemple le « montage-pensée » chez Eisenstein (*Ibid.*, pp. 203-213).

d'un « parallélisme qualitatif »³¹. Or, le processus imageant est une métaphore pour A. Gural-Migdal, un travail qui consiste à imaginer des relations à partir de qualités visuelles (couleur, texture, forme, etc.). Pour ma part, je m'intéresse au deuxième type d'icône, le diagramme puisqu'il ne renvoie pas à son objet sous un rapport qualitatif et visuel, mais proportionnel et schématique. Autrement dit, l'image diagrammatique reproduit les relations dynamiques internes de l'objet auquel elle renvoie, elle lui correspond point par point à une échelle différente. Si le « processus imageant » s'opère selon « une dynamique relationnelle et tensionnelle » comme le propose A. Gural-Migdal, ce processus apparaît convenir non seulement à la métaphore, mais aussi, et peut-être plus même, à l'image diagrammatique qui entretient avec l'objet auquel elle renvoie un rapport direct, quasi-physique, au sens où il n'est pas médiatisé par l'imaginaire ou l'esprit. Si cet objet correspond à une suite d'images qui compose une scène, le processus imageant consisterait à actualiser la dynamique relationnelle et tensionnelle entre les images sous la forme d'un tracé géométrique. Le résultat de ce processus serait une nouvelle image qui reproduit ce plan dans l'esprit du lecteur qui collabore mentalement au processus.

De nombreux passages dans le roman *Western* trouvent leur sens en disposant les descriptions verbales fort imagées de telle manière qu'elles amènent le lecteur à produire en lui des images diagrammatiques. La scène dans le roman où le cowboy s'éveille à l'aube sous l'auvent en est un exemple éloquent :

Et tandis que le défilé des cirrocumulus qui paraissent au-dessus de la scène offre la même image ordonnée et docile que la ligne au pointillé parfait de nos hexapodes (...) notre trentenaire, s'éveillant d'un coup à lui-même, rassemble dans un sursaut les forces vigilantes qui rendent à peu près présent aux situations » (*W*, 29, je souligne).

Cette comparaison entre deux images (le défilé de nuages et le cortège des fourmis) doit être comprise comme une troisième image. Cette dernière qui résulte d'un processus imageant est une image diagrammatique au sens où les deux premières images, le défilé et le cortège, correspondent point par point à des échelles différentes. Cette image est donc suggérée implicitement par l'auteure qui incite le lecteur à mettre en relation une impression passée (le narrateur lui demande de se

³¹ M. Joly, *Les images et les signes*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 34.

souvenir du passage où il décrivait le cortège des fourmis) et une autre au présent (le défilé des nuages). Ce processus imageant est un performatif implicite au sens où le discours amène tacitement le lecteur à actualiser le lien entre deux images. On pourrait avoir certains doutes encore sur la dimension implicite de l'acte, puisque la comparaison est minimalement exprimée (« offre la même image »). C'est pourquoi on doit aller plus loin dans l'analyse en considérant que la véritable image diagrammatique dans cette scène, c'est celle qui reproduit le schéma d'un montage d'images comme on en connaît au cinéma et que le performatif implicite invite le lecteur à rendre manifeste.

Il faut reprendre l'analyse. Le cortège des fourmis et le défilé sont deux images, l'une qui renvoie à la terre et l'autre au ciel pourrait-on dire. La relation entre les deux images équivaut à la relation dynamique et tensionnelle entre le ciel et la terre, entre le bas et le haut. Ce montage d'images n'est pas rare au cinéma. On peut penser aux superbes plans éloignés de *Badlands* de Terrence Malick qui départage, en une ligne parfaitement médiane, les plaines désertiques du Montana et le ciel bleu qui les recouvre ; ou encore à certains enchaînements d'images entre les bottes poussiéreuses et sales en gros plan et le vaste ciel bleu qui s'étend au-delà des montagnes dans certains films westerniens. Le cinéma nous a habitués à expérimenter le montage d'images qui réunit le ciel et la terre à la manière d'une tension qui se relâche dans un effet de récit. Cet enchaînement entre ces deux images en prépare une troisième, celle de l'événement qui a lieu entre le cortège des fourmis et le défilé des nuages, soit l'image du cowboy « s'éveillant d'un coup à lui-même ». Entre le temps céleste des nuages que l'on commence à distinguer à l'aube et la durée infinitésimale du train des fourmis, entre le ciel qui ne se soucie guère du cowboy et les hexapodes qui ne remarquent guère sa présence puisqu'il est endormi, se loge le premier véritable événement du récit qui nous introduit dans un espace-temps humain.

La relation entre non plus deux, mais trois images est exactement ce que j'entends ici par image diagrammatique. Et cette image est performative au sens où elle exige implicitement au lecteur de reproduire point par point ce montage d'images en fouillant dans ses compétences cinématographiques. Voilà bien ce que l'on peut tirer de mieux ici du deuxième type d'icône chez Peirce, le diagramme, et de ce que

Spinoza entendait par images de choses : des impressions de tracés, des enchaînements d'impressions, et non des images claires et distinctes, *une* comme une photographie.

Le cowboy est bien éveillé maintenant et il se rend chez ses amis pour dîner. Pour se faire, il doit traverser le village en saluant au passage les habitants sur le seuil de leur demeure. La scène est décrite très longuement à la manière d'un travelling sans que ce soit dit explicitement. L'auteure n'utilise pas en effet le terme « travelling », bien qu'on en reconnaisse la formule dans « la continuité matérielle des espaces ». Nous l'accompagnerons d'ailleurs dans cette traversée, comme si elle désirait finalement que le lecteur adopte le point de vue d'une caméra, ce que François Jost a appelé ailleurs « l'ocularisation ou l'œil-caméra »³² :

Cette promenade matutinale, dont la raison d'être tient essentiellement à *la continuité matérielle des espaces*, dont dans le monde réel on ne peut faire fi, vous sera aussi occasion de rencontrer quelques-uns des habitants à présent levés et que vous pourrez tantôt croiser franchement ou saluer sur leur seuil, tantôt apercevoir dans leur intérieur où ils vaquent, n'ayant pas tiré de rideau, non, laissant plutôt entrer la lumière naturelle qui éclabousse les pièces sombres en de courtes vagues photoniques bienvenues (*W*, 32, je souligne).

La description de cette promenade, au cours de laquelle l'auteure s'introduit avec le lecteur dans l'espace diégétique³³, sera l'occasion d'occuper le point de vue du personnage, de bouger avec lui, comme s'il s'agissait d'une caméra subjective qui traverse le village en un seul plan-séquence sur un écran de cinéma. Cet effet relève évidemment le niveau de tension et d'affection de la scène, mais il a un autre but à mon sens. Il renvoie à la géométrie du plan-séquence (relation ininterrompue entre

³² Dans *L'Œil-caméra*, François Jost différencie la « focalisation » (point de vue déterminé par le « savoir » d'un personnage) et l'« ocularisation » (point déterminé par le « voir » d'un personnage ou non) pour figurer les différences de l'instance de l'énonciation entre la littérature et le cinéma sur le plan narratif. Jost s'efforce alors de caractériser différents types d'ocularisation au cinéma (ocularisation interne primaire et secondaire qui participent à la diégèse à l'ocularisation zéro en deçà de tout récit). Il envisage même la possibilité d'une « ocularisation spectatorielle » pour indiquer ces moments où le point de vue ne correspond à aucun personnage dans le film bien qu'il offre au spectateur un « savoir supplémentaire » pour comprendre le récit : c'est un autre nom pour « le regard de la caméra » (Fr. Jost, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, pp. 24-25). Si je m'inspirais de Fr. Jost, je caractériserais les premières pages du roman *Western* d'« ocularisation auctorielle », au sens où l'œil qui regarde le monde fictionnel est complètement assumé par l'auteur qui fournit au lecteur un « savoir supplémentaire » non pas sur le monde du récit, mais sur sa propre conduite visuelle qui se prolongera dans les longues et nombreuses descriptions du roman.

³³ On y reconnaît aisément la figure de la métalepse de l'auteure et du lecteur.

des images qui forme un seul ensemble dynamique) : c'est une seule et même image qui « ne cesse de varier à l'intérieur d'elle-même »³⁴.

Voici une autre scène de *Western* qui nous amène à penser l'enchaînement d'images dans un plan-séquence :

La lumière qui provient de la fenêtre arrière du saloon asperge leur chemise, éclabousse leur visage, lui sur une joue dont la sudation la réfléchit à merveille, se répercute bien sur le coton propre d'une épaule, d'une jambe qui essaye un ciseau jeté dans l'arène, sur l'émail d'une dent, toc, dans le blanc d'un œil, giclant mieux encore sur un bouton argenté, l'agrafe d'une salopette, et puis s'opacifie, amortie par la terre dont peu à peu ils se couvrent, eux qui se roulent au sol, se relèvent tant bien que mal, rechutent, bientôt deux créatures chthoniennes, faites d'une seule et même glaise sombre à laquelle ils ne cessent de retourner (*W*, 69).

L'image diagrammatique dans cette scène est suggérée par l'apparition successive d'objets qui reflètent la lumière. Cette image reproduit le parcours d'un regard qui suit parfaitement le flux lumineux depuis sa source. A la lutte entre les deux pugilistes, à leurs corps meurtris et en sueur, se superpose un théâtre qui met en scène la continuité de la lumière qui enchaîne tous les objets et les êtres en un seul flux ininterrompu. La lumière ne cesse de varier sur elle-même, du haut vers le bas, de la fenêtre lumineuse du saloon à la terre qui en absorbe les derniers reflets. Et le regard qui se déplace en suivant ce flux rappelle, dans son tracé, des mouvements de caméra qui captent une scène en plan-séquence : un léger panoramique vertical qui part du jaillissement de la lumière de la fenêtre du saloon jusqu'au sol, « glaise sombre », qui l'absorbe en passant par la représentation d'objets à différentes échelles de plans.

Le récit n'explique pas ces effets, il n'en dit rien. Il semble avoir été construit néanmoins pour amener le lecteur à recomposer mentalement le diagramme de la scène en renvoyant l'enchaînement des impressions verbales à des impressions

³⁴ En les opposant aux effets du montage, les impressions que laisse la géométrie du plan-séquence au cinéma ont été très bien définies dans un petit ouvrage de Jacques Rancière sur Béla Tarr. « Béla Tarr y insiste : si le montage, comme activité séparée, a si peu d'importance dans ses films, c'est qu'il a lieu au sein de la séquence qui ne cesse de varier à l'intérieur d'elle-même : en une seule prise, la caméra passe d'un gros-plan sur un poêle ou un ventilateur à la complexité des interactions dont une salle de bistrot est le théâtre ; elle remonte d'une main vers un visage avant de le quitter pour élargir le cadre ou pour faire le tour d'autres visages ; elle passe par des zones d'obscurité avant de venir éclairer d'autres corps saisis maintenant à une autre échelle. Elle établit une infinité de variations infimes entre mouvement et immobilité : travelling qui avancent très lentement vers un visage ou arrêts d'abord inaperçus du mouvement » (J. Rancière, *Béla Tarr, Le Temps d'après*, Paris, Capprici, 2011, p. 73).

d'images typiques du plan-séquence au cinéma³⁵. Et ce renvoi ne doit pas être conçu comme un discours métaphorique, mais performatif puisqu'il ne constate rien, mais force le lecteur à agir sur lui-même. Les derniers passages que j'ai analysés de *Western* illustrent très bien à mon sens la performativité implicite qui, en s'ajoutant à celle explicite du pacte cinématographique, forme le concept de « cinéfiction ». Ce dernier repose donc sur cette double performativité cinématographique de la littérature narrative, et c'est pourquoi il propose une rencontre entre le cinéma et la littérature autrement que sur le mode anecdotique. Il indique un rapport dynamique qui marie les deux arts – comme manières d'être et non substances – dans l'acte de discernement du lecteur. J'aimerais en pour conclure en justifier très brièvement le nom.

Le terme « cinéfiction » en tant que pacte cinématographique, donc pacte communicationnel avec le lecteur, trouve un sens en le rapprochant du terme « autofiction ». L'autofiction se définit comme un récit dont l'auteur amène le lecteur à reconnaître qu'il représente sa vie tout en ne la représentant pas tout à fait, c'est-à-dire en s'autorisant l'introduction d'éléments fictionnels. L'autofiction est un pacte communicationnel qui repose sur une relation ambiguë de la vérité et de la fiction, bref, il s'agit d'un détournement fictif de l'autobiographie. De même, la cinéfiction repose aussi sur une relation ambiguë, un détournement, en faisant du cinéma tout en n'en faisant pas. Enfin, le nom « cinéfiction » trouve un autre sens dans l'image diagrammatique qui, en somme, est un acte de fiction cinématique, un parcours, un tracé entre des images. J'avoue tout simplement alors que je ne conçois guère d'autre nom qui conviendrait mieux que « cinéfiction » pour désigner un tel acte.

³⁵ Il y a plusieurs scènes dans le roman *Western* qui reproduisent le tracé d'un plan-séquence. Ce qui me fait dire qu'elles ont pour rôle d'instaurer, dans le récit, l'espace-temps westernien, s'il est vrai, comme le propose Bernard Dort, que « [...] [la] primauté du travelling et du panoramique correspond profondément à la continuité et à l'immanence de l'ordre westernien » (B. Dort, « La nostalgie de l'épopée », *Le Western*, Paris, Gallimard, 1993 [1966], p. 58).