

Présentation

Mireille Calle-Gruber et Jean-Jacques Hamm

Volume 4, numéro 1, automne 1993

Écrit/Écran

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1000106ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1000106ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Calle-Gruber, M. & Hamm, J.-J. (1993). Présentation. *Cinémas*, 4(1), 7–9.

<https://doi.org/10.7202/1000106ar>

Présentation

Mireille Calle-Gruber et Jean-Jacques Hamm

Nous sommes partis d'un double constat : celui d'une production cinématographique assez considérablement nourrie de récits, romans, pièces de théâtre. Celui d'un paradoxe, selon quoi le récit filmique ne s'impose tel qu'en faisant écran au récit textuel dont il s'inspire. D'où l'hypothèse de travail qui a suscité l'élaboration des analyses ci-après : se proposer moins d'interroger une « adaptation » à l'écran que d'explorer l'invention d'une écriture et d'une diégèse proprement cinématographiques quoique provenant des textes. Considérer, en somme, moins la fidélité à un objet que l'instauration d'une écriture de la différence.

Les études que nous rassemblons ici, à l'enseigne de Écrit/Écran, sont les premières à aborder de façon systématique la duplicité constitutive de l'entreprise cinématographique, et à poser, à la faveur de pratiques spécifiques, les jalons d'une théorie de la *trans*-signification : portant à une réflexion critique sur le modèle, la *mimèsis*, la création artistique, les codes esthétiques. C'est aussi la première fois que, par souci de prendre toute la mesure de l'écart et de ses jeux de mise en scène, un ensemble d'analyses s'applique au rapport du film et des genres littéraires (théâtre, nouvelle, roman, pensées aphoristiques) ainsi que des époques différentes (XVII^e, XVIII^e, XIX^e, XX^e). À la façon dont le cinéma les « traite ».

D'entrée, donc, les approches théoriques de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier d'un côté, de Lara Fitzgerald et Christopher Keep de l'autre balisent le terrain. La première (Ropars-Wuilleumier), se référant à Blanchot, expose « l'oubli du texte » à l'œuvre ou comment la réécriture cinématographique vient chercher, dans la mémoire textuelle, la source d'une oblitération génératrice. Appert ainsi, à l'enseigne d'Ophüls-Zweig, le

processus d'une logique négative : où la répétition importe autant que la différence; où le fonctionnement narratif est éluusif et les protocoles de la connaissance suspendus par l'anamnèse. La seconde (Fitzgerald-Keep), se rapportant à Derrida, considère la création cinématographique du point de vue de la perte. Le principe d'une dissémination s'esquisse, à la lumière du rapport Kubrick-Thackeray, par quoi l'excès technique devient symptomatique de la perte et la figure de Barry Lyndon, ruiné, amputé, révélatrice du coût (d'ordinaire dissimulé) de toute production.

Le film, autrement dit, comporte la lecture de l'excès inhérent à l'illusoire re-présentation de l'histoire. Davantage : c'est l'«impossible raccord du lire et de l'écrire» (Ropars-Wuilleumier) que l'invention filmique met en jeu. Des fonctionnements paradoxaux, par suite, innervent les opérations de réécriture : reste/perte, répétition/différence, voir/dire, modèle/ruine originelle, représentation/coût opérationnel — fonctionnements qui se trouvent bientôt mis à l'épreuve singulière des œuvres les plus diverses.

La grille théorique ainsi esquissée aura notamment à répondre de deux paramètres : la particularité générique; la marque de la diachronie. On retiendra, par exemple, que cinéma et récit entretiennent une complicité que cinéma et théâtre n'ont pas (Vernet); que les textes du XVIII^e, quel que soit leur genre, sont traités en mythe ou en légende (Bonnet); que le déroulement filmique contrevient au sectionnement aphoristique (Sommier) ou, au contraire, que le «clignotement du temps filmique» peut servir les effets de continuité/discontinuité subjective (Gardies); et que le temps réel de la peinture filmée met en souffrance celui de la narration cinématographique (Calle-Gruber).

C'est surtout la diachronie textuelle qui a une incidence sur la facture du film. Les ouvrages des XVII^e, XVIII^e et XIX^e, en ce qu'ils relèvent d'une esthétique de la vraisemblance (le «dire-voir» : où le vrai et le voir se recouvrent), semblent porter l'invention à l'injonction d'un «voir à lire». Il faudra «voir à lire» : les fonctionnements à l'écran qui «s'exposent», à tous les sens du terme, syncope, supplément, successivité, seuls moyens de signifier l'impossible reprise de la réécriture toujours déjà à l'œuvre dans le récit textuel (Gruber). Ou bien, il faudra «voir voir», c'est-à-dire apprendre à lire (à) l'écran de l'événement même : l'image en son immobilité qui troue le discours de la psychologie et de l'humanisme (Vernet). Ou encore, il faudra «voir où ne pas voir», et laisser que la narration tourne : à vide; tournée sur les ruines «à» l'origine, lesquelles génèrent, sublime,

une dynamique d'invention (Calle-Gruber). Autant de lieux de la création où l'interaction des doublets artistiques porte à mettre en scène l'improbable passage : vers «l'autre côté» de la représentation.

Les écrits contemporains qu'organise déjà le jeu d'écart narratifs, entraînent un déplacement de la problématique. Où la réécriture convoque, indissociablement, violence et art; fait de l'espace d'invention un espace schizothymique et infiniment schizable (Sommier); où l'enjeu du travail des formes porte l'œuvre à conformation labyrinthique et à réglage du tempo (Gardies), et tout récit au mythique motif de Dédale (Vidal). Le «traitement» filmique opère, dès lors, non plus au seuil de l'imprésentable (un avoir lu), mais au lieu même de la syncope : un «à voir lu», qui conduit à di-vision généralisée, tient la réécriture à la barre des exercices périlleux. Écrit/Écran : non plus le passage mais la déchirure à l'œuvre, de part «et» d'autre, temporelle, visuelle, spectatorielle.

Car, avec le chevauchement des temps et lieux, le cinéma devient film d'une projection; le plan fixe, un effet médusant de la capture du captivant médium; le point de vue de la caméra, celui de l'œil du spectateur — «partie» prenante, de «parti» pris — où adviennent, en fin de compte, toutes les violences du partage. Divisé, sécable, séparé, l'espace de la mise en scène de la création artistique s'aggrave de la division du sujet spectatorial, assujetti au jeu de double champ de la réécriture.

Ce qu'inscrit Écrit/Écran est bien, alors, l'exercice, en effet(s), de l'art de la «berlue».

Queen's University