

Ni texte, ni image : la narration après le cinéma

Cet article se propose de faire le point sur ce qu'il reste du texte comme logique narrative dans le contexte culturel contemporain, à savoir celui d'une cavalcade d'images. On compte aujourd'hui en France un nombre considérable d'écrivains ayant grandi dans le temps du cinéma plus que dans la tradition livresque, comme en témoignent l'accent mis sur la matière visuelle (Leslie Kaplan), une écriture de contact passant par la captation du banal (Maylis de Kerangal), des instances narratives à regard appareillé (Christine Montalbetti) ou la tentative d'épuisement du souvenir filmique (Tanguy Viel).

L'ambition de l'écriture de penser l'image, telle qu'elle est affirmée dans la fiction française des vingt dernières années, interroge les fondements du dire et du voir inscrits dans la vieille formule d'*ut pictura poesis*. Les questions portant sur l'influence et la transposition dans les interférences catégorielles entre le texte et l'image, questions posées aujourd'hui comme voisines à l'inévitable considération du cinéma, se situeraient à la superposition des couches suivantes : celle de la modernité scopique, celle du questionnement de la logique propre des arts et celle de la perception indifférenciée des média distincts.

À cette occasion, il est pertinent d'examiner le concept de phrase-image que Jacques Rancière a théorisé¹ pour saisir le rapport instable entre le texte comme agencement discursif et l'image comme fragment visuel. Dans son fonctionnement, la

¹ Notamment dans le chapitre « La phrase, l'image, l'histoire », J. Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p. 41-78.

phrase-image se heurte constamment à des limites dont je compte observer les conditions, pour parler enfin des dimensions concevables de la narration littéraire contemporaine.

Aboutissements et retours de la logique visuelle

Considérant ici la logique du médium plutôt que les formes de sa réalisation, j'entends par le cinéma, annoncé dans le titre, moins un art qu'un paradigme, c'est-à-dire, une manière de sentir, de créer ou de penser, dont l'objectivation est transmise par le dispositif cinématographique. Cette logique est à réinscrire dans une époque très vaste, commençant à la Renaissance, une période qualifiée de « scopique », où le primat de la vision décide des inventions scientifiques et des programmes esthétiques. Dans sa manifestation actuelle, la particularité de ce régime scopique ne réside pas tant dans la saturation des images comme formes picturales que dans la capacité de la logique visuelle à contaminer un grand nombre, si ce n'est la majorité, des média².

Dans les limites de la présente réflexion, la question du voir est soumise à un contexte de double porosité. D'abord, il s'agit de la souplesse des passages entre les différents niveaux du dispositif cinématographique. Le résultat de cette souplesse, à savoir la synthétisation par le cinéma de tous les arts et son haut degré de perceptivité, est un fait ; mais la façon dont cette synthétisation fonctionne en dehors du médium cinématographique dans son unité propre et non pas comme un ensemble d'éléments distincts, et dont elle touche en retour les autres formes d'expression, notamment l'écriture littéraire, qui sont désignées comme étant à son origine, ne va pas de soi. La question du voir se trouve ainsi englobée dans le contexte plus large de perméabilité des média qu'on pense comme de plus en plus intense et configurée par la logique dominante de l'image.

Un certain regard construit le cinéma et un certain regard se construit par le cinéma. Le fort synchronisme du film avec son

² C'est cette même capacité qui amène W.J.T. Mitchell à remettre en question la notion de « média visuels » : ils ne sont jamais purement visuels, mais mixtes, puisqu'ils engagent plus qu'un seul sens de perception. Cf. W.J.T. Mitchell, « There Are No Visual Media », [dans :] *Journal of Visual Culture*, 2005, vol. 4 (2), p. 257-266.

temps³ est reflété dans cette idée du voir, qui elle, à son tour, n'est rien d'autre que le fruit d'une contribution active du film au monde qu'il représente. Ce double mouvement de transfert mutuel, où le film apparaît à la fois comme miroir des idées et comme leur source, a élaboré des modèles mentaux et des canons comportementaux, un espace et un temps pour l'exhibition des corps et des objets. Dans ces conditions, il est aisé d'affirmer que le cinéma est une narration représentative de notre époque, qui s'accorde avec elle sur la conception du temps, et que la vision attisée par le film pose un questionnement urgent sur les rapports entre causalité et continuité, fusionnel et fragmentaire.

Le cinéma compris dans ce sens-là concrétise, il n'invente pas, des instruments de vision et de pensée qui trouvent bien entendu une réalisation – et une diffusion – dans le film, mais ces outils dépassent celui-ci au point de s'établir comme un mode de perception et de connaissance. Cette concrétisation pourrait être la raison même des mutations dans le rapport du texte à l'image en général : il est certain que les formes de cette interaction changent, avec le développement des pratiques génériques hybrides comme la bande dessinée ou le roman graphique ; mais le changement ne s'arrête pas au niveau de l'objet, puisque la façon dont on perçoit les objets uniformes est affectée elle aussi par l'intensification de ces interactions. L'idée du propre et du commun des arts se présente ainsi en toute discordance et réversibilité.

L'indifférenciation perceptive chez Lessing

Le célèbre *ut pictura poesis*, qui annonce un parallèle – celui-ci pouvant résulter tant en un rapport d'égalité que de subordination – entre la poésie et la peinture, a suscité plusieurs interprétations. Provenant de *L'art poétique* d'Horace, qui cherchait à élever la poésie au même rang que la peinture, cette formule a été ensuite utilisée pour résumer la supériorité des

³ Ce synchronisme est au centre des travaux de Francesco Casetti, notamment dans le chapitre « The Gaze of Its Age », F. Casetti, *Eye of the Century : Film, Experience, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2005, p. 15, 19.

mots sur l'image. Elle a été reprise en un tout autre sens à la Renaissance, pour arracher la peinture à son statut subalterne et la promouvoir comme un art aussi noble que la poésie. Ainsi, l'*ut pictura poesis* tantôt était une sorte d'axiome pour aborder le texte comme porteur d'une dimension picturale qui engendre la pensée, tantôt encourageait la considération de l'écriture comme modèle pour les peintres, qui aspiraient à partager avec la littérature la catégorie du récit.

Si l'*ut pictura poesis* selon Horace fonctionne selon le principe d'équivalence, pour Lessing ce serait celui de différence avec analogie. Tout en soulignant la différence essentielle entre la production du peintre et celle du poète, due au fait que la matière de chaque art conditionne sa logique représentative, Lessing dégage leurs points de similitudes tels qu'ils peuvent être appréhendés par le spectateur. Par exemple, une des spécificités de la peinture est de choisir de représenter un moment fort. Le poète, quant à lui, n'est pas contraint à choisir un moment unique, car il peut procéder par énumération successive. Néanmoins, la représentation du moment unique fait que le spectateur « conçoit, plutôt qu'il ne voit »⁴ le tableau malgré son caractère dit instantané, instantané du point de vue de l'appréhension. Le tableau impose la durée au regard : la véritable perception se conçoit dans son étendue, dimension qu'on retrouve dans la représentation écrite.

La différence essentielle des arts s'efface ainsi dans le regard du spectateur et la perception devient un facteur décisif dans le système de Lessing : « ce que nous trouvons beau dans une œuvre d'art, ce ne sont pas nos yeux qui le trouvent beau, mais notre imagination, par l'intermédiaire de nos yeux »⁵. De même, la tâche du poète selon Lessing consiste à nous faire oublier les moyens qu'il utilise pour nous faire éprouver les impressions sensibles : « le poète doit toujours peindre »⁶. La fusion telle qu'elle surgit dans la perception du spectateur est

⁴ G.E. Lessing, *Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, A. Courtin (trad.), Paris, Hachette, 1880, p. 26.

⁵ *Ibidem*, p. 60.

⁶ *Ibidem*, p. 136.

donc cruciale dans la pensée de Lessing et la spécificité des moyens propres aux arts, spécificité qu'il défend tout au long de *Laocoon*, se trouve en un sens compromise.

De la mesure à la démesure communes

Qu'il s'agisse de la séparation ou de la fusion des arts, un ensemble de critères est requis pour établir chacune de ces thèses. Ainsi, pour attribuer une caractéristique propre à chaque art, Lessing avait nécessairement besoin d'un critère commun servant à l'identification des différences, ce qui est devenu une base théorique du modernisme. Pour Rancière, en revanche, la théorisation de l'autonomie des arts repose au contraire sur l'absence de toute commune mesure, celle qui servait autrefois à l'établissement des équivalences entre les arts. Ainsi, pour fixer la rupture entre la pensée de la correspondance des arts et celle de leur autonomie, Rancière prend comme paramètre classificatoire la présence ou l'absence même de critère.

L'idée d'indifférenciation – celle des sujets, des matières, des logiques – est, de façon générale, au cœur de la pensée de Rancière quant au passage du régime représentatif au régime esthétique de l'art, au point que dans ce dernier la fusion des contraires définit la puissance même de l'art.

Dans le régime représentatif⁷, la commune mesure présupposait des règles de convenance entre un sujet et une forme, un schéma de causalité entre les expressions et les actions, ainsi qu'une subordination des images au texte selon le système de la hiérarchie des arts. Le dicible ordonnait ainsi le visible, sachant que Rancière associe le dicible à la représentation, à la narration, à l'enchaînement et le visible à une présence sensible.

Dans le régime esthétique, la libération des mots et des images de la commune mesure ouvrait une possibilité d'émancipation des arts plastiques de leur subordination au langage. Néanmoins, précise Rancière, la perte de la commune

⁷ Rancière distingue, dans la tradition occidentale, trois grands régimes d'identification de l'art dont font partie le régime représentatif, c'est-à-dire l'ensemble de principes classiques de représentation esthétique selon les paradigmes mimétiques aristotéliens, et le régime esthétique, communément appelé la modernité.

mesure entre les formes artistiques ne veut pas dire que désormais chaque art définit sa mesure propre. Le commun des arts réside en fait dans le sans-mesure du mélange⁸, c'est-à-dire que les matérialités ne tiennent plus compte de l'analogie des formes et donnent des productions à chaque fois singulières. L'incommensurabilité serait donc liée à l'impossibilité d'établir un rapport régulier entre les expressions et leurs significations à l'intérieur d'un art donné, puisque ce rapport varie d'une œuvre à une autre.

L'exemple cité par Rancière dans *Le destin des images* est celui de Hugo qui transforme « un livre en cathédrale ou une cathédrale en livre »⁹. L'expression verbale peut donc transgresser les divisions instaurées entre les matérialités, en indifférenciant l'écriture et les arts à l'intérieur même de la forme romanesque. De ce point de vue, la perte de la commune mesure engendre un relatif retour¹⁰ aux conceptions antérieures au modernisme, vu que ce mélange entre les moyens des différents arts ne s'inscrit plus dans la conception de leur autonomie. Chaque art devient alors fusionnel : il peut emprunter les formes de réalisation matérielle de son idée à d'autres arts, non pas pour produire des formes analogues adaptées à ses propres moyens, mais pour créer des mélanges de matérialités singulières. La recherche des principes propres à un art serait remplacée par l'effondrement de tout « propre », de tout « commun », de toute « mesure », au profit d'une grande juxtaposition chaotique, autrement appelée la grande parataxe¹¹. Cette forme d'agencement consiste à faire de l'ordre dans le désordre, ce qui signifierait que la structure organisatrice se distingue du contenu qu'elle supervise.

⁸ J. Rancière, *Le destin des images*, op. cit., p. 52.

⁹ *Ibidem*, p. 53.

¹⁰ Ce retour est probablement une des raisons pour laquelle le modernisme et le post-modernisme ne font, pour Rancière, que produire des variations sur les mêmes questions sans créer de véritable rupture, les deux s'inscrivant dans le régime esthétique. Cf. J. Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions, 2000, p. 41-42.

¹¹ J. Rancière, *Le destin des images*, op. cit., p. 53-54.

La phrase-image et la fusion altérée

Pour penser les effets de l'absence de la commune mesure, Rancière introduit le concept de phrase-image. Ce n'est pas une union des composantes verbale et visuelle, mais une union de deux fonctions qui déterminent le rapport du texte à l'image dans le régime esthétique :

la phrase enchaîne désormais pour autant qu'elle est ce qui donne chair. Et cette chair ou cette consistance est, paradoxalement, celle de la grande passivité des choses sans raison. L'image, elle, est devenue la puissance active, disruptive, du saut, celle du changement de régime entre deux ordres sensoriels. La phrase-image est l'union de ces deux fonctions. Elle est l'unité qui dédouble la force chaotique de la grande parataxe en puissance phrastique de continuité et puissance imageante de rupture.¹²

Par sa définition, la phrase-image défait la logique du texte comme enchaînement des actions et la logique de l'image comme chair et consistance. Par exemple, dans la célèbre scène des comices agricoles de *Madame Bovary*, Rodolphe fait une déclaration d'amour à Emma Bovary pendant que l'orateur annonce les prix d'un concours agricole¹³. L'union des deux fonctions qui déterminent le rapport entre le dicible et le visible est en jeu ici : d'une part, une logique de juxtaposition indifférenciée des significations et, d'autre part, une logique de rupture qui surgit comme une puissance expressive brute. Les deux voix, celle du séducteur professionnel et celle de l'orateur officiel, s'interposent et leur confrontation crée un effet de parodie et surtout de confusion, ce qui est le contraire de la continuité narrative traditionnelle. Quant à la composante « image- », ici elle n'est ni figure rhétorique, ni exploration du pouvoir visionnaire du langage, mais irruption de choses quelconques non-travaillées, associée à l'ancienne logique du visible. Cependant, cette composante est attachée à « -phrase », les deux étant indissociables, puisque le visible est précisément ce qui s'entrelace avec le dicible et s'empreint de ce dernier.

¹² *Ibidem*, p. 56.

¹³ *Ibidem*, p. 58. Cet exemple s'inscrit dans la réflexion de Rancière sur l'esthétique et le politique : la nouvelle manière de lier le dicible et le visible selon le principe d'égalité, où toute chose insignifiante (le visible) trouve sa raison d'être dans le discours (le dicible), en effaçant toute frontière entre le langage de l'art et celui de la vie quelconque. C'est précisément le problème posé par l'invention photographique qui donnait une place dans l'art à tout objet perceptible par la vue. Cf. J. Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

Le montage, dont Rancière attribue la conception aux écrivains du XIX^e siècle, serait une forme aboutie de la syntaxe parataxique propre à la phrase-image. Le cas de Flaubert, particulièrement cher à Rancière, mérite une remarque à part. Une certaine critique situe Flaubert parmi les réalisateurs du pré-cinéma, comme si le modèle cinématographique était une fin ultime de l'écriture réaliste. Les flaubertiens ont souvent attribué à l'écrivain une ambition de faire voir les images, de produire du cinéma intérieur. Ces critiques parlent d'une nouvelle forme littéraire, née avec Flaubert, la forme réifiée, qui consiste non seulement à faire voir l'objet, mais aussi à montrer le regard qui le voit.

Pourtant, de pareilles considérations semblent sous-estimer le fait que la vision comme modalité de représentation historiquement conditionnée est corrélée à la vitesse, au rythme, à l'économie de l'attention, enfin, au synthétisme dont le cinéma deviendra un porteur exemplaire, voire une solution. La parataxe dont parle Rancière est plus déterminée par la prise de conscience de ces dimensions du médium cinématographique que par une volonté de voir, l'ambition visuelle n'étant qu'un vecteur possible du regard qui construit le cinéma et se construit par le cinéma. Les dimensions plurielles de ce regard permettent justement de formuler une nouvelle articulation du visible et du dicible. L'un n'ordonnant plus l'autre, le visible et le dicible se retrouvent dans une égalité altérable ; pour saisir ce changement de rapport, la séparation des deux composantes est toutefois requise. Ladite indifférenciation fusionnelle ne peut-elle être formulée que par les outils de la différenciation ? Bien que l'articulation du visible et du dicible prenne une nouvelle forme, ce rapport reste dualiste. Cela remet en cause la thèse de Rancière sur la démesure commune des formes artistiques, thèse qui pensait leur rapport sur le mode du mélange. Cependant, le caractère dualiste de ce rapport n'est-il pas la condition *sine qua non* pour qu'un médium puisse intégrer la logique d'un autre ?

Pour revenir à la définition de la phrase-image, la fusion se produit non pas entre les deux composantes – nommons-les

encore une fois « phrase » et « image » pour éviter la confusion terminologique –, mais à l'intérieur de chacune d'elles. Cette observation pourrait justifier la démarche de Rancière : pour qualifier de fusionnelle la logique de la phrase-image, il entame une redéfinition permanente des composantes qu'elle met en relation, et, par là, il les désunit. La fusion en question est toujours composée de couches distinctes fondées sur les définitions dites anciennes du visible et du dicible telles que Rancière les associe au régime représentatif. La phrase, en l'occurrence, garde son ancienne fonction d'enchaînement. Ce qui s'ajoute, c'est sa capacité à absorber une consistance passive qui était autrefois le propre de l'image. Quant à l'image, elle n'est plus seulement une présence sensible, mais elle vaut aussi comme élément de liaison, comme opération. La réinvention des possibilités de mélanges sensibles à travers les média tient donc au croisement des éléments appartenant à des ordres jusqu'alors rigoureusement parallèles, ce qui reconduit à la dualité inéluctable du visible et du dicible.

Après le cinéma

Depuis ses débuts, le cinéma a aspiré tantôt à s'identifier à l'art du récit, tantôt à s'en libérer. Bien que les tout premiers films d'attraction se soient concentrés sur l'exploitation du potentiel visuel du dispositif, ce dernier s'est vite affirmé comme un moyen singulier de raconter les histoires, avec les tentatives récurrentes chez certains cinéastes de définir la spécificité de leur art contre la littérature et le théâtre. Si la composante dite narrative du cinéma trouve son origine dans le récit littéraire, elle donne alors lieu à un mode d'expression distinct, où les images se déploient dans leur mouvement intrinsèque en une suite continue ou discontinue, et entrent en rapport immédiat avec les catégories du temps, de la durée, et donc de la narration. Dans cette perspective, et plus généralement dans un contexte culturel configuré par l'image, il est saisissant de constater que la production critique sur le cinéma se trouve beaucoup plus à l'aise dans une approche herméneutique, donc

plus proche de la narration : quand il s'agit d'analyser le style visuel, comme par exemple la composition de l'image, un besoin de le relier à l'intrigue, au développement du personnage ou à toute autre forme de continuité reste le modèle d'analyse dominant même au sein des études visuelles¹⁴.

En effet, le cinéma selon Rancière ne renverse aucunement la hiérarchie aristotélicienne qui privilégiait le *muthos* – la rationalité de l'intrigue – et dévalorisait l'*opsis* – l'effet sensible du spectacle. Malgré la contradiction que le visible peut apporter à la signification narrative¹⁵ en suspendant la progression de l'intrigue, le film reste toujours dans la logique du récit dans la mesure où il organise des éléments en une totalité. Le cinéma peut être pensé comme un ajustement entre, d'une part, des images autonomes dotées de mouvement et, d'autre part, une impulsion organisatrice venant de l'extérieur en vue de construire une narration¹⁶. Le cinéma est donc une alliance de deux possibilités de rapport entre la narration et l'image : celle ancienne où la parole organise les images et celle nouvelle de la phrase-image.

Cette double logique me fait revenir à la question initiale sur l'impact du synthétisme cinématographique sur l'écriture littéraire. D'abord, on pourrait penser aux genres hybrides développés ces dernières décennies qui résultent de l'interaction directe et assumée de l'écriture avec l'image. La proximité explicite de ces formes avec le cinéma incite à adopter une attitude de spectateur face au texte : il est possible de parler dans ce cas de l'influence d'un médium sur l'autre, voire de l'illustration de leur analogie supposée. Néanmoins, si je cherche à élargir la considération du cinéma au-delà de l'art filmique, c'est justement pour pousser cette question au-delà des expériences de dérivation comme l'adaptation, la transposition

¹⁴ Je fais référence ici aux travaux d'un auteur capital pour les études cinématographiques, David Bordwell, avec en particulier D. Bordwell, *Figures traced in light : on cinematic staging*, Los Angeles, University of California Press, 2005, p. 32-33.

¹⁵ J. Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 22.

¹⁶ J. Rancière, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique éditions, 2011, p. 25 : « Penser l'art des images en mouvement, c'est d'abord penser la relation entre deux mouvements : le déroulement visuel des images propre au cinéma et le processus de déploiement et de dissipation des apparences qui caractérise plus largement l'art des intrigues narratives ».

ou toute autre forme qui se conçoit comme réaction à un film choisi.

Les écritures contemporaines mentionnées au début de cet article ne se bornent pas à la recherche d'équivalences verbales des images mouvantes, ni à l'examen des moyens langagiers par rapport à leur puissance visuelle. La tension entre l'excès du regard et la chaîne incontournable du récit efface la distinction entre le texte et l'image selon le critère de la matière, verbale ou visuelle. La logique traditionnelle du texte et de l'image, celle de la continuité et celle du fragment, s'y trouve également dépassée. Dans ces conditions, il serait imprécis de parler du dialogue entre le texte et le film en termes de correspondance ou d'influence : l'apport du récit cinématographique à la configuration du récit littéraire n'est pas de l'ordre du supplément extérieur, puisque la narration est inhérente à l'image filmique, et donc intraduisible aux moyens de mots. En revanche, le cinéma est en mesure de modifier la logique de représentation littéraire en la situant au lieu de l'affrontement de la discursivité cohérente et de l'iconicité fragmentaire, de la présence et de la représentation, ce qui dote la narration littéraire d'une dimension synthétique. Ces croisements résonnent avec le double défi auquel fait face le cinéma depuis ses débuts : puiser dans le modèle du récit hérité de la littérature en explorant simultanément le potentiel visuel du nouveau dispositif. Dans le champ littéraire, ces croisements donnent impulsion à l'exploration par l'écriture des procédés narratifs réactualisés par le nouvel art du récit qu'est le film. Sans se limiter à un simple emprunt des modèles de représentation cinématographiques, la narration littéraire se les réapproprie par un mécanisme d'incorporation.

bibliographie

- Bordwell D., *Figures traced in light : on cinematic staging*, Los Angeles, University of California Press, 2005.
- Casetti F., *Eye of the Century : Film, Experience, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2005.
- Lessing G.E., *Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, A. Courtin (trad.), Paris, Hachette, 1880.
- Mitchell W.J.T., « There Are No Visual Media », [dans :] *Journal of Visual Culture*, 2005, vol. 4 (2).
- Rancière J., *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.
- Rancière J., *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.
- Rancière J., *Le destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003.
- Rancière J., *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique éditions, 2011.

abstract

Ni texte, ni image : la narration après le cinéma

This article reviews what remains of the text as narrative logic in the contemporary cultural context where visual media prevail. Considering the relation of French contemporary writers to the gaze, the traditional duality of the text as discursive chain and the image as sensible fragment is compromised. In order to conceive of a new form of text-image relationship, Jacques Rancière has introduced the concept of the sentence-image. In this article, I explore the limits of the sentence-image in order to think through the whys and wherefores of the reconfigurations within the central categories of the visible and the sayable. From this perspective, the dialogue between writing and cinema can no longer be conceived in terms of correspondence or influence. Rather, the synthetic dimension of the literary narrative is determined by its availability to incorporate the narrative devices updated by the art of film.

keywords

gaze, medium logic, narrative, sayable, sentence-image, visible

marie kondrat

Titulaire d'un master de littérature comparée de l'Université Sorbonne Nouvelle et élève de l'École Normale Supérieure de Paris, Marie Kondrat est actuellement *Visiting Fellow* aux Départements de Langues et Littératures romanes et d'Études visuelles à l'Université Harvard, où elle enseigne le cinéma. Ses recherches portent sur les mutations de l'image dans la fiction contemporaine, notamment sur les effets de cinéphilie et d'iconoclasme, et leur coexistence avec le discours théorique actuel autour du voir.