

L'Oubli du texte

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier

Volume 4, Number 1, Fall 1993

Écrit/Écran

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000107ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000107ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ropars-Wuilleumier, M.-C. (1993). L'Oubli du texte. *Cinémas*, 4(1), 11–22.

<https://doi.org/10.7202/1000107ar>

Article abstract

Filming rewriting of a literary work engenders a paradox: the inventiveness of the film is based on the obliteration of the text that is its source. But the graphic origin returns in the form of traces that trigger short circuits in the memory cohesion of the story. By multiplying such "writing scenes," Max Ophüls clarifies particularly well the relationship that rewriting can create between the dissimulation of the original text and the activation of a forgetful reading.

L'Oubli du texte

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier

RÉSUMÉ

La réécriture filmique d'une œuvre littéraire nourrit un paradoxe : fonder l'invention du film sur l'oblitération du texte qui le fonde; mais l'origine graphique fait retour sous la forme de traces qui précipitent des courts-circuits dans la cohésion mémorielle du récit. Multipliant de telles «scènes d'écriture», l'œuvre de Max Ophüls éclaire particulièrement les rapports que la réécriture peut nouer entre la dissimulation du texte originel et la mise en jeu d'une lecture-oubli.

ABSTRACT

Filming rewriting of a literary work engenders a paradox : the inventiveness of the film is based on the obliteration of the text that is its source. But the graphic origin returns in the form of traces that trigger short circuits in the memory cohesion of the story. By multiplying such "writing scenes," Max Ophüls clarifies particularly well the relationship that rewriting can create between the dissimulation of the original text and the activation of a forgetful reading.

Le terme de réécriture, désormais substitué à celui d'adaptation, change le regard sur le rapport entre film et texte : au principe de fidélité, fondé sur la recherche d'équivalence sémiotique, il oppose le point de vue d'un devenir différentiel suivant lequel le film se ferait créateur en s'appropriant, par le geste de récrire, la charge d'invention que suppose l'écriture. À travers cette formulation, que je schématise à dessein, une équivoque persiste dans l'acception du terme : la réécriture désignera-t-elle le phénomène d'hypertextualité, par lequel

Genette caractérise l'aptitude d'un texte à se greffer sur un autre pour devenir soi-même¹? En ce sens, la transcription filmique, par les opérations de change sémiotique qu'elle impose, précipiterait la capacité de changement inscrite dans le passage d'un texte à un autre qui ne le reprendrait que pour mieux s'affirmer dans son originalité. Mais le terme de réécriture peut qualifier également le retour de l'écrire sur ses propres traces, la variante, la rature, la répétition : bref, l'étoilement de la différence interne, voire l'effacement systématique de toute originalité propre. À l'hypertextualité, ouverte sur l'extérieur, et supposant l'autonomie et la distinction des textes, fussent-ils en relation de transformation, s'oppose alors ce que j'appellerai, faute d'autre terme, une «apotextualité», par laquelle le texte renonce à soi en se plaçant soi-même sous le signe de la réécriture.

Je mentionnerai pour mémoire les deux exemples extrêmes d'une attitude qui fait passer le désaveu dans l'invention. La réécriture généralisée de Borges² ne laisse plus subsister dans le texte borgésien que le mouvement même de la reprise, où la citation se double de l'autocitation et où l'avancée textuelle s'appuie sur une répétition oublieuse de ses marques. Plus radicalement, la conception de l'écriture telle que la formule Blanchot impute au geste même de l'écrire le double mouvement contraire d'une réécriture qui à la fois efface — en écrivant par-dessus — et à la fois restaure obliquement en recouvrant : appliqué à l'écriture, le récrire consiste alors à «effacer (...) ce qui n'est pas encore écrit» (p. 67), désignant ainsi dans l'acte d'écrire le mouvement paradoxal par lequel l'écriture s'absente en s'assignant, et ne suppose un autre texte, toujours à venir, que pour soustraire le texte s'écrivant à sa propre présence.

Il y a donc un choix à faire sur la notion de réécriture, solidaire du pari qu'on fera sur l'idée d'écriture : invention de l'autre sous le couvert du même ou indicateur d'altération, par où le même revient à l'autre? La question se pose d'autant plus dans l'ordre filmique que le devenir du cinéma engage en fait un paradoxe historiquement incontournable : si la moitié au moins de la production cinématographique relève de l'emprunt, alors la genèse du septième art repose sur un *double bind*, qui le contraint à chercher au-dehors les fondements de son identité, mais ne lui permet d'affirmer cette propriété qu'en occultant l'inspiration qui le fonde. La balance penche ici du côté de l'altération originaire. Mais ce qui pourrait être considéré comme tare, si l'on s'en tenait au seul domaine du cinéma, devient au contraire facteur critique et agent d'analyse si l'on

accepte de miser sur la singularité d'une opération qui met en jeu, quelle que soit l'acception retenue, la coexistence de deux états d'un texte — le filmique et le littéraire; et qui donc appelle à jouer, dans toutes ses variations, l'application différentielle d'un état sur l'autre. La réécriture est rapport — que celui-ci soit interne ou externe; tenant ensemble deux termes, même dissymétriques, elle désigne en eux la puissance d'intervalle qui les relie en les séparant. À ce titre, elle autorise à lire en chacun à la fois l'écho et l'écart de l'autre; et la mise en double peut s'avérer particulièrement féconde lorsqu'elle dévoile, dans la réécriture filmique d'un texte, l'acte de lecture-écriture suivant lequel le film agit sur le récit, par effraction (Visconti-Thomas Mann)³ ou par extraction (Renoir-Zola)⁴, et fait lire en lui, rétroactivement, le potentiel de dérivation qu'il contient. Ainsi pourrait se figurer, par le détour du film, le désœuvrement interne à un texte sur lequel l'application filmique viendrait tracer, comme à rebours, le palimpseste d'une autre écriture, à venir mais à l'œuvre dans l'écriture elle-même, qui ne fraye sa voie qu'en effaçant d'autres traces.

La relation sera-t-elle réversible? En d'autres termes, peut-on repérer, par l'application du texte sur le film qui le récrit, l'éventualité d'un détournement interne à l'écriture filmique, et que pourrait seule éclairer la mise en rapport du film avec la source textuelle dont il s'inspire et en même temps s'éloigne? Deux remarques s'imposent ici. Tout d'abord la réciprocité, si elle peut se construire, ne sera pas symétrique — en témoigne la formulation imposée par la chronologie, qui oblige à prendre en compte l'antériorité du texte sur le film, donc son statut explicitement générateur : le texte comme tel ne saurait être un opérateur de lecture pour le film qui déjà le lit; le film vient toujours après, même si le recours au texte relève de l'après-coup pour l'analyste. Mais surtout la prise en compte de l'exigence créatrice, qui intervient peu ou prou dans tout acte de réalisation, invite à considérer prioritairement non pas l'action du texte sur le film mais bien l'aptitude du film à inventer sa propre différence au moment même où il semble la nier par l'emprunt sur lequel il s'appuie. Sans privilégier l'idée d'une propriété filmique, à l'égard de laquelle la réserve critique s'impose, je jouerai littéralement le jeu de la création, tout en misant à terme sur la perversité de la lettre. Mais plutôt que d'analyser les résultats de l'invention, dont on peut toujours se demander s'ils sont propres aux films de réécriture, je voudrais me borner à en évoquer les conditions spécifiques : si le film invente en récrivant, cela suppose qu'il oublie le texte pour se

l'approprier. Mais cet oubli du texte, générateur paradoxal de l'invention filmique, s'entendra aux sens multiples qu'autorise le terme : non seulement le travail d'oblitération, par où le film s'acharne à effacer les traces scripturales de l'emprunt; mais aussi, comme en toute œuvre de l'oubli, les brusques retours mémoriels qui disent en quoi l'oubli suppose la mémoire qu'il occulte. Recouvrant, selon la formule déjà citée de Blanchot, la réécriture restaure obliquement ce qu'elle recouvre. Mais le mouvement du retour, loin de réinscrire le texte oublié, pourrait bien ne donner à voir que le processus par lequel l'appel à l'oubli semble provenir du texte lui-même et se répandre sur le film. Ainsi la réécriture cinématographique, répondant au paradoxe qui la fonde, viendrait chercher dans la mémoire même du texte la source d'une oblitération génératrice agissant jusque dans l'espace filmique. C'est en tout cas l'hypothèse que je construirai en prenant appui sur l'œuvre d'Ophuls, qui revendique simultanément, dans la plupart de ses films, la référence à la littérature et l'autosuffisance du filmique.

Le choix d'Ophuls répond à l'objectif fixé : cinéaste venu d'Allemagne et des années 30, il n'a cessé de fonder sa réalisation sur l'adaptation romanesque et théâtrale, en particulier dans les années 50, lorsqu'il croise Schnitzler et Maupassant, Vilmorin et St-Laurent. Mais devenu alors le contemporain de Bresson, il en représente l'exigence inverse : loin d'exhiber le texte comme source d'une écriture qui serait constitutive à la fois de l'œuvre et de l'impureté filmiques, il affirme ne chercher dans l'emprunt que le *ready made* — le «tout préparé»⁵ — qui en fournissant le scénario donne libre cours à une invention visuelle porteuse de spécificité cinématographique : en témoigne l'hommage que la cinéphilie ne cesse de lui rendre. Cinéaste de l'image — on le sait de reste — il en rajoute sur la pureté du cinéma : montreur d'ombres dans *La Ronde* ou dompteur de monstres dans *Lola Montès*, le meneur de jeu — toujours surajouté — est là pour renvoyer au cinéma primitif ce qui relève en fait de l'origine littéraire. Se réfléchissant dans le spectacle de foire ou le diaporama du Prater, le film se donne ainsi comme tâche de mettre l'écrit en scènes et en séquences d'images, non pour en trouver l'équivalence, mais bien plutôt pour en relancer la charge poétique et la puissance imaginative : donner à voir, sans pour autant illustrer, mais au contraire en faisant voir la possibilité de voir que le texte entrouvrirait en la barrant. Pour ce spécialiste de l'exil, il s'agit bien toujours de transfert, culturel ou esthétique : faire passer Goethe en France ou Zweig aux USA;

et transformer la substance textuelle en une matière filmique irradiante.

La cristallisation, en tous les sens du terme, suppose une stricte observance de la règle d'oblitération que j'évoquais à l'instant : il faut rayer l'écriture, et oublier Albertine, pour qu'advienne avec l'oubli la transparence de la figure et l'éblouissement de Venise; et pour inventer le cinéma, il convient d'occulter la forme littéraire porteuse de l'invention. En témoigne, comme un indicateur explosif, la *Lettre d'une inconnue*, empruntée à Zweig et réalisée en 1948 à Hollywood. Fondé sur la réception d'une lettre, qui constitue l'essentiel du texte de Zweig, le film d'Ophüls s'emploie à ne montrer la lecture de la lettre que pour la détourner de son ancrage graphique. Aussi est-ce en musicien raté, et non en romancier comblé, que le destinataire de l'envoi occupera le poste de lecteur découvrant tout à la fois la femme oubliée et l'aptitude à l'oubli qui permet d'imaginer et d'entendre là où il y aurait à lire. Passeur de l'image, le texte écrit devient une parole *off*, émise par une voix de femme, qui accompagne régulièrement le réancrage visuel auquel semble se livrer le récepteur : insistance vocale, qui change le signe en son et facilite l'alliance de la vue et de la musique; mais en même temps, indice d'étrangeté, maintenant *off* la trace d'une origine textuelle (et féminine) de la lettre là où le film affiche le devenir filmique qu'en autoriserait une lecture imaginante (qui serait ici masculine).

L'invention du visible est l'œuvre déclarée de cette *Lettre*-film; procédant par vastes trajectoires, jeux d'ombres et de lumières, postures voyeuristes, reflets qui aveuglent, angles trop ouverts et profondeurs fermées⁶, elle exige d'autant plus la dissimulation du scriptural que le texte de Zweig reste particulièrement pauvre en indications visuelles : la non-visibilité est, pour l'inconnue qui écrit, la trace de l'oubli dont elle fut l'objet; et le devenir visible de cette invisibilité suppose comme un transfert d'oubli qui fasse passer l'oblitération du visage, constitutive du récit de Zweig, sur la figure même du texte, que le film efface en s'en emparant : ne pas voir le signe, pour découvrir le corps et le regard. Mais la violence ainsi faite à l'écriture éclate à la fin du film, lorsque le geste graphique, soudain dévoilé, fait retour dans le film en raturant à son tour le processus filmique : au terme de la lecture imageante, la voix rejoint l'écriture dont elle émane; une main qui écrit vient doubler la voix *off* lorsque celle-ci annonce la mort de l'enfant, la fièvre de celle qui est en train d'écrire la lettre et meurt en l'écrivant. L'origine diégétique de la lettre et le texte originaire

du film se dévoilent simultanément, précipitant un cataclysme filmique : car comment cette lettre peut-elle à la fois être reçue, ce qui suppose la mort accomplie de sa destinatrice, et reliée à l'acte de l'adresse, où la signataire du message vient parapher le moment de sa mort? Par ce faux raccord déclaré⁷, cette impossibilité de faire coïncider le temps de la lecture et celui de l'écriture, le retour du texte oblitéré contraint le film à l'auto-oblitération : en sept plans séparés par des fondus-enchaînés et encadrés par le visage du musicien prostré, le film revient sur ses propres traces, cédant lui aussi à l'entraînement de la réécriture. Car ces sept *flashes* rapides reprennent des plans déjà vus et les répètent, mais en changeant leur régime temporel; accélérés, discontinus, ils engagent un rappel mémoriel qui substitue au temps de l'oubli, générateur du libre déploiement filmique, le temps de la remémoration : celle du film, par la rectification qu'il fait de son cours narratif; mais la mémoire aussi d'une écriture d'où provenait la voix et dont la source est désignée par le vieux serviteur muet — celui qui sut se garder de la parole — lorsqu'il écrit le nom de Lisa comme pour signer le texte.

En signant la lettre, à titre posthume et apocryphe, c'est à une véritable « scène d'écriture » (Derrida, pp. 195, 202) que souscrit le film⁸. Attirance de la mort et brisure du récit soutiennent la violence du retour dans lequel le supplément graphique, occulté par la voix, vient à la fois signaler l'origine scripturaire de la parole et le recul originaire de l'écriture elle-même. Car la lettre inachevée — la lettre mourante — ne deviendra visible que déjà doublée d'un texte dactylographié, indiquant les circonstances de la mort, lui-même doublé d'une mention manuscrite anonyme, appelant la miséricorde sur le destinataire. Dans ce dédoublement en chaîne, c'est la signature de l'envoi qui se dérobe; et le retour du texte oublié s'accompagne d'une dissémination de l'instance graphique, elle-même saisie par la rature ou la surcharge au moment où elle provoque une rectification générale du régime de lecture, à base visuelle et vocale, auquel le film avait semblé se livrer.

La scène répond en tous points au canon grammatologique : à différer l'origine textuelle, celle-ci revient dans la différence à soi, ruinant, sans la remplacer, la mise en abîme cinématographique d'un film qui se réfléchissait dans la séquence du Prater comme simple caverne magique et pur glissement d'images; mais le supplément dévoilé dévoile d'abord la force d'oblitération dont l'écriture est le vecteur; et si le film, en recommençant autrement le récit, semble se soumettre à

l'exigence du texte se réécrivant, cette exigence ne déclenche en fait qu'une relance de l'altération, qui se reporte sur l'image même. Les vues revenues ont changé de statut sans changer d'apparence; mémoire du protagoniste, qui en ce cas revoit, ou désaveu de sa lecture, qui en ce cas ne voyait pas, l'image diffère de soi en se répétant, ne pouvant se prêter à l'ancrage visuel d'un sens; et la rature s'étend à tout le film, signalant à rebours l'impossibilité d'attribuer un point de vue — masculin ou féminin — aux vues qui se donnaient pour voyantes. À qui revient le regard quand la vision elle-même se réécrit? C'est sur la matière filmique que se projette ainsi la contrainte différentielle de l'écriture et la mémoire-oubli qu'elle instaure comme principe du film récrivant.

De cette scène d'écriture, on retiendra d'abord la singularité qui la caractérise chez Ophuls, puisqu'elle représente à la fois la perturbation et la précipitation du mécanisme de l'autosuffisance filmique. «Tourne, tourne la manivelle» — toujours l'image revient, et toujours elle se détourne de soi; mais si la vue se divise à l'instar du temps — c'est la thèse de Deleuze qui fait d'Ophuls un des emblèmes du paradoxe temporel figuré dans l'image-cristal (pp. 111, 113) —, cette cristallisation du visible n'appartient pas au seul pouvoir de la mise en image; elle procède en fait d'un éclatement structurel provoqué par l'intrusion du scriptural dans le sensible, et se propageant en ondes diffuses à travers toute la masse filmique : pas de cristal sans catalyse ni sans corps étranger qui précipite l'explosion. Le recours au texte devient en ce cas d'autant plus essentiel à l'engendrement du cinéma que l'effacement du textuel, requis par le filmique, et les ratures violentes qui en découlent forment en réalité le moteur d'une circulation diégétique réglée sur l'irruption du court-circuit. D'où l'étrangeté d'un cinéaste de la réécriture chez qui le récit se déplie au moment même où il se replie sur soi, et pour qui le passage par l'écriture ne fournirait ni un prétexte à l'imagination — le *ready made* — ni un principe de fondation — le cinéma comme écriture —, mais figurerait la faille nécessaire au fonctionnement narratif : en d'autres termes, l'ouverture de la loi, où se déclarent simultanément la règle interne du récit et son appartenance au dehors.

L'hypothèse ne peut être soutenue qu'à trouver confirmation dans l'ensemble des films d'Ophuls. Or la *Lettre d'une inconnue* reste unique en cela qu'elle fait coïncider l'origine du récit (une lettre) et la source du film (un livre-lettre); mais la scène d'écriture que je viens de décrire revient de film en film même si elle reste limitée à la seule diégèse : éphémère à chaque fois,

au point de passer inaperçue, mais insistante par la manière dont elle désigne à chaque fois le refus d'une lettre et la force de son inscription. J'en signalerai brièvement trois exemples, chacun en variante de l'autre. Dans *La Ronde* tout d'abord, où le passage d'une lettre, lue en voix *off* puis escamotée, fait passer l'ombre d'un double (le soldat), qui court à travers le film et atteint le dernier figurant (le comte), réduit à l'état de pantin aphone. Incongrue, inutile, sans identité assurée, la lettre n'a pas lieu d'être et elle disparaît aussitôt lue; elle figure cependant, sous forme oblique, le principe d'une machinerie tournante qui dévide les tableaux un par un mais repose sur la double appartenance de protagonistes qui, de scène en scène, se relaient pour faire passer en chaque scène la trace de l'autre scène dont ils proviennent. Oblitérée, mais agissante, l'ombre portée de la lettre impulse donc le mécanisme de la ronde filmique dont elle altère pourtant la limpidité; mais elle désigne en même temps la ressource scripturale d'un film doublant un écrivain de Vienne (Schnitzler) tout en laissant filtrer l'altération des traits et la perte de la voix propre⁹ qui sont les leit-motifs du texte viennois.

La lettre de Vienne ne passe que sous le déguisement vocal. Mais avec *Lola Montès*, et pour une séquence insituable dans la chronologie du récit, le film indique explicitement le geste et le rejet de l'écriture : Lola et Lizt, voyageant en roulotte — où, quand, pourquoi, on ne sait —, vont se séparer; Lizt écrit une partition avec une lettre d'adieu, qu'il déchire pour lui substituer un dernier hommage. Cette «valse des adieux», identifiée graphiquement par la caméra, désigne donc aussi l'adieu à l'écriture; mais la scène inaugure en même temps le circuit des *flashes-back* à double entrée, où s'inscriront alternativement les souvenirs de Lola, qui commencent ici, et leur exhibition dans le cirque, qui a ouvert le film. Ainsi la déchirure d'un texte écrit, intervenant dans la seule séquence erratique du film, deviendra-t-elle comme la source dissimulée d'une déchirure temporelle, par où chaque séquence remémorée entre dans l'orbite d'une actualisation scénique, venant la recouvrir sans l'occulter entièrement.

Déchirer la lettre, c'est à la fois rétablir la chronologie du récit — les souvenirs de Lola défileront dans l'ordre de sa vie — et désigner l'origine d'une fissure que le film ne colmatara pas. J'ai gardé comme dernier exemple, parce que le plus symptomatique, la brève séquence où, dans une suite de faux raccords, le diplomate amoureux adresse à *Madame de ...* une lettre qu'elle reçoit et à laquelle elle ne répond qu'en déchirant le texte. Écrivant et lisant à voix haute ce qu'il écrit, le comte

italien bute sur le mot de *desiderio* dont il cherche la traduction française; dans un fondu-enchaîné visuel, prolongé par un leurre vocal, on revient à une main qui écrit, mais cette fois c'est la main de Madame de ..., écrivant dans un train et lisant en voix *off* le texte d'une lettre qu'elle n'enverra pas et qu'elle déchire. La lettre n'a été reçue que dans le trompe-l'œil qui la dissimule sous une autre, elle-même reléguée *off*; mais de nouveau le passage de la lettre précipite à la fois la perturbation de la chaîne filmique, soudain vouée au faux, et l'indication d'une déchirure qui préside en fait au circuit de la communication : désir porté par l'écriture, écriture qui fait passer la différence dans le désir, la relation n'aura pas lieu puisqu'elle ne fonctionne que dans la dislocation des liens qu'elle tisse.

En ce passage éphémère, où le texte oblitéré fait retour comme force de désaveu, s'affirme aussi la signature propre du film, venant puiser dans l'effacement du texte la source d'une invention du filmique. Les fragments de la lettre jetés au-dehors se changent, par un nouveau faux-raccord visuel, en neige tombant sur les sapins : pure figure d'une oblitération donnée comme condition d'une mutation métamorphique, puisque c'est la matière même du texte — papier blanc rayé de noir — qui devient le matériau du réemploi filmique en noir et blanc. Si l'écrire filmique doit remplacer l'écrire textuel, encore faut-il que la scène d'écriture vienne déclarer la dissimulation de ses traces qu'elle requiert. Mais le dévoilement fugitif du graphe précipite aussi l'éclatement de la vue : neige et brouillard relaient la fumée du train pour déclencher, dans une suite en blanc, l'occultation de la vision qui se retire au moment où elle s'affirme. Par surcroît d'ombre ou par excès de transparence, la vue reste toujours menacée d'aveuglement : serait-ce parce qu'elle relève du récrit, donc du déjà lu, voire du cliché¹⁰?

Je n'insisterai pas davantage sur la constance et l'étrangeté d'un rapport qui vient chercher dans l'effacement du texte le principe d'une défection constitutive du film. Ophuls n'est qu'un exemple, à ne pas surestimer, sauf pour sa vertu heuristique, et je ne l'ai privilégié que pour la lisibilité qu'il confère aux opérations d'une réécriture qui, en œuvrant à l'expulsion de l'écriture, puise en celle-ci la ressource d'une déchirure interne faisant tourner l'ensemble de la machine filmique. Le retour du texte va de pair avec la rature; mais il n'aura pour tâche, comme dans le fragment de Goethe sur lequel s'achève *Werther*, que de ramener le silence et l'oubli jusque dans le film qui s'en inspire : bref, faire taire le texte tout en le citant.

Des diverses conclusions qu'autorise cette étude, je retiendrai seulement celles qui touchent au débat sur l'invention cinématographique. La première, la plus évidente, concerne l'altération générique du cinéma : le contre-exemple d'Ophuls confirme, par un détour inverse de Bresson, l'hétérogénéité constitutive que les années 50 rendent manifeste au sein du film. Là où Bresson revendique la doublure scripturale — au point de la simuler lorsqu'elle n'existe pas —, Ophuls, en la rejetant au-dehors, fait l'expérience d'un retour violent d'écriture, qui change le visage du film et le soustrait à sa propre intimité : la mise *off* du texte comporte à la fois l'occultation du textuel et l'indication d'une extériorité qui affecte fragmentairement le film. Même écarté, l'écrire agit dans le filmer; d'où le paradoxe d'une réécriture qui s'acharne à masquer ce qu'elle ne peut que déclarer.

Cette conclusion serait ici secondaire si elle ne contraignait à déplacer la question de l'invention dans la réécriture. Affichée ou occultée, si l'origine graphique œuvre dans le film, c'est d'abord sous la forme d'une ombre portée, qui vient à la fois diviser le visible et jouer le rôle de réflecteur : ainsi du générique de *Liebelei*, où les noms deviennent comme des figures, mais par simple répétition contrastée, qui les dédouble en les faisant miroiter. L'originalité d'Ophuls — il faut bien y venir — tient moins à l'exposition qu'il fait de la visibilité qu'à la manière dont il se sert du texte comme d'un écran pour la vision : l'image filmique s'y réfléchit, en effaçant le miroir textuel, mais celui-ci fait passer l'ombre dans le reflet. Circulant sous le manteau, comme le livre dans *Werther*, le texte devient la source d'une dissimulation qui s'affirme, chez Ophuls, comme puissance (et perte) de visualisation.

En faisant du texte l'opérateur de la specularité filmique, je ne désavoue pas le postulat de l'invention, mais j'insiste sur l'impossibilité d'échapper au rapport qui relie le film au texte alors qu'il œuvre à s'y soustraire : inéluctable pour qui a déjà lu le texte, la trace reste repérable même pour qui s'en tiendrait au seul film. C'est que l'invention n'est pas seulement dans la délimitation d'une différence, qui suppose la séparation des termes, elle intervient d'abord par la répétition, qui rend inévitable l'interaction des deux doublets de l'œuvre. En ce sens, la réécriture fait acte d'écriture en venant doubler les contours de chaque version, chacune projetant sur l'autre l'oubli de ses traits propres. L'exemple d'Ophuls, pour peu qu'on lui donne valeur d'emblème, permet de spécifier deux conséquences singulières de cette invention par oblitération. Le film

réécrivant, parce qu'il occulte pour répéter, ne relèverait-il pas d'une forme de récit lacunaire qui le distinguerait des autres réalisations filmiques¹¹? Creusé par l'omission et supposant, sans pour autant l'actualiser, cela même qu'il s'emploie à faire oublier. Il y aurait ainsi une implication réciproque entre l'acte de réécrire, dispensateur d'allusion, et un mode élusif du fonctionnement narratif, où la vue se déploierait d'autant plus que la narration en dirait moins.

Mais l'autre aspect, inverse du précédent, concerne l'éclairage paradoxal que le travail filmique appelle à projeter sur la lecture du texte dont il reste indissociable : s'il s'agit d'oublier ce qui fera retour sous la forme de l'oubli, serait-ce que l'accès au texte ne peut passer qu'à travers cette oblitération? Le spectateur se trouverait alors saisi dans un étrange processus d'anamnèse dont la singularité, d'ailleurs bien freudienne, tiendrait à ce que la seule reconnaissance qui lui soit proposée relèverait du renoncement au connaître : déchirer la lettre, et ne pas répondre à l'envoi, qui pourtant a eu lieu. Ce que le film dévoile alors, c'est l'inadéquation constitutive du rapport entre le film et le texte; mais cet écart, par quoi le film lisant refuse l'échange avec le livre, indique la voie d'une attitude autre de lecture qui loin d'imaginer par défaut accepterait d'entrer dans la logique négative inhérente à l'oubli. Ne pas reconnaître ce qui se donne pour connu, renoncer au plaisir du même ou à l'enrichissement par l'autre, savoir qu'on ne lit pas, ici, ce qui pourtant fut écrit, mais toujours ailleurs. La leçon filmique est transférable dans l'ordre du livre seul. Alors s'ouvrirait, par le détour du film, l'indication d'un tout autre rapport de lecture, celui qui nous inviterait à entendre, à travers la non-reconnaissance du texte, l'impossible raccord du lire et de l'écrire : en d'autres termes, l'inconnu de la lettre¹².

Université de Paris VIII - Vincennes

NOTES

1 C'est l'hypothèse obliquement engagée dans *Palimpsestes* (Paris : Seuil, 1982) où Gérard Genette associe l'hypertextualité à la vitalité d'une littérature capable d'inventer sans cesse de «nouveaux circuits de sens» pour des «formes anciennes» (p. 453).

2 Sur les divers modes de la réécriture chez Borges, voir Michel Lafon, *Borges ou la réécriture* (Paris : Seuil, 1990).

3 Voir *Mort à Venise*, où Visconti démembré la nouvelle de Thomas Mann en y injectant des traces du dernier roman publié par celui-ci, *Doktor Faustus*. Pour l'analyse de cette chaîne de réécriture qui fait retour à la littérature avec un récit de Louis-René des Forêts, voir Marie-Claire Ropars-

Wuilleumier, *Écraniques : le film du texte* (Lille : PUL, 1990), chapitre VII : «Sur la réécriture» (pp. 163-223).

4 Pour l'analyse des coupes que le film de Renoir opère dans *La Bête humaine* de Zola, voir Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, «Entre films et textes : l'intervalle de l'imaginaire», in Régine Robin (direction), *Masses et culture de masse dans les années 30* (Paris : Les Éditions Ouvrières, 1991) pp. 69-94.

5 Max Ophuls, texte de 1953, cité par Claude Beylie, *Max Ophuls* (Paris : Seghers, 1963) p. 26.

6 Que l'image met au compte du point de vue féminin, alors que le lecteur est donné comme masculin : nous reviendrons plus loin sur cette distorsion.

7 Aucune indication de ce faux raccord n'existe dans le texte de Stefan Zweig, où la mort est annoncée dès le début de la lettre et n'appartient qu'à l'énoncé de cette lettre, sans atteindre l'acte d'énonciation, absent du récit.

8 Telle que la construit Derrida lorsqu'il démonte «La leçon d'écriture» de Levi-Strauss.

9 Voir chez Schnitzler, médecin spécialisé dans le traitement de l'aphonie fonctionnelle, la prolifération de récits sur la perte de la voix et l'intrusion du double. On notera la convergence qui semble s'établir, chez Ophuls, entre la reprise du mythe de Vienne (*Liebelel, La Ronde, Lettre d'une inconnue*) et le double jeu sur le mythe du cinéma muet : cinéma sans parole / cinéma où la parole appartient à l'écriture.

10 Le terme de «cliché» renvoie simultanément au stéréotype littéraire et à l'image toute faite : ainsi le générique du film *Caught*, mélodrame emprunté par Ophuls à un quelconque roman américain (*Wild Calendar*), s'ouvre-t-il avec le feuilletage accéléré d'une revue de mode. La conventionnalité des passions accompagne souvent, chez Ophuls, la reprise préférentielle de textes mineurs ou au contraire trop connus. L'intérêt du stéréotype, qu'Ophuls semblerait ainsi chercher dans la réécriture, serait de dispenser le cinéaste de toute invention psychologique et narrative : il ne s'agit plus de faire illusion, mais au contraire de donner libre cours à l'exercice du regard, qui revoit et à la limite remplace la chose déjà vue.

11 La vérification excède évidemment le cadre de cet article. On peut toutefois l'amorcer, dans le cas d'Ophuls, avec la contre-épreuve de *Sans lendemain* (1939, scénario original). On retrouve bien dans le film le passage d'une lettre, lue et déchirée, qui vient perturber la mise en abîme du cinéma par lui-même : l'héroïne, qui regardait au cinéma des comiques muets et des mélés primitifs, quitte la salle sans que soit communiqué le contenu de la lettre qu'on vient de lui apporter. Mais il n'y a là aucun court-circuit narratif; il s'agit d'un *flash-back*, indiqué comme tel, et qui sera ensuite expliqué. Le manque d'information relève donc ici de l'ellipse, provisoire, non d'une lacune structurelle. Serait-ce parce que la réécriture, dans ce film, se limite à l'intertextualité des films français des années 30?

12 «Je dis bien l'inconnu en tant qu'inconnu.» Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (Paris : Gallimard, 1969) p. 72.

OUVRAGES CITÉS

Blanchot, Maurice. *Le Pas au-delà*. Paris : Gallimard, 1973.

Deleuze, Gilles. *L'Image-temps*. Paris : Minuit, 1985.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967,