

■ JÉRÔME GAME, AMERICAN UNIVERSITY OF PARIS

## *In & out*, ou comment sortir du livre pour mieux y retourner — *et réciproquement*

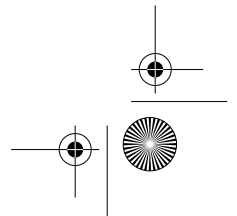
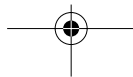
Si aujourd'hui comme hier, écrire veut dire opérer dans le libre jeu de la sensation esthétique<sup>1</sup>, la fluidité du rapport entre modes apparaît de nos jours plus immédiate, plus résolue aussi, comme plus franchement décidée à jouer le jeu de l'absence de règles. D'où le fait que la question du déplacement de la littérature hors du livre soit aussi — soit d'abord — celle de l'extranéité de la littérature *à elle-même* : de son indécision générique (notamment autour de la question prose/poésie) comme de sa perméabilité formelle (l'entrecroisement toujours plus soutenu des styles, des registres et des modes). « La transgression générique — écrit Antoine Compagnon — est ainsi élevée en principe de modernité. La valorisation de l'originalité et de la singularité depuis le romantisme, de l'esthétique contre la rhétorique, a trouvé son accomplissement à la fin du XX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. » À leur façon, pragmatique et directe, Olivier Cadiot et Pierre Alféri exprimaient déjà ce mouvement dès le mitan des années 1990 dans leur influente *Revue de littérature générale* :

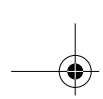
L'opposition entre le langage unique, autarcique et linéaire de la poésie et le dialogisme relativisant et discontinu du roman n'a plus cours<sup>3</sup>.

Cette position rappelle celle que développe Jean-Marie Gleize quelques années auparavant :

La poésie que nous disons « contemporaine » est [...] désormais sans définition, ou si l'on préfère, ouverte à une infinité de définitions possibles, ce qui rend évidemment difficile d'en parler, d'en parler généralement, en tant que « la » poésie. « La poésie » n'existe pas, n'existe plus, ce qui ne signifie pas, bien sûr, le tarissement de la pratique poétique, mais simplement que la poésie vit son état de crise, sans doute *de* son état de crise, un état critique et autocritique permanent qui est certainement sa seule définition possible

1. Voir J. Ranlière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* (Paris, Hachette, 1998) et *Le Partage du sensible* (Paris, La Fabrique, 2000).  
2. *Cours de M. Antoine Compagnon*, « Treizième leçon : Modernité et violation des genres », *Fabula*, <http://www.fabula.org/compagnon/genre13.php>  
3. *Revue de littérature générale*, n° 2 — *Digest* (Paris, P.O.L., 1996), texte n° 49, non paginé.





### IN & OUT, OU COMMENT SORTIR DU LIVRE POUR MIEUX Y RETOURNER... ■

aujourd'hui, qu'on s'en réjouisse et qu'on la veuille porter à son maximum d'intensité dévastatrice (comme l'a fait en son temps Rimbaud, comme l'ont fait de nos jours Francis Ponge et Denis Roche), ou qu'on le déplore en tentant de restituer à la poésie quelque chose de son intégrité ancienne, de ses anciens pouvoirs<sup>4</sup>.

Dernièrement, Jean-Michel Espitallier a encore radicalisé cette hypothèse en en proposant une extension extra-littéraire :

La poésie contemporaine paraît [...] être sortie de l'espace strictement littéraire et, corollairement, du « graphocentrisme » pluriséculaire du livre comme étalon de l'espace d'écriture, lequel, depuis près d'un siècle, se dilate vers d'autres supports. Elle travaille aux frontières<sup>5</sup>.

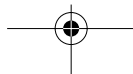
En régime esthétique, le *dehors* a toujours été intime à l'écriture, comme une qualité essentielle du (de) dans. La sortie hors du livre à laquelle nous assistons aujourd'hui à travers toutes sortes de relations croisées aux autres médias (performance, photographie, vidéo, théâtre, musique, danse) est donc une intensification ou accélération de l'*épistémé* définie par Rancière. La littérature exposée qui se mont(r)e, se donne à voir et à entendre, exhibe avant tout la porosité de ses systèmes sensibles comme la redéfinition de ses procédés stylistiques<sup>6</sup>. Il faut en étudier non seulement les *débords* (comment elle se déverse dans des champs contigus en tentant de s'en adjoindre les particularités comme un surcroît ou un démultiplicateur de puissance) mais aussi les *rebonds* ou *reflux* (comment, forte de s'être contaminée au contact des autres pratiques, grosse des nouvelles sensations et perceptions ainsi drainées, elle en retravaille les principes en elle-même et pour son compte, ou comment le dehors s'internalise, révélant ainsi le vide intense ou sensibilité pure dont est faite la machinerie littéraire moderne). Ni dans un cas ni dans l'autre il ne s'agit d'adaptation ou d'émulation — même si, on va le voir, les modalités de l'interaction sont variées —, mais de captation de pratiques et des affects qui vont avec — c'est-à-dire de *devenirs*.

Sans doute convient-il d'ajouter, avant de détailler ces modes d'extension du littéraire *vers* et *via* les autres arts, que si, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, le roman a plutôt constitué le théâtre des opérations de reflux, la poésie, elle, a souvent formé celui du débord — ce schéma étant encore compliqué par le fait qu'à travers le vingtième siècle comme on vient de le rappeler, la généralité de la poésie s'est fortement diluée en continuant de s'enrichir des entreprises de la prose. On avancera donc que c'est la

4. À noir. *Poésie et littéralité* (Paris, Seuil, 1992), p. 102.

5. Caisse à outils. *Un panorama de la poésie française aujourd'hui* (Paris, Pocket, 2006), p. 48.

6. Et notamment syntaxiques, voir J. Game (éd.), *L'Art syntaxique. Nouveaux régimes du récit dans les arts et la littérature*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, à paraître en 2011.





## ■ LA LITTÉRATURE EXPOSÉE

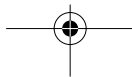
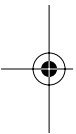
poésie qui, de manière générale, conduit cette extension, mais au prix d'une perte encore accélérée de son propre<sup>7</sup>.

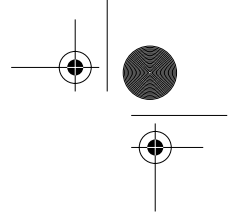
### POURSUITE DE LA LITTÉRATURE PAR D'AUTRES MOYENS

*Im*-pureté ; hétérogénéité comme principe d'identité ; refus de choisir un modèle contre un autre ou de réduire la diversité de l'écriture à l'homogénéité artificielle d'une classification abstraite : d'un point de vue pragmatique, ces positions ont l'avantage de ne pas prédéfinir le champ des possibles littéraires, en ce qu'elles insistent plutôt sur son état de perpétuelle re-définition. Chauffée par près de deux siècles de désarticulation de ses normes (qu'elles soient thématiques, génériques ou stylistiques), la poésie est aujourd'hui plus que jamais désireuse d'explorer ses dehors et de se confronter à ses autres. De fait, ma génération s'étire — sans se disperser — dans toutes les directions : musique, performance, images, théâtre, danse, toutes ces pratiques donnant lieu à de multiples croisements où l'écriture cherche à se factoriser dans le rapport à ce qu'elle n'est pas. La question qui se pose est alors la suivante : ces rapports, brefs ou prolongés, n'amènent-ils la poésie qu'à se perpétuer à l'identique en se (re-)présentant à elle-même en un jeu de miroir plus ou moins flatteur, ou, dans une logique d'hybridation, altèrent-ils la littérature par contamination d'objets, d'opérations, de procédés, qui la pousseront tout entière dans un devenir autre ? Autrement dit, une telle hétérogénéité sera-t-elle capable d'intensifier la littérature en la recombinaison dans ses modes, en la marginalisant sur son propre terrain, en la décentrant dans ses propres termes — à savoir, les *signes* et leurs compositions, leurs agencements —, pour mieux la potentialiser dans le monde d'aujourd'hui — un monde, nous dit-on, fait par et pour les images, où le texte (et en particulier le livre) aurait de moins en moins droit de cité ? Les réponses à ces questions sont à construire à travers l'étude de cas les plus nombreux possibles : ce n'est que comme ça que l'on se fera une idée précise de ce qui, collectivement, s'agence comme une *poétique des frontières* ou une *poétique du (dé-)bord*. Une telle amplitude critique est impossible ici ; on devra donc se contenter de lignes de force.

De la « poésie debout » de Bernard Heidsieck, écrite au magnétophone, aux « déclarations » performatives de Julien Blaine, de Denis Roche optant pour la photographie une fois l'inadmissibilité de la poésie posée, à Christophe Fiat glissant de la lecture-performance à la mise en

<sup>7</sup> Dernièrement, Ch. Wall-Romana a parlé de « poésie générale », sans doute en référence à la RLG de Cadiot et Alféri, et l'a définie comme « la poésie qui remet en question tous ses paramètres et toutes ses ressemblances pour mieux comprendre et étendre ce qu'a été la *poésie restreinte* (par la forme, la tenue, le champ littéraire, les débats théoriques, la naïveté romantique, etc.) », « Dure poésie générale », *L'Esprit créateur* 49 : 2 — *Méconnaissance de la poésie*, été 2009, p. 1-8.



**IN & OUT, OU COMMENT SORTIR DU LIVRE POUR MIEUX Y RETOURNER... ■**

scène de théâtre, ou Anne-James Chaton travaillant avec le bassiste d'un groupe de rock *indie*<sup>8</sup> et un musicien électronique, ou encore Jean-Michel Espitalier s'installant lui-même à la batterie dans ses performances, de Nathalie Quintane chantant/lisant avec le plasticien Stéphane Bérard à la guitare, à Olivier Cadiot travaillant comme parolier de plusieurs groupes mais aussi pour le théâtre et le chant contemporain, ou encore, dans un autre registre, Charles Pennequin et Liliane Giraudon dessinant avec et dans leurs textes, ou Pierre Alféri composant ses vidéo-poèmes, ou encore Manuel Joseph agençant des photomontages : pour tous ces écrivains et bien d'autres<sup>9</sup>, et par-delà les réelles différences entre poésie sonore, vidéo-poésie, poésie-performance, poésie numérique, etc.<sup>10</sup>, il ne s'agit nullement d'illustrer un texte ou de l'enchâsser dans un autre type d'œuvres, plus ou moins en vis-à-vis, pour les faire dialoguer<sup>11</sup>, mais bien d'affecter leur écriture, d'en mobiliser toutes les puissances par le basculement direct ou indirect que permet un rapport (dans un espace-temps, dans un format) avec une ou plusieurs autres pratiques, et les univers perceptifs qui vont avec.

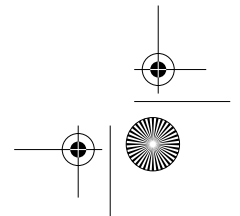
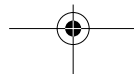
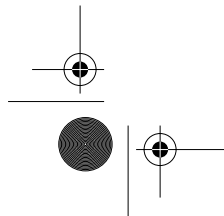
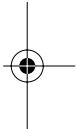
Autour de quatre grands *topoi* — le *son* (enregistré, modifié ou *live*, comme musique ou comme voix, amplifié ou sec, bruit ou montage radio-phonique), le *corps* (parlant ou performant, chorégraphiés ou pas, gestes ou postures), l'*image* (mouvante ou pas, numérique ou autre, de toute taille), la *scène* (seul ou à plusieurs, *via* la danse ou le théâtre) —, le rapport de différence entre médias et littérature peut ici être dit *extro-jecté* dans la production d'une œuvre hybride (une performance, un livre-CD/DVD, une affiche, un diaporama, un film, un disque, etc.) composant une pluralité de relations entre éléments hétérogènes et dessinant ainsi un certain type d'*aesthesis* contemporaine : celle de la mise en co-présence des discours et des sensations, et partant, de leur extrême fluidité. Sans rejouer le Cabaret Voltaire de 1916 ni les happenings des années 1960, il s'agit bien là de machines virtuelles (qu'elles soient abstraites ou incarnées) tentant de figurer le sensorium actuel, son artefactualité particulière, l'« actualité » politico-sociale telle qu'elle est formatée par les *mass media* ou, à l'inverse, une perception plus idiosyncrasique et dé-historicisée des choses — ou d'autres modèles encore, aucun paradigme ne s'imposant véritablement aux autres. Boutures, concrétions, étirements, ellipses, boucles redistribuant les sons et les images de la condition hypermoderne

8. Rock « indépendant » : s'étant affranchi de certains canons du genre au contact du mouvement *punk* dans les années 1970, et n'étant pas produit par les labels économiquement dominants de l'industrie musicale.

9. La liste est longue et ouverte : d'É. Sadin à F. Dumond, du *Ralburn* dirigé par E. Rabu et L. Limongi à Ch. Hanna, de S. Courtoux ou C. Martinez à Ph. Boisnard, etc.

10. Pour une typologie précise voir les travaux de J.-P. Bobillot, Ph. Castellin ou encore le site [www.libr-critique.fr](http://www.libr-critique.fr).

11. Voir J. Game (éd.), *Porous Boundaries. Texts and Images in 20th Century French Culture* (Oxford, Peter Lang, 2007).





## ■ LA LITTÉRATURE EXPOSÉE

pour en retracer les aspects paradoxaux ou l'intensité objective, ces réorganisations hybrides de l'énonciation comme du récit sont volontiers portées à traiter le réel sous un angle critique, voire symptomatique. Elles sont souvent réalisées à base de montages ou *cut-up* de registres différents (médiatiques, techniques, politiques, narratifs, canoniques ou autres) mais aussi, on l'a dit, de pratiques dont l'hétérogénéité prétend déjouer le recodage générique opéré par l'économie culturelle dominante. L'idée n'est pas de tout mélanger mais plutôt de ménager une scène à l'hétérogène sur laquelle fictionner l'expérience contemporaine. Y sont chorégraphiées les relations des écrans ou moniteurs vidéo, des microphones et des enceintes, des corps parlant et des objets : *méta-syntaxe*, non pas entre positions sémantiques ou formelles mais entre médias composant le récit à même les différentes strates de sensation (visuelles, auditives, perceptives, cognitives), et aménageant ainsi un partage du sensible tout à la fois littéral et abstrait. Cette actualisation de ce que Jacques Rancière appelle la « phrase-image <sup>12</sup> » s'essaye alors souvent à dissoudre le sens, à passer au travers pour l'assembler de nouveau. Les conditions de cet *import-export esthétique* peuvent être créées à l'occasion de collaborations ou de résidences en musées, en galeries ou dans des lieux de spectacle, comme des théâtres ou des salles de concert. Rendre les pratiques et les œuvres coextensives en les agençant sur une même surface publique, un continuum où elles peuvent passer les unes dans les autres, c'est là le rôle essentiel joué par ces lieux dans les pratiques d'écriture contemporaines. Cette nouvelle littérature s'y invente *in situ*, sous la loupe à travers laquelle elle observe (et est observée par) les autres arts. De purs affects, de purs percepts peuvent y être capturés à même l'expérience, sociale comme personnelle, et retissés en une coupe transversale du réel, inédite et faite non pas uniquement de mots mais d'une pluralité de pratiques dont la diversité enrayer l'onctuosité des différents ronrons discursifs saturant l'espace, intime comme politique.

L'énergie iconoclaste ainsi dépensée aujourd'hui est suffisamment productive pour être remarquée, même si, parfois, elle peut tout aussi bien tourner en rond ou s'imaginer très sérieusement en nième messie post-historique sur-théorique (se) libérant (de) la littérature <sup>13</sup>. De fait, cette sorte d'accélération du sensible à laquelle on assiste peut être *volontaire/*

12. Voir *Le Destin des images* (Paris, La Fabrique, 2003).

13. Ce qui, dans le comique propre aux mouvements de durcissements programmatiques collectifs, est alors réfléchi par d'autres raccourcis tout aussi balourds et plus ou moins symétriques, voir par exemple le texte de S. Smirou, « Rénovation de la VP », <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=&numsscateg=&lg=fr&numbillet=88&lg=fr> et la réponse de Ch. Prigent, « Vroum-vroum et flip-flap », <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=&numsscateg=&lg=fr&numbillet=91&lg=fr>, celle de J. P. Bobillot, « Les humeurs de M. Roubaud (et autres vrais poètes) », <http://www.sitaudis.fr/Excitations/les-humeurs-de-m-roubaud-et-autres-vrais-poetes.php>, ainsi que le volume collectif *Disputatio XXI*, dirigé par S. Lequette (Aubenas, Hapax, 2010).





## IN & OUT, OU COMMENT SORTIR DU LIVRE POUR MIEUX Y RETOURNER... ■

*affirmative* (par une capacité à maintenir les dispositifs, notamment technologiques, à un état de tension permanente entre contrôle et autonomie, instrumentation et puissance pure), mais aussi *forcée/réactive* (subissant cette même technologie comme simple effet de celle, plus retorse, du marketing et de ses mots d'ordre prescripteurs commandant d'être synchrone au temps). Comme si la farouche indétermination générique à l'œuvre dans le contemporain était parfois trop dure à vivre sans y réintroduire de la nécessité sous forme de *grand récit*, historiciste (l'évidence de l'époque comme futur-déjà-là, multimédia ou autre, comme seul horizon) ou épistémologique (l'incroyable compulsion à soumettre l'art aux théorèmes de toutes natures, d'un deleuzisme passe-partout à une vulgate analytique ou à un néoplatonisme debordien, par exemple), ou encore politique (le camp de la Résistance comme figure imposée).

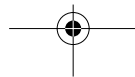
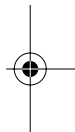
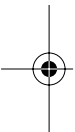
Le paradoxe aujourd'hui — écrit Rancière — est que la politique de l'art doit peut-être renoncer à la fausse opportunité que lui offre la vacance de la scène politique. Sa politique passe sans doute plutôt aujourd'hui par la modestie quant à ses pouvoirs, par le sens des limites mêmes de cette politique. L'art est peut-être plus politique quand il explore ces limites que lorsqu'il se déclare hors de lui-même sur la scène même du réel.

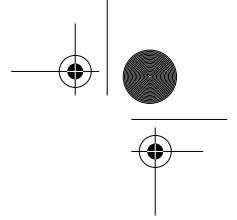
Question d'ajustage donc, de dosage fin pour tenir à distance l'inconscient futuriste propre à toute expérimentation et le puritanisme polémique collant à toute avant-garde. Pour éviter, surtout, que ce champ d'expérimentation soit recouvert, sitôt ouvert, d'affects tristes, et en particulier des signes du *manque* et du *jugement* : « Pas assez de concepts, faiblesse de l'outillage, caducité des horizons, encore un effort ! » Comme si le sensible, seul, était toujours suspect — d'insuffisance ou de faiblesse<sup>14</sup>.

## ÉCRIRE SOUS INFLUENCE

Comment figurer le réel *de bas en haut*, c'est-à-dire en partant de la sensation du monde (physique, émotionnel, sociopolitique) pour aller vers un sens possible, plutôt que de haut en bas, en recouvrant l'expérience par des catégories abstraites ? Et ce, tout en racontant une *histoire*, tout en ménageant un *récit*. Comment déployer simultanément une sensibilité originale et des puissances narratives efficaces, par exemple sous formes d'amorces ou de tracés implicites : débuts d'histoires, histoires de débuts, fragments ? Comment fonder sur un sensible impur et divers une narrativité comme *puissance* ou force plutôt que *forme* ou actualité et, corrélativement, comment virtualiser le récit en une structure paradoxale, en faire

14. Voir J. Rancière, *Le Spectateur émancipé* (Paris, La Fabrique, 2009) et mon entretien avec lui, « Critique de la critique du spectacle », in J. Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 619-636.

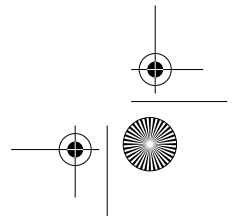
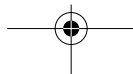
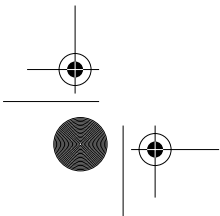
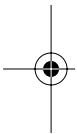


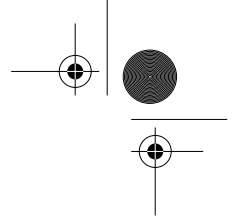


## ■ LA LITTÉRATURE EXPOSÉE

une Histoire-sans-Télos comme on dit un Corps-sans-Organes ? Matérialisme pur et ouvert (immanent) contre moyens spécifiques ou opérations propres à l'écriture : la courbure de cette torsion est raide et induit parfois un jeu insoluble, non sans effets sur les types de représentation traditionnels. C'est pourtant l'un des enjeux majeurs de la littérature aujourd'hui, tous lieux confondus : dans ou hors du livre. Ce qui, au niveau critique, ne va pas sans une casuistique face à la pluralité des modes opératoires mobilisés : mélanges, hybridations entre différents procédés relevant de champs contigus ; ou au contraire, travail des singularités au sein de chaque médium.

Dans ce deuxième cas de figure par exemple, comment certaines œuvres, pour mieux raconter, *important*-elles des moyens développés par d'autres ? On pense ici évidemment au style indirect libre, migrant de Flaubert à Rossellini selon Deleuze. Mais plus récemment, l'on peut évoquer Jean Echenoz et les impressions de longs plans-séquences, rythmiques autant que visuelles, qu'il développe dans *Ravel* et *Courir*<sup>15</sup>. Depuis plus de trois décennies déjà, son œuvre se détache dans le paysage de la prose contemporaine française par sa capacité à tisser des récits riches en affects et devenirs *via* une construction plutôt classique, quoique contrapuntique, et une touche légère et distanciée : litotes, ruptures chronologiques, enrayage minutieux des relations de causes à effets. Les règles du genre (policier, aventure, plus récemment biographie romancée) en ressortent presque imperceptiblement subverties, et donc d'autant plus violemment déstabilisées. Style indirect libre souvent préféré aux dialogues, absence de description fonctionnelle, diégèse poreuse : c'est un peu comme si les règles de l'esthétique flaubertienne étaient réinventées pour un monde postmoderne mais sans jamais tomber dans le simple pastiche ou le vain exercice de style. Au début de *Ravel*, un long passage montre le compositeur s'extrayant de sa baignoire, se lavant les dents, se rasant, se peignant, s'épilant, regardant par les fenêtres, évoluant dans sa maison biscornue, évaluant le temps qu'il fait dehors. La douce fluidité de l'allure semble ici fondée sur une perception cinématographique : une série de plans, du rapproché au large en passant par le moyen, en zoom arrière, nous porte de la baignoire au rectangle de la glace, puis à la manucure et aux longueurs et largeur des ongles de Ravel, puis, à travers les différentes fenêtres, à voir les arbres et l'herbe, puis en haut, une autre fenêtre encore, un corridor, et une description du ciel. Cette page donne alors l'impression rythmique d'un long plan séquence entremêlant par surcadrage gros plans et travellings à travers l'épaisseur opaque de la maison, tout en ménageant une large profondeur de champ. Comme si l'écriture d'Echenoz était capable de cette chimère cinématographique : un montage qui serait en même temps un plan séquence, une ellipse qui





**IN & OUT, OU COMMENT SORTIR DU LIVRE POUR MIEUX Y RETOURNER... ■**

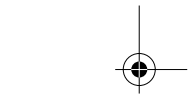
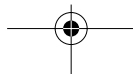
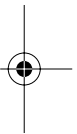
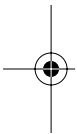
semble organique mais dont on ressent qu'elle fait passer l'un dans l'autre ralenti et accélération<sup>16</sup>.

La prose romanesque ne singe pas le cinéma ni ne décrit une scène de film. Ce dont il est fait usage, c'est la sensation produite par un mouvement de caméra comme par un certain type de montage, et non la représentation d'une greffe technique. Plutôt qu'une *inter-connexion* entre médias, il y a ici rapport de médiation textuel/visuel interne à l'œuvre, ou ce que l'on pourrait appeler rapport d'*intra-médiation*. L'écriture, chez Echenoz, est d'autant plus au faite de ses pouvoirs qu'elle s'ouvre pleinement (sereinement ?, c'est en tout cas l'effet produit à la lecture) à l'influence d'une des particularités du cinéma : la perception *directe* d'un cadre qui bouge ou d'un mouvement cadré. Mais pourquoi Echenoz doit-il en passer par là ? Parce que la profonde tension entre cadre et mouvement, entre champ/contre-champ et plan séquence, est celle qui rapporte le changement externe au changement interne, c'est-à-dire celle qui relie (et sépare) l'action et la passivité, faire quelque chose et être affecté par quelque chose, être clairement délimité dans ses interactions avec le monde et partir en fuite, couler sur lui. Echenoz recherche le rendu littéraire du rapport cadre/mouvement parce que s'y joue la tension entre être et devenir.

De fait, ses romans déploient leurs effets autour d'un curieux nouage. De toute évidence, Echenoz ne se sert pas réellement d'une table de montage ou d'une longue focale ; il n'a pas les moyens concrets (strictement optiques) d'une profondeur de champ. Mise en scène et cadrage ici ; durée là. Alors que se passe-t-il dans ses œuvres ? Elles racontent avec leurs propres matériaux (romanesques) et moyens (ponctuation, paragraphes, etc.) après les avoir redéterminés par une sensibilité opportuniste, qui prend partout où elle peut prendre, y compris dans les systèmes formels et esthétiques d'autres médias. Ces œuvres dont l'objectif est la sensation tout autant (sinon plus) que la signification sont produites par des sensibilités suffisamment puissantes pour s'ouvrir, se laisser prendre par un autre type d'affect, et resynthétiser cette aventure dans leurs propres termes. Le résultat est un sensible générique ou non-homogène, mis sous tension par une pratique se factorisant elle-même comme *via* les autres.

« Qu'est-ce que la littérature doit au cinéma ? » Ou alors : « C'est en regardant des films qu'on devient écrivain »... Ces deux énoncés, j'ai pu en éprouver moi-même la paradoxale pertinence en écrivant mon dernier livre : *Flip-Book*<sup>17</sup>. Il s'agissait de retranscrire la

16. De son propre travail, Echenoz dit ceci : « Comme une construction musicale, donc, ou sur le plan cinématographique, comme une suite de mouvements de caméra, en s'attardant plus longuement sur un gros plan et se permettre des ellipses dans la durée à l'aide de plans plus larges », « entretien avec Ph. Barrot », *La Quinzaine littéraire*, n° 915, 16 janvier 2006, p. 8-9.  
17. Bordeaux, L'Attente, 2008.

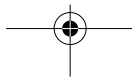
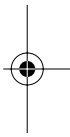
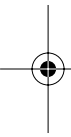


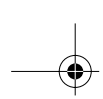




## ■ LA LITTÉRATURE EXPOSÉE

fluidité de l'esthétique cinématographique (notamment du cadrage et du plan séquence) avec les seuls moyens de la prose poétique que j'inventais : ellipses syntaxiques, ponctuation, rythmes de lecture comme d'élocution (un CD accompagnait le volume pour plus d'affirmation à cet égard). Cela me permit en retour de saisir ce que la perception de l'image mouvante était capable de faire à la sensibilité littéraire. Une trentaine de séquences de films contemporains étaient retravaillées en autant de textes en prose décrivant tant l'image et son histoire que ses puissances de devenir. Au fur et à mesure de l'écriture du livre, les propriétés des films — leur lenteur ou au contraire leur allure alerte comme leur capacité à faire tenir les choses ensembles dans le plan — provoquaient elles-mêmes les innovations de ma langue. Au contraire d'une adaptation ou d'une inspiration — catégories classiques des rapports textes/images —, il s'agissait bien d'écrire « sous influence » (pour parler comme John Cassavetes) de ce que l'écriture ne peut pas être : la perception sensorielle directe (la vision). Abstrait, le langage signifie *en tenant lieu* des sens, en les remplaçant (les mettant à distance du même coup, fût-ce pour susciter rétrospectivement l'évocation). Mon livre consistait au contraire à replacer la sensation au cœur même du projet littéraire et à écrire *à partir* ou *à même* cette dernière : *écrire comme on sent qu'on voit*, sans en passer par une pensée de la représentation ni par la description de ce que l'on aurait sous les yeux. Cette *écriture de l'après-coup* pourrait-on dire, laisse alors toutes ses chances (c'est en tout cas le pari de *Flip-Book*) à la production de nouveaux effets poétiques, ceux d'une langue débarrassée de ses tournures habituelles et ainsi à même d'offrir un sens frais. Comme si, pour mieux raconter, il fallait parfois disposer ses moyens à l'intérieur de ceux développés par d'autres pratiques comme un coucou fait son nid dans celui d'autrui : brancher sa langue sur ce qui lui est étranger (la composition d'une toile, le zoom à travers un écran, le gros plan d'une installation), la tendre depuis cet extérieur-là, l'y recomposer en machine abstraite à travers laquelle du nouveau est susceptible d'apparaître. Œuvrer *avec* et *à travers* d'autres artistes, admiratif de leurs gestes comme de leurs sensibilités — vidéastes, photographes, peintres, plasticiens —, pour redéployer ma langue, (*ré-*) *apprendre à écrire en les regardant faire* : écrire le nez dans l'écran, face à la toile, les yeux glissant sur la surface du moniteur, rebondissant sur les angles du cadre comme une boule de flipper, affecté, redistribué par cette puissance des œuvres qui insiste longtemps après qu'on a quitté leur présence. L'idée n'est pas d'imiter ou de mimer servilement mais de s'exciter à la danse des autres, et la fumer dans ma pipe — l'écriture —, d'amorcer sur de nouvelles bases et de réembrayer *al fresco*. Du coup, tension permanente, stylistiquement par-





### IN & OUT, OU COMMENT SORTIR DU LIVRE POUR MIEUX Y RETOURNER... ■

lant, entre la fable et la vignette, le récit et le tableau, le *sound-bite*<sup>18</sup> et le *slide-show*<sup>19</sup>.

\*\*\*

« Comment ça ressent/perçoit chez vous, comment ça figure, comment ça raconte ? » Dans cette apostrophe adressée par la littérature aux autres pratiques artistiques s'entend le besoin d'œuvrer à un déplacement de l'acte littéraire hors des lieux communs, d'exposer des langues en train de se produire en amont comme en aval d'elles-mêmes, se dégageant pour mieux se rebrancher. C'est aux différentes façons de bouger les lignes, de mettre l'écriture sous tension, de la compliquer par autre chose qu'on peut alors voir les machines à dire et raconter d'aujourd'hui se (re-)former (en se déformant) — et un nouveau (rapport au) réel prendre forme. (Re-)composer le monde (le perçu comme le percevoir) avec les moyens d'une sensibilité inédite plutôt que le dérouler dans la gelée dominante où tout fonctionne avec régularité, voilà l'enjeu. Et figurer. Figurer quoi ? Ça, le tremblement du réel, sa porosité intrinsèque. Non pas son manque ou son absence mais ses puissances de devenir. Qu'est-ce qui en ressort ? À la rigueur, cette question n'est pas le problème. Est-ce que ça marche ? Il y a autant de façons de faire qu'il y a de sensibilités à l'œuvre. Époque-four à micro-ondes : ça fond, ça cuit, ça refroidit, ça solidifie, ça re-fond. Époque-*sampleur*<sup>20</sup> aussi bien, époque-*reset*<sup>21</sup> ou (ré-)écriture. Le sens est affaire géographique, il est tout entier (dans le) mouvement. C'est la fluidité de ce dernier, l'intensité de sa trajectoire qui est visée par cet art hybride : saisir l'élan, le cristalliser en une sensation-forme, et puis le renvoyer aussi puissamment que possible dans le monde. Trouver bizarrement de la joie à ce procès-là, à cette ellipse-potential, à cette désubjectivante expérience de l'immanence-vie, dont l'œuvre n'est qu'un angle, qu'un pli. Seuls les effets comptent. Pas de règles ou de critères *ex ante*. Tout dans l'*ex post*, sur pièces.

18. Extrait sonore.

19. Diaporama.

20. Un *sampleur* est un échantillonneur de sons.

21. La touche *reset* sert à ré-initialiser une machine électronique en reconfigurant ses paramètres.

