

Les traces du cinéma dans les carnets de Bernard Comment, entre cinéphilie et exogenèse

Vincent Annen, Université de Lausanne [✉](mailto:vincent.annen@unil.ch)

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 19, n° 1 : « Le goût à l'épreuve. Métamorphoses de
la cinéphilie littéraire », dir. Fabien Dubosson et Maaike
Koffeman, juillet 2025

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Vincent Annen, « Les traces du cinéma dans les carnets
de Bernard Comment, entre cinéphilie et exogenèse »,
RELIEF – Revue électronique de littérature française, vol. 19,
n° 1, 2025, p. 74-87. doi.org/10.5177/relief23694

Les traces du cinéma dans les carnets de Bernard Comment, entre cinéphilie et exogenèse

VINCENT ANNEN, Université de Lausanne

Résumé

Cet article se propose d'étudier les carnets de Bernard Comment au prisme du concept de « cinéphilie ». L'œuvre romanesque de l'écrivain présente des réseaux intertextuels denses, incluant de nombreuses références cinématographiques, dont l'hétérogénéité dialogue avec celle des carnets. Supports de pratiques scripturales personnelles et d'enquêtes menées en vue de projets littéraires en développement, ces documents relèvent à la fois du travail mémoriel et de processus créatifs exogénétiques. Par conséquent, l'étude des notes consacrées à des films visionnés par l'auteur permet d'interroger leur(s) fonction(s) : sont-elles rédigées en vue d'une intégration potentielle à un futur roman ? Relèvent-elles d'une pratique de notation cinéophile, indépendante de son activité d'écrivain ? Participent-elles ensuite d'un processus d'écriture littéraire que l'on peut lui-même qualifier de cinéophile ?

L'œuvre romanesque de Bernard Comment débute, dès la première page de *L'Ombre de mémoire* (1990), par une mention du cinéma : « [J]e faisais preuve d'une étonnante capacité à mémoriser les évènements vécus [...] dans les plus infimes détails, comme un film, d'interminables bobines qui apparaissaient au quart de tour¹ ». Ici, le romancier jurassien ne convoque pas tant sa culture cinéphile que les capacités d'enregistrement, de projection et de défilement propres au dispositif cinématographique. Il rappelle sans ambiguïté les affinités électives, fussent-elles métaphoriques, entre bobine de pellicule et souvenir, entre projection et anamnèse, bref, entre cinéma et travail de mémoire.

Quelques lignes plus loin, le narrateur à la première personne précise le type de processus mémoriel qui l'obsède : « ce n'était pas cette mémoire-là qui m'intéressait, mais celles des livres, des œuvres, de tout ce patrimoine [...] le langage des autres, celui qui compte, qui fait autorité² ». La question de la mémoire, socle thématique qui fonde toute la production littéraire de l'écrivain, se décline donc chez Bernard Comment en deux enjeux, distincts mais indissociables : d'un côté, le « vécu » et de l'autre le « savoir », soit la mémoire de l'expérience individuelle et la mémoire de la connaissance du monde et des œuvres, la mémoire de « l'homme libre » et la mémoire de l'intellectuel érudit. De plus, l'obsession pour la conservation du passé qui caractérise les narrateurs de Bernard Comment est indissociable d'une réflexion critique sur les conditions matérielles de la préservation de la mémoire et, par conséquent, du concept nodal de « trace ».

1. Bernard Comment, *L'Ombre de mémoire*, Paris, Christian Bourgois, 1990, p. 11.

2. *Ibid.*, p. 12.

Ces préoccupations s'incarnent notamment, dans les fictions de l'auteur, par les différentes pratiques scripturales qu'exercent ses personnages³. Le narrateur de *Florence, retours noircit*, par exemple, des carnets de ses réflexions puis consigne sa vie sous forme de listes manuscrites⁴, tandis que celui d'*Un poisson hors de l'eau* s'attache à maintenir vif le souvenir d'un ami décédé en décryptant ses trente-cinq carnets personnels « de format oblong, toileés en général » et « remplis de notes à l'écriture fine, serrée »⁵. Enfin, des extraits du journal que tient le narrateur de *L'Ombre de mémoire* finissent, dans la dernière partie du roman, par se substituer au récit⁶.

De telles problématiques mémorielles, relayées dans la fiction par les discours et les pratiques des protagonistes, ont sans aucun doute partie liée avec les deux objets que cet article se propose d'interroger conjointement : la cinéphilie de Bernard Comment et sa propre pratique du carnet de notes. En effet, le constat d'impermanence et le désir de conservation sont inhérents au concept même de cinéphilie, défini par Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto comme « la culture cinématographique, au double sens d'un savoir acquis par l'expérience des films et d'une action de cultiver le plaisir cinématographique », qui « recouvre tout à la fois la *mémoire* et la capacité à juger »⁷ et se manifeste par une « activité consciente d'observation et d'analyse du plaisir cinématographique⁸ ». Comme le note justement Fabien Gris, rappelant l'ambivalence fondamentale de toute posture cinéphile,

d'un côté, le cinéphile a une conscience aiguë du passage du temps, il est sensible à la disparition de toute chose [...] ; d'un autre, sa pratique apparaît comme une lutte et une compensation permanentes face à ce mouvement même [...] sa bousculade de savoir et de vision comme sa volonté de ne rien oublier en témoignent⁹.

Malgré les rapports multiples qu'entretient Bernard Comment avec le cinéma¹⁰ et les brèves allusions à des films qui jalonnent la plupart de ses livres, sa cinéphilie n'apparaît pas absolument évidente à la lecture de son œuvre, notamment en ce que les références cinématogra-

-
3. Notons que la préservation matérielle de la mémoire ne se limite pas, dans les romans, à la dimension écrite mais concerne également, entre autres, les supports photographiques et, dans une perspective critique sur l'essor des technologies numériques au tournant du millénaire, vidéos et informatiques.
 4. « Je remplissais des carnets, les questions fourmillaient dans ma tête » (Bernard Comment, *Florence, retours*, Paris, Christian Bourgois, 1994, p. 45) ; « J'entreprends un bilan général de ma vie. Je m'amuse à dresser des listes, en pure vanité [...] Les regrets aussi, autre liste passe-temps. Et les noms, ceux que j'aime, auxquels j'ai eu un lien affectif, personnes ou lieux » (*Ibid.*, p. 50).
 5. Bernard Comment, *Un poisson hors de l'eau*, Paris, Seuil, 2004, p. 63-64.
 6. Comment, *L'Ombre de mémoire*, *op. cit.*, p. 161-211.
 7. Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 6 (nous soulignons).
 8. *Ibid.*, p. 11.
 9. Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, Université Jean Monnet –Saint-Étienne, 2012, p. 689.
 10. Il a notamment débuté, dès son adolescence dans la seconde partie des années 1970, comme critique de cinéma pour le quotidien jurassien *Le Démocrate*, puis dans *La Tribune de Lausanne*, avant de devenir, dès le milieu des années 1990, le scénariste de quatre des cinq derniers longs métrages du cinéaste genevois Alain Tanner (*Fourbi*, 1996 ; *Requiem*, 1998 ; *Jonas et Lila, à demain*, 1998 ; *Paul s'en va*, 2004).

phiques y occupent une place marginale au sein de réseaux de références extrêmement denses (histoire de l'art, histoire culturelle, littérature, philosophie, sciences) renvoyant à l'« encyclopédie culturelle composite¹¹ » de l'auteur. En revanche, les carnets de l'auteur nous renseignent sur son goût, analogue à celui de certains de ses narrateurs, pour la préservation écrite du vécu et du savoir, et témoignent bien d'une attention particulière portée à la culture cinématographique. Ce sont ces carnets, qui méritent d'être saisis à la fois dans leur « fonction préparatoire », comme lieu d'écriture et de gestation de potentielles œuvres à venir, et dans leur « fonction mémorielle », que nous souhaitons interroger au prisme de la notion de cinéphilie. Au regard de ce double enjeu, nous adresserons aux archives de Bernard Comment une double question¹². Dans un premier temps, il s'agira de nous demander si l'ensemble de notes que consacre le carnétiste au cinéma relève d'une pratique cinéophile autonome, exercée par définition « pendant [son] loisir d'homme libre (*scholè*)¹³ », ou s'il constitue exclusivement la trace d'un travail de prospection lié à sa profession d'écrivain. Dans un second temps, nous interrogerons, du carnet au livre publié, le processus d'intégration de références cinématographiques dans l'œuvre de Bernard Comment en focalisant notre attention sur le cas du roman *Le Colloque des bustes*. En somme, ce texte procède-t-il d'une démarche d'écriture proprement cinéophile, c'est-à-dire d'une genèse qui témoignerait d'une « capacité à juger » et d'un travail de « remémoration » des films ?

Le cinéma dans les carnets de Bernard Comment : une pratique cinéophile ?

À l'occasion d'un bref texte, qui constitue en quelque sorte la prémissse du présent article, nous avons relevé l'ambiguïté fondamentale du statut de certains carnets d'écrivains¹⁴. En particulier, nous insistions sur l'impossibilité de distinguer nettement, au sein des carnets, les pratiques scripturales personnelles des notes d'enquête rédigées en vue d'un futur projet littéraire. Cette ambivalence vaut en particulier pour le type de carnet que Louis Hay nomme « carnet composite » (par distinction avec le « carnet d'esquisse » et le « carnet d'enquête »), une catégorie dont relève la grande majorité des 53 carnets et cahiers de Bernard Comment, rédigés pour la plupart entre 1991 et 2006 et conservés aux Archives littéraires suisses en trois séries¹⁵. En effet, les carnets du romancier jurassien « enregistre[nt] pêle-mêle l'éphémère et

11. Morgane Kieffer, « Les romans cinéphiles français. Essai de synthèse sur les modalités d'une relation contemporaine », *French Forum*, vol. 46, n° 2-3, 2021, p. 143.

12. Le Fonds Bernard Comment (ALS-Comment), acquis par les Archives littéraires suisses en 2013 et inventorié par Vincent Yersin, Denis Bussard, Aselle Persoz, Florent Egger et Antoine Roy, comporte 139 boîtes d'archives. Il est classé en quatre séries (A : « Œuvres », B : « Correspondance », C : « Documents personnels », D : « Collections ») et contient les manuscrits et tapuscrits de l'ensemble de la production littéraire et journalistique de Bernard Comment, la correspondance et les documents biographiques et professionnels de l'auteur, ainsi que de riches collections de documents issues de ses recherches. Parmi cette masse documentaire, le fonds présente notamment les 53 carnets de notes du romancier et scénariste.

13. Jullier et Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, *op. cit.*, p. 6.

14. Vincent Annen, « Cinéphilie et pratique(s) du carnet chez Bernard Comment », *Passim. Bulletin des Archives littéraires suisses*, n° 31, 2023, p. 8.

15. « Carnets », cote ALS-Comment-A-12-a, « Cahiers », cote ALS-Comment-A-12-b, « Carnets / cahiers », cote ALS-Comment-A-12-c. Si la distinction entre « carnet » et « cahier » fait l'enjeu de discussions de la part des généticiens (voir Sophie Hébert, « Du document de genèse à la genèse d'un genre. Le carnet d'écrivain dans

l'essentiel, événements quotidiens et projets littéraires, fragments de formes ou d'idées¹⁶ », si bien que leur système de notation hétérogène – qui fait se côtoyer des idées de romans, des réflexions théoriques et philosophiques, des fragments de journaux personnels, des commentaires d'œuvres, des listes diverses, des ébauches de récits de voyages, des notes relatives à des réunions de travail ou des schémas de lieux, etc. – nous invite à les considérer comme des objets spécifiques. En particulier, ils semblent irréductibles à une fonction unique et ne sont pas, selon la formule de Sophie Hébert, « le support exclusif des commencements¹⁷ ». Au sein de ces carnets composites, la présence du cinéma elle-même se déploie sous diverses formes, que nous pouvons regrouper, sans prétendre à l'exhaustivité, en trois grandes catégories de notes.

Le premier de ces processus de notation concerne le travail scénaristique de Bernard Comment « pour » le cinéma, le plus souvent relatif à sa collaboration avec le cinéaste genevois Alain Tanner, avec lequel il a coscénarisé quatre longs métrages entre 1995 et 2004¹⁸. Ces nombreuses notes, prises à l'occasion de réunions de travail avec le réalisateur¹⁹ ou lors de la phase d'élaboration du traitement qui échoit habituellement à Bernard Comment, relèvent de l'esquisse. En effet, elles servent à jeter les bases des textes scénaristiques à venir, en prévoyant entre autres certains éléments de structure narrative (comme une ébauche du chapitrage de *Paul s'en va*²⁰) et de caractérisation des personnages (par exemple, « Faire de Pierrot quelqu'un qui ne pense plus qu'à l'argent, et qui à travers Paul se rend compte qu'il perd de son prestige²¹ », pour la préparation de *Fourbi*). Les carnets de Comment présentent également des réflexions plus générales, à tendance théorique, sur l'écriture scénaristique, qui sont toutefois consubstantielles à cette même collaboration, à l'image de plusieurs brèves annotations portant sur le concept d'adaptation²², qui serviront de socle à la note d'intention incluse au dossier de production du film *Requiem*, issu du roman d'Antonio Tabucchi. Cette pratique participe donc de la genèse des longs métrages en question et, ressortissant à la fonction de scénariste de Comment, ne se rapporte en rien à sa cinéphilie.

Les mentions de films, d'interprètes ou de répliques constituent une autre modalité de la présence du cinéma dans les carnets. Inscrites dans des réseaux de notes explicitement

la littérature française du xx^e siècle », *Genesis*, n° 43, 2016, p. 211-213), les séries de ce fonds d'archives sont souvent perméables. Nous faisons donc le choix de ne retenir que le terme générique de « carnet ».

16. Louis Hay, « L'amont de l'écriture », dans Louis Hay (dir.), *Carnets d'écrivains 1*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Textes et manuscrits », 1990, p. 12.
17. Hébert, « Du document de genèse à la genèse d'un genre », art. cit., p. 213.
18. Précisons que le présent article découle de recherches liées à notre thèse de doctorat, portant précisément sur cette collaboration, provisoirement intitulée « Les auteurs au service de l'Auteur. Pratiques de l'auto-adaptation et construction de la figure auctoriale autour des films coscénarisés par le tandem Alain Tanner-Bernard Comment et leur genèse » et réalisée à l'université de Lausanne dans le cadre du projet « Le scénario chez Alain Tanner : discours et pratiques », soutenu par le FNS et dirigé par Alain Boillat.
19. Bernard Comment prend par exemple en note les premières informations relatives à un « Projet Alain Tanner » qui deviendra *Paul s'en va*, à l'occasion d'une réunion datée du 24 avril 2001, plus de trois ans avant la sortie du film (« Carnet 23 / septembre 1997 - août 2002 »).
20. « Carnet 24 / août 2002 - juin-juillet 2003 », cote ALS-Comment-A-12-a-19.
21. « Carnet 18 / janviers 1995 - avril 1995 », cote ALS-Comment-A-12-a-14.
22. « Cahier », cote ALS-Comment-A-12-a-23.

liés à des ébauches de projets d'écriture, ces références opèrent comme des comparants, et permettent à l'auteur de synthétiser, par l'appel à certains imaginaires cinématographiques, ses réflexions en cours. Par exemple, Comment note « autiste catholique (De Niro dans *Taxi Driver*) » afin de caractériser Luca, le personnage central à la « sexualité troublée » d'un scénario en gestation intitulé « Vers le Sud »²³. Il rédige également une page de carnet sur « Le 3^e Homme – Carol Reed », basée sur la célèbre réplique qu'y prononce Orson Welles à propos de la neutralité helvétique, au sein d'un ensemble d'annotations sur l'histoire récente de la Suisse²⁴ dont on retrouvera notamment des éléments dans les nouvelles *Les Fourmis de la gare de Berne* et *Le Ficheur*, puis dans le reportage *Le Pied dans la fourmilière* que Comment coréalise pour la RTS en 1998, à l'occasion du 150^e anniversaire de la Constitution fédérale. Si ces notations sont assimilables à une forme d'enquête, elles n'en témoignent pas moins de la cinéphilie d'un écrivain qui, dans le cours même de son travail de conceptualisation, puise dans une encyclopédie culturelle personnelle dans laquelle le patrimoine cinématographique occupe une place importante.

Ces deux pratiques notulaires sont donc consubstantielles aux activités professionnelles de Bernard Comment, tandis que la troisième – ni esquisse de texte pour le cinéma, ni enquête nourrie par le cinéma, mais bien commentaire sur le cinéma – tend à valoir pour elle-même. En effet, l'écrivain parsème ses carnets de listes de films et de notes de visionnements autonomes, qui semblent n'appartenir à aucun projet artistique et relever, par conséquent, d'un processus scriptural intime visant à la préservation mémorielle des films visionnés.

Sporadiques et disséminées dans les pages des différents carnets, ces notes ne résultent pas d'une pratique systématique, mais elles constituent bel et bien les traces de cette « activité consciente d'observation et d'analyse du plaisir cinématographique²⁵ » qui participe à fonder toute cinéphilie. L'adjonction, en marge des titres des œuvres, d'un participe passé – « vu : Au travers des oliviers, de Kiarostami²⁶ » ou « Films yus récemment : La jeune fille (Buñuel)²⁷ » –, tout comme la présence de ratures et de commentaires imprécis ou erronés²⁸, indiquent en effet une pratique rétrospective s'apparentant moins à une recherche rigoureuse qu'à un travail de remémorisation. Ce constat invite donc à lui privilégier une explication « dispositionnelle » (« la citation tient sa valeur de ce qu'elle rencontre en moi quelque chose qui l'attendait à mon insu ») plutôt que « fonctionnaliste » (« je note ce qui va me servir, dans un but plus ou moins défini »)²⁹.

23. « Cahier 6 / mai - sept. 1995 », cote ALS-Comment-A-12-b-05. Le projet, visiblement prévu pour être une collaboration avec le scénariste Sébastien Nuzzo, restera à l'état d'ébauche.

24. « Carnet 21 / janvier 1997 - juillet 1997 », cote ALS-Comment-A-12-a-17.

25. Jullier et Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, *op. cit.*, p. 11.

26. « Carnet 18 / janviers 1995 - avril 1995 », cote ALS-Comment-A-12-a-14.

27. « Cahier 7 / [nov] 95 - juillet 96 », cote ALS-Comment-A-12-b-06.

28. Par exemple, Bernard Comment se trompe de film lorsqu'il évoque, dans sa note au sujet d'*Au travers des oliviers* (Abbas Kiarostami, 1994), le film « "La maison de mon ami", histoire d'un faux réalisateur » (XXX, cote ALS-Comment-A-12-a-14), puisque l'histoire en question correspond au film *Close-up* (1990), du même réalisateur.

29. Daniel Ferrer et Andrei Minzetur, « Dialogue à propos de *Carnets de lecture. Généalogie d'une pratique littéraire* », *Genesis*, n° 43, 2016, p. 226.

Les commentaires à propos des différents films sont particulièrement synthétiques et exempts d'un réel examen de leur contenu et de leur forme, se contentant, le plus souvent, de rappeler leur cadre diégétique – « Sur une île où une société projette un lotissement...³⁰ » au sujet de *La Jeune fille* (Luis Buñuel, 1960) – et de paraphraser les grandes lignes de leur récit – « Une jeune veuve, fatiguée du cadre étouffant de sa belle-famille, décide de partir au bord de la mer...³¹ », à propos de *L'Aventure de Madame Muir* (Joseph L. Mankiewicz, 1947). Ces paragraphes, peu analytiques, sont toutefois régulièrement ponctués de brèves sanctions critiques – la note portant sur *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995) se conclut par : « Film assez vain, et maniére³² », tandis que celle consacrée à *La Nuit de l'iguane* (John Huston, 1964) est plus élogieuse : « Admirable rencontre de destins croisés, et vent de folie qui souffle sur le film³³ ».

Bien que généraux, les avis formulés par Bernard Comment prennent parfois appui sur des « *cinephiliac moments*³⁴ », ces « moments de révélation advenus au cours d'une projection » dont la valorisation constitue, pour Jullier et Leveratto, « un trait de la cinéphilie moderne, la manière dont elle affirme son expertise, acquise au contact des œuvres »³⁵. Dans sa note de visionnement d'*Au travers des oliviers*, l'écrivain revient par exemple sur la « très belle scène finale, où il la suit (vue lointaine en surplomb), dans les champs [...] On comprend qu'elle lui a enfin dit quelque chose. Mais quoi ? On ne le saura pas... », une expérience esthétique que Comment inscrit dans une mémoire cinéphile : « film de ce réalisateur iranien dont nous avions déjà tant aimé [Où est] la maison de mon ami [?] »³⁶. Par l'usage d'un « nous » intime, l'appel à une filmographie d'auteur, et le caractère peu détaillé d'une écriture qui semble n'être adressée qu'à son propre auteur, ces derniers extraits témoignent d'une pratique tout à la fois savante, c'est-à-dire sous-tendue par un savoir, et confidentielle, dans la mesure où elle enregistre sans intention visible d'utilisation future les traces d'un vécu.

Cette conduite pourrait donc bien relever d'une modalité inédite de la « dimension opératoire » de la cinéphilie – distinguée par Janet Staiger³⁷ de sa « dimension cognitive (la communauté d'interprétation) » et de sa « dimension affective (la communauté sociale) »³⁸, ainsi que le synthétisent Jullier et Leveratto – qui, contrairement aux manifestations habituellement décrites dans les études portant sur la cinéphilie, ne se déployerait pas forcément dans la sphère sociale. L'intuition d'Antoine de Baecque, qui suggère, non sans malice, que « tout se passe comme si l'on ne pouvait rien dire de la cinéphilie : elle est journal intime³⁹ », se

30. « Cahier 7 / [nov] 95 - juillet 96 », cote ALS-Comment-A-12-b-06.

31. « Cahier 7 / [nov] 95 - juillet 96 », cote ALS-Comment-A-12-b-06.

32. « Cahier 7 / [nov] 95 - juillet 96 », cote ALS-Comment-A-12-b-06.

33. « Carnet 18 / janviers 1995 - avril 1995 », cote ALS-Comment-A-12-a-14.

34. Paul Willemen, « Through the Glass Darkly : Cinephilia Reconsidered », dans *Looks and Frictions : Essays in Cultural Studies and Film Theory*, Londres, British Film Institute, 1994, p. 231.

35. Jullier et Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, *op. cit.*, p. 125.

36. « Carnet 18 / janviers 1995 - avril 1995 », cote ALS-Comment-A-12-a-14.

37. Janet Staiger, *Media Reception Studies*, New York, New York University Press, 2005.

38. Jullier et Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, *op. cit.*, p. 17.

39. Antoine de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Pluriel », 2013 [2003], p. 12.

vérifie dans des objets comme ceux qui nous occupent. Peut-être faut-il alors, afin de saisir plus complètement ce qu'est la cinéphilie, s'intéresser à sa part immergée, en étudiant littéralement les journaux intimes, ou du moins les carnets de notes de celles et ceux qui s'en revendiquent.

L'accès à de telles archives personnelles permet en effet de mettre en lumière une forme de mémoire matérielle qui incite à nuancer les différentes approches du concept de « cinéphilie », qu'il soit compris au sein d'une histoire socio-culturelle plus large⁴⁰, construit à partir d'un modèle savant incarné par de grandes figures panthéonisées⁴¹ ou saisi dans une perspective diachronique comme un ensemble de pratiques historiquement déterminées⁴². Malgré cela, et pour revenir au cas d'étude qui nous occupe, il est impossible de soustraire les carnets de Bernard Comment à leur statut de carnets d'écrivain. Les considérer à l'égal de n'importe quel carnet ou journal tenu par un scripteur anonyme reviendrait à nier la manière dont ils font système et dont ils irriguent la pratique littéraire du romancier jurassien.

Les carnets composites comme espace transactionnel

Dans un article qui interroge les phénomènes de rémanence dans la genèse des œuvres, Daniel Ferrer rappelle que « l'intention se construit, chemin faisant, au cours de l'élaboration de l'œuvre et la situer à l'origine relève d'un mythe commode⁴³ ». Même si l'on parvenait à établir avec certitude que les notes de visionnement de Bernard Comment ont été rédigées sans aucune visée préparatoire, rien ne permettrait d'exclure une exploitation potentielle du matériel ainsi amassé au sein d'un projet littéraire ultérieur. Le généticien postule à ce titre que « toute prise de note s'inscrit dans une perspective d'utilisation, aussi vague soit-elle », une hypothèse qui a pour effet de « déplacer sensiblement la notion même de projet et de lui faire perdre son caractère rassurant de point de repère »⁴⁴. Cette conception continue de la notion de projet rejoint la remarque de Sophie Hébert, spécialiste des carnets d'écrivains, pour qui « toute note peut devenir préparatoire à partir du moment où le scripteur a pour métier la littérature, ce qui fait de tout "carnet composite" un "carnet d'enquête" en puissance⁴⁵ ». Ces propositions nous semblent particulièrement pertinentes pour comprendre la pratique littéraire de Bernard Comment, dont les romans présentent des réseaux extrêmement denses de références culturelles (y compris cinématographiques) et sont souvent caractérisés par une logique de flux reposant sur l'association d'idées et par des narrateurs assumant une forme d'érudition désinvolte qui découle de, ou du moins qui dialogue avec l'hétérogénéité des traces repérables dans les notes de l'auteur.

40. Voir Staiger, *Media Reception Studies*, *op. cit.* ; ou Henry Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, New York, Routledge, Chapman and Hall, 1992.

41. Voir de Baecque, *La cinéphilie*, *op. cit.*

42. Voir le tableau récapitulatif du survol historique dans Jullier et Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, *op. cit.*, p. 179.

43. Daniel Ferrer, « La toque de *Clementis*, rétroaction et rémanence dans les processus génétiques », *Genesis*, n° 6, 1994, p. 98.

44. *Ibid.*

45. Hébert, « Du document de genèse à la genèse d'un genre », *art. cit.*, p. 214.

Ce constat nous incite donc à considérer l'ensemble des carnets de Bernard Comment comme un « espace transactionnel », une « interface entre la lecture et l'écriture »⁴⁶, où se côtoient dynamiquement et indissociablement plusieurs types de négociations, interface qui participe malgré tout de ce que la génétique nomme « exogenèse », soit « la logique des processus d'externalisation par lesquels l'écriture s'arrache à sa propre intériorité [...] en allant prélever des matériaux dans l'extériorité : l'expérience référentielle, la lecture intertextuelle, la recherche érudite ou l'enquête documentaire⁴⁷ ». En amont, cet espace enregistre la transaction qui s'opère entre la lecture (au sens large) et la notation, les traces repérables dans les carnets témoignant alors de ce que Comment juge notable, au sens littéral du terme. En aval, le carnet peut alors devenir un outil et faire l'objet d'une seconde négociation, où l'auteur sélectionne parmi les éléments qu'il avait jugés notables ce qui peut être exploitable, voire citable, dans le cours de l'écriture romanesque. De toute évidence, ces processus ne sont ni linéaires, ni obligatoirement consécutifs ou subordonnés l'un à l'autre, rendant le concept d'« intention », au sens strict, inadapté à l'étude de ce type de documents.

Retenant à notre compte le postulat de Daniel Ferrer, qui conclut que « ce n'est pas la genèse qui détermine le texte, mais le texte qui détermine sa genèse⁴⁸ », nous proposons donc de faire un détour par l'œuvre publiée et d'interroger, à titre d'exemple, l'utilisation littéraire que fait Bernard Comment de *La Nuit de l'iguane* de John Huston, seul film au bénéfice d'une note de visionnement autonome à être ensuite exploité dans un roman, en l'occurrence dans *Le Colloque des bustes*, où il tient même un rôle central.

***Le Colloque des bustes* : un roman cinéphile ?**

Dans ce livre, le récit est pris en charge par un narrateur sans bras et sans jambe qui est la propriété d'un riche collectionneur participant à une mode artistique d'un genre nouveau, qui se veut être une satire du marché de l'art contemporain : celle des « bustes », des hommes-troncs vivants, exposés comme des œuvres à l'occasion d'un colloque international. Ce narrateur, au détour d'un monologue intérieur dans lequel il réfléchit sur le dégoût qu'il inspire aux autres, énonce la phrase suivante : « Je cherche en vain, depuis quelques minutes, le titre du film dans lequel un des personnages, une femme, dit que rien de ce qui est humain ne la dégoûte. C'était un film américain, il me semble⁴⁹ ». La première occurrence du long métrage dans le livre est donc introduite par référence⁵⁰ à une réplique qui synthétise l'un des enjeux

46. Daniel Ferrer, « Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse », dans Paul Gifford et Marion Schmid (dir.), *La Création en acte. Devenir de la critique génétique*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, p. 205.

47. Pierre-Marc de Biasi, « De l'intertextualité à l'exogenèse », *Genesis*, n° 51, 2020, p. 17.

48. Ferrer, « La toque de Clementis », art. cit., p. 100.

49. Bernard Comment, *Le Colloque des bustes*, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 37.

50. Fabien Gris définit ainsi la référence cinématographique en contexte littéraire : « La référence cinématographique est une désignation nominative et explicite [...] La référence attribue et situe l'objet auquel elle réfère de manière intentionnelle [...] La référence apparaît comme un repère au sein du texte, pour l'auteur comme pour le lecteur : elle désigne, nomme, renvoie à du connu, à la manière d'une borne "archivique" » (*Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, op. cit., p. 50).

thématisques du roman. Plus tard, le narrateur, ayant retrouvé le titre du film, en parle à Lucile, l'assistante chargée de s'occuper de lui pendant toute la durée du colloque. Comme elle ne connaît pas le film, le « buste » lui donne des éléments de contexte et dresse la filmographie de John Huston, avant de lui répondre, lorsqu'elle demande de quoi « ça parle » : « Il y a une très belle scène nocturne entre Richard Burton et Deborah Kerr. Au fond, il faudrait que vous ayez vu le film, et vous auriez la réponse à votre question⁵¹ ». Outre la thématisation de l'impuissance de la littérature à citer le cinéma en raison du « caractère indirect et partiel de la référence verbale à l'œuvre iconique originale [...] à cause de l'irréductible hétérogénéité des media⁵² », le dialogue constitue également une forme d'adresse déguisée au lectorat, l'incitant à regarder le film pour enrichir sa compréhension du roman.

Par la suite, à l'occasion d'un nouvel échange entre les deux personnages, Lucile revient elle-même sur *La Nuit de l'iguane*, qu'elle a pu découvrir grâce à « une rétrospective des films de John Huston », et évoque spontanément, sans qu'ils se soient concertés, la même réplique : « J'aime beaucoup le moment où elle lui dit que rien de ce qui est humain ne la dégoûte »⁵³. Quelques pages plus loin, le narrateur revient, en monologue intérieur, sur la fameuse scène : « Je voudrais surtout lui parler du moment où Deborah Kerr, vieille demoiselle encore belle mais égarée, confesse à Richard Burton ses deux expériences d'amour⁵⁴ ». Ce monologue intérieur est rompu par l'assistante qui, comme si elle avait lu ses pensées, actant le rapprochement entre les deux personnages, lui affirme : « C'est justement à la fin de cette scène qu'elle dit que rien de ce qui est humain ne la dégoûte⁵⁵ ». Lucile est désormais apte à comprendre la valeur comparative de cette scène, mais seul l'écho thématique est explicité dans le roman. Or, pour qui connaît le film, ladite scène offre une matière réflexive bien plus riche encore : Maxine Faulk (Deborah Kerr) y est assise au chevet de Lawrence Shannon (Richard Burton), couché dans un hamac, pieds et poings liés, incapable, à l'instar du « buste », du moindre mouvement. La scène du film est entièrement construite en un champ-contrechamp qui présente des valeurs de plan toujours plus serrées, soulignant, par le recours au langage cinématographique, le rapprochement des deux personnages jusqu'à leur réunion dans le même plan, lorsque Maxine libère Lawrence de ses chaînes. Dans les toutes dernières pages du roman, l'assistante procédera à un acte similaire puisque, tout en pensant au film qui « l'a beaucoup remuée⁵⁶ », elle libère symboliquement le « buste » en lui offrant une dernière relation charnelle qui lui permettra de se laisser mourir en paix.

La scène de *La Nuit de l'iguane* ne sert donc pas uniquement d'appui à une réflexion thématique, mais elle opère également à deux autres niveaux. Comment ne se contente pas d'une simple référence à la culture cinématographique, mais déploie une sorte de stratégie narrative « métacinéphile », qui intègre le savoir, la mémoire, le plaisir et l'analyse cinémato-

51. Comment, *Le Colloque des bustes*, op. cit., p. 78.

52. Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, op. cit., p. 49.

53. Comment, *Le Colloque des bustes*, op. cit., p. 100.

54. *Ibid.*, p. 103-104.

55. *Ibid.*

56. *Ibid.*, p. 134.

graphiques dans le flux du récit. D'une part, la remémoration puis la transmission par le narrateur d'un savoir cinéphile, qui débouche sur le visionnement d'un film, sert, dans la diégèse, de véritable actant puisqu'il infléchit le comportement de Lucile et offre un dénouement à l'histoire, tandis que les deux personnages prennent une posture d'interprétant en livrant leur propre analyse du film. D'autre part, ce même savoir est transmis au lectorat, adjoint d'une forme de consigne de lecture qui l'encourage à connaître le film pour « cadrer autrement ses images mentales⁵⁷ » et former « [son] propre montage mental en déployant la visibilité et les possibilités performatives des images du cinéma⁵⁸ ». Le dialogue intertextuel entre le film-source et le roman mis en place par Bernard Comment permet donc une lecture en regard dans laquelle les deux œuvres s'interprètent réciproquement.

Au vu de ce qui précède, il nous semble que la référence cinématographique ne constitue pas, dans *Le Colloque des bustes*, un intertexte comme les autres. Au contraire, elle sert d'appui à une démarche de mémoire et d'analyse du film à la fois mise en scène dans la fiction et relayée par le mouvement du texte lui-même. Si ce roman peut être qualifié de cinéphile, ce n'est donc pas en vertu de l'abondance ou de la précision des références qu'il intègre, mais en raison de la fonction que le référent filmique occupe dans la structure et le déroulé du récit. Il nous reste alors, après avoir interrogé les carnets de notes puis le roman publié au prisme de la cinéphilie, à analyser le travail d'écriture de l'écrivain, dans une perspective génétique sans laquelle il serait impossible d'éclairer la nature des rapports entre ces deux objets. En somme, il s'agit désormais de « replacer la création dans son environnement intellectuel concret [...] en interprétant les documents qui témoignent des lectures [de l']écrivain et en les confrontant aux manuscrits qui conservent la trace de la genèse du texte⁵⁹ », afin de poser une question simple : le processus d'élaboration du roman emprunte-t-il lui-même certains mécanismes propres à la cinéphilie ?

Vers une écriture cinéphile ?

Puisque, nous en avons convenu avec Daniel Ferrer, c'est le texte qui définit et permet de circonscrire l'avant-texte, et non l'inverse, il serait malvenu de dénier toute fonction génétique à la note de visionnement que Bernard Comment consacre à *La Nuit de l'iguane*. Nous proposons donc de nous pencher plus précisément sur l'intégration de cette référence cinématographique dans la genèse du *Colloque des bustes*, en menant une brève étude micro-génétique centrée sur l'apparition de cet intertexte dans le texte romanesque⁶⁰.

57. Sara Bédard-Goulet, « Usage de l'image cinématographique dans *Les grandes blondes* de Jean Echenoz », *Études françaises*, vol. 56, n° 2, 2020, p. 130.

58. *Ibid.*, p. 135.

59. Ferrer, « Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse », art. cit., p. 205.

60. La microgénétique, selon Henri Mitterand, « s'attache à l'analyse fragmentaire de prélèvements avant-textuels, phrase après phrase, en scrutant tout à la fois les paradigmes de substitution des variantes en un point donné de la chaîne phrasique, et l'enchaînement des corrections qui sont apparues d'un point à un autre de la phrase », par opposition à la macrogénétique, qui étudie « les grandes articulations narratives des scénarios retenus par l'avant-texte, pour comprendre le processus de construction globale du récit » (« Sur le "scénarique" », *Genesis*, n° 30, 2010, p. 69-70).

À l'instar des autres notes de visionnement, les commentaires que rédige l'écrivain à propos du film consistent en un résumé détaillé de l'intrigue conclu par un bref jugement critique favorable. Rien, dans les remarques de Comment, qui s'étalent sur six pages de droite d'un carnet vraisemblablement utilisé entre mai 1995 et janvier 1996, ne permet d'y distinguer un geste préparatoire. L'auteur fait bien un ajout relatif à la scène dialoguée qui sera convoquée dans le roman, sous la forme d'une remarque inscrite sur une page de gauche du carnet et renvoyée dans le corps du texte à l'aide d'une flèche – « Elle lui raconte ses deux épisodes amoureux (mais chastes) ; un ado dans salle cinéma qui lui fait du genou ; et un homme qui lui demande sa petite culotte...⁶¹ » –, signe qu'il a jugé cette séquence notable, mais aucune mention n'y est faite de la réplique « Rien de ce qui est humain ne me dégoûte », qui semble justifier en premier lieu la référence intertextuelle.

En août 1997, bien après la note de visionnement, Bernard Comment termine une première version manuscrite de son roman, rédigée au stylo bleu sur les pages de droite d'un cahier⁶², qui n'intègre aucune référence à *La Nuit de l'iguane*. En revanche, au milieu d'une scène finalement absente du roman dans laquelle Lucile propose au « buste » de coucher avec lui après seulement deux rencontres, l'écrivain ajoute une annotation au crayon gris, inscrite sur la page de gauche et renvoyée dans le texte par une ligne manuscrite, qui propose la variante suivante : « Ou : confession de Lucile à son buste (évac. nuit de l'iguane)⁶³ ». Une cinquantaine de pages plus loin, Comment fait un ajout analogue, dans ce qui constituait alors le dernier chapitre du roman, en ajoutant au cœur d'un paragraphe en discours direct libre attribué à Lucile, les mots suivants : « vous savez j'ai vu le film, quel film, je ne comprends plus, la nuit de l'iguane, ah oui, Huston, Deborah Kerr⁶⁴ ». Initialement absent, l'intertexte filmique fait donc son apparition sous la forme d'une variante possible, ajoutée par le romancier après une relecture de son manuscrit, qui semble avoir suscité le souvenir du film (voire, peut-être, son révisionnement). C'est à cette occasion qu'il entreprend la rédaction d'un feuillet manuscrit, qu'il annexe au cahier, où figure une description détaillée de la scène de *La Nuit de l'iguane* comportant l'ensemble des éléments qui seront intégrés au roman final.

Bernard Comment laisse ensuite son projet de roman de côté pour n'y revenir que quelques années plus tard, en « avril-mai 2000⁶⁵ ». Sur la base du premier manuscrit, il redécoupe la structure de son récit et rédige de courtes ébauches au stylo bleu pour chaque chapitre au sein d'un nouveau document. La nouvelle ébauche présente alors trois occurrences du titre du film de John Huston, dont deux sont appuyées par soulignement. Au onzième chapitre, c'est désormais le « buste » qui, comme dans le roman, en fait mention : « Il évoque la scène de La Nuit de l'iguane où Deborah Kerr raconte comment elle a donné sa petite culotte à un monsieur qui la lui demandait. Lucile a un sourire énigmatique⁶⁶ ». Plus

61. « Carnet 19 / mai 1995 – janvier 1996 », cote ALS-Comment-A-12-a-15.

62. « Le Colloque des bustes. Cahier manuscrit », cote ALS-Comment-A-1-c-01.

63. *Ibid.*, p. 13.

64. *Ibid.*, p. 60.

65. « Le Colloque des bustes. Argumentaire, notes et ébauches de chapitres », cote ALS-Comment-A-1-c-02.

66. *Ibid.*, p. 14.

loin, l'auteur termine une scène du seizième chapitre par la note de régie suivante : « concl : Lucile a vu La Nuit de l'iguane, elle a un sourire énigmatique », tandis qu'une autre note de régie, dans la marge de la page, indique la variante : « [où à reporter dans dernier chapitre ?] »⁶⁷, qui sera actualisée dans le vingt-et-unième et dernier chapitre de l'ébauche :

vous savez, j'ai vu le film, elle sourit avec une sorte de tendresse dans le regard, ou une légère gêne [...] quel film, je ne comprends plus, elle secoue la tête, hausse les sourcils, *La Nuit de l'iguane*, ah oui, le film, Deborah Kerr, une rétrospective John Huston dans une petite salle de la rive gauche, elle est allée à la dernière séance, hier soir, le hasard fait bien les choses, dit-elle encore, et elle commence de déboutonner le haut de sa robe⁶⁸.

Bien que ces ébauches soient encore éloignées du texte publié, la fonction narrative de l'intertexte filmique y est déjà définie. Elles permettent surtout d'entrevoir le rôle de la scène du film dans la restructuration et la réécriture d'un récit dont une version préexistait à l'idée même de la référence cinématographique. La suite de l'écriture du roman est malheureusement impossible à commenter, puisque l'étape de genèse qui fait chronologiquement suite à l'ébauche n'a laissé pour trace qu'un tapuscrit, daté de mai 2000 et proche du texte publié, dont la page de garde porte la mention manuscrite « corrigée directement sur l'ordinateur⁶⁹ ».

Sans prétendre à l'exhaustivité ni à la rigueur méthodologique d'une véritable étude génétique, ce survol de l'intégration progressive de *La Nuit de l'iguane* dans le roman *Le Colloque des bustes* renseigne sur la complexité des processus d'écriture qui, comme celui de Bernard Comment, s'appuient sur des intertextes foisonnants et présentent, par conséquent, des entrecroisements qui échappent à une analyse en termes de causalité et de consécution. L'exemple des carnets composites met donc en lumière une aporie fondamentale de la génétique textuelle, à savoir « l'impossibilité de distinguer ce qui est anticipation dynamique du stade suivant et ce qui est réinterprétation à partir du stade suivant⁷⁰ ». Pour peu que l'on accepte cette incapacité de la critique génétique, particulièrement saillante en ce qui concerne l'exogenèse, à identifier avec certitude les dynamiques projectives et rétrospectives, il faut alors considérer la note de visionnement du romancier comme relevant, selon le prisme à travers lequel on choisit de la lire, à la fois d'une pratique scripturale autonome et d'un possible avant-textuel.

Surtout, le cas qui nous occupe semble révéler, au sein même du processus de remaniement, une véritable attitude cinéphile, en ce sens que toute cinéphilie se construit sur un

67. *Ibid.*, p. 22.

68. *Ibid.*, p. 32.

69. « Le Colloque des bustes. Tapuscrit [I] », cote ALS-Comment-A-1-c-03. Précisons que le Fonds Bernard Comment comporte encore deux versions tapuscrites ultérieures du roman, qui présentent exclusivement des modifications mineures et des corrections orthographiques (« Le Colloque des bustes. Tapuscrit [II] », ALS-Comment-A-1-c-04 ; « Le Colloque des bustes. Tapuscrit [III] et documentation », ALS-Comment-A-1-c-05).

70. Ferrer, « La toque de *Clementis* », art. cit., p. 100.

ensemble de films « mémorisés et [qui] sont dignes d'être re-mémorisés⁷¹ ». Cette opération fondamentale de « re-mémoration », dont nous avons déjà montré qu'elle était mise en scène au sein de la fiction, est également présente dans le cours même de l'écriture du roman, dont la première version manuscrite a suscité chez l'auteur le souvenir, cristallisé autour d'une scène épiphanique, d'un long métrage précédemment visionné et commenté, déclenchant un nouveau travail d'annotation et un réaménagement du récit.

En somme, seule une compréhension globalisante du travail d'écriture de Bernard Comment permet de s'extraire de « [l']étude de la logique interne des documents », afin de « réactiver et d'expliciter les phénomènes de rémanence qui surgissent au sein même du processus de remaniement »⁷², dynamitant l'équivalence souvent admise entre fonction préparatoire et fonction génétique. À la fois « restes d'un texte lu » et potentiels « germes d'un texte à venir »⁷³, ces traces laissées par les films vus dans les carnets composites de Bernard Comment démontrent l'étendue des études qu'il reste à mener sur ces passionnantes objets-limites, produits par les écrivains au seuil de cette frontière souvent poreuse qui sépare leurs loisirs de leur activité littéraire.

Bibliographie

- ANNEN Vincent, « Cinéphilie et pratique(s) du carnet chez Bernard Comment », *Passim. Bulletin des Archives littéraires suisses*, n° 31, 2023, p. 8. Disponible sur nb.admin.ch
- BÉDARD-GOULET Sara, « Usage de l'image cinématographique dans *Les grandes blondes* de Jean Echenoz », *Études françaises*, vol. 56, n° 2, 2020, p. 121-135. doi.org/10.7202/1072482ar
- COMMENT Bernard, *L'Ombre de mémoire*, Paris, Christian Bourgois, 1990.
- *Florence, retours*, Paris, Christian Bourgois, 1994.
- *Le Colloque des bustes*, Paris, Christian Bourgeois, 2000.
- *Un poisson hors de l'eau*, Paris, Seuil, 2004.
- DE BAECQUE Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture*, Paris, Librairie Arthème Fayard, Collection « Pluriel », 2013 [2003].
- DE BIASI Pierre-Marc, « De l'intertextualité à l'exogenèse », *Genesis*, n° 51, 2020, p. 11-28. doi.org/10.4000/genesis.5601
- FERRER Daniel, « La toque de *Clementis*, rétroaction et rémanence dans les processus génétiques », *Genesis*, n° 6, 1994, p. 93-106. doi.org/10.3406/item.1994.979
- « Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse », dans Paul Gifford et Marion Schmid (dir.), *La Création en acte. Devenir de la critique génétique*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, p. 205-216.
- FERRER Daniel et MINZETANU Andrei, « Dialogue à propos de *Carnets de lecture. Généalogie d'une pratique littéraire* », *Genesis*, n° 43, 2016, p. 219-226. doi.org/10.4000/genesis.3779
- GRIS Fabien, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Bernard Vray, Université Jean Monnet – Saint-Étienne, 2012. theses.hal.science/tel-00940135v1

71. Jullier et Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, op. cit., p. 23.

72. *Ibid.*, p. 106.

73. Andrei Minzeturu, *Carnets de lecture. Généalogie d'une pratique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2016, p. 18.

- HAY Louis, « L'amont de l'écriture », dans Louis Hay (dir.), *Carnets d'écrivains 1*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Textes et manuscrits », 1990, p. 9-22.
- HÉBERT Sophie, « Du document de genèse à la genèse d'un genre. Le carnet d'écrivain dans la littérature française du XXe siècle », *Genesis*, n° 43, 2016, p. 209-218. doi.org/10.4000/genesis.1720
- JENKINS Henry, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, New York, Routledge, Chapman and Hall, 1992.
- JULLIER Laurent et LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilie*, Paris, Armand Colin, 2010.
- KIEFFER Morgane, « Les romans cinéphiles français. Essai de synthèse sur les modalités d'une relation contemporaine », *French Forum*, vol. 46, n° 2-3, 2021, p. 137-150. doi.org/10.1353/frf.2021.0011
- MINZETANU Andrei, *Carnets de lecture. Généalogie d'une pratique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2016.
- MITTERAND Henri, « Sur le "scénarique" », *Genesis*, n° 30, 2010, p. 69-85. doi.org/10.4000/genesis.124
- STAIGER Janet, *Media Reception Studies*, New York, New York University Press, 2005.
- WILLEMEN Paul, « Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered », dans *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, Londres, British Film Institute, 1994, p. 223-257.