

LA CONSTELLATION INTERARTISTIQUE DE LOUIS-RENÉ DES FORÊTS

Hanen Allouch

Université de la Manouba - Université de Montréal
hanen.allouch@umontreal.ca

Résumé :

On présente ici une nouvelle lecture de l'œuvre de Louis-René des Forêts à la lumière des passages interartistiques de l'auteur par le cinéma, la musique et les arts plastiques. Une approche intermédiaire de l'œuvre de Louis-René des Forêts, négligée jusqu'à présent, s'avère indispensable pour exploiter de nouvelles grilles de lecture permettant de mettre en relief la dimension esthétique de l'œuvre littéraire par delà ses aspects sémantiques, linguistiques et philosophiques habituellement abordés par la critique littéraire. Le prisme interartistique nous place dans la perspective d'une traduction intersémiotique, permettant ainsi d'observer la poétique forestienne à la lumière de passages transgénériques d'un écrivain dont il ne faut nullement isoler l'œuvre littéraire de son intertexte artistique.

Mots-clés : Louis-René des Forêts, traduction, interartialité, cinéma, musique, arts plastiques.

Abstract :

A new reading of the work of Louis-René des Forêts in the light of the author's activities in the domains of cinema, music and fine arts is attempted here. A transmedial approach that exploits new frames of reference, hitherto neglected to address the work of Louis-René des Forêts, is found to be necessary in order to highlight the aesthetic dimension of the literary work beyond its purely semantic, linguistic and philosophical aspects usually stressed by literary critics. The interartistic bias amounts to accepting the perspective afforded by intersemiotic translation, thus allowing us to examine des Forêts' poetics in the light of the transgeneric shifts of a writer whose literary work should in no way be isolated from its artistic intertext.

Keywords : Louis-René des Forêts, translation, interarts studies, cinema, music, fine arts.

L'œuvre de Louis-René des Forêts (1918-2000) invite à repenser une époque en mutation, notamment celle des dernières avant-gardes. Ami de Bataille, Klossowski et Queneau, et membre du comité de lecture de Gallimard, des Forêts donne à lire une œuvre témoignant aussi des nombreuses oscillations et transitions qui l'animent. Entre une formation classique et une volonté de renouveau et, sans doute, par souci de perfectionnement littéraire, l'œuvre de des Forêts présente une constellation remettant en question les possibles et les limites de la littérature quand elle traduit d'autres formes artistiques. Cette œuvre porte à son summum l'exigence de rigueur et, en même temps, ne cesse de se réinscrire dans des moments de rupture, relevant de ce que Nathalie Sarraute appelle « l'ère du soupçon » ou encore de ce que Blanchot désigne comme une « écriture du désastre ». Les travaux de Dominique Rabaté et ses efforts éditoriaux pour mettre à la lumière du jour la richesse composite de l'œuvre forestienne, couronnée par la récente publication en 2015 des œuvres complètes avec des textes et documents inédits, invitent à repenser ce qui est achevé et ce qui reste inachevable dans cette écriture opérant par glissements et interactions entre diverses formes de créations littéraires et artistiques.

Nous tenterons d'aborder la question de l'interartialité telle que l'entend Walter Moser, c'est-à-dire en tant qu'« archéologie de l'intermédialité » (Moser 2007 : 70). Pour ce faire, nous proposons ici une nouvelle approche de la poétique forestienne à travers le prisme interartistique des multiples passages de l'écrivain par d'autres modes d'expression, à savoir le cinéma, la musique et les arts plastiques, ce qui exige d'observer les univers intersémiotiques qu'implique la traduction médiale.

1. Les passages de des Forêts par le septième art

Les débuts littéraires de des Forêts coïncident avec la période où les écrivains du Nouveau Roman, comme Alain Robbe-Grillet ou Marguerite Duras, se sont impliqués dans le septième art. Durant un demi-siècle, des Forêts s'est inscrit dans l'effervescence intellectuelle d'une époque marquée, entre autres, par les dialogues entre récits filmiques et récits littéraires.

Avec la nouvelle « Une mémoire démentielle » (1960), des Forêts présente à ses lecteurs une narration structurée grâce une répartition séquentielle et à une troisième personne énonciatrice qui fonctionne à la manière d'une voix off¹. L'écriture de cette nouvelle correspond au concept de « caméra-stylo » (1948) défini par Alexandre Astruc comme le devenir-langage-du-cinéma, indépendamment de l'adaptation en tant que mode de création. La nouvelle de des Forêts correspond à un tel mode d'écriture cinématographique, sans être destinée au grand écran : elle n'a d'ailleurs jamais fait l'objet d'une adaptation. Par ce choix, des Forêts semble affirmer qu'il est possible d'envisager l'écriture littéraire non pas seulement comme traduction d'une écriture filmique mais plutôt comme une création filmique originale.

Bien avant « Une mémoire démentielle », des Forêts avait publié un premier roman, *Les Mendians* (1943), que Benoît Jacquot a porté au grand écran en 1988, assez maladroitement, hélas. Le réalisateur qualifie carrément son film de « ratage »² alors que le roman avait été un succès et apporté à des Forêts la reconnaissance de ses pairs. Il est évident que l'adaptation des *Mendians* par Jacquot trahit ce qui avait fait la qualité et la fortune du roman de des Forêts. Dans ce cas, nous pourrions parler de l'adaptation cinématographique comme une traduction-transformation dans le sens péjoratif d'une traduction-défiguration. Jacquot avait certes préservé l'intrigue en la résumant ainsi que les thèmes abordés, comme la condensation cinématographique l'exige, mais le traitement filmique du sujet dévie de l'esthétique forestienne de façon criante. À titre d'exemple, on retrouve dans le film tous les personnages du roman, sauf celui de l'étranger. Ce personnage est certes un intrus d'un point de vue diégétique, ne participant pas à l'action, mais s'il est représenté dans une solitude délirante et méditative le plaçant plus du côté métafictionnel que fictionnel, cette dimension est fondamentale pour comprendre le dessaisissement dont l'œuvre témoigne. Or Jacquot sacrifie ce personnage qui est le seul à annoncer l'œuvre suivante de des Forêts, *Le Bavard*, qui constitua un tournant dans sa production littéraire.

¹. Il n'est pas fortuit que le titre choisi par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier pour son article sur cette nouvelle soit : « Voix off : le film absent de Louis-René des Forêts ».

². Benoît Jacquot, cité par Sophie Gassin, « Le cinéaste amoureux », *Le Figaro*, 4 avril 2009. URL : <http://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre/benoit-jacquot-cineaste-amoureux-040409-26333> [consulté le 13-02-2016].

Dans le roman de des Forêts, différentes focalisations correspondent aux personnages homodiégétiques qui prennent la parole, alors que, dans le film de Jacquot, la caméra adopte un point de vue majoritairement externe, avec de rares visions attribuées aux personnages. Le film agence des dialogues fragmentés, anticipant ainsi *Nouvelle Vague* (1990) de Godard. Une telle poétique de la rupture est pourtant introuvable dans le roman de des Forêts, une continuité y étant assurée par la reprise des mêmes faits selon les différentes visions des personnages-narrateurs.

Au cinéma, des Forêts joua, en tant qu'acteur, quelques rôles secondaires ; ce sont, en quelque sorte, autant d'hommages rendus par ses amis réalisateurs qui voulaient porter à l'écran son personnage d'écrivain, tout en faisant écho à son œuvre citée, cette fois-ci, d'une manière transgénérique. Dans *Aline* (1967) de François Weyergans (lui-même romancier) des Forêts joua le rôle de l'étranger³, un personnage ajouté par le réalisateur et dont il n'existe aucune trace dans le roman (1905) de Charles-Ferdinand Ramuz. Ce personnage « énigmatique »⁴ et « en marge »⁵ des événements fait écho au statut du personnage de l'étranger dans *Les Mendiants*⁶ de des Forêts.

Par la suite, en 1985, avec *Les trottoirs de Saturne* (1985) d'Hugo Santiago, des Forêts passe du bavard au silencieux, en jouant le rôle muet du « spectre d'un compositeur de tango argentin ». ⁷ Ce rôle muet figure le mythe construit autour du personnage de des Forêts en tant qu'écrivain silencieux ayant cessé d'écrire pendant deux décennies, d'où justement l'essai *Le Vœu de silence* de Pascal Quignard. L'attribution du rôle d'un compositeur sans voix est très significative, dans la mesure où des Forêts a toujours exprimé sa fascination pour la musique à laquelle il a consacré des chroniques, à défaut de devenir compositeur.

³. C'est ainsi que des Forêts présente le rôle de l'étranger : « Ce film était tiré d'un des premiers romans de Ramuz, *Aline*, à l'exception du personnage énigmatique que j'étais censé incarner, qui errait dans le village comme il errait dans le scénario, auquel il avait été ajouté. Weyergans avait transformé le roman en y introduisant cet étranger. » Louis-René des Forêts, « Louis-René des Forêts : quand le plus silencieux des écrivains...nous parlait », entretien.

URL : <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20150702.OBS1921/louis-rene-des-forets-quand-le-plus-silencieux-des-ecrivains-nous-parlait.html> [consulté le 13-02-2016].

⁴. *Ibid.*

⁵. *Ibid.*

⁶. *L'Étranger* de Camus a été publié en 1942, un an avant *Les Mendiants*. Nous pouvons voir dans ce personnage un hommage rendu par des Forêts à Camus.

⁷. Louis-René des Forêts, « Louis-René des Forêts : quand le plus silencieux des écrivains...nous parlait », entretien. *Op. cit.* [Consulté le 13-02-2016].

Cette fascination pour la musique, nous la retrouvons aussi dans *Le Malheur au Lido*, nouvelle de des Forêts inspirée d'un personnage de compositeur. Cette nouvelle est une création transgénérique dans la mesure où sa genèse remonte, indirectement, à un film que des Forêts n'a jamais vu. En effet, elle a été écrite à partir d'un compte rendu oral de Pierre Klossowski sur le film de Visconti, *Mort à Venise*, lequel est l'adaptation d'un récit ou novella de Thomas Mann. Dans la novella de Mann, le personnage principal, Gustav von Aschenbach, est un écrivain ; dans l'adaptation cinématographique de ce récit par Visconti, il devient un compositeur inspiré du personnage de l'Autrichien Gustav Mahler. D'ailleurs, le titre de des Forêts, *Le Malheur au Lido*, pourrait être interprété comme une variation sur le nom du compositeur Mahler. La circulation entre les arts, sur le mode d'un jeu dramatique, est à son comble.

2. Les chroniques musicales de des Forêts ou une idée de la littérature

L'intérêt de des Forêts pour la musique a toujours été lié à une mise à mal du pouvoir de la littérature ainsi qu'à un malaise face aux limites du langage littéraire : n'a-t-il pas avancé que « la musique est le lieu où la pensée respire » ? (1985 : 13). Cette passion pour la musique, des Forêts a pu en témoigner grâce à quelques chroniques musicales, mais aussi à la présence thématique et rythmique de la musique dans son œuvre littéraire. Nous pouvons déduire de ce panorama interartiel que des Forêts traduit en musique l'impossibilité d'une perfection littéraire.

Le lecteur de l'œuvre littéraire de des Forêts ne peut ignorer qu'il y est souvent question de musique. La java que réécoutait Guillaume au début des *Mendiants* ouvre le bal des voix dans ce premier roman de des Forêts ; le chanteur d'opéra Molieri dans « Les grands moments d'un chanteur » a même été rapproché du personnage de l'auteur comme une anticipation de son « vœu de silence », et la scène du chant du jeune collégien à la chapelle, dans la nouvelle « Une mémoire démentielle », marque la victoire de la voix sur le silence. Dans

Ostinato, le titre et la structure fragmentaire nous installent dans la musique en tant que retour de la même formule rythmique.

Dans sa chronique « La musique à Paris. Ariane et Barbe-Bleue » (1935), des Forêts décrit la structure de l'œuvre musicale composée par Paul Dukas sur le texte de l'écrivain belge Maeterlinck comme une création architecturée. *Ariane et Barbe-Bleue* ne ressemble pas à l'œuvre de déconstruction qu'a été *Le Bavard*. Des Forêts défend l'œuvre musicale en tant que construction, il parle même d'un « moule »⁸ qui accueillera les émotions qui jaillissent pendant la création. À l'époque, des Forêts ne s'était pas encore investi dans la création littéraire ; l'auteur qu'il devint disait ne savoir jamais vers où ses œuvres se dirigent, et que c'est dans cette absence d'itinéraire que son aventure littéraire s'est jouée. La création littéraire de des Forêts témoigne d'un refus des structures figées ; en musique, au contraire, il exprime son admiration pour les œuvres architecturées. Ce qui est signifié par cette opposition, c'est que le changement de médium n'implique pas forcément dans ce cas une sorte de traduction intersémiotique, puisque la musique et la littérature se construisent différemment, et indépendamment l'une de l'autre, malgré ce qui les unit. Elles sont dans un rapport, lui-même musical, de contrepoint.

Dans sa chronique « Stravinsky, Webern au Domaine musical » (1957), des Forêts oppose le renouveau qu'apporte la musique de Webern à la musique de Stravinsky qui, selon lui, se cherche une zone de confort dans la tradition des maîtres. Des Forêts reproche à Stravinsky de calquer des modèles de réussite sans y chercher un dépassement, et salue l'effort de Webern qui avait réussi à créer son propre style musical en passant par la tradition qu'il subvertit. Yves Bonnefoy parle d'une « écriture de notre temps » pour qualifier l'écriture forestienne, des Forêts parle d'une musique « de notre temps » à propos de Webern, alors que Mallarmé avait déjà souligné dans *Le Coup de dés* que c'est la combinaison du littéraire avec le musical qui relève des « poursuites particulières et chères à notre temps ».

Webern, Stravinsky et des Forêts se situent dans une même zone de tension où le rapport aux classiques et l'appel de la modernité provoquent un tiraillement permanent. Comme Webern, des Forêts a toujours refusé de s'inscrire dans une tradition permettant de classer

⁸. des Forêts, « La musique à Paris. Ariane et Barbe-Bleue », dans *Louis-René des Forêts. Œuvres complètes*, 627.

son œuvre ; il en a fait au contraire un champ d'expérimentation toujours revendiqué.

Dans son article « Contre les musicologues intellectualistes » (1936), des Forêts dénonçait les idées de Stravinsky en contredisant nombre de ses propos sur la musique, expliquant, par exemple, par « l'absence de distraction visuelle »⁹ la rêverie qu'elle provoque. Pour des Forêts, la musique exprime et émeut plus que n'importe quel autre genre de création, et il y a dans cette idéalisation le reflet inversé d'un empêchement qu'il considère indissociable du langage littéraire. La musique incarne le refuge et la liberté, face aux contraintes du langage littéraire qui ne cesse de confronter l'écrivain aux limites de son expérience. Il est donc impossible de traduire les pouvoirs de la musique en littérature, malgré la généalogie interartiale qui les situe dans l'univers d'un même créateur. L'interartialité est ici une zone de partage où la littérature vient cacher son échec dans une musique lui promettant le dépassement.

Dans sa chronique musicale de 1946, « Les concerts de la Pléiade », des Forêts se montre en revanche plus optimiste quant à l'avenir de la création littéraire en comparant les crises que traversent ces deux formes de création dans la période de l'après-guerre. Selon Forêts, la crise de la musique est synonyme d'absence de nouveauté et de reproduction des classiques, tandis qu'en littérature, cette crise exprime une rupture avec le passé et une certaine recherche en train de fonder son objet, notamment grâce aux avant-gardes qui ont remis en question le rapport au littéraire.

Entre traduisible et intraduisible, outre la musique, les arts plastiques viennent poser des questions d'ordre littéraire et inversement. Essayons donc de voir la portée de cette dernière étape de mise en dialogue intermédial.

3. Arts plastiques et écriture forestienne

L'œuvre de des Forêts invite d'autant plus à interroger les rapports entre arts plastiques et littérature que l'écrivain avait lui-même une

⁹. des Forêts, « Contre les musicologues intellectualistes » [1936], *Louis-René des Forêts. Œuvres complètes. Op. cit.* 635.

activité plasticienne et que certains de ses textes ont fait l'objet d'interventions graphiques ou d'illustration.

Avant de passer aux œuvres picturales de des Forêts et à celles inspirées de ses écrits, commençons par un tableau de Courbet que des Forêts mentionne au dénouement de sa nouvelle, *Le Malheur au Lido*. Des Forêts avait comparé la scène du réveil de son personnage principal à *L'homme blessé* de Courbet ; or ce tableau semble dépasser cette simple comparaison pour révéler toute une esthétique forestienne de la reprise et de la réécriture. Il s'agit d'un autoportrait de Courbet peint en 1844, mais considérablement modifié dix ans plus tard : une figure féminine estompée a été remplacée par une épée et une tache rouge sang vient se poser sur la poitrine du personnage. Ce tableau exprime l'oscillation de Courbet entre une inscription dans l'héritage de la tradition picturale (notamment des Hollandais et des Vénitiens) et un renouveau par lequel il s'approprie une dramatisation romantique. Cette oscillation est également caractéristique de l'œuvre de des Forêts, à la frontière du conflit entre tradition et modernité.

Comme Courbet, des Forêts modifie sans cesse ses œuvres ; n'a-t-il pas réécrit et réédité *Les Mendiants*, revu la composition du recueil *La Chambre des enfants* dont il a tiré *Un malade en forêt*, ainsi qu'*Ostinato* auquel il avait décidé de soustraire des fragments, sans oublier *Les Mégères de la mer* qui, avant de devenir un poème versifié, fut un fragment d'un roman abandonné —sans parler de toutes les ratures observées sur ses manuscrits. De ce point de vue, des Forêts est par excellence le Courbet de la littérature, modifiant sans cesse ses toiles et y exprimant à la fois le poids de la tradition et la nécessité du renouveau. La littérature semble traduire la technique picturale de la retouche, les mots se mettent à *estomper* un déjà-dit, dans une création artistique qui se décline en questionnement littéraire.

En 2002, le peintre iranien Farhad Ostovani publie *...Ainsi qu'il en va d'un cahier de brouillon plein de ratures et d'ajouts...*, volume réunissant ses interventions graphiques et des fragments retirés par des Forêts de la première version d'*Ostinato* ; de même que la nouvelle de des Forêts « Le jeune homme qu'on surnommait Bengali » a été rééditée en 2013, illustrée par les dessins de la plasticienne française Frédérique Loutz. Ce que les expériences artistiques de Loutz et d'Ostovani ont en commun, c'est de faire écho à une écriture qui se base sur autant de répétitions que de variations. En effet, les deux plasticiens ont choisi chacun un seul motif, l'arbre pour les fragments

soustraits d'*Ostinato* et le corps tatoué pour « Le jeune homme qu'on surnommait Bengali ». Le motif unique s'est prêté à plusieurs variations, colorées pour Loutz et lumineuses pour Ostovani, permettant ainsi de rendre compte d'une mise en fiction par l'image jouant sur les possibles d'un « Dire et redire » cher à des Forêts (2001 : 7).

Un parallèle entre les livres illustrés et les éditions bilingues semble possible : l'écrivain traduit (ou fait traduire) la page en miroir, d'une langue à l'autre, de même que l'illustrateur traduit le texte en images. Certainement, nous passons du verbal au non-verbal et du lisible au visible, mais la posture d'un lecteur ou d'un spectateur n'est-elle pas la même quand celui-ci ignore l'une des deux langues d'une édition bilingue ou encore quand il ignore la langue d'écriture d'un livre illustré ? Le lecteur monolingue d'une édition bilingue ne se réfère qu'à la traduction, ou à l'original, tout comme le spectateur ignorant la langue d'un livre illustré ne se réfère qu'à la traduction du texte en images.

Avec ses propres tableaux et dessins à l'encre de Chine, des Forêts nous place face à une création artistique qui questionne son œuvre littéraire. D'abord, nous remarquons que le personnage de l'enfant occupe une place de choix autant dans son œuvre littéraire qu'artistique. La création artistique de des Forêts se présente à la manière d'un miroir inversé de sa création littéraire, le dessin *Chute dans le dôme* en serait l'allégorie par le mouvement d'ascension subverti en descente, la chute se faisant vers les hauteurs.

Citons l'exemple de *L'homme à la méduse* où la centralité de la figure géante est équivalente à l'instance énonciative du « je » qui accapare la parole et autour de laquelle toute l'intrigue est tissée dans *Le Bavard*. Il y a donc hiérarchie narrative et picturale : ce personnage central, par sa parole dans le récit et par sa présence dans le tableau, domine la réception du message malgré le changement de médium. Un autre procédé est pratiqué par des Forêts autant dans ses récits que dans ses tableaux, il s'agit de la mise en abyme. Dans *La Bible racontée aux enfants*, *Le chevalier au faucon blanc* ainsi que *La Chandeleur*, pour ne citer qu'eux, un tableau est enchâssé dans un autre ; l'équivalent de cette structure est l'enchâssement d'une histoire dans l'histoire comme dans les nouvelles *Le Malheur au Lido* ou « La chambre des enfants » où la narration se trouve resituée dans l'univers onirique ou encore dans *Les Mendiants* où les spectacles

d'*Othello* viennent interrompre le cours des événements. Le terme de mise en abyme lui-même, appliqué à l'analyse littéraire, a été emprunté par Gide en 1893 au vocabulaire visuel de l'héraldique.

Des Forêts, d'autre part traducteur, notamment d'une partie de la correspondance de Hopkins, ne s'est pas contenté d'exercer la traduction en tant que concrétisation du passage d'une langue à l'autre. Son œuvre littéraire et son intertexte artistique participent à la formation d'un univers où traduire équivaut à écrire en motivant des transferts et des dialogues entre diverses formes de création. Pour des Forêts, le mouvement traductif est la concrétisation d'un acte de passage d'un médium à l'autre. Écrire ou peindre demeurent chez lui indissociables d'un processus intermédial par lequel les genres et formes de création entrent en dialogue autour d'un questionnement esthétique.

BIBLIOGRAPHIE :

Œuvres littéraires de Louis-René des Forêts

- DES FORÊTS, Louis-René. *Les Mendiants* [1943]. Paris : Gallimard, 1986.
- DES FORÊTS, Louis-René. « Le jeune homme qu'on surnommait Bengali » [1943], in *Louis-René des Forêts. Le Temps qu'il fait / cahier six-sept*, collectif dirigé par Jean-Benoît Puech et Dominique Rabaté. Cognac : Le Temps qu'il fait, 1991.
- DES FORÊTS, Louis-René. *Le Bavard* [1946]. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1973.
- DES FORÊTS, Louis-René. *La Chambre des enfants* [1960]. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1983.
- DES FORÊTS, Louis-René. *Le Malheur au Lido* [1985]. Montpellier : Fata Morgana, 1987.
- DES FORÊTS, Louis-René. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 2015.
- DES FORÊTS, Louis-René. *Pas à pas jusqu'au dernier*. Paris : Mercure de France, 2001.

Chroniques musicales de Louis-René des Forêts

- DES FORÊTS, Louis-René. « Contre les musicologues intellectualistes », *Le Prisme*, n°21, janvier 1936.
- DES FORÊTS, Louis-René. « La musique à Paris. *Ariane et Barbe-bleue* », *Le Prisme*, n°13, mars 1935.
- DES FORÊTS, Louis-René. « Stawinsky et Webern au Domaine musical », *La Nouvelle Revue Française*, janvier 1957.

Textes illustrés de Louis-René des Forêts

DES FORÊTS, Louis-René. *...Ainsi qu'il en va d'un cahier de brouillon plein de rature et d'ajouts...*, illustré par Farhad Ostovani. Bordeaux : Éditions William Blake and Co, 2002.

DES FORÊTS, Louis-René. *Le jeune homme qu'on surnommait Bengali vu par Frédérique Loutz*. Nolay : Éditions du Chemin de fer. 2013.

Entretiens

DES FORÊTS, Louis-René. « Louis-René des Forêts : quand le plus silencieux des écrivains...nous parlait », entretien.

URL :<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20150702.OBS1921/louis-rene-des-forets-quand-le-plus-silencieux-des-ecrivains-nous-parlait.html>.

DES FORÊTS, Louis-René. *Voies et détours de la fiction*. Montpellier : Fata Morgana, 1985. [Note de l'éditeur : « Rédigé par écrit en réponse à un questionnaire, ce texte a été publié en 1962 dans le numéro 10 de Tel Quel. »].

JACQUOT, Benoît. Cité par Sophie Gassin, « Le cinéaste amoureux », le Figaro, 4 avril 2009. URL :<http://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre/benoit-jacquot-cineaste-amoureux-040409-26333>.

Essais critiques et théoriques

BONNEFOY, Yves. « Une écriture de notre temps » [1986], in *La Vérité de parole et autres essais*. Paris : Gallimard, coll. « folio essais », 1995, p. 122- 279.

BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1989.

MOSER, Walter. « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », dans Marion Froger et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, coll. « Film und Medien in der Diskussion », vol. 14, 2007, p. 69-92.

SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon* [1950]. Essais sur le roman. Paris : Gallimard, 1956.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Écraniques. Le film du texte*. Presses Universitaires de Lille. Coll. Problématiques. 1990.

Filmographie

JACQUOT, Benoît. *Les Mendiants*, d'après le roman de Louis-René des Forêts, film français, 1988.

VISCONTI, Luchino. *Mort à Venise*, d'après « La Mort à Venise » de Thomas Mann, film franco-italien, 1971.

WEYERGANS, François. *Aline*, d'après le roman de Charles Ferdinand Ramuz, film franco-helvète-belge, 1967.

SANTIAGO, Hugo. *Les Trottoirs de Saturne*, film franco-argentin, 1985.

Tableaux et dessins à l'encre de Chine

COURBET, Gustave. *L'homme blessé*, tableau peint entre 1844 et 1854 par Gustave Courbet. Il mesure 81,5 × 97,5 cm, conservé au musée d'Orsay.

URL : <http://www.musee-orsay.fr>.

DES FORÊTS, Louis-René, tableaux et dessins à l'encre de chine, *Chute dans le dôme, L'homme à la méduse, La bible racontée aux enfants, Le Chevalier au faucon blanc, la Chandeleur*, œuvres photographiées et publiées in *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 2015.

Hanan Allouch est docteur en Littérature Française de l'Université de la Manouba. Elle est chargée de cours à l'Université de Montréal, au département de littératures et de langues du monde, où elle prépare un deuxième doctorat en Littérature Comparée. Ses champs d'expertise sont les francophonies comparées (France, Maghreb, Québec), les aires culturelles arabophones et italophones et les représentations de l'éducation dans le cinéma mondial.