



**HAL**  
open science

# Ekphrasis filmique et hypotypose cinématographique dans Outremonde de Don DeLillo

Laurent Tamanini

► **To cite this version:**

Laurent Tamanini. Ekphrasis filmique et hypotypose cinématographique dans Outremonde de Don DeLillo. Loxias, 2008, Doctoriales V, 22. hal-04569411

**HAL Id: hal-04569411**

**<https://hal.science/hal-04569411v1>**

Submitted on 25 Nov 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

# ***Ekphrasis* filmique et hypotypose cinématographique dans *Outremonde* de Don DeLillo**

**Laurent Tamanini**

## **Résumé**

Après avoir défini la figure de l'*ekphrasis* filmique en s'inspirant du concept rhétorique d'*ekphrasis* picturale, nous aborderons les différentes fonctions des images dans le roman *Outremonde* de Don DeLillo, et les discours qui y sont associés. Ensuite nous nous attarderons sur la figure de l'hypotypose cinématographique, autre figure qui a pour objectif d'imiter le cinéma. Enfin nous nous intéresserons plus largement à cette description du *Zapruder film*, diffusé sur une multiplicité d'écrans vidéo dans le studio d'un artiste *underground*. De la sidération dans les premiers instants, on passe à l'exploration muséale du dispositif laissant ainsi entrevoir une esthétique du mystère. Par delà la valeur de preuve qui permet de « voir » ce qui donne matière à des théories de la conspiration, ce qui est mis en jeu est l'intrusion de la mort dans l'espace du quotidien et la résonance intime de ces images en mouvement.

After providing a definition of film *ekphrasis* based on the rhetorical concept of pictorial *ekphrasis*, we shall address the different functions of images in the novel and the various discourses associated. Then we shall consider the figure of cinematic hypotyposis, another trope which tends to imitate cinema. Finally we shall linger over the description of the Zapruder film, displayed on several video screens, in the studio of an underground artist. The dumbfounded spectators start pacing through the museal arrangement which allows us to catch a glimpse of an aesthetics of mystery. Beyond the proof value of the image which may feed conspiracy theories, what is at stake is the intrusion of death in the quotidian space and the intimate echo of moving pictures.

## **Mots-clés**

*ekphrasis*, hypotypose, cinéma, DeLillo

## **Définition et enjeux de l'*ekphrasis* filmique**

Avant d'entrer dans le roman de DeLillo il nous faut tout d'abord définir l'objet de notre étude et éclairer les enjeux qu'il suscite. La terminologie utilisée s'inspire des rapports entre peinture et littérature. L'*ekphrasis* est une figure rhétorique définie par les ouvrages de référence comme la description d'une œuvre d'art, « un modèle codé de discours qui décrit une représentation [...] : cette représentation est donc à la fois elle-même un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage<sup>1</sup>. ». Depuis l'antiquité l'*ekphrasis* constitue le point de rencontre privilégié entre la peinture et la rhétorique. « L'apprenti rhéteur devait en effet s'exercer à la description d'une œuvre d'art, pour démontrer qu'il pouvait, par la magie de son verbe, faire renaître une image absente aux yeux de ceux qui l'écoutaient<sup>2</sup>. »

---

<sup>1</sup> Michèle Aquien et George Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Livre de Poche, 1996.

<sup>2</sup> Michel Hochmann, « l'*ekphrasis* efficace », in Bonfait Olivier (dir.), *Peinture et rhétorique*. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, Paris, Réunion de musées nationaux, 1994. Dans cette dernière remarque, l'*ekphrasis* est présentée sous la figure de la prosopopée. Les deux termes ont en commun la notion d'*enargeia*.

Bien que l'influence du cinéma sur la littérature ait fait l'objet de nombreuses études, il manque encore un cadre théorique clair qui permette de distinguer les différents degrés de référence au cinéma, souvent résumés sous des termes vagues ou ambigus comme celui d'*écriture cinématographique*. S'inspirant de l'*ekphrasis* picturale, nous proposons alors la définition suivante : l'*ekphrasis filmique* est la description explicite d'un film ou d'un fragment de film dans un texte, qu'il soit projeté en présence du narrateur ou de personnages, remémoré. Il s'agit d'une transposition au sens sémiotique d'un film vers un texte. Ce film peut être une œuvre réelle que le lecteur peut visionner, une œuvre disparue ou bien inventée par l'auteur. En cela il se différencie de la simple comparaison ou hypotypose, dans lesquelles le cinéma peut être évoqué *in absentia* de façon plus ou moins implicite.

L'*ekphrasis* filmique et son contexte fictionnel développent donc un double projet : l'écriture sur le cinéma (commentaire, dimension métafilmmique) et l'écriture du cinéma (novellisation, réelle ou fictive, intégrale ou partielle). Il s'agit à la fois d'un procès énonciatif qui commente une œuvre filmique et une tentative de traduction de ce film (extradiégétique ou imaginaire) en écriture. Bien que l'*ekphrasis* filmique puisse comporter une dimension narrative, celle-ci ne peut être seule, sous peine de se retrouver face à un synopsis. Nous serons amenés à observer l'attrance vers la dimension plastique qui resitue l'*ekphrasis* du film dans le cadre plus classique de l'*ekphrasis* picturale. Bien souvent le regard du romancier se trouve attiré par ce qui « échappe furtivement ... au narratif <sup>3</sup> ». Enfin, « les enjeux de l'*ekphrasis* montrent qu'il s'agit d'une distance, d'un acte de théorie, d'auto-réflexivité d'un art qui en montre un autre<sup>4</sup>. » Il s'agira donc dans bien des cas d'effectuer un retour à l'écriture par le détour du cinéma, de questionner l'écriture à la lumière d'un projecteur imaginaire.

La première *ekphrasis* filmique rédigée par un romancier date du 4 juillet 1896 et s'ouvre sur ces lignes : « Hier soir, j'étais au Royaume des Ombres ». Cet article constitue selon Laura Marcus le premier texte important qui tente de relater l'expérience spectatorielle de cette « scène primitive », de ce « moment inaugural<sup>5</sup> », au cours duquel l'écrivain assiste à la projection des premiers films des frères Lumière. On y trouve en effet une grande partie des figures littéraires, des tropes à venir. De plus, il présente un degré de conscience réflexive impressionnant. La dimension métadiscursive du texte s'attache à expliciter les limites du narrateur à rendre compte d'un phénomène complexe : « Ce spectacle crée une impression si complexe que je doute de pouvoir en décrire toutes les nuances. Je vais toutefois essayer d'en donner l'essentiel<sup>6</sup>. » Un tel aveu ne fait que renforcer l'attention du lecteur aux lignes qui suivent. Gorki prépare l'apparition du film sur un fond de discours. Il anticipe les critiques, expose ses limites et installe sa découverte au croisement de deux perspectives artistiques, la littérature et l'art de l'image :

Quant les lumières s'éteignent dans la salle où l'on nous montre l'invention des frères Lumière, une grande image grise – ombre d'une mauvaise gravure – apparaît sur l'écran ; c'est *Une rue de Paris*. En l'examinant [...] on prévoit alors que ce spectacle n'apportera rien de nouveau : des vues de Paris, qui n'en a vu maintes fois ? Et tout à coup, un curieux déclic semble se produire sur

---

<sup>3</sup> Jean-Bernard Vray, « Patrick Drevet : le cinéma et le corps du monde », in Jean-Bernard Vray (dir.), *Littérature et cinéma : écrire l'image*, Actes du colloque organisé par le CIEREC, Presses universitaires de Saint-Etienne, 1999, p. 68.

<sup>4</sup> Liliane Louvel, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail, 1998, p. 74.

<sup>5</sup> Laura Marcus, *The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period*, Oxford University Press, 2008, p. 82. Je traduis.

<sup>6</sup> La traduction française du texte de Maxime Gorki se trouve dans l'anthologie réalisée par Jérôme Prieur, *Le Spectateur nocturne : les écrivains au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1993, pp. 30-33.

l'écran ; l'image naît à la vie. [...] C'est terrible à voir, ce mouvement d'ombres, rien que d'ombres, les spectres, ces fantômes<sup>7</sup>.

La brusque apparition du mouvement au cœur de l'*ekphrasis* ouvre la voie à une prosopopée qui frôle le fantastique. C'est sans doute là l'apport le plus marquant de ce texte, matrice des *ekphrasis* filmiques à venir. L'insistance sur la monochromie mortifère des images, conjuguée avec le silence implacable, laisse place à un clash lors de la mise en mouvement du projecteur. L'étincelle ainsi créée provoque une recreation de la vie. Avatar de l'étincelle électrique qui anime la créature de Mary Shelley, le projecteur cinématographique ressuscite le vivant, redonne vie à des ombres de la vie<sup>8</sup>. Apparition et disparition constituent les seuils de cette nouvelle expérience des images. C'est la raison pour laquelle l'arrivée du parlant et de la couleur ne parviendront pas à dissiper l'impression fantomatique du film.

## L'*ekphrasis* dans son contexte

Le projet historiographique de DeLillo, entremêlant récits de fiction et figures historiques, implique une référence constante aux images. Raconter l'événement suppose d'en mesurer les résonances, les résurgences, dans différentes époques, différents lieux et différents contextes. La thématique des images (Histoire de l'art, média, industrie cinématographique ...) génère à l'intérieur du roman un affrontement de discours, une polyphonie de commentaires. Ce foisonnement pictural prend forme dans une multiplicité de supports : des photos de Jayne Mansfield à la reproduction du *Triomphe de la mort* de Bruegel, du calendrier de Marilyn Monroe ou encore les différentes occurrences du couple de baseball mythique, Ralph Branca et Bobby Thompson, photographiés aux côtés d'un président différent d'une décennie à l'autre, les images constituent l'environnement d'une société du spectacle.

Les images en mouvement sont également fréquemment évoquées. La télévision a ici une place centrale. Les rediffusions de *The Honeyymooners*, les images de Nixon durant sa campagne de réélection, ou le film amateur d'un meurtre perpétré par celui que les médias ont surnommé le « Tueur de l'autoroute du Texas », reviennent constamment afin de donner à chaque époque du roman, un index du *Zeitgeist*, une illustration de l'évolution des images médiatiques. Dans les années Quatre-vingt-dix, la tendance est à l'immédiateté, comme le déclare un personnage : « Nous avions les vrais *Dodgers* et les vrais *Giants*. Maintenant nous avons les hologrammes. [...] Le *home run* de Thompson continue à vivre parce qu'il a eu lieu voilà des dizaines d'années, quand les choses n'étaient pas rejouées, repassées au ralenti et usées avant minuit le même jour<sup>9</sup>. ». Le travail du temps et de la mémoire sur les images est apparemment réduit de plus en plus.

Quant au cinéma, il constitue à trois reprises l'objet d'une *ekphrasis* qui se déploie sur plusieurs pages, mais il est à noter que ce n'est pas le cinéma hollywoodien grand public qui attire l'attention de l'auteur. *Cocksucker Blues* est un documentaire *underground* sur les *Rolling Stones* en tournée aux Etats-Unis<sup>10</sup>. Le *Zapruder film*, film amateur qui enregistre l'assassinat du président Kennedy, est une copie pirate qui circule avant sa diffusion sur les écrans le 6 mars 1975 dans le *talk show*, *Good Night America*. Quant au film de Sergi

---

<sup>7</sup> Gorki, « Hier soir, j'étais au Royaume des Ombres », pp. 30-31.

<sup>8</sup> Dans son court-métrage intitulé « *Report* », Bruce Conner effectuera un montage entre le *Bride of Frankenstein* de Whale, des extraits d'actualités de l'époque et d'archives de films sur les minutes qui précédèrent l'assassinat du président. Voir les quelques pages dédiées à l'analyse de ce film par Thoret, « Mythologie et spectacle », 26 secondes, *l'Amérique éclaboussée*, pp. 53-61.

<sup>9</sup> Don DeLillo, *Outremonde*, Marianne Véron (trad.), Paris, Acte Sud, 1999, pp. 106-109.

<sup>10</sup> Le film a fait l'objet d'une action en justice qui a donné lieu au compromis suivant : il ne peut être diffusé qu'en présence de son réalisateur, Robert Frank.

Eisenstein, il apparaît d'avantage comme un document inédit sur l'œuvre d'un cinéaste victime de la censure, que comme une fiction classique. Le film décrit au travers de l'*ekphrasis* peut être une œuvre réelle que le lecteur peut visionner. C'est le cas des deux premiers exemples, alors que *Unterwelt* constitue un cas d'*ekphrasis* fictive, bien qu'il soit fondé sur un pastiche, présenté comme un film récemment redécouvert. Le motif du souterrain, que l'on retrouve dans *Cocksucker Blues* et *Unterwelt*, illustre le pouvoir du texte de divulguer des œuvres rares ou perdues. L'*ekphrasis* constitue dans ce cas une trace de l'histoire, une façon de révéler les films sans les montrer.

Au travers de ces différents supports, l'image est aussi l'objet d'une activité interprétative importante. Selon Jean-Baptiste Thoret, la tragédie de Dallas « modifia en profondeur la place du spectateur et le paradigme de la vision : celle-ci devint une opération d'analyse, un petit exercice de sémiologie soumettant les images à l'épreuve du décodage et de l'interprétation<sup>11</sup>. » Trois personnages du roman se livrent à cette activité de recherche à travers les images. Ce processus herméneutique prend différentes formes. Il y a tout d'abord Jeff, le fils du narrateur Nick Shay, qui utilise son ordinateur afin d'explorer la fameuse vidéo du Tueur de l'autoroute du Texas :

Jeff s'absorba dans ces images, établissant des systèmes et des programmes, utilisant des techniques de filtrage pour supprimer la texture d'arrière-plan. Il recherchait les informations perdues. Il soulignait et ralentissait, s'efforçant de trouver un pixel dans le grouillement de données qui pourrait peut-être fournir un indice sur l'identité du tireur<sup>12</sup>.

Le film est passé à la loupe afin de découvrir l'information qui donnerait la clé du drame. A l'instar des nombreux sites internet qui discutent encore du *Zapruder film*, l'activité de Jeff témoigne d'une « foi inextinguible en la capacité des images à révéler le réel (l'interprétation juste comme point d'accès à la vérité de l'événement)<sup>13</sup> ». L'équipement amateur se retrouve condensé dans les différents logiciels disponibles. L'enquête peut être menée de chez soi, l'amateur peut ainsi se transformer en expert.

Ce n'est évidemment pas le cas des deux autres analystes présents dans le roman. Matt Shay, le frère de Nick, a travaillé dans l'interprétation des films de surveillance de l'armée américaine au Viêt-Nam, avant de faire partie d'une équipe de recherche sur le nucléaire dans le Nevada.

Il travaillait dans un baraquement préfabriqué, passant à la manivelle des bobines de pellicule devant un boîtier lumineux. C'étaient les films de la reconnaissance aérienne, une série interminable d'images avalées par les caméras ventrales des avions de reconnaissance. Il s'agissait uniquement d'information perdue, comment récupérer la plus infime unité de donnée et l'identifier comme étant un camion conduit par un type qui fume une cigarette française, roulant sur la piste Hô Chi Minh<sup>14</sup>.

Là encore on retrouve le terme « information perdue », associé à des unités minimales qui doivent être identifiées, c'est-à-dire nommées. Le visuel qui n'est pas traité par le langage est alors considéré comme perdu. Matt doit interpréter des images afin d'en extraire les informations et les rentrer dans son ordinateur. Or il ne comprend pas l'enjeu de sa recherche. Sa tâche ne fait pas sens. « Tout était lié à un certain point non révélé de l'ensemble des

---

<sup>11</sup> Thoret, *26 secondes, l'Amérique éclaboussée*, p. 55.

<sup>12</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 131.

<sup>13</sup> Thoret, *26 secondes, l'Amérique éclaboussée*, p. 40.

<sup>14</sup> DeLillo, *Outremonde*, pp. 503-504.

systèmes<sup>15</sup>. » Le système qui l'englobe le dépasse, et pourtant, les conséquences de son analyse sont réelles. La mise en rapport de la micro information, cette information perdue, avec la masse d'informations disponibles, pose un problème de synthèse qui n'est pas sans rappeler la difficulté de toute tentative d'analyse de l'assassinat de Kennedy.

Le troisième interprète est Marvin Lundy, un collectionneur de baseball qui a dédié une partie de sa vie à retrouver la balle mythique du match entre les *Giants* et les *Dodgers* en 1954, séquence inaugurale du roman. L'événement, surnommé par la presse « *The Shot Heard Around The World* », est doublé par le deuxième essai nucléaire des Soviétiques, réalisé le même jour. C'est au cours d'une conversation que cette frappe de balle se trouve associée à l'assassinat du président :

Quant JF.K. a été assassiné, les gens sont rentrés chez eux. Nous regardions la télé dans des pièces sombres et nous parlions au téléphone avec des amis et des proches. Nous étions tous seuls et isolés. Mais quand Thompson a frappé la fameuse balle, les gens se sont précipités dehors. Ils voulaient être ensemble. C'est peut-être la dernière fois que les gens sont spontanément sortis de chez eux pour quelque chose. Quel effarement, quel saisissement. Comme une note en bas de page à la fin de la guerre<sup>16</sup>.

La portée des deux événements, bien que de nature différente pour les spectateurs, est similaire dans le fait qu'ils marquent des repères, des seuils qui, une fois franchis, définissent un point de non-retour vers une innocence perdue. Deux projectiles sont mis en perspectives, dressant un parallèle entre le jeu et la mort. Une balle de baseball et une balle de fusil dont l'analyse de la trajectoire peut changer de façon drastique la suite de l'investigation. Il faut noter ici que ce dernier aspect n'est pas développé dans la séquence du musée Zapruder, sauf au travers d'un bref commentaire : « ça arrivait par-devant, non ?<sup>17</sup> », qui révélerait alors la présence d'un deuxième tireur.

Le travail d'analyse de Marvin engage des procédés complexes et un équipement conséquent :

A un moment Marvin avait engagé un homme qui travaillait dans un labo de photo et avait accès à des équipements spéciaux. [...] Ils examinèrent des agrandissements et des tirages poussés. Ils allèrent dans les agences de photos et fouinèrent dans les archives. [...] « J'ai examiné un million de photos parce que c'est la théorie des points de la réalité, que toute connaissance est accessible si vous analysez les points. » [...] Il acheta le film original. Il se fit installer une chambre noire. Il prenait ses repas avec une loupe autour du cou<sup>18</sup>.

L'analyse de Marvin consiste à recouper les informations provenant d'une masse de documents (photos, films, écrits ...). Le personnage rappelle un autre chercheur amateur inventé par DeLillo. Nicolas Branch, l'ex agent de la CIA de *Libra*, engagé pour raconter l'histoire secrète de l'assassinat de Kennedy, s'enferme dans « la pièce des théories et des rêves », en proie à une « crise de la visibilité<sup>19</sup>. »

Lorsque Marvin raconte son investigation à Brian Glassics, ce dernier ne manque pas d'associer ce discours à la musique qui émerge de l'autre pièce, comme si le réel était une mise en scène filmique :

---

<sup>15</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 444.

<sup>16</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 105.

<sup>17</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 532.

<sup>18</sup> DeLillo, *Outremonde*, pp. 189-190.

<sup>19</sup> Thoret, *26 secondes, l'Amérique éclaboussée*, p. 93.

Il écoutait la musique flotter dans la maison, la lamentation du clavier, et il identifia enfin la présence tapie dans le récit de la quête de Marvin, le curieux effet de redite de tout ce travail épuisant, les retouches, les agrandissements – c'était une étrange répétition des enquêtes sur les meurtres politiques des années soixante<sup>20</sup>.

Déplacement du thème abordé vers la musique qui provoque un sentiment d'étrange familiarité, comme si la quête de Marvin n'était que le fantôme d'une autre quête qui avait obsédé l'Amérique les décennies précédentes. Marvin a retrouvé la balle, mais il ne peut en fournir la généalogie complète. Sa découverte comporte donc une dose de croyance aveugle. Quelques pages plus loin, il analyse de la sorte sa démarche, son obsession : « Toute cette passion frénétique pour une balle de baseball et il comprenait enfin que c'était à Eleanor qu'il pensait, c'était une terreur à l'œuvre en profondeur sous sa peau [...]. Là c'étaient les yeux de sa femme dans les photos ovales d'hommes aux moustaches en guidon de vélo<sup>21</sup>. » L'image de l'être disparu peut s'entrevoir en palimpseste dans les photographies analysées, comme un fantôme perpétuellement présent malgré son invisibilité. C'est la perte qui motive ici l'analyse de l'image.

Outre l'environnement quotidien et l'objet d'analyse, l'image est aussi sujette à un traitement artistique et le musée Zapruder se place d'emblée dans cette tendance. De la profusion des images résulte une masse de déchets incommensurable, comme cette page d'un magazine reproduisant le « Triomphe de la mort » de Bruegel atterrissant dans les mains de J. Edgar Hoover lors du match, tombant au milieu des débris lancés par les spectateurs, dans un moment de délire collectif. Les œuvres (fictives ou réelles) présentes dans le roman, dépassent le simple cadre du pictural : traitement vidéo, travail de collage, ou encore les avions peints par Klara Sax et son équipe, stationnés dans le désert du Nevada sur cette ancienne base désaffectée, redonnant une seconde vie au *Nose Art* des aviateurs. Les exemples abondent. La similarité entre cette pratique de la récupération, du collage, du sample, et la technique du romancier historiographe a été maintes fois soulignée dans la critique de DeLillo<sup>22</sup>.

Cependant, *Outremonde* suggère d'avantage une lecture *anachronique* de ces pratiques. Bien que ces images appartiennent à des courants associés à des périodes historiques, le travail de DeLillo dépasse le sujet de l'histoire de l'art. La question soulevée est une réflexion sur la trace similaire au travail effectué par George Didi-Huberman. Les *ekphrasis* du *Zapruder film* et d'*Unterwelt* sont toutes deux interrompues par une digression. Apparemment rien de surprenant puisque le roman est construit sur cette alternance de récits. Malgré tout, les deux interruptions abordent des pratiques artistiques apparemment sans liens d'école ou de période avec les films dans lesquels elles s'incluent. Le *homemovie* de Dallas est interrompu pendant presque six pages, au cours desquelles sont décrit l'exposition d'une artiste peintre féministe engagée ou encore les *Watts Towers*, étrange sculpture réalisée à partir d'objets récupérés par un artiste anonyme. Quant à la projection d'*Unterwelt*, l'entracte laisse place à une séquence décrivant le travail d'un graphiste du Bronx, taguant les trains de banlieue, dans un mélange de lettres, d'anamorphoses, le tout mis en mouvement par la machine et décrit comme un instinct de survie proche du jazz ou du hip-hop :

C'était son œuvre la plus récente [...], chaque wagon tagué de son propre zoom fluo, avec des premiers plans et des lettres qui se chevauchaient et un effet en trois dimensions, tout le grand jeu du *wild style* à partir de son nom et de son numéro de rue pour en faire une sorte de ville-alphabet où les couleurs s'entremêlent et saignent et les lettres s'enchaînent et c'est de la danse pure [...] –

---

<sup>20</sup> DeLillo, *Outremonde*, pp. 195-196.

<sup>21</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 207.

<sup>22</sup> On pourrait évoquer entre autres, *MaoII* (1992), dont le titre fait référence à l'œuvre d'Andy Warhol.

même les couleurs sont voulues [...] pour exprimer comme les lettres respirent, comme elles vivent et respirent [...]. C'est l'art qui ne peut rester immobile, il escalade vos prunelles jour et nuit, l'art mouvant et sautillant des taudis et des décharges, qui vous éclatent ses couleurs au visage – comme si c'était moi ton film, enclué de ta mère<sup>23</sup>.

Écriture et image sont dans le travail du graphiste intriquées de façon à donner vie à la représentation. C'est une figure de la prosopopée qui empreinte à la musique urbaine le rythme de son écriture. Mouvement, impression de vie, tout cela plaqué sur la mécanique du train, cet interlude au film de Eisenstein suggère une analogie entre la représentation cinématographique et la pratique de l'écriture comme graphe, comme instinct, non seulement de laisser une trace sur le matériau-substrat, mais aussi d'*impressionner* l'œil de celui qui regarde.

## L'hypotypose cinématographique

Afin de rendre compte de la complexité du phénomène des images en mouvement dans le roman, il est essentiel de différencier ce qui relève de l'hypotypose cinématographique ou de l'*ekphrasis* filmique<sup>24</sup>. Il nous semble que la définition canonique de l'hypotypose, qui établit une comparaison entre un fragment de texte et une peinture, peut très bien convenir à la comparaison entre une scène décrite dans un texte et la projection d'un film. Il s'agit de « décrire une scène de manière si vive, si énergique et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux du lecteur avec la présence [...] de la réalité<sup>25</sup>. » Contrairement à l'*ekphrasis* filmique, dans laquelle le film décrit doit avoir (ou prétendre à) une existence comme artefact, qu'il se rapporte ou non à un film « réel », c'est-à-dire extradiégétique, l'hypotypose cinématographique ne nécessite pas la présence effective du médium cinématographique dans l'univers diégétique du roman. Elle établit un lien analogique *in absentia* : une allusion discrète, un souvenir de film, ou bien une scène décrite « à la manière de » tel ou tel cinéaste. La comparaison avec le cinéma est plus ou moins implicite et peut alors comporter un fort degré de subjectivité. Elle dépend, entre autres, de la reconnaissance du lecteur et de son bagage épistémologique.

L'influence du cinéma sur la littérature a souvent été posée, soit en termes de focalisation (*camera eye*), résultant dans une emphase du visuel, ou bien en termes de montage entre différentes séquences comme dans le récit alterné. Malgré tout, ces deux axes sont antérieurs à l'invention du cinéma, ce qui pose un problème de nature épistémologique. Pour identifier une véritable « innovation » littéraire qui marquerait l'imitation du cinéma par la littérature, il faut pouvoir recouper ces caractéristiques avec d'autres critères plus spécifiquement cinématographiques. Nous serons alors attentifs à la présence dans le texte de marqueurs clairs qui dénotent les effets suivants : effets de montage sonore / visuel, temporalités liées à l'image photographique ou bien au flux cinématographique, projection, ou encore, et c'est sans doute le critère le plus objectif, l'utilisation du lexique technique du cinéma. Ces critères sont communs à ceux de l'*ekphrasis*, et nous verrons qu'ils sont tout aussi prégnants dans les hypotyposes étudiées que dans l'*ekphrasis* du *Zapruder film*.

Parmi les nombreuses occurrences dans le roman, nous analyserons trois extraits, dont la portée renvoie le lecteur au fameux *homemovie*. La première hypotypose concerne un moment clé du roman. Il s'agit de l'homicide (in)volontaire de George Manza par Nick Shay,

---

<sup>23</sup> DeLillo, *Outremonde*, pp. 471; 480.

<sup>24</sup> Ma distinction s'inspire de la distinction élaborée dans le régime picturale par Liliane Louvel dans *L'œil du texte*, p. 82.

<sup>25</sup> Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1998, p. 538.



alors âgé de seize ans. Il n'y a apparemment aucun motif pouvant justifier cet acte. « C'était un geste sans histoire<sup>26</sup>. » Tout a commencé comme un jeu. George sort un fusil à canon scié qu'il a trouvé et le présente à Nick en lui disant qu'il n'est pas chargé. Nick vise, puis appuie sur la gâchette. Le contenu factuel de la scène est aussi simple. C'est d'avantage dans la forme que prend la narration que ce passage nous intéresse. On y retrouve plusieurs critères de l'hypotypose cinématographique. Pour commencer, il y a l'analogie suggérée par la polysémie du terme « *shoot* », signifiant à la fois, tirer avec une arme à feu et filmer à l'aide d'une caméra. L'hypotypose trouve ici une justification pertinente éclairée par le commentaire d'une psychologue : « Parce que tu étais à la fois le tireur et le témoin et que tu peux séparer ces deux rôles [...]. C'était enfoui trop profondément même quand ça arrivait devant ses yeux, devant tes yeux<sup>27</sup> ». A cette analyse du « traumatisme de la perception<sup>28</sup> » fait écho la remarque de George : « Je sais une chose sur les fusils, dit George. Tu tires avec les deux yeux ouverts<sup>29</sup>. » Le regard binoculaire marque la différence entre le spectateur et le tireur. Dans la description de cette scène se rejoue le meurtre à la façon d'un film :

Nick pressa la détente. Dans l'intervalle prolongé du mouvement de la détente, le long quart de seconde, avant le mouvement laborieux et dur de la détente, Nick déchiffra le sourire sur le visage de l'autre. Puis le coup partit et le bruit explosa dans la pièce et même en voyant le siège et le corps voler en éclats il avait alors l'empreinte du visage de George gravée dans la tête<sup>30</sup>.

L'esprit est ici assimilé à la pellicule sur laquelle vient s'imprimer le souvenir visuel. Se superposent alors dans l'esprit de Nick, ce visage souriant et ce brusque mouvement du corps sans vie et de la chaise. La persistance rétinienne, phénomène essentiel du cinéma, devient l'équivalent de l'impression photographique. Une fois le coup parti, la narration se met à tourner en rond, comme une litanie qui rejoue sans cesse les derniers instants. Le texte effectue l'équivalent vidéo du retour en arrière, avec effet de ralenti, comme si le flux cinématographique était perturbé. La temporalité d'un avant et d'un après ne fait plus sens. Les images se superposent dans l'esprit du lecteur, comme par transparence. Plan fixe du visage souriant et mouvement brusque du corps sans vie, c'est dans la superposition des deux que l'image de la mort apparaît. Dans l'intervalle entre deux photogrammes devrait pouvoir apparaître l'image de l'âme s'échappant du corps. Enfin le rapport entre sonore et visuel est mise en jeu lorsque Nick s'approche du corps et semble entendre un bruit d'aspiration s'échappant du visage éclaté, « comme un placenta du visage, les résidus faciaux de ce qui avait été une tête<sup>31</sup>. » Le son qu'il pense avoir entendu serait-il le bruit provoqué par l'âme s'échappant du visage ? L'invisible est alors représenté par le son. Le reste n'est plus que matière inerte.

L'hypotypose suivante concerne un phénomène paranormal qui a lieu dans le Bronx, où Esmeralda, une fillette habitant les rues, a été retrouvée morte, sauvagement assassinée. Quelques jours plus tard, une rumeur circule concernant un panneau d'affichage et Sœur Edgar veut vérifier ce dont elle a entendu parler en ce rendant sur les lieux. A son arrivée, la foule s'amasse devant le panneau, donnant lieu à une *ekphrasis* picturale qui interpelle Sœur Edgar :

---

<sup>26</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 553.

<sup>27</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 555.

<sup>28</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 554.

<sup>29</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 837.

<sup>30</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 837.

<sup>31</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 838.

Quelle prodigalité d'effort et de technique, aucun raffinement épargné – l'équivalent, songe Edgar, d'une architecture d'église médiévale. Et les canettes de trente-trois centilitres de Minute Maid alignées au bas de l'affiche, cent canettes identiques tellement familières dans leur forme, leur couleur, leur présentation<sup>32</sup>.

Une fois de plus, nous trouvons une comparaison insolite et anachronique qui perturbe tous les registres iconologiques : publicité et art sacré, image et architecture, la banlieue new-yorkaise des années Quatre-vingt-dix et le Moyen Âge. C'est alors que le train arrive et les spectateurs se préparent au miracle : « [...] lorsque les phares du train atteignent la partie la plus terne de l'affiche, un visage apparaît au dessus de l'étang embrumé et c'est celui de la fillette assassinée<sup>33</sup>. » Cette combinaison complexe évoque le dispositif cinématographique à de nombreux égards. Le flux cinématographique est conduit par le mouvement d'une machine dont les lumières vont, l'espace d'un court instant, permettre l'apparition puis la disparition de l'image. Il s'agit littéralement d'une projection lumineuse, « juste un jeu de lumière ». La temporalité de l'image photographique est également implicite dans cette image qui « appartient » à la jeune fille. Mais contrairement à toute attente, le panneau ne sert pas d'écran mais de pellicule. L'événement est immédiatement perçu par Sœur Edgar, comme un miracle, une apparition divine. « On a l'impression que quelqu'un vit dans l'image, un esprit vivifiant – moins d'une tendre seconde de vie, moins d'une demi-seconde et l'image disparaît dans la nuit<sup>34</sup>. » Au contraire, la sœur qui l'accompagne reste perplexe. Elle représente le dogme iconoclaste : « Les images mentent [...] Ne priez pas les images, priez les saints<sup>35</sup>. » Dans les années Soixante, Edgar avait déjà pêché en lisant la presse dédiée aux stars de cinéma, et il semblerait que le septième art, avec ses vedettes qui continuent de briller à l'écran des années après leur mort, captivant les foules, ne soit pas tout à fait sans rapport avec le miracle de la vision mystique.

Cette remarque nous amène à la troisième hypotypose. Matt Shay, se trouve dans le désert au lever du jour et ses pensées le conduisent au souvenir d'un événement, apparemment anodin, mais qui pour le jeune garçon de six ans qu'il était alors, eut une résonance métaphysique. Il s'agit d'une visite au cinéma de quartier, *Loew's Paradise*, où il se rend seul. La temporalité du souvenir suggère une focalisation paradoxale où le narrateur se sépare en un sujet percevant adulte et un sujet perçu. « Il se revoit achetant un billet [...]. Il entra dans le hall ». Les deux formules donnent lieu à une alternance entre le présent du spectateur et le passé simple, qui marque, bien sur, un décrochage temporel, mais suggère également un décrochage aspectuel qui fait tendre le souvenir vers l'autofiction. Une fois entré dans la salle, le jeune garçon est frappé par le décor, un mélange de statues antiques et d'architecture Renaissance. « Il monta jusqu'aux sièges les plus proches du plafond, où des étoiles clignotaient et bougeaient<sup>36</sup> ». Le terme de « *star* » est ici employé au premier degré et il provoque dans l'esprit du garçon, une association entre les cieux, le paradis et l'univers des films. Une fois installé, l'attente du lecteur s'oriente tout naturellement vers une description du film, mais il n'en est rien :

La lumière du film se répandait où s'atténuait selon la nature de la scène. Il regarda le mur le plus proche, puis l'autre mur et lorsque la lumière jaillit tout était là, tout ce décor extraordinaire, les arches, les portiques, les statues, les urnes et les bustes en marbres, les vignes palissées autour de balustres, les héros aux longues épées sur leurs piédestaux, les colonnes en forme de silhouettes drapées, les deux murs bourrés d'anatomies et de constructions, trop pour qu'on puisse tout voir, et

---

<sup>32</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 882.

<sup>33</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 883.

<sup>34</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 884.

<sup>35</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 881.

<sup>36</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 443.

des anges auréolés debout au sommet des frontons, et il était assis là à attendre que son père, le fantôme ou l'âme de son père, fasse une visite<sup>37</sup>.

Le flux cinématographique et la projection lumineuse provoquent un jeu d'ombres sur les murs de la salle. Le père de Matt a récemment quitté le foyer, disparaissant sans laisser de trace et le jeune garçon interprète cette disparition comme une mort. Dans ce lieu de visions, il est dans l'attente d'une réapparition. C'est une fois de plus, la foi en ces être filmiques, ces héros de fiction, qui permet à l'auteur d'évoquer la mort et la disparition, mais aussi l'espoir d'une (ré)apparition, questionnant ainsi notre rapport aux images, au-delà de leur contenu.

## L'ekphrasis du Zapruder film

A travers le dispositif mis en place dans le musée Zapruder, le lecteur peut reconnaître une généalogie de la pratique médiatique contemporaine. Rejouer sans cesse les mêmes instants, comme ces fragments d'événements sportifs rediffusés en boucles instantanément et qui privent l'instant collectif du travail individuel de la mémoire et de l'oubli. Mais alors que ces images inondent sans relâche le quotidien, c'est ici le quotidien du studio où vit et travaille l'artiste qui devient lieu d'exposition, une institution dont la fonction est d'exhiber l'œuvre d'art. Klara se trouve embarquée par son ami cinéophile, Miles Lightman, dans l'appartement d'un jeune artiste, transformé pour l'occasion en studio et lieu de présentation de son travail. La narration s'attache à décrire l'arrivée du public qui s'installe progressivement dans les différentes pièces. Le dispositif imaginé par l'artiste est le suivant :

Il y avait des téléviseurs disposés en piles partout dans l'appartement et d'autres rangés individuellement sur des tables télé avec des exemplaires du *TV Guide* et il y avait des téléviseurs avec des oreilles de lapin et quelques anciennes consoles en acajou et toutes les tailles d'écran depuis le plus petit globe oculaire importé jusqu'à l'énorme visage d'avant-scène du dieu des familles. Et un mur entier dans une pièce – il y avait un mur télé, peut-être cent téléviseurs identiques alignés du sol au plafond<sup>38</sup>.

La variété des objets ne pouvant être cataloguée de façon exhaustive, le narrateur résume alors cette multiplicité à un arc qui s'étend du minuscule produit de consommation à une métaphore de la valeur toute-puissante qu'a prise la télévision au sein du foyer. Dans sa version la plus imposante, elle permettrait une analogie avec le « *proscenium* », l'avant-scène d'un théâtre antique où se jouerait un drame à la gloire du dieu du quotidien et de l'habitat. Renversement qui sacralise l'espace quotidien et transforme l'appartement de l'artiste en lieu d'exposition à valeur transcendante. Sur ces différents postes de télévision doivent être diffusées vingt secondes d'un film amateur, inédit en dehors gouvernement américain, intitulé le *Zapruder film*. Le public, nous dit le narrateur, est en état d'attente, dans un suspens qui leur donne a priori l'impression de prendre part à un événement « rare » et « étrange ». Ces individus rassemblés partagent une connaissance intime que le narrateur exprime ainsi : « Bien entendu l'événement avait un cachet, une intensité particulière. Mais si les personnes présentes se sentaient privilégiées d'être là, elles éprouvaient aussi une sorte de peur floue<sup>39</sup> ». Cette attente permet au lecteur d'observer les instants qui précèdent un moment historique, le dévoilement d'un document, jusque là détenu par les services secrets américains, prêt à changer le cours de l'Histoire. Lui aussi se trouve dans une situation d'attente puisqu'il anticipe le contenu du film : l'assassinat du président J. F. Kennedy.

---

<sup>37</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 443.

<sup>38</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 531.

<sup>39</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 532.

L'*ekphrasis* débute alors. La description du film se trouve être particulièrement courte : cinq lignes qui projettent rapidement les spectateurs dans la vision de l'horreur, dans la reconnaissance de l'événement. Les premières lignes s'attachent à décrire la qualité de la bande, les qualités plastiques constituées par les imperfections du support, comme si le lecteur devait effectuer la mise au point avant d'en venir au contenu : « [...] il était plein de flous et de bougés, c'était une prise totalement bougée, un film amateur tourné en super-8 ». La dimension indicielle de la trace laissée sur ce support est amplifiée par les signes habituels de l'image amateur, comme le léger tremblement de la prise de vue. En ce qui concerne l'action, celle-ci est résumée en quelques mots : « la limousine roulait dans la rue, brouillée par le reflet du soleil, et la tête plongeait hors du champs et réapparaissait et puis la force de la balle qui le tuait ». Ces mots reviendront, dans la deuxième partie de l'*ekphrasis*, de façon obsédante, dans le désordre, comme une litanie. Puis viennent les réactions provoquées par l'impact de la balle et l'éclatement du crâne : « [...] et les gens dans la pièce firent oh, puis la pièce voisine oh, et cinq secondes plus tard la chambre du fond fit oh, d'un même souffle à chaque fois ». De la description du profilmique à la description de l'univers diégétique des spectateurs, l'*ekphrasis* effectue le passage de l'un à l'autre. Elle inclut ici une dimension sonore, bien que le film ne soit pas sonorisé. Ce sont les réactions des spectateurs à l'horreur des images. La diffusion du film étant légèrement décalée d'une pièce à l'autre, les cris se succèdent, comme s'ils donnaient à entendre l'écho de la déflagration. Ou peut être s'agit-il d'une multiplicité de déflagrations ? L'installation provoque un montage sonore qui joue sur l'ambiguïté irrésolue du *Zapruder film* : l'absence de bande son ne permet pas d'identifier le nombre de coups tirés ce jour là sur *Dealy Plaza*. Malgré tout, le décalage du film d'une pièce à l'autre permet d'étirer l'instant fatal, de donner une ampleur temporelle à l'effet de sidération, de donner du mouvement à un effet instantané qui tétanise le spectateur.

Dans la deuxième partie, les personnes se lèvent et commencent à déambuler dans l'espace du musée, expérimentant ainsi la stupeur avec une certaine distance, un certain recul, attendant l'instant fatal, au fil des rediffusions en boucles. Ils passent d'un écran à un autre, d'une pièce à une autre. « Différentes phases de la séquence apparaissaient sur différents écrans<sup>40</sup>. » A travers la litanie de l'*ekphrasis*, les mots se détachent progressivement de leur sens. Ils sont répétés en boucles, dans un discours continu qui met en péril le sens des mots<sup>41</sup>. Du point de vue de l'*ekphrasis* se pose la question suivante : comment donner à voir au lecteur un film de 26 secondes ? Rendre compte à la fois du mouvement et de la nature indicielle du film ? Le mouvement de la voiture redouble le mouvement du flux cinématographique, à la façon dont « l'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat » des frères Lumière, emblématisait déjà la similarité entre la mécanique du moyen de transport et l'enregistrement cinématographique. « La progression de la voiture dans Elm Street, le mouvement de la pellicule dans la caméra, une obscurité partageable<sup>42</sup>. »

L'articulation du temps et de l'espace se retrouvent amplifiée par le dispositif du mur télé. L'installation centrale de l'exposition forme une mosaïque composée du même plan, monté non pas successivement mais simultanément. L'attention du regard ne peut plus se porter sur un détail. Il n'est pas ici question d'une description exhaustive, tâche d'ailleurs impossible («

---

<sup>40</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 539.

<sup>41</sup> On retrouve un travail similaire dans le montage sonore de « *Report* » de Bruce Conner : « La bande son se compose de commentaires télévisés et radiophoniques [...]. Très vite, le montage en boucle des mêmes éléments sonores sur l'ensemble du film rend inaudible ce qui est dit. L'ensemble forme une rumeur panique, ponctuée de mots identiques [...] qui perdent peu à peu leur sens et se transforment en simples stimuli sonores. Soumise à une répétition ininterrompue, l'écoute se tétanise rapidement ». Thoret, *26 secondes, l'Amérique éclaboussée*, p. 54.

<sup>42</sup> DeLillo, *Outremonde*, p. 540.

C'est en dehors du langage »), mais de rendre compte par les mots de l'effet cinématographique, d'approcher la nature du médium dans sa dimension invisible. La dimension indicielle de l'image ne peut conduire à la notion de preuve par l'image. La répétition des mots, des fragments de l'*ekphrasis*, provoque la superposition des images par transparence dans l'esprit du lecteur. L'image saccadée qui ralentit se retrouve dans l'alternance des syntagmes. « [...] voilà la voiture, voilà le coup de feu [...] ». Dans cet effet de tremblement émerge un équivalent mental de la persistance rétinienne, d'où émerge une « vision » intérieure. A mesure que se désagrège le contenu du film, les pensées de Klara se concentrent sur le médium lui-même, en deçà de l'image. La captation de la lumière sur le substrat de la pellicule révèle des imperfections qui rendent visible le fantôme de la conscience<sup>43</sup>. « [...] il y avait comme un truc de l'émulsion du film qui montrait le fantôme de la conscience. [...] Elle pensa à se demander si ce film amateur était une semblance grossière et vivante de la propre technologie de l'esprit. » Reste à savoir de quelle conscience il est ici question. S'agit-il de l'échappement de l'âme du défunt après l'explosion du crâne ou bien d'une projection de l'inconscient du spectateur, voire encore du lecteur ? Quoi qu'il en soit, l'apparition de l'invisible se fait à travers le processus généalogique de l'image-empreinte. Lors de l'ultime description, la vitesse de projection se ralentit et le nuage de tissus humains est investi d'une dimension élogiaque sur laquelle se clos l'*ekphrasis*.

Tout en matérialisant l'espace médiatique contemporain, l'installation permet au spectateur de dépasser son immobilité et sa passivité. Le musée Zaprunder met en échec le processus d'investigation de l'image sans pour autant réduire le processus heuristique. Déambulation, cheminement de la pensée et mouvement de l'écriture sont ici plus aptes à rendre compte de l'expérience du film que le discours qui cherche à saisir pleinement la vérité. Au contraire de montrer l'horreur et de provoquer la sidération, la traduction textuelle du film renvoie à une esthétique du mystère. Le lecteur est celui qui « entrevoit mais ne voit pas pleinement<sup>44</sup>. » Il se trouve face au texte comme devant les signes d'une présence invisible.

## Conclusion

L'imaginaire cinéphilique des écrivains ne peut s'envisager strictement en termes d'innovation technique sous peine de tomber dans la course frénétique à laquelle nous incite l'environnement médiatique contemporain. Le recours à des catégories anciennes telles que l'hypotypose ou l'*ekphrasis* permet de mettre en lumière ce que le cinéma et l'écriture partagent en tant que traces. Si le cinéma diffère de l'écriture dans sa capacité à enregistrer le réel, tous deux ont en commun la tâche de donner une certaine présence à l'invisible. L'ouvrage de DeLillo, profondément imprégné de la culture catholique dont l'iconographie est évoquée à maintes reprises, propose de remettre en question l'assimilation entre reproductibilité des images et perte de l'aura. L'image photographique, de par sa valeur d'empreinte, conserve ce pouvoir auratique à l'œuvre dans les masques funéraires de l'*imago* romaine, comme dans les occurrences de la Sainte Face<sup>45</sup>. La conjugaison subtile d'un proche et d'un lointain sont des propriétés intrinsèques du cinéma. D'un côté, l'enregistrement d'une présence, et de l'autre, le nécessaire retrait de cet objet afin de laisser une trace sur la matière

---

<sup>43</sup> Laura Marcus rappelle que « l'accidentel et la contingence » ont souvent été pris pour la « marque de l'autonomie esthétique du cinéma ». Lors de la projection du Docteur Caligari décrite par Virginia Woolf, l'apparition d'une tâche informe due à une imperfection, devient l'espace d'un instant, l'incarnation même de la peur. Marcus, *The Tenth Muse*, p. 117.

<sup>44</sup> Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2004, p. 1047.

<sup>45</sup> Voir à ce sujet, Georges Didi-Huberman, « Formes auratiques : l'empreinte comme pouvoir », *La Ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Editions de Minuit, 2008, pp. 71-91.

empreintée. L'étude de l'*ekphrasis* filmique permet d'évoquer cette dimension fantomatique de l'image que Gorki soulignait déjà à la fin du XIXème siècle. L'entreprise de l'écrivain apparaît dès lors comme paradoxale puisqu'elle est censée reproduire le mouvement de la vie tout en soulignant la dimension mortifère des images. Le film comme objet de l'*ekphrasis* peut s'entrevoir en palimpseste du texte. Il constitue cet « autre », absent du texte et qui ne peut se saisir pleinement. Que ce soit la surface de l'écran ou de la page, spectateur comme lecteur sont face à un objet dont l'apparition et la disparition sont les motifs essentiels.

Doctorant à l'Université de Poitiers, il prépare une thèse sur l'*ekphrasis* filmique dans la littérature contemporaine de langue anglaise, sous la direction de Gilles Menegaldo.