



**Repenser l'écriture  
manuscrite au cinéma,  
Prospero's Books de  
Peter Greenaway**

Karine Bouchy

**Le plus souvent, quand l'image cinématographique donne à voir du texte écrit, c'est qu'il s'agit de représenter l'acte d'écrire - d'écrire à une période historique précise dans le cas où un film va jusqu'à intégrer des scènes de calligraphie. Toutefois, la lettre possède des qualités visuelles inhérentes, qualités qui la rapprochent de l'image et de son mode de signification. Le texte est, lui aussi, lu et compris grâce à l'organisation particulière de ses éléments. A travers une étude de *Prospero's Book*, adapté de *La Tempête* de William Shakespeare, Peter Greenaway déplie cinématographiquement ce que peut la lettre.**

Le plus souvent, quand l'image cinématographique donne à voir du texte écrit, c'est qu'il s'agit de représenter l'acte d'écrire - d'écrire à une période historique précise dans le cas où un film va jusqu'à intégrer des scènes de calligraphie. Nous avons vu maints échanges épistolaires ainsi représentés, autant d'écrivains à leur table, et parfois des plans d'écriture servant à ancrer ces scènes dans un réalisme historique minimal, mais souvent factice. Une telle écriture manuscrite, au cinéma, ne tient qu'un rôle illustratif et accessoire.

### Ce que peut la lettre

Toutefois, la lettre possède des qualités visuelles inhérentes, qualités qui la rapprochent de l'image et de son mode de signification. Parce qu'elle est formée de traits composés les uns avec les autres, la lettre a une valeur *graphique*. Elle est aussi figure à valeur *plastique* de par sa forme. Cette force plastique est ce qui amène la trace à produire un effet sur le corps, à l'induire « à prendre certaines attitudes selon que lui est offert un angle ou un cercle, une verticale ou une oblique » [1]. Mais tout autant, les éléments constitutifs de la lettre « peuvent être dépouillés de leur sens plastique, et ne plus valoir que comme traits distinctifs constituants des signifiants scripturaux » [2]. Alors le texte sera lu et compris grâce à l'organisation particulière de ces éléments. La « bonne forme » même de la lettre « est toujours au croisement de deux exigences contradictoires » : la signification articulée et le sens plastique » [3]. Sur une page de texte écrit se mêlent donc deux espaces : l'un, celui du discours, est énoncé par le texte et ne prend forme que comme une image mentale que le lecteur construit. L'autre espace se situe véritablement dans le texte, sur la surface d'inscription, car il est fait de la matière même des mots, de leur construction graphique. Ce second espace, Jean-François Lyotard le décrit comme « un espace fait d'écriture dérangée par des considérations de sensibilité » [4].

C'est cette puissance visuelle de la lettre qui est pratiquement ignorée du cinéma. Il ne saurait peut-être en être autrement puisque dans nos sociétés occidentales, le texte est avant tout convoqué pour ses fonctions linguistiques, comme véhicule de sens. Notre esprit est formé, habitué au langage, et partout l'usage du discours prédomine. Par conséquent, le sens présent dans la ligne (sa présence flottante, sa valeur, sa couleur,...) « est ressenti comme opacité » par notre esprit habitué au langage [5]. Dès lors, image et écriture se présentent comme deux systèmes antithétiques, qui entrent rarement en rapport et se livrent un combat dont l'issue serait d'atteindre à une suprématie. Écriture et image, « dans une relation d'opposition rigide, et par là statique, chacune étant, en face de l'autre et par cette opposition même, confirmée dans son statut défini » [6]. Et nos habitudes de lecteurs, dérivant de notre éducation littéraire, nous persuadent de faire confiance au texte bien plus

qu'à l'image. À un point tel que, comme le note le cinéaste britannique Peter Greenaway, l'utilisation du mot manuscrit est devenue une forme d'illettrisme [7].

### Le parti pris de Peter Greenaway

Pourtant, la coexistence du texte et de l'image est en soi une des conditions du cinéma [8]. Mais il faut admettre que l'héritage culturel occidental nous entraîne très souvent à séparer la production de textes et la production d'images. Et quand texte et image sont réunis, il s'agit essentiellement d'une création visuelle illustrative qui se doit de servir le texte, ou d'un texte explicatif se devant d'éclairer l'image. Le texte comme véhicule d'un discours est le matériau de communication privilégié, auquel on fait subir en second lieu un transfert vers la forme visuelle. C'est en tout cas l'avis de Peter Greenaway [9], pour qui la question des relations entre texte et image est capitale, et mérite d'être posée du point de vue de notre civilisation occidentale. Capitale, parce que selon lui, cette « bataille constante entre la suprématie du texte et celle de l'image » est sans issue [10]. L'éducation et l'enseignement discursifs nous ont privé de toute perméabilité à la forme et à l'énergie que détient la ligne [11]. C'est avec ces considérations à l'esprit que Peter Greenaway entreprend de faire une place plus importante à l'écriture dans son œuvre cinématographique. Au début des années 1990, le réalisateur a déjà utilisé l'écriture manuscrite dans un moyen métrage [12], et la calligraphie pour les titres de certains de ses premiers films [13]. À présent, il s'agit pour lui de chercher comment système visuel et système textuel peuvent entrer en relation, en tentant d'écarter toute question de primauté signifiante. Car le cinéma, « héritier visuel des deux traditions du texte et de l'image » [14], pourrait être le lieu propice à un échange productif entre ces deux notions. Par de tels propos, Greenaway annonce et explique une démarche, une pratique cinématographique. Mais, au-delà, il semble aussi poser une question pour le cinéma. Parce que les deux notions de texte et de figure sont au cœur de cette pratique de l'image en mouvement.

Peter Greenaway fait le pari que l'on peut « échapper à cette alternative de l'espace figural qui trompe et de l'espace textuel où se constitue la connaissance » [15]. Alors comment « arracher au texte ce qui est habituellement attribué à l'image (spatialité, simultanité, représentation plutôt qu'énonciation) », et comment en arriver à une « tension du mot vers l'image [et] de l'image vers le mot » [16], afin de faire émerger de nouveaux modes de rapports texte-image ? C'est la question à laquelle cet article aimerait répondre, à travers l'exemple du film de Peter Greenaway *Prospero's Books* [17] (adaptation de *La Tempête* de William Shakespeare). En effet, il semble que l'usage que le cinéaste y fait du texte dévoile non seulement des potentialités de communication entre écriture et image, mais fait aussi du cinéma un possible lieu de coprésence pour les deux systèmes, qui s'émancipent de leurs habituels rapports d'opposition et de subordination pour faire sens comme modules du médium cinématographique.

C'est finalement non seulement dans l'écriture manuscrite mais précisément dans la calligraphie que le cinéaste trouve la brèche qui lui permettra d'amener texte et image vers une communication productive. « La calligraphie, dans son utilisation traditionnelle et contemporaine, offrait de nombreuses possibilités, car cet art a réussi à échapper à la séparation entre le texte et l'image » [18]. Peter Greenaway choisit donc d'utiliser la calligraphie pour tenter de combiner l'expression de l'image et l'expression du texte, tout en cherchant à explorer les particularités de ces deux régimes signifiants [19]. L'art calligraphique permet de multiplier les variations dans le tracé de chaque lettre,

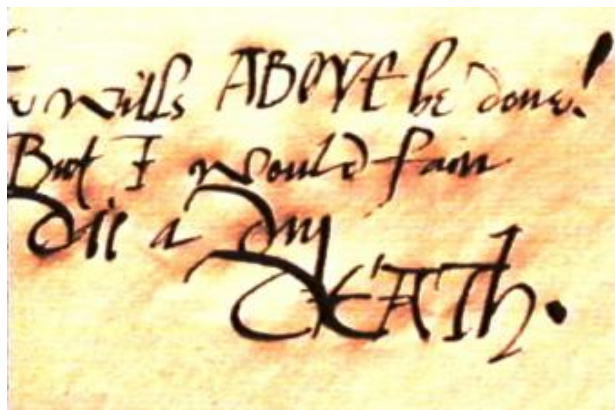
et même de chaque trait formant les lettres. De jouer précisément sur les sens produits par les dimensions graphique et plastique de l'écriture : forme de la lettre, mouvement, matière et texture du trait et de la surface d'inscription. C'est, pour le réalisateur, l'opportunité d'exprimer du sens sans en passer inévitablement par le discours : « le sens donné par la composition, le dessin, la couleur, le motif et l'émotion se réfugie dans l'écriture même » [20]. À la valeur de signe linguistique du mot s'ajoute donc sa valeur purement picturale ; ces deux valeurs sont indépendantes l'une de l'autre, cela permet au réalisateur et au calligraphe [21] de modeler à loisir les rapports entre sens linguistique et sens figural.

>>>

### Les stratégies de Peter Greenaway

Afin d'examiner les liens entre texte et image dans *Prospero's Books*, nous prendrons pour exemple un plan de texte calligraphié. C'est une réplique de *La Tempête* appartenant au personnage de Gonzalo. Au début de la pièce, le navire où il se trouve avec les autres ennemis de Prospero est victime d'une violente tempête en mer, déclenchée par Prospero lui-même. Ce vers clôt la première scène : « The wills above be done ! but / I would fain die a dry death. ». [22]

La graphie choisie par le calligraphe pour écrire la plupart des répliques est l'italique (aussi appelée chancellerie), écriture du dix-septième siècle, qu'il modifie afin qu'elle ressemble à la main de Shakespeare. Toutefois, il travaille aussi les lettres selon la tradition calligraphique plus contemporaine qui consiste à jouer sur la forme pour faire varier l'expressivité. Dans ce but, il arrive au calligraphe de puiser dans d'autres styles historiques que celui de l'époque de Shakespeare, et même de mélanger les styles [23] - c'est le cas dans ce plan, comme nous le détaillerons plus loin. Les textes calligraphiés sont filmés le plus souvent de manière frontale, sur un banc-titre. La surface du papier occupe tout l'écran, et les lignes de texte se placent horizontalement. Chaque plan comportant de l'écriture est inséré dans le montage parmi les images souvent sans transition, sans être nécessairement précédé d'un plan descriptif, plan de Prospero à son écritoire ou autre. Dans tous les cas, une telle apparition de lettres sur l'écran frappe et fait l'effet d'une intrusion dans le cours du récit et de l'enchaînement des images. Au niveau du montage, déjà, le texte a une présence nettement remarquable qui se différencie de l'image. Si Greenaway choisit d'intégrer les textes de cette façon quelque peu abrupte, c'est peut-être précisément parce que cela permet de mettre d'avance l'accent sur leur présence visuelle. Comme le dit Reinhard Krüger, « le mot dans l'image a cette préférence face au mot inclut dans un texte, qu'il appartient de façon évidente au système des signes visuels, et permet ainsi de porter la réflexion sur le mot écrit en partant de cette même évidence » [24]. Ainsi, lorsque le texte est mis en relation avec l'image, ses qualités visuelles (graphiques, plastiques, figurales) sont plus aisément perceptibles. Dans les plans calligraphiés de *Prospero's Books*, seuls la plume et les doigts du calligraphe sont visibles. Tout autre élément de narration ou de représentation est confiné hors cadre - pas d'accessoires d'écriture, aucun décor ou personnage visibles dans le cadre. Voilà déjà comment le texte occupe un espace autonome, distinct de celui des images.



La calligraphie elle-même semble assumer le rôle de catalyseur du sens figural de l'écriture : au premier coup d'œil, la beauté des lettres et l'harmonie de la composition confèrent naturellement à ce plan un statut plastique. Mais cette valeur lui vient aussi d'autres éléments. Pour commencer, l'organisation des mots diffère des codes habituels de composition du texte. Dans le régime discursif, les codes de composition du texte se doivent d'être transparents car ils répondent par-dessus tout à des besoins d'intelligibilité. La lettre elle-même ne peut tirer profit d'une vaste palette stylistique ; elle doit demeurer reconnaissable, au premier coup d'œil, ce qui va au-delà de la lisibilité. La typographie « est le seul art humain qui ait la discrétion pour premier principe », rappelle justement Jérôme Peignot [25]. Dans la réplique calligraphiée que nous prenons pour exemple, les lettres deviennent éléments graphiques et plastiques organisés sur la surface de l'écran devenue page. Plus évidentes sont peut-être les variations de style : dans la première ligne, un mot seul est écrit en lettres capitales ; la taille des lettres augmente de ligne en ligne pour finir par le mot *death* écrit dans un gros module [26]. Si, dans toutes les lettres, on retrouve une constante stylistique, les *d* sont tracés en empruntant un caractère différent, l'onziale [27]. Quant à la composition, elle se distingue d'une mise en page classique, comme en témoignent la taille des lignes, inégale, et leur disposition, ni centrée ni justifiée. Ajoutons aussi à la suite de Greenaway que « the excitements of just simply watching [a calligrapher] perform », « just watching the ink go on the paper, [...] more than anything else, is enticing for the camera ».[28] Tout cela participe, dans un premier temps, à faire émerger les qualités visuelles du texte, l'« image de l'écriture ».

Dès que l'organisation des mots dans la page se fait moins conventionnelle, c'est-à-dire moins idéale pour que l'œil parcoure le texte et le comprenne, le regard ne peut atteindre au sens immédiatement et le processus de lecture est troublé. En poussant ce principe à l'extrême, ce que font de nombreux peintres et calligraphes, le texte devient presque totalement illisible. Il est superposé, recouvert, rayé, ou encore la lettre est déconstruite au point où elle n'est plus immédiatement reconnaissable. Cette stratégie fonctionne, car elle injecte dans le texte une dimension qui l'éloigne du discours : l'attente, l'attention nécessaire à l'œil pour déchiffrer au lieu de seulement reconnaître les signes. « Moins une ligne est "reconnaissable", plus elle est à voir ; et ainsi elle échappe davantage à l'écriture, et se range du côté du figural ».[29] Si Peter Greenaway choisit de ne pas faire appel à la « stratégie de l'illisibilité » - « I wanted the viewer to be able to read the texts » [30] - c'est qu'il désire questionner non seulement le rapport entre le texte perçu comme une image et l'image elle-même, mais aussi entre le texte lu et compris, le signifiant linguistique et l'image. La volonté du cinéaste d'intégrer dans le film une écriture à la fois lisible et expressive constitue donc en soi un paradoxe : « il est aisé de comprendre que si l'on gagne ici, on perd là » [31]. Selon Jean-François Lyotard, cette perte et ce gain peuvent d'abord se mesurer en temps. « Est lisible ce qui n'arrête pas la course de l'œil », ce

qui autorise une reconnaissance immédiate. Au contraire, la valeur plastique de la forme, l'énergétique de la ligne, demandent pour être saisies de s'arrêter à la figure. Cette dimension figurale exige attention, attente, stationnement »[32], précisément parce qu'il « oblige la pensée à abandonner son élément » : le discours de signification, dans lequel le tracé n'est pas accueilli pour lui-même [33]. Comment alors Peter Greenaway réintroduit-il la possibilité pour le texte d'exprimer à la fois des sens et des sensations [34], et pour le regard de s'arrêter à percevoir la figure, l'énergétique de la ligne, malgré cette écriture volontairement lisible ?

Il y parvient non seulement grâce à la calligraphie, qui travaille la ligne et la trace, mais aussi en réinjectant dans l'écriture une dimension temporelle, autrement dit, en passant par un *medium* : l'outil (la plume) et la main du calligraphe. En effet, de nombreuses répliques sont calligraphiées sous les yeux du spectateur. Le mouvement de la main et le tracé successif des lettres font intervenir une dimension supplémentaire, temporelle. À la lecture des mots s'ajoute l'attente nécessaire avant de pouvoir les découvrir, de pouvoir les lire et d'en saisir le sens linguistique. Quasi hypnotique, le tracé des lettres - graduel, syncopé - met le regard dans un état propice à la saisie du sens visuel de l'écriture, en brisant le rythme et la vitesse de lecture. Sans être totalement paralysée, la lecture est suffisamment bouleversée.

Qu'est-ce qui se dévoile alors aux yeux de ce nouveau spectateur-lecteur ? D'abord, les lettres du mot *above* sont étirées en hauteur et serrées les unes contre les autres. Le fait de mettre ce mot en valeur par le contraste minuscules/capitales ne sert pas seulement à souligner la référence au divin déjà contenue dans la phrase. Il s'agit de donner une importance visuelle à ces mots par un moyen purement graphique, qui est indépendant du sens linguistique. Entre le sens discursif et le sens visuel, il n'y a plus de rapport de redoublement ni de subordination. Le corps de la lettre suggère « un cri et non un dire [...] éloignant ou rapprochant de nous des mots auxquels, de ce fait, il offre ou retire leur puissance, quelle que soit leur charge sémantique ». [35] L'effet produit par ces lettres dépasse la manifestation de la parole. Le mot *death* est écrit dans un plus grand module. Seul sur la dernière ligne, il est aligné avec le bord droit de l'écran. Il se distingue donc non seulement par sa taille et ses lettres capitales mais aussi parce qu'il s'extrait de l'ensemble graphiquement homogène formé par les autres lignes. Tous les *d* de ce texte sont tracés en écriture onciale. Leur forme générale est de type minuscule, avec une panse [36] ronde et une haste [37] oblique. Les *d* ont aussi un trait plus gras que les autres lettres. Dans ce plan, le rythme est donné par ces *d*. Ils confèrent son dynamisme à toute la composition, grâce à leur forme asymétrique et aux traits obliques qui traversent l'espace et contrastent avec les autres lettres surtout composées de verticales et d'horizontales. Durant toute la première scène de la pièce de Shakespeare, le climat passe de l'orage à la tempête, les vagues se font de plus en plus menaçantes, et à chaque secousse, l'équipage s'affole. Gonzalo, l'ennemi de Prospero à qui appartient cette réplique, comme les autres passagers du navire, abandonne peu à peu tout espoir de survivre à la tempête. Pourtant, Peter Greenaway ne met pas en images la scène du naufrage. Mais dans ce fragment de texte, les lettres onciales et leur mouvement sont en elles-mêmes l'expression visuelle de la violence de la tempête d'ouverture. La répétition formelle du *d* - qui commence avec les mots *done* et *would*, s'enchaîne avec les *d* plus grands de *die* et *dry* pour finir avec l'initiale de *death* - crée un « mouvement plastique » : une impulsion graduelle, de plus en plus imposante. Les boucles des *d*, pour leur part, induisent graphiquement un mouvement répétitif qui enveloppe les formes voisines, comme une série de vagues qui déferlent. Le dernier mot s'écarte du paragraphe, et fait basculer la stabilité des lignes de texte ; cet effet est redoublé par la position des deux derniers *d*, placés l'un au-dessus de l'autre. C'est un second mouvement dynamique, cadencé. Faisant référence au jambage du *h* final,

Peter Greenaway parle d'un mot qui « se termine par un mouvement en coup de poignard, si bien que l'inscription même des caractères devient une sorte d'onomatopée ». [38] D'autre part, dans ce plan, le fait que tous les *d* de la réplique soient semblables permet à l'écriture de souligner l'allitération : *d*e a *d*ry *d*eath. La boucle de la lettre qui pointe vers la lettre précédente, entraînant l'œil dans son mouvement de retour, ainsi que la répétition de cette lettre, convertissent la figure de style verbale en figure de style plastique. C'est ainsi que la calligraphie œuvre dans *Prospero's Books* pour épaissir l'unidimensionnalité du mot, qui ne se limite plus désormais à la transmission de sens. « Le dialogue suscité entre le lecteur et l'iconotexte qui joue sur la visualité de la page est aussi un dialogue corporel. Il tend à la désautomatisation des habitudes qu'a pris l'œil face au texte ainsi qu'à la désautomatisation de la main lisante ». [39] Le sens sensible qui se dégage de ce texte perdure aussi une fois la phrase écrite. La « résonance corporelle » de la trace [40], sa valeur plastique, continue à tisser des liens avec les autres images.

Il nous faut maintenant considérer le rôle de la dimension sonore dans les plans d'écriture de *Prospero's Books*. Dans celui que nous décrivons ici, deux éléments principaux composent la bande-son : le bruit de la plume sur le papier, et la voix du comédien principal (John Gielgud, interprétant le rôle de Prospero) prononçant la réplique calligraphiée. D'abord, le son de la plume d'oie sur le papier texturé est nettement audible. Un trait plein, tracé avec toute la largeur de la plume, provoque un son plus sourd ; un délié implique au contraire que le coin de la plume griffe le papier. Le son de la plume trahit aussi la vitesse d'exécution du trait, sa longueur, et la pression exercée sur l'outil. Les variations sonores font donc état du geste de la main et du tracé des lettres ; de cette façon, elles participent à amplifier l'expressivité de l'écriture. Quant à la voix du comédien, elle prononce la même réplique qui est donnée à voir et à lire sur l'écran. Pourtant, voix et écriture ne se redoublent pas. Premièrement parce que le sens linguistique de la phrase étant donné immédiatement par la voix, la lecture du texte n'est plus indispensable pour saisir ce sens. Le texte écrit peut donc jouer son rôle de support de l'expression sensible. Ensuite, rythme et vitesse diffèrent entre la voix et la lecture. Le spectateur ne lit pas nécessairement les mots à la vitesse exacte à laquelle il les entend. Quant au sens visuel du texte, comme nous l'avons dit, il se dévoile lentement et de manière non linéaire, contrairement au sens exprimé par la parole. Dans ce plan, la signification de la réplique s'ajoute d'abord au mouvement visuel de la phrase en train de s'écrire. Puis, demeure le mouvement inhérent à la composition plastique : circulation en boucle, crescendo, violence. Par conséquent, des décalages se créent entre les régimes signifiants de l'audible, du lisible et du visible - entre le sens linguistique du texte entendu et lu et le sens figural du texte vu. De tels décalages se forment encore lorsque l'intonation expressive des mots prononcés par le comédien et l'expressivité plastique du texte calligraphié se rencontrent. D'un côté, l'intonation est nourrie de la forme des lettres. Les capitales, par exemple, empreignent la voix d'une intensité et d'une force supplémentaires. En retour, les inflexions de la plume semblent chargées de la force donnée par la voix : exclamative en début de phrase, puis ralentissant, presque monocorde, avec l'allitération finale. En mettant en relief les différences et les variations entre image, son et écriture, Peter Greenaway privilégie des rapports de dédoublement, des croisements de sens et de sensation entre ces différents systèmes d'expression.

>>>

### Vers une pluralité sensible signifiante

Peter Greenaway ne se contente pas de mettre au jour les forces plastiques de l'écriture ; il les emploie pour déplacer les rapports habituels entre l'espace du texte et l'espace de l'image. La calligraphie et le traitement plastique de l'écriture déconstruisent la lettre et brisent la linéarité de la lecture traditionnelle pour mieux rendre visibles les relations des traces et des formes entre elles. Elles deviennent « une écriture jouant dans l'espace ». [41] L'usage du texte dans *Prospero's Books* se distingue de l'intégration habituelle de l'écriture dans l'image parce qu'il trace une voie d'accès au sens très différente, qui rejette les rapports univoques et totalisants de subordination ou d'équation entre textuel et visuel. Peter Greenaway travaille à « tenir à l'écart les présupposés, les interprétations, les habitudes de lecture » [42] pour que, tout en préservant la lisibilité du texte, se révèle « l'énergie potentielle accumulée et exprimée dans la forme graphique en tant que telle ». [43]

Dans *Prospero's Books*, Peter Greenaway convoque le « sens sensible » de l'écriture, son mode de signification - plastique, graphique - et son mode de composition - formes et contre formes, intervalles, réseau de similitudes ou de contrastes. Le figural révèle l'épaisseur du signe et surcharge la substance linguistique de « valeur sensible ». [44] Le fait de traiter le texte comme un signe plastique rétablit son indépendance vis-à-vis du signe linguistique et le rapproche du mode de signification de l'image. Cette figurabilité dans l'écriture est ce qui « démesure » le regard, « pour lui donner l'invisible à voir ». [45] Le figural travaille à même la matière des mots pour faire sens de façon non pas linéaire mais *spatiale*, en mouvement et dans le temps, donc d'une façon semblable au régime signifiant de l'image. Ce qui donne précisément à l'écriture la possibilité d'entrer en rapport direct avec l'image, et qui permet aux deux systèmes de créer un réseau de sens. Ainsi, écriture et image peuvent faire sens ensemble, composées sur la même surface. Leur rapport n'est plus de l'ordre de la subordination, car le texte n'est jamais légende de l'image ou l'image illustration du texte. La relation n'est pas plus rhétorique, car il ne s'agit pas de faire se redoubler le sens de l'image et celui du texte manuscrit, mais bien de les laisser faire sens de manière autonome, tout en permettant à des liens de voir le jour, grâce à leurs qualités textuelles et visuelles communes. Les différences impliquent des intervalles qui deviennent les zones « pleines » qui permettent au sens d'émerger. Les interstices entre le texte écrit, la voix et l'image fondent les rapports en jeu dans *Prospero's Books* sur une coprésence de parties. Greenaway choisit de rompre les rapports de subordination, d'unité et de linéarité (dans la narration, la lecture, le son et l'écriture) au profit d'un régime d'association qui engendre des rapports productifs. Contrairement aux liens unitaires et totalisants d'un régime du « Tout », les rapports de coprésence, eux, proposent à l'œil du spectateur « des relations de déplacement ». [46] De cette cohabitation naissent des circulations de sens, ouvertes et renouvelables. Et dans ces parcours, le regard en vient à manipuler, ensemble, texte et image. Un dialogue prend place entre le texte et l'image, et en arrive à orienter le regard et à transformer la manière de voir le film. C'est ainsi que Peter Greenaway passe par la lettre manuscrite, qui permet de réunir les sens visuel et textuel, pour suggérer un autre rapport entre le texte et l'image. Cette volonté de proposer d'autres possibilités de communication est aussi une tentative pour le cinéaste de renouveler tout un cinéma (qu'il réfute ardemment) qui se base sur le texte, où l'image ne tient qu'un rôle accessoire et secondaire. Une exploration pour tenter d'atteindre une communication picturale satisfaisante [47]. Greenaway déjoue les formules habituelles et les clichés de l'écriture manuscrite. Plutôt, il fait jouer l'écriture contre « la limpidité du textuel comme unique présentation de sens » [48] et la lecture contre l'enchaînement linéaire. *Voir* ne va plus sans *ressentir*, *lire* devient *relier*, par-dessus les intervalles, sans cesse et dans tous les sens. Greenaway parvient à faire de l'écriture le « module cinématographique » d'un film qui se construit *par* et *avec* le regard ; et par là même, à nous permettre de repenser l'image cinématographique.



- ↳ [1] LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 212.
- ↳ [2] *Ibid.*, p. 216.
- ↳ [3] *Ibid.*
- ↳ [4] *Ibid.*, p. 71.
- ↳ [5] *Ibid.*, p. 218.
- ↳ [6] CHENG, François, *Vide et Plein*, Paris, Seuil, 1991, p. 47.
- ↳ [7] WOODS, Alan, *Being Naked - Playing Dead : the Art of Peter Greenaway*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 273.
- ↳ [8] WOODS, Alan, *Being Naked - Playing Dead : the Art of Peter Greenaway*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 273.
- ↳ [9] CIEUTAT, Michel et Jean-Louis FLECNIKOSKA (recueil établi par), *Le Grand Atelier de Peter Greenaway*, Université des sciences humaines de Strasbourg, Les Presses du Réel, 1998, p. 103 et WOODS, Alan, *op.cit.*, p. 265.
- ↳ [10] CIEUTAT, Michel et Jean-Louis FLECNIKOSKA, *op.cit.*, p. 78.
- ↳ [11] LYOTARD, Jean-François, *op.cit.*, p. 218.
- ↳ [12] *Death In The Seine*, 1988, 40 min., couleur, vidéo.
- ↳ [13] Les courts métrages *Water Wockets*, *H Is For House*, *Windows*, et le long métrage *The Draughtsman's Contract*.
- ↳ [14] CIEUTAT, Michel et Jean-Louis FLECNIKOSKA, *op.cit.*, p. 78.
- ↳ [15] LYOTARD, Jean-François, *op.cit.*, p. 282.
- ↳ [16] KRÜGER, Reinhard, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : comment le texte est devenu image », in MONTANDON, Alain (sous la direction de), *Signe/Texte/Image*, Meyzieu, Césura Lyon Édition, 1990, p. 27.
- ↳ [17] *Prospero's Books*, 1991, 129 min., couleur, 35 mm.
- ↳ [18] GREENAWAY, Peter, Daniel FERRER et Agnès BERTHIN-SCAILLET, « Filmer entre les lignes. Entretien avec Daniel Ferrer et Agnès Berthin-Scaillet », *Genesis*, n° 3, 1993, p. 105.
- ↳ [19] WILLOQUET-MARICONDI, Paula, « Two Interviews with Peter Greenaway », in WILLOQUET-MARICONDI, Paula et Mary ALEMANY GALWAY (Éd.), *Peter Greenaway's*

*postmodern / poststructuralist Cinema*, Lanham, Scarecrow Press, 2001, p. 319.

- ↳ [20] GREENAWAY, Peter, Daniel FERRER et Agnès BERTHIN-SCAILLET, *op.cit.*, p. 105.
- ↳ [21] Le calligraphe avec qui Peter Greenaway a travaillé pour *Prospero's Books* - et pour de nombreux autres projets par la suite - est Brody Neuenschwander.
- ↳ [22] SHAKESPEARE, William, *The Tempest*, I, 1 : 66-67.
- ↳ [23] GILMAN, Karyn L., « Written on the Body : a collaboration between Peter Greenaway and Brody Neuenschwander », *Letter Arts Review*, vol. 12, n° 4, 1996, p. 37.
- ↳ [24] *Op.cit.*, p. 36.
- ↳ [25] *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 89.
- ↳ [26] Module : dimensions d'une lettre ; unité de mesure qui sert à déterminer les proportions des lettres.
- ↳ [27] Type d'écriture créée au IV<sup>e</sup> siècle mêlant des lettres capitales, minuscules, et des lettres dont la forme est spécifique à l'alphabet oncial.
- ↳ [28] WOODS, Alan, *op.cit.*, p. 266-267.
- ↳ [29] LYOTARD, Jean-François, *op.cit.*, p. 217.
- ↳ [30] Entrevue avec Peter Greenaway, 2004 (non publié).
- ↳ [31] LYOTARD, Jean-François, *op.cit.*, p. 216.
- ↳ [32] *Ibid.*
- ↳ [33] *Ibid.*, p. 218.
- ↳ [34] GILMAN, Karyn L., *op.cit.*, p. 37.
- ↳ [35] CHRISTIN, Anne-Marie, « Rhétorique et typographie, la lettre et le sens », *Revue d'esthétique*, n° 1-2, 1979, p. 313.
- ↳ [36] Panse : courbe fermée d'une lettre.
- ↳ [37] Haste : prolongement vers le haut du jambage d'une lettre.
- ↳ [38] GREENAWAY, Peter, Daniel FERRER et Agnès BERTHIN-SCAILLET, *op.cit.*, p. 106.
- ↳ [39] KRÜGER, Reinhard, *op.cit.*, p. 32.

↳ [40] LYOTARD, Jean-François, *op.cit.*, p. 212.

↳ [41] FOUCAULT, Michel, *Ceci n'est pas une pipe : deux lettres et quatre dessins de René Magritte*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, p. 22.

↳ [42] LYOTARD, Jean-François, *op.cit.*, p. 218.]]. Il lui suffit d'« inquiéter les rapports traditionnels du langage et de l'image »[[ FOUCAULT, Michel, *op.cit.*, p. 23.

↳ [43] LYOTARD, Jean-François, *op.cit.*, p. 216.

↳ [44] *Ibid.*, p. 79.

↳ [45] *Ibid.*, p. 17.

↳ [46] *Ibid.*, p. 212.

↳ [47] CHUA, Lawrence, « Peter Greenaway : an interview », 1997, in GRAS, Vernon et Marguerite GRAS (Éd.), *Peter Greenaway : Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2000, p.178.

↳ [48] LYOTARD, Jean-François, *op.cit.*, p. 176.