
Pour une histoire continuée des écrivains-cinéastes

Margaret C. Flinn et Jean-Louis Jeannelle



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/8925>

DOI : 10.4000/fixxion.8925

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Référence électronique

Margaret C. Flinn et Jean-Louis Jeannelle, « Pour une histoire continuée des écrivains-cinéastes », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 7 | 2013, mis en ligne le 15 décembre 2013, consulté le 23 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/8925> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.8925>

Ce document a été généré automatiquement le 23 août 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Pour une histoire continuée des écrivains-cinéastes

Margaret C. Flinn et Jean-Louis Jeannelle

- ¹ Dans le dialogue entre les arts, les figures de passeurs sont fort nombreuses, mais beaucoup plus rares celles de créateurs appartenant à égalité à deux sphères différentes. Dans la synthèse sur le “grand jeu” de la littérature et du cinéma qu’il a fait paraître chez De l’incidence en 2010 et 2011, Jean-Louis Leutrat s’est inspiré de l’image, empruntée à Jean-Luc Godard, de “deux trains qui se croisent sans arrêt” afin de décrire la série de rencontres, de transferts, ou d’erreurs d’aiguillage sans cesse à l’œuvre d’un domaine de création à l’autre¹. Contre le modèle sclérosé et réducteur de l’adaptation, Jean-Louis Leutrat insiste sur les phénomènes d’asymétrie et les malentendus qui résultent de tels rapports, fort éloignés, en effet, de l’échange harmonieux ou du jeu d’influences réciproques que l’on s’est longtemps plu à imaginer. D’un domaine à l’autre, rien n’est parfaitement comparable et les échanges virent très vite au dialogue de sourds : il s’agit donc, selon Leutrat, d’ “oublier l’adaptation” au profit de toutes sortes de déplacements, de rencontres fortuites, de croisements dissimulés, ou même de “faux mouvements” (titre d’un film de 1974 réalisé par Wim Wenders sur un scénario de Peter Handke librement adapté de *Wilhelm Meister* et remettant largement en question cette œuvre source). Salulaire en ce qu’elle conduit à mettre l’accent sur tout ce qui excède le strict va-et-vient entre textes et films tel qu’organisé – autrement dit étroitement contrôlé – par la double industrie de l’édition et du cinéma, l’entreprise menée par Jean-Louis Leutrat suppose néanmoins de faire l’impasse sur le point de rencontre le plus central, et néanmoins le plus méconnu du dialogue entre littérature et cinéma, à savoir la figure de l’écrivain-cinéaste. Il y a là une donnée qui paraît trop évidente, mais qui reste de ce fait indiscutée, comme si la double compétence de quelques auteurs ne méritait pas que l’on s’interroge sur la permanence tout au long du XXe siècle et en ce début de XXIe, de créateurs capables d’excéder largement l’idée d’un simple dialogue entre les arts, et de prouver qu’il existe bien un terrain commun aux deux domaines, un espace partagé propre à rendre insuffisante l’idée de croisements ponctuels, que ceux-ci soient réguliers ou asymétriques. Ce que la figure de l’écrivain-cinéaste donne à penser, c’est l’idée d’une

zone de recouvrement grâce à laquelle ces deux arts partagent, en partie du moins, une histoire commune.

- 2 Car il est un mystère qui subsiste, banal à force d'être constaté, mais que l'on admet d'ordinaire sans trop savoir quelle réponse y apporter, quelle attitude adopter face à cette singularité dans l'histoire du dialogue entre les arts, à savoir la permanence, observable dans bien des pays mais plus manifeste en France que partout ailleurs semble-t-il, de ces figures amphibies de dramaturges, romanciers ou poètes développant une œuvre cinématographique sans commune mesure avec le cas bien répertorié et rassurant de l'adaptation. L'histoire, qui va du *Sang d'un poète* (1929) de Cocteau aux films d'Alain Robbe-Grillet (*Trans-Europ-Express*, 1966, *Glissements progressifs du plaisir*, 1974, *La Belle Captive*, 1983...), est parfaitement connue, objectera-t-on... C'est à voir... Peut-être croyons-nous trop familière une histoire qui reste, aujourd'hui encore, à écrire et qui ne semble pas près de finir – du moins est-ce là le pari de ce numéro. Car ce qui insiste, c'est la singularité de ce phénomène national, dont on trouve parfois l'équivalent dans d'autres pays, mais rarement avec cette ampleur et cette régularité. Différents noms viennent en mémoire : côté littérature, Faulkner, Hemingway et Arthur Miller, scénaristes à Hollywood, comme quelques couples célèbres dans l'histoire des collaborations entre auteurs et réalisateurs – Peter Handke et Wim Wenders, Harold Pinter et Joseph Losey, Agustina Bessa Luis et Manoel de Oliveira... – ; côté cinéma, on pense à Ingmar Bergman en Suède ou à Rainer Werner Fassbinder en Allemagne, tous deux dramaturges, de même qu'en Italie à Pier Paolo Pasolini, dont l'œuvre poétique, romanesque et critique est aussi conséquente que son œuvre filmique... On trouverait quantité d'autres exemples. Il n'en reste pas moins que le plus souvent fait défaut cette permanence, observable dans le cas français, d'un espace intermédiaire entre arts connexes à la faveur duquel se déploient certaines œuvres hybrides.
- 3 Commençons par rappeler les premières étapes de cette histoire, qui débute avant les années 1930, contrairement à ce qu'on a l'habitude de dire, et peut être ordonnée selon quatre étapes, correspondant à quatre grandes générations d'écrivains-cinéastes.
- 4 La première étape correspond à l'époque du muet – elle a peu retenu l'attention critique, parce qu'elle concerne quelques écrivains ou aspirants écrivains devenus rapidement réalisateurs mais dont l'œuvre littéraire est restée largement ignorée. Ainsi des romans de Louis Delluc – *Monsieur de Berlin* (1916), *La guerre est morte* (1917), *Le train sans yeux* (1919)... – ou celle de Jean Epstein – *L'or des mers* (1932), *Les recteurs et la sirène* (1934) –, qui se double dans les deux cas d'une importante œuvre critique, rassemblée dans les trois tomes des *Écrits cinématographiques* (Cinémathèque française-Cahiers du cinéma) pour le premier et dans les *Écrits sur le cinéma* (Seghers) pour le second. Seul René Clair a tiré une certaine reconnaissance de son œuvre littéraire, plus tardive néanmoins, puisque si son premier roman, *Adams*, a paru en 1926, *La princesse de Chine* (1951) et *Jeux du hasard* (1976), puis sa pièce, *L'étrange ouvrage des cieux* (1972), ont paru après la seconde guerre mondiale, tout comme ses essais, *Réflexion faite* (1951) et *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui* (1970) : à défaut de lui procurer une place dans le domaine littéraire, ces textes (moins peut-être que les films mêmes, puisque René Clair est accueilli en priorité en tant que cinéaste) vaudront à René Clair d'entrer à l'Académie française en 1960, alors même que la Nouvelle Vague occupe le devant de la scène – il faudra attendre *Le film dans le texte : l'œuvre écrite de René Clair* (Jean-Michel Place, 2001) de Noël Herpe pour que la part écrite de son œuvre soit enfin réévaluée. On le voit, à

l'époque du muet, l'apparition d'œuvres doubles est, pour l'essentiel, à l'initiative de cinéastes : si nombre d'écrivains se sont alors passionnés pour le cinéma, c'est avant tout sous forme de scénarios qu'ils ont exercé cet intérêt, le plus souvent sans même en voir l'aboutissement, ainsi qu'en témoignent les multiples formes d'écrits pour le cinéma auxquelles se sont livrés à cette époque des auteurs installés (on sait que stimulé par Blaise Cendrars, Jules Romains écrivit en 1919 un "conte cinématographique", intitulé *Donogoo-Tonka*) aussi bien que d'avant-garde – André Berge fit état d'une vague de scénarios littéraires dans "Cinéma et littérature" en 1927 (*L'Art cinématographique*, t. III, Félix Alcan). Ce point explique peut-être qu'on ait été, jusqu'à présent, si oublieux des croisements survenus. En effet, quoi qu'il en soit des collaborations effectives ou des innovations formelles permises par une industrie du cinéma encore peu structurée, ce n'est qu'avec le passage au parlant, et l'initiative prise par des romanciers ou par des dramaturges, que la figure de l'écrivain-cinéaste est apparue comme centrale en France.

- 5 Inutile de s'appesantir sur la deuxième période, qui couvre les années 1930 jusqu'aux années 1950, puisqu'elle est la plus glorieuse et la mieux connue de cette histoire. À un moment de leur carrière littéraire, des écrivains connaissent une échappée libre – certains d'entre eux ne manifestaient auparavant que mépris à l'égard du prétendu 7^e art, tel Sacha Guitry (dont l'une des tournées de conférences s'intitulait : "Pour le théâtre et contre le cinéma"), alors que d'autres n'hésitaient pas à envisager que la littérature puisse disparaître au bénéfice de ce cadet comme "façon d'écrire avec autre chose que des mots" (ainsi que le déclarait Malraux lors de son entretien avec Trotski à Saint-Palais en août 1933). Brusquement survient dans la carrière de quelques-uns une reconversion dans un domaine autre où, sans même en être passés par l'écriture de scénario (si ce n'est de manière très ponctuelle comme *L'Eau vive* écrit par Giono avec Alain Allieux et réalisé par François Villiers) ou sans s'être fait l'assistant d'un réalisateur confirmé, des auteurs comme Cocteau, Guitry, Pagnol, Malraux ou Giono pénètrent dans un domaine où ils font figure d'amateurs. C'est d'ailleurs le terme d'"amateur" que Jacques Natanson emploiera au sujet de *Sierra de Teruel*, rebaptisé *Espoir* après la guerre dans son article paru dans *L'Ordre* en mai 1945 ("l'on demeure confondu et ravi de voir un amateur révéler une aussi totale maîtrise") et qu'André Bazin reprendra dans son célèbre article, "*L'Espoir*, du style au cinéma" :

Une œuvre collective peut avoir "du" style mais il est presque impossible que le principal réalisateur parvienne à s'imposer suffisamment à toute l'équipe pour que l'œuvre atteigne à "un" style aussi personnalisé que dans les arts individuels. Il n'est guère que le film d'amateur qui parvienne, paradoxalement grâce à la pauvreté de ses moyens, à une liberté d'expression que la lourde machine du film commercial ne permet pas [...]².

- 6 Appliquée à des auteurs qui font le choix d'investir un univers artistique connexe et d'y faire "valoir leur talent sans subir les contingences de la profession"³ ainsi qu'Alain Viala le dit de La Rochefoucauld, Retz ou Mme de Lafayette auxquels leur statut social interdisait de revendiquer la qualité d'écrivain au XVII^e siècle, la notion d'amateur rend compte à la fois du défaut de formation technique, mais également du décalage entre le capital symbolique importé de la littérature et la relative aisance avec laquelle celui-ci est réinvesti dans l'univers cinématographique, ce que l'on prend parfois pour de la désinvolture tenant, en réalité, à ce que les prises de risques sont plus facilement autorisées aux *outsiders*, d'autant plus à même de transgresser certains conformismes qu'ils s'entourent, le plus souvent, de techniciens dévoués.

- 7 C'est une telle "politique des amateurs" que la troisième génération, incarnée par Marguerite Duras et par Alain Robbe-Grillet (unis par leur commune collaboration avec Alain Resnais et par leur double appartenance au Nouveau Roman et au "Nouveau Cinéma", ainsi que le désigna Bernard Pingaud dans le n° 185 des *Cahiers du cinéma*, en 1966), va considérablement modifier, en métamorphosant l'apprenti-cinéaste en véritable "auteur", et en déplaçant les films ainsi produits hors des circuits traditionnels vers celui, parallèle, du cinéma d'avant-garde. *Sierra de Teruel/Espoir* était destiné à connaître une large diffusion (sa visée propagandiste l'y destinait), si le film n'avait pas été censuré par le gouvernement Daladier, peu après la déclaration de la guerre ; bien que relativement restreinte en nombre d'écrans, sa sortie en 1945 fut accueillie par un déluge d'articles critiques et couronnée par le premier prix Louis Delluc : c'est là ce qui le distinguait nettement des films ou projets de films de Marguerite Duras, d'Alain Robbe-Grillet, de Samuel Beckett, de Georges Perec, ou encore de Claude Simon. Chez ces successeurs, il n'est plus réellement question de transférer un univers dramatique ou romanesque d'un domaine de création à l'autre, mais d'annexer cet autre champ esthétique dans une perspective de fusion et de renouveau des logiques génériques entre roman, théâtre et cinéma comme chez Duras ou à l'inverse d'exacerbation des caractéristiques formelles propres à chacun des langages comme chez Robbe-Grillet. Le bouleversement imposé aux modes de production, aux formes de la représentation et aux vecteurs de diffusion est tel que l'œuvre cinématographique ainsi créée tend à échapper quelque peu à l'histoire du cinéma, ou du moins à se réfugier dans les franges de son avant-garde et à solliciter en priorité l'intérêt des spécialistes de littérature, voire des spécialistes de cinéma nourris de linguistique et de narratologie dans les années 1960 et 1970.
- 8 Ne faut-il pas ensuite parler d'une solution de continuité ? Les années 1970 et 1980 ont, semble-t-il, vu l'épuisement de ce phénomène de double compétence. Certes, l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet s'est poursuivie avec *Glissements progressifs du plaisir* (1974) et *La belle captive* (1983), et même au-delà, puisqu'*Un bruit qui rend fou* est sorti en 1995, et *C'est Gradiva qui vous appelle* en 2007, peu de temps avant la mort de l'écrivain. Mais Robbe-Grillet mène alors une entreprise très isolée. Dans les années 1980, le cinéma paraît se détacher de son aînée littéraire : l'heure est au privilège accordé au visuel par les trois représentants d'un "cinéma du look", Besson, Beineix et Carax. L'influence, esthétique aussi bien que commerciale, du cinéma américain se fait plus déterminante : la réorganisation des studios au sein de conglomérats et l'apparition d'un cinéma-monde que véhiculent des *blockbusters* toujours plus formatés auront d'importantes répercussions sur le cinéma français, que protège pourtant encore une politique de soutien unique dans le monde. La critique et la théorie consacrées au 7^e art, auparavant confinées à des espaces institutionnels réduits ou dans des revues, s'est constituée en une discipline à part entière, identifiée à des départements universitaires se détachant de manière très progressive de leurs concurrents littéraires. Dans ce cadre, le mélange des genres n'est bientôt plus à l'ordre du jour : la tradition des écrivains-cinéastes reste l'objet d'études menées pour l'essentiel par des théoriciens venus de la littérature, comme Marie-Claire Ropars (*Le texte divisé : essai sur l'écriture filmique*, PUF, 1981 ; *Écraniques*, en 1990), ou par des spécialistes de littérature comparée comme Jeanne-Marie Clerc (*Le cinéma témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, Peter Lang, 1984 ; *Écrivains et cinéma*, Klincksieck, 1985 ; *Littérature et cinéma*, Nathan, 1993).

- 9 En est-ce fini de l'écrivain-cinéaste ?
- 10 L'objet de ce numéro est de montrer qu'il n'en est rien et qu'une quatrième génération a émergé depuis les années 1990.
- 11 À vrai dire, il n'est pas facile de repérer ces héritiers, dont l'identité semble devoir se diluer. Car les sollicitations réciproques entre littérature et cinéma sont devenues aujourd'hui si intenses, en particulier au cours des années 2000, que la figure dont il est ici question semble disparaître derrière le déploiement assez vertigineux d'un "tropisme cinéphilique" partagé par nombre d'écrivains contemporains. Le phénomène est bien connu et l'on a souvent commenté l'influence exercée par le 7e art sur Pierre Alferi, François Bon, Didier Daeninckx, Emmanuel Carrère, Alain Fleischer, Patrick Modiano, ou Tanguy Viel⁴... Quelques titres l'illustrent plus particulièrement : *Les grandes blondes* (1995) de Jean Echenoz, *Cinéma* (1999) de Tanguy Viel, *Western* (2005) de Christine Montalbetti, *Casablanca* (2007) de Marc Augé, *Les fantômes du muet* (2007) de Didier Blonde, *Un roman russe* (2007) d'Emmanuel Carrère, *Baisers de cinéma* (2007) d'Éric Fottorino, *Ballaciner* (2007) de J. M. G. Le Clézio, *Jeune fille* (2007) d'Anne Wiazemsky, *Remake* (2012) de Jean Imbeault, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* (2012) d'Olivia Rosenthal... À ce tropisme, dont l'acmé fut atteinte en 2007, s'adjoignent d'autres phénomènes, tout aussi frappants, tels les multiples collaborations entre écrivains et cinéastes (Emmanuèle Bernheim et François Ozon, Marie NDiaye et Claire Denis, Christian Gally et Alain Resnais...), la publication de scénarios d'écrivains (*Nickel stuff* de Bernard-Marie Koltès, *Scénarios en rose et noir* d'Alain Robbe-Grillet...), celle d'œuvres littéraires de cinéastes (*La maison d'Élisabeth* d'Éric Rohmer – initialement paru en 1946 sous le pseudonyme de Gilbert Cordier – en 2007, *Au dos de nos images* de Luc et Jean-Pierre Dardenne en 2005, *La part de l'ombre* d'Olivier Smolders la même année...), mais également un renouveau de la novellisation (*La tentation des armes à feu* de Patrick Deville, *La vie de Jésus* ou *L'humanité* de Bruno Dumont, *Vivre sa vie* de Jan Baetens)... Un récent projet a renouvelé de manière exemplaire la collaboration entre auteurs et metteurs en scène : il s'agit des cinq nouvelles rédigées par Pierre Alferi, François Bégaudeau, Stéphane Bouquet, Christine Montalbetti, et Joy Sorman autour d'un personnage nommé Béatrice Merkel, lors d'une résidence à l'Abbaye royale de Frontevraud en 2008, suivies de cinq projets d'adaptations (sous forme d'un dialogue ou d'une esquisse de synopsis) par, respectivement, Albert Serra, Patricia Mazuy, Claire Denis, Caroline Champetier, et Noémie Lvovsky⁵ – on avait rarement vu des créateurs exposer avec une telle liberté le processus textuel qu'implique le transfert d'une nouvelle à un synopsis. Bref, les échanges entre domaines connexes sont devenus plus intenses que jamais, au risque néanmoins de dissoudre ce qui fait le cœur de cette histoire partagée.
- 12 Allons plus loin. Il est un second obstacle, situé à l'opposé de la dissolution dont il vient d'être question, à savoir le battage médiatique que le passage d'écrivains contemporains derrière la caméra ne manque pas de susciter régulièrement. Les premiers films d'Alexandre Jardin (*Fanfan* en 1993), de Yann Moix (*Podium* en 2004, suivi de *Cinéma* en 2009), d'Éric-Emmanuel Schmitt (*Odette Toulemonde* en 2006, suivi de *Oscar et la dame rose* en 2009), de Michel Houellebecq (*La Possibilité d'une île* en 2008), de Marc Dugain (*Une exécution ordinaire* en 2010), ou encore de Yasmina Reza (*Chicas* en 2010 également) ont reçu une telle attention, et provoqué, pour plusieurs d'entre eux, une telle déception, au box-office aussi bien que dans les colonnes des grands journaux ou

des revues de cinéma, que l'on serait en droit de juger sans intérêt la question de savoir si Cocteau, Guitry ou Duras ont aujourd'hui de véritables successeurs. Philippe Claudel le souligne au cours de l'entretien publié dans ce numéro : en cas de succès éditorial, beaucoup d'écrivains sont sollicités par des producteurs afin d'adapter leur propre texte, indirectement en collaborant au scénario ou directement en assurant le tournage, tant le prestige des générations précédentes d'écrivains-cinéastes reste grand en France. Le redoublement de la fonction auctoriale en littérature par son équivalent au cinéma est, en effet, susceptible de se convertir en un bénéfice symbolique auquel peu de dramaturges ou peu de romanciers résistent, quand bien même les pertes s'avèrent proportionnelles aux gains espérés en cas d'échec commercial et plus encore critique – on se souvient du flot de critiques et de sarcasmes qui se déversa sur Houellebecq (que les précédentes adaptations d'*Extension du domaine de la lutte* par Jens Albinus et des *Particules élémentaires* par Oskar Roehler avaient déçu) à la sortie de *La possibilité d'une île* – Jean-Luc Douin intitula sobrement sa critique dans *Le Monde* : "L'impossibilité d'un film".

- 13 Sans nier l'importance de cette dimension médiatique, dont Simone Murray a reconstitué la logique en substituant à l'analyse traditionnelle des classiques (anglais) portés à l'écran, de Shakespeare à Mary Shelley, celle du système économique et culturel qui sous-tend la production industrielle d'œuvres destinées au grand écran, à la télévision, aux parcs à thèmes, aux jeux vidéos, ou encore à la bande dessinée⁶, il importe de ne pas se laisser abuser. Les premiers films d'écrivains sont bien une sorte de passage obligé, que favorise le souvenir constamment entretenu d'exemples illustres. Mais quoi qu'il en soit de cet épiphénomène culturel, quelques œuvres émergent, qui témoignent d'une convergence bien plus profonde et surtout du maintien à travers le temps de cette figure amphibie de l'écrivain-cinéaste.
- 14 Certains noms s'imposent d'emblée. Les trois premiers d'entre eux, Catherine Breillat, Christophe Honoré et Virginie Despentes, ont déjà retenu l'attention de la critique (en avril 2011, Jean Cléder et Timothée Picard avaient organisé, dans le cadre des Transversales cinématographiques, une journée d'études consacrée à Honoré écrivain, scénariste, cinéaste, et metteur en scène) – l'accent ne sera pas placé sur leur œuvre dans ce numéro de la revue, même s'ils apparaissent comme des figures incontournables de ce que nous appelons ici l'écrivain-cinéaste.
- 15 Catherine Breillat a ainsi porté une grande partie de ses textes à l'écran – sa première réalisation, l'adaptation d'*Une vraie jeune fille* en 1975, ne trouva son public qu'en 1999 en raison de la faillite du producteur et du blocage imposé par le distributeur ; après un deuxième film, *Tapage nocturne* et de nombreux scénarios (pour Bellocchio, Fellini, Baratier, ou Pialat), Breillat a adapté *36 fillette* en 1988 (suivront *Romance* en 1999, *À ma sœur !* en 2001, et *Anatomie de l'enfer*, adaptation de *Pornocratie*, en 2004, avant *Une vieille maîtresse* en 2007)⁷. Après avoir porté *Tout contre Léo* (publié en 1996) à l'écran en 2002, l'année où il réalisait *17 fois Cécile Cassard*, Christophe Honoré a développé conjointement une double œuvre, littéraire (écrits pour la jeunesse, romans, comme *L'infamille* en 1997 et *La douceur* en 1999, mais aussi théâtre : *Les débutantes* en 1998, *Beautiful Guys* en 2004, *Nouveau roman* en 2012) et cinématographique (*Ma mère* en 2004, *Dans Paris* en 2006, *Les chansons d'amour* en 2007⁸, *La belle personne* en 2008, *Non ma fille tu n'iras pas danser* en 2009...). Quant à Virginie Despentes, elle est l'auteure de sept romans dont cinq ont été adaptés : par elle-même en ce qui concerne son premier, *Baise-moi* paru en 1996 et tourné en 2000, un recueil d'essais, *King Kong théorie* publié en 2006, qui a

inspiré le documentaire *Mutantes (Féminisme Porno Punk)* en 2009, et *Bye bye blondie*, écrit en 2004 puis filmé en 2011 – *Les jolies choses* et *Teen Spirit* ont été, en revanche, portés à l'écran par Gilles Paquet-Brenner et par Olivier de Plas.

- 16 Néanmoins, pour saisir l'intérêt de ce renouveau, il faut remonter plus haut et tenir compte de quelques figures tutélaires, en particulier de cinéastes dont l'œuvre s'ancre plus avant dans l'histoire du cinéma et se prolonge sous forme littéraire à partir des années 1990. Jean-Luc Godard occupe ici une place exceptionnelle, dont témoigne le fait que trois articles de ce dossier lui sont (pour partie ou entièrement) consacrés : à partir de *For ever Mozart : phrases* (P.O.L.) en 1996, nombre de ses films ont pour double leur équivalent papier – mais ces versions imprimées ne sont-elles précisément que des équivalents ? Les quatre volumes en 1998 des *Histoire(s) du cinéma* aux éditions Gallimard offrent peut-être le cas le plus fascinant. Mais pensons également à Paul Vecchiali, qui publia *Marie Christine* (D'halluin et Cie) un an après avoir réalisé son premier long-métrage, *Les ruses du diable*, en 1965, avant de se consacrer à un cinéma d'auteur mêlant comédie musicale, brûlots politiques, films frôlant la pornographie, ou peintures de mœurs provocatrices, puis de doubler sa filmographie de nouvelles et de romans à partir de 1992 (*Quand meurt le fantastique* en 1992, *Indécente mémoire* en 2003, *Vespérales* en 2008...). Chantal Akerman offre un cas intéressant en ce que rien, en apparence, ne semblait préparer l'auteure de *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) à se tourner vers la littérature en publiant une pièce, *Hall de nuit*, en 1997, puis *Une famille à Bruxelles* la même année, et *Ma mère rit* en 2013. Rien ? Si : l'écriture de scénarios, comme *Les rendez-vous d'Anna* signé avec Éric De Kuyper et publié en 1978 aux éditions Albatros (dans la belle collection "Ça-cinéma"), de textes rédigés pour les installations qu'Akerman réalise à partir du 25^e écran en 1998 (suivront *D'est : au bord de la fiction*, *Selfportrait – Autobiography in Progress*, *Woman Sitting After Killer*, et *From the Other Side*), ou encore l'*Autoportrait en cinéaste* publié en 2004 par Les Cahiers du cinéma et par le Centre Pompidou. Comme le montre ce dernier exemple, l'art contemporain sert à plusieurs artistes d'interface ou de point de rencontre entre cinéma et littérature : tel est en particulier le cas de Sophie Calle, réalisatrice avec Greg Shephard de *No Sex Last Night* (1992) et dont les œuvres exposées sont pour la plupart d'entre elles publiées aux éditions Actes Sud, de Valérie Mréjen, plasticienne dont les vidéos ont pour complément plusieurs textes publiés chez Allia (*Mon grand-père*, 1999, *L'agrume*, 2001, *Eau sauvage*, 2004...), puis chez P.O.L. (*Une dispute et autres embrouilles*, 2004, *Forêt noire*, 2012), ou encore d'Abbas Kiarostami, dont l'œuvre se déploie désormais aussi bien sous forme de films, de recueils de poésie, de photographies, et de peintures.
- 17 Mais plus frappant peut-être, puisque qu'il relève directement à la tradition des écrivains-cinéastes, est le cas des romanciers ou des poètes passés à la réalisation, tels Hervé Guibert (déclarant lors d'un entretien au sujet de *La pudeur et l'impudeur* dont il venait d'achever le tournage mais qui ne sera diffusé sur TF1 qu'un mois après sa mort : "J'ai écrit par impossibilité ou impuissance de faire du cinéma"⁹), Jean-Philippe Toussaint (qui, après avoir écrit le scénario de *La salle de bain* pour John Lvoff, a auto-adapté *Monsieur* en 1990, puis *La sévillane* d'après *L'appareil-photo* en 1992, et tourné *La patinoire* sur un scénario original en 1999), Philippe Claudel (qui a réalisé *Il y a longtemps que je t'aime* en 2008, après avoir longtemps écrit des scénarios, parmi lesquels *Sur le bout des doigts* ou le scénario tiré des *Âmes grises* mis en scène par Yves Angelo, et qui a continué avec *Tous les soleils*, en 2011, et avec *Avant l'hiver*), Emmanuel Carrère (auto-adaptant de *La classe de neige* pour Claude Miller, de *L'adversaire* pour Nicole Garcia, et

auteur du documentaire *Retour à Kotelnitch* en 2003, puis de *La moustache*, co-scénarisé avec Jérôme Beaujour, en 2005), et bien d'autres comme Atiq Rahimi, Camille de Toledo, Pierre Alferi, Stéphane Bouquet, ou plus récemment Noël Herpe – notons d'ailleurs que plusieurs d'entre eux, comme Philippe Claudel ou Atiq Rahimi, ont suivi dans leur jeunesse un cursus en cinéma et que Noël Herpe, après une thèse de lettres, a enseigné l'esthétique du film à Chicago, à Caen et depuis à Paris VIII Saint-Denis.

- 18 Si l'on cherchait l'une des formes singulières qu'a pu prendre la fascinante collusion entre ces deux voies de création, peut-être serait-elle à trouver dans les carnets de tournage. La note furtive dans *Le mausolée des amants* : "Dimanche 22 juillet, dix heures trente du matin avec le masseur, j'ai commencé la vidéo"¹⁰, quelques pages avant que l'écriture du journal de Guibert s'achève par épuisement de son auteur, en offre un exemple certes limité, mais puissant, parce qu'elle conduit immédiatement Guibert à théoriser cette forme de création plurielle à laquelle il était parvenu à la fin de sa vie :

(Il faut déjà avoir vécu les choses une première fois avant de pouvoir les filmer en vidéo. Sinon on ne les comprend pas, on ne les vit pas, on ne peut en faire la synthèse, la vidéo absorbe tout de suite et bêtement cette vie pas vécue. Mais si la vidéo parvient à faire le lien entre photo, écriture et cinéma, elle m'intéresse. Reconstituer en vidéo un instant vécu est un peu moins impossible qu'avec la photographie, qui produit alors un faux : avec la vidéo on s'approche d'un autre instant, de l'instant nouveau, avec, comme en superposition, dans un fondu enchaîné purement mental, le souvenir du premier instant. Alors l'instant présent qui est attrapé par la vidéo a aussi la richesse du passé.)¹¹

- 19 Le même besoin de s'approprier littérairement le matériau d'un film s'observe chez Christophe Honoré, dont *Le livre pour enfants* (sous-titré : "Roman") est soudain interrompu par l'avertissement suivant : "Ce qui suit est la reproduction exacte du journal de tournage de *Ma mère*, si j'avais eu le temps d'en écrire un"¹², ou chez Philippe Claudel, qui a adjoint au scénario d'*Il y a longtemps que je t'aime* une même reconstitution après coup du tournage effectué : "Petite fabrique des rêves et des réalités", présentée selon un ordre alphabétique qui rompt avec l'illusion d'une notation au jour le jour et permet d'accéder au soubassement littéraire du projet filmique.
- 20 Certains créateurs brouillent à ce point les frontières entre les différentes sphères qu'il devient impossible, voire inutile de leur assigner une identité première, en particulier Eugène Green ou plus encore Alain Fleischer, dont l'œuvre cinématographique (démultipliée : plus de trois cents films de court-métrage), plastique et photographique, a longtemps masqué l'œuvre littéraire (romans, essais et autobiographies) pourtant considérable – œuvre à laquelle les actes du colloque récemment publiés par Jean-Bernard Vray et Jutta Fortin rendent enfin hommage¹³. On trouverait quantité d'autres parcours tout aussi curieux, tel celui de Dai Sijie, venu de Chine pour étudier en 1984 à l'IDHEC (quelques années avant que l'Institut devienne La Fémis) : malgré le prix Jean Vigo pour *Chine ma douleur* en 1989, puis deux autres films, Dai Sijie n'acquiert une véritable notoriété qu'en publiant *Balzac et la petite tailleuse chinoise* (2000) aux éditions Gallimard, qu'il auto-adaptait deux ans plus tard. S'agit-il d'un malentendu ? Pas plus peut-être que celui ayant conduit Eric Segal, scénariste de *Love Story* (réalisé par Arthur Hiller), à en publier une novellisation qui connut un succès extraordinaire avant même la sortie du film, à son tour l'un des grands succès de l'année 1970 – depuis, l'industrie de l'adaptation a systématisé ces croisements comme un véritable outil de promotion, ainsi que l'a montré Suzanne Murray. Il y aurait encore bien plus à dire si l'on acceptait de s'intéresser – une telle extension, légitime d'un point de vue théorique, nous a paru

néanmoins difficile à mettre en œuvre d'un point de vue pratique dans ce numéro – à ce qui excède le long-métrage de fiction en se tournant vers les documentaristes qui développent à leur tour une œuvre littéraire, tels Raymond Depardon, Jérôme Prieur ou Jérôme Beaujour, mais également vers la bande- dessinée, où s'observe un même travail de fécondation réciproque, chez Enki Bilal, Schuiten et Peeters ou Joann Sfar.

- 21 À quoi tient la fascination que de telles combinaisons continuent à exercer sur nous ? Pour l'essentiel, au fait que des domaines en apparence concurrents, que l'on croyait voués à une querelle sans fin, se révèlent évoluer de manière totalement indissociable. Bien au-delà des confrontations qui firent les délices d'une sémiotique comparée, cinéma et littérature apparaissent aujourd'hui jouir d'une communauté de références et d'expériences, dont Alain Fleischer a parfaitement rendu compte en notant :

Si l'on entreprenait d'écrire aujourd'hui *À la recherche du temps perdu*, les "souvenirs" du temps vécu et le scénario de la mémoire devraient sans doute rivaliser avec les images, beaucoup plus persistantes, de films vus autrefois et intimement mêlés à notre vie¹⁴.

- 22 D'une certaine manière, il est possible de parler d'un nouvel âge de la culture cinéphilique, dont l'une des caractéristiques essentielles est de participer pleinement de la littérature contemporaine, non pas uniquement parce que le cinéma exercerait sur elle une influence déterminante, mais parce qu'il y est si étroitement mêlé qu'il participe totalement de son intelligibilité et relève légitimement de son histoire – la récente réappropriation d'une mémoire du cinéma muet par Didier Blonde dans *Fantômes du muet* ou par Gérard Macé dans *L'art sans parole* (1999) en offre un exemple apparemment à contre-courant mais en réalité tout à fait en phase avec notre goût pour l'image pure. Indépendamment des transferts juridiquement et économiquement très organisés qui s'opèrent d'un domaine à l'autre, littérature et cinéma semblent former un espace de création partagé, dont les écrivains-cinéastes seraient en quelque sorte les garants, mais cela de manière non exclusive – aucune autre voie d'échanges entre arts connexes, qu'il s'agisse de la peinture, de la musique, de la sculpture ou de la danse par exemple, n'a donné lieu à l'émergence de tels cas de double compétence (seule la photographie peut-être..., mais de manière moins ample et moins évidente que dans le cas du 7^e art).
- 23 Il se trouve pourtant qu'en France, les spécialistes de littérature aussi bien que ceux de cinéma restent, pour des questions disciplinaires, relativement indifférents à cet état de fait. Bien entendu, personne ne nie les jeux d'influence de part et d'autre. Les deux histoires n'en restent pas moins disjointes, comme s'il s'agissait de s'en tenir à des va-et-vient réglés, conformes aux modèles bien connus, sans être en mesure de penser une histoire véritablement commune, autrement dit de rendre compte de ces œuvres doubles, qu'il est délicat de caractériser – faut-il parler d'œuvres dupliques, d'œuvres hybrides, ou, comme nous le faisons ici, d'œuvres amphibies afin de mettre l'accent sur leur aisance à circuler d'un règne à l'autre et à révéler, ce faisant, l'extensivité observable entre des milieux que l'on pourrait croire exclusifs l'un de l'autre ?
- 24 C'est à ce défi, qui se pose de la même manière aux historiens de la littérature et à ceux du cinéma, qu'il s'agit de répondre, en se demandant s'il est possible de parler d'un nouvel âge d'or des rapports entre littérature et cinéma. Autrement dit en se demandant si nous assistons, après la crise des années 1980, à un véritable renouveau d'une histoire commune aux deux champs et aux deux disciplines ou si l'écrivain-cinéaste ne représente qu'une figure creuse, à laquelle auteurs et réalisateurs s'obligeraient du

fait d'une tradition élitiste particulièrement prégnante en France mais qui n'offrirait plus, en réalité, qu'un parcours obligé, vidé de l'énergie créatrice qu'une telle configuration offrait autrefois.

NOTES

1. *Cinéma & littérature : le grand jeu*, dir. Jean-Louis Leutrat, Paris, De l'incidence éditeur, t. I, 2010, t. II, 2011.
2. André Bazin, "L'Espoir, du style au cinéma", *Poésie* 45, n° 26-27, août-septembre 1945, repris dans *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, éd. Jean Narboni, Cahiers du cinéma, 1998, <Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma>, p. 236.
3. Alain Viala, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Éditions de Minuit, 1985, <Le sens commun>, p. 180 [voir le chapitre : "Les écrivains sans carrière : des amateurs très éclairés", p. 180-183].
4. Fabien Gris a consacré sa thèse, menée sous la direction de Jean-Bernard Vray, aux Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français contemporain (de la fin des années 1970 à nos jours) en 2012.
5. Voir Béatrice Merkel : cinq nouvelles et leur adaptation cinématographique, Paris, Capricci, 2010 ("Béatrice Merkel est une femme d'âge mûr (45/50 ans). Elle exerce la profession de conseillère clientèle dans une banque. On peut dire d'elle que c'est une femme "de droite"./ Sa langue maternelle n'est pas le français : elle est d'origine allemande. Elle a été mariée, mais a divorcé. Elle n'a pas d'enfant. Elle est célibataire et vit avec son chien. Béatrice Merkel habite le XIII^e arrondissement de Paris, près de la place d'Italie.")
6. Dans son analyse de l' "économie culturelle de l'adaptation littéraire contemporaine", Murray s'intéresse aux six principaux intervenants de cette industrie : les écrivains, les agents, les organisateurs de salons ou de festivals, les jurys de prix littéraires, les scénaristes, et enfin les deux instances en charge du public, les producteurs et distributeurs. Voir Simone Murray, *The Adaptation Industry : The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, London, Routledge, <Routledge Research in Cultural and Media Studies>, 2011 – pour une présentation succincte de l'ouvrage, voir Jean-Louis Jeannelle, "Note sur The Industry Adaptation de Simone Murray", dans "Ciné littérature", *Critique*, no 795-796, dir. Marc Cerisuelo et Patrizia Lombardo, août-septembre 2013, p. 762-766.
7. L'entretien que Catherine Breillat accorda en septembre dernier à Darren Hughes porte essentiellement sur sa façon de diriger les acteurs d'Abus de faiblesse (2013). Voir <http://mubi.com/notebook/posts/material-desires-a-conversation-with-catherine-breillat>
8. Voir aussi l'entretien qu'il accorda à Bruno Blanckeman dans le numéro 5 de notre revue (<http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.14/662>).
9. Hervé Guibert, "Guibert gagne", entretien avec Sophie Chérier, 7 à Paris, 24-30 avril 1991, p. 19.
10. Hervé Guibert, *Le mausolée des amants* (journal, 1976-1991), Paris, Gallimard, 2001, <Folio>, p. 529.
11. *Ibid.*, p. 531.
12. Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2005, <Points Seuil>, p. 115.

13. *Alain Fleischer, écrivain*, dir. Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray, Paris, Éditions du Seuil, 2013, <Le genre humain>.

14. Alain Fleischer, "Parcours", *Choses écrites : essais de littérature et à peu près*, Paris, P.O.L., 1998, p. 433.

AUTEURS

MARGARET C. FLINN

Ohio State University

JEAN-LOUIS JEANNELLE

Paris-Sorbonne/IUF