

ÉCLAIRAGES



**Littérature & cinéma :
et plus si affinités...**

PAROLES D'INVITÉ :
JEAN CLÉDER

**DE LA LITTÉRATURE AU FILM,
DU CINÉMA AU LIVRE
ENTRE BD ET CINÉMA
À LA CROISÉE DES ÉCRITURES
LES ENJEUX ÉCONOMIQUES**



Une artiste à l'œuvre :
Lucile Placin
Illustratrice



écla
RÉGION
AQUITAINE
écrit cinéma livre audiovisuel

N° 03
Printemps 2015



ÉDITO

Littérature & cinéma. Et plus si affinités...

Depuis l'origine du cinématographe, les relations entre le 7^e art et la littérature ont toujours été aussi intenses qu'ambiguës. Jean Cléder qui opte pour l'expression « les affinités sélectives »¹ décrit parfaitement dans l'entretien qu'il nous accorde de quoi se nourrit cette complicité parfois conflictuelle : « À première vue, nous dit l'universitaire, la littérature offre au cinéma depuis sa naissance des intrigues, des personnages, des dialogues, des concepts et de grandes questions (...). Dans l'autre sens, le cinéma a apporté à la littérature de nouvelles modalités de perception, d'autres façons de raconter les histoires (techniques narratives, rapport aux genres), et des manières nouvelles de provoquer l'émotion pour la faire résonner durablement ». Le cadre est – bien – défini par Cléder qui insiste sur un point essentiel qui conditionne la vraie nature de la relation : dans l'adaptation qui est « un exercice d'interprétation », « c'est la différence qui compte ». Quand elle évoque son travail sur *L'amant de Lady Chatterley* de D.H. Lawrence, Pascale Ferran confirme et souligne : il s'agit, dit la réalisatrice, « d'une absolue réinterprétation »². Cette appropriation légitime n'est possible que dans la mesure où le réalisateur peut, lui aussi, sur le modèle spécifiquement français, se revendiquer comme auteur à part entière. La littérature n'est pas « que » pourvoyeuse de scénarii potentiels au succès attendu (ou, en tous cas, espéré) : les mots – le style – peuvent faire naître une image. Pendant longtemps, la littérature légitime le cinéma. À ses débuts, même Jean-Luc Godard en convient par ses propres textes avant de s'écrier quelques décennies plus tard « À quoi sert le cinéma s'il vient après la littérature ». D'une manière générale, d'ailleurs, la « nouvelle vague », Truffaut en tête, reconnaîtra sa dette à la littérature tout en cassant l'académisme des adaptations. Ces quelques lignes inspirées par le dossier publié dans ce numéro d'*Éclairages* indiquent bien la richesse et la subtilité de la relation entre cinéma et littérature. Il y a, par ailleurs, en dehors la création elle-même, tous les autres

aspects pratiques de cette alimentation réciproque : la question des droits d'adaptation, le rôle des agents et des éditeurs face aux producteurs, l'impact à double sens que peut avoir une adaptation. De ce point de vue, le livre et le film se rendent des services parfois considérables si la collaboration des différents acteurs est efficace. Chacun peut renforcer, confirmer ou faire découvrir l'autre. C'est bien à ce niveau que se situe aussi le rôle d'une agence comme Écla dont la raison d'être est précisément la transversalité entre livre et cinéma au service des professionnels. Rendre plus facile cette collaboration entre les auteurs, les réalisateurs, les éditeurs, les producteurs et les distributeurs est bien un objectif majeur d'Écla et de la politique culturelle de la région.

Tout est possible entre le cinéma et la littérature. Un fantôme a hanté le cinéma de Luchino Visconti, celui de Proust. L'auteur de *Mort à Venise* n'a jamais adapté celui de la « Recherche » mais l'esprit proustien a traversé avec bonheur et subtilité certains de ses films. Au-delà de l'adaptation formelle, l'alchimie des mots et des images consacre cette union libre, fragile et créatrice entre le cinéma et la littérature.

Hugues Le Paige
Président d'Écla

1. *Entre cinéma et littérature, les affinités sélectives*, est le titre de l'un de ses ouvrages (voir p. 47)
2. Entretien dans le documentaire *Histoires de Cinéma : Le cinéma peut-il se passer du roman ?* de Florence Plataret et Xavier Villetard, diffusé sur Arte le 18 mai 2015.



ÉCLAIRAGES

N° 03 - Printemps 2015
Visuel de couverture :
Lucile Placin

Éclairages est la publication semestrielle d'Écla, agence du Conseil régional d'Aquitaine pour l'écrit, le cinéma, le livre, l'audiovisuel, association loi 1901.

Directeur de la publication :

Hugues Le Paige
Responsable de la publication : Emmanuelle Schmitt
Rédactrice en chef : Catherine Lefort

Comité de rédaction :

Hugues Le Paige, Emmanuelle Andrieux, Corinne Chiaradia, Myrthis Flambeaux, Jean-Raymond Garcia, Yane Lahaye, Flore Llopis, Jean-Marc Robert, Olivier Bouquin, Géraldine Arnoux.

Ont collaboré à ce numéro :

Lucie Braud
Gilles Ciment
Christophe Chauville
Jean Cléder
Christophe Dabitch
Olivier Desmettre
Sébastien Gazeau
Romuald Giulivo
Catherine Lefort
Laetitia Mikles
Hervé Pons
Delphine Sicot.

Remerciements à :

Didier Blonde, Clara Bourreau, Gilles Ciment, Jean Cléder, Marc Faye, Jean-Michel Frodon, Guillaume Guéraud, Fabrice Main et David Hurst, Frédérique Massart, Laure Gomez-Montoya, Valérie Mréjen, Gérard Mordillat, F. J. Ossang, Vincent Paronnaud, Phi-Anh Nguyen, Nathalie Piaskowski, Lucile Placin, Vincent Ravalec, Marc Torralba, Martine Vidalenc.

Conception graphique :

Dan Maurin / www.dandan.fr

Pour écrire à la rédaction :

catherine.lefort@ecla.aquitaine.fr

Diffusion :

Catherine Lefort
Correction : Jean Bernard Maugiron / jbm33@free.fr
Imprimeur : BLF Impression
www.blfimpression.fr
ISSN : 2273-8851
Dépôt légal : juin 2015

ÉCLA AQUITAINE

Bâtiment 36-37
Rue des Terres neuves
33130 Bègles
Tél. 05 47 50 10 00

ecla@ecla.aquitaine.fr / <http://ecla.aquitaine.fr>

écla 
écrit cinéma livre audiovisuel
RÉGION AQUITAINE



10



14



16



18



23



46

SOMMAIRE

Littérature & cinéma. Et plus si affinités...

Paroles d'invité

04 Entre littérature et cinéma : c'est la différence qui compte

Jean Cléder, maître de conférences en littérature générale et comparée (Université Rennes 2), auteur de *Entre littérature et cinéma : les affinités électives* (Armand Colin).

Par Catherine Lefort

De la littérature au film, du cinéma au livre

08 Au carrefour du livre et de l'écran : l'attente du critique de cinéma

Jean-Michel Frodon, critique de cinéma, enseignant et historien du cinéma. A été directeur de la rédaction des *Cahiers du cinéma*.

Par Christophe Chauville

10 Cinéma Poésie Active

F.J. Ossang, auteur, cinéaste et musicien.

Par Sébastien Gazeau

12 Le cinéma muet et les fantômes de la littérature

Didier Blonde, romancier et essayiste.

Par Hervé Pons Belnoue

14 Contrechamp : le cinéma de Guillaume Guéraud, auteur jeunesse

Par Romuald Giulivo

16 L'écriture multimédia de Valérie Mréjen, artiste et vidéaste.

Par Hervé Pons Belnoue

Entre BD et cinéma

18 De sept à neuf Les rendez-vous galants du cinéma et de la bande dessinée

Par Gilles Ciment

À la croisée des écritures

21 S'allumer de feux réciproques

Gérard Mordillat, écrivain, poète, réalisateur.

Par Sébastien Gazeau

23 Une artiste à l'œuvre :

Lucile Placin

Carte blanche à Lucile Placin, illustratrice.

Entretien par Laetitia Mikles

28 Scénariste, un auteur artisan

Clara Bourreau, auteure-réalisatrice, scénariste de cinéma et auteure jeunesse.

Par Christophe Dabitch

30 L'écriture sans frontières de Vincent Ravalec

Écrivain, réalisateur, scénariste, producteur

Par Hervé Pons Belnoue

Des expériences en aquitaine :

32 Trois films, trois expériences chez Dublin Films

Par Christophe Dabitch

34 Monsieur Lapin, une aventure 100% aquitaine

Par Delphine Sicut

36 La bande dessinée, un faux ami du film d'animation

Vincent Paronnaud, auteur de bande dessinée et cinéaste

Par Christophe Dabitch

37 Phylactère, une collection de films documentaires sur la bande dessinée

Par Lucie Braud, Un autre Monde

Les enjeux économiques et juridiques

38 L'adaptation, un axe stratégique de Gallimard

Frédérique Massart, responsable des droits audiovisuels chez Gallimard

Par Christophe Chauville

41 Regard de Phi Anh Nguyen, agent littéraire

Par Delphine Sicut

42 Le film, une seconde vie pour le livre ?

Marc Torralba, éditions Le Castor Astral

Par Olivier Desmettre

44 La Scelf, facilitateur d'adaptations

Nathalie Piaskowski, directrice de la Scelf

Par Catherine Lefort

46 De nouveaux passeurs

Laure Gomez-Montoya, co-fondatrice des éditions du Moteur

Par Olivier Desmettre

47 Des lectures : littérature & cinéma

Retrouvez la suite du dossier "Littérature et Cinéma" sur :



ÉCLAIRS

la revue en ligne d'Écla

eclairs.aquitaine.fr

■ Écriture cinématographique et écriture littéraire, avec Santiago H. Amigorena

■ Séries télévisées : à la croisée du cinéma et de la littérature, avec Vincent Poymiro

■ Entretien avec Valérie Zenatti

■ Un écrivain évoque un film

■ Un cinéaste évoque un livre

■ Le cinéma explore la bande dessinée

■ La liberté supérieure de l'image dessinée

■ La bibliothèque dans le cinéma

■ L'édition de livres de cinéma

10 Ossang Blumenfeld - Photo : Mina Blumenfeld

14 Guillaume Guéraud - Photo : Elisabeth Roger

16 Valérie Mréjen - Photo : Stéphanie Solinas

18 Gilles Ciment - Photo : Nicolas Guérin

23 Lucile Placin - L'abracadabrant Alphabet (Albin Michel)

34 Laure Gomez-Montoya, Émilie Frèche - Photo : Harcourt

PAROLES D'INVITÉ



Jean Cléder - DR

Entre littérature et cinéma : c'est la différence qui compte

Entretien avec Jean Cléder / Propos recueillis par Catherine Lefort

A fin de déterminer la nature des échanges entre littérature et cinéma, – les interactions, les apports artistiques réciproques, les questions d'écriture – nous avons interrogé Jean Cléder, particulièrement impliqué dans cette question en tant maître de conférences en littérature comparée à l'université Rennes 2, auteur notamment d'*Entre littérature et cinéma, les affinités sélectives*.

Catherine Lefort – Dans votre livre, vous parlez de la richesse mais aussi de la difficulté des échanges entre littérature et cinéma. Quelle est la nature de ce qui s'échange ?

Jean Cléder – Entre littérature et cinéma, des échanges s'effectuent depuis toujours, mais ce n'est probablement pas la même chose qui s'échange dans les deux sens. À première vue, la littérature offre au cinéma depuis sa naissance des intrigues, des per-

sonnages, des dialogues, des concepts et de grandes questions : telles sont les données faciles à extraire et à verbaliser. On écarte en général de la réflexion tout ce qui, dans l'acte de lecture, relève de l'expérience subjective – et qui s'avère plus difficile à cerner, mais sans doute plus fondamental : des façons de voir et de sentir, de percevoir et d'aimer, constitutives d'une relation au monde qui est en partie une relation esthétique. Dans l'autre sens, le cinéma a apporté à la littérature de nouvelles modalités de perception,

d'autres façons de raconter les histoires (techniques narratives, rapport aux genres), et des manières nouvelles de provoquer l'émotion pour la faire résonner durablement. Pour le mesurer, il suffirait de rappeler l'importance du cinéma dans l'évolution de la littérature américaine dès la première moitié du XX^e siècle (ça vient un peu plus tard en France). À ce niveau, les rapports d'échange sont dissymétriques, parce que l'évolution de la littérature est sans impact sur l'évolution du cinéma narratif, alors que l'évolution du cinéma se répercute fortement sur la littérature.

Cependant, exception faite des emprunts caractérisés ou explicites – le behaviourisme du roman, la construction du regard, l'organisation des raccords, certains procédés techniques comme le ralenti que par exemple Nabokov sollicite pour sublimer sa *Lolita*, etc. – il reste très délicat de spécifier ce qui s'échange, y compris dans le cas de l'adaptation cinématographique. Qu'y a-t-il de commun entre *Journal d'un curé de campagne* de Georges Bernanos, et *Journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson ? Si on regarde les choses de loin, on peut dire : presque tout ; si on regarde les choses de près, on peut dire : presque rien. Ou bien encore, ce que le cinéma *emprunte* à la littérature n'appartient pas à la littérature : il ne faut pas demander au cinéma de le *rendre* fidèlement, comme on continue de dire...

C.L. – *Dès ses débuts, le cinéma a beaucoup emprunté à la littérature. Les rapports entre les deux étaient ambigus, entre attraction et méfiance et volonté de garder ses distances.*

Le « modèle littéraire » a-t-il conduit le cinéma à élaborer son propre langage ?

J.C. – Je ne crois pas que la littérature ait poussé le cinéma à élaborer son propre langage : d'une façon générale, il me semble plutôt que les possibilités techniques du médium, se développant au XX^e siècle, retenant et éliminant des solutions, ont généré la mise au point d'une grammaire, de manières de raconter qui partagent évidemment des éléments (articulations, organisation de l'image ou du récit) avec la littérature.

En revanche, les modèles critiques, les modèles d'interprétation (comment doit-on « lire » un film ? comment peut-on analyser un film ?) se sont élaborés *avec* et *contre* la littérature. Pour dire les choses rapidement tout en restant précis, si on regarde le cas de la France, il est clair que le cinéma a acquis une légitimité culturelle parce que des critiques ont fait comprendre au public cultivé que le cinéma était un art à part entière, et capable de nous aider à voir et comprendre le monde aussi profondément que la littérature, tout en développant des moyens spécifiques. Les textes critiques rédigés par Jean-Luc Godard dans les années cinquante sont tout à fait sidérants de ce point de vue : il fait la promotion du cinéma en comparant systématiquement (même si le système est facétieux) les films à des livres, comme s'il fallait prouver que le cinéma peut faire aussi bien que la littérature. Toutefois, c'est le même Godard

qui reviendra à la fin des années 90 sur cette période complexe d'effervescence critique pour déplorer que la pensée du cinéma se soit adossée aussi fortement à la pensée de la littérature – je cite – « pour que le cinéma tombe sous la guillotine du sens et ne s'en relève pas ».

C.L. – *L'adaptation cinématographique n'est qu'un des aspects de la relation entre littérature et cinéma. Qu'est-ce qui est en jeu dans la transposition d'une œuvre de l'écrit à l'écran ?*

J.C. – Ce qui est en jeu se formule toujours indirectement, et se décide à plusieurs niveaux : symbolique et culturel, anthropologique, et interprétatif ou herméneutique. Le niveau où les enjeux se manifestent le plus bruyamment, c'est le niveau symbolique et culturel :

à chaque fois qu'on se demande si tel ou tel film est une bonne adaptation, une communauté, à géométrie variable selon la respectabilité culturelle du film et du livre, s'interroge en fait sur ce qu'est son patrimoine, et sur ce qu'elle fait de ce patrimoine – son passé, sa culture, ses capacités de transmission. Cela revient à se demander à chaque fois en quoi consiste la littérature dans la vie culturelle : ce n'est pas là une petite question ! Or, cette vérification s'opère dans la plus grande sauvagerie, parce que la littérature et sa découverte sont confisquées par des institutions qui ne savent pas quoi en faire : l'adaptation cinématographique est généralement envisagée dans une perspective axiologique ou *normative* (c'est bien ou pas bien, réussi ou pas réussi), ce qui est très étonnant dans la mesure où les *normes* en question (y compris dans les organes de presse les plus sérieux) ne sont jamais explicitées. L'exercice critique consiste alors à costumer des jugements arbitraires.

Par ailleurs, regarder une adaptation cinématographique d'un livre qu'il a lu pose une question simple et vertigineuse à n'importe quel spectateur : est-ce que A (le réalisateur), ou B (un autre spectateur avec qui je peux en discuter) a lu (c'est-à-dire vu, senti, compris, mémorisé, interprété, etc.) tel livre

comme moi ? Alors que la pratique de la lecture est soigneusement régulée par des instances très bien organisées (alphabétisation, enseignement de la langue et des lettres, etc.), qui œuvrent à stériliser la force subjective et subversive de l'acte même de lire, brusquement le spectateur peut mesurer la singularité de son expérience de lecture par comparaison avec une autre façon de lire. À ce moment-là, le plus intéressant n'est évidemment pas de savoir si l'adaptation est réussie (qu'est-ce que ça peut faire ?), mais sans doute plutôt de comprendre comment s'exerce la réflexion (au sens où un miroir réfléchit) du film sur le texte lui-même, révélant au spectateur sa propre lecture, tandis qu'il découvre la vision du même livre par quelqu'un d'autre. Car c'est bien cette altérité-là qui est en jeu, et la capacité d'accueil de cette altérité. C'est la différence qui compte : on comprend donc que les discussions sur l'adaptation cinématographique, si elles mobilisent des

«...ENTRE
LITTÉRATURE
ET CINÉMA,
DES ÉCHANGES
S'EFFECTUENT
DEPUIS
TOUJOURS,
MAIS CE N'EST
PROBABLEMENT
PAS LA MÊME
CHOSE QUI
S'ÉCHANGE
DANS LES DEUX
SENS.. »

critères de conformité ou d'écart au regard d'un original (le texte) qu'il s'agirait de reproduire le mieux possible, soient prises de bégaïement. Mais ce bégaïement n'est pas *inutile* : il s'agit pour les élites culturelles et leurs relais institutionnels de maintenir coûte que coûte leur autorité sur le texte et son interprétation. D'où par exemple l'embarras de la critique quand Claude Chabrol sort son adaptation de *Madame Bovary* (1991) : tout y est, l'auteur suit le livre comme un *story-board* (ce qui est probablement l'inverse de l'acte de lecture), mais on s'ennuie un peu, alors que si on regarde de près le travail du cinéaste, c'est une lecture très intelligente qui s'effectue.

Enfin, sur le plan de l'interprétation, le film peut être appréhendé comme un instrument de lecture du texte littéraire : cela n'est possible qu'à condition de traiter le texte comme une œuvre d'art – et non pas seulement comme le vecteur accidentel d'une histoire, ou comme un assemblage alphabétique pétrifié par les « significations ». À cet égard, les discussions entre Marguerite Duras et Claude Berri au moment d'adapter *L'Amant*¹ (1987), prix Goncourt 1984 traduit dans le monde entier, sont tout à fait éclairantes : en face du producteur et cinéaste, qui demande à l'écrivain de « traduire » son roman pour établir une continuité narrative précise, l'écrivain répond : « Je fais des textes, je ne fais pas de récit. » Il ne s'agit pas d'une simple coquetterie lexicale : Duras sait bien que l'efficacité de son roman ne réside pas dans l'histoire, mais dans la force magnétique d'un style. Autrement dit, dans l'économie de l'œuvre, l'écriture est plus importante que l'histoire, et elle ne veut pas y renoncer. L'adaptation cinématographique d'un texte sélectionne, déplace, remplace, déforme, et surtout invente – suffisamment peut-on espérer pour dire et montrer ce que le texte ne disait ni ne montrait – faute de quoi on pourrait reposer la question avec Jean-Luc Godard : « À quoi sert le cinéma, s'il vient après la littérature ? »

C.L. – Dans ce processus, la notion d'auteur a été déterminante. Vous parlez d'autorité de l'auteur...

J.C. – À partir du moment où le cinéaste est considéré comme un auteur à part entière, la surveillance des rapports de transmission, concurrence, fidélité, trahison, cette surveillance est désactivée car elle ne sert plus à rien : on fait du cinéaste un créateur de même niveau que l'écrivain, de sorte que l'appropriation qu'il s'autorise (la part d'autorité du cinéaste sur l'adaptation cinématographique), n'a plus de comptes à rendre – mais un texte à lire, et son film à faire. Il est sûr que, en France, cette promotion de l'auteur de cinéma a eu une importance décisive – en libérant pour partie le cinéma de la littérature tout en forçant à prendre le cinéma au sérieux ; on peut renvoyer ici au célèbre texte publié par François Truffaut en janvier 1954 dans les *Cahiers du cinéma* : « Une certaine tendance du cinéma français ». Mais aujourd'hui, cette notion d'auteur n'a plus d'importance qu'au regard de l'adaptation cinématographique, qui la reformule continuellement : on est toujours en droit de se

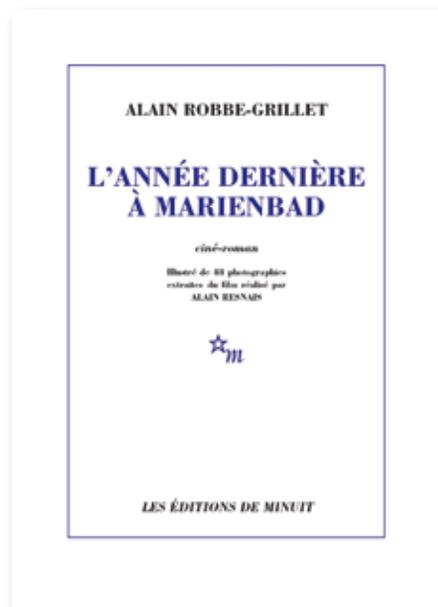
demander à qui revient l'autorité sur l'histoire, le texte, les images, l'imaginaire suscité par le film... Là encore, le lecteur peut avoir le sentiment que l'écrivain a créé un monde, mais aussi une façon de le voir, de le dire, de le penser et de l'aimer... Il peut souhaiter que le cinéaste qui s'empare de cette œuvre rétablisse sur un autre médium cette façon-là, et la confusion est entretenue par le fait que la littérature est un art du sens et du langage, et le roman un art du récit : on demande injustement au changement de support une sorte de *traduction*. Parce que l'œuvre littéraire est faite de mots, on a tendance à le passer sous silence, mais ce point est très important : on essaie de réduire cette œuvre littéraire à ses *significations*, dont on attend que sa transposition sur un autre médium les *traduise*. Or l'œuvre littéraire est aussi une œuvre d'art comme une autre, si je puis dire, de sorte que cette exigence s'avère gravement réductrice (pour le texte comme pour le film qui s'en inspire)... Pour faire sauter la clause de fidélité/conformité, il me

semble qu'on aurait avantage à examiner l'adaptation cinématographique comme un exercice d'interprétation, au sens où un cinéaste (et son équipe) interprète un texte comme un musicien ou un orchestre interprète une partition.

C.L. – La novellisation s'est développée dans les années 20 et prend de l'ampleur depuis les dernières décennies. N'est-elle pas un « retour » assez remarquable du cinéma vers la littérature et qu'est-ce qui se joue là ?

J.C. – La transposition du film en roman a connu des formes très diverses, mais ne s'est jamais imposée culturellement comme un genre respectable : du fait probablement de l'impureté constitutive du processus, les instances de validation de la valeur culturelle ne se sont jamais prononcées en sa faveur. À la fin des années cinquante, et au début des années soixante, des collections assez prolifiques

s'efforçaient d'exploiter sur le marché du livre le succès de certains films (de la nouvelle vague par exemple). Dans les mêmes années, sur la base de sa collaboration avec Alain Resnais (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) Alain Robbe-Grillet a fondé le genre proprement hybride du « ciné-roman », expérience tout à fait captivante mais demeurée sans descendance. Quand on sait que Jean-Luc Godard a publié une bonne quinzaine de livres inspirés par ses propres films (*Journal d'une femme mariée*, JLG/JLG), on est obligé de constater que cette façon de *changer de genre* a été bien négligée par la critique – qui n'a pas accordé beaucoup d'attention au changement de support dans ce sens-là, et qui considère sans doute que les livres de Jean-Luc Godard sont des résidus de ses films. Pourtant, certains livres inspirés directement par des films sont des réussites considérables. Je pense ici forcément à *Cinéma* de Tanguy Viel qui est le récit plan par plan d'un film de Mankiewicz, mais aussi à *Paradis conjugal* d'Alice Ferny qui s'appuie dans un dispositif différent sur un autre film de Mankiewicz. Dans ces deux livres, ce qui est tout à fait fascinant, c'est que l'inspiration cinématographique ouvre de nouvelles possibilités à la littérature, mais ouvre aussi de nouvelles catégories critiques : entre narration, description et



Le ciné-roman d'A. Robbe-Grillet paru en 1968.

analyse de l'image, ces textes parlent du cinéma d'une manière complètement nouvelle, et bénéfique aux deux supports. Autrement dit, si le cinéma retourne vers la littérature, c'est pour s'y réverbérer, s'y découvrir, s'y expliquer autrement, tout en frayant de nouveaux passages pour l'écriture.

«...SI LE CINÉMA RETOURNE VERS LA LITTÉRATURE, C'EST POUR S'Y RÉVERBÉRER, S'Y DÉCOUVRIR, S'Y EXPLIQUER AUTREMENT,..»

Plus généralement, le cinéma alimente aujourd'hui la littérature de toutes les façons, et le monde de l'édition réserve désormais beaucoup de place à cette multiplicité – il semble plus naturel que le cinéma, ses histoires, ses figures, mais aussi ses techniques narratives contribuent à l'écriture littéraire et, disons-le, à son renouvellement : le caractère relativement récent de ce matériau favorise la créativité. On peut penser à toute la littérature fictionnelle inspirée par la mythologie du cinéma (stars, légendes et coulisses), ou bien aux « romans » inspirés plus biographiquement par l'univers du cinéma, comme la série publiée par Anne Wiazemski chez Gallimard, ou encore tout récemment le roman de Christophe Donner : *Quiconque exerce ce métier ridicule mérite tout ce qui lui arrive* (Grasset, 2014 - voir p. 47). Au-delà du témoignage et de l'historiographie plus ou moins déguisée, on peut évoquer également les récits faisant appel au cinéma pour modéliser un parcours personnel – c'est le cas du livre de Chantal Pelletier : *Et elles croyaient en Jean-Luc Godard* (Éditions Joëlle Losfeld, 2015). Chaque semaine sont publiés en France des textes inspirés par le cinéma, et qui se caractérisent par une très remarquable originalité en termes de genre.

C.L. – *Les formules hybrides, favorisées par ailleurs par de nouvelles formes d'écriture, ne viennent-elles pas bousculer les codes, les interactions ?*

J.C. – Aujourd'hui, des formules hybrides se développent, combinant souvent performance, expérimentation littéraire et vidéo-graphique : de ce point de vue, les travaux de Pierre Alféri, Patrick Bouvet, Jérôme Game, Valérie Mréjen (voir entretien p. 16), Éric Rondepierre sont parmi les plus captivants, parce qu'ils explorent les frontières entre les arts et les disciplines, en les bousculant au passage (voir article p. 16). À propos de ses propres livres, Marguerite Duras parlait de « textes hybrides » (et non d'ailleurs de « films hybrides ») : dans l'impossibilité après 1968 de raconter les histoires suivant une continuité grammaticale bien ordonnée (« La marquise sortit à cinq heures »), elle a adopté des formes littéraires se rapprochant de la description d'images telle qu'on peut la trouver dans des scénarios, un peu comme s'il incombait

au lecteur de se faire son film à partir d'un texte moins directif, moins explicite, moins *plein*. Plus largement, il semble qu'on accorde aujourd'hui davantage de crédit aux écrivains cinéastes (voir publication de Jean-Louis Jeannelle¹), qui constituent dans notre culture un phénomène intéressant, à partir du moment où la pratique d'une discipline influence manifestement la discipline voisine : ce fut la « bande des quatre » identifiée par Jean-Luc Godard (Jean Cocteau, Marguerite Duras, Sacha Guitry, Marcel Pagnol), ce furent aussi Guy Debord, José Giovanni, Pier Paolo Pasolini, Éric Rohmer, etc., et ce sont aujourd'hui, dans des styles très différents, Philippe Claudel, Virginie Despentes, Marc Dugain, Eugène Green, Christophe Honoré, Michel Houellebecq, etc.

C.L. – *Les liens qu'entretiennent littérature et cinéma sont aussi de nature économique. Quelle est votre vision sur ces échanges ?*

J.C. – Il est clair que le montage financier et la sortie en salles de certains films profitent de la notoriété du livre dont ils sont l'adaptation. Inversement, certains livres voient leurs chiffres de vente augmenter suite à leur adaptation cinématographique, les éditeurs n'hésitant d'ailleurs pas à utiliser l'affiche du film en illustration de couverture pour optimiser la relation. Il me semble que ces échanges sont de bon aloi, dans la mesure où un film peut susciter l'envie de lire un livre, et inversement. Dans le cas de la littérature contemporaine, ces transactions peuvent prendre des proportions pharaoniques qui ne m'intéressent pas beaucoup, mais le fait de transposer rapidement un livre contemporain au cinéma peut témoigner aussi de la volonté de traiter avec d'autres instruments des problématiques actuelles ou perçues comme telles.

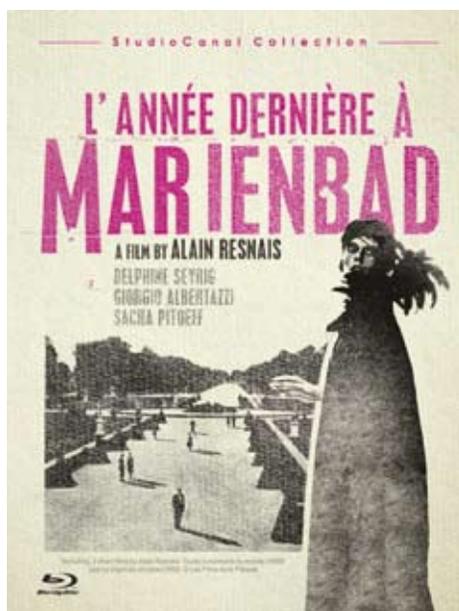
D'autre part, la sortie d'un film peut avoir pour conséquence de réactiver

l'intérêt d'une communauté pour une œuvre littéraire en la replaçant au centre de l'actualité : *Le Temps de l'innocence* de Martin Scorsese a stimulé la relecture d'Édith Wharton, *Le Temps retrouvé* de Raoul Ruiz à inciter à rouvrir la *Recherche du temps perdu*, le *Journal d'une femme de chambre* de Benoît Jacquot est l'occasion de redécouvrir la virulence d'Octave Mirbeau. Le cas de Marguerite Duras est encore amusant et instructif sur ce point : l'adaptation de *L'Amant* par Jean-Jacques Annaud (1991) a relancé les ventes de *L'Amant de la Chine du Nord*, texte hybride qu'elle avait publié quelques mois plus tôt pour devancer la sortie d'un film dont elle désavouait complètement les options esthétiques et narratives...



1. Voir p. 47.

2. <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/main/?jean-louis-jeannelle.html>



Affiche du film d'Alain Resnais sorti en 1961.

DE LA LITTÉRATURE AU FILM, DU CINÉMA AU LIVRE



« ...je n'ai aucune réticence envers les adaptations et je trouve même passionnant le défi de faire un bon film à partir d'un bon livre. »

Jean-Michel Frodon - DR

Au carrefour du livre et de l'écran

L'attente du critique de cinéma

Entretien avec Jean-Michel Frodon / Propos recueillis par Christophe Chauville

Historien, critique de cinéma, écrivain, historien enseignant notamment à Sciences Po Paris, Jean-Michel Frodon a été directeur de la rédaction des *Cahiers du Cinéma* de 2003 à 2009. Il anime également *Projection publique*, le blog cinéma de Slate. Il vient de publier *Que fait le cinéma ?* Nous avons rencontré Jean-Michel Frodon autour des liens entre littérature et cinéma.

Christophe Chauville – *Un critique de cinéma comme vous n'aurait-il pas, même de façon inconsciente, une préférence pour les scénarios originaux ?*

Jean-Michel Frodon – Non, je n'ai aucune réticence envers les adaptations et je trouve même passionnant le défi de faire un bon film à partir d'un bon livre. Hélas, dans l'immense majorité des cas, la réponse est décevante... François Truffaut disait d'ailleurs qu'il valait mieux adapter de mauvais livres, car il était plus facile d'en tirer de bons films. L'enjeu de l'adaptation, bien sûr, n'est pas de se contenter de puiser une histoire, mais de prendre en charge, par les moyens du cinéma, quelque chose qui a trait à la littérature. De nombreux exemples existent et cela continue de constituer un chantier intéressant.

C.C. – *Avez-vous déjà eu le désir, après avoir vu un film, de lire le livre qui l'avait inspiré ?*

J.-M.F. – Bien sûr ! Exemple parmi tant d'autres, je n'avais pas lu *Genes de Dublin* (*The Dead*) de James Joyce et le film de John Huston,

que j'avais adoré, m'y a conduit. Une grande œuvre littéraire le demeure après avoir été adaptée : la lecture de Proust ne sera nullement affectée pour qui aura vu *Le temps retrouvé* de Raoul Ruiz ou *La Captive* de Chantal Akerman.

C.C. – *Dans le mouvement inverse, à quel moment le cinéma s'est-il mis à influencer la littérature ?*

J.-M.F. – En France, les surréalistes, Robert Desnos en tête, étaient absolument passionnés par le cinéma. Ils portaient au pinacle un certain cinéma populaire, Chaplin et *Fantômas* par exemple, qu'ils opposaient au cinéma d'art. Ils y trouvaient quelque chose de l'ordre du rêve, de l'onirique, qui les marquait naturellement. Aux États-Unis, il est bien connu que Dos Passos ou Steinbeck étaient des fondus de cinéma. La grande littérature américaine est ainsi étroitement liée au cinéma, ce qui n'est pas le cas, à ma connaissance, de la littérature allemande ou italienne. Kafka, par exemple, n'aimait pas du tout le cinéma...

C.C. – *Peut-être parce qu'il a fallu du temps pour que ce nouvel art soit légitimé par les élites, donc le monde de l'écrit ?*

J.-M.F. – L'événement important a été l'arrivée du parlant, qui concerne d'un coup directement le théâtre, mais aussi la littérature. En France, deux figures majeures émergent alors : Marcel Pagnol et Sacha Guitry. Venus de l'écrit, ils s'emparent immédiatement du cinéma et inventent des formes intrinsèquement cinématographiques. Le premier long-métrage de Guitry, *Bonne chance* (1935), est incroyablement créatif, utilisant au maximum « l'ingrédient » de la voiture alors que sa structure dramatique aurait pu être absolument théâtrale. Et lorsque Pagnol fait *Regain*, d'après Giono, en 1937, il s'en dégage une incroyable atmosphère de cinéma. Ces deux personnalités, qui auraient pu incarner une mainmise de la littérature sur le cinéma, font l'inverse.

C.C. – *Mais ne seraient-ils pas des arbres cachant la forêt d'adaptations en tous sens, le plus souvent médiocres ?*

J.-M.F. – Les romans de gare et les séries noires ont en effet alimenté la production et, surtout, on se met à transposer de façon académique toutes les grandes œuvres de la littérature. On se veut appliqué et respectueux, mais on abîme en réalité ces grands romans en en tirant de mauvais films. C'est cette « qualité française » que dénonce Truffaut dans un fameux article des *Cahiers du cinéma* en 1954. Ceci dit, on a en parallèle des contre-exemples utilisant exclusivement et au mieux les moyens propres au cinéma : chronologiquement, il y a le premier long-métrage de Jean-Pierre Melville, *Le Silence de la mer*, qui adapte le roman de Vercors publié aux éditions de Minuit en respectant la tonalité de l'écriture et en trouvant des équivalents cinématographiques. Il y a aussi alors les films de Cocteau, bien sûr, et on oublie souvent que le cinéma de Robert Bresson repose très souvent sur l'adaptation, le cas le plus célèbre étant le *Journal d'un curé de campagne* où, comme l'a parfaitement décrit André Bazin, Bresson fait du cinéma à 100 % en se situant pourtant au plus près du texte de Bernanos, littéralement et à l'inverse de tous les adaptateurs professionnels de l'époque.

C.C. – *Quelle est alors la position de la nouvelle vague vis-à-vis de l'adaptation ?*

J.-M.F. – Ceux qui la portent sont de grands lecteurs, en plus d'être des fous de cinéma. Éric Rohmer a même publié des romans et Truffaut viendra lui-même très vite à l'adaptation, et pas seulement de mauvais livres ! Après une série noire de David Goodis pour *Tirez sur le pianiste*, il adapte Henri-Pierre Roché pour *Jules et Jim*, ce qui n'est pas n'importe quoi ! Quant à Rivette, il s'attaque carrément à Diderot pour *La Religieuse* et on peut considérer qu'il y a beaucoup de Pascal dans *Ma nuit chez Maud* de Rohmer, qui est cependant un scénario original. Mais ces personnalités qui aiment éperdument les livres ont la capacité de les réinventer et de donner des réponses de cinéma à leur transposition à l'écran.

C.C. – *Existe-t-il un parallèle possible entre l'explosion de la nouvelle vague et celle du nouveau roman ?*

J.-M.F. – Il y a en effet alors des mouvements concomitants dans la vie intellectuelle et artistique que l'on peut rapprocher mais, au niveau des réalisateurs, le seul à avoir été véritablement proche du nouveau roman est Alain Resnais. Et il n'en adapte pas des œuvres, mais travaille directement sur l'écriture des scénarios avec des romanciers, comme Alain Robbe-Grillet sur *L'Année prochaine à Marienbad* (1961). L'écrivain devient un partenaire de création, hors de toute idée d'adaptation.

C.C. – *Dans votre dernier livre, Que fait le cinéma ?, aux éditions Riveneuve, vous développez l'idée que certains écrivains sont davantage cinéastes que beaucoup de réalisateurs...*

J.-M.F. – Oui, il m'apparaît que certains livres proposent un langage directement cinématographique. Ce n'est pas nouveau, je me souviens d'un admirable développement d'Alain Cavalier, lors d'un débat que j'organisais, expliquant combien *La Chartreuse de Parme* anticipe le cinéma. Je me suis pour ma part intéressé à Don DeLillo et Jean Rolin. Le premier est toujours très intéressé par le cinéma mais, au-delà de la présence de films et de réalisateurs dans ses romans, il y a dans sa construction du rapport entre la réalité et l'imaginaire une dimension profondément cinématographique. Et dans le cas de Jean Rolin, quoiqu'il puisse s'en défendre et même en rire, je vois dans *Le Ravissement* de Britney Spears une méthode d'écriture très proche de celle du cinéma documentaire, avec l'équivalent de travellings sur l'architecture urbaine, par exemple. Ce qui ne veut pas dire que le roman pourrait être aisément porté à l'écran, il faudrait alors encore réinventer le texte cinématographiquement.

C.C. – *Peu d'écrivains se sont réellement aventurés dans la mise en scène de cinéma, sinon Marguerite Duras*

J.-M.F. – Elle n'a rien trouvé dans le cinéma qui lui manquait en tant qu'écrivain et pourtant, elle a atteint une dimension purement cinématographique, il suffit de voir ce qui se passe, au niveau de la disjonction entre les images et le son, dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) et ce que cela fait surgir, vibrer. Je ne suis pas d'accord avec Benoît Jacquot, qui l'a bien connue et qui affirme qu'elle n'a jamais vraiment fait de films, qu'elle n'a fait qu'écrire, même avec sa caméra. Je comprends son point de vue, mais pour moi, l'œuvre filmique de Marguerite Duras appartient à l'histoire du cinéma. Ses propositions sont sans équivalents, jusque dans un court-métrage tel qu'*Aurélia Steiner* (1979), incroyable plan sur la Seine avec sa voix incantatoire qui fait résonner tant de choses...

C.C. – *Sur un versant plus grand public, quelle peut être, pour un réalisateur, l'envie de s'emparer des mots d'un autre ?*

J.-M.F. – Un cinéaste qui lit un livre voit nécessairement ce qu'il pourrait en faire, comment il filmerait telle ou telle scène, avec tels ou tels acteurs. Et il y a parfois des réussites dans cette ambition de donner sa propre version d'une œuvre littéraire parfois très célèbre : je trouve ainsi que Peter Jackson s'en est, du moins au début, fort bien tiré dans sa volonté de donner une véritable réponse de cinéma au *Seigneur des anneaux*.

C.C. – *Tout livre est-il, selon vous, adaptable ?*

J.-M.F. – J'ai envie de répondre que c'est le cas : on a dit pendant longtemps que Proust ne l'était pas, sinon de manière décorative – et médiocre – comme Volker Schlöndorff avec *Un amour de Swann* (1984), mais Ruiz et Akerman ont prouvé le contraire, en toute liberté et en parfaite harmonie avec le texte initial. Gabriel Garcia Marquez est lui aussi réputé impossible à l'exercice, la littérature « imageante » étant plus difficile à aborder, mais peut-être qu'un jour, quelqu'un dira que tout *Cent ans de solitude* tient en vingt lignes et en fera un film de trois heures !



Cinéma *Poésie Active*

Entretien avec **F.J. Ossang** / Propos recueillis par Sébastien Gazeau

Écrivain, cinéaste, voyageur, **F.J. Ossang** demeure une exception dans le monde du cinéma où, depuis le début des années 1980, il injecte tant bien que mal une poésie active inspirée par le cinéma muet, la performance et le mouvement punk. Un après-midi froid d'avril, dans le coin d'un café parisien, la conversation s'est poursuivie durant près de deux heures, en réseaux...

Sébastien Gazeau – Votre intention de départ était d'être écrivain et acteur, à l'image d'Antonin Artaud qui fut une révélation durant votre adolescence. Quels liens établissiez-vous entre ces deux activités ?

F.J. Ossang – Très jeune j'ai eu le désir d'écrire, ce que je faisais par des voies détournées au moyen de lettres. Et puis, il y a eu le théâtre. Je me souviens du choc en assistant à *Mère Courage* de Brecht, lorsque j'avais 13 ans, ou à *Caligula* de Camus. Ce n'étaient ni de grandes compagnies ni Artaud dans *Les Cenci*, mais j'avais trouvé ça faramineux. Disons que ces deux activités se sont rapprochées, notamment parce que je voyais dans le théâtre la possibilité de mettre en geste et de verbaliser des textes. Il y avait une sorte de complémentarité entre l'acte d'écrire et celui de jouer, une mise à l'épreuve réciproque de l'un par l'autre. Le fait était qu'à l'époque, je n'imaginai pas du tout pouvoir faire des films...

S.G. – Quelques années après, à la fin des années 1970, vous avez commencé à chanter dans des groupes de punk, avec DDP d'abord puis avec MKB Fraction provisoire. Les vidéos qui restent de ces prestations montrent autant un acteur ou un performeur qu'un chanteur...

F.J.O. – J'ai coutume de dire que la musique était un prétexte pour prendre la parole et pour agir, ce que j'avais commencé à faire quelques années auparavant via des lectures-actions dont je garde les cicatrices [il montre des traces de scarification au poignet, NDLR]. Le punk a été une grande école de cinéma pour moi. C'étaient des années périlleuses. Beaucoup en sont morts. Il y avait chez les punks une terreur de durer, mais cette attirance pour la destruction était aussi une promesse de création. Si l'on avait réussi à tenir sur scène durant un concert, on en sortait finalement plus fort !

S.G. – Contrairement aux punks les plus radicaux qui n'étaient que dans l'action et l'éphémère, vous avez fait le choix de laisser une trace, que ce soit en publiant vos textes ou en enregistrant des albums, ou plus tard en réalisant des films...

F.J.O. – Publier était avant tout un moyen de me confronter à ce que j'écrivais et à l'obligation de finir. Il y a des gens qui sont tout le temps hantés par le double qu'ils sont en train d'écrire. Ce n'est pas toujours une bonne chose... Quand je suis rentré à l'Idhec [ex-Femis, NDLR], j'ai compris qu'il suffisait d'une bobine pour faire un film. Mon premier film d'études, *La Dernière Énigme*, a été tourné avec une bobine en une journée. C'était un film-tract au sens où il s'agissait d'une prise de contact entre la caméra et le réel.

S.G. – Le cinéma, comme la musique, était-il un prétexte ?

F.J.O. – Comme j'étais très influencé par les avant-gardes russes, il me semblait que le cinéma était le grand art du siècle, lequel était

d'ailleurs très proche de la poésie la plus brillante (qu'on pense aux liens entre Eisenstein et Maïakovski). J'en ai fait la démonstration dans *Mercure insolent* (Armand Colin, 2013 - voir p. 47) où les citations de poètes permettent de relancer ce texte de cinéma. Je rêverais que la poésie relance à nouveau le cinéma qui me paraît aujourd'hui très réactionnaire et très convenu. Dans les années 1970, il y avait une rage qu'on ne trouve plus maintenant.

S.G. – Comment expliquez-vous cela ?

F.J.O. – C'est vrai que je regrette beaucoup la disparition de l'argentique. L'expérience argentique génère une conception du film, du tournage et du cinéma totalement différente de celle induite par le numérique.

S.G. – On y perd le côté performance ?

F.J.O. – Tourner dix minutes en 16 mm, ça coûte une petite fortune. C'est ce rapport à la dépense qui est intéressant car il « sacralise » l'acte de filmer. Ça donne de la valeur et de l'exception à un film. Ça met les gens dans une tension palpable sur un tournage. Le cinéma est devenu un « art aveugle » à partir du moment où les réalisateurs se sont mis à regarder leur combo vidéo durant les tournages, c'est-à-dire lorsqu'on a commencé à se détourner de ce geste collectif qui est propre à un tournage en argentique.

S.G. – Dans *Mercure insolent*, vous écrivez : « Sans savoir pourquoi, le cinéaste est proche du poète – étant à ses antipodes. » Ailleurs, vous faites référence à Cocteau qui disait pratiquer chaque art en poète et faire de la « poésie de cinéma »...

F.J.O. – La poésie est le premier des beaux-arts, le cinéma est le dernier... On a tendance à négliger Cocteau dont les *Entretiens sur le cinématographe* est un livre fondamental pour moi. Il y parle très bien de la gestion de l'accidentel qui est une question capitale pour moi, cette idée que le metteur en scène de cinéma est l'artiste capable de générer ou de gérer l'accidentel, c'est-à-dire d'accepter cette sorte de fatalité qui va avec l'acte de filmer.

S.G. – Pourquoi ce rapprochement entre le cinéma et la poésie ? Celle-ci reste-t-elle toujours un étalon-maître ?

F.J.O. – C'est vrai qu'il y a des étalons nouveaux de poésie qui apparaissent dans le cinéma. *Mercure insolent*, c'est un peu la poésie active du cinématographe, au sens où le cinéma génère une poésie active. De mon côté, la poésie est très liée à la lumière, à des états de la lumière. J'ai commencé à écrire, hanté par des états organiques, mais aussi par l'énigme de la lumière. C'est hallucinant comme la lumière transfigure un paysage...

S.G. – Y a-t-il des lumières que vous captez par l'écriture mais que vous ne captez pas avec la caméra ?



« ...Bizarrement, c'est toujours la poésie qui m'a redonné accès au cinéma. J'ai toujours écrit des textes à vide ou à blanc, si je puis dire, avant de les scénariser »

F.J. Ossang - Photo : Mina Blumenfeld

F.J.O. – Je ne sais pas. Ce qui compte pour moi – c'est le côté moderniste de l'art –, c'est cette idée qu'il faut attaquer la réalité par plusieurs axes. Et de pouvoir s'en dégager si besoin. Bizarrement, c'est toujours la poésie qui m'a redonné accès au cinéma. J'ai toujours écrit des textes à vide ou à blanc, si je puis dire, avant de les « scénariser ». Ces textes constituent une matière première composée de mots pour voir aussi bien que pour dire ou décrire, dont j'utilise une infime partie, le reste allant à la poubelle !

S.G. – Pourrait-on dire que ces deux domaines, cinéma et poésie, se confondent chez vous ? Votre écriture est en effet très visuelle tandis que votre cinéma est très marqué, au sens propre comme au sens figuré, par des textes de poésie qui apparaissent à même l'image ou qui sont dits par les personnages, qu'il s'agisse de vos propres textes ou ceux d'autres poètes...

F.J.O. – C'est vrai. Trakl, par exemple, est très présent dans *Docteur Chance*. Ceci dit, quand on regarde dans les premiers temps du cinéma, l'utilisation des intertitres et les types de textes qu'on y inscrivait étaient très variés. L'intertitre, pour moi, et le cinéma en général, c'est avant tout le noir. Une pellicule est une succession d'images et de noirs, puisqu'il y a un inter-image entre chaque image. Selon qu'on dénature la régularité de l'inter-image, on perturbe la continuité du récit. Il me semble qu'on a beaucoup perdu de l'inventivité du cinéma muet mais qu'il est toujours possible d'en tirer profit. Selon la manière dont on interrompt une scène, on peut créer des nuances de récit hallucinantes. C'est un armement très intéressant à utiliser. Ça permet de réintroduire une brutalité, une âpreté qui me plaisent beaucoup.

S.G. – Vous avez écrit un livre sur William S. Burroughs dont le nom est rattaché au cut-up. Cette technique d'écriture a-t-elle à voir avec cette âpreté et avec l'attention que vous accordez aux noirs ?

F.J.O. – Je pense que toute écriture poétique relève du cut-up. Mais Burroughs ordonnait les choses d'une telle manière... *Le Métro blanc* par exemple est un texte d'une beauté et d'une pureté poétiques démentielles ! On trouve aussi des choses étonnantes chez Trakl ou chez Céline qui est arrivé, à la manière d'un Mallarmé parfois, à un degré d'abstraction époustouflant.

S.G. – Dans un long entretien accordé à la revue *Vertigo*¹, vous disiez que « le cinéma a bouleversé l'histoire de la littérature en mettant en action un récit par réseaux ». Pourriez-vous en dire plus ?

F.J.O. – La littérature dominante se développait alors à partir de récits linéaires et séquentiels tandis que le cinéma muet convoqua immédiatement un récit par réseaux en produisant du sens par juxtaposition, par montage. Il y avait de la sauvagerie dans cette atomisation du récit, ce qui a produit une crise du récit littéraire et de nouvelles formes de narration. Pour ma part, comme j'ai tendance à vouloir faire des films impossibles, des récits d'aventures par exemple mais avec un dixième du budget nécessaire pour y parvenir, je suis bien obligé de me coltiner au langage pur du cinéma pour lui faire cracher ce qu'il a en lui. Le cinéma courant illustre trop. C'est la tyrannie du visible. Il y manque de l'imagination et des visions.



1. Revue *Vertigo* n° 42, printemps 2012.

<http://revue-vertigo.fr>

9 doigts, le prochain film de F.J. Ossang est soutenu par la Région Aquitaine.

Didier Blonde

Le cinéma muet et les fantômes de la littérature

Entretien avec **Didier Blonde** / Propos recueillis par **Hervé Pons Belnoue**

Cartographe de la littérature et du cinéma, **Didier Blonde** mène à travers son œuvre une rêverie sur l'image et l'aventure romanesque. Peuplés de fantômes, ses romans sont autant d'enquêtes, empreintes de nostalgie, dans les rues de Paris, sur les traces d'une star du cinéma muet, d'un grand poète au spleen alanguï ou d'une inconnue disparue dans la Seine... Entre rêve et réalité, la confusion poétique à fleur d'encre, l'auteur d'*Un amour sans parole* ou *Le lieu du crime* est pétri de littérature et de cinéma, dont il est l'un des rares écrivains à le placer au cœur de son œuvre.

Hervé Pons Belnoue – Quelles sont pour vous les relations qu'entretiennent la littérature et le cinéma ? La littérature a considérablement nourri le cinéma alors que l'inverse n'est pas flagrant. Les écrivains qui, comme vous, mettent le cinéma au cœur de leur œuvre sont rares.

Didier Blonde – Je crois qu'il y a beaucoup plus d'écrivains influencés par le cinéma que ce que l'on imagine, du moins inconsciemment. C'est plus flagrant chez moi car je le dis très explicitement.

Aujourd'hui, deux films sur trois sont tirés de romans existants, mais, au début de l'histoire du cinéma, certains écrivains rejetaient cet art qu'ils trouvaient mineur et peut-être éphémère. D'autres, comme Anatole France, en ont été de grands défenseurs, et puis il y a ceux qui ont directement écrit pour le cinéma comme Jules Romains. Desnos, Soupault, les surréalistes... ont beaucoup écrit sur le cinéma.

H.P.B. – Il y a donc une vraie affinité entre la littérature et le cinéma...

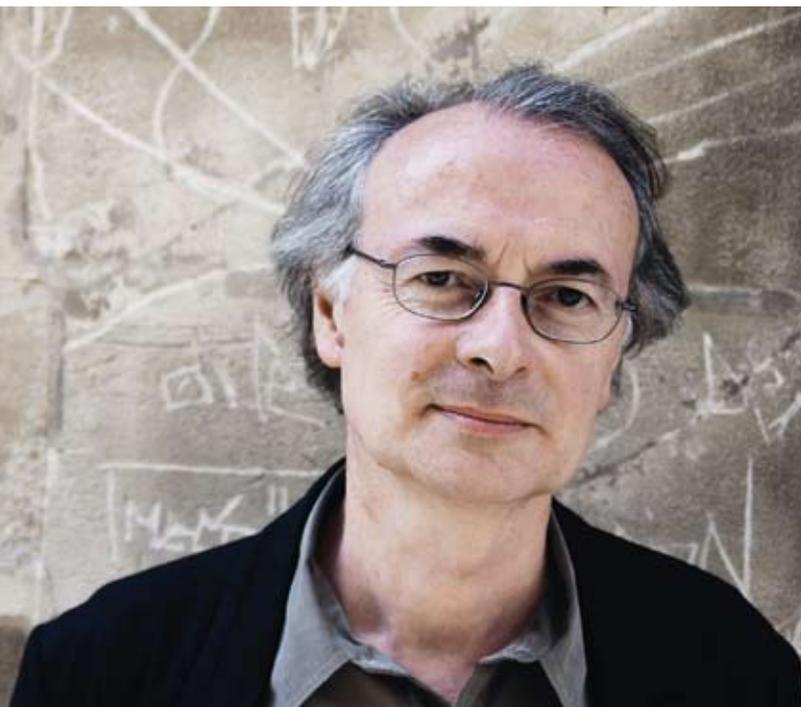
D.B. – Ce sont deux modes d'expression qui n'ont rien à voir l'un avec l'autre mais il peut y avoir des corrélations. Le cinéma a pris la suite d'une forme de littérature, la littérature dite populaire, à laquelle je me suis beaucoup intéressé à travers la littérature « feuilletonesque » de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Quand le cinéma est arrivé, ils ont marché de pair, il y a eu les cinéromans : on réalisait des films et parallèlement les feuilletons paraissaient dans la presse. Puis, très rapidement, le cinéma a pris le relais de cette littérature populaire car il est plus accessible, plus direct, l'écriture est plus rapide... et du coup s'est faite, de plus en plus fréquente en littérature, l'ellipse...

H.P.B. – Vous voulez dire que le cinéma a modifié la littérature ?

D.B. – Oui, on ne pouvait plus désormais écrire comme on écrivait autrefois.

Didier Blonde - Photo : Catherine Hélie - Gallimard

« ...J'ai besoin de l'imprimatur de la littérature pour croire au réel et de la fiction cinématographique pour rentrer dans cette zone incertaine qui me fait écrire. »



Le cinéma a changé la littérature dans la narration et sans doute dans la description. On ne peut plus créer des images comme on en écrivait au XIX^e même si, plus tard, le nouveau roman renoue avec la description, on y voit toutes ses affinités avec le cinéma. Ce qui était purement descriptif dans la littérature a été abandonné : les descriptions trop naturalistes ont été évacuées par l'image.

Les grands héros populaires de la littérature « feuilletonesque » sont devenus les supers héros du cinéma. Aujourd'hui, le cinéma est le premier grand art populaire qui rassemble toutes les classes sociales partout dans le monde. La littérature ne peut pas le concurrencer et n'a d'ailleurs pas vertu à le faire.

H.P.B. – *Vous souvenez-vous de vos premiers émois ? Étaient-ils littéraires ou cinéphiles ?*

D.B. – Je ne saurais les dater... mais d'aussi loin que je me souviens, je n'ai pas passé une journée sans lecture. Je suis un boulimique, j'ai des souvenirs d'enfance très intenses liés à la littérature mais le cinéma comptait aussi et ce également depuis la petite enfance. Ce n'est que rétrospectivement que je me suis rendu compte de la place qu'occupait le cinéma dans ce que j'écrivais. J'avais un grand-père adepte du cinéma qui, comme cela se pratiquait dans ces années-là, possédait un Pathé Baby, le cinéma des familles. Il filmait et grâce à son appareil de projection nous montrait ses films et d'autres qu'il achetait. Ainsi, avec mes frères et sœurs, à la maison, nous regardions sur le vieil appareil Pathé Baby des films familiaux, c'est important, et puis Harold Lloyd, des petits *Charlot* de cinq minutes, *Félix le chat*... À l'adolescence, j'ai été projectionniste au lycée, en seconde, première et terminale. Là, nous projetions des films classiques qui ont constitué la base de ma culture cinématographique. Être dans la cabine de projection c'est occuper une place très particulière, on est presque en coulisse. Les films ont une saveur particulière. Parallèlement, j'ai beaucoup fréquenté la Cinémathèque, qui se trouvait au palais de Chaillot à ce moment-là. J'étais déjà fasciné par les muets et le cinéma des années 20-30, même si j'allais évidemment voir tous les autres films et ceux qui sortaient... j'ai adoré les films de la nouvelle vague bien sûr mais, comme en littérature, j'ai des goûts très éclectiques. Et maintenant c'est formidable, il y a le DVD, l'arrêt sur image, la capture d'écran, les photogrammes... c'est encore une autre manière de regarder.

H.P.B. – *Où, vous dites de vous que vous êtes un spectateur distrait...*

D.B. – J'aime regarder dans les coulisses, même lorsque je lis, je suis distrait, je déforme, je transforme, je lis dans les marges. Dans les films, c'est surtout ça qui m'intéresse et c'est pourquoi j'écris. C'est ce qui me fait écrire, mon terreau d'imaginaire. Rivette dit que tout film est aussi un documentaire sur son propre tournage. Je le vois en permanence et cela me donne une sorte de vertige, c'est ce qui me fait entrer dans l'image. Évidemment je vois le film, les acteurs, mais je vois aussi le film en train de se faire et les acteurs en train de jouer. J'aime assister à cela, notamment pour les figurants. Il y a les professionnels et ceux qui passent à l'improviste. C'est pour ces raisons que le cinéma de la nouvelle vague m'a particulièrement touché. C'est du reportage, tout film est historique parce qu'il capte le passé et le restitue comme s'il était vivant. Les rues de Paris, les gens qui passent... Je suis fasciné par ces gens qui passent, ils sont un déclencheur d'imaginaire.

H.P.B. – *Vous cherchez dans le cinéma ce qui est au-delà de la fiction, vous cherchez le réel ?*

D.B. – L'entre-deux ! Ce qui est à la limite entre le réel et la fiction. Ces personnages qui passent sont des irrptions du réel, souvent dans le muet il y a les regards caméra, qui sont maintenant interdits... c'est toujours une expérience très très forte, je vais chercher ces personnages, ils alimentent ma rêverie, ils deviennent des personnages de fiction.

H.P.B. – *Vous écrivez vraiment depuis le cinéma...*

« ...J'écris sur les interstices de l'image cinématographique. »

D.B. – Oui, en très grande partie, je le fais aussi avec la littérature. J'ai besoin de ces écrans, j'adore être à une terrasse de café et regarder passer les gens mais j'ai besoin de ces filtres que sont la littérature et surtout le cinéma. J'ai besoin de l'imprimatur de la littérature pour croire au réel et de la fiction cinématographique pour rentrer dans cette zone incertaine qui me fait écrire. J'écris sur les interstices de l'image cinématographique. C'est essentiel.

H.P.B. – *Littérairement, on a l'impression que vous êtes suspendu entre Eugène Sue et Patrick Modiano... la forme est aristocratique et les histoires inspirées de la culture populaire, c'est aussi une influence du cinéma ?*

D.B. – Très certainement, je serais incapable d'écrire le grand roman que je rêvais d'écrire quand j'étais adolescent, 5 000 pages avec 100 personnages. La distance entre Eugène Sue et Modiano n'est pas si grande, parce qu'il y a Paris qui est aussi pour moi une passion. La passion des lieux. Au cinéma comme en littérature, les lieux sont très importants. Ils ont une mémoire. Ils conservent la mémoire. La préoccupation que je partage avec Modiano, pour qui j'ai beaucoup d'admiration, est ce travail d'enquête autour de figures de disparus. C'est, je crois, ce qui relie tout ce que je fais, la figure du fantôme. Le cinéma a directement à voir avec la figure du fantôme. Ce sont des fantômes à l'écran, la plupart ont disparu, et même s'il y en a qui vivent encore, ils embaument une partie du temps passé. Tous mes livres sont fondés sur un travail d'enquête à la recherche de ces disparus, anonymes ou célèbres. Je ne peux pas écrire comme Eugène Sue ou Paul Féval, mais ces thèmes sont les accessoires de la littérature populaire, comme les fantômes, le changement d'identité, les masques, les jeux de rôle... me sont intimes et personnels. Je tourne toujours autour des mêmes sujets et ces enquêtes que je mène sont aussi des quêtes intimes et personnelles, comme un roman familial.



Les derniers ouvrages de Didier Blonde :

Les Fantômes du muet, essai (Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2007).

Un amour sans paroles [Suzanne Grandais], récit (Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2009).

Le Lieu du crime [petites proses sur des images du cinéma muet] (La Pionnière, 2009).

Répertoire des domiciles parisiens de quelques personnages fictifs de la littérature (La Pionnière, 2010 ; nouvelle édition augmentée : 2012).

Carnet d'adresses, essai (Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2010).

L'Inconnue de la Seine, roman (Gallimard, 2012 [nouvelle édition de *Le Nom de l'inconnue*]), prix Roland de Jouvenel de l'Académie française 2013.

L. M. (La Pionnière, 2013, repris dans *La Pionnière*, revue n° 4, mars 2014).



Guillaume Guéraud - Photo : Élisabeth Roger / Écla Aquitaine

Contrechamp : le cinéma de Guillaume Guéraud

Entretien avec Guillaume Guéraud / Propos recueillis par Romuald Giulivo

Dans le monde parfois très calibré du livre jeunesse, Guillaume Guéraud a créé, en une quinzaine de romans et une bonne poignée d'albums, une littérature singulière où une voix sèche et un style au scalpel portent des histoires exigeantes. Cet univers personnel, il le doit beaucoup à la fréquentation des salles obscures dès le plus jeune âge, comme il le raconte dans son ouvrage autobiographique *Sans la télé*. Il revient donc ici pour nous sur les rapports particuliers qu'il entretient avec le cinéma et comment ce lien fort nourrit son travail d'écriture.

Romuald Giulivo – Quels sont tes premiers souvenirs de cinéma ?

Guillaume Guéraud – Le premier truc que j'ai vu en salle, ça doit être le *Pinocchio* de Walt Disney, mais je n'en ai aucun souvenir.

Je me rappelle mieux la première fois où j'y suis allé seul. Je devais avoir quelque chose comme sept ou huit ans. Ma mère m'amenait beaucoup au cinéma, d'habitude nous restions ensemble, mais cette fois-là elle est allée voir un film qui était déconseillé aux enfants, alors elle m'a accompagné dans la salle d'à côté. C'était dans un grand cinéma de Bordeaux et j'étais tout seul pendant la projection – une adaptation des *Enfants du capitaine Grant* de Jules Verne datant des années soixante.

Sinon, le premier vrai souvenir cinématographique, le plus clair, le plus frappant, c'est *Mon oncle d'Amérique* d'Alain Resnais. Je l'ai vu à sa sortie en 1980 et je m'en souviens. Je n'ai rien compris à l'époque, mais je m'en souviens très bien. Je me souviens d'un homme à moitié pendu à sa fenêtre, de Roger Pierre qui crie les pieds dans l'eau. Et puis des rats. Mon premier souvenir de cinéma, on peut dire que c'est ça. Les rats blancs de laboratoire, avec leurs

yeux rouges exorbités, dans *Mon oncle d'Amérique*.

R.G. – On retrouve évoqués dans tes livres des films de styles très variés, allant du cinéma d'art et d'essai à la série B. Comment s'est constitué cet univers ?

G.G. – Il y a d'abord le cinéma que j'ai découvert durant mon enfance avec ma mère, et qui était donc guidé par ses goûts, notamment pour les films d'auteurs français : Resnais, Rohmer, Truffaut... Bien sûr, ça ne marchait pas à tous les coups. Je ne m'étais pas ennuyé devant *Mon oncle d'Amérique* par exemple, mais beaucoup plus devant *Perceval le Gallois*... Et puis ma mère m'a aussi beaucoup emmené au Jean-Vigo, à Bordeaux, où j'ai découvert plein de classiques et j'ai adoré ça. Les films de Charlie Chaplin – que je ne pouvais pas voir à la télé puisqu'on n'en avait pas à la maison –, mais aussi les vieux films français, le cinéma japonais ou les classiques italiens. Et ce que je préférais dans tout ça, c'étaient les histoires tristes, je crois. Pour *Le Voleur de bicyclettes*, j'ai pleuré pendant vingt minutes après la fin du film, et j'ai adoré ça.

Il y a ensuite tous les trucs que j'ai été voir seul à partir de l'adolescence. Je me suis passionné pour ces polars des années quatre-vingt, qui aujourd'hui peuvent paraître un peu datés, mais dans lesquels quelque chose de spécifique a été inventé. *Scarface*, *L'Année du dragon*, les films de William Friedkin... tous ces trucs hyper brutaux, hyper violents, mais avec une vraie mise en scène et un rythme impressionnant.

Après, j'ai eu une grande période cinéma de Hong Kong. J'y ai découvert une fraîcheur, beaucoup de nouveauté dans la forme, que ce soit dans le montage, dans le rapport au temps, à l'espace, avec une espèce de folie, de surenchère permanente. Cette passion s'est évidemment prolongée dans le cinéma coréen, pour son côté plus resserré, ses histoires tordues au possible.

« ...lorsque j'écris une scène d'un livre, je la visualise très précisément, je la vois sous forme de plans. »

R.G. – *Eu regard à ce parcours, pourquoi avoir choisi la littérature plutôt que le cinéma pour raconter des histoires ?*

G.G. – Probablement parce que j'ai su écrire avant même d'avoir l'idée de faire du cinéma. Le déclic, c'est au collège en classe de quatrième, où j'avais une professeur de français qui nous donnait des sujets de rédaction un peu ludiques. Le cinéma n'était pas très loin non plus, car je me souviens particulièrement d'un sujet, du genre : « Imaginez que vous écrivez une lettre depuis le futur à votre meilleur ami. » Quand tous mes camarades ont rédigé un truc moderne plein de fusées et de robots, je me suis amusé à faire une histoire où les gens étaient misérables et mangeaient leurs cadavres, parce que j'avais vu *Soleil vert* la veille au cinéma...

Plus tard, après l'école de journalisme, j'ai un moment tenté de m'orienter vers la mise en scène – pas vers l'écriture de scénario, qui ne m'a jamais intéressé. Je ne sais pas pourquoi, il me semblait inenvisageable de faire du cinéma sans passer par une école. J'ai donc tenté la Fémis une paire de fois, avant de passer à autre chose.

De toute façon, le cinéma, c'est trop compliqué. Ça demande beaucoup de temps, beaucoup de gens – sans parler des moyens financiers. À vingt ans, j'avais envie de devenir réalisateur, mais je n'ai plus du tout cette ambition-là aujourd'hui. Parce que j'aime écrire et que j'aime par-dessus tout le côté solitaire de cette activité, ce qu'on ne retrouve pas dans le cinéma. Après, de temps en temps, je bricole des images. Comme les petites leçons d'écriture que j'ai bidouillées il y a quelques années, ou des bandes-annonces pour mes livres.

R.G. – *Comment cette passion pour le cinéma influence-t-elle ton travail ?*

G.G. – Ça se manifeste à plusieurs niveaux. D'abord, même si cela peut sembler anecdotique, je cite des films dans à peu près tous mes livres, y compris dans mes cinq ou six premiers bouquins qui, pour leur matière et leur inspiration, ne viennent pas du tout du cinéma et sont plutôt des histoires personnelles ou réalistes. Ces

films sont pour la plupart inconnus de mon lectorat adolescent, et il y a quand même derrière une vague prétention d'orienter les lecteurs vers des découvertes cinématographiques. Mais pas seulement. Lorsqu'on écrit, c'est avec des choses personnelles, qui vous ont marqué, vous constituent – ce qui est le cas de ces films pour moi. Sans compter que ces citations ne sont pas jamais gratuites et apparaissent dans un contexte. Par exemple, le personnage principal d'*Anka* regarde en boucle des scènes de poursuite ou de massacre pour se calmer, comme j'ai pu le faire moi-même étant plus jeune avec le final de *La Horde sauvage* ou la séquence de fusillade de *Point Break extrême limite*.

Ensuite, l'influence du cinéma sur mes romans se fait souvent au niveau du sujet de départ. Par exemple, pour *Baignade surveillée*, un roman adulte sorti il y a un an, l'idée vient directement de *Sonatine* de Takeshi Kitano. Cette histoire de gangsters qui vont s'amuser comme des gamins au bord de l'océan m'avait marqué et, des années plus tard, j'ai eu envie d'en faire quelque chose. J'ai juste pris le pitch, je me suis lancé et évidemment j'ai fait ma propre cuisine – ce n'est plus un groupe de gangsters, mais le voyage d'un criminel qui rejoint sa famille. Dans d'autres cas, je peux être

inspiré par une seule scène, en faire une sorte de *remake* que j'utilise dans un livre dont l'histoire n'a rien à voir. J'ai fait ça par exemple avec une séquence de *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia* de Sam Peckinpah dans mon roman *Apache*.

R.G. – *Mais cette influence se traduit-elle aussi plus précisément en termes d'écriture ? Est-ce que la technicité du cinéma (le montage, les mouvements de caméra, les points de vue, etc.) peut déteindre sur ta phrase ?*

G.G. – Probablement, mais ce n'est pas volontaire. La littérature et le cinéma n'ont pas à leur disposition les mêmes outils. Pourtant, c'est en étant

spectateur de cinéma que j'ai appris à raconter des histoires et ça se manifeste dans mon écriture. Presque toujours, lorsque j'écris une scène d'un livre, je la visualise très précisément, je la vois sous forme de plans. Et même si je ne traduis pas cette vision platement, comme la simple description d'un film, il en reste parfois quelque chose de particulier dans l'écriture. Par exemple, dans *Baignade surveillée* encore, il y a une scène de surf, qui est rendue par une seule phrase sur plus de trois pages. Parce que j'ai vraiment construit cette scène comme un long plan-séquence.



Découvrez-en plus sur les liens entre le cinéma et les livres de Guillaume Guéraud, grâce à des petits films réalisés spécialement pour Éclairs, la revue en ligne d'Éclairs Aquitaine : eclairs.aquitaine.fr



Bibliographie sélective, aux Éditions du Rouergue :
Cité Nique-le-ciel, coll. DoAdo, 1998.
Apache, roman, coll. DoAdo, 2002.
Je mourrai pas gibier, coll. DoAdo Noir, 2006.
Déroute sauvage, coll. DoAdo Noir, 2009.
Sans la télé, coll. DoAdo Noir, 2010.
Anka, coll. DoAdo Noir, 2012.
Baignade surveillée, coll. La Brune, 2014.
Plus de morts que de vivants, DoAdo noir, 2015.

L'écriture multimédia de Valérie Mréjen

Entretien avec Valérie Mréjen / Propos recueillis par Hervé Pons Belnoue

Plasticienne, photographe, écrivaine, Valérie Mréjen multiplie les moyens d'expression pour mieux explorer les possibilités du langage. Ses vidéos et ses romans sont souvent inspirés de souvenirs, d'événements quotidiens, de détails cruels et burlesques de l'existence, de lieux communs, de malentendus...

Hervé Pons Belnoue – Vous êtes romancière, plasticienne, photographe, réalisatrice, autre... comme le dit l'intitulé d'une publication du Centre Georges-Pompidou qui vous a accueillie. Comment définiriez-vous la somme de ces tentatives artistiques ? Diriez-vous de votre travail qu'il est hybride, comme certains commentateurs aiment à le définir ?

Valérie Mréjen – Quand je parle de mon travail, je n'ai pas l'habitude d'employer ce terme et je ne suis pas certaine qu'il me plaise. Je dirais de mon travail qu'il est multimédia, ou protéiforme au sens où j'aime utiliser différents médiums. Différents médiums qui, de manière générale, sont reliés par l'écriture. Même pour la vidéo. L'écriture précède tous mes travaux. Traverser différents médiums est une manière de me déplacer. J'aime me retrouver ailleurs, réfléchir à l'image, aux images. Cette manière de procéder a toujours été motrice pour moi. Peut-être la question de l'hybride se niche-t-elle là, car le choix du médium est souvent lié à des évidences formelles.

« ...J'aime me retrouver ailleurs, réfléchir à l'image, aux images. »

H.P.B. – Quand on pose la question des formes hybrides aujourd'hui, est-ce que l'on n'énonce pas une évidence ? Si être artiste demande une certaine porosité au monde, n'est-il pas, et son œuvre itou, de fait, hybride ?

V.M. – Hybride, pour moi, ce ne serait pas cela mais plutôt le travail de Mathieu Barney par exemple. Il se niche entre la sculpture, l'installation, le film et l'ensemble de ses travaux se retrouvent dans les livres. Pour ma part, j'ai l'impression qu'il y a d'un côté le film en vidéo, et de l'autre les écrits qui sont vraiment pensés comme des écrits. Certes, il y a une certaine porosité car je montre les films aussi bien dans des expositions que dans des festivals, parce que j'aime ne pas être cantonnée à un seul cadre, mais les films ne sont pas pensés comme des installations. Ils existent en tant que tels et peuvent être montrés dans différents réseaux. J'aime aussi que mes livres soient adaptés au théâtre, mais la démultiplication des lieux où sont présentés mes travaux ne signifie pas que je les pense comme tels.

H.P.B. – Au cœur de vos films, de vos livres, il y a la question du portrait. C'est en s'approchant au plus près des gens, comme vous le faites, que l'on peut raconter le monde aujourd'hui. Un auteur de théâtre, Jean-Luc Lagarce, dit que l'on ne peut convenablement embrasser la totalité du monde que de la fenêtre de sa chambre...

V.M. – Je suis tout à fait d'accord avec Jean-Luc Lagarce, dont je suis d'ailleurs en train de lire le tome 2 du Journal. Je pense notamment aux films, aux portraits que j'ai réalisés avec des enfants. C'est particulièrement ce que je trouve beau chez eux, et que j'aime garder au montage. Ce qu'ils disent évidemment, mais aussi ce qui leur échappe : leur timidité, leur sourire, leur gêne, les rapports entre frères et sœurs, leur rivalité, parce qu'il y en a toujours un qui sait mieux que l'autre, tout ça... ça raconte tout



ça ! Les histoires de fratries sont très parlantes, je m'en suis rendu compte en le faisant. Je n'avais pas du tout prévu de traiter cette thématique-là. Je m'étais seulement dit, pour des questions d'organisation, que les enfants pourraient venir à deux !

Quand je fais des portraits, j'ai tendance à vouloir resserrer le cadre de la caméra sur des visages, sur ces moments-là, sur des expériences intimes, sur une parole...

Au cinéma, faire un portrait, c'est être proche du visage. Dans un visage, même en plan moyen, il y a les yeux qui cherchent, une habitude, une mimique, une autre histoire racontée par la personne filmée. La caméra est une forme d'abouti pour se rapprocher des gens et pour aller chercher chez eux, évidemment, ce que l'on cherche chez soi...

H.P.B. – Il y a une définition de l'artiste Edmond Cauchot, sur les formes hybrides : « C'est un nouvel ordre visuel qui ne définit plus le réel mais le stimule et met un terme à un système de figuration perdurant depuis plus de cinq siècles, l'image numérique substituant au monde réel un monde virtuel. »

Ainsi, aujourd'hui, avec la multiplicité des modes d'expression, comment trouve-t-on la forme la plus adéquate pour raconter ce qui nous obsède et pour « stimuler le réel » ?

V.M. – Je pense que c'est beaucoup lié, en tout cas pour moi, à des questions d'organisation et d'opportunité. Par exemple, les portraits filmés étaient pour moi l'occasion d'aller vers des gens très différents et de recueillir leurs souvenirs. Comme cette démarche n'allait pas avoir la forme d'un texte écrit, je trouvais beau de les mettre en scène, assis, dans une situation un peu bizarre, improbable... Je travaille beaucoup à l'intuition, je ne sais jamais à l'avance si je vais choisir l'écriture ou la vidéo, mais disons que là, je savais que je voulais que les histoires se juxtaposent les unes

avait forcément une part de déformation, le récit passait par le filtre de ma mémoire, un peu défaillante parfois. Je trouvais important que ce soit une seule personne qui parle car nous avons tous des cryptes enfouies en nous.

H.P.B. – Est-ce que vous diriez qu'il y a un état de l'écriture comme il y aurait un état de la photographie ou de la vidéo ?

V.M. – Oui, l'état de la réalisation est un état d'urgence. Un tournage ne dure pas longtemps et il faut que ça se passe là, maintenant, au moment où l'équipe et les acteurs sont présents. Tout est plus intense et toujours un peu frustrant ! Le soir, on pense à ce qu'on aurait pu faire et de quelle manière, ce n'est jamais assez... L'état de l'écriture est plus flottant. Je suis concentrée, mais je sais que si je n'écris pas ce que j'ai prévu, je pourrais y revenir le lendemain. Et j'ai même besoin de cette rêverie.

H.P.B. – Quand vous écrivez sur votre grand-père, connaissez-vous l'histoire que vous voulez raconter d'un bout à l'autre ?

V.M. – Non, pas du tout, mais je connais le début et quelques éléments... Je ne savais pas ce que ça allait donner, mais je savais formellement à quoi ça allait ressembler. Des chapitres assez courts, car le texte repose sur des souvenirs qui s'attirent les uns les autres. Je savais qu'il serait beaucoup question de la famille, des souvenirs et de la déformation des souvenirs. Les choses que l'on croit avoir entendues... Avec cette idée, au cœur du récit, de ne pas savoir si c'est vrai ou pas, parce que moi-même parfois je n'en sais rien. Il y a des histoires, des phrases que j'ai l'impression d'avoir entendues, mais sont-elles vraies ? Le texte est sur les non-dits familiaux, les histoires de fonds de tiroir... J'avais envie de jouer d'une certaine fausse innocence par rapport à elles.

H.P.B. – Peut-on dire que cette fausse innocence est le sel de votre travail, que ce soit en photographie, en littérature, en vidéo... de vos récits, de ces récits dont on ne sait pas s'ils sont vrais ou pas, vécus ou pas ?...

V.M. – Oui, c'est vraiment ce qui m'intéresse. C'est une question permanente. Quand on regarde un documentaire ou quand on lit un texte, on a toujours envie de savoir si c'est vrai ou pas. Souvent, les gens me posent la question ! Est-ce que c'est vrai ou pas ? Elle est légitime puisque, évidemment, il y a une part autobiographique dans laquelle on puise. Cependant, si on est romancier, artiste, réalisateur, on est déjà passé dans un autre rapport aux choses.

H.P.B. – C'est la mort de la fiction, une renaissance de la fiction, une réinvention de la fiction ?

V.M. – C'est une réinvention. Je pense que c'est une interprétation, une déformation que l'on maîtrise. C'est un exercice passionnant qui s'invente à chaque fois au fur et à mesure. Quand j'avance dans l'écriture, même si je sais ce que je veux raconter, je ne sais pas où je vais accoster.



Natacha et Bryan – *Voilà c'est tout* de Valérie Mréjen – Image : Alexis Kavyrchine.

aux autres. Des histoires cocasses, d'autres avec un goût amer... La durée d'un film et les effets de montage étaient mieux à même de donner l'impression d'alternance que je recherchais. Même dans les couleurs, les contrastes.

Alors que j'ai plus tendance à choisir l'écrit, jouer avec tous les éléments du cinéma offre un autre rapport à l'intime. À ma propre histoire. Dans mon dernier livre, *Forêt noire*, j'ai choisi d'écrire plutôt que de faire un film parce que ce sont mes souvenirs. Les histoires que j'ai entendues, celles que les gens m'ont racontées. Le récit est une connexion de récits de gens qui sont morts. Des gens que j'ai connus, des histoires dont je me souviens, d'autres que j'ai entendues dans des dîners et qui m'ont marquée. Comment vit-on avec les histoires de morts ? C'était évidemment un texte car je ne savais plus qui m'avait raconté les histoires. Il y

ENTRE BD ET CINÉMA



Robin Williams et Shelley Duvall dans *Popeye* de Robert Altman

De sept à neuf

Les rendez-vous galants du cinéma et de la bande dessinée

Par Gilles Ciment

Les relations entre septième et neuvième art ont longtemps été moins nombreuses qu'entre cinéma et littérature, alors même qu'ils paraissent entretenir un faisceau de similitudes qui devrait les unir davantage. Mais ces apparentes ressemblances ne sont qu'une illusion : ce que son inventeur de 1833, le Suisse Rodolphe Töpffer, appelait « littérature en estampes » n'est pas davantage un cinéma immobile qu'une littérature dessinée et il serait trompeur de les rapprocher.



Gilles Ciment par Lewis Trondheim

On a ainsi beaucoup glosé sur le « langage » que la bande dessinée emprunterait au cinéma. C'est oublier que l'essentiel de la grammaire visuelle qu'elle utilise a été forgé par les histoires en images de Töpffer, Cham, Caran d'Ache ou Daumier, celles de l'imagerie Pellerin d'Épinal ou de la maison Quantin de Paris, celles encore du *London Illustrated News* et du *Graphic*, pendant le demi-siècle qui précéda l'invention du cinéma ! C'est aussi ignorer que leur essence même est très différente : s'ils sont tous deux, au sens strict, succession d'images, ce n'est vrai en fait que pour la BD. Ainsi la case, qui condense le temps et réunit en son sein tous les supports du récit, bénéficie d'un statut intermédiaire entre celui du photogramme et celui du plan cinématographique ; ainsi l'image-mouvement du cinéma, chère à Deleuze, est-elle à l'opposé de la case, image arrêtée sur

laquelle on peut revenir, et l'une prélève sur un espace réel quand l'autre sera produite par le cerveau et la main du dessinateur et non *re-produite*. Inutile de poursuivre davantage un « inventaire des singularités » que Thierry Groensteen a admirablement développé naguère dans *Positif* puis *CinémAction*² : le lecteur aura compris que la « parenté » entre les deux arts n'est qu'apparente, constituant plutôt des oppositions radicales susceptibles de les tenir éloignés l'un de l'autre.

Si la bande dessinée peut être un art du mouvement, elle n'est jamais un art en mouvement. Elle n'est passionnante que quand elle ne singe rien d'autre.

Patrice Leconte

Et ce n'est pas le *story-board*³, cette pratique consistant à dessiner sous forme de *layouts* les différentes phases d'une séquence particulièrement complexe (voire de tout un film), qui les rapprochera : ce faux ami n'a rien d'une bande dessinée et bien souvent les auteurs de BD qui s'y frottent doivent renoncer en prenant alors conscience de la profonde différence de langage entre les deux médiums à finalités dissemblables. Hermann, ne dépassant pas trois pages d'essai pour *Pirates* de Roman Polanski, est à cet égard exemplaire.

À la lecture, c'est le lecteur qui décide de son rythme, alors qu'au cinéma, on impose un rythme au spectateur.

René Goscinny

Pourtant, dès ses premiers pas, le cinématographe se tourna vers cet art bien installé de la narration en images qui organisait déjà à merveille des pantomimes en séquences : l'un des premiers films des frères Lumière, *Arroseur et arrosé*, n'était-il pas l'adaptation à l'écran d'*Arrosage public*, un gag en une page imaginé par Achille Lemot (qui signe Uzès) pour *Le Chat noir* en 1885 et repris à de multiples reprises – notamment en 1889 par Christophe entre deux épisodes de *La Famille Fenouillard* – jusque bien après ses trois versions produites par les Lumière ? De cette union précoce (1895), naîtra une longue et multiple descendance d'adaptations. La plupart des grands personnages dessinés prendront vie au cinéma, pour lequel ils présentent l'avantage d'être des héros déjà populaires, souvent rompus aux grandes recettes du feuilleton – d'où l'âge d'or des *serials* américains qui, dans les années 30 et 40, puiseront goulument dans les *comics* qui vivent alors également leur apogée, de *Buck Rogers* à *Rip Kirby* en passant par *Brick Bradford*, *L'Agent secret X-9*, *Jim la Jungle*, *Terry et les pirates*, *Mandrake*, *Flash Gordon*, *Dick Tracy*, *Superman*, *Batman*... Plus modestement, la France connaîtra *Bibi Fricotin*, *Les Pieds nickelés*, *Bécassine*...

En France comme aux États-Unis, la vogue des adaptations connaîtra, pendant les décennies suivantes, des hauts et des bas liés tout autant à de nécessaires reflux après une surexploitation du filon qu'aux soubresauts d'une bande dessinée qui s'émancipe alors, mûrit et explore de nouvelles voies. Au passage, l'exercice sortira de la série B ou du pur divertissement pour attirer des réalisateurs de premier plan, avec des résultats inégaux, du *Barbarella* de Roger Vadim au *Batman* de Tim Burton en passant par *Modesty Blaise* de Joseph Losey, *Annie* de John Huston, *Popeye* de Robert Altman, *Dick Tracy* de Warren Beatty – les trois derniers ayant fort adroitement choisi de trouver un équivalent de la stylisation immanente de la bande dessinée dans les codes et l'esthétique extrêmement stylisés de la comédie musicale⁴...

De son côté, la bande dessinée, prompt à la référence tous azimuts, s'est particulièrement tournée vers le cinéma, qui lui

a inspiré des personnages (la plupart des burlesques du muet, et plus particulièrement le personnage de Charlot, ont vécu de nombreuses aventures dessinées, ouvrant la voie à d'autres figures comiques comme Fernandel en France, aux héros de *serials* américains de Tom Mix à Rin-Tin-Tin, ou encore aux aventures de Shirley Temple dessinées en France par René Giffey dans *Fillette*), des physionomies de héros (de Joan Crawford en *Dragon Lady* chez Milton Caniff à Bruno Ganz en Alcide Nikopol chez Enki Bilal, de Louise Brooks en *Valentina* chez Guido Crepax à Belmondo en *Blueberry* chez Jean Giraud...) ou des caricatures en forme de clins d'œil comme dans *Astérix* ou *Lucky Luke*, quand ce n'est pas la trame d'histoires (pour ne prendre que quelques exemples dans le seul genre très codé du western : *Lucky Luke* revit dans *La Diligence* le scénario de *La Chevauchée fantastique* de John Ford ; *Blueberry* dans *L'Homme à l'étoile d'argent* rejoue *Rio Bravo* de Howard Hawks ; *Buddy Longway* s'inspire de *Jeremiah Johnson* de Sydney Pollack...).

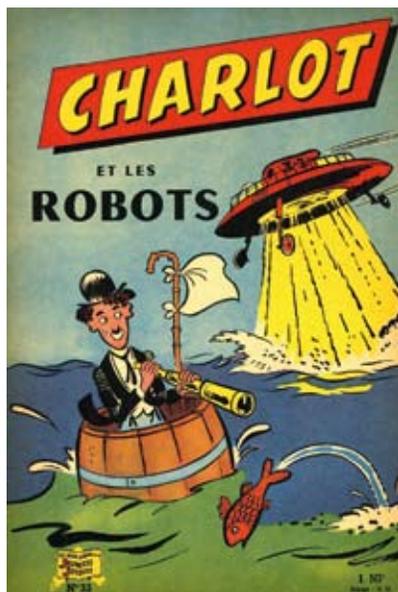
La bande dessinée, médium propice et enclin à la parodie, s'est plus qu'à son tour livrée au travestissement de films célèbres : on retiendra pour principaux exemples la longue tradition du magazine américain *Mad* et les hilarants *Cinémastock* et autres *Rubriques-à-brac* de Gotlib⁵.

Le grand succès de certains films a, aux États-Unis, généré quantité d'adaptations en *comics*, notamment dans les années 70 et 80, où les licences de *La Planète des singes*, *Star Wars*, *Alien* ou *Predator* ont fait l'objet de dérivés sur mauvais papier, alors que les progrès des effets spéciaux engendraient une nouvelle vague d'adaptations de super-héros au cinéma, prélude à leur fantastique essor au début du XXI^e siècle à la faveur du bond technologique des effets visuels générés par ordinateur.

Ces dernières années, en effet, le programme de production des studios hollywoodiens déborde d'adaptations de *comic books* au succès presque toujours garanti, de *Superman* à *Spider Man* et *Iron Man*, de *Captain America* aux *Avengers*, *X-Men* et

autres *Fantastic Four*... Le grand spectacle, avide d'exploits numériques, a trouvé dans cette mythologie moderne une formidable matrice. Des cinéastes connus des cinéphiles se sont frottés au genre : *Hulk* revisité par Ang Lee, *Thor* par Kenneth Branagh, *The Green Hornet* par Michel Gondry... C'est là sans doute l'une des premières caractéristiques du considérable resserrement des liens entre les deux arts auquel on a pu assister au cours de la dernière décennie : l'abolition de certaines barrières.

D'abord, celle qui tenait les cinéastes estimés loin de la bande dessinée, dont les adaptations étaient la plupart du temps cantonnées au mieux au divertissement populaire d'aventure, au pire à une basse besogne de comédie commerciale (aujourd'hui encore le cinéma hexagonal, dans la foulée du succès des *Astérix*, est pris d'une frénétique propension à adapter n'importe quelle série populaire, de *Lucky Luke* à *Largo Winch*, de *Ducobu* et *Les Profs* à *Boule et Bill* et *Benoît Brisefer*). C'est la reconnaissance et la légitimation accordées à la bande dessinée par le *roman graphique*, phénomène vieux d'à peine un quart de siècle, qui a autorisé ce



Charlot par Jean-Claude Forest

franchissement des deux côtés de l'Atlantique, de Sam Mendes (*Les Sentiers de la perdition*) à David Cronenberg (*A History of Violence*), de Terry Zwigof (*Ghost World*) à Stephen Frears (*Tamara Drewe*), de Cédric Kahn (*L'Avion*) à Sólveig Anspach (*Lulu femme nue*), de Bertrand Tavernier (*Quai d'Orsay*) à Abdellatif Kechiche (*Le bleu est une couleur chaude*, devenu *La Vie d'Adèle*)...

Me dire « Je vais reproduire ça à l'écran » ne m'a jamais traversé l'esprit : dans un art du mouvement, je dois trouver quelque chose de tout à fait différent.

Bertrand Tavernier

Une autre barrière abolie par ce processus est celle des langues et cultures, les adaptations franchissant allègrement les frontières nationales, avec plus ou moins de bonheur mais de façon toujours intéressante. Ainsi Anne Fontaine a transposé en France la *Gemma Boverly* de l'Anglaise Posy Simmonds (dont *Tamara Drewe* avait déjà été adapté par son compatriote Stephen Frears), le Coréen Bong Joon-ho a réalisé une superproduction internationale à partir du classique *Transperceneige* de Lob et Rochette, paru dans (*À suivre*) quelque trente années auparavant, le Belge Sam Garbarski a choisi de situer dans son pays le *Quartier lointain* du mangaka Taniguchi Jirô, l'Américain Steven Spielberg s'est enfin attaqué à son vieux projet d'adapter *Tintin* et son compatriote Gore Verbinski, après avoir adapté à l'écran les aventures très américaines de *Lone Ranger*, a acheté les droits de *Pyongyang*, le récit autobiographique du Québécois Guy Delisle. La démarche est chaque fois audacieuse, car, non contents de devoir s'affranchir d'un univers visuel préexistant, les cinéastes doivent de surcroît faire oublier les particularismes culturels que véhiculait le trait graphique original. Hormis quelques incursions dans le dessin animé, rares ont longtemps été les auteurs de bande dessinée passant derrière une caméra, et ceux qui le firent comme Frank Tashlin, Federico Fellini ou Terry Gilliam ont vite fait oublier leur passé de dessinateur. En France, après les Patrice Leconte, Gérard Lauzier, Martin Veyron, Régis Franc, Aline Issermann ou le plus sérieux Enki Bilal dans les années 70 et 80, une nouvelle génération entretient des relations passionnées avec le cinéma, commençant par adapter leur BD sous forme de film d'animation (*Persépolis* de Marjane Satrapi, *Titeuf* de Zep, *Couleur de peau miel* de Jung et Laurent Boileau, *Aya de Yopougon* de Marguerite Abouet et Clément Oubrerie...) ou en prise de vues réelles (*Les Petits Ruisseaux* de Pascal Rabaté, *Lou ! Journal infime* de Julien Neel...), avant de réaliser des œuvres originales. Après *Gainsbourg, vie héroïque*, Joann Sfar a animé son propre *Chat du rabbin*, quand Riad Sattouf s'est d'emblée affranchi de tout lien avec ses récits dessinés pour réaliser *Les Beaux Gosses* ou *Jacky au royaume des filles*.

Je ne me sens pas du tout cinéaste, j'ai conscience que le fait que mes outils ne soient pas des outils de cinéma est une chance.

Joann Sfar

Sans nécessairement passer à la réalisation, nombreux sont les dessinateurs ayant manifesté leur cinéphilie ou leur amour du cinéma dans leurs planches, de toutes sortes de manières, ou ayant apporté leur contribution artistique à des films, inspirant des décors ou des créatures, exécutant les dessins censés être de la main d'un personnage, voire jouant eux-mêmes (l'exemple le plus mémorable étant sans doute l'étonnante prestation de Philippe Vuillemin dans *Le Mystère Alexina* de René Féret)...

Blutch, auteur prodige, offre une synthèse passionnante de ces entrelacs⁶ : son œuvre est sans cesse irriguée de références et hommages au septième art (de *Mitchum* à *Pour en finir avec le cinéma* - voir p. 47), il a lui-même animé avec brio ses propres dessins à l'écran dans *Peur[s] du noir*, il a joué dans *Mammuth* de François Delépine et Gustave Kervern et dans *La Chambre bleue* de Mathieu Amalric, et il a été l'affichiste choisi par Alain Resnais pour ses trois derniers films⁷. Une rencontre presque inévitable avec ce réalisateur grand amateur de bandes dessinées qui a, tout au long de sa carrière, le plus entretenu et renouvelé ses rapports avec elle, la cita volontiers, rêva longtemps d'adapter *Mandrake le magicien*, fut l'un des animateurs du Club des bandes dessinées fondé en 1962, puis du Celeg (Centre d'études des littératures d'expression graphique) et écrivit dans *Giff-Wiff*, consacra un film à un cartoonist imaginaire (*I Want to Go Home*), emprunta à la BD l'artifice de l'effacement du décor dans les gros plans et son remplacement, dans *Muriel* et *L'Année dernière à Marienbad* par un fond blanc et, dans son dernier film *Aimer, boire et chanter*, par des trames dues au pinceau de... Blutch, qui réalisa ses trois dernières affiches, après celles de Floc'h et de Bilal, auquel il avait également confié le *design* des *matte-paintings* du monde imaginaire de *La vie est un roman*... L'estime que Resnais portait au neuvième art dans sa richesse et sa complexité se résume dans sa belle formule qui n'était pas une boutade :

Quand je suis fatigué, je lis un roman, quand je suis en forme je lis une bande dessinée.

Alain Resnais



1. Dossier « Cinéma et BD », *Positif* n° 305-306, juillet-août 1986.
2. *Cinéma et bande dessinée*, hors-série *CinémAction*, Corlet/Télérama, 1990.
3. Benoît Peeters, Jacques Faton, *Storyboard : le cinéma dessiné*, Yellow Now, 1992.
4. Comme je l'ai souligné dans « Des comics au musical : un genre translatif », in *La Transécriture : pour une théorie de l'adaptation*, Actes du colloque de Cerisy, Nota Bene/CNBDI, 1998.
5. Thierry Groensteen, *Parodies, la bande dessinée au second degré*, Skira-Flammarion, 2010.
6. Dossier « Cinéma et BD », *Positif* n° 639, mai 2014.
7. Ne pouvant ouvrir ici le sujet périphérique mais vaste de l'affiche de film dessinée par des auteurs de BD, je renvoie le lecteur à mon texte « Bande et ciné » in dossier « L'affiche de cinéma », *Positif* n° 643, septembre 2014.

À LA CROISÉE DES ÉCRITURES



«...Ayant le privilège de pouvoir faire des films et des livres, j'ai toujours fait en sorte que les uns et les autres n'aient de vérité que cinématographique ou que littéraire.»



Gérard Mordillat - DR

S'allumer de feux réciproques

Entretien avec **Gérard Mordillat** / Propos recueillis par Sébastien Gazeau

La Voix de son maître, Corpus Christi, En compagnie d'Antonin Artaud, Les Vivants et les morts, Rouge dans la brume, Le Grand Retournement, Sombres lumières du désir... *Gérard Mordillat ne cesse d'aller de cinémas en littératures, se servant de tous les genres comme autant de voies possibles pour faire entendre des voix qu'on n'entend pas.*

Sébastien Gazeau – Votre premier roman, *Vive la sociale !*, paraît en 1981. Vous l'adaptez au cinéma deux ans plus tard avant de le réécrire pour sa parution en poche en 1987. Comment expliquez-vous cet effet d'entraînement réciproque qui existe depuis vos débuts entre la littérature et le cinéma ?

Gérard Mordillat – J'avais un grand modèle en tête, Jules Renard, qui toute sa vie a réécrit *Poil de Carotte*. J'avais également lu un entretien avec Faulkner dans la *Paris Review* où il disait : « S'il m'était donné de réécrire tous mes livres, je le ferais et en mieux. » J'avais enfin le sentiment que l'édition d'un livre comme la diffusion d'un film n'étaient pas une mise au cercueil. Ils marquent seulement un moment ponctuel de l'histoire de cette chose de l'œuvre qui continue d'exister pour l'auteur, sous quelque forme que ce soit. Les peintres sont un bon exemple de cette manière de faire. Personne ne s'est jamais plaint que Rembrandt ait peint plusieurs versions des *Pèlerins d'Emmaüs* ! J'étais et je suis toujours dans cet état d'esprit. Il y a une phrase de Mallarmé que je pourrais mettre en exergue de tous mes travaux. Il disait de la musique et

de la poésie qu'elles s'allumaient pour lui de feux réciproques. Pour moi, la littérature et le cinéma s'allument de feux réciproques. Ce que je fais prend parfois une forme littéraire, parfois une forme cinématographique. Mais en réalité, si on me demande ce que je fais, je suis tout le temps tenté de répondre : « J'écris. »

S.G. – Y a-t-il d'emblée une forme qui s'impose à vous et qui pourra, pour un même projet, en prendre une autre, ou avez-vous en même temps deux, voire plusieurs, formes à l'esprit ?

G.M. – Ayant le privilège de pouvoir faire des films et des livres, j'ai toujours fait en sorte que les uns et les autres n'aient de vérité que cinématographique ou que littéraire. Quand j'ai tourné des adaptations de mes propres livres, je l'ai toujours fait avec ce sentiment bien connu des peintres qu'est le repentir et qui consiste à remettre en cause son propre travail et à le réinventer par une autre voie. Je n'essaie pas de penser la littérature et le cinéma dans un même mouvement. C'est plutôt un chemin naturel qui me conduit de l'un à l'autre.

S.G. – *Pensez-vous néanmoins qu'il existe des « écritures cinématographiques » ?*

G.M. – Si vous entendez que quelque chose, dans un livre, dise le cinéma, alors je ne crois pas qu'il y ait d'écriture cinématographique. Quand j'ai tourné *En compagnie d'Antonin Artaud*, ma motivation profonde était, par provocation, de faire un film avec ce qui était a priori inutile et infaisable. Comment faire un film à partir du journal d'un jeune poète qui suit un autre poète dont la seule préoccupation est d'abord d'écrire et ensuite de se nourrir ? ! L'objet de départ était anti-cinématographique, mais ce défi me stimulait. Je ne crois pas qu'on puisse confondre ce qui est de l'ordre de la littérature et ce qui relève du cinéma. La littérature permet un certain type d'ellipse qui peut donner la sensation au lecteur d'un naturel parfait, notamment dans les dialogues. Au cinéma, les acteurs réclament autre chose. Ils ont besoin d'un matériel spécifique pour jouer les scènes. Pour tourner *Les Vivants et les Morts*, j'ai réécrit tous les dialogues pour les rapprocher des acteurs que j'avais choisis et faire du sur-mesure. Le passage de l'un à l'autre est autre chose qu'une simple transposition. Il faut réinventer par une autre voie et d'une autre façon.

S.G. – *Qu'est-ce qui résiste, qu'est-ce qui se perd dans le passage à l'écran d'une langue aussi puissante que celle de poètes comme Artaud ou comme Tony Duvert, dont vous avez adapté L'Île atlantique ?*

G.M. – C'est certain que quelque chose se perd, qui ne peut pas être pris à la littérature. Pour Antonin Artaud, le seul chemin possible pour moi était de suivre le guide très ferme qu'est le journal de Jacques Prevel. Grâce à ce texte où il rapporte ses dialogues avec Artaud avec une scrupuleuse honnêteté, je pouvais être d'une fidélité absolue à Prevel et, à travers elle, être fidèle à Artaud. Je pouvais dès lors rayonner dans l'ensemble de l'œuvre d'Artaud. Pour Tony Duvert, je suis un peu malheureux. Le projet initial était de faire 6 épisodes. Pour des raisons budgétaires, il a fallu se contenter d'une version d'une heure et demie. Dans ce cas, il y a des choses qui se sont perdues à cause de la compression du temps. Je n'avais pas mesuré qu'il y avait un déséquilibre entre les scènes ouvertement dramatiques et celles qui relevaient plus de la « comédie ». Ce que les acteurs faisaient du côté dramatique a effacé tout le reste. L'immense talent de Duvert était de faire exister ces différents registres à parts égales dans son livre. Comme, par manque de moyens, j'ai répété avec les acteurs registre par registre, je ne me suis pas rendu compte que, réunis, ça ne marcherait plus.

S.G. – *Dans le journal de Prevel, mais c'est une chose qui vous est propre également, il y a un sens du récit...*

G.M. – Vous avez raison. Le point commun entre les différentes choses que j'ai écrites et tournées, c'est le récit, c'est de raconter des histoires. Retrouver la vérité des faits à travers ce qu'en racontait Jacques Prevel et, de manière générale, interroger sans cesse les textes, est ce qui m'a toujours motivé.

S.G. – *C'est une chose toujours aussi importante aujourd'hui que de raconter des histoires ?*

G.M. – C'est très important, notamment sur le plan romanesque. Le roman a cette vertu extraordinaire de pouvoir porter en lui

de l'histoire, des histoires, de la mémoire, du savoir, peut-être même du pouvoir... Grâce à lui, on restitue au lecteur une histoire qui peut lui être refusée par ailleurs. Je pense de façon très précise à certains romans que j'ai écrits sur le monde du travail et du salariat. Un des messages terribles de la société actuelle est de dire aux travailleurs qu'ils comptent pour rien, qu'ils sont des variables d'ajustement sans nom ni identité. Par le roman, je peux leur restituer une identité, un visage, des pensées, des sentiments, des engouements, une sexualité, etc. C'est la place extraordinaire du roman et donc du récit de pouvoir se retrouver dans un mouvement de l'histoire qui prend en compte ce qui est l'écriture quotidienne de nos vies.

S.G. – *Vos romans ou vos films, mais aussi vos documentaires et vos poèmes, ont en commun un certain effacement de l'auteur...*

G.M. – Ça ne m'intéresse pas de me mettre en scène, d'autant que je pense avoir avant tout essayé d'inventer des formes. C'est une seule voix qui s'exprime, bien entendu, mais à travers des formes très différentes.

S.G. – *Selon l'idée que la forme est suffisante en soi pour transmettre ce que l'on a à transmettre ?*

G.M. – Elle n'est pas suffisante mais stimulante car elle permet d'écrire. Et en même temps, je poursuis comme d'autres l'idée de dépasser les genres, d'arriver au langage, de me dégager de la nécessité d'en passer par le récit. Les livres d'Artaud sont faits de poésies, de glossolalies, d'aphorismes, de lettres, de passages narratifs, de théâtre... Je reste convaincu qu'Artaud est encore aujourd'hui un pas en avant sur la littérature.

Comme Ezra Pound, il a dépassé la contrainte de la forme tout en s'en servant. C'est une sorte de graal que je poursuis mais qui échappe toujours.

S.G. – *Sans réduire vos différents travaux à des messages, il y a tout de même dans chacun un souci, en plus de raconter des histoires, d'écrire ou de réécrire l'Histoire...*

G.M. – J'essaie de dire ce que je suis dans le monde d'aujourd'hui à travers ma sensibilité qui se porte notamment sur les luttes sociales et la situation de la majorité des Français, qu'ils soient salariés ou au chômage. C'est une voix que je veux faire entendre de la même façon que j'ai voulu faire entendre la voix peu entendue des poètes ou celle des déserteurs d'Algérie dans *Cher Frangin*, ou celle des exégètes du Nouveau Testament dans *Corpus Christi* ou *L'Origine du christianisme*. Faire entendre des voix qui ne sont pas entendues est toujours au départ de ma démarche.

S.G. – *Avec une confiance dans les outils que vous utilisez pour les faire entendre...*

G.M. – Je crois qu'ils sont toujours efficaces. L'écriture est ce qui nous permet d'entamer les vitres du monde. Qu'elle soit littéraire ou cinématographique, l'écriture reste pour moi l'arme absolue. Cet exercice de soi est à mes yeux le symbole même de la vie. Ce que j'aime dans le cinéma, c'est son nom anglais : *movie*, le mouvement. Moi, je veux être en mouvement, ne pas cesser d'être en mouvement, par toutes les voies qui me sont offertes.



UNE ARTISTE À L'ŒUVRE

Lucile Placin



Propos recueillis par Laetitia Mikles

LES ILLUSTRATIONS DE LUCILE PLACIN SONT PEUPLÉES D'ANIMAUX FANTASTIQUES ET DE PERSONNAGES POÉTIQUES. SES IMAGES REGORGENT DE FLEURS, D'OMBRELLES ET DE PLUMES MULTICOLORES. RENCONTRE AVEC UNE ILLUSTRATRICE QUI MARIE LE RÊVE ET L'HUMOUR.

Laetitia Mikles – Vous avez un style très coloré...

Lucile Placin – La couleur est très importante pour moi. Quand j'ai commencé ma formation, à l'école Émile-Cohl à Lyon, tous les autres étudiants avaient déjà un très bon niveau en dessin. Pas moi. Mais mon point fort, c'était la couleur. Dans mes illustrations, je la travaille de façon très instinctive et spontanée. Une couleur en appelle une autre, et une autre... Il y a toujours une base et des éléments qui vont danser à l'intérieur. Il faut arriver à équilibrer le tout, à trouver une harmonie. Mes images se construisent par la couleur, pas par le trait.

L.M. – Vos dessins sont riches et foisonnent de détails. Quelles sont les différentes techniques que vous utilisez ?

L.P. – Au début, j'utilisais la peinture à l'huile. Mais le temps de séchage était long et le résultat manquait de précision. Alors, je suis passée à la gouache et j'utilise aussi les crayons de couleur, le collage, les motifs textiles. Quand je compose mes animaux fantasmagoriques, c'est un peu comme de la sculpture : j'ajoute, j'enlève, jusqu'à trouver un personnage qui me convienne. Par exemple, pour *Poules et Poulets* (de Jean-Hughes Malineau), j'ai fait des recherches sur toutes les sortes de poules qui pouvaient exister et je les ai personnifiées, je leur ai donné un costume, un accessoire, une attitude humaine...

L.M. – Cet aspect ludique se retrouve dans tous vos livres, non ?

L.P. – Oui, j'aime ramener de l'humour dans mes dessins même quand l'histoire est grave. Par exemple, *À l'école Arc-en-Ciel* (de Béatrice Fontanel) raconte l'histoire d'un petit garçon qui a beaucoup de mal à être avec les autres. J'ai choisi de colorer tous les personnages autour de lui et de le dessiner, lui, en gris, au crayon à papier. Pourtant, même si l'histoire est triste, mes images ne vont jamais dans le pathos. C'est comme dans la vie de tous les jours : on peut vivre des choses terribles mais continuer de poser sur la vie un regard plein de poésie et de tendresse.

L.M. – Les auteurs vous sollicitent-ils directement ?

L.P. – Non, généralement, c'est l'éditeur qui me présente un texte et je ne cherche pas forcément à rencontrer l'auteur. Je suis une solitaire. J'aime travailler dans le silence. Le contact avec l'auteur se fera plus tard, une fois les dessins finalisés. La rencontre avec les éditeurs est donc déterminante : Alain Serres de Rue du Monde, par exemple, qui favorise la spontanéité dans la création. Et Mélanie Perry de Casterman, qui m'a toujours fait confiance et m'a

poussée dans mon imaginaire. Certains auteurs m'impressionnent beaucoup, comme David Dumortier, un poète exceptionnel, et j'ai besoin d'une certaine distance pour pouvoir créer des images.

L.M. – Comment naissent les images qui vont accompagner le texte ?

L.P. – D'abord, je fais une première lecture du texte puis je laisse reposer. Je suis toujours un peu tétanisée, au départ. Je ne sais jamais où je vais aller. Puis je relis et je décris le sentiment qui m'habite et je laisse encore reposer. Enfin, quand l'éditeur m'envoie la découpe du texte, je procède à un travail de fond : je fais des recherches documentaires (par exemple sur différentes architectures pour *Les Maisons du monde*), je définis un champ lexical, je fais des associations de mots et des associations mots-images. Il n'y a pas vraiment de logique. Ou du moins, c'est ma logique à moi, c'est tordu.

L.M. – Vous faites aussi des affiches. Qu'est-ce qui vous plaît dans cet exercice ?

L.P. – J'adore ça ! Quand j'illustre un livre, il faut plusieurs images pour une histoire. Dans une affiche, on raconte une histoire en une seule image. Cela demande d'être très graphique, très direct.

L.M. – Et vous animez aussi des ateliers pour enfants.

L.P. – Oui, être illustrateur ce n'est pas seulement créer des images. Une grande part de ce métier consiste à se rendre dans des salons du livre et à animer des ateliers. Dans ces ateliers, je propose aux enfants de créer des personnages à ma manière : peinture, collage, crayons de couleur. Il faut leur donner confiance pour qu'ils osent partir dans l'imaginaire. Quand on est enfant, rencontrer un artiste, ça peut changer une vie. J'en sais quelque chose : je suis dyslexique et toute ma jeunesse j'ai eu un rapport difficile à l'école et à la lecture. Jusqu'à ce qu'une prof de lycée me fasse découvrir le théâtre. Tout a changé pour moi. C'est d'ailleurs intéressant de constater que, parmi mes collègues illustrateurs, beaucoup ont été des rêveurs, pas vraiment doués pour l'école. Et, aujourd'hui, ils se retrouvent à faire ce métier de lettres !



<http://lucilehearbeats.blogspot.fr>

<http://lucileplacin.wix.com/lucile>

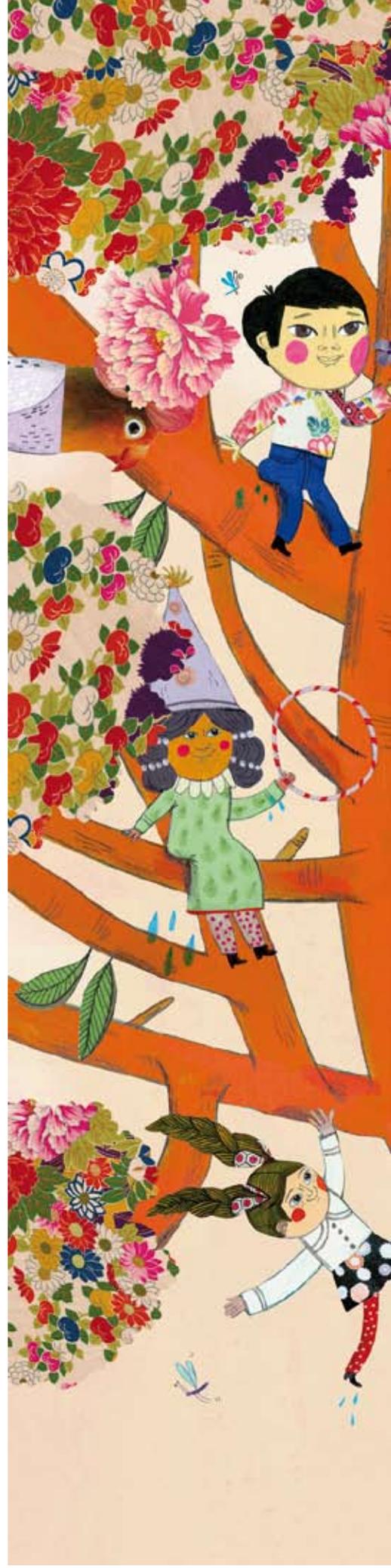




A l'école arc-en-ciel - Éditions Rue du Monde écrit par Béatrice Fontanel



La mascouillabrant Alphabet - Éditions Albin Michel écrit par Michel Leeb



A l'école arc-en-ciel





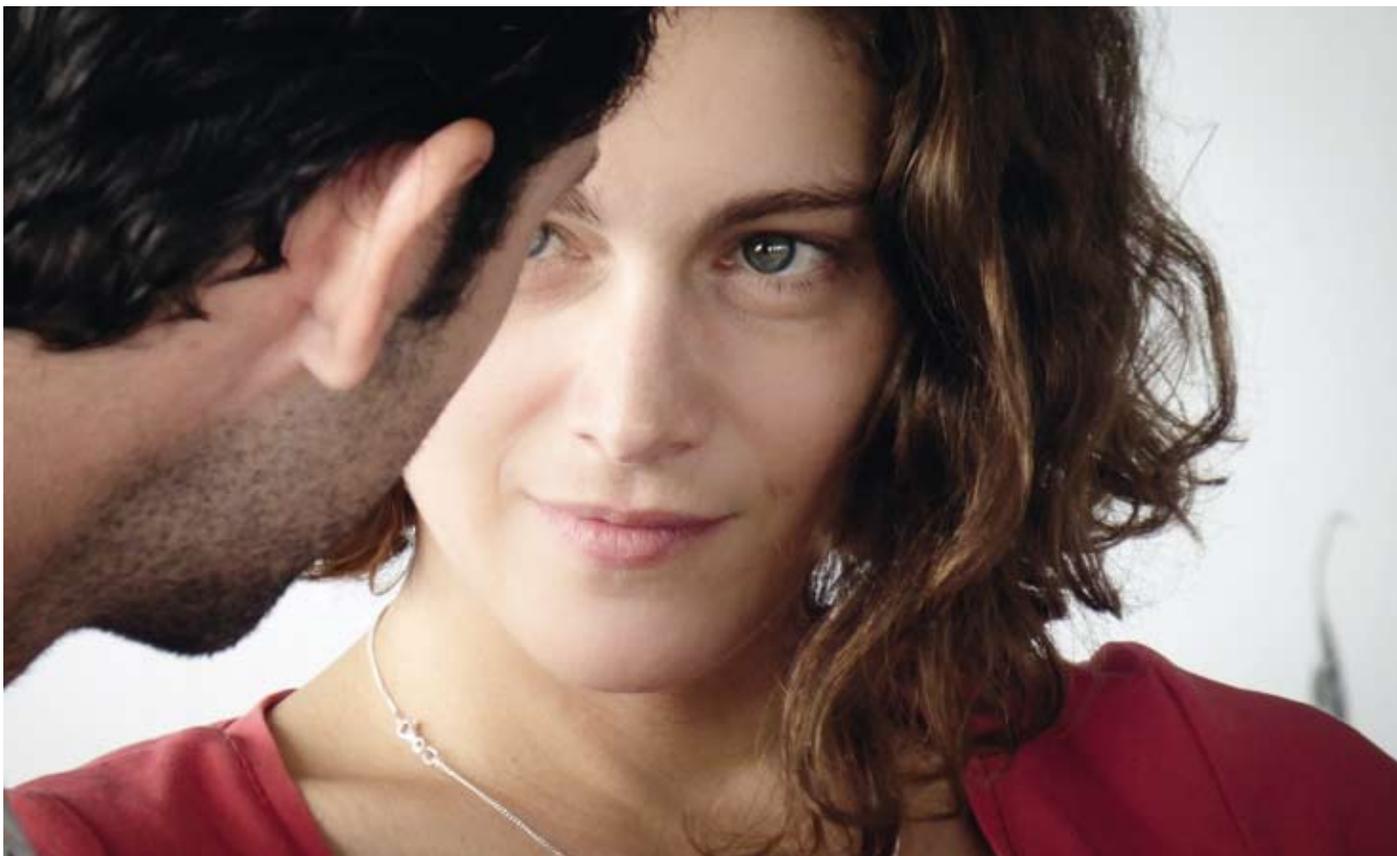
©Hirocadiabramt Alprobet



La promesse aux petits plats - Éditions Didier Jeunesse écrit par Annie Marandin







Fidélité, l'odyssée d'Alice – Scénario de Lucie Borleteau et Clara Bourreau – Apsara Films / Why not production.

Scénariste, un auteur artisan

Entretien avec Clara Bourreau / Propos recueillis par Christophe Dabitch

Formée à la Fémis en section scénario, Clara Bourreau est une jeune scénariste qui travaille pour le cinéma (Fidélité, La Deuxième Femme...) et la télévision (Virage nord, Engrenage, Cannabis...), deux écritures différentes qui sont pour elle complémentaires. Elle donne ici sa vision et son approche du métier.

Christophe Dabitch – *Comment définissez-vous votre approche du métier de scénariste ?*

Clara Bourreau – Cela dépend des projets. Je peux être à l'initiative ou on peut m'appeler. Dans le second cas, c'est plus un travail d'artisan, comme quelqu'un qui sait faire une chaise à qui on demande de faire une chaise selon divers styles possibles. Le scénariste est aussi un technicien. Au cinéma, en France, le scénario sert à trouver de l'argent. C'est sur le scénario que l'on obtient de l'argent du CNC, d'une Région ou d'une chaîne de télévision. Il faut l'avoir en tête. Au cinéma, le couple créatif est plutôt le producteur et le réalisateur, le scénariste, s'il est là, est à côté. En télévision, le couple créatif est le producteur et le scénariste, souvent le réalisateur intervient plus tard.

C.D. – *Quand vous êtes à l'initiative d'un projet, votre pratique de l'écriture est différente ?*

C.B. – Si je propose un projet à un producteur avec des personnages, un thème et un ton, je ne réagirai pas de la même manière ensuite dans les discussions avec les coscénaristes, le producteur ou la

chaîne. Quand on me demande d'intervenir, le producteur connaît mieux la série que moi. Dans les séries, quelqu'un est à la tête et sait mieux que tout le monde ce qu'il faut faire et comment les personnages vont réagir. Il faut trouver sa place sur chaque projet.

C.D. – *Il y a de nombreux travaux théoriques sur le scénario, est-ce que vous considérez que votre approche repose sur ce savoir technique ou plus sur votre expérience ?*

C.B. – Un peu les deux. Je ne suis pas une dingue des théories du scénario, je crois que ce sont des petites boîtes à outils qui servent et qu'il est bon d'ouvrir de temps en temps pour se remettre les idées en place. Mais l'expérience est essentielle. Pour reprendre l'exemple du menuisier, plus il aura fait de chaises, plus il saura les faire vite. Et si on lui propose un travail particulier, il sera aussi très content de le faire. Il n'y a pas de routine dans ce métier. Construire un épisode de 52 minutes pour la télévision, c'est à la fois toujours pareil et jamais pareil. Il ne faut pas que le spectateur s'ennuie et que ce soit toujours prenant mais ce n'est jamais la même histoire ni normalement les mêmes ressorts. Ce savoir-faire

en télévision me sert au cinéma. La télé permet de pratiquer plus et plus vite dans des genres différents, de muscler l'imagination et les réflexes. C'est complémentaire pour moi, je n'aimerais ne faire que l'un ou l'autre.

« ...La télé permet de pratiquer plus et plus vite dans des genres différents, de muscler l'imagination et les réflexes »

C.D. – *C'est une manière de faire ses gammes ?*

C.B. – Ce n'est pas que ça. Ce serait une erreur de penser que ce n'est qu'un exercice ou un cahier de brouillon. C'est aussi une fin en soi pour un scénariste parce que justement, il prend plus de décisions en télé. Quand le réalisateur a le scénario, il doit tourner ce qui est écrit. Au cinéma, ce n'est pas tout à fait la même chose (rires). Si le réalisateur ne veut pas tourner une scène dans tel épisode alors qu'elle a un lien avec un autre épisode, il est obligé de la tourner. Il a aussi sa part de liberté, comme le scénariste a sa part au cinéma. Il fait la mise en scène et la direction d'acteurs, ce qui est aussi son travail. À Hollywood, les réalisateurs n'écrivent pas beaucoup, cela ne nous empêche pas de reconnaître leurs films par leur manière de diriger, de filmer et de monter.

C.D. – *Vous avez dans votre parcours des longues collaborations avec des scénaristes, c'est un métier collectif pour vous ?*

C.B. – Oui, parce que je n'arrive pas trop à travailler toute seule. C'est déjà solitaire, on est seul face à l'ordinateur une partie de la journée. C'est précieux d'avoir quelqu'un avec qui échanger, pour la santé mentale... Mais c'est surtout que cela va plus vite. Si je travaille seule, je me prends le mur assez vite et je n'ai personne pour me renvoyer la balle. À deux, dès que cela bloque, on appelle et on trouve des solutions bien plus vite.

C.D. – *Cela ne pose pas de problème sur des questions de sentiment de propriété d'écriture ou d'idées ?*

C.B. – Je n'en ai jamais eu avec les gens avec lesquels je travaille. Il ne faut en fait pas se poser la question. Du moment que l'on travaille ensemble, c'est une écriture commune. C'est peut-être x qui a eu l'idée mais c'est y qui a proposé telle chose et du coup l'idée de x est devenue autre chose. C'est très difficile au final de savoir d'où viennent les idées.

C.D. – *Quelles sont les grandes étapes de l'écriture du scénario ?*

C.B. – Si on apporte une idée, il faut la mettre sur papier en quelques lignes ou en quelques pages, la proposer à un réalisateur ou à un producteur. Une fois que c'est accepté, on doit choisir ses collaborateurs d'écriture en télévision ou, au cinéma, travailler avec le réalisateur. Il y aura un document d'une dizaine de pages, puis un autre plus étoffé d'une trentaine et ensuite il y aura les dialogues. Entre toutes ces étapes, il y a les échanges avec la production, la chaîne, les retours des commissions du cinéma... Cela peut prendre six mois si cela va très vite ou deux ou trois ans. Il n'y a pas de règles.

C.D. – *Vous travaillez sur plusieurs projets en même temps ?*

C.B. – L'idéal est d'avoir deux ou trois projets en parallèle qui n'en sont pas au même stade. C'est bien d'avoir un film cinéma et une écriture télé en même temps. Moi, cela m'empêche de tomber dans

des réflexes et des mécanismes. Et puis les scénaristes ne sont pas intermittents, ils n'ont pas de chômage. Soit on travaille, soit on n'a rien. On a donc intérêt à avoir plusieurs projets en même temps. Au cinéma, un projet peut s'arrêter sans prévenir, on est en général payé quand le film est quasiment sûr d'être fait. Il y a toujours une part d'incertitude.

C.D. – *Comment se passe le rapport avec le réalisateur au cinéma ?*

C.B. – En télévision, *Virage nord* a été un cas à part parce que, même si la réalisatrice n'écrivait pas, jusqu'aux dialogues, elle faisait des retours très précis à chaque étape. Elle avait en plus créé les personnages. Mais c'est rare en télévision. C'est justement un fonctionnement de cinéma. Avec Lucie Dorloteau¹, elle a l'idée d'un univers, elle a fait des recherches documentaires mais on écrit ensemble les personnages et l'histoire. On est coauteurs. En général, au cinéma, il est assez fréquent que le réalisateur écrive une première version et on lui adjoint un scénariste ou il fait des consultations avec des scénaristes. La consultation est assez agréable, même si cela peut être frustrant. C'est une dizaine de séances avec le réalisateur où on discute. Il faut savoir pointer ce qui ne va pas et proposer mais ce n'est pas un contrat d'auteur.

C.D. – *Quel rôle peut avoir le producteur sur l'écriture ?*

C.B. – Il a un vrai rôle créatif. Il peut poser des questions ou faire des suggestions au moment de l'écriture. Le producteur n'est pas juste quelqu'un qui trouve de l'argent. Il a un regard. Le couple qu'il forme avec le réalisateur est important. Ils doivent avoir la même vision, ou au moins pouvoir se comprendre.

C.D. – *Quelles sont les conditions qui vous permettent d'exercer votre métier normalement ?*

C.B. – Si je n'avais pas d'agent, je ne sais pas comment je vivrais. Mon agent me permet de trouver du travail et de négocier mes contrats. Je ne crois pas qu'il y ait beaucoup de scénaristes sans agent. Après, ce qui sert de chômage aux scénaristes qui ont un peu de métier, c'est la SACD² et les droits d'auteur suite aux passages des films ou séries en télévision.

C.D. – *Avez-vous le sentiment qu'en France le rôle du scénariste est assez valorisé ?*

C.B. – Je suis à la Guilde des scénaristes et je ne peux que vous répondre non... C'est un combat très long, que ce soit en cinéma ou en télévision. Il y a maintenant des clauses disant que notre nom doit apparaître sur le générique de début du film ou encore dans les programmes télé mais ce n'est pas encore toujours le cas. En télévision, c'est quand même le scénariste qui écrit tout ou beaucoup... Cela dit, si on fait scénariste pour être valorisé et être dans la presse, je crois qu'on s'est trompé de métier (rires) ! Les scénaristes ont plus de pouvoir aux États-Unis grâce à leur syndicat³. En France, cela bouge lentement mais cela bouge parce que les scénaristes s'organisent.



1. Réalisatrice du long-métrage *Fidelio* scénarisé par Clara Bourreau, film soutenu par la Région Aquitaine.

2. SACD : Société des auteurs et des compositeurs dramatiques.

3. WGA : Writers Guild of America.

L'écriture sans frontières de Vincent Ravalec

Entretien avec Vincent Ravalec / Propos recueillis par Hervé Pons Belnoue

Vincent Ravalec trace son sillon, riche et protéiforme, celui d'un touche-à-tout, comme on dirait en France ; mais, n'en déplaît aux Français qui aiment bien les étiquettes, on peut sincèrement dire qu'il fait œuvre.

Que ce soit en écrivant des livres, en réalisant et en produisant des films. Rencontre avec un artiste qui aime explorer de nouvelles formes de narration.

Hervé Pons Belnoue – *Enfant, étiez-vous plutôt nourri de littérature ou bien de cinéma ?*



V. Ravalec - DR

Vincent Ravalec – Plutôt de littérature, je suis un littéraire. Enfant, je n'avais pas la télévision à la maison, ce qui m'a posé longtemps des problèmes. En revanche, j'ai aussi une importante culture musicale et BD. Je me souviens très bien des premiers livres que j'ai lus. La littérature est une absence de limite à l'imaginaire que ne procure pas l'image. Aujourd'hui encore, je passe plus de temps à lire, ou dans les musées, qu'au cinéma.

H.P.B. – *L'envie d'écrire est venue tôt ?*

V.R. – J'ai toujours eu envie d'écrire. J'ai écrit tard parce que je n'y arrivais pas. Un jour, le moment était venu. Le cinéma apparaît de manière concomitante à la littérature. Comme je n'arrivais pas à écrire et que je voulais faire quelque chose d'artistique, j'ai travaillé dans le cinéma. J'ai commencé comme technicien, puis comme régisseur, assistant réalisateur...

Au fil des films, j'ai parfait ma connaissance technique. C'est en parallèle que j'ai commencé à écrire. Lorsque mes premiers écrits ont été édités, j'ai pris conscience de la valeur de mon travail. C'est à ce moment-là que j'ai décidé d'adapter une de mes nouvelles en court-métrage. Dans le même temps, comme j'ai eu la chance d'avoir l'aide du CNC, j'ai pu créer ma société de production¹. Depuis, j'alterne entre écriture, réalisation et un boulot parallèle de scénariste.

H.P.B. – *Quand vous tournez, diriez-vous que c'est le récit qui compte, la littérature, plutôt que le traitement de l'image ?*

V.R. – Je suis très visuel, j'attache beaucoup d'importance à l'image, à sa composition. Mais quelque chose me manquait que j'ai acquis depuis peu.

J'ai commencé le cinéma avec le 35 mm. En 35 mm, tout pèse lourd... Ce cinéma m'était très laborieux alors que j'ai l'écriture très facile, j'écris très vite. Il y a peu de distance entre ma pensée et l'écriture. En revanche, faire un film est un peu un parcours du combattant.

Puis, il y a quatre ans, j'ai réalisé une série pour Arte. J'ai inventé un truc génial, un sac à dos avec un élastique devant où l'on accroche sa petite caméra vidéo. J'ai pu filmer d'une manière très différente, comme cadrer en marchant, en filmant... Depuis, je crois, je suis devenu cinéaste, en tout cas j'ai trouvé une manière de faire plus proche de l'écriture et de mon tempérament. Ce doit être semblable à ce que décrit Alexandre Astruc qui a inventé la caméra stylo. Cette expérience m'a donné envie de refaire du cinéma comme réalisateur.

H.P.B. – *C'est la websérie Addict², que vous avez tournée à Bordeaux ?*

V.R. – Oui, tout à fait. C'était le début des webséries, on parlait à l'aventure, et l'écriture est extrêmement différente.

« ...Historiquement, la littérature préexiste au cinéma, cependant on peut dire que l'image a préexisté au langage, en tout cas à sa forme écrite. »

Addict est un bon exemple, car nous étions plusieurs à travailler. Je m'étais occupé plus particulièrement de ce qui avait spécifiquement trait au scénario, puis nous avons réfléchi à plusieurs avec une agence Web. Tout le dispositif était très amusant à fabriquer, beaucoup plus je pense qu'à regarder. Nous nous étions lancés dans des schémas trop compliqués, aujourd'hui l'écriture de fictions transmédias avance mais n'est pas encore totalement aboutie. Il y a un exemple d'écriture vraiment réussi, c'est la série de HBO projetée dans un cube, la même scène peut être vue de manières différentes, c'est magistral.

Je suis en train d'écrire une importante fiction pour le Web, qui serait un mélange de littérature, de bande dessinée et d'objets spécifiquement transmédias. Je m'essaie à cette écriture différente, j'aime le transmédia car il permet plusieurs modes d'expression. Je peux mélanger, agencer, ordonner selon ce que je veux raconter sans que ce soit au détriment d'autre chose. Après Addict, en écrivant ce nouveau projet, je suis certain désormais que, comme lorsqu'on lit un livre ou l'on regarde un film, on n'a pas forcément envie de faire des efforts, d'être « participatif ». On a juste envie de s'asseoir et de se laisser raconter une histoire. Avec Addict, nous voulions que les gens participent, mais si les gens participent alors ils jouent aux jeux vidéo...

H.P.B. – *Quelles seraient pour vous les relations entre la littérature et le cinéma ? Serait-ce des affinités électives, un rapport amour-haine ?...*



Addicts - Web fiction en coproduction Arte France, Mascaret Films, Pictor Média en association avec Kprod, soutenue par le CNC et la Région Aquitaine.

V.R. – Selon moi, chacun est à sa place et la place de l'une et de l'autre est très clairement définie. Il y a un vivier d'histoires dans la littérature qui intéresse le cinéma, je ne suis pas sûr qu'en la matière le cinéma ait renvoyé la balle. Historiquement, la littérature préexiste au cinéma, cependant on peut dire que l'image a préexisté au langage, en tout cas à sa forme écrite. C'est la question de l'œuf et de la poule. Néanmoins, les passerelles entre le cinéma et la littérature sont très nombreuses et on peut facilement définir ce qui appartient à l'une et ce qui vient de l'autre. Avec le transmédia et une nouvelle invention de la fiction, les frontières seront certainement plus troubles.

H.P.B. – *Vous avez adapté vos propres romans au cinéma. Quelles sont les questions que l'on se pose quand on adapte une œuvre littéraire au cinéma ?*

V.R. – L'adaptateur a déjà fort à faire... certes, j'ai adapté mes livres mais d'autres aussi et la grande difficulté est de se retrouver face à une richesse, un foisonnement littéraire à adapter sans que, dès le départ, le style ne vous incombe. Le style sera la question du réalisateur. C'est ce que je trouve le plus difficile dans le métier d'adaptateur. On vous demande d'extraire un squelette narratif du livre qui doit ressembler à un scénario et être filmable. Un début, une fin, des enjeux, des personnages... dans l'unité de temps impartie. Il n'est pas évident de garder une certaine linéarité, ce qu'un livre n'est pas obligé de faire.

H.P.B. – *C'est au réalisateur d'apporter son supplément de style, tout en préservant le sien...*

V.R. – Oui, c'est pour cette raison précise que les adaptations les plus réussies ne sont pas forcément les plus fidèles. Normalement, au mieux, cela doit donner deux œuvres distinctes, deux œuvres réussies mais pas forcément semblables.

H.P.B. – *Quand on est adaptateur, réalisateur de ses propres œuvres, cela demande une réécriture ?*

V.R. – Oui, forcément. Mais comme je l'ai fait sur un temps assez étalé, mon rapport à mes livres a changé, ma perception a beaucoup varié. Au début, j'ai adapté des nouvelles qui étaient faciles à adapter, des situations simples dans un temps défini... Pour *Cantique de la racaille* ça a été plus difficile. Ensuite, j'ai participé à l'adaptation d'*Un pur moment de rock'n'roll*, mais je m'en suis retiré, je n'étais pas très emballé par l'adaptation. Puis j'ai travaillé à l'adaptation de *Quinze ans et demi*, et là c'est devenu autre chose. Les réalisateurs se sont approprié l'œuvre et en ont fait un film qui leur ressemble. Aujourd'hui, je vais tourner un texte que j'ai écrit et adapté il y a longtemps. J'ai retravaillé le scénario et je me suis complètement éloigné de la nouvelle originelle pour faire un film à part entière...

H.P.B. – *Est-ce qu'il n'y aurait pas un risque de consanguinité ?*

V.R. – C'est difficile à dire parce qu'être immergé permet de conserver une force très positive vis-à-vis de l'œuvre, mais au détriment d'un certain recul. Inversement, avoir du recul peut éloigner de la substantialité de l'œuvre.

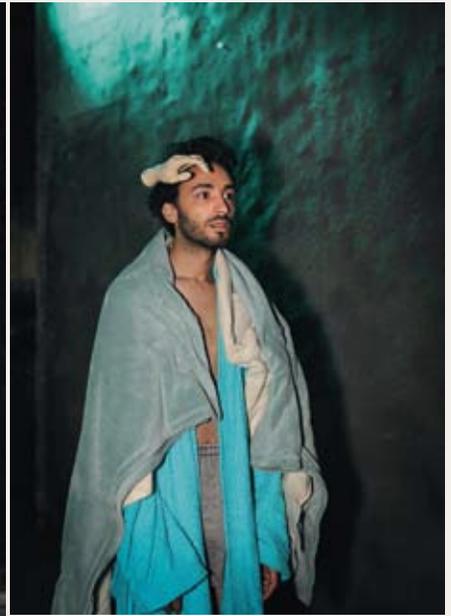
H.P.B. – *Plus vous avancez dans votre parcours et plus vous vous confrontez à différents médias. Y a-t-il certaines œuvres véritablement destinées à la littérature et d'autres dont vous rendez compte qu'il y a aussi le cinéma à l'intérieur ?*

V.R. – Oui, de plus en plus. En ce moment, j'ai deux livres en cours. Un que j'ai commencé à écrire sous forme de série télé, une série télé que j'ai fini par transformer en roman car j'y ai vu le potentiel romanesque, mais en sachant qu'une fois terminé, je pourrais aisément le transformer en série. De fait, les images audiovisuelles sont déjà inscrites dans la forme littéraire. Et puis, il y a un autre livre destiné à devenir un projet transmédia. Aujourd'hui je passe de l'un à l'autre très facilement, comme avec la BD d'ailleurs.



1. Les Films du Garage : <http://lesfilmsdugarage.fr>

2. <http://www.arte.tv/fr/addicts-la-premiere-web-fiction-francaise>



DES EXPÉRIENCES EN AQUITAINE Trois films, trois expériences
chez Dublin Films

Entretien avec Fabrice Main / Propos recueillis par Christophe Dabitch

UN LONG-MÉTRAGE EXPÉRIMENTAL S'INSPIRANT DU PASSAGE DU POÈTE HÖLDERLIN À BORDEAUX, UN DOCUMENTAIRE SUR L'ÉCRIVAIN AHARON APPELFELD ET UN LONG-MÉTRAGE DE FICTION ADAPTÉ DU LIVRE DE LA JOURNALISTE BLESSÉE EN SYRIE, ÉDITH BOUVIER : LES PRODUCTEURS BORDELAIS DE DUBLIN FILMS SE CONFRONTENT À DES ÉCRITURES TRÈS DIFFÉRENTES. RENCONTRE AVEC FABRICE MAIN POUR ÉVOQUER LES ENJEUX DE CHACUN DE CES FILMS.

Christophe Dabitch – Ces trois projets ont un lien avec la littérature, qu'est-ce qui est spécifique dans ce travail d'adaptation ou d'inspiration ?

Fabrice Main – Quand François Truffaut adaptait un livre, il prenait un crayon et il rayait tout ce qui n'était pas de l'action. À la différence de la littérature, on ne peut pas dire au cinéma : « William pense qu'il aurait dû dire à Brigitte qu'il l'aimait dix ans plus tôt... » Il faut le montrer. Ce qui est purement de la littérature, c'est au réalisateur de l'intégrer dans ses intentions et dans sa matière poétique. La vraie question est de raconter des histoires au plus près d'un point de vue le plus original possible.

C.D. – Le *Kaddish des orphelins* est un documentaire où se retrouve l'écriture d'Aharon Appelfeld ?

F.M. – C'est un portrait de cet écrivain dans sa relation avec sa traductrice française, Valérie Zenatti¹, qui est aussi romancière, autour de la traduction de son dernier livre, *Les Partisans*. Son œuvre constitue la première impulsion de collaboration que l'on a eue avec le réalisateur, Arnaud Sauli. Aharon Appelfeld est l'un des derniers survivants de la Shoah. Il a 85 ans et il a eu la chance de rencontrer la littérature qui lui a permis de reconvoquer sans cesse tous ceux qui avaient disparu. Le dispositif de tournage sera au plus près de son visage, de son geste d'écrivain, de sa présence au monde. On va le filmer chez lui à Jérusalem, puis avec Valérie Zenatti pour les laisser dialoguer ensemble. Ensuite, il va falloir doser la présence de la littérature à l'image. J'insiste beaucoup pour qu'il y ait des extraits de livres lus mais il faut que ce soit ponctuel. On va tourner en Ukraine, où il est né et où il a été déporté. Je crois à la rencontre entre ces mots lus et les images de ce territoire originel. Car il s'agit bien de ça, rapatrier ce vieil homme d'Israël et sa littérature sur le territoire de cette tragédie européenne.

C.D. – Le long-métrage expérimental *Killalusimeno*, qui vient de la commande artistique Garonne de Bordeaux Métropole, est un autre cas de figure.

F.M. – Par nature, ce film n'en est pas un, c'est avant tout une œuvre d'art contemporain. Il est très peu narratif, avec une histoire qui s'exprime totalement en dehors des codes habituels. Il est aussi expérimental pour nous parce que c'est une commande : on accepte le projet et on encadre surtout sa faisabilité. Le réalisateur Simohammed Fettaka est placé dans une situation un peu omnipotente : il est invité par un comité d'experts, il a un budget, il écrit un scénario en s'inspirant d'Hölderlin et il tourne. Hölderlin

a passé du temps à Bordeaux en étant toujours à la frontière entre la folie et la réalité, et je crois que le réalisateur a gardé de cette figure une matière d'inspiration. Deux personnages qui ne se croisent jamais évoquent un espace et des interactions. C'est un film autour de l'identité, de ce que l'on accomplit dans un territoire donné, comment on s'y identifie. « Killalusimeno » est le surnom que se donnait lui-même Hölderlin.

C.D. – Le troisième film est plus directement une adaptation du livre de la reporter Édith Bouvier, *Chambre avec vue sur la guerre*.

F.M. – Des trois projets, c'est le plus directement une adaptation. Vincent de Cointet est lui-même journaliste et réalisateur de documentaires mais c'est son premier long-métrage de fiction. Édith Bouvier a été gravement blessée à Homs en Syrie, presque le jour de son arrivée, par l'explosion d'un obus qui a tué le photographe Rémy Olchik et la journaliste Marie Colvin. Son livre raconte les dix jours qui ont suivi. Il y a une trame narrative, des personnages et des actions. C'est de la réalité mais ils deviennent de la matière de fiction. L'action est totalement extraordinaire. Il y a un fil conducteur et des scènes qui auraient été impossibles à imaginer. Une autre part du livre, tous les questionnements de l'auteur, peut irriguer le film mais est difficilement adaptable au sens strict. Nous n'avons pas encore signé l'adaptation car c'est compliqué pour Édith Bouvier. Cette histoire est la sienne, elle l'a vécue dans sa chair, les personnages sont réels. Je crois que cela a été dur d'écrire le livre, alors devenir un personnage de cinéma...



Killalusimeno - M. Etcheverria pour Bordeaux Métropole.



<http://dublinfilms.fr>

1. Voir l'entretien avec Valérie Zenatti sur *Éclairs* : <http://eclairs.aquitaine.fr>

Monsieur Lapin, une aventure 100 % aquitaine

Entretien avec **Marine Vidalenc** / Propos recueillis par *Delphine Sictet*

MARMITAFILMS PRODUIT DES DOCUMENTAIRES ET DES FILMS D'ANIMATION DEPUIS 2010. AVEC UNE ÉNERGIE COMMUNICATIVE, SA GÉRANTE MARTINE VIDALENC FONCTIONNE AUX COUPS DE CŒUR, FILS CONDUCTEURS D'UN CATALOGUE ENGAGÉ ET COHÉRENT.



Delphine Sictet – *Marmitafilms produit des documentaires et films d'animation. Pourquoi cette spécialisation ?*



M. Vidalenc - Photo : Delphine Sictet

Martine Vidalenc – Je travaille dans le documentaire depuis près de vingt ans, il a donc naturellement représenté le premier axe éditorial de la société. Nous produisons ainsi des films avec la télévision et des expériences plus singulières.

Le volet animation a, lui, été engagé il y a trois ans autour d'un projet et

d'une belle énergie collective. Loïc Dauvillier, Baptiste Amsallem et Jérôme d'Aviau avaient commencé à réfléchir ensemble autour d'un projet de série animée pour les 3-5 ans à partir de *Monsieur Lapin*, un ouvrage jeunesse dont Loïc et Baptiste sont coauteurs. La rencontre entre nous a été le déclencheur.

Aujourd'hui, l'animation prend une part de plus en plus importante

au sein de Marmitafilms. C'est un domaine que nous explorons à la fois de façon autonome mais aussi sous la forme de rencontres inédites avec le documentaire.

D.S. – *Comment est né le projet Monsieur Lapin ?*

M.V. – *Monsieur Lapin* est né d'une idée forte : donner aux plus jeunes confiance en eux. Les histoires reposent sur les rapports entre grands et petits.

Les auteurs sont arrivés avec ce projet d'adaptation et de développement d'une série, mais aussi avec des envies d'installations, d'applications mobiles... Ils avaient travaillé l'approche de l'œuvre audiovisuelle : le pitch, le concept, la définition des personnages, les principes de répétition pour 20-30 épisodes... C'était très révélateur de leur capacité à porter le projet.

Tous étaient attachés à ce que la production soit localisée en Aquitaine. C'est Écla Aquitaine qui les a encouragés à se rapprocher de nous. Puis la Région a joué un rôle essentiel dans

la construction de ce projet au travers des dispositifs d'aide au programme d'entreprise et d'aide au pilote.

D.S. – *Un pilote est disponible en ligne. Quelles ont été les étapes de travail ces deux dernières années ?*

M.V. – On a développé le dossier, tourné le pilote. On a travaillé sur les techniques et les outils de création permettant de respecter la valeur artistique de l'œuvre et son univers graphique. C'est très enrichissant pour nous de travailler avec des auteurs venus du livre, cela suscite un rapport distinct à l'image. Nous avons aussi associé un compositeur aquitain, Olivier Vieillefond, qui s'est totalement investi sur la partie sonore.

Aujourd'hui, nous avons réussi à convaincre la chaîne BIP TV en

D.S. – *Est-ce qu'on peut dire que travailler à partir d'un titre publié permet de diminuer votre prise de risque ?*

M.V. – Le tirage important d'un ouvrage littéraire est un atout, bien sûr. Mais il faut qu'il soit significatif et le titre identifiable par le public. La prise de risque quant à elle demeure inhérente à la production. Une adaptation entraîne d'autres enjeux, d'autres coûts, et suscite aussi une attente forte du livre au film.

Ceci étant, ce type de collaboration ouvre des possibilités de passerelles avec le monde de l'édition et je crois beaucoup en l'interaction de nos réseaux.

D.S. – *Respecter un univers graphique singulier nécessite des outils pointus. Comment travaillez-vous ?*

M.V. – En ce moment, nous structurons notre propre studio de création à Bordeaux. Nous avons opté pour une configuration d'animation à taille humaine mais avec un équipement optimal, ce qui permet grande efficacité et harmonie dans le travail. L'équipe de création de *Monsieur Lapin* a ainsi suscité l'envie d'inventer un écrin sur mesure, de créer un lieu protégé, inventif et souple. Ce sera notre premier projet issu de ce dispositif.

D.S. – *Monsieur Lapin, comme vos autres projets en développement (Le Captivé, Le Père Noël a disparu...) ou au catalogue (Les Jambes de Saint-Pierre, Effacée...) sont très différents et en même temps sont tous porteurs d'une forte identité.*

M.V. – Je conçois Marmitifilms comme un bouillonnement permanent d'initiatives originales. Avec Emmanuel Quillet, qui travaille avec moi depuis trois ans, nous accompagnons de très près la création artistique, tout en restant attentifs aux réalités financières de l'économie créative, d'autant plus dans le contexte actuel tendu. Nous sommes producteurs délégués de la majorité de nos productions et c'est un engagement auquel nous tenons, même si la prise de risque est grande. Nous

veillons aussi à entretenir une certaine déontologie. La télévision est aujourd'hui le premier média culturel des Français, celui qui touche le plus grand nombre de spectateurs quels que soient leur condition sociale et leur niveau d'insertion. C'est un privilège quotidien de pouvoir exercer le métier de producteur audiovisuel, mais nous avons plus que jamais une responsabilité dans les contenus que nous défendons et dans le fait qu'ils intègrent aussi les nouveaux modes de narration.



1. soutenu par la Région Aquitaine



Monsieur Lapin - Extrait de *La carotte sauvage*, Marmitifilms

région Centre. Sophie Cazé est une alliée fabuleuse de la liberté de création et c'est une joie de l'avoir à nouveau à nos côtés. Nous attendons à présent la confirmation de la participation des autres partenaires financiers de production.

Nous avons eu aussi la chance de participer au Cartoon Forum à Toulouse et de présenter le pitch de *Monsieur Lapin* à un public de professionnels internationaux. La série étant muette, les possibilités de l'exporter au-delà de nos frontières sont très ouvertes.

D.S. – *Comment l'œuvre nourrit-elle l'animation et vice versa ?*

M.V. – La série part d'une œuvre écrite illustrée, notamment le pilote qui reprend le premier tome. Pour autant, elle ne sera pas une adaptation stricte. Elle doit trouver son propre rythme. Une vingtaine d'épisodes sont envisagés, alors que trois titres de *Monsieur Lapin* ont été publiés. Nous sommes sur une complémentarité des médias mais que les enfants ne vivent pas de la même façon. La série va proposer des histoires nouvelles, qui pourraient, pourquoi pas, faire l'objet d'une adaptation écrite par la suite !

La bande dessinée, un faux ami du film d'animation

Entretien avec Vincent Paronnaud / *Propos recueillis par Christophe Dabitch*

VINCENT PARONNAUD, DIT WINSHLUSS, EST AUTEUR DE BANDE DESSINÉE (PINOCCHIO, FAUVE D'OR ANGOULÊME 2009). IL CODIRIGE LA REVUE FERRAILLE AVEC CIZO, MONTE DES EXPOSITIONS, A RÉALISÉ DES COURTS ET MOYENS-MÉTRAGES (VILLEMOLLE 81), A COSCÉNARISÉ ET CORÉALISÉ AVEC MARJANE SATRAPI – À PARTIR DES BANDES DESSINÉES DE CETTE DERNIÈRE – LE FILM D'ANIMATION *PERSÉPOLIS* (PRIX DU JURY CANNES 2007, CÉSAR DU MEILLEUR FILM ET NOMINATION AUX OSCARS) ET LE FILM *POULET AUX PRUNES*.

Christophe Dabitch – *Qu'est-ce qu'il a fallu inventer pour passer de la bande dessinée de Marjane Satrapi, Persépolis, au film ?*

Vincent Paronnaud – Cette bande dessinée est très linéaire, au sens chronologique, c'est un journal. Mon travail a été d'ajouter une tension dramatique, de scénariser. J'ai pris des passages emblématiques ou symboliques et nous avons décidé de prendre une direction axée sur l'exil. Il a aussi fallu rajouter des choses qui n'étaient pas dans le livre pour faire un film et pas seulement une succession d'anecdotes. Ces moments inventés cristallisent quelque chose qui aurait pu être dans la BD, mais sous une autre forme.

C.D. – *La BD et le film sont deux manières différentes de raconter ?*

V.P. – Comme en littérature, certaines choses fonctionnent en BD et pas dans un film. L'adaptation, c'est un sac de nœuds ou une bombe à merde... On peut détruire dans un film ce qu'on aime dans une BD ou un livre. Il faut être un peu infidèle à l'œuvre originelle pour la retranscrire, c'est comme une bonne traduction. La bande dessinée est un faux ami du cinéma d'animation. Comme il y a du dessin, on se dit qu'il suffit de faire bouger les cases alors que, au même titre que pour un livre sans images, il faut réfléchir au cadre et à des choses techniques. Pour *Persépolis*, cela a été très laborieux de trouver le trait qui corresponde à ce que faisait Marjane et

Winshluss – Photo : Pierre-Emmanuel Rastouin - Courtesy Galerie - G.P. et N. Valois, Paris.



en même temps qui soit pratique techniquement. Il fallait transmettre à des animateurs qui n'ont pas l'habitude de ce dessin en noir et blanc un peu sobre. Il y a aussi quelque chose de propre à la bande dessinée, l'ellipse, qui ne marche pas vraiment au cinéma. En BD, c'est le lecteur qui fait le travail d'une action à une autre, d'une case à l'autre. C'est différent au cinéma. Mais un livre trop littéraire ou trop fort est très délicat à adapter. Pour *Persépolis*, j'ai marché sur des œufs pendant trois mois. C'est la vie de quelqu'un que j'avais en face.

C.D. – On dit qu'adapter un livre, c'est supprimer tout ce qui n'est pas du registre de l'action. C'est la même chose pour une BD ?

V.P. – Non, parce que si on va à l'efficacité, on perd le charme et l'essentiel de l'œuvre originelle et, si on n'y va pas, on ne fait plus du cinéma. Le jeu d'équilibriste est là. Quand on faisait le dessin animé, on travaillait aussi avec les Américains en parallèle et une grande productrice nous disait que le passage à Vienne n'était pas intéressant. Dans sa tête, ce n'était pas assez exotique. Pour nous, c'était justement l'exil qui était intéressant : être en Europe, changer et revenir. Si on n'avait fait qu'un truc efficace, cela se serait passé en Iran avec des gens voilés, une caricature. Vienne montrait que l'herbe n'est pas plus verte ailleurs et que le monde est complexe.

C.D. – Dans *Persépolis*, il y a en commun le trait et le dessin, mais quand vous adaptez Poulet aux prunes avec des acteurs, est-ce que le travail est différent ?

V.P. – Il faut adapter le texte, prendre en compte le comédien. C'est intéressant de se faire déposséder de ce qu'on a fait. On doit trouver le ton juste. Pour moi, le plus difficile est d'avoir un ton

parlé. On ne sait jamais si on copie ou si on est dans le fantasme de quelqu'un qui fait du parlé. C'est comme ouvrir une porte, à partir du moment où on pense à ouvrir la porte, on le fait mal. *Poulet aux prunes* est un film fantastique et théâtral, à l'esthétique des années 50, on n'est pas du tout dans le réalisme. Cela dit, dans les romans que j'aime, je sens bien que l'auteur a travaillé en faisant attention au rythme. Si c'est trop lourd, ça ne passe pas, que ce soit en littérature, en BD ou au cinéma.

C.D. – Vous êtes auteur de BD, vous avez déjà réalisé des courts et un moyen-métrage, qu'est-ce qui vous a le plus marqué dans le fait de passer au long-métrage ?

V.P. – C'est une gestion humaine du temps et de l'argent que j'avais déjà eue dans le cadre d'expositions ou d'autres choses. C'est donner une direction et essayer d'impliquer les autres, c'est avoir cette énergie-là. Cela m'a marqué de voir par exemple cinquante personnes en train de faire quelque chose que l'on avait envisagé avec Marjane. J'ai un regard assez naïf. Quand on tournait *Poulet aux prunes*, je me souviens d'un jour où je me suis éloigné du tournage, je voyais les studios, les projecteurs au loin, les acteurs en silhouettes, c'était très beau. Je me suis dit : tiens c'est marrant, je suis là. Je peux me dire ce genre de choses. Après, quand j'y suis, je bosse. Pour aller vite, je ne suis pas du tout dans la poésie, j'ai juste un truc à faire et je suis plutôt une machine. Avec Marjane, c'était bien parce que son univers est assez abstrait, cela laisse de la place. Ce que je fais, c'est de la BD avec tous ses codes, c'est bien serré... Je ne me vois pas adapter *Pinocchio* par exemple, je préférerais faire des trucs originaux.

□

Phylactère

Une collection de films documentaires sur la bande dessinée

NOVANIMA, SOCIÉTÉ DE PRODUCTION CRÉÉE PAR MARC FAYE ET SITUÉE À PÉRIGUEUX (24), FÊTE EN 2015 SES DIX ANS D'EXISTENCE ET LANCE LA SAISON 2 DE LA COLLECTION PHYLACTÈRE¹, UNE COLLECTION DE FILMS DOCUMENTAIRES CONSACRÉE À LA BANDE DESSINÉE.

Marc Faye / Par Lucie Braud, association *Un Autre Monde*



Marc Faye - DR

Marc Faye est un lecteur d'images, il a grandi dans un environnement familial baigné des œuvres de son arrière-grand-père, Marius Rossillon dit O'Galop². Cet univers a forgé son regard et a développé chez lui un goût prononcé pour l'art graphique patrimonial, l'affiche, la caricature et la bande dessinée.

L'axe éditorial que défend Marc Faye au sein de Novanima est dans la lignée de cet environnement graphique dans lequel il s'est construit : avec une vingtaine de titres au catalogue, la société de production affiche une identité éditoriale exigeante, axée sur le

documentaire et le film d'animation. Que la bande dessinée investisse son catalogue est alors dans l'ordre des choses.

Thierry Groensteen³, Christophe Camoirano⁴ et Marc Faye, réunis par leur passion commune, font émerger plusieurs constats : la bande dessinée tient une place considérable sur le marché de l'édition française, elle est présente au cinéma, dans les musées, sur le marché de l'art, elle attire des auteurs étrangers. Elle est un phénomène irrécusable, l'une des formes d'expression les plus vivantes et les plus populaires, variée et de plus en plus diversifiée, et s'adresse à un public de plus en plus large. Pourtant, à la



Phylactère - © Girelle - Novanima

télévision, elle ne bénéficie pas d'une émission régulière qui lui serait consacrée. Les quelques programmes thématiques existant adoptent la forme du portrait d'auteur et l'interview. De façon plus large, son histoire, son esthétique, sa diversité et son patrimoine ne sont pas abordés.

L'envie commune des trois hommes est de créer une collection exigeante qui se placerait hors de toute logique d'actualité éditoriale et qui aborderait la spécificité du langage de la bande dessinée. Leur idée rejoint l'esprit de ce que la collection *Palettes* proposait entre 1998 et 2003 : une émission de télévision française de vulgarisation d'art, plus précisément de peinture, réalisée par Alain Jaubert et diffusée sur Arte. *Palettes* proposait une description précise et une analyse du tableau, de sa matière aux pinceaux utilisés, du contexte dans lequel l'œuvre a été peinte aux personnages qu'elle met en scène. Alain Jaubert n'apparaissait jamais à l'écran et une voix off permettait aux yeux de voir ce que les oreilles entendaient. Cette approche est celle que privilégie Marc Faye pour aborder la bande dessinée. En 2011, la collection *Phylactère* voit le jour. La collection *Phylactère* a pour objet de raconter l'histoire de la bande dessinée non de façon linéaire et chronologique, mais à travers une multiplicité d'entrées thématiques ou de problématiques : un genre narratif (la parodie, l'autobiographie, l'Uchronie, etc.), une question historique particulière (la bande dessinée au rendez-vous de l'histoire, les origines de la bande dessinée, l'adaptation du roman en album, etc.), une « école » ou un fait de style (la ligne claire, le clair-obscur, la narration sans parole, etc.).

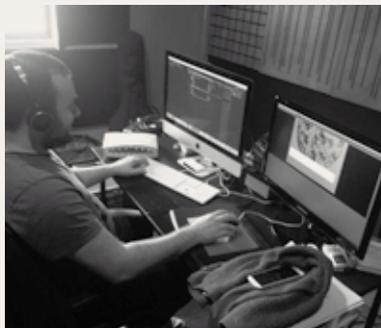
Chaque thème se décline en plusieurs épisodes de 5 à 6 minutes, et chaque épisode explore l'œuvre d'un auteur majeur, d'hier ou d'aujourd'hui, français ou étranger. Pour chacun des auteurs, c'est un album de bande dessinée qui est privilégié, considéré comme exemplaire de sa démarche artistique et comme porte d'accès à l'ensemble de son œuvre.

Cette organisation originale permet de définir la collection comme modulable : elle est destinée à s'enrichir de nouveaux épisodes et de nouvelles thématiques, encyclopédique : tous les plus grands noms du 9^e art ont vocation à figurer dans la collection et la focalisation sur des ouvrages précis bâtit une bédéthèque idéale, pédagogique : elle initie le spectateur aux spécificités et aux subtilités du langage de la bande dessinée, en prise avec la création : les tendances contemporaines y sont traitées et les « jeunes » auteurs dont l'œuvre est encore en devenir y ont leur place.

Les films de la collection *Phylactère* sont télédiffusés sur Bip Tv et Tv Tours et proposés lors de festivals de bande dessinée, en médiathèques et seront disponibles en édition DVD et VAD, donc accessibles au grand public : une façon de faire le lien entre l'audiovisuel et le livre, d'inciter à la rencontre, afin que le regard du lecteur ne cesse d'être interrogé et que les portes s'ouvrent vers le foisonnement artistique de la bande dessinée.

www.novanima.fr

1. Soutenu par la Région Aquitaine
2. O'Galop (1867-1946) est illustrateur de presse satirique, affichiste, inventeur du Bibendum Michelin et pionnier du cinéma d'animation. Marc Faye explore l'univers de l'artiste à travers le film qu'il lui a consacré : *O'Galop*, 52 min, Novanima, 2009.
3. Thierry Groensteen est historien et théoricien de la bande dessinée. Enseignant, chercheur, auteur, conférencier, commissaire d'exposition, membre fondateur de l'Oubapo, il dirigea notamment *Les Cahiers de la bande dessinée* et le musée de la Bande dessinée d'Angoulême.
4. Christophe Camoirano est cofondateur, gérant et producteur au sein de la société Girelle Production et a notamment produit et réalisé un documentaire sur l'auteur de bande dessinée Baudoin : *Un chemin avec Baudoin*, 52 min, 2013.



En haut : Lillian Herrouin au mixage
 Au milieu : Julien Rougier à la postproduction / After Effects
 En bas : Yohan Levy interprète la voix off
 Photos prises au studio Cryogène à Bègles / Novanima.



LES ENJEUX ECONOMIQUES & JURIDIQUES

L'ADAPTATION, UN AXE STRATÉGIQUE DE GALLIMARD

Entretien avec Frédérique Massart / Propos recueillis par Christophe Chauville

FRÉDÉRIQUE MASSART, DIRECTRICE DES DROITS AUDIOVISUELS ET SPECTACLES VIVANTS DES ÉDITIONS GALLIMARD, LIVRE LE FIL CONDUCTEUR DE SON TRAVAIL, ENTRE CONSIDÉRATIONS JURIDIQUES, VALORISATION DU CATALOGUE ET PROSPECTION AUPRÈS DES PRODUCTEURS.



Frédérique Massart - DR

Christophe Chauville – *Tout ouvrage publié par Gallimard fait-il l'objet d'une clause relative à sa possible adaptation ?*

Frédérique Massart – Effectivement, l'acquisition des droits de publication d'un ouvrage prévoit toute une série d'exploitations pouvant voir le jour et notamment son adaptation cinématographique et audiovisuelle. Ceci fait l'objet d'un contrat séparé de celui qui régit la publication proprement dite de l'ouvrage. Toutes les catégories d'ouvrages sont concernées : romans, bandes dessinées, ouvrages historiques, biographies, essais...

C.C. – *Le succès d'un livre peut-il faire évoluer le montant de ces droits ?*

F.M. – La valorisation des droits d'adaptation audiovisuelle varie bien sûr en fonction du succès du livre, mais d'autres paramètres sont également pris en compte comme, entre autres, le type de film. Nous ne pouvons demander la même somme pour un premier film d'auteur et un potentiel *blockbuster* américain. Si plusieurs producteurs sont intéressés par le même ouvrage, il peut y avoir aussi un système d'enchères, même si nous y recourons finalement très peu. Nous préférons le plus souvent, en accord avec l'auteur, donner suite au projet qui nous semble le plus séduisant d'un point de vue artistique, tout en étant bien sûr attentifs à ce que la valorisation des droits soit la meilleure possible.

C.C. – *Qu'en est-il des classiques parfois édités dans un passé lointain ?*

F.M. – Nous n'intervenons évidemment que lorsque l'œuvre est encore protégée, puisqu'il n'y a aucun droit à acquérir quand elle est tombée dans le domaine public. Une adaptation audiovisuelle peut permettre de remettre en lumière une œuvre oubliée mais les producteurs s'intéressent le plus souvent à des *long-sellers* pour lesquels la valorisation des droits est la plupart du temps plus importante que pour des œuvres récentes : leur notoriété est très importante.

C.C. – *Une consécration relance-t-elle la cote d'une œuvre en particulier, comme celle, l'an dernier, de Patrick Modiano à travers le prix Nobel ?*

F.M. – Oui, un prix littéraire conduit les réalisateurs et producteurs à s'intéresser à une œuvre qu'ils connaissent déjà. Concernant Modiano, j'ai noté un surcroît d'intérêt pour certains de ses romans, mais sans déclencher pour l'heure de contrats d'adaptation. À cet égard, il faut un talent hors du commun pour retranscrire sous une forme audiovisuelle la beauté de son style et ses histoires...

C.C. – *Votre service travaille-t-il dans une démarche de prospection ?*

F.M. – Oui, bien sûr. Nous adressons beaucoup d'ouvrages à des réalisateurs, producteurs et scénaristes par le biais d'envois spontanés. Nous sollicitons également des rendez-vous pour leur présenter des sélections d'ouvrages qui nous semblent pertinentes au regard de leur univers ou de leur catalogue. Mais les choses fonctionnent aussi dans l'autre sens : beaucoup de professionnels du cinéma viennent nous voir pour nous exposer le type d'histoires qu'ils cherchent, avec parfois le désir de tourner avec un comédien ou une comédienne en particulier, ou de traiter un sujet précis.



Elle - Paul Verhoeven - DR

Nous leur soumettons alors une sélection d'ouvrages adaptables, c'est l'une des grandes lignes de notre activité.

Notre prospection se traduit également par une présence sur plusieurs festivals ou salons : à Shoot the Book ! au Festival de Cannes, aux rencontres de la Scelf lors du Salon du livre de Paris, par exemple (voir p. 44).

Nous avons aussi des outils de communication spécifiques, comme une newsletter présentant toutes nos nouveautés sur une base mensuelle et qui est envoyée à plus de 700 professionnels du cinéma et de l'audiovisuel. Nous sommes donc une vraie force de proposition.

C.C. – *Quel est le volume d'adaptations pour une maison aussi réputée et active que Gallimard ?*

F.M. – Nous avons actuellement 52 longs-métrages en développement, ce qui est énorme ! Je peux citer *Elle*, l'adaptation par Paul Verhoeven du roman de Philippe Djian *Oh*, actuellement en postproduction. Saïd Ben Saïd en est le producteur et Isabelle Huppert l'actrice principale. Il y a aussi en tournage un film de Safy Nebbou, adapté du livre de Sylvain Tesson *Dans les forêts de Sibérie*. 2015 s'annonce riche en tournages.

C.C. – *Un succès en salles d'un film adapté d'un ouvrage en relance-t-il les ventes en librairie ?*

F.M. – Oui, la répercussion est incontestable sur les ventes au niveau national, d'autant que les services marketing de l'éditeur et du distributeur du film travaillent conjointement pour préparer la sortie du film et souvent la réédition de l'ouvrage avec en

couverture l'affiche du film. Pour *Entre les murs*, de Laurent Cantet, l'impact a été très fort, suite à la Palme d'or du Festival de Cannes 2008, qui a donné une notoriété internationale à l'ouvrage de François Bégaudeau, avec quatorze nouvelles traductions à la clé. Mais c'est un cas exceptionnel lié à la Palme d'or.

C.C. – *Depuis combien de temps le cinéma puise-t-il dans le catalogue de Gallimard ?*

F.M. – Cela a commencé dès l'origine, en 1911. Plus de 200 films ont été adaptés d'ouvrages publiés par Gallimard. On oublie d'ailleurs parfois que certains films sont des adaptations de livres préexistants. C'est le cas par exemple de *La Traversée de Paris* (1956), pour lequel la très forte notoriété du film de Claude Autant-Lara fait parfois oublier qu'à l'origine il y a une nouvelle de Marcel Aymé, même si c'est mentionné dans son générique... Un livre peut connaître plusieurs adaptations cinématographiques. Dans certains cas, nous donnons suite non pas à des *remakes* mais à des projets de nouvelles adaptations cinématographiques d'ouvrages de notre fonds, les réalisateurs et producteurs voulant proposer un nouveau traitement par rapport à celui qui en a été fait dans le premier film produit.

C.C. – *Avez-vous déjà eu affaire à un auteur mécontent du résultat de l'adaptation de son livre ?*

F.M. – Très mécontent, oui, ça m'est arrivé ! Moyennement content, c'est très souvent le cas... Et très satisfait, c'est relativement rare ! Mais c'est un processus difficile pour un auteur, il y a toujours une forme de dépossession et ce, même si les auteurs sont largement associés dès le départ, avec des rencontres organisées avec le réalisateur et le producteur en amont de toute prise de décision de donner suite ou non au projet d'adaptation. Toutes les questions peuvent alors être posées sur le film tel qu'il est envisagé, mais le scénario n'est alors pas encore écrit et nous en sommes qu'au stade des intentions. Pendant le processus d'adaptation, des éléments posés au départ sont parfois amenés à évoluer. Il peut s'avérer nécessaire du point de vue du réalisateur de supprimer par exemple un personnage ou au contraire de le développer, ce qui est parfois le point de départ de longues discussions. Le réalisateur affirme alors sa vision artistique – c'est de son film qu'il s'agit – quitte à prendre ses distances avec l'ouvrage d'origine.

Pour notre part, nous sommes aussi très vigilants quant aux chances du projet de se monter effectivement. Nous faisons attention à ce que le projet présenté corresponde à une économie réaliste en fonction de la surface financière du producteur et de la notoriété du réalisateur.

C.C. – *Gitai, Chéreau, Oliveira, Ruiz, Jacquot, etc. : on a le sentiment que l'adaptation concerne avant tout des cinéastes confirmés.*

F.M. – Ce n'est pas toujours le cas. Tout récemment, Fabrice Camoin a choisi d'adapter, pour son premier long-métrage, *Orange* – qui sortira prochainement –, le roman de Marguerite Duras *Dix heures et demie du soir en été*. Tout est possible, même si les jeunes réalisateurs ont effectivement plutôt tendance à commencer avec un scénario original.



REGARD DE PHI ANH NGUYEN, AGENT LITTÉRAIRE

Entretien avec Phi Anh Nguyen / Propos recueillis par Delphine Sicut

D'ABORD RESPONSABLE DE CESSIONS DE DROITS DANS DIFFÉRENTES MAISONS D'ÉDITION, PHI ANH NGUYEN A CRÉÉ LA PETITE AGENCE EN 2008 AFIN DE REPRÉSENTER UNE DIZAINE DE PETITS ET MOYENS ÉDITEURS SOUHAITANT EXTERNALISER LA FONCTION COMPLÈTE DE CESSIONS DE DROITS. AUJOURD'HUI, LA PETITE AGENCE REPRÉSENTE EXCLUSIVEMENT LES ÉDITIONS JEUNESSE LA SARBACANE.

Delphine Sicut – *Pourquoi la Petite Agence ?*

Phi Anh Nguyen – Les compétences et savoir-faire requis par le travail de cession de droits sont trop spécifiques et étendus pour les petites et moyennes maisons d'édition. Or, il est devenu nécessaire de développer ces secteurs.

D.S. – *Qu'est-ce qui caractérise le marché des droits audiovisuels ?*

P.A.N. – Les producteurs sont très en demande d'écrits édités avec potentiel d'adaptation, car il y a en France une faiblesse chronique de création de scénario.

Mais c'est un marché compliqué, tant juridiquement que techniquement et commercialement. On fait se rencontrer deux industries qui n'ont ni les mêmes problématiques, ni la même économie. En 2010, tous les acteurs se sont entendus sur un protocole d'accord, or l'éditeur reste souvent tributaire des producteurs dans les négociations.

On signe un contrat d'option de 12 à 48 mois pour que le producteur monte son projet financièrement.

Puis le contrat de cession permet le règlement du minimum garanti. C'est un risque à prendre pour les éditeurs, car peut-être seulement la moitié des options sont levées.

Il y a une dizaine d'agents en France qui représentent la petite et moyenne édition dans ce secteur, mais seule la moitié s'occupent exclusivement de droits audiovisuels.

D.S. – *Quelles sont les tendances du marché ?*

P.A.N. – On voit empiriquement que le nombre de cessions s'est considérablement accru ces dix dernières années. En termes d'outils de prospection spécifique à l'animation, le MICE¹ se tient au Salon du livre jeunesse de Montreuil. Les thèmes les plus porteurs sont la comédie, les questions sociales et intergénérationnelles, les événements liés à l'actualité.

D.S. – *La littérature jeunesse que vous défendez pose-t-elle des contraintes particulières ?*

P.A.N. – En France, la prose est très littéraire. Les albums et fictions ne reposent pas toujours sur une structure narrative, ce qui peut rendre difficiles les adaptations. En jeunesse et en BD, l'aspect graphique est également primordial.

D.S. – *En tant qu'agent d'éditeur, comment définissez-vous votre rôle dans le domaine des droits audiovisuels ?*

P.A.N. – Il faut défricher les catalogues et apporter un regard neuf sur les œuvres, sélectionner les titres ayant un potentiel d'adaptation. Puis, il faut travailler étroitement avec l'auteur afin de créer une boîte à outils pour le producteur, lui permettant de projeter immédiatement un univers.

Enfin, il faut vendre et pour cela connaître les producteurs, les cibler, avoir des relations de confiance.

D.S. – *Quelles sont les bonnes pratiques et quels sont les écueils à éviter ?*

P.A.N. – La sélection des titres doit être pertinente et la plus sélective possible. L'accent doit être mis sur la narration : le pitch, la mise en avant des personnages structurants, les scènes fortes.

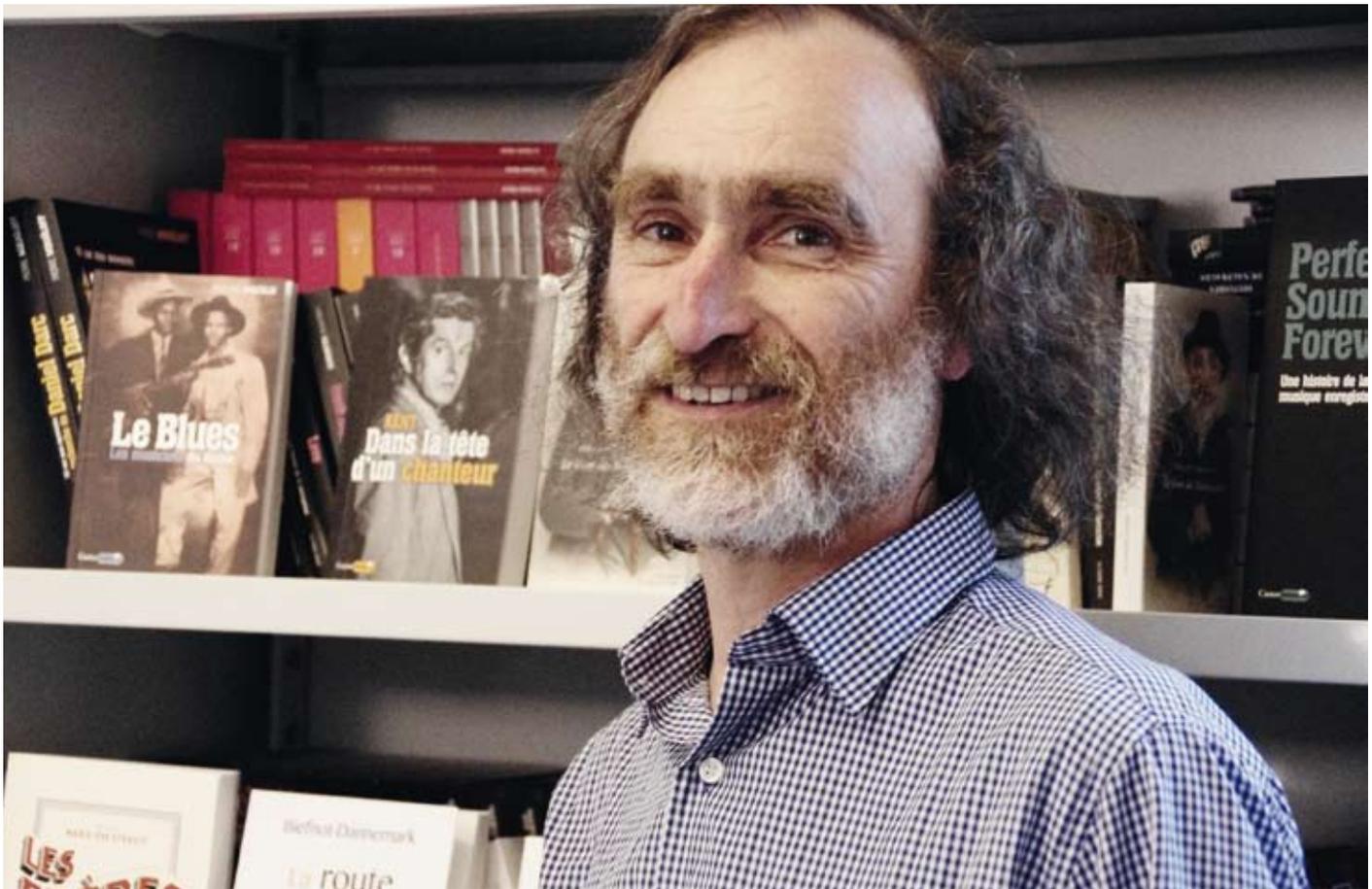
Quand une option est posée, notre rôle est d'obtenir que l'auteur collabore à l'écriture du scénario. Le minimum est que son consentement soit obtenu à chacune des étapes de création qui permettront au producteur de monter son projet financièrement.

Il arrive que les auteurs ne soient pas intégrés au travail d'adaptation... Il est alors très important de les accompagner dans ces moments compliqués et chargés d'émotions.

1. Marché inédit d'échanges de droits pour les acteurs de l'industrie culturelle jeunesse



Phi Anh Nguyen - DR



Marc Torralba - Photo : Catherine Lefort

LE FILM, UNE SECONDE VIE POUR LE LIVRE ?

Entretien avec Marc Torralba / Propos recueillis par Olivier Desmettre

MARC TORRALBA, DES ÉDITIONS LE CASTOR ASTRAL, ÉVOQUE DEUX CAS DE FIGURE : L'ADAPTATION PAR JEAN-PIERRE DARROUSSIN DU ROMAN *LE PRESENTIMENT* D'EMMANUEL BOVE ET LA SORTIE EN FRANCE D'UN FILM CONSACRÉ À JOHNNY CASH PEU DE TEMPS APRÈS LA PUBLICATION DE L'AUTOBIOGRAPHIE DU CHANTEUR AMÉRICAIN. ET PUIS, AU MOMENT DU GÉNÉRIQUE DE FIN, IL FAIT UNE PROPOSITION POUR L'AVENIR.

Du livre au film, un cas idéal

C'est Jean-Pierre Darroussin, grand lecteur d'Emmanuel Bove, qui avait choisi ce texte parmi l'ensemble de l'œuvre. Ce qu'il nous avait présenté de son projet était tout à fait dans l'esprit de l'écrivain, l'adaptation assez proche du texte, ce côté un peu désabusé qui l'avait séduit. Les ayants droit, avec lesquels nous étions en rapport, encore vivants au début du projet, nous faisaient de toute façon confiance et n'étaient pas interventionnistes, contrairement à certains, qui peuvent l'être, pas forcément d'ailleurs dans le sens de l'auteur !

Le contrat de cession des droits audiovisuels, qui accompagne toujours le contrat d'édition, ne mentionnait aucune intervention spécifique de leur part. Ce qui est assez rare de toute façon. D'ordinaire, l'éditeur est maître de la cession, dont il fait part à l'auteur, et avec lequel il partage le montant des droits. Ce qui peut

être précisé est que l'auteur demande à valider toute proposition. Mais, à partir du moment où la cession était réalisée, nous n'avions rien à dire par rapport au projet, et même si Darroussin avait fait quelque chose de très différent, son droit d'artiste était total. Nous n'étions pas maître, ni propriétaire, ni même le seul éditeur de Bove !

Ce *Pressentiment* est un bon cas de figure, assez idéal, parce que nous avons été en permanence en relation avec le réalisateur et le producteur. Ce qui n'est pas toujours le cas, l'échange pouvant se limiter à une simple transaction financière. Informés de l'avancée du projet, puis de la date de sortie du film, en 2006, nous avons pu anticiper la parution simultanée d'une nouvelle édition du livre, paru à l'origine en 1991, dans un format différent, avec la photo du film sur la couverture en concertation avec la maison de

production. Cette bonne synergie fait que nous avons pu avoir tous les éléments au bon moment. Là encore, ce n'est pas toujours le cas, en particulier avec les films étrangers, dont les dates de sortie en France sont souvent difficiles à connaître.

Tôt également, nous avons pu prévoir des actions conjointes pour la promotion du film et du livre. Des DVD et des places de cinéma que nous pouvions offrir aux libraires dans les villes où avaient lieu des projections ; des livres que la production pouvait diffuser. Une opération bien menée depuis le début.

Du film au livre, un effet direct

Le cas était aussi atypique car, le film étant le premier de Darroussin en tant que réalisateur, la médiatisation a beaucoup reposé sur cet aspect de l'acteur qui passe de l'autre côté de la caméra, lequel, lors de chaque entretien, ne manquait pas de parler de Bove, tant du point de vue du film bien sûr, que de celui de l'œuvre en général. Pas de meilleur attaché de presse possible ! Et qui, en plus, avait gardé le même titre pour son film, facilitant ainsi le lien avec le livre.

Il y a eu une bonne mise en place de l'ouvrage dans les librairies et les articles de presse ont vraiment eu un effet direct sur les ventes. Avant le film, elles étaient d'environ 3 000 exemplaires. Chiffre très vite dépassé, pour atteindre les 5 000 exemplaires générés par la sortie du film. Installant par la même occasion Emmanuel Bove comme auteur à lire et à redécouvrir, à notre bénéfice et à celui de tous les éditeurs au catalogue desquels il figurait.

« ...Mais quand ils ont compris l'importance du livre, nous avons eu un vrai échange pour soutenir la promotion. »

La vente des droits ne représentait pas une somme astronomique, mais néanmoins sans commune mesure avec ce qui se pratique dans le domaine du livre (pour la cession des droits en poche, en traduction, etc.). La répartition entre l'éditeur et l'auteur, ici ses ayants droit, était, assez classiquement, à parts égales. Dans ce cas précis, pour pouvoir établir l'acte de cession du film, une des plus grosses difficultés, du fait de la disparition dans le temps du projet des ayants droit directs, a été de retrouver tous les bénéficiaires de la succession...

La télévision aussi, de par les multidiffusions du film, via Canal+ en particulier, fut d'un rapport très intéressant. De ces droits dérivés nous avons bénéficié longtemps. Des royalties non négligeables pour un éditeur.

Une bonne surprise

Du côté des textes dont nous publions la traduction, un effet intéressant a eu lieu avec l'autobiographie de Johnny Cash, musicien important dans l'histoire américaine, dont nous avons acheté les droits à une époque où il n'avait pas en Europe la notoriété qu'il connaît désormais.

Dans le temps de la traduction, nous avons appris qu'un film se faisait outre-Atlantique, dont la sortie en France fut finalement annoncée quelques mois après la parution du livre. Une grosse production dont on a beaucoup parlé [NDLR : *Walk the Line*, réalisé par James Mangold]. Bien sûr, nous n'avons eu aucun rapport avec

les producteurs américains, mais dès que possible nous avons pris contact avec leurs représentants en France. Au début, c'était plutôt « qui c'est ceux-là ? ». Mais quand ils ont compris l'importance du livre, nous avons eu un vrai échange pour soutenir la promotion. Le film a eu un certain succès, contribuant d'ailleurs à populariser le musicien auprès d'un jeune public, et les ventes du livre se sont envolées. Ce que nous n'imaginions pas une seconde au moment de sa publication !

Dans ces deux cas de figure, un effet particulier a joué. Dans le premier, le film, qui n'était de toute façon pas grand public, a eu un succès très honorable, mais l'impact est surtout venu de Darroussin admirateur de Bove.

Dans le second, parce qu'un personnage était au premier plan, dont nous faisons paraître l'autobiographie.

Sinon, les cas de films sont nombreux, lorsqu'en particulier le réalisateur tire toute la couverture à lui, pour lesquels les liens ne se font pas et les ventes des livres sont décevantes.

Tout dépend donc surtout du contexte et de la façon dont le livre est mis en avant.

Favoriser les échanges

Bien sûr, comme d'autres éditeurs, nous vendons parfois des contrats d'option pour des films qui ne voient jamais le jour, en raison souvent de la difficulté à trouver des financements et des partenaires. Et puis, de par la petitesse de notre équipe, nous ne faisons pas non plus vraiment de démarches particulières pour faire connaître nos livres auprès des professionnels du cinéma.

Au coup par coup, nous envoyons des informations à des producteurs ou à des agences, et parfois ce sont eux qui nous sollicitent par des demandes précises, ciblées sur tel ou tel genre.

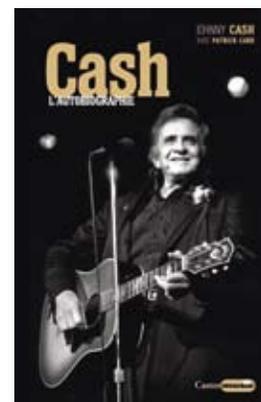
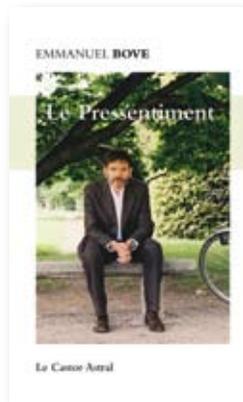
Nous avons été parfois approchés par la télévision, mais sans succès pour le moment. La série *L'Arcamonde* d'Hervé Picart, qui met en scène un antiquaire, a failli intéresser au moment de l'arrêt de... *Louis la Brocante* !

Écla Aquitaine, qui réunit maintenant les activités cinéma et livre, aurait certainement un rôle à jouer dans ce domaine, en organisant par exemple des rencontres entre producteurs et éditeurs, comme cela existe déjà ailleurs, pour que passe au moins l'information sur ce qui se publie dans la région, susceptible de faire naître des projets.



Le Castor Astral

<http://castorastral.com>



LA SCELF, FACILITATEUR D'ADAPTATIONS

Entretien avec Nathalie Piaskowski / Propos recueillis par Catherine Lefort

LA SOCIÉTÉ CIVILE DES ÉDITEURS DE LANGUE FRANÇAISE – SCELF – A ÉTÉ CRÉÉE EN 1960 AFIN QUE LES ÉDITEURS PUISSENT PERCEVOIR AUPRÈS DES SOCIÉTÉS D'AUTEURS LES DROITS PROVENANT DE LA DIFFUSION DES ŒUVRES ISSUES DE LEUR CATALOGUE, QUELLE QU'EN SOIT LA NATURE : AUDIOVISUELLE, THÉÂTRALE, RADIOPHONIQUE, MUSICALE... MAIS LA SCELF MÈNE D'AUTRES ACTIONS QUI INTÉRESSENT AUTANT LES ÉDITEURS QUE LES PRODUCTEURS, JUSQU'AUX ORGANISATEURS DE MANIFESTATIONS. ENTRETIEN AVEC NATHALIE PIASKOWSKI, DIRECTRICE GÉNÉRALE DE LA SCELF.

Catherine Lefort – *Quels sont les grands axes de vos missions ?*

Nathalie Piaskowski – La Scelf est une fédération d'éditeurs qui permet à ceux-ci de percevoir auprès des différentes sociétés d'auteurs les droits qui leur reviennent à titre individuel. Plus précisément, les sociétés d'auteurs – sociétés de personnes physiques telles que la SACD, Scam, Sacem¹ – collectent auprès des diffuseurs (compagnies théâtrales et théâtres, salles de concert, chaînes de télévision ou radio, cinémas, plateformes de diffusion en ligne...), les rémunérations au titre de l'adaptation. Les éditeurs ne pouvant être parties prenantes de ces sociétés en tant que personnes morales, la Scelf a été créée pour collecter, auprès des sociétés d'auteurs, les droits revenant aux éditeurs et les leur reverser individuellement.

Le Scelf a aussi cette vocation de défendre le statut de cessionnaire de droits de l'éditeur auprès de ses sociétés partenaires, rôle fondamental dans le sens où il réunit entre ses mains la plupart des droits d'exploitation.

L'accompagnement des éditeurs sur le plan juridique fait partie de ses missions premières : conseils dans leurs négociations, sur les contrats ou sur des questions techniques.

L'autre volet de l'action de la Scelf est d'encourager l'adaptation en faisant en sorte de rapprocher les éditeurs et les producteurs.

Depuis 2008, la Scelf organise les Rencontres audiovisuelles de la Scelf au Salon du livre de Paris. Il s'agit d'une journée professionnelle où nous proposons aux producteurs audiovisuels d'aller à la rencontre des éditeurs et, ainsi, de leur faire prendre conscience de l'importance du vivier de sujets potentiels que représente la littérature française.

Un mois avant les rencontres, la Scelf produit et envoie aux producteurs invités un catalogue des œuvres, comprenant cinq livres sélectionnés et proposés par chaque éditeur. Une application permet très simplement aux producteurs de caler des rendez-vous sur les agendas des 70 éditeurs présents. Chaque éditeur peut ainsi décrocher entre 12 et 18 rencontres *Be to Be* dans la journée.

Dans cette même direction, nous organisons, pendant le Festival de Cannes, l'événement *Shoot the Book !*² en lien avec le Bief, le MOTif et la Commission du film d'Île-de-France. Il s'agit d'une journée professionnelle avec deux temps forts : une séance de pitches pendant laquelle sont présentées une dizaine d'œuvres devant un parterre de producteurs étrangers, avec à l'appui un catalogue réalisé par le Bief, suivie de rencontres *Be to Be*.

C.L. – *Ce que l'on sait peut-être moins, c'est que vous soutenez les festivals ou les manifestations littéraires qui portent sur l'adaptation ou organisent un événement professionnel centré sur ce sujet...*

N.P. – Oui, en effet, et c'est toujours dans le droit-fil de son rôle de facilitateur que la Scelf soutient des manifestations permettant l'instauration de liens entre éditeurs et producteurs. Comme toute société de gestion collective, la Scelf a un fonds de soutien issu des 25 % de rémunération pour copie privée³, estimés forfaitairement par la loi comme « irrépartissables ». Il est affecté aux aides à la création.

En 2012, nous avons pris la décision d'accorder des subventions à des événements centrés sur l'adaptation – quel que soit le domaine : théâtre, musique, cinéma et audiovisuel... bien qu'aujourd'hui nous soyons plutôt sollicités du côté de l'adaptation cinématographique et audiovisuelle.

Par exemple, nous soutenons Quai du polar à Lyon, qui organise des rencontres professionnelles autour de l'adaptation audiovisuelle. Pour la première fois cette année, le festival a créé un prix : « Polar en série », pour récompenser le roman policier français qui présente les plus grandes qualités d'adaptabilité à la télévision dans un format de série⁴.

Nous aidons le Festival des scénaristes de Valence⁵ qui propose un forum des auteurs de littérature. Trois écrivains choisis présentent leurs romans à une tribune, appuyés par un parrain et un scénariste professionnel. Les auteurs « pitchent » leurs livres et ensuite un débat s'engage avec la tribune autour des angles d'adaptation possibles.

Nous finançons cette année le FID de Marseille⁶ qui organise une projection en avant-première d'un film issu d'une adaptation, suivie d'une master-class avec l'éditeur, l'auteur, le scénariste et le producteur pour engager une réflexion autour des passerelles entre écriture littéraire et scénaristique.

L'enjeu de ces soutiens est de parler d'adaptation dans tous les formats possibles et de générer chez les producteurs le réflexe de rechercher des sujets d'abord chez les éditeurs.

C.L. – *Vous avez réalisé en 2014 une étude de marché⁷ sur les adaptations au cinéma. Que révèle-t-elle ?*

«...Au regard de tous les films qui sortent en salle en France, la part des adaptations est assez stable depuis huit ans. »

N.P. – Nous pensions qu'il y avait de plus en plus d'adaptations. Au regard de tous les films qui sortent en salle en France, la part des adaptations est assez stable depuis huit ans. Elle se situe autour de 20 %. En revanche, ce qui a évolué c'est, dans ces 20 %, le pourcentage des adaptations issues de la littérature française : il a presque doublé, passant de 18 à 32 %.



Nathalie Plaskowski - Photo : Catherine Lefort

C'est difficile à mesurer, mais je pense que les Rencontres de la Scelf ont joué un rôle favorable. En tout cas, nous espérons que cette progression positive de la littérature française va se poursuivre. Et espérons aussi que les adaptations dans le cadre de coproductions étrangères augmentent car elles sont faibles. La production étrangère ne connaît pas bien la littérature française. C'est pour cela que nous organisons *Shoot the book !* pour faire connaître les catalogues des éditeurs français auprès des réalisateurs et producteurs étrangers.

Un autre point que révèle l'étude : chaque année, dans les quinze premiers films du box-office, la moitié provient des adaptations. On ne peut là dégager de lois, mais une chose est certaine, le fait qu'un producteur s'appuie sur une œuvre littéraire préexistante, surtout si elle a eu du succès, va faciliter sa recherche de financements.

C.L. – *Quelles sont les bonnes pratiques en matière de cession-acquisition des droits d'adaptation ? Quels conseils donneriez-vous ?*

N.P. – Les bonnes pratiques font partie de l'accompagnement des éditeurs au plan juridique. En proposant par exemple des contrats de cession-type. Mais nous intervenons sur demande de l'éditeur, celui-ci ensuite agit en pleine autonomie.

Un conseil ? À un éditeur, je dirais que pour être adapté, il est nécessaire de rendre son catalogue visible. Je lui conseillerais d'adhérer à la Scelf⁸, car son rôle, celui qu'elle développe depuis plusieurs années, est précisément de donner de la visibilité aux catalogues littéraires...

À un producteur, je recommanderais de s'adresser en premier lieu à l'éditeur. Car l'éditeur est en mesure de dire s'il est cessionnaire des droits de l'auteur, si l'auteur a gardé ses droits ou s'il les a cédés à un agent...

Une grande majorité d'auteurs ont cédé leurs droits à l'éditeur car le plus souvent les maisons d'édition, en tout cas les plus grandes,

ont un service spécialisé d'exploitation des droits d'adaptation. En cédant les droits audiovisuels, l'auteur rend l'éditeur seul habilité à négocier ses droits.

C.L. – *Quel est le principe de rémunération des droits audiovisuels ? Quel en est le poids économique ?*

N.P. – En général, ce droit est constitué d'un minimum garanti négocié entre les deux parties – entre éditeur et producteur – assorti d'un pourcentage sur tous les revenus du film : la billetterie pour le cinéma, les recettes pour la télévision, les ventes de DVD...

D'un point de vue économique, le poids de l'exploitation des droits dérivés n'est pas comparable au produit des ventes des œuvres écrites. Mais ces droits sont importants car – en cette période de baisse des ventes pour de multiples raisons – ils constituent une autre source de revenus non négligeables, pour l'auteur et l'éditeur.



www.scelf.fr

1. SACD : <http://www.sacd.fr> / SCAM : <http://www.scam.fr> / Sacem : <https://societe.sacem.fr>

2. www.shoot-the-book.com

3. Sociétés de gestion que sont la Sofia, la SACT, Scam, Sacem.

4. <http://www.quaisdupolar.com/le-festival/prix/polar-en-series/>

Le prix Polar en séries, mention Série récurrente, a été remis à Sophie Hénaff pour *Poulets Grillés* (Albin-Michel).

Le prix Polar en séries, mention mini-série, a été remis à l'auteur aquitain Hervé Le Corre pour *Après la guerre* (Rivages). Voir note de lecture sur *Éclairs* : <http://eclairs.aquitaine.fr/apres-la-guerre.html>

5. www.scenarioaulongcourt.com/

6. Du 30 juin au 6 juillet 2015 / www.fidmarseille.org/index.php/fr/

7. À découvrir sur <http://www.scelf.fr/etudes>

8. <http://www.scelf.fr/adhesions>

DE NOUVEAUX PASSEURS : LES ÉDITIONS DU MOTEUR

Entretien avec Laure Gomez-Montoya, l'une de ses fondatrices

Propos recueillis par Olivier Desmettre

Nous sommes partis, avec Émilie Frèche, du double constat qu'il n'existait pas, en France, d'éditeur consacré aux longues nouvelles, d'une centaine de pages maximum, ni spécialisé en histoires adaptables pour le cinéma. D'où cette envie de réunir ces deux idées en une seule maison.

Aujourd'hui, à part pour quelques auteurs, vendre des livres est très compliqué. Alors, d'un côté, le cinéma peut être un débouché financier intéressant pour les maisons d'édition, de l'autre, les gens du cinéma, aussi bien producteurs que réalisateurs, sont toujours à la recherche d'histoires. S'appuyer sur un texte existant est souvent plus facile. Ce format de la longue nouvelle, que nous aimons comme lectrices, se prête assez bien à l'adaptation.

Tous les textes, sauf un arrivé par la poste, sont des commandes passées à des auteurs que l'on aime, leur demandant d'écrire dans ce format et dans l'éventualité d'une adaptation. Avec deux contraintes. Que ce soit une histoire, ce qui paraît simple mais n'est pas aussi évident que ça en a l'air : un début, un milieu, une fin, un pitch, des personnages développés. Que cela puisse entrer dans l'un des huit genres que nous avons définis, d'animation à polar en passant par comédie, drame ou même série TV. Et une histoire adaptable, ça n'est pas une histoire visuelle, ce que la plupart des auteurs contactés avaient d'abord imaginé. Non, il s'agit surtout d'une histoire qui peut être résumée par un pitch. Exemple : *Maurice, 25 ans, retourne vivre chez ses parents*.

Comme nous étions d'abord une maison d'édition attachée au livre papier, toutes les nouvelles, environ trente-cinq à ce jour, ont été vendues en librairies. Et nous avons aussi constitué une banque d'histoires, proposée sur notre site et sur storylab.fr. Avoir des auteurs connus était important [NDLR : Nicolas d'Estienne d'Orves, Michel Quint, Valérie Tong Cuong, Yasmina Khadra ou encore Serge Joncour figurent au catalogue]. La notoriété permet de mieux vendre les livres dans un premier temps, et ensuite, pour les producteurs de cinéma, qui sont la totalité de nos clients,

de s'appuyer sur un nom. Les chaînes de télévision, elles, n'investissent pas de telles sommes pour des projets unitaires.

Le démarrage a été assez facile, très vite il y a eu beaucoup d'achats d'option sur les droits des ouvrages. Mais nous venions toutes deux du monde de l'édition. Et ce que l'on a découvert, c'est justement celui du cinéma, dont l'économie fonctionne sur un temps très long. Une maison de production est obligée de développer beaucoup de projets pour en finaliser un ou deux, au bout de quatre

ou cinq ans. Peu d'achats aboutissent en réalité. Alors, même s'il y a un enthousiasme par rapport à un livre, ce n'est pas pour ça qu'un film sortira un jour en salle. Et nous n'avons pas pris la mesure de ce temps spécifique, par rapport à celui du livre, plus rapide.

Aujourd'hui, trois projets adaptés de nos textes sont très bien avancés, ne manque que le tournage, souvent pour des raisons de disponibilité des comédiens : *Les Collectionneurs* d'Émilie Frèche, *Mariage blanc* de Valérie Zenatti et *Bernard* de David Foenkinos

Pour une maison d'édition, comme pour un auteur, le cinéma permet de gagner de l'argent. Vendus entre 30 000 et 100 000 euros, la répartition des droits va de 40/60 % à 60/40 % entre l'éditeur et l'écrivain, selon sa notoriété. Et, dans la négociation des contrats, nous avons fait aussi en sorte que l'auteur soit scénariste, ou au moins coscénariste.



Laure Gomez-Montoya, Émilie Frèche - Photo : Harcourt

Néanmoins, depuis un an et demi, pour des raisons financières, nous avons arrêté l'édition. Cela coûte cher de publier des livres et cela rapporte quand même peu ! Alors, nous attendons la sortie en salles de ces trois projets pour reprendre notre activité éditoriale. Pourquoi la maintenir ? Parce que, pour des gens qui reçoivent chaque jour des dizaines de scénarios, comme pour un grand nombre de lecteurs, dont nous sommes, le livre papier garde encore une grande valeur symbolique.





Entre littérature et cinéma : les affinités électives

Échanges, conversions, hybridations
Jean Cléder

Armand Colin / Coll. Cinéma-arts visuels
www.armand-colin.com
21 x 15 cm ; 218 p. ; 23,30 € ; Isbn : 978-2-200-28127-4 ; août 2012

Essai sur les rencontres entre cinéma et littérature en matière d'esthétique, de narration, de modes de représentation... et sur les échanges entre les deux disciplines.



Cinéma invisible : L'amant de Marguerite Duras

Entretiens inédits entre Marguerite Duras et Claude Berri - Avec Jérôme Beaujour et Sophie Bogaert

Édition établie et présentée par Jean Cléder
Éditions nouvelles Cécile Defaut / Coll. Affinités
www.enecd.fr
23 x 15 cm ; 137 p. ; 26 € ; Isbn : 978-2-35018-362-6 ; janv. 2015

En 1987, Claude Berri et Marguerite Duras envisagent d'adapter *L'amant* pour le cinéma. Leurs échanges mettent en lumière les mécanismes de la création littéraire et cinématographique.



L'adaptation cinématographique et littéraire

Jeanne-Marie Clerc,
Monique Carcaud-Macaire

Klincksieck / Coll. 50 questions, n°15
www.klincksieck.com
21 x 14 cm ; 214 p. ; 15 € ; Isbn : 2-252-03453-X ; mai 2004

Étude sur l'adaptation de récits littéraires au cinéma, puis la novélisation de scénarios et sur la naissance d'un nouveau genre mêlant des éléments propres à l'écriture cinématographique et littéraire.

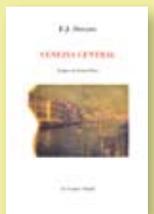


Mercure insolent

Frédéric-Jacques Ossang
Sous la direction de Catherine Paoletti

Armand Colin / Coll. La Fabrique du sens
www.armand-colin.com
22 x 15 cm ; 151 p. ; 20 € ; Isbn : 978-2-200-27981-3 ; avril 2013

Réflexion autour de l'évolution du langage cinématographique face aux transformations technologiques de production et de diffusion. F.-J. Ossang évoque les liens du cinéma avec l'écriture, la création et le réel.



Venezia central Suivi de Landscape et silence, et autres poèmes : 1982-2005

Frédéric-Jacques Ossang
Postface Claude Péliou

Le Castor astral / Coll. Poésie
www.castorastral.com
22 x 15 cm ; 147 p. ; 14 € ; Isbn : 979-10-278-0008-7 ; janvier 2015

Une sélection de poésies écrites sur une vingtaine d'années, exprimant la mutation et le passage des épreuves à travers l'évocation des amis disparus, du rock'n'roll ou du cinéma.



Que fait le cinéma ?

Jean-Michel Frodon

Riveneuve & Archambaud éditeurs / Coll. Théories et pratiques du cinéma
www.roomnumber.fr
23 x 17 cm ; 20 € ; Isbn : 978-2-36013-297-3 ; mars 2015
phbizon@roomnumber.fr

Au lieu de poser la question de ce qu'est le cinéma, Jean-Michel Frodon propose d'observer ce qu'il fait. Un essai et une sélection d'articles publiés sur le site slate.fr analysent ce qui définit le cinéma depuis ses origines jusqu'à aujourd'hui.



Le Lieu du crime

Didier Blonde

La Pionnière (Eure-et-Loire) / Coll. En regard
www.lapionniere.com
28 x 18 cm ; 26 p. ; 35 € ; Illust. en N&B ; Isbn : 978-2-908092-57-8 ; 2009
contact@lapionniere.com

L'auteur commente des photographies extraites de films muets qui représentent des personnages en train ou sur le point de commettre un crime.



Quand les écrivains font du cinéma - Instantanés critiques

Sous la direction de Valérie Berty et Marc Cerisuelo

L'Harmattan / Archives Karéline éditions, Paris.
22 x 14 cm ; 256 p. ; 28 € ; Isbn : 978-2-35748-093-3 ; avril 2012

Passionnés par le cinéma, des écrivains ont vu dans le nouveau médium un territoire à explorer, en passant par des bonheurs divers.



Quiconque exerce ce métier stupide mérite tout ce qui lui arrive

Christophe Donner

Grasset
www.edition-grasset.fr
21 x 14 cm ; 299 p. ; 19 € ; Isbn : 978-2-246-80032-3 ; août 2014 - 01.44.39.22.00

Trois grands noms du cinéma français, Pierre Rassam, Claude Berri et Maurice Pialat, se retrouvent au cœur d'événements historiques : Mai 68, l'invasion de la Tchécoslovaquie par l'Armée soviétique... Ils vivent pleinement, au risque de se brûler les ailes.



Pour en finir avec le cinéma

Blutch

Dargaud
www.dargaud.fr
29 x 21 cm ; 19,99 € ; Isbn : 978-2-205-06702-6 ; sept. 2011
info@dargaud.fr

Mêlant essai graphique et bande dessinée, l'auteur propose une réflexion sur la raison d'être du cinéma, à travers des films, des personnages ou des acteurs.

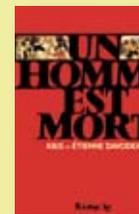


Le Diable amoureux et autres films jamais tournés par Méliès

Fabien Vehlmann : textes
Frantz Duchazeau : illustrations

Dargaud / Coll. Long courrier
www.dargaud.fr
32 x 25 cm ; 84 p. ; 14,99 € ; Isbn : 978-2-205-06331-8 ; fév. 2010

Une suite d'histoires courtes qui rend hommage à Georges Méliès, l'inventeur du cinéma moderne – le premier à inventer les effets spéciaux –, et personnage hors norme.



Un homme est mort

Kris : scénario
Étienne Davodeau : illustrations

Futuropolis / Gallimard
www.futuropolis.fr
32 x 22 cm ; 80 p. ; 15,25 € ; Isbn : 2-7548-0010-7 ; oct. 2006
01.55.26.90.70 Gallimard

L'histoire du tournage clandestin d'*Un homme est mort* racontée par Kris et Étienne Davodeau, qui reconstituent en bande dessinée des fragments de ce film perdu pour avoir été trop projeté dans son unique copie.

photo : @M.Laubert



Une artiste à l'œuvre : Lucile Placin

Lorsque nous avons rencontré Lucile Placin pour la première fois, c'était en mars dernier, nous avons été touchés par sa gentillesse, sa disponibilité malgré un emploi du temps bien rempli, entre création et médiation, car, comme elle le dit elle-même, « être illustrateur, ce n'est pas seulement créer des images ».

Rêve, poésie, humour, couleurs sont la marque de fabrique de l'œuvre de Lucile dédiée à l'illustration de jeunesse, dans laquelle elle se révèle dès lors qu'elle suit ses études à la prestigieuse école Émile-Cohl à Lyon.

Née à Bordeaux, Lucile Placin a grandi dans la forêt des Landes, une nature peuplée de pins, de chevaux et autres animaux qui indéniablement ne cessent d'inspirer son univers artistique d'une grande sensibilité.

Aujourd'hui installée à Biarritz, elle a publié une trentaine d'ouvrages dans les maisons d'édition les plus marquantes de littérature jeunesse : Rue du monde, Actes Sud, Casterman, Albin Michel, Didier Jeunesse, Gallimard... Après Alfred et Laetitia Mikles qui l'ont précédée, Lucile Placin pare de ses couleurs enchantées la couverture d'Éclairages 3.

ÉCLA AQUITAINE
Bât. 36-37
Rue des Terres neuves
33130 Bègles
Tél. +33(0)5 47 50 10 00
Fax +33(0)5 56 42 53 69



Retrouvez Écla Aquitaine sur :
ecla.aquitaine.fr

ÉCLAIRAGES

est la publication semestrielle d'Écla,
agence du Conseil régional d'Aquitaine
pour l'écrit, le cinéma, le livre,
l'audiovisuel.

