

# 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



## 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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*<sup>1</sup> (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 Jeannelle<sup>1</sup>), 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.