

BELGIQUE - BELGIE
P.P. - P.B.
LIEGE X
9/3306



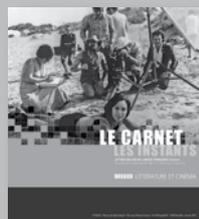
LE CARNET ET LES INSTANTS

LETTRES BELGES DE LANGUE FRANÇAISE Bimestriel.

Ne paraît pas en juillet-août. N° 185, du 1^{er} février au 31 mars 2015.

DOSSIER LITTÉRATURE ET CINÉMA

En couverture : tournage du téléfilm *Mariages*, adapté du roman de Charles Plisnier - doc. AML, archives Charles Bertin



Passages	01	ÉDITORIAL par Martine Garsou
		MAGAZINE DOSSIER : LITTÉRATURE ET CINÉMA
Du livre au film	03	
Rencontre avec Frédéric Fonteyne	12	
Rencontre avec Stefan Liberski	14	
Bande dessinée et cinéma	19	
Patar et Aubier, portrait	30	
La novellisation	34	
Scenarii, éditeur de cinéma	38	
Des films au cœur du roman	39	
Rencontre avec Thomas Gunzig	44	
	47	BRÈVES
le-carnet-et-les-instants.net		BIBLIOGRAPHIE
le-carnet-et-les-instants.net		RECENSIONS

Le Carnet et les Instants est aussi sur internet :
le-carnet-et-les-instants.net

Le Carnet et les Instants, 185^e numéro. Sans doute cette livraison de la revue des Lettres belges étonnera-t-elle ses fidèles lecteurs par son format inhabituel. C'est que *Le Carnet* entame un important travail de rénovation. Avec une première (r)évolution – numérique : la bibliographie et les recensions, incontournables de la revue, paraîtront désormais sur le blog **le-carnet-et-les-instants.net**. Les chroniqueurs chevronnés du *Carnet* y partageront toujours leur passion pour les livres, rejoints par plusieurs nouvelles plumes. Autre nouveauté : les recensions paraissent à présent à un rythme bimensuel. Le passage au numérique rend possible ce tempo de publication plus soutenu et une meilleure adéquation avec l'actualité éditoriale. Les recensions seront par ailleurs classées à l'aide de mots-clés et archivées sur le blog, pour une consultation aisée à tout moment et par tou-te-s, bien au-delà du cercle des abonné-e-s.

Pour les abonné-e-s, un *Carnet* imprimé arrivera cependant bien dans la boîte aux lettres : la rubrique « magazine » de la revue reste, elle, au format papier. Non sans évoluer elle aussi. Elle accorde une place plus importante à la bande dessinée et à la littérature de jeunesse. *Le Carnet* se veut un reflet du dynamisme et de la variété des Lettres en Belgique francophone ; une attention accrue pour ces deux pans essentiels de la création dans nos régions s'impose comme une orientation logique et indispensable. Par ailleurs, la revue imprimée proposera alternativement un magazine thématique et un numéro « varia », conciliant de cette façon la diversité des sujets abordés avec un traitement en profondeur.

Ces nouveautés renforcent et améliorent les deux orientations au fondement de la revue et de son titre. *Le Carnet*, imprimé, proposera plus d'articles de fond et approfondira les questions traitées, tandis que la fréquence accrue des publications sur le blog donnera leur plein sens aux *Instants*. Point n'est besoin de le nier : cette refonte s'inscrit aussi dans un souci d'économie, qui n'épargne pas plus la culture que les autres secteurs. Les options retenues confortent la qualité de

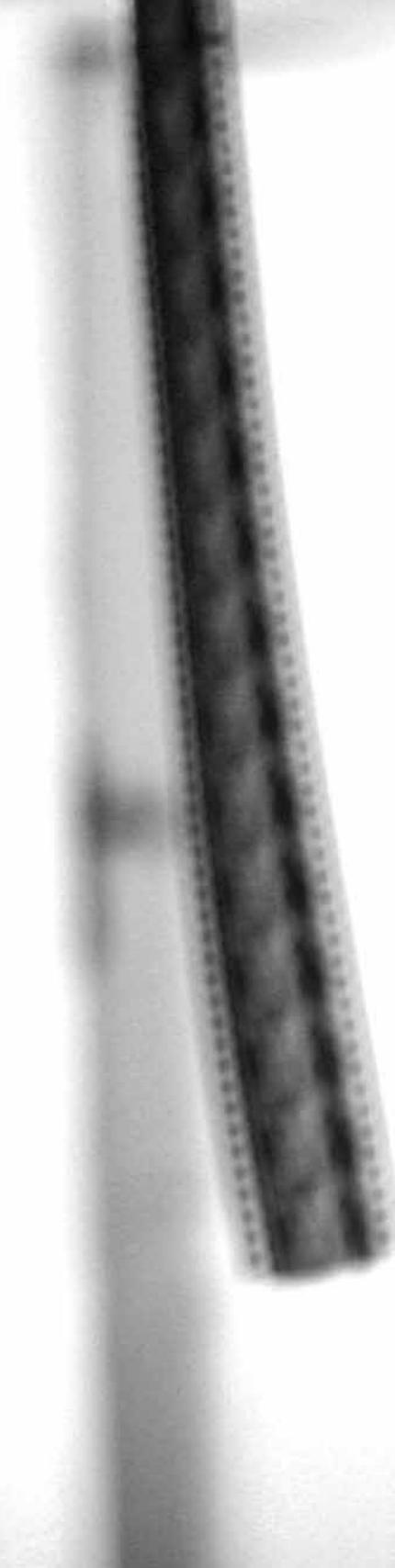
nos contenus en même temps qu'elles garantissent la pérennité de la revue et le maintien de la gratuité d'abonnement et de livraison. Tandis que *Le Carnet* vogue vers de nouveaux rivages, il perd son capitaine : après plusieurs années vouées à façonner, avec passion et finesse, une revue de qualité dans la lignée du travail initié par ses prédécesseurs, Joseph Duhamel a quitté ses fonctions de rédacteur en chef, peu avant son départ vers « une retraite bien méritée », selon la formule consacrée. Pour assurer une transition graduelle et harmonieuse, il a assumé pour le présent numéro, avec un engagement égal, le rôle de rédacteur en chef adjoint. Nausicaa Dewez, attachée au Service de la Promotion des Lettres depuis deux ans et déjà collaboratrice du *Carnet*, reprend les fonctions de rédactrice en chef pour piloter la rénovation de la revue, avec ses compétences de romаниste et de chercheuse, gage du maintien de la qualité du *Carnet*.

Le présent numéro, premier *Carnet* thématique, est consacré aux multiples relations unissant littérature et cinéma. On songe aux adaptations filmiques de livres, mais l'inspiration va aussi dans l'autre sens : des films font naître des novellisations et les références cinématographiques foisonnent en littérature. Nombre d'artistes tâtent d'ailleurs des deux arts : les Monfils, Toussaint, Blasband, et autres Görgün en attestent. Dans cette livraison, des contributions proposent un panorama de l'adaptation (tant de la bande dessinée que de la littérature générale) et de la novellisation en Belgique francophone, tandis que des rencontres et portraits d'écrivain-e-s, cinéastes, bédéistes et éditeurs illustrent ces passages de l'écrit à l'écran et inversement. Ce volume est en outre rehaussé d'un extrait de *Je veux danser comme Gene Kelly*, création du bédéiste Max de Radiguès pour la Fureur de lire 2014. Bien sûr, le numéro se prolonge sur **le-carnet-et-les-instants.net**, pour la bibliographie et les recensions des dernières parutions.

Alors, bonne lecture et... n'oubliez pas de cliquer !

DOSSIER LITTÉRATURE ET CINÉMA





DU LIVRE AU FILM

DANIEL LAROCHE

L'adaptation d'œuvres littéraires à l'écran est aussi ancienne que le cinéma lui-même. En témoigne le film de Georges Méliès *Le voyage dans la Lune* (1902), d'après le célèbre roman de Jules Verne. Depuis, bien d'autres réalisateurs ont suivi. À lui seul, le site internet *Babelio* répertorie 3205 films tirés d'un livre ! Dans une étude relative aux années 2005-2013, Nathalie Piakowski, directrice de la Société civile des éditeurs de langue française, recense 957 adaptations, ce qui permet au *Figaro* de conclure : « un film sur cinq est né d'un livre. » En ce qui concerne la littérature française de Belgique, on peut estimer entre 200 et 250 le nombre actuel des longs et des moyens-métrages, sans compter les enquêtes télévisées du commissaire Maigret. Le phénomène n'est pas marginal, tant s'en faut. Il a d'ailleurs suscité d'abondants commentaires, notamment quant au sort très variable que les cinéastes réservent aux chefs-d'œuvre de la littérature... Il n'est dès lors pas inutile de faire le point une fois encore, non en dressant un historique, mais en examinant les mécanismes qui sous-tendent cette pratique d'une grande complexité. Car si le roman ou la pièce de théâtre sont par nature l'œuvre d'un individu, le film est une entreprise collective associant des dizaines sinon des centaines de professionnels : à elle seule, cette disproportion laisse deviner l'ampleur de l'écart qui ne peut manquer de se creuser entre le point de départ et le point d'arrivée. Première question : pourquoi adapter à

l'écran des œuvres littéraires ? À vrai dire, il s'agit moins d'un choix que d'une nécessité, tant économique qu'artistique. L'industrie cinématographique, fort coûteuse en investissements financiers, a assurément un besoin crucial de « bons sujets », à la fois originaux et accrocheurs. C'est tout naturellement que, pour les trouver, elle explore et exploite le vaste fonds de la littérature mondiale, passée et présente, y sélectionnant les histoires qui paraissent aptes à donner de grands films, sinon de larges succès commerciaux. En effet, la plupart de ces livres ont déjà subi l'épreuve du feu : les réactions des critiques littéraires et des lecteurs ont montré dans quelle mesure ils sont capables de retenir l'attention, de séduire, de convaincre, voire d'enthousiasmer un vaste public. Sauf s'ils sont passés inaperçus – l'on pense par exemple à *Down There* de David Goodis, filmé par Truffaut sous le titre *Tirez sur le pianiste* – ils présentent donc a priori une garantie, ou du moins une promesse fiable de rentabilité. D'autre part, davantage qu'un scénario déjà bouclé, ils laissent aux réalisateurs une certaine liberté inventive et stimulent leur imagination, ce qui ne manque pas de tenter les plus audacieux. Hélas, une forme désinvolte d'ingratitude est souvent au rendez-vous final : combien d'affiches et de génériques mentionnent-ils le titre du livre adapté et le nom de l'écrivain ?

Quoi qu'il en soit, les raisons pragmatiques n'excluent pas l'ambition artistique. Tout grand cinéaste rêve de donner au livre ins-

pirateur une dimension supplémentaire, de le faire vivre, de le magnifier, d'en révéler des significations ou des richesses cachées. Comparons par exemple le *Thyl Ulenspiegel* de Gérard Philipe et Joris Ivens (1956) avec celui d'Alexandre Alov et Vladimir Naoumov (1977) : autant le premier se borne à un divertissement superficiel, autant le second met en évidence la gravité et l'âpreté du roman de Charles De Coster, au point de révéler sa discrète dimension épique. Dans un tout autre style, Henri-Georges Clouzot a conféré au roman de Stanislas-André Steeman *Légitime défense*

un relief dramatique saisissant, sous le titre *Quai des Orfèvres* (1947). Pensons aussi à André Delvaux qui adapte en 1988 *L'œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar : élaguant le récit et les dialogues pour se concentrer sur quelques épisodes-clés, il donne à l'itinéraire moral de Zénon un maximum de force. Tout réalisateur artistiquement ambitieux évite les transpositions serviles, a fortiori réductrices : il utilise habilement les inépuisables ressources de l'image animée et cherche à élargir, par sa créativité propre, la créativité de l'écrivain qui l'a inspiré. Dans les meilleurs des cas, les films ainsi conçus sont des œuvres à part entière, qui donnent au livre initial une ampleur et un rayonnement nouveaux – au point, quelquefois, de le transfigurer. Encore faut-il, avant d'arriver à un tel résultat, respecter des impératifs très contraignants...

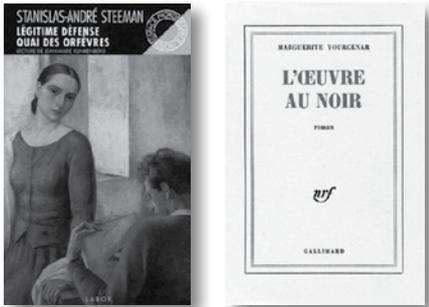
LES CONTRAINTES DU RÉCIT FILMIQUE

L'un des grands défis auxquels est confronté le cinéaste réside dans la représentation de l'intériorité mentale. Il pèse moins quand il s'agit d'une pure histoire d'action ou d'aventures, davantage quand la psychologie joue un rôle moteur. Ce qu'en dit le roman – pensées des personnages, émotions, sensations, souvenirs – n'est pas montrable tel quel sur le mode visuel. Le film, et singulièrement le film muet, est en effet condamné à l'*extériorité*. Diverses formules ont été imaginées pour



surmonter cet obstacle, avec des bonheurs divers : texte explicatif enchâssé entre deux scènes, sous-titres, flash-back pour les remémorations. Le recours à la « voix off » peut s'avérer opportun, comme le montre *Stupeur et tremblements* (2002) d'Alain Corneau, d'après Amélie Nothomb. Mais il est deux moyens techniques incontournables : d'une part le jeu physionomique de l'acteur, d'autre part les dialogues. L'on attend du comédien qu'il soit capable, par la mobilité de son regard, de son visage et de ses gestes, d'*exprimer* – c'est-à-dire de feindre – les sentiments ressentis par le personnage qu'il incarne. Une telle aptitude n'a rien de naturel. Elle repose au contraire sur un mécanisme progressivement et collectivement élaboré au cours de l'histoire des arts plastiques : la *codification iconique*. Le double masque contrasté de « Jean qui rit » et « Jean qui pleure » en est un exemple rudimentaire bien connu. Ainsi les expressions faciales de la sérénité, de la joie, de la tristesse, de la colère, du mépris, de la surprise, ont-elles été peu à peu codifiées par les plasticiens dès l'Antiquité. Au cours des siècles, la sculpture, la peinture, le théâtre, l'opéra, ont exploité





page de g. Affiches des films *L'œuvre au noir* et *Quai des Orfèvres*

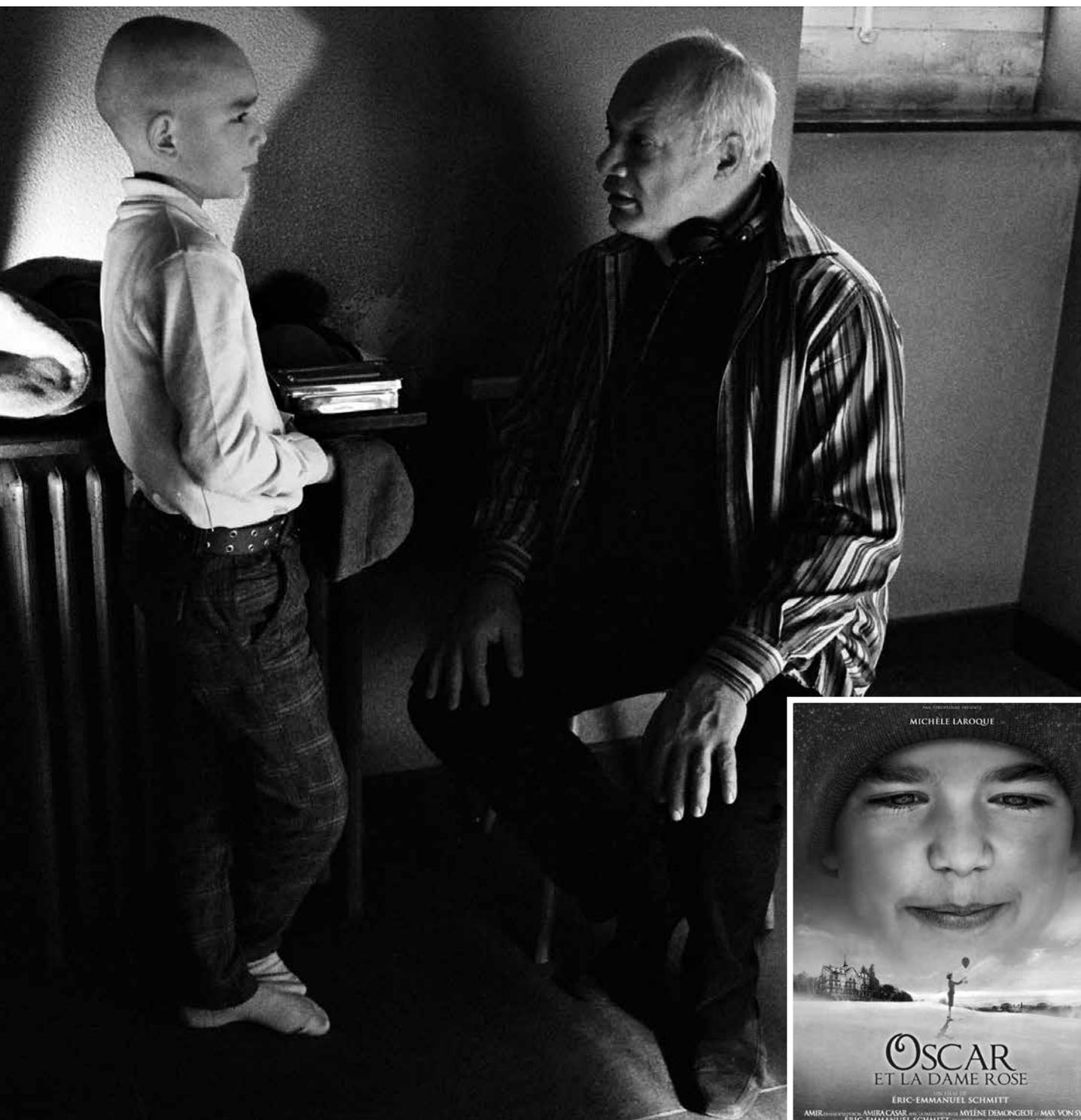
cette *gamme expressive* en la diversifiant. Et le cinéma, au xx^e siècle, l'a développée davantage encore : usant du *surdimensionné*, il donne en effet au visage des comédiens une proximité macrophotographique. Bref, le jeu de l'acteur est essentiel dans la figuration de l'intériorité. S'il remplit une fonction éminente dans le cinéma muet, où il présente un caractère souvent hyperbolique sinon caricatural, il va se faire plus discret avec le parlant, où les *dialogues* prennent la relève du travail physiognomique : les échanges verbaux apportent sur la vie intérieure des personnages de multiples informations, explicitent leurs réflexions autant que leurs sentiments ou leurs désirs, font progresser l'action, là où le film muet restait étroitement bridé malgré le recours aux sous-titres. Soulignons ce fait que les dialogues présentent une grande proximité avec l'œuvre littéraire, confinée par nature à la langue écrite : s'ils relèvent certes de l'extériorité cinématographique – plus précisément de la bande-son –, ils appartiennent en même temps au champ verbal. Entre le livre initial et l'image animée, ils occupent donc une position intermédiaire, transitionnelle devrait-on dire. Parallèlement à la représentation de l'intériorité, l'adaptation cinématographique est soumise à un autre grand défi, celui du *rythme*. Pour accrocher le spectateur et le retenir, le film doit en effet éviter monotonie et longueurs, varier le tempo narratif. Une formule s'est progressivement imposée aux cinéastes,

celle d'une alternance bien dosée entre les temps « faibles » (attente, repos, routine, voyage, lenteur) et les temps « forts » (soudaineté, épisode intense ou violent, coup de théâtre, action rapide). Dans quelle mesure l'œuvre adaptée se prête-t-elle à une telle alternance, là est évidemment une question délicate. Dans le long roman *Mariages* de Charles Plisnier, les temps faibles dominent : le réalisateur Teff Erhat a fortement réduit leur durée, pour augmenter proportionnellement la part des moments dramatiques. Quant aux cinéastes qui, au temps du muet, transposèrent des pièces de Maurice Maeterlinck comme *Pelléas et Mélisande* ou *Monna Vanna*, on conviendra qu'ils pouvaient difficilement en faire des thrillers ; ainsi les récits littéraires jugés trop lents ou pas assez animés sont de plus en plus délaissés par l'industrie audiovisuelle. Encore faut-il reconnaître que la rythmique cinématographique elle-même a fort évolué, ne cessant de s'accélérer sous la forte influence des films d'action nord-américains. Le montage final joue ici un rôle décisif : par élagage et assemblage des rushes, il permettra de donner au récit filmique un maximum de vivacité, disons même de nervosité.

TRAVAUX D'ÉCRITURE

Entre le livre et le film achevé s'insèrent donc plusieurs étapes intermédiaires ; les premières d'entre elles relevant de l'écriture, elles sont plus proches du travail littéraire

que du travail strictement iconique, lequel ne viendra qu'en un second temps. Il y a d'abord le stade du *scénario*. On dit souvent que celui-ci consiste pour l'essentiel en un « découpage » narratif, où différentes scènes bien délimitées se succèdent de manière discontinue. S'agissant de l'adaptation d'une œuvre littéraire, il faudrait parler d'abord de *sélection* : les épisodes jugés essentiels à la trame narrative sont retenus et mis en évidence, au détriment des passages dont l'ablation, estime le scénariste, ne nuira guère à la compréhension de l'histoire. C'est ainsi que sont écartés de nombreux développements textuels relatifs à l'imagination des héros, à leurs sensations, à des péripéties adventices, à des personnages jugés secondaires, au point que le travail scénaristique est souvent suspecté de réduire l'épaisseur symbolique et psychologique du roman. Le *Tempo di Roma* réalisé par Denys de la Patellière en 1963 d'après Alexis Curvers en reste un exemple particulièrement décevant. Quelques écrivains ont esquivé ce genre de mésaventure en scénarisant – et en réalisant – eux-mêmes l'adaptation de leur propre livre, comme ce fut le cas de Jean-Philippe Toussaint avec *Monsieur* (1990), et d'Oscar et la dame rose (2009) d'Éric-Emmanuel Schmitt. Cas plus rare, Blasband a écrit le roman *Irina Poignet* à partir de son propre scénario du film de Sam Garbarski *Irina Palm* (2008). Le scénario étant un document à usage interne, sa fonction et son contenu exacts restent mal connus du grand public. Il





page de g. Éric-Emmanuel Schmitt sur le tournage d'*Oscar et la dame rose* - doc. presse © DR

constitue pourtant l'indispensable intermédiaire entre le texte de l'écrivain et ce qui paraîtra à l'écran : il prélève dans ce texte ce qui est *montrable*, émonde résolument, comble certains blancs, veille à maintenir clair le fil conducteur du récit. Mais par-dessus tout, il est travail sur le *temps*. La durée finale du film étant généralement préfixée, le scénariste doit doser les différents épisodes selon une logique proportionnelle : le temps accordé à l'un conditionne le temps accordé à l'autre. Il en va tout autrement dans le domaine du livre, où le lecteur jouit d'une grande liberté : il peut parcourir les pages vite ou lentement, s'interrompre souvent ou peu, sauter des passages, revenir en arrière, consulter prématurément l'épilogue... Le cinéma, au contraire, impose au spectateur l'itinéraire et l'allure de la narration. Autant dire que le rôle du scénariste est considérable : contrairement à une formule répandue, il ne *réécrit* pas l'histoire initiale, il en écrit une nouvelle, en exploitant à sa guise le matériau fourni par l'écrivain. Or, il est bientôt relayé dans cette tâche par un autre professionnel : le dialoguiste. Celui-ci pourrait, en théorie, se contenter d'exploiter les répliques du livre initial ; mais, si elles existent, elles sont en général sporadiques – sauf s'il s'agit d'une pièce de théâtre – et rarement adaptées au style langagier du récit filmique. C'est ce qui, après le scénario, justifie un deuxième travail d'écriture original. L'art du dialoguiste a fort évolué depuis l'invention du parlant, lequel, en 1929, n'avait

d'autre modèle disponible que le style théâtral. Ainsi, nombre de films anciens nous semblent aujourd'hui grandiloquents : ceux qu'inspirèrent dans les années 1930 les romans d'Henry Kistemaekers, *Le mort d'Émile De Meyst* (1936) d'après Camille Lemonnier, plusieurs adaptations de S.A. Steeman, etc. Depuis lors, les dialogues ont évolué vers un style plus naturel, plus familier, voire quelquefois vulgaire. Il s'agit désormais de « faire vrai » – ce qui, notons-le, implique non l'annulation de l'artifice mais sa dissimulation. D'autre part, on l'a vu plus haut, l'une des fonctions du dialogue filmique est de fournir au spectateur diverses informations qui, dans le livre initial, étaient énoncées sur un mode impersonnel par la « voix du romancier », notamment les faits antérieurs nécessaires à la compréhension de la situation actuelle. Les échanges de répliques sont donc multifonctionnels. Et pourtant, ils n'ont cessé de s'amenuiser au fil des ans, surtout dans les films spectaculaires ; un John Ford, expert s'il en fut, affirmait que l'action doit y être longue et les paroles courtes... Quoi qu'il en soit, il est incontestable que les dialogues forment avec le scénario un ensemble textuel très structuré, sorte de « livre préfilmique » pourrait-on dire ; un bon exemple en est donné par la romancière Jacqueline Harpman, à la fois scénariste et dialoguiste de *Pitié pour une ombre* (Lucien Deroisy, 1968), d'après Thomas Owen. C'est sur cette base verbale que, passant au scénari-

mage, le réalisateur peut aborder le stade visuel de l'adaptation.

LE CHOIX DES COMÉDIENS

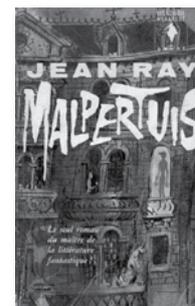
Il est temps pour le cinéaste de sélectionner les comédiens qui incarneront les différents personnages de l'histoire. Nous retrouvons ici cet important processus évoqué ci-dessus : la codification iconique. En effet, la production plasticienne au cours des siècles n'a pas fixé seulement les associations sentiment-expression, mais également les associations entre caractère moral et aspect physique. Depuis longtemps, les puissants – dieux, pharaons, rois, etc. – sont représentés comme beaux, grands, élégants. La méchanceté est systématiquement associée à la laideur, ainsi dans les figures gothiques de démons, dans *Le Portement de Croix* de Jérôme Bosch, chez les hargneux critiques d'art que caricature James Ensor. L'intelligence est souvent suggérée par un front haut, l'hypocrisie par des yeux fuyants, la bêtise par de grandes oreilles et des dents de lapin, la droiture par un visage régulier et un regard clair, la sagesse par une barbe blanche, l'avarice par des doigts crochus... Il existe ainsi tout un répertoire – empirique mais incontournable – de stéréotypes physiques où les créateurs d'histoires en images, de Walt Disney à Tim Burton en passant par Hergé, puisent allègrement : l'utilisation de modèles préexistants leur permet assurément d'épargner au spectateur de longues explications,

allégeant du même coup ce qu'on voudrait appeler l'*intendance* du récit.

On pourrait croire que la mise en œuvre de stéréotypes traditionnels ne vaut que pour les personnages simplistes, comme ceux qui hantent les récits pour enfants. Or, elle intervient dans la représentation de personnages plus complexes ou plus changeants, ceux que met en scène par exemple la bande dessinée pour adultes. Mais surtout, aussi paradoxal que cela paraisse, elle concerne également des personnes réelles, la forme de leur visage, leur silhouette, leur gestuelle ; certaines de ces personnes, en effet, offrent une analogie frappante avec les types séculairement codifiés par les artistes, ce qui les prédestine au théâtre ou au cinéma. Ce n'est pas un hasard si l'inquiétant Christopher Lee – au prix d'un savant maquillage, certes – a incarné Dracula dans près de vingt films ; si Serge Meynard a engagé Marie-France Pisier et Émilie Dequenne pour *Miroir, mon beau miroir* (2008), d'après Barbara Abel ; si le rôle de victime convient mieux à Yolande Moreau que celui de dominatrice ; si Benoît Poelvoorde n'a jamais été sollicité pour jouer le commissaire Maigret, alors qu'il vient de tourner avec Catherine Deneuve *Le tout Nouveau Testament* (Thomas Gunzig et Jaco Van Dormael, sortie prévue en 2015), etc. La sélection du comédien (*casting*) à partir de tel personnage de fiction est en soi tout un art, réservé à des spécialistes expérimentés qui passent en revue les albums de photos des acteurs mais aussi leur filmographie :

la liste des rôles précédents constitue une indication précieuse sur l'aptitude à représenter de manière convaincante tel ou tel type de caractère. Une fois choisi, l'acteur subit d'ailleurs un apprêt minutieux – musculature, cure d'amaigrissement, coiffure, maquillage, habillement, accessoires, etc. – qui doit le « rapprocher » au mieux du personnage littéraire.

Cependant, le cinéaste n'est pas totalement asservi à la codification antérieure, loin de là. Il peut jouer avec les stéréotypes, en allant même jusqu'au « contre-emploi ». Lorsqu'en 1950 les spectateurs du dramatique *Meurtres* (Richard Pottier, d'après Charles Plisnier) virent Fernandel paraître à l'écran, leur première réaction fut d'éclater de rire, tant ils étaient accoutumés à le voir en pitre. Plus récemment, Gérard Depardieu, émouvant dans le rôle de Cyrano de Bergerac, n'était guère moins inattendu. Autre exemple, plus extensif : pour ménager le suspense, un film policier évite de révéler prématurément l'identité du criminel par le faciès de l'acteur ; c'est l'un des cas où, comme d'autres associations codifiées, le lien méchanceté-laideur doit être transgressé par le cinéaste. Toutes ces remarques appellent une observation générale. Par rapport au modèle balzacien, les romans modernes ne décrivent plus guère le physique des personnages, dont le caractère au contraire est souvent présenté comme complexe, sinon ambigu, et dont le comportement peut se modifier, voire même s'inverser au cours de l'histoire. C'est



pourquoi le « casting » de films réalistes ou romanesques évite les comédiens au physique trop fortement connoté, et leur préfère des acteurs d'apparence plus neutre ou plus polyvalente.

DES CORPS AUX DÉCORS

La délicate manipulation des motifs iconiques codifiés reprend à l'étape suivante : l'élaboration des décors intérieurs et extérieurs. Les contes merveilleux nous ont habitués depuis longtemps à quelques associations simples : châteaux et palais symbolisent le pouvoir, la richesse, le confort ; à l'inverse, la chaumière évoque sujétion et pauvreté ; la forêt est par excellence le lieu du désarroi, de l'égarément ; la mer dénote le voyage, l'éloignement ; souterraine ou nocturne, l'obscurité est synonyme de danger. Parmi les métonymies plus modernes, l'aspect visuel d'une habitation révèle bien des choses sur son occupant, qu'elle soit urbaine ou rurale, vaste ou étriquée, vétuste ou moderne, luxueuse ou modeste, meublée de manière austère ou fantaisiste, décorée avec ou sans recherche. Tous les cinéastes ont fait grand usage de telles potentialités : Jean-Pierre Melville dans l'univers bourgeois de *Léon Morin, prêtre* (1961, d'après Béatrix Beck), Paul Verhoeven avec le misérabilisme de *Keetje Tippel* (1975, d'après Neel Doff), Jacques Boigelot et son *Paix sur les champs* (1970, d'après Marie Gevers) qui met en scène le monde rural flamand,

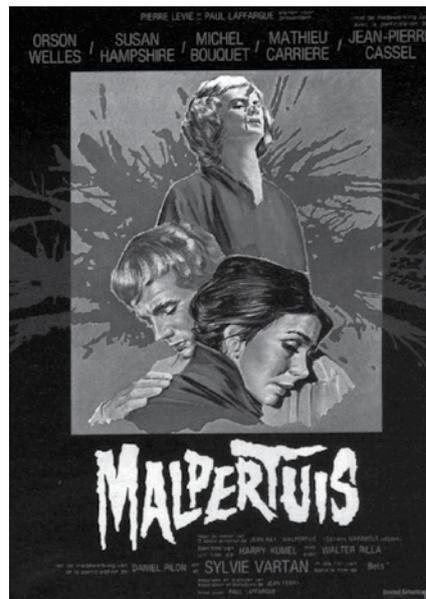
Affiches des films *Malpertuis* et *Falsch*

etc. Or, la plupart des détails visuels qui apparaissent à l'écran ne sont pas mentionnés dans l'œuvre littéraire initiale, qu'ils encombreraient d'ailleurs à l'excès. Le film, on l'a dit, est condamné à *montrer* sans relâche : l'image ne peut y être tronquée ou interrompue, et son immobilité semblerait incongrue au-delà de quelques secondes. Par rapport au livre qu'il s'agit d'adapter, le cinéma impose donc par essence une profusion de détails nouveaux, lesquels ne sont pas sémantiquement neutres, et que seul pourrait éventuellement éluder un dessin animé de facture très schématique.

Parallèlement à leur fonction informative, les éléments du décor remplissent souvent une fonction de nature connotative : ce qu'il est convenu d'appeler la *création d'atmosphère*. Ainsi les phénomènes météorologiques sont-ils souvent mis à profit pour suggérer le climat relationnel et psychologique qui règne dans une collectivité humaine : l'ensoleillement correspond généralement au bonheur paisible, la pluie à la quotidienneté frustrante, l'orage aux moments de tension dramatique, le brouillard à l'inquiétude. De son côté, le cinéma fantastique fait grand usage de paysages estimés sinistres, ruines abandonnées, cimetières, précipices vertigineux, rochers zoomorphiques, branches et racines noueuses ; il instaure par là une ambiance étrange, voire angoissante, dans laquelle l'événement le plus anodin peut alors prendre un relief disproportionné. C'est le cas, on s'en doute, pour les films

inspirés de Jean Ray, dont *La grande frousse* de Jean-Pierre Mocky (1964), *Les gardiens* de Christian Mesnil (1967) ou *Malpertuis* de Harry Kümel (1972). Mais la fonction connotative du décor n'est pas toujours aussi prévisible. Adaptant en 1983 *Le lit* de Dominique Rolin, Marion Hänsel choisit de situer l'agonie de Martin non dans un hôpital mais sur une péniche, symbole de voyage et de passage. Une idée analogue sous-tend le *Falsch* des frères Dardenne (1986) : à la piste de danse imaginée par René Kalisky pour accueillir les retrouvailles posthumes de la famille Falsch, ils substituent un petit aéroport désert et froid.

Concernant les romans de Simenon, pourtant réputés « simples », le témoignage des cinéastes est instructif. Pour Jean Delannoy, il est « très difficile » de les adapter : « capter ce qui fait son originalité est impossible : un parfum, l'odeur d'une femme... En un mot, son climat si singulier pose d'énormes problèmes à un cinéaste. » Et Jean-Pierre Melville de renchérir : « les livres de Simenon, tout comme ceux de Chase, ne sont pas du tout cinématographiques. Simenon a le génie de l'atmosphère, mais ses histoires se ressemblent. » Il n'en reste pas moins que l'écrivain fut généreusement servi par le cinéma : les



plus grands réalisateurs français et de nombreux acteurs-vedettes y ont consacré le meilleur de leur talent. Quand Pierre Granier-Deferre réalise *Le chat* en 1971, il tourne en noir et blanc en ayant confié les rôles principaux à deux « monstres sacrés », Jean Gabin et Simone Signoret ; ce quasi huis clos d'amour-haine dans un pavillon de banlieue cerné par les excavatrices est d'une densité dramatique rare, qu'accentue la simplicité de l'intérieur. La même année, Granier-Deferre adapte en couleur un autre roman de Simenon, *La veuve Couderc*, dont l'atmosphère est totalement différente, de par la personnalité d'Alain Delon et les nombreuses scènes d'extérieur. Plus « moderniste » encore, Mathieu Amalric n'a pas hésité à transposer dans notre monde actuel l'histoire de *La chambre bleue* (2014), parue il y a cinquante ans.

SILENCE, ON TOURNE !

On a pu s'en convaincre : l'établissement du scénario, la rédaction des dialogues, le choix des comédiens, la fixation des décors obéissent à une logique impérieuse : structurer et seconder l'histoire telle que le réalisateur la conçoit, en donnant aux différents motifs iconiques une valeur communicative bien déterminée. Dès le début de la chaîne adaptative, cette histoire s'est écartée de l'œuvre littéraire dans une large mesure, non par l'effet d'un vouloir délibéré, mais du fait des contraintes propres à la technique ciné-

matographique. Le terme « adaptation » est donc trompeur car un texte ne saurait, en toute rigueur, être « adapté » en film : ce dernier est forcément une œuvre *sui generis* où de nombreux éléments livresques ont forcément disparu, tandis que de nombreux éléments nouveaux sont apparus. Or, au seuil du tournage, une telle combinatoire de pertes et de gains n'est nullement close. Si le moment est venu d'élaborer concrètement le récit audiovisuel en exploitant les travaux préparatoires, il faut admettre que ceux-ci ne sont pas totalement prédéterminants. De nombreuses décisions se prennent en effet sur le plateau, où l'on modifie souvent telle réplique, tel détail de la mise en scène, tel point du scénario, sans parler de changements parfois plus radicaux. C'est ici, au vrai, que le caractère collectif de l'entreprise s'affirme le plus nettement : le tournage possède sa dynamique propre parce que tous les protagonistes interagissent, entrouvrant ainsi la porte à l'imprévu et à l'invention.

On l'aura compris, la personnalité du réalisateur pèse en cette étape d'un poids accru. Quelques-uns préfèrent s'adapter aux circonstances du tournage, laisser aux comédiens la bride sur le cou, là où d'autres fixent d'avance les moindres détails et s'y tiennent en toute exactitude. Adaptant S.A. Steeman dans *L'assassin habite au 21* (1942) et *Quai des Orfèvres* (1947), Henri-Georges Clouzot, fidèle à ses habitudes, ne laisse rien au hasard : il participe à l'élaboration du scénario et des dialogues, par-



vient à plier Louis Jovet à son personnage, veille à une construction dramatique rigoureuse. Un Georges Lacombe (*Le journal tombe à cinq heures*, 1942, d'après Oscar-Paul Gilbert) ou un Henri Decoin (*Je suis avec toi*, 1943, sur un scénario de Fernand Crommelynck) n'eurent pas la même fermeté. Plus récemment, Adolphe Nysenholc commente en ces termes le tournage de *L'œuvre au noir* (1988) : « Delvaux ne respecte pas la méthode d'école qui consiste à tout prévoir sur papier, l'angulage, les mouvements d'appareil, etc. Delvaux improvise une partie au moment du tournage. Il peut se permettre ça avec une équipe où ils se connaissent bien, car ils ont déjà travaillé plusieurs fois ensemble, et [...] se sont cooptés entre eux. Mais avec des inconnus, ce serait difficile de leur imposer cette façon de faire. Là, tout est noté d'avance ; il ne faut plus qu'enregistrer » (*La communication cinématographique. Reflets du livre belge*. Actes du colloque de Palerme, mars 1989).

Tout comme les étapes précédentes, la mise en scène vise à produire du sens et à le maîtriser minutieusement par une utilisation calculée des différents motifs iconiques. Un

page de g. Affiche du film *La chambre bleue*

éclairage bien dosé, par exemple, permet de mettre en évidence certains détails, de faciliter leur identification, de sublimer un visage, de suggérer douceur ou dureté, tandis que le cinéaste maintient souvent dans la pénombre le personnage ou l'objet qu'il veut rendre inquiétant. Dans *La kermesse héroïque* (1935), d'après Charles Spaak, Jacques Feyder et son directeur de la photographie Harry Stradling se réfèrent ouvertement à l'imagerie de la peinture hollandaise du XVII^e siècle. Et quel réalisateur n'a jamais exploité les potentialités dramatiques de l'éclairage nocturne ? Le choix de l'angle de vue est lui aussi chargé de signification : la plongée a souvent un effet amoindrisant, car elle donne au spectateur l'impression de dominer la scène, alors que la contre-plongée d'un immeuble ou d'un personnage rendent ceux-ci plus impressionnants. Les mouvements de caméra, quant à eux, contribuent dans une large mesure au rythme du récit, desservant particulièrement les actions rapides ou violentes, lesquelles seront souvent mises en évidence lors du montage final... Or – hormis l'une ou l'autre indication d'éclairage –, tous ces constituants spécifiquement filmiques ne se trouvent pas dans le texte littéraire : ils constituent une richesse propre au cinéma, susceptible d'apporter au livre initial une résonance nouvelle, que ce soit sur le plan des significations, sur celui de la construction narrative, et surtout en matière de pouvoir émotif.

LE FAUX PROBLÈME DE LA FIDÉLITÉ

Dans quelle mesure le cinéaste cherche-t-il – et parvient-il – à « respecter » l'œuvre littéraire ? Cela varie de l'un à l'autre, pour autant qu'on puisse juger en l'absence de critères rigoureux. Adaptant *Le Président* de Georges Simenon, Henri Verneuil en donne en 1960 une version aussi personnelle que convaincante, évidemment liée à la stature de Jean Gabin dans le rôle-vedette. Avec *Le corps de mon ennemi* (1976), il s'octroie de même une grande liberté, mais le livre de Félicien Marceau est plutôt « le plus américain des cinéastes français », se laisse porter à bon escient par son style professionnel. Par contre, on a l'impression qu'un Roland Verhavert, en tournant *Bruges-la-morte* (1981) d'après Georges Rodenbach, s'est efforcé de restituer avec un soin consciencieux l'atmosphère accablante où baigne le roman, méritant ainsi l'étiquette de « cinéaste littéraire ». Or, comme le rappelle un récent dossier du *Magazine littéraire* (novembre 2014), cette étiquette fut également appliquée à François Truffaut, qui dans son retentissant article *Une certaine tendance du cinéma français* (*Les Cahiers du cinéma*, n° 31, 1954), préconisait le « respect de l'esprit » plutôt que le « respect de la lettre », et reconnaissait à l'adaptateur le droit à une certaine créativité. En 1958, Truffaut va plus loin : « le problème de l'adaptation est un faux problème.

Nulle recette, nulle formule magique. Seule compte la réussite du film, celle-ci exclusivement à la personnalité du metteur en scène [...]. Il n'y a donc ni bonne ni mauvaise adaptation » (*L'adaptation littéraire au cinéma*, dans *La Revue des Lettres modernes*). La question de la fidélité et de la trahison n'est pas close pour autant, car le respect de l'œuvre littéraire reste un grand classique de la culture française. Mais, si elle est aussi controversée, c'est sans nul doute parce qu'elle prend appui sur des postulats erronés ; le livre initial et le film, croit-on, sont deux entités objectives et déterminées, qui à ce titre peuvent faire l'objet d'une comparaison impartiale. Or, on est loin du compte. Roland Barthes l'a bien montré, le texte littéraire n'a pas un sens intrinsèque et fixé, sur lequel tous – auteur, lecteurs et critiques – pourraient s'accorder sans peine ; c'est, au contraire, la lecture seule qui le fait signifier, et dans des directions potentiellement imprévisibles. À leur tour, les artisans d'une adaptation cinématographique n'ont d'autre voie que d'*interpréter* le livre en fonction de leurs compétences et habitudes culturelles, et de s'en forger une version particulière. Si une « fidélité » est possible, c'est uniquement entre cette version et le résultat final à l'écran – mais au grand jamais par rapport à l'œuvre adaptée, de laquelle on s'est irrémédiablement éloigné. Ce n'est pas Armel Job qui nous contredira, lui qui a laissé à André Chandelle la plus entière liberté pour adapter en 2009 *Les fausses innocences*...

RENCONTRE AVEC FRÉDÉRIC FONTEYNE

RÉALISATEUR DE *LA FEMME DE GILLES*

SILVIE PHILIPPART DE FOY

La littérature est une inépuisable source d'inspiration cinématographique. Cependant, littérature et cinéma ne sont pas toujours compatibles, et les cinéastes qui prennent le risque d'adapter un roman font souvent face aux critiques, car il n'est pas aisé de retranscrire les mots en images ni de respecter parfaitement une œuvre littéraire. D'autant que le film qui s'inspire d'un roman relève plus de la création que d'une restitution fidèle, car le langage cinématographique n'obéit pas aux mêmes règles que l'écrit. Au travers du film, le cinéaste propose sa propre vision de l'histoire, sa propre lecture.

C'est de ce travail de création et d'adaptation que nous a parlé Frédéric Fonteyne. Cinéaste belge né en 1968, il a notamment scénarisé et filmé, en 2004, *La femme de Gilles*, adaptation cinématographique du roman de l'écrivaine belge Madeleine Bourdouxhe, publié en 1937. La scénarisation de *La femme de Gilles* est une collaboration, d'abord avec Marion Hänsel et puis avec Philippe Blasband.

Issu de l'IAD (Institut des Arts de Diffusion), Frédéric Fonteyne a toujours été fasciné par la littérature. C'est elle qui lui a donné l'envie de raconter des histoires et qui l'a mené au cinéma. Il pense cependant que tous les romans ne font pas de bons films. Le style se traduit difficilement à l'écran et un livre d'une grande qualité littéraire n'assure pas forcément un excellent film. Que du contraire parfois. Fonteyne pointe par exemple le cas de Kundera, qui écrit à dessein des livres inadaptables.

Pourquoi un cinéaste choisit-il d'adapter une histoire en particulier ? Pour Frédéric Fonteyne, c'est une question de « résonance ». Il y a, affirme-t-il, « un côté autobiographique et profondément intime dans le choix d'un cinéaste » : l'histoire qu'il décide d'adapter correspond exactement à ce qu'il a envie d'exprimer à ce moment-là et à ce qui résonne en lui.

La lecture du roman de Madeleine Bourdouxhe a été un moment très intense pour le réalisateur. Le coup de foudre n'est pourtant pas arrivé tout de suite. Plusieurs personnes autour de lui avaient lu le livre et

le lui avaient recommandé avec insistance. Par hasard, une lettre de la fille de l'écrivaine lui avait signalé que les droits audiovisuels étaient disponibles et il savait que plusieurs cinéastes avaient eu envie d'adapter cette histoire sans jamais finaliser le projet. Quelques mois après une première tentative échouée, il s'est replongé dans l'histoire et l'adaptation de ce roman lui est apparue comme une évidence. Au cours de sa lecture, il s'est mis à prendre des notes, beaucoup de notes, et à visualiser les scènes : certains passages du roman avaient un côté très cinématographique et l'ont beaucoup inspiré. Le personnage principal, Élixa, le fascinait.

Après avoir pris des notes sur le livre pendant près de trois mois, Fonteyne a rencontré Marie Muller, la fille de Madeleine Bourdouxhe, à Athènes où elle résidait. Il dit lui avoir parlé pendant près de huit heures d'affilée. L'écoute de Marie Muller a été très attentive et il a fini par la convaincre qu'il allait rendre justice au roman de sa mère.

Beaucoup de gens disent qu'il faut trahir un roman pour faire un bon film. Mais l'envie de Frédéric Fonteyne était de rester fidèle à ce qui faisait le roman et à ce qu'il avait ressenti lors de la première lecture. Un de ses objectifs était de faire ressentir ce qui se passe dans la tête des personnages. Il y avait chez lui une réelle volonté de proximité par rapport au roman et aux émotions des personnages.

Bien sûr, comme cela arrive souvent, beaucoup de scènes ont été coupées au montage et ce n'est qu'après celui-ci que Frédéric

Frédéric Fonteyne - doc. presse © DR

Fonteyne a vu l'immense différence avec le roman. Pour le cinéaste, les mots dans le roman permettent d'adoucir la vérité insupportable de cette histoire ; ils offrent au lecteur la possibilité d'intégrer les choses petit à petit. Mais les images cinématographiques ont un effet beaucoup plus fort et plongent directement le spectateur dans la violence de l'histoire.

Quant à l'accueil du public, Frédéric Fonteyne se souvient que les réactions ont été à la fois dures et très émouvantes. Parce que l'expérience que propose le film est difficile.

Avec le recul des années, le réalisateur mesure à quel point son travail sur *La femme de Gilles* a été intense et terriblement compliqué pour lui. Il le sait, il est extrêmement rare de ressentir un tel lien avec un livre. Il ne l'a plus jamais vécu depuis et se demande si cela arrivera encore un jour. Depuis *La femme de Gilles*, il a réalisé un autre film, *Tango libre* (2012), à partir d'un scénario original d'Anne Paulicevich. Mais il espère encore découvrir dans la littérature des perles qui lui donneront envie de les transposer à l'écran. On ne peut que le lui souhaiter.

Madeleine BOURDOUXHE, *La femme de Gilles*, Paris, Gallimard, 1937. Rééd. : Labor, coll. « Espace Nord » n°21 ; Actes Sud, coll. « Babel ».

Jean-François PLUIJGERS, *Genèse d'un film. La femme de Gilles*, Bruxelles, Luc Pire, coll. « Wallimage », 2004.

Le film de Frédéric Fonteyne est disponible en DVD (édition Cinéart).



STEFAN LIBERSKI

ÉCRIVAIN PAS SIMPLEMENT

NAUSICAA DEWEZ

Écrivain protéiforme – on lui doit romans, récits, bandes dessinées (avec son complice Jannin), sketches (eux aussi souvent co-écrits avec Jannin) et scénarios –, Stefan Liberski est aussi acteur et réalisateur pour la télévision et le cinéma. Son dernier film, *Tokyo fiancée*, sorti sur les écrans belges à l'automne 2014, est tiré du roman autobiographique d'Amélie Nothomb *Ni d'Ève ni d'Adam* (Albin Michel, 2007). Un film dont Liberski signe aussi le scénario. Évidemment. On le retrouve, un jour de novembre, dans un café ixellois, pour parler de *Tokyo fiancée*, de cinéma et de littérature.

Le Carnet et les Instants : Vous êtes écrivain, bédéiste, cinéaste, homme de télévision... Comment passez-vous de l'un à l'autre ?

Stefan Liberski : Je ne sais pas trop. Ce sont des activités qui pour moi se sont toujours enchaînées l'une à l'autre assez naturellement. Elles sont le résultat d'envies diverses mais elles sont aussi liées à des rencontres, des contextes, des occasions. Il y a quand même, je crois, quelque chose de commun à tout ce que je fais : l'écriture. Tout part de l'écriture. J'ai été *copywriter* pour gagner ma vie ; j'écris des romans, des petits essais ; j'ai écrit des centaines de sketches (on pourrait les croire improvisés, mais en réalité ils sont toujours très écrits) ; j'écris des scénarios, que ce soit moi qui les tourne ou pas, j'écris des bulles de BD... Tout part donc de l'écriture. Bien sûr je pourrais ne faire que ça mais je ne suis pas assez sage. Je n'arrive pas à rester assis à mon bureau et à écrire toute la sainte journée. J'ai toujours besoin de sortir, de faire autre chose. D'autant que j'aime faire des images et des sons, j'aime les acteurs, j'aime travailler avec eux et le travail en équipe en général. Je ne pourrais pas me passer de tout ça. Même si j'ai bien conscience qu'un danger toujours me guette : celui de la dispersion.

Vous avez, paradoxalement peut-être, commencé par le cinéma avant de passer à l'écriture.

Au départ, je voulais faire du cinéma. J'ai écrit quelques scénarios. Un jour, j'ai eu l'oc-

casion de partir à Rome, sur le tournage de *La città delle donne*. Liliana Betti, une amie que j'avais rencontrée à la Mostra de Venise, m'avait dit qu'il fallait absolument que je vienne voir un tournage de Fellini. J'ai vendu une petite affaire que j'avais à Bruxelles et je suis parti à Rome. J'y suis resté trois ans. Sur Wikipedia, il est indiqué que j'ai été l'assistant de Fellini. C'est une absurdité qui traîne d'article en article et que je n'arrive pas à corriger, ça m'énerve. L'assistant sur le tournage était Maurizio Mein, l'assistant de toujours de Fellini. Moi, j'étais, disons, un témoin privilégié. J'ai apporté des cafés, comme on dit. C'est fou ce qu'ils en buvaient, des cafés. Mais j'étais dans le cercle et j'apprenais beaucoup.

Votre travail de cinéaste influe-t-il sur votre manière d'écrire ?

Il m'apparaît aujourd'hui que lorsqu'on écrit ou qu'on filme, quand on joue ou qu'on invente quoi que ce soit, il y a toujours ce moment où il faut être au plus près de son instinct. On ne peut se fier vraiment qu'à lui. Avant et après coup, on peut certes réfléchir, analyser, trouver mille bonnes raisons à ceci ou à cela, mais il y a toujours le moment de l'instinct – et il faut l'écouter, quitte d'ailleurs à ce qu'il remette tout en question. C'est l'instinct qui, au bout du compte, vous dicte où mettre la caméra au moment de filmer ou quelle valeur donner au plan. Je retrouve un peu ça dans l'écriture. Certains passages viennent d'un seul coup, dans la jubilation, et ils ne bougeront presque pas par la suite,

Stefan Liberski - doc. presse FIFF © DR

alors que d'autres (plus nombreux hélas que les premiers dans mon cas) exigent beaucoup de sueur et d'efforts, mais ceux-là sont aussi une manière de rejoindre l'instinct de la phrase. Quand les mots se mettent à sonner juste, il n'y a que l'instinct musical qui peut vous le garantir.

Le travail de l'écriture passe-t-il alors par l'oralité ?

Quand j'écris, les dialogues me viennent assez facilement. C'est d'ailleurs généralement le travail qu'on me confie quand je travaille avec d'autres scénaristes. J'entends l'écriture comme on entend des voix. C'est le cas pour les textes que j'écris comme pour ceux que je lis. Lorsque je lis un texte que j'aime (un texte *qui me parle*), j'entends une voix. Même si je ne connais pas la voix de l'écrivain. Je ne connais pas la voix de Nabokov, par exemple, mais j'entends sa voix quand je lis ses livres. En revanche je connais bien celle de Yourcenar et je la retrouve quand je la lis. Et bien sûr la voix d'Amélie Nothomb. Impossible de ne pas entendre la voix d'Amélie quand je lis ses livres ! J'espère qu'à la lecture de mes textes, le lecteur entend aussi une voix.

Malgré la dimension auditive de votre écriture, certains de vos textes – *G.S., écrivain tout simplement*, notamment – paraissent inadaptés au cinéma.

Certains de mes livres sont adaptables, d'autres pas. Pour *Le triomphe de Namur*, par exemple, j'ai d'abord hésité entre un récit écrit et un scénario. C'est l'histoire d'un cinéaste. J'y vois



même des procédés qui seraient intéressants à mettre en image. *G.S., écrivain tout simplement*, par contre, est très lié à l'écrit. Sa rhétorique est littéraire, elle ne s'image pas. Mais j'espère qu'il y a une voix qui l'énonce.

Votre dernier film, *Tokyo fiancée*, est l'adaptation d'un roman d'Amélie Nothomb. Comment est né le projet de ce film ?

En 2005, je suis allé au Japon pour tourner quelques séquences d'un autre film, *Bunker Paradise*. Le pays m'a énormément touché. Je me suis alors promis de revenir faire tout un film au Japon. J'avais des idées en tête, des brouillons. Puis en 2007 m'est arrivé *Ni d'Ève ni d'Adam*. C'était la coïncidence que j'attendais. Je trouvais l'histoire parfaite. C'était une histoire d'amour et je voulais une histoire d'amour. Mais il s'agit d'un amour très particulier qui se cherche entre fraternité, goût, exotisme et sensualité. L'histoire est d'une grande simplicité, droite comme un film d'Ozu. Et pourtant le sentiment qui est exposé là est, je crois, inhabituel. Il dévoile une sensualité ambiguë, le bonheur presque détaché d'une rencontre amoureuse. Amélie décrit dans ce livre quelque chose que je n'ai pas vu souvent traité en littérature (ou au cinéma) – et qui échappe en général aux commentaires (du moins m'a-t-il semblé). L'héroïne est moins dans la passion pour son fiancé japonais que dans l'hésitation et la question de ce que celui-ci représente. C'est elle qui se cherche à travers lui, il n'est qu'une occurrence de sa métamorphose. Au moment de cette histoire,

elle devient écrivain et décide au fond d'une identité sexuelle. Le titre du roman renvoie d'ailleurs à cette hésitation. J'espère avoir gardé quelque chose de tout cela dans mon film. En outre, c'est un roman très drôle, assez atypique dans l'œuvre d'Amélie. Après l'avoir lu, j'ai tout de suite appelé Amélie pour lui faire part de mon envie d'adapter le livre. Pour mon plus grand bonheur, elle en fut enchantée. Le projet a ensuite mis du temps à se réaliser. Le montage financier a été difficile et puis il y a eu le tsunami, qui a retardé le tournage – mais qui a aussi porté le film dans une autre direction.

Qu'est-ce qui fait pour vous une bonne adaptation ?

C'est assez banal, mais je crois qu'il s'agit avant tout de rester fidèle à l'esprit du livre, plus qu'à sa lettre – de le trahir pour rester fidèle, en quelque sorte. Les premières moutures du scénario de *Tokyo fiancée* reprenaient le roman d'Amélie de manière littérale. Mais quand je me suis baladé au Japon avec le livre sous le bras pour aller visiter les lieux qu'il décrivait, je me suis rendu compte que ce que je voyais ne correspondait pas toujours avec ce que je lisais. Un exemple ? Amélie raconte qu'un soir Rinri fait un feu d'artifices dans un parc. Elle nomme précisément le parc : le Shirogane. J'ai vu le parc. Il est impossible d'y faire un feu d'artifices. Il est minuscule et il est fermé à 17h. Naïvement, j'étais d'abord un peu choqué. Puis j'ai ri de ma propre naïveté et je me suis dit que si Amélie avait évidemment le droit de prendre toutes

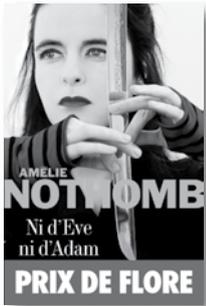


les libertés, je pouvais moi aussi les prendre. Elle m'indiquait la voie, si vous voulez.

Votre film se termine par les mots « Tout ce que l'on aime devient une fiction », qui sont extraits d'un autre livre d'Amélie Nothomb, *La nostalgie heureuse* : les avez-vous repris pour signifier cette liberté que vous vous êtes accordée vis-à-vis du roman qui vous a inspiré ?

Exactement. Je connais bien Amélie. Nous sommes amis. J'ai eu peur d'abord de prendre trop de libertés avec son livre. Mais comme je vous l'ai dit, le fait de me promener au Japon avec son roman m'a libéré. « Amélie fait un livre, moi je fais un film » : voilà ce que je me suis dit. Au fur et à mesure des moutures du scénario, je me libérais de plus en plus. Et pourtant, je ne crois pas l'avoir jamais trahie. Je crois avoir gardé l'esprit. L'esprit d'Amélie.

Cette adaptation avait tout de l'entreprise périlleuse, puisqu'elle porte sur le roman autobiographique d'une auteure vivante et de surcroît très médiatisée. Il fallait imposer la figure de Pauline Étienne en Amélie Nothomb. Vous avez en outre choisi de situer l'histoire dans le Japon



d'aujourd'hui, alors que le roman se passe dans les années 1980.

Ces choix-là eux aussi ont été très instinctifs. Pauline ne ressemble pas vraiment à Amélie, c'est vrai. Quoique je voie une certaine ressemblance entre elles quand Pauline s'habille en geisha. Je pense qu'elles feraient le même genre de geisha ! En tout cas de toutes les actrices que nous avons auditionnées, c'est Pauline Étienne qui, d'emblée, m'a semblé évidente. Encore une fois, j'ai essayé d'être fidèle à la fois à l'esprit du livre, mais aussi à ce qui me lie à Amélie. Avec les amis, on peut se permettre de pousser le bouchon un peu loin tout en sachant qu'il y a un fond d'acceptation. Et Amélie a accepté.

Si *Tokyo fiancée* dialogue forcément avec *Ni d'Ève ni d'Adam*, on y trouve aussi des références au film *Hiroshima mon amour*.

Oui, c'est un film emblématique, une histoire entre une Occidentale et un Japonais sur fond de bombe atomique. La bombe atomique n'est évidemment pas sans évoquer la catastrophe de Fukushima que j'ai intégrée dans mon film. Il y a des images d'archives dans *Tokyo fiancée* tout comme dans le film de Resnais. Dans le roman d'Amélie, Rinri lit des passages d'*Hiroshima mon amour*. Ça n'aurait pas bien tenu à l'écran. J'ai préféré intégrer autrement la référence à *Hiroshima*. Fukushima est une manière de faire écho à *Hiroshima mon amour*. Même si tout cela est dérisoire au regard de l'immense catastrophe de Fukushima, catastrophe qui dure encore et durera pour les siècles des siècles.

Pourtant, il y a une très belle scène de lecture dans le film, une lecture dans le bain.

Oui, c'est une lecture de Mishima. La scène est plus longue dans le roman et j'avais filmé beaucoup plus de cette lecture. Ce fut très raccourci dans le montage final, pour des raisons de rythme du film.

Mais la scène la plus remarquable de *Tokyo fiancée* est sans doute le moment où Pauline Étienne se met à chanter son amour du Japon sur l'air de *J'aime la vie*.

Dans le roman, il est dit qu'Amélie chante, danse et saute sur les canapés après sa première nuit d'amour. C'était aussi prévu dans le scénario. Au moment du tournage, je ne savais pas exactement ce que j'allais faire chanter au personnage. C'est Pauline Étienne qui, pour des raisons bien particulières (et intimes), adore cette chanson et elle m'a proposé de la chanter. On a alors très vite écrit de nouvelles paroles ensemble. Vous savez, il y a dans les livres d'Amélie des ruptures de ton que j'adore. À certains moments, elle peut vous ciseler des maximes à la Chamfort ou à la La Rochefoucauld, coulées dans un style Grand Siècle impeccable ; et puis à d'autres, elle écrit des dialogues complètement déliés sur le chocolat blanc, la bière d'Orval ou dieu sait quoi. Malgré ces ruptures de ton, on entend toujours sa voix. La scène où Pauline Étienne chante, que j'ai en outre soulignée par des petits cœurs qui apparaissent à l'écran, est une manière de faire écho à cette liberté d'Amélie. Certains

page de g. Affiche du film *Tokyo fiancée*

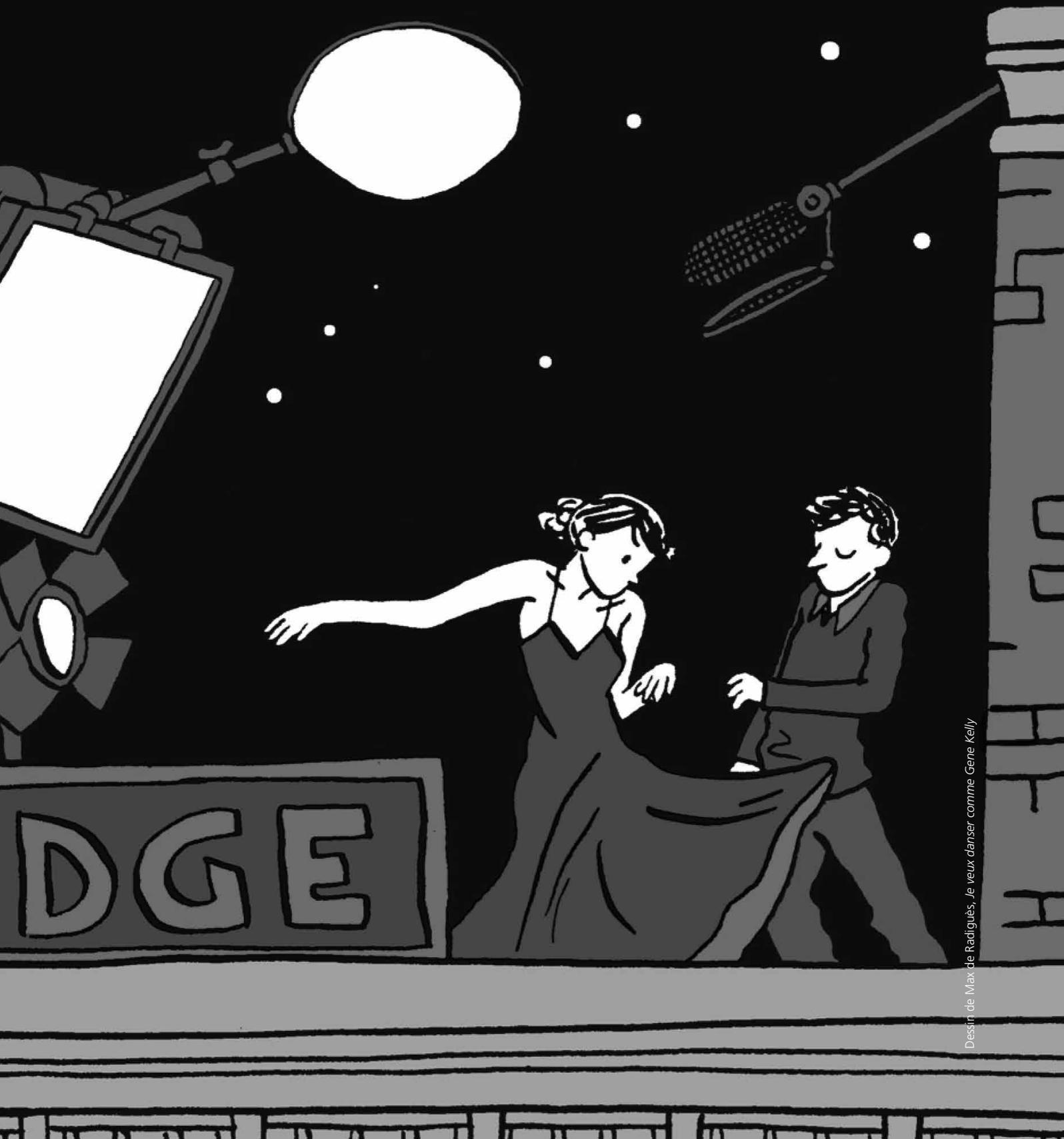
aiment cette scène, d'autres sont choqués – peu, en fait. C'est en outre une scène qui a plutôt bien marché partout où elle a été projetée, même auprès de spectateurs étrangers qui n'ont pas la référence à Sandra Kim.

Avant *Tokyo fiancée*, Alain Corneau avait lui aussi adapté une œuvre autobiographique d'Amélie Nothomb, *Stupeur et tremblements* : ce film était-il une référence pour votre propre travail ?

Le film de Corneau m'a plu, mais il ne m'a pas influencé du tout. Il n'y a aucune référence à ce film dans *Tokyo fiancée*. C'est une adaptation littérale, ce que *Tokyo fiancée* n'est pas. Surtout, Corneau a tourné son film à Paris, à la Défense, et pas au Japon – il en fut d'ailleurs très chagriné.

Votre film, au contraire, montre un véritable amour pour le Japon.

Oui, c'est pourquoi je voulais une histoire d'amour. Je voulais faire un film au Japon qui soit une lettre d'amour au Japon. Quand j'ai voyagé là-bas, j'ai eu un guide excellent. Il a d'ailleurs été assistant sur le film. Il m'a montré des choses du Japon très différentes de celles qu'on connaît habituellement de ce pays : les temples ou les Shinkansen. Je voulais montrer un Japon moins connu, celui des quartiers excentrés et des arrière-cours où jouent les enfants, celui des montagnes où l'on se perd et des îles noires. C'est mon Japon. C'est celui que j'ai vu et que j'avais envie de partager.



Dessin de Max de Radigues, Je veux danser comme Gene Kelly

BANDE DESSINÉE ET CINÉMA

UNE LONGUE, TUMULTUEUSE, MAIS PROMETTEUSE HISTOIRE D'AMOUR

MARIE-CHRISTINE **GOBERT**

Si dans la grille de classification des arts, les cases 7 et 9 sont distantes et distinctes, dans leur histoire, il n'en est rien ! En effet, le septième art – le cinéma – et le neuvième art – la bande dessinée – se mêlent dès leurs origines. Les pionniers du dessin animé étaient des dessinateurs reconnus en leur temps ! Ou devrait-on dire que les pionniers de la bande dessinée firent partie des premiers réalisateurs de l'histoire du cinéma d'animation ? Revenons sur ce qui unit les deux arts, ce qu'il s'est passé en Amérique et en Europe tout au long du siècle passé pour enfin parler de l'ici et maintenant : les adaptations belges de bande dessinée au cinéma et leur avenir prometteur.

UNE AVENTURE SÉDUISANTE

Les adaptations cinématographiques de bande dessinée se multiplient jusqu'à paraître l'incontournable suite logique d'un album à succès. Il est vrai que le passage d'un médium à l'autre se révèle séduisant au vu des procédés communs qui entrent dans leur conception : deux arts séquentiels où se juxtaposent différents niveaux narratifs ayant recours au symbolisme ou à la métaphore pour exprimer des idées abstraites, des sentiments ou des émotions, et où l'image est langage. Toutefois, il serait trop simpliste de croire en l'idée reçue qu'une bande dessinée est le *story-board*¹ d'un film, car si ces deux médias utilisent un même langage, leur grammaire est différente. Si le cinéma apporte à la bande dessinée le son et le mouvement, cela doit se faire avec prudence et rester en harmonie avec l'univers graphique initial. L'âme des personnages doit être respectée pour que l'adaptation soit un succès. En outre, le rapport au temps de narration change lui aussi lorsqu'il y a adaptation. Alors que le lecteur était roi et lisait une BD à son rythme, s'attardant sur l'une ou l'autre planche ou revenant en arrière à l'envi, le réalisateur lui impose maintenant sa loi par le tempo du montage qu'il choisit. Adapter une bande dessinée au cinéma est un moyen certain de réjouir un public de lecteurs conquis et d'élargir ce public en rendant l'œuvre accessible à un plus

grand nombre, mais une bonne adaptation demande du génie, de la technique et surtout, du respect pour l'œuvre initiale.

AU COMMENCEMENT, ÇA SE PASSE AILLEURS

Outre-Atlantique : la bande-dessinée et le cinéma se rencontrent dès leurs premiers pas puisque l'un des pionniers dans les deux domaines, Winsor McCay, réalise en 1911 déjà l'un des premiers dessins animés américains à partir de la célèbre bande dessinée *Little Nemo in Slumberland* dont il est l'auteur. Si la démarche de McCay s'inscrit bien dans l'innovation artistique, la suite aux USA visera surtout la rentabilité d'une opération à faible risque. Ainsi, à la manière des périodiques fidélisant leurs lecteurs grâce à l'insertion entre leurs pages de *daily strips* et *Sunday strips* (les deux grandes branches à l'origine des *comic strips* ou *comics*, termes désignant aujourd'hui le genre de la bande dessinée aux USA), les maisons de production et les cinémas voient un bon moyen de fidéliser leurs spectateurs en diffusant chaque semaine, avant le film, un feuilleton (*serial*) souvent adapté d'un *comics*. Ainsi apparaissent à l'écran Flash Gordon, Captain America ou encore Batman, héros bien connus et têtes d'affiches récurrentes, en Europe également. Que les aficionados des super-héros US se réjouissent, les productions DC Comics et Marvel sont planifiées jusqu'en 2020.

LES DÉBUTS, DE CE CÔTÉ DE L'ATLANTIQUE

En Europe, l'histoire du dessin animé commence plus ou moins au même moment qu'en Amérique avec le Français Émile Cohl, un célèbre caricaturiste qui puise dans ses propres travaux dessinés pour réaliser ses premiers films animés : les deux mondes communiquent dès leurs débuts ici aussi. Mais faisons un bond dans le temps, passons les prémisses des deux arts pour observer ce qu'il arrive aux héros de la bande dessinée de l'école franco-belge² dite classique dès la deuxième moitié du xx^e siècle. Car nos reporters, petits hommes bleus ou cow-boys solitaires s'animent sur nos écrans et s'exportent dans les salles du monde entier depuis de nombreuses années eux aussi. S'animent, c'est le mot puisque les premiers transferts d'un médium à l'autre se sont faits sous la forme du dessin animé. L'une des caractéristiques les plus marquantes des héros de BD étant leur physique aux traits souvent exagérés qui leur donnent cet aspect caricatural cher aux lecteurs, une adaptation en images réelles avec des acteurs ressemblant plus ou moins aux personnages qu'ils incarnent semble trop risquée. Nous rappelons ici les premières animations de Tintin en 1947 dans *Le crabe aux pinces d'or* (film d'animation réalisé avec des poupées de chiffon par Claude Misonne), des Schtroumpfs en 1965 dans *Les aventures des Schtroumpfs* (cinq épisodes en noir et

blanc adaptés des albums par Eddy Ryssack et Maurice Rosy), d'Astérix et Obélix par Ray Goossens pour Dargaud et Belvision en 1967 avec *Astérix le Gaulois* et de Lucky Luke par ses scénariste et dessinateur René Goscinny et Morris en 1971 dans *Daisy Town* aux Studios Belvision. Le recours à l'animation semble donc être le moyen le plus aisé de donner la vie aux personnages de papier, mais grâce à la performance de Jean-Pierre Talbot, les fans de notre reporter national ont quand même eu la chance de voir Tintin « en chair et en os » très vite à l'écran dans *Tintin et le mystère de la Toison d'or* en 1961 et *Tintin et les oranges bleues* en 1964, respectivement par les réalisateurs Jean-Jacques Vierne et Philippe Condroyer via l'Alliance de Production cinématographique. Qu'il s'agisse de dessins animés dans lesquels évoluent les personnages dessinés ou de films en images réelles dans lesquels les acteurs se griment pour représenter au mieux les personnages, la machine était lancée !

DE RETOUR EN AMÉRIQUE, UN PEU PLUS TARD

L'évolution technologique aidant, une infinité de possibilités nouvelles se sont offertes aux réalisateurs. Ainsi sont apparus des films aux acteurs hybrides à la fois en 3D et en 2D. Nous citerons ici l'hollywoodien *Les Schtroumpfs* (*The Smurfs* aux studios Columbia Pictures et Sony Pictures

Animations) de Raja Gosnell sorti en 2011 et dans lequel un Gargamel en chair (l'acteur Hank Azaria) se lance à la poursuite de petits hommes bleus virtuels. Et nous rappellerons que ce n'est qu'après 30 ans de réflexion que Steven Spielberg s'est dit séduit par la nouvelle technique de la *performance capture*³ proposée par Peter Jackson pour reproduire fidèlement le monde imaginé par Hergé et adapter enfin au cinéma le diptyque *Le secret de la Licorne* et *Le trésor de Rackham le rouge* dans *Les aventures de Tintin : le secret de la Licorne* sorti en 2012. Le passage des effets spéciaux classiques aux effets numériques a donc été décisif. Notons qu'une technique nouvelle ne supplante pas forcément une ancienne, et que depuis quelques années, de plus en plus de procédés d'animation apparaissent et cohabitent sous le nom générique de film d'animation.

AU MÊME MOMENT, EN FRANCE

Si Tintin et les Schtroumpfs sont belges, les réalisateurs des films cités ci-dessus ne le sont pas. On note en effet une tendance des maisons de production étrangères à « récupérer » nos héros de bande dessinée récurrents. Cela peut se passer pour la raison la plus noble : un réalisateur étranger connaît et apprécie un héros de l'école franco-belge et décide d'en acheter les droits d'adaptation avec le rêve d'en reproduire fidèlement l'univers au cinéma, comme ce fut le cas de Spielberg à qui Hergé accordait toute sa

Affiches des films *Le crabe aux pinces d'or*,
Tintin et le mystère de la Toison d'or
et *Les aventures de Tintin*

confiance. Les critiques sont mitigés quant au caractère fidèle de la restitution, mais suite à un échange épistolaire avec le réalisateur américain, Hergé confie à un ami : « Je sais que je risque de ne pas reconnaître mes personnages, mais Spielberg est un créateur et je veux lui accorder ma confiance⁴. » Toutefois, on parle plus souvent du côté « poule aux œufs d'or » qui séduit notamment nos voisins français. En effet, suite au succès d'un *Astérix et Obélix, mission Cléopâtre* adapté au cinéma par Alain Chabat en 2002 (14 millions d'entrées en France) ou du *Petit Nicolas* porté à l'écran par Laurent Tirard en 2009 (5 millions et

demi d'entrées en France), les maisons de production françaises sont convaincues que le filon est à creuser ; et il leur suffit de tendre la main (et le portefeuille) vers le patrimoine du pays d'à côté. Ils en ont les moyens et tout à y gagner puisqu'adapter une bande dessinée au cinéma vise un public conquis, susceptible de devenir consommateur de l'adaptation. Notons qu'aux amateurs de la bande dessinée, s'ajoutent un potentiellement très large public n'ayant pas encore eu l'occasion de découvrir l'univers de la BD et voyant dans le film une façon détournée d'y parvenir ; mais aussi une part de cinéphiles désireux de découvrir une nouvelle œuvre

quelle qu'en soit l'origine. Si ce potentiel public élargi est du pain bénit pour les maisons de production, c'est également une aubaine pour les auteurs de bandes dessinées qui, de cette façon, ont la possibilité de diffuser plus largement leurs œuvres. Ainsi, en un peu plus de 10 ans seulement, sont passés à l'écran, avec des fortunes diverses, la plupart de nos héros franco-belges : le Marsupilami, L'Élève Ducobu, Boule et Bill, Blueberry, Largo Winch, Iznogoud, Lucky Luke, et récemment Benoît Brisefer. Il semblerait qu'à l'instar des super maisons de production américaines, les producteurs français aient pris le parti de tourner ces



films en images réelles et se soient détournés du film d'animation, a priori moins destiné à fournir des *blockbusters*. De plus, ces personnages ne sont pas les héros d'un album unique mais de toute une série d'aventures ; si le premier opus a plu, une suite est facilement envisageable et certainement rentable pour les maisons de production. Aucune raison pour elles de s'arrêter en si bon chemin ; l'avenir des piliers de la bande dessinée franco-belge dans les salles obscures est donc assuré, même s'il fera plus souvent le bonheur des enfants que de leurs parents.

L'ÉDITION FRANCO-BELGE, UN VENT DE CHANGEMENT

Aujourd'hui, il est virtuellement possible de conférer le mouvement à n'importe quel style esthétique grâce à l'évolution des technologies de création et de production dans le domaine des arts graphiques ; et si les techniques de base de l'animation restent les mêmes, chaque mise en œuvre est spécifique au projet concerné, ce qui confère à toute adaptation d'œuvre graphique originale un statut de « quasi-prototype⁵ ». Les auteurs de la nouvelle génération de la bande dessinée ne sont pas en reste lorsqu'il s'agit de se lancer dans des expériences novatrices. Cette nouvelle génération se trouve être l'héritière des grands changements opérés lors du tournant des années 1980 par le monde éditorial de la bande dessinée. Suite à l'émergence des *graphic novels* aux USA où

Will Eisner est le premier à insérer l'appellation sur la couverture d'une de ses œuvres (*A contract with God and Other Tenement Stories* parue en 1978 chez Baronnet), il y a du mouvement dans le paysage mondial de l'édition de la bande dessinée. Pour rappel, le genre du *graphic novel*⁶ est né en contestation des *comics* et cherchait à se frayer un chemin vers les tables des librairies générales en proposant, à l'origine, des ouvrages se différenciant de la production de bande dessinée courante tant par le contenu (des œuvres plus confidentielles ancrées dans une réalité sociale et destinées à un public adulte) que par la forme (un format plus petit, une couverture souple, le refus de la couleur, un plus grand nombre de pages, une mise en page différente où le rapport entre texte et dessin est plus libre). La scène éditoriale franco-belge ayant sous-estimé le genre a mal négocié ce tournant et s'est trouvée à la traîne, préférant se cantonner dans l'édition des bandes dessinées « classiques ». L'adjectif se réfère ici au formatage progressif de la bande dessinée francophone au format 48CC (comme l'a baptisée Jean-Christophe Menu de L'Association pour 48 pages cartonné en couleurs) qui répondait aux lois du marché : en produisant des œuvres standardisées et uniformes, au contenu politiquement correct et tout public, fidélisant le lectorat grâce à la publication d'une série autour d'un même héros, les maisons d'édition minimisaient la prise de risque et étaient certaines d'engranger du

profit. Certains se sont pourtant lassés de cette conformité et des maisons d'édition dites « indépendantes » ou « alternatives » sont nées et ont laissé la chance aux auteurs d'œuvres plus personnelles, plus « artisanales » de rencontrer un public différent de celui habituellement lecteur de bande dessinée. Ainsi sont apparus sur la scène franco-belge d'une part, le genre du roman graphique et d'autre part, des labels alternatifs tels que Futuropolis, L'Association, Ego comme x, Les Requins Marteaux, le Frémok... et de nouvelles collections au sein des grandes maisons d'édition qui se sont tardivement repositionnées⁷.

DANS LES SALLES DE CINÉMA, DU CHANGEMENT ÉGALEMENT, L'EXEMPLE DE PERSEPOLIS

À l'instar du monde éditorial, le cinéma s'intéresse lui aussi depuis une dizaine d'années au roman graphique. Le succès de l'adaptation cinématographique d'un roman graphique a été démontré en 2007 avec l'adaptation de *Persepolis* (quatre volumes édités entre 2000 et 2003 par L'Association) de Marjane Satrapi qu'elle a elle-même coproduite avec Vincent Paronnaud (aussi connu sous le nom de plume de Winshluss) et qui a connu pas moins de 28 nominations dans des festivals prestigieux et a remporté 11 prix (nous citerons le Prix du jury au Festival de Cannes en 2007, les Césars de la meilleure première œuvre et de la meilleure





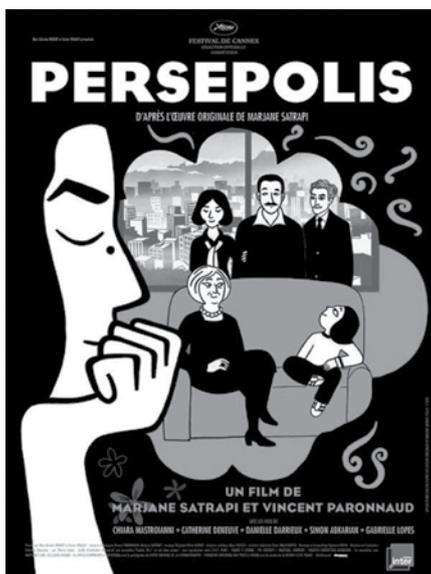
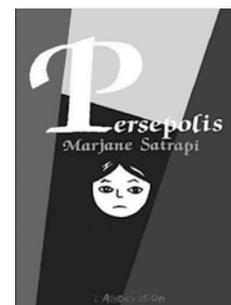
adaptation en 2008). L'œuvre, par sa qualité tant dans sa version papier qu'animée et par l'importance de son rôle dans l'histoire des adaptations de la bande dessinée contemporaine au cinéma, mérite que nous nous y attardions. *Persepolis*, c'est le récit autobiographique de Marjane, née en 1969 en Iran dans une famille moderne et cultivée qui assiste aux troubles qui vont mener à la révolution islamique et à la chute du Chah en 1979. Elle sera envoyée en Autriche pour poursuivre ses études en sécurité. C'est un journal de bord au graphisme simple mais percutant dans lequel sont décrits tous ces événements poignants sur un ton drôle et

triste à la fois qui restera gravé dans l'esprit de lecteurs du monde entier puisqu'il a été traduit en une vingtaine de langues déjà. Des images en noir et blanc, un humour féroce pour questionner une société sur des thèmes aussi divers que l'enfance, la politique, la religion, l'exil, l'adolescence et la recherche d'identité. *Persepolis*, c'est aussi une histoire de premières. Première bande dessinée d'un(e) auteur(e) iranien(ne) mais aussi première autobiographie animée. Afin de porter son autobiographie à l'écran, Marjane Satrapi s'est alliée au bédéiste Vincent Paronnaud et à une équipe de pas moins de 90 personnes. Il lui a fallu 3 ans et 80 000 dessins pour transposer, sans effets spéciaux mais avec des voix de stars (Catherine Deneuve, Chiara Mastroianni, Danielle Darrieux...), son histoire au cinéma : sa bande dessinée n'étant pas le story-board du film, il a fallu redessiner, se repositionner, trouver le ton pour ne pas prétendre faire le portrait d'une génération mais rester fidèle à l'intention de départ qui était de faire le portrait d'une jeune femme ayant « vécu en des temps intéressants ». En passant d'un médium à l'autre, le rapport qu'entretenait Marjane Satrapi à l'histoire a changé selon elle⁸, car elle a vu les personnages se détacher d'elle. Elle considère l'expérience comme frôlant la schizophrénie puisque devant l'équipe du tournage elle ne pouvait plus simplement dire « moi je » mais devait dire « elle » pour désigner l'héroïne. Son personnage en est réellement

devenu un. Pour le spectateur, il s'agit toujours d'une autobiographie, le pacte est respecté, mais pour l'auteure c'est devenu une fiction. La vision lucide et le trait de Marjane Satrapi alliés au génie de Vincent Paronnaud font de *Persepolis*-film une œuvre qui, pour reprendre les mots de Thomas Sotinel dans un article paru dans *Le Monde* le 27 juin 2007, « circule sans effort apparent entre la tragédie historique et la comédie familiale, entre le drame vu par les yeux d'un enfant et la satire sociale⁹ ». Quant à l'apport de la version animée à la version papier, même si la bande dessinée avait déjà conquis un public certain (les libraires constatent en effet que les consommateurs acquérant un exemplaire de l'ouvrage ne sont pas toujours des lecteurs de bande dessinée en temps normal), l'adaptation a permis de toucher un public plus large encore. Fier de ce succès, le duo ne s'est pas arrêté là puisqu'en 2011 est sorti un deuxième film adaptant une bande dessinée de Marjane Satrapi, *Poulet aux prunes*. Un film en images réelles cette fois qui raconte de façon romancée la triste et poétique histoire du grand-oncle de Marjane, Nasser Ali Khan (joué par Mathieu Amalric) qui décide de se laisser mourir après la perte de son violon.

EN BELGIQUE, AU PRÉSENT

D'une autobiographie animée entièrement réalisée en France par une auteure qui se sent française même si elle n'en a pas la





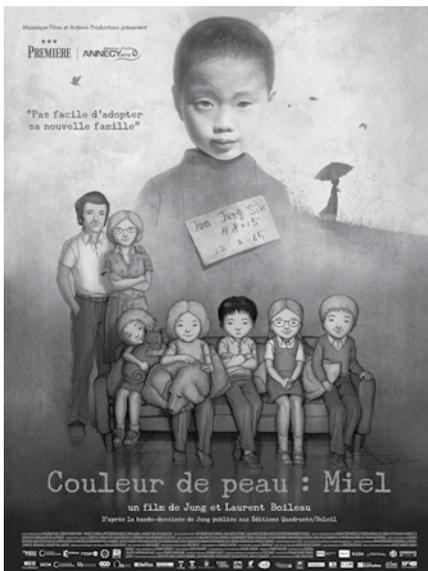
page de g. Affiche du film *Persepolis*
 page de d. Affiche du film *Couleur de peau : miel*

nationalité, passons à une autre autobiographie animée, adaptée quant à elle d'une bande dessinée plus proche de chez nous : *Couleur de peau : miel* de Jung coréalisée avec Laurent Boileau. Jung est un auteur de bande dessinée accompli qui depuis une vingtaine d'années aborde les thèmes du déracinement, de l'abandon, de l'Asie, de l'identité et de la fratrie : thèmes qui lui sont chers car ils lui sont familiers. En effet, né en Corée du Sud en 1965, le petit Jung a été abandonné par ses parents biologiques et adopté en 1971 par une famille belge au sein de laquelle il a grandi et s'est épanoui, avec difficulté parfois. C'est cette histoire,

son histoire, qu'il a décidé de raconter dans le roman graphique *Couleur de peau : miel* paru en 2007 (suivi d'un tome II en 2008 et d'un tome III en 2013) chez Quadrants. Par le biais d'un dialogue entre le Jung adulte et le Jung enfant, empreint d'autodérision, l'auteur revient sur les grands questionnements ayant jalonné son existence : l'abandon, le refus des origines, l'autodestruction, le rattachement à une autre culture (japonaise ici), la figure de la mère adoptive, celle de la mère biologique, l'intégration dans une nouvelle fratrie, l'acceptation des mixités et la reconstruction de soi. « Le dessin a toujours été pour moi un formidable moyen d'évasion, aussi un refuge [...] Tout ce qui me déplaisait dans la réalité, je le faisais disparaître. Je me recréais un monde dont je devenais le chef d'orchestre¹⁰. » Une quête identitaire qui s'est prolongée au cinéma à l'initiative de Laurent Boileau, réalisateur de documentaires et chroniqueur pour actuabd.com, qui a été touché par l'histoire de Jung racontée avec ironie et recul dans le roman graphique et frappé par le potentiel universel du récit. C'est d'ailleurs dans cette optique-là que les deux hommes se sont attelés à la tâche : s'appuyer sur l'histoire personnelle de Jung sans la trahir, mais en cherchant à la rendre plus universelle ; évoquer, au-delà des problèmes propres à l'adoption, l'acceptation de soi et la différence. *Couleur de peau : miel*-film, une coproduction franco-belgo-coréenne, est à la fois la même histoire et le prolongement des deux premiers tomes

de la bande dessinée. Pour Jung¹¹, il s'agit d'un processus organique qui ne lui permet plus de dissocier la BD du film, il s'agit de la même histoire contée avec des outils différents où la technique s'est mise au service de l'histoire. Commencé en 2008 et sorti en 2012, le projet de ce film hybride – à l'instar de la quête identitaire qu'il raconte – s'est révélé en constante évolution jusqu'à devenir un objet final atypique où le gros de l'animation est en 3D avec un rendu 2D où se mêlent images 2D et 3D, images réelles et images fixes. Selon l'auteur, chaque élément s'est imposé au cas par cas parce que c'était la meilleure façon de raconter l'histoire de cette scène-là. Ainsi l'histoire de la famille s'étoffe-t-elle d'images d'archive en Super 8 ; les parties oniriques s'animent en 2D et permettent d'évoquer les fantasmes du petit Jung qui dessine pour s'évader, des prises de vue réelles du retour en Corée permettent d'intégrer au film une réflexion au présent... un mélange de techniques qui stratifie et transpose les différents niveaux narratifs de la BD sans perdre le spectateur. De l'avis de l'auteur, le film va parfois plus loin que le roman graphique : le mouvement, les voix, le bruitage, la couleur, la musique, le rythme de la narration et des plans enrichissent la charge émotionnelle de l'histoire.

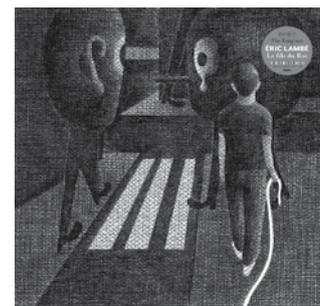
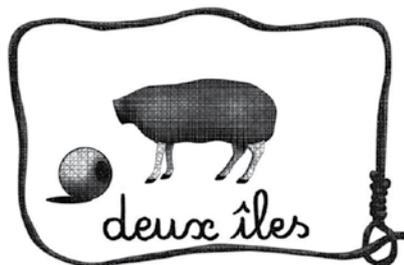
Autre histoire d'adaptation franco-belge : celle de *Le bleu est une couleur chaude* de la nomade Julie Maroh (auteure d'origine française ayant étudié et vécu à Bruxelles) devenu au cinéma *La vie d'Adèle* par le réalisateur



français Abdellatif Kechiche. Le roman graphique, paru en 2010 aux Éditions Glénat et pour lequel Julie Maroh avait obtenu une bourse d'aide aux projets en BD de la Fédération Wallonie-Bruxelles, fait le récit de l'histoire d'amour compliquée entre les jeunes Clémentine et Emma. Des dessins en noir, blanc et... bleu (comme les cheveux d'Emma) qui abordent les thèmes de l'homosexualité (sa découverte, son rejet et son acceptation par soi et par les autres), de l'amour, de la rupture, de la jalousie, de la révolte, de l'adolescence et de l'entrée dans le monde des adultes. *Le bleu est une couleur chaude* est rempli de sentiments purs mais pourtant fragiles qui font de la bande dessinée un ouvrage touchant le lecteur, quel qu'il soit. C'est cette histoire d'amour absolue qui a touché Abdellatif Kechiche lors de la lecture du roman graphique et qui l'a poussé à contacter Julie Maroh pour qu'elle lui cède les droits d'adaptation en 2011. Toutefois les termes de la négociation étaient clairs : Julie Maroh et Abdellatif Kechiche sont deux artistes qui respectent mutuellement le travail de l'autre, mais l'histoire n'appartenait plus à Julie Maroh, Abdellatif Kechiche pouvait l'adapter librement. Ce qu'il a fait. Ainsi en 2013 est sorti le film *La vie d'Adèle* (l'héroïne, Clémentine, a troqué son prénom pour celui de l'actrice l'incarnant : Adèle Exarchopoulos ; tandis qu'Emma garde son prénom et est jouée par Léa Seydoux), coproduit par les maisons France 2 Cinéma, Scope Pictures, Geneviève Lemal, Vertigo Films,

Andrès Martin et la RTBF, et lauréat de la Palme d'Or au Festival de Cannes la même année. *Le bleu est une couleur chaude* et *La vie d'Adèle* sont donc deux œuvres qui partagent une origine commune mais connaissent une évolution différente, en accord avec leurs auteurs. Sur son blog, Julie Maroh commente « pour moi, cette adaptation est une autre version/vision/réalité d'une même histoire. Aucune ne pourra annihiler l'autre¹². » Si Abdellatif Kechiche garde l'histoire d'amour comme fil rouge de son film, il choisit toutefois de mettre l'accent sur deux éléments restés discrets dans le roman graphique : la différence problématique de classe sociale des jeunes filles et leur vocation professionnelle (institutrice pour l'une, peintre pour l'autre) qui tient bon malgré les déboires de leur vie privée. Il s'émancipe donc largement de l'œuvre originale mais en l'enrichissant à sa façon ; il s'agit bien d'une adaptation libre du roman.

Si ces artistes ont eu la chance de se rencontrer et de trouver le moyen de concrétiser



leur rêve d'adaptation, les circonstances ne sont pas toujours propices à de telles réalisations. Alors, afin de permettre aux auteurs indépendants d'explorer le médium du cinéma en adaptant leur bande dessinée tout en respectant leurs choix artistiques, certaines structures se sont mises en place. Il y a notamment le Laboratoire des Images en France (avec Cargofilms et Canal+) créé par Christian Janicot et mettant en rapport auteurs de bande dessinée et étudiants d'écoles d'art réputées. C'est dans ce cadre que le Belge Éric Lambé a coréalisé, avec des étudiants de l'École supérieure d'infographie Albert Jacquard (Namur) en 2012, le film *Deux îles* directement inspiré de sa bande dessinée *Le fils du Roi* éditée au Frémok la même année. Cette bande dessinée a été réalisée seulement à l'aide d'un bic bleu et d'un bic noir, des plus ordinaires. Mais elle possède de ce fait une iconographie puissante qui a attiré l'attention de Christian Janicot qui y a vu un territoire d'expérimentation particulièrement propice à l'élaboration d'un film d'animation. C'est une œuvre d'art brut aux lumières, volumes, textures particuliers qui a représenté un défi pour les étudiants travaillant sur le projet. Il leur a fallu un mois de travail acharné pour trouver une technique informatique capable de rendre un visuel d'une même qualité que celui du livre. Mais ils ont réussi et *Deux îles* a reçu le prix du meilleur film court d'animation d'étudiants et du meilleur film court d'animation belge au festival Anima.



page de g. Dessin d'Éric Lambé pour le film *Deux îles*
page de d. Affiche du film *Elle ne pleure pas, elle chante*

Un titre différent pour une œuvre qui selon Éric Lambé¹³ ne doit pas être vue comme une adaptation de la BD à proprement parler mais plutôt une excroissance, un produit dérivé. « *Deux îles* renvoie directement aux deux empreintes que laissent l'homme et la femme dans le blanc du passage piéton. En zoomant sur celles-ci, elles deviennent comme deux corps entourés d'eau : deux îles vues du ciel. Plus loin dans le film on pénètre dans l'un des corps-îles, celui de l'homme, devenu ville¹⁴. » Outre le fait de ne plus être Dieu devant la feuille de papier mais de devoir s'intégrer à une équipe et le défi de conférer le mouvement à ses dessins, la plus grande difficulté à laquelle a été confronté Éric Lambé s'est trouvée dans la dimension sonore à donner au projet. Il a donc fait appel à Pierre-Jean Baudoin en lui proposant de s'inspirer des compositions d'Erik Satie et d'Arnold Schönberg, ce qui donne une musique minimaliste et inquiétante qui s'accorde parfaitement à l'univers du film.

EN BELGIQUE, PEUT-ÊTRE

Le territoire regorge d'acteurs prometteurs pour l'avenir des adaptations de BD belges au cinéma puisqu'un petit nombre de nos compatriotes s'illustrent dans les deux domaines. C'est le cas notamment du Bruxellois Philippe de Pierpont qui a régulièrement collaboré avec Éric Lambé dans l'écriture de bandes dessinées (*Sifr*

en 1998 chez Amok, *Alberto G.* en 2008 chez FRMK et Le Seuil, *La pluie* en 2005 chez Casterman, *Un voyage* en 2008 chez Futuropolis et bientôt *Paysages après la bataille*) et qui, en plus d'être le réalisateur de plusieurs documentaires primés (nous citerons *La ville invisible* en 2000 et *La vie est un jeu de cartes* en 2003), est aussi un réalisateur de films. Après avoir travaillé avec les frères Dardenne pour *La promesse* en 1995 et *L'héritier* (un court métrage dont il est le réalisateur en 1999 et qui fut produit par les frères Dardenne), il s'est lancé dans l'adaptation d'un roman d'Amélie Sarn, *Elle ne pleure pas, elle chante*. Le film

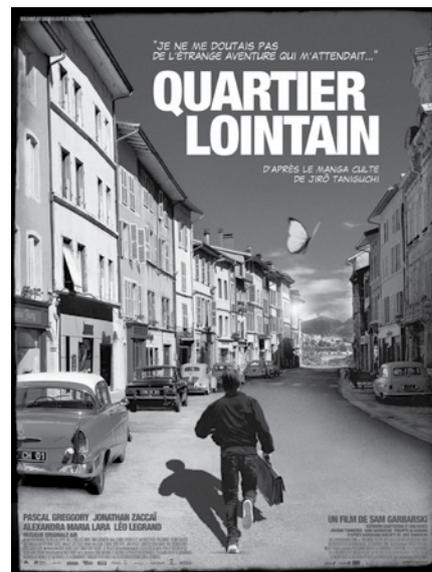
éponyme produit par Iota Production est sorti en 2011 et a été sélectionné dans de nombreux festivals internationaux ; l'actrice Erika Sainte a d'ailleurs reçu le Magritte du meilleur espoir féminin en 2012. Après ce film relatant le moment où une jeune femme ayant été victime d'abus sexuels décide de prendre possession de son destin, Philippe de Pierpont se lance dans un nouveau projet de long métrage, toujours avec Iota Production : son deuxième film *Bee, Lucky !* est maintenant en cours de réalisation et sortira dans nos salles fin 2015. Dans *Bee, Lucky !*, nous suivons le récit initiatique des jeunes acteurs Martin Nissen et Arthur Buysens dont les personnages se lancent dans une fuite en avant pour se sortir d'un bocal familial étouffant. Autre réalisatrice plutôt connue pour ses documentaires : la Liégeoise Sandrine Dryvers qui s'essaye au genre du roman graphique avec Aurélia Maurice pour *Sainte violence* (projet en cours) et qui s'est illustrée dans le domaine du documentaire (*Punk picnic* en 1998, *Alter Égaux* en 1999, *Feu ma mère* en 2002 et *Naissance. Lettre filmée à ma fille* en 2010) et du court métrage de fiction (*Le collier* en 2007). Un projet de long métrage de fiction est lui aussi en cours : *Ton cœur qui bat* (titre provisoire), une histoire d'amour pleine d'embûches où l'amour finira par triompher. Nous citerons également le jeune mais talentueux Matthieu Donck qui s'est illustré en bande dessinée avec la série *Schrimp* (co-écrite avec Mathieu Burniat et



Benjamin d'Aoust, éditée chez Dargaud) dont les deux premiers tomes, *Schrimp, le grand large* et *Schrimp, la couleur de l'éternité* ont rencontré le succès lors de leurs sorties en librairie en 2012. Il est aussi le réalisateur de plusieurs courts métrages reconnus par la critique (*Ripaillles sous le paillason* en 2005, *Missing* en 2007 et *Partouze* en 2013) et du long métrage tragi-comique *Torpédo* (2012) dans lequel Michel Ressac (François Damiens) s'invente une famille dans le but de participer à un concours qui lui permettra de gagner un repas avec Eddy Merckx. Matthieu Donck a pour le moment plusieurs projets sur le feu : deux longs métrages ainsi qu'une série télévisée en collaboration avec Benjamin d'Aoust et Stéphane Bergmans. Autre Belge ayant plus d'une corde à son arc, le Verviétois Hugues Hausman qui excelle tout autant en tant que comédien, acteur, réalisateur ou auteur de bande dessinée. Il est l'auteur des *Calembredaines* (une série de cartoon dans le supplément Deuzio du journal L'Avenir), du *Retour des dimanches soirs*, de *La larme du clown* ainsi que d'*Une vie d'acteur*¹⁵. Et le réalisateur de plusieurs courts métrages et capsules TV (*Fish Trip*, *Looser*, +/- 24, *Fritkot*...) ainsi que du téléfilm *Bonne année quand même* en 2009 (un téléfilm cofinancé par RTL TVI, une première sur la scène télévisuelle belge). Il est actuellement en recherche de financement pour produire son nouveau film, *Made in Belgium*, une comédie à l'allure déjantée avec un casting

prometteur. Enfin nous citerons Noémie Marsily, auteure de bande dessinée (*Fouillis Feuillu*, Nos Restes, 2010 ; *Fétiche*, Les Requins Marteaux, 2013) et coréalisatrice de courts métrages d'animation avec Carl Roosens : *Caniche* en 2010, *Autour du lac* en 2013, *Our lights* en 2013, *Moustique* en 2014 et bientôt *Je ne sens plus rien*. Tous chez Zorobabel, un atelier de dessin animé et de cinéma d'animation qu'il est intéressant de noter car il a été fondé par deux personnes qui sont elles-mêmes auteurs-cinéastes : Delphine Renard et William Henne. Cet atelier qui a fêté ses 20 ans en 2014 propose trois types d'activités : des ateliers d'initiation aux techniques d'animation pour les jeunes et les enfants ; des ateliers collectifs d'une durée d'un an, ouverts à tous et pendant lesquels le groupe découvre et passe par toutes les étapes nécessaires à la réalisation d'un film d'animation ; un atelier de production se posant comme structure d'aide aux auteurs-animateurs désireux de réaliser leur film, ils y trouvent écoute, conseil, financement et aide technique. Les réalisations issues des trois pôles ont visité les festivals prestigieux du monde entier et y reçoivent toujours un bel accueil de la critique et du public. Nous glisserons un mot également sur un autre Belge talentueux ayant réalisé avec succès l'adaptation d'une bande dessinée : Sam Garbarski qui n'est pas auteur de bande dessinée mais qui a réalisé le très beau film *Quartiers lointains* en 2010 avec Jérôme Tonnerre et Philippe Blasband

en se basant sur le manga *Harukana Machi'e* de Jirô Taniguchi publié en 2002. Dans cette histoire, Thomas (les acteurs Pascal Gregory et Léo Legrand), un père de famille cinquantenaire, revient par hasard dans le village de son enfance où il est pris d'un malaise. Il se retrouve projeté dans le passé et se réveille dans son corps d'adolescent pour revivre les événements marquants de son adolescence tout en gardant son esprit d'adulte : le départ de son père, son premier amour... Le fil conducteur de l'histoire tient en une question : peut-on modifier son passé en le revivant ? Dans le manga, l'histoire se passe dans le contexte



particulier du Japon des années 1960 tandis que les réalisateurs, en accord avec l'auteur, ont choisi de ramener l'histoire dans un village français de la même époque. Un défi qu'il fallait relever puisque le résultat offre un rendu esthétique à la hauteur de celui du livre, de l'avis de l'auteur.

Ainsi, si peu de nos compatriotes se sont attelés à l'adaptation cinématographique de leur œuvre graphique sur le sol belge, ce n'est sûrement pas faute de talent. Comme le suggère cette présentation non exhaustive d'artistes en cours et en quête de création, les territoires wallons et bruxellois sont faits d'un terreau fertile en productions de qualité. Contrairement aux grandes maisons de production françaises et américaines – notamment – qui proposent des adaptations de BD au contenu bon enfant et tout public, la jeune génération d'auteurs et de réalisateurs franco-belge cherche à partager des œuvres plus intimes, une vision du monde qui bien que personnelle est universelle par les thèmes qu'elle aborde, les solutions qu'elle apporte. Et lorsque les circonstances matérielles le permettent, elle y arrive. Il ne reste qu'à espérer que ces circonstances se répètent pour qu'auteurs, réalisateurs et structures de production indépendantes osent franchir une nouvelle fois le pas.

- 1 Le story-board est un outil de travail, réalisé avant le tournage, qui regroupe, sous forme de croquis, l'ensemble des plans et mouvements de caméra ainsi que les indications sonores. – Lexique sur <http://devenir-realisateur.com/lexique/#sthash.FTGqby78.dpuf>
- 2 L'adjectif « franco-belge » sera ici préféré au syntagme « francophone de Belgique », car dans l'Histoire de l'édition de la bande dessinée en Belgique et en France, la frontière entre les deux pays est souvent poreuse et se peuple de dessinateurs parfois « transfuges » tel que Franquin, pour ne citer que lui.
- 3 La *performance capture* est un procédé inventé par le cinéaste Robert Zemeckis et reprenant le principe de la *motion capture* – la performance d'un acteur est implantée dans un personnage en images de synthèse – pour l'intégrer dans un univers totalement digital.
- 4 Propos partagés par cet ami, Alain Baran, qui fut le dernier secrétaire particulier d'Hergé et qui a géré la vente des droits d'adaptation à Spielberg puisque l'état de santé de l'auteur ne lui permettait plus de le faire. Témoignage à retrouver dans l'article *Spielberg, héritier artistique d'Hergé ?* paru dans *La libre Belgique* le 28 octobre 2011 : www.lalibre.be/debats/opinions/spielberg-heritier-artistique-d-herge-51b8dd88e4b0de6db9c3d9be.
- 5 Selon Alain Lorfèvre dans une analyse des relations entre bande dessinée et cinéma pour le dossier de presse du film *Couleur de peau : miel* (disponible en ligne : www.couleurdepeau-miel-lefilm.com/pdf/dossier-presse_CDPM_FR.pdf).
- 6 La catégorie du roman graphique de par la diversité des œuvres qu'elle englobe est en constante évolution, sa définition reste floue et nécessairement fluctuante.
- 7 Pour plus d'informations sur la bande dessinée belge au présent, on lira l'article *La bande dessinée francophone belge au présent* de Björn-Olav Dozo et Fabrice Preyat publié dans *La bande dessinée contemporaine* (dossier dirigé par Björn-Olav Dozo & Fabrice Preyat, in *Textyles*

n°36-37. *Revue des lettres belges de langue française*, Le Cri Édition, 2010, p. 9-42.)

- 8 Informations tirées du dossier de presse du film, disponible en ligne (www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/11_medias/799_persepolis.pdf).
- 9 *Ibid.*
- 10 Jung, via la voix off du film.
- 11 Informations tirées du dossier de presse du film (disponible en ligne : www.couleurdepeau-miel-lefilm.com/pdf/dossier-presse_CDPM_FR.pdf).
- 12 Propos de Julie Maroh tirés de l'article *Le bleu d'Adèle* à l'adresse : www.julie-maroh.com/2013/05/27/le-bleu-dadele/.
- 13 Éric Lambé dans une interview à propos de *Deux îles* pour Arte Créative : <http://creative.arte.tv/fr/labo/eric-lambe-deux-iles-2012>.
- 14 *Ibid.*
- 15 Ces trois projets n'ont pas encore trouvé d'éditeur.

Pour poursuivre la lecture :

Philippe CAPART et Erwin DEJASSE, *Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2005.

VINCENT PATAR ET STÉPHANE AUBIER

DE PIC PIC ANDRÉ
À ERNEST ET CÉLESTINE

MARIE-CHRISTINE GOBERT

À l'instar des autres œuvres littéraires, les œuvres de littérature de jeunesse connaissent elles aussi leur lot d'adaptations cinématographiques. C'est le cas de l'étrange tandem d'amis formé par Ernest, l'ours protecteur, et par Célestine, l'espiègle souris. Ils sont l'œuvre de la Bruxelloise Monique Martin (alias Gabrielle Vincent), qui contait et dessinait le quotidien avec tendresse et poésie.

Ils ont pris vie dans un long métrage d'animation à l'initiative du producteur français Didier Brunner qui a décidé, en 2008, d'en racheter les droits et d'en confier le scénario à un autre poète pour enfants, Daniel Pennac. Quant à la réalisation, Didier Brunner a choisi de la remettre entre les mains du jeune Benjamin Renner, tout juste sorti de l'école d'animation La Poudrière et dont le film de fin d'études *La queue de la souris* avait séduit ses professeurs en 2007. Afin de le seconder dans cette entreprise, les Belges Vincent Patar et Stéphane Aubier ont été nommés coréalisateurs. Si les 26 albums de l'auteure étaient plutôt des tranches de vie que d'extraordinaires aventures (*Ernest et Célestine ont des poux*, *Les questions de Célestine*, *Noël chez Ernest et Célestine*...), Daniel Pennac décide de créer un scénario

original en imaginant la rencontre entre Ernest et Célestine que tout oppose, normalement. À commencer par leur univers respectif : Célestine vient du monde des souris, le monde d'en bas dans lequel seuls les dentistes réussissent leur vie, et ne côtoie le monde d'en haut, celui des ours, qu'au péril de sa vie et seulement pour aller chercher un peu de nourriture et des objets de première nécessité – car, c'est bien connu, les ours adorent manger les souris. Ce sont deux univers sombres, antinomiques à celui imaginé par Gabrielle Vincent qui sont dépeints ici : Ernest risque de ne faire de Célestine qu'une bouchée, Célestine ne veut pas être dentiste, elle veut être peintre tandis qu'Ernest ne veut pas devenir juge mais musicien. Alors ils bousculent l'ordre établi et fuient leurs mondes pour se créer le leur :



page de g. Vincent Patar et Stéphane Aubier -
doc. presse © Kris Dewit
page de d. Affiche du film *Ernest et Célestine*

l'univers de Gabrielle Vincent. Sorti en décembre 2012, ce film a été salué par la critique et a été internationalement couronné de succès : Mention Spéciale de la SACD dans le cadre de la Quinzaine des réalisateurs du Festival de Cannes en 2012, César du meilleur film d'animation en 2013, Grand Prix du jury « Films4Families » au Festival international du film de Seattle en 2013, Magritte des meilleur film, meilleur son et meilleur réalisateur en 2014... Si les coréalisateurs Vincent Patar et Stéphane Aubier restent modestes et complimentent surtout le travail de Benjamin Renner dans les différentes interviews qu'ils accordent à propos d'*Ernest et Célestine*, le producteur, Didier Brunner, dit d'eux : « ils ont apporté la "Belgium touch", leurs notes d'humour et une couleur wallonne dans cette transposition du petit monde de poésie et d'émotions de leur compatriote Gabrielle Vincent². » L'occasion pour nous de revenir sur le parcours de ces maîtres incontestés du cinéma d'animation en Belgique.

Plus qu'une relation de travail, c'est une réelle amitié qui unit les deux compères Vincent Patar et Stéphane Aubier. Ils se sont rencontrés sur les bancs de l'école en 1986 à l'Institut des Beaux-Arts de Saint-Luc à Liège avant de poursuivre leurs études à l'École supérieure des arts visuels de La Cambre à Bruxelles où ils ont obtenu leur diplôme en 1991. Ils ne se sont plus quittés depuis. C'est dans le cadre scolaire que leurs univers se croisent pour la première

fois puisqu'ils se lancent dans des projets communs à la demande de leurs professeurs. Ainsi, en 1988, ils réalisent un premier court métrage, le *Pic Pic André Shoow* (sic) où apparaissent pour la première fois, les célèbres et déjantés Pic Pic, le Cochon



Magik et André, le Mauvais Cheval avec son « ami » Còboy. Ce premier *shoow*, à considérer comme l'épisode pilote des aventures de Pic Pic et André, compilait les petits épisodes réalisés individuellement par les deux hommes. Nous savons que Stéphane

Aubier est le « père » de Pic Pic (un cochon qui, suite au don d'une fée, se transforme en Cochon Magik), de L'Ours et le Chasseur, de Tony Manège et de la famille Baltus (*Saint-Nicolas chez les Baltus* en 1992 et *Les Baltus au cirque* en 1998) ; et que Vincent Patar est, quant à lui, le créateur d'André le Mauvais Cheval et de Còboy (un duo de meilleurs ennemis cherchant à s'entre-tuer, où André finit toujours par mourir, être pleuré par un Còboy pénitent avant de ressusciter au début de l'épisode suivant) et de Babyroussa (un babiroussa typique dans *Babyroussa, the babiroussa* en 1991). Il est cependant très difficile d'identifier la part de travail propre à chacun des auteurs dans la suite de leur parcours. Sur une même longueur d'onde, ils s'influencent mutuellement et s'inspirent des mêmes sources : les dessins animés de Tex Avery vus dans leur enfance et l'humour à la belge qu'ils manient avec brio. Une présentation de leur duo de personnages sur le site de Pic Pic et André donne le ton : « L'animation de cartoon européen a trouvé de nouveaux Maîtres à penser, mais surtout à rire ; à rire à gorge déployée, telles les ailes de la renommée dont l'étoile brillera d'un éclat plus vif que l'or que le succès sans faille de leur génie leur apportera par brassée, orge et houblon confondus, donnant naissance au breuvage qui jamais, semble-t-il, n'étanchera la soif de ce cheval rouge aux instincts mauvais, mais que pardonnera néanmoins, pour toujours, le cochon dans sa mansuétude

confortable de petit bourgeois ignorant ses pouvoirs subversifs³. »

Les folles aventures de Pic Pic et André et de leurs amis se sont déclinées en une série de trois courts métrages, produits par leurs soins aux Pic Pic André Productions : *The First* en 1995, *Le Deuxième* en 1997 et *Quatre moins un* en 1999. En attendant que la rumeur se précise quant à la réalisation d'un long métrage les mettant en scène, Pic Pic et André sévissent chaque semaine dans le magazine *Moustique* pour des chroniques piquantes et décalées au goût de satire sociale prononcé.

Autre famille de personnages récurrents de ce duo déjanté : Cow-Boy, Cheval et Indien qui s'animent en *stop motion* dans la série *Panique au village*. Cow-Boy, Cheval et Indien sont les personnages en plastique typiques de l'enfance. Ils vivent ensemble dans la maison de Cheval (Cow-Boy s'y cache d'un ours rancunier tandis qu'Indien s'y est retrouvé un peu par hasard et profite de l'hospitalité légendaire de Cheval), ils ont des voisins fermiers (Steven et Janine) et des amis (Gendarme, Facteur, Poule et Vache notamment) et parlent tous avec un accent du terroir belge (c'est par exemple Benoît Poelvoorde qui fait la voix de Steven). Ce délire animé est parti d'un travail de Stéphane Aubier en 1991 (salué par ses professeurs pourtant perplexes) auquel Vincent Tavier⁴ s'est intéressé : « (c')était un joyeux délire de grand gosse qui se raconte une histoire non pas sans queue ni tête, mais dont le

cheminement de la tête à la queue est totalement loufoque. L'auteur a animé de façon artisanale des jouets récupérés dans les brocantes – cowboys, indiens et animaux de la ferme. Les voix sont pratiquement improvisées. Le résultat est frénétique, outré. Mais Tavier et les deux compères se disent qu'il y

PICPICANDRÉ et leurs amis



7 COURTS MÉTRAGES ALLUMÉS DE VINCENT PATAR ET STÉPHANE AUBIER

a là quelque chose à creuser⁵. » Après la diffusion d'un épisode pilote *Panique à la cuisine* en 2000 au Festival du dessin animé de Bruxelles, le duo reçoit un financement de la Communauté française, de Promimage et de Canal+ et réalise en quatorze mois

une série de 20 épisodes de 5 minutes chacun. Suite à leur succès en Belgique et en France, les péripéties de Cow-Boy, Indien et Cheval réjouissent peu à peu les (grands) enfants du monde entier. Et puis, en 2006, les deux compères décident de relever un nouveau défi : la déclinaison des aventures de leurs héros en long métrage. Coécrit avec Vincent Tavier et Guillaume Malandrin⁶, le film *Panique au Village* sort en 2009 et plaît : il est notamment sélectionné pour le Festival de Cannes 2009 (hors compétition), nommé pour le César du meilleur film étranger en 2010, ainsi qu'au Festival du film francophone d'Angoulême en 2009. Suite au film, une bande dessinée⁷ et un livre illustré⁸ sortent en 2009. En 2013, les réalisateurs remanient les ingrédients de cette recette gagnante et proposent un épisode de fêtes : *La bûche de Noël*. Un court-métrage de 26 minutes au cours duquel Cow-Boy et Indien ont le temps de ruiner la bûche préparée avec amour par un Cheval qui, furieux, décommandera les cadeaux commandés au Père Noël. Une longue nuit de Noël ponctuée de gags et de gaffes de la part d'Indien et Cow-Boy qui chercheront à regagner les faveurs de Cheval... et les cadeaux du Père Noël.

Outre ces séries aux personnages récurrents, Patar et Aubier sont aussi les auteurs de quelques courts métrages ponctuels telle que la satirique fiction documentaire *UFOS boven Geel/OVNIS au-dessus de Geel* en 1999 romançant la folle entreprise

page de g. Affiche des courts métrages *Pic Pic André*
 page de d. Vincent Patar et Stéphane Aubier -
 doc. presse © DR

de Alphonse Dejonckere sponsorisant Bobejaan Schoepen (fondateur du parc d'attraction Bobejaanland) dans sa tentative d'atteindre les étoiles en fabriquant sa propre soucoupe volante. Un mélange de fausses archives et de vraies interviews aux commentaires remaniés pour lequel ils se sont associés à Vincent Tavier et qui donne lieu à un véritable OVNI dans le ciel télévisuel belge. Ou encore, en 2000, le très court métrage d'animation (2 minutes) *La rupture* qui fait le récit, tendre mais rythmé et empli de gags en cascade, de la dispute qui éclate entre deux personnages Philippe et Alexandre qui pourtant vivaient en harmonie jusqu'ici. Vincent Patar et Stéphane Aubier sont également les réalisateurs de certains clips vidéos : d'abord pour la chanson *Coccinelle* de

Dyonisos en 1999, puis en 2004 pour Gisli et la chanson *How about that*, et enfin en 2006, Louise Attaque fait appel à eux pour le clip de leur chanson *Si on marchait jusqu'à demain*, de même que Saule et les pleureurs pour *Si* la même année. Si les Monty Python et les Nuls s'associaient pour faire de l'animation, cela ressemblerait au travail du tandem Aubier-Patar. Ceux qui sont parfois qualifiés d'entité bicéphale sont alliés depuis plus de vingt ans et s'entourent régulièrement d'une même équipe de collègues (ou même d'amis) pour nous proposer leurs délires animés qui se reconnaissent à leur côté burlesque et hors normes teinté d'un humour impertinent frôlant souvent l'absurde, et ce, pour leur plus grand plaisir – et pour le nôtre.

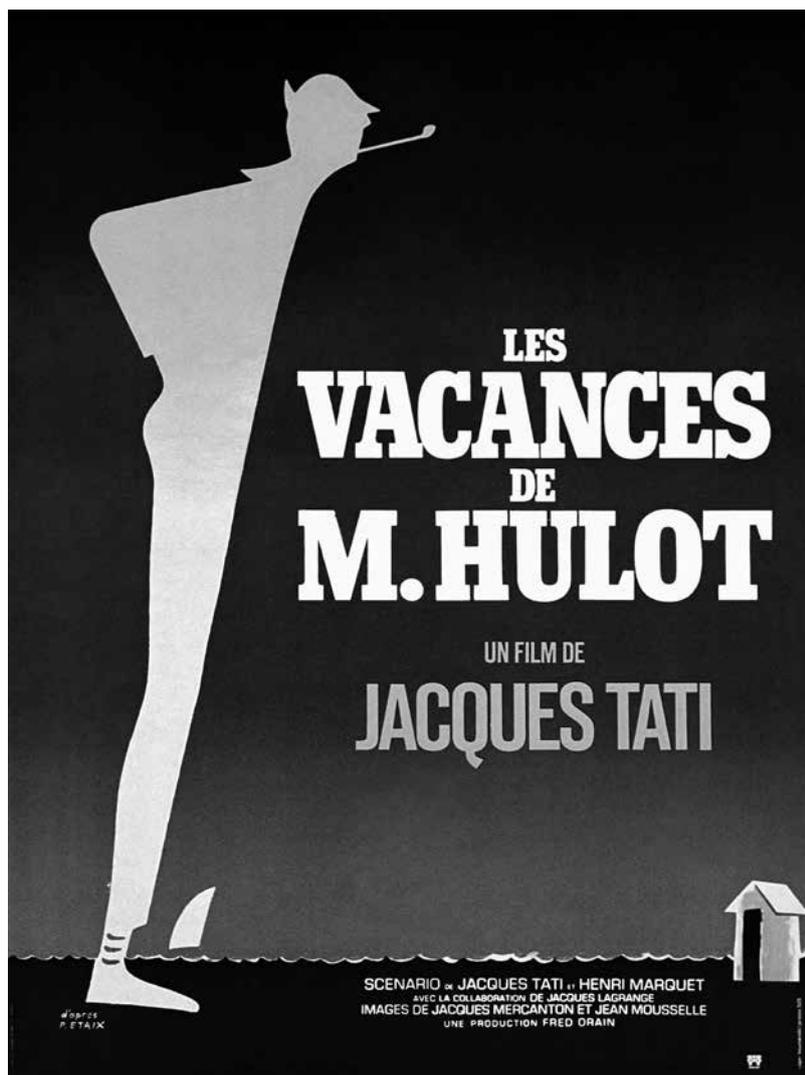


- 1 Publiés aux éditions Casterman respectivement en 2000, 2001 et 2011 (première édition en 1983).
- 2 Propos du producteur Didier Brunner dans l'article « Ernest et Célestine : histoire de rencontres » pour le dossier de presse du film (disponible en ligne : http://ernestetcelestine-lefilm.com/files/Dossier_de_presse.pdf).
- 3 www.picpicandre.be
- 4 Vincent Tavier est le fondateur de La Parti Production. Il est le coscénariste, le producteur et l'auteur de *C'est arrivé près de chez vous* (1992) ; ainsi que le scénariste des *Carnets de Monsieur Manatane* (1997).
- 5 Alain Lorfèvre dans l'article « du court au long » sur le site officiel du film *Panique au village* : www.paniqueauvillage.com/wp/?lang=fr.
- 6 Guillaume Malandrin est l'auteur et le réalisateur de *Ça m'est égal si demain n'arrive pas* (2006) et de *Où est la main de l'homme sans tête* (2007) et est producteur à La Parti.
- 7 *Le vol du tracteur. Tome I*, Dupuis, 2009 (scénario de Vincent Patar, Stéphane Aubier et Vincent Tavier et dessins de Stéphane Aubier, Martin Saive, Vincent Patar et Vincent Tavier).
- 8 *Panique au village*, Hélicium/Flammarion, 2009 (textes de Guillaume Malandrin et illustrations de Stéphane Aubier et de Vincent Patar).

LA NOVELLISATION

UNE ÉCRITURE DIFFÉRENTE DU CINÉMA

JAN BAETENS



La novellisation, méchant anglicisme dérivé de « novelization », est une pratique éditoriale qui consiste à publier sous forme de roman la charpente narrative d'un film ou la nouvelle saison d'un feuilleton télévisé, tant pour soutenir le lancement des œuvres visuelles que pour bénéficier en retour de leur succès commercial escompté¹. En principe, tant le livre que le film profitent de cette opération, fréquemment mise à contribution mais mal connue des amateurs de littérature parce que les novellisations se vendent peu en librairie traditionnelle (on les trouve plutôt ailleurs : supermarchés, maisons de la presse, aéroports) et n'entrent pas facilement en bibliothèque. La durée de vie d'une novellisation est très courte : dès le moment où le film novellisé n'est plus en salle, les invendus passent au pilon, et les éditeurs spécialisés n'ont guère l'habitude de constituer un fonds.

L'existence de la novellisation, qui à première vue redouble lourdement le film, ne doit pas étonner. De tout temps, il y a eu une demande très forte de ce type de publications, qui répondaient à des attentes précises. Celles des producteurs cinématographiques, soucieux de publicité, mais aussi celles du public, toujours à la recherche de nouvelles façons de continuer ou de multiplier l'expérience cinématographique. Le plaisir du film est un plaisir qui se décline à l'infini et la novellisation joue un rôle-clé dans ce processus, même à l'époque où on peut revoir un film autant de fois qu'on le

Affiche du film *Les vacances de M. Hulot*

veut (ce qui était loin d'être le cas avant l'émergence des cassettes VHS vers 1980). À cela s'ajoute que la novellisation a longtemps servi de substitut au film qu'on avait raté en salle, quelle qu'en soit la raison. Enfin, la novellisation continue à rendre service à tous ceux qui cherchent dans l'écrit une réponse aux questions restées ouvertes au moment du visionnement. À l'époque du muet, les novellisations rétablissaient les dialogues ; aujourd'hui, elles donnent des clés psychologiques et aident à mieux comprendre des intrigues sophistiquées (ou tout simplement mal exposées).

La novellisation est donc un genre éminemment *utile*. Mais apparemment cela ne suffit guère à lui donner ses lettres de noblesse, le genre étant mal vu des lecteurs et critiques « sérieux », pour autant qu'ils daignent s'y intéresser. De la littérature jetable, donc, et qui mérite de l'être ? Les choses sont plus complexes. Elles sont aussi bien plus anciennes que le standard actuel, et qui est le volume de 200 pages en format de poche avec couverture imitant l'affiche du film. En effet, la novellisation est aussi ancienne que le cinéma, et les manières de novelliser ont changé tout autant que celles de faire du cinéma. Les premières années du muet connaissent déjà une forme de « protonovellisation² » : ce sont les descriptions, souvent longues et fort détaillées, que les producteurs glissent dans les catalogues qui leur servent à vendre leurs films. Quelque temps après, dès les années 1910, ces mêmes pro-

ducteurs s'arrangent pour que les journaux à grand tirage publient semaine après semaine la version écrite des feuilletons (les *serials*) au moment où ils passent dans les salles. En cas de grand succès, les livraisons sont réunies en volume, et c'est bien le modèle du livre, ou plutôt de la brochure, qui s'impose dans les années 1920 et 1930, lorsque le long-métrage de fiction devient le format le plus rentable. En France, plusieurs éditeurs lancent des collections bon marché qui proposent à un rythme hebdomadaire des « films racontés ». Le succès est tel que ce marché, que dominant des maisons dites de « littérature populaire » comme Tallandier, attire aussi des éditeurs d'un tout autre type. Notamment Gallimard, qui publiera pendant quelques années une série de novellisations de films de grand prestige culturel, comme par exemple le *Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer, mis en roman par Pierre Bost (celui même du célèbre duo Aurenche et Bost, dont les « scénarios-adaptations » étaient au centre de la grande polémique de François Truffaut contre les tenants de la « qualité française³ ». Illustrées par des photos de tournage, ces publications tiennent plus du magazine que du livre : papier de mauvaise qualité, petit format, nombre de pages standardisé, agrafage plutôt que brochage ou reliure, distribution en kiosque, anonymat ou pseudonymie des signataires, souvent des débutants ou des « nègres » acceptant toutes sortes de tâches alimentaires. Les années 1930 voient l'apparition

des éditions de poche, plus lentes à arriver en France, où elles se voient concurrencées tout de suite par des collections de plus grand format, comme « Romans-choc », la collection des éditeurs Seghers qui a novellisé vers 1960 les œuvres essentielles de la Nouvelle Vague. Aujourd'hui, il reste peu de traces de ces collections spécialisées, mais la quantité de novellisations reste considérable, et l'amateur les retrouve sans peine dans le catalogue d'éditeurs de poches, comme *J'ai lu* ou *Pocket*.

La réticence des novellisateurs à signer leur œuvre de leur vrai nom peut se comprendre. Les conditions de travail sont souvent pénibles, même si la tâche est correctement payée. Souvent on ne dispose que de quelques semaines pour bâcler un texte de deux cents pages, car idéalement, il faut que la novellisation soit disponible une ou deux semaines après la première du film, et les documents sur lesquels on peut s'appuyer sont souvent lacunaires : dans la plupart des cas, le film est encore en post-production, et le scénario qui sert de base au canevas de la novellisation n'est pas forcément celui de la version finale de l'œuvre filmique. D'où une caractéristique très singulière de nombreuses novellisations commerciales : l'absence de descriptions visuelles. Dans le doute de ce qui sera montré au spectateur, le novellisateur préférera s'abstenir. De manière moins anecdotique, l'embaras des novellisateurs tient aussi à des raisons plus littéraires. À la différence des innova-



tions formelles que le cinéma s'est avéré capable de susciter du côté de la littérature, la novellisation a été longtemps obligée de suivre le moule narratif et stylistique de la défunte littérature populaire du XIX^e siècle, à savoir le feuilleton mélodramatique ou sensationnel, alourdi par toutes sortes de stéréotypes d'intrigue, de psychologie et de formulation. Des œuvres cinématographiquement novatrices, comme par exemple *Les vampires* de Louis Feuillade, dont on connaît la fascination qu'elle exerçait sur les groupes surréalistes de Paris et de Bruxelles, ont été novellisées de manière particulièrement rétrograde, et la même observation doit se faire pour la plupart des novellisations commerciales jusqu'à ce jour. On peut trouver du charme à ces livres bourrés de clichés d'un autre temps, mais à la condition expresse de les « consommer », c'est-à-dire de les lire très vite et sur le mode de la distraction. Certes, il existe aussi des cas où la novellisation ne manque pas de qualités, même sur le plan du style, mais il serait injuste d'évaluer un travail alimentaire avec les mêmes critères qui servent à juger des créations « autonomes ».

Comme pour d'autres genres paralittéraires, populaires ou commerciaux, l'histoire de la novellisation est celle d'une lente émancipation. À chacune de ses étapes, la novellisation a produit des œuvres intéressantes, qui pourraient avoir leur place dans n'importe quelle étude sérieuse des échanges entre cinéma et littérature, voire dans n'importe

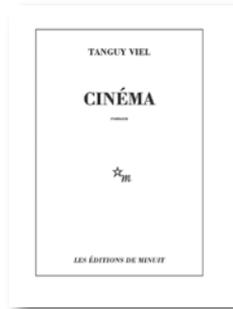
quelle bon aperçu historique de la littérature moderne et contemporaine. Pour ne donner que quelques exemples empruntés à la production francophone⁴ : la variation sur *La Belle et la Bête*, dans le journal du tournage tenu par Jean Cocteau lui-même (et qui fait vivre un film très différent de celui qu'on aura vu à l'écran)⁵ ; les deux novellisations de Tati, *Les vacances de M. Hulot* (1953) et *Mon Oncle* (1958), par Jean-Claude Carrière, qui a entamé sa carrière de scénariste par des tâches de novellisateur⁶ ; la transposition romanesque, par un certain Claude Francolin (dont l'identité demeure un mystère), du mythique *À Bout de souffle* (1960)⁷ ; ou encore *Cinéma* (1999) de Tanguy Viel, novellisation du dernier film de Mankiewicz, *Le limier* (1966)⁸. Un cas particulier, qui déborde d'une certaine façon le domaine étroit de la novellisation au sens technique du terme, est *Plume* d'Henri Michaux (1938), où de nombreux lecteurs et critiques ont cru reconnaître la traduction littéraire la plus convaincante qui ait jamais existé du personnage de Charlot.

Mais c'est surtout en poésie que la novellisation est devenue un défi stimulant. Une auteure comme Véronique Pittolo multiplie les micronovellisations dans son recueil *Gary Cooper ne lisait pas de livres*⁹, tandis que Christine Montalbetti, dans un texte en prose, exaspère les propriétés d'un genre déjà hypercodé en lui-même comme le western¹⁰. J'ai moi-même consacré un

recueil entier à l'adaptation de *Vivre sa vie* de Godard (1962), non sans de grandes libertés, qui sont un des traits marquants des novellisations littéraires en général¹¹. Contrairement aux novellisations commerciales, nées d'une commande et devant par contrat livrer un texte qui restitue pour telle date en tant de mots une version romanesque de l'intrigue décrite par un scénario, les novellisations littéraires sont issues d'un désir de cinéophile et profitent largement des acquis d'un genre bien connu des poètes, l'*ekphrasis* ou description d'œuvres visuelles (existantes ou imaginaires). Les auteurs littéraires ne parlent guère d'œuvres toutes récentes, moins parce que cette contrainte les gêne que parce qu'il semble y avoir un rapport très intime entre cinéphilie et nostalgie. Le cinéma préféré des cinéophiles est souvent le cinéma découvert à la fin de l'adolescence...

La novellisation, que ce soit en prose ou en poésie, est donc loin d'être un phénomène marginal, et on ne peut que regretter sa quasi-absence dans les travaux sur cinéma et littérature. Il est pourtant quelques bonnes raisons qui expliquent le caractère presque invisible du genre.

L'explication principale reste le clivage entre novellisations commerciales et novellisations littéraires. Abstraction faite du problème de la qualité des œuvres (comme on l'a vu, il existe des novellisations commerciales de grande qualité ; inversement, les tentatives littéraires de s'approprier le genre



ne sont pas toutes des réussites incontestables), force est de constater que les travaux plus ambitieux se situent souvent en marge du genre : beaucoup de novellisations littéraires refusent le label générique de « novellisation », et préfèrent s'appeler autrement, par exemple « roman ». C'est dire qu'il n'existe pas vraiment quelque chose comme une novellisation « art et essai » et que les effets en retour sur la novellisation de type commercial sont réduits. Le ghetto subsiste, et loin de vouloir changer le genre, les tentatives les plus intéressantes cherchent plutôt à s'en évader.

Une seconde raison de l'ignorance du genre tient à la difficulté de comprendre la novellisation en elle-même, qui est moins un genre littéraire qu'une pratique culturelle. Une telle pratique excède inévitablement les seules dimensions du texte et de sa lecture. La novellisation fait partie de quelque chose de plus large que la seule lecture, à savoir l'expérience du cinéma. Celle-ci « déborde » le seul visionnement des œuvres, pour affecter toute une série d'autres pratiques : aller au cinéma, discuter d'un film, en prolonger l'expérience en inventant des continuations ou des variantes, le revivre par des mises en scène, se l'approprier à travers un jeu d'allusions et de clins d'œil... La novellisation ne peut être comprise que dans ce cadre plus large, dont l'étude devrait intéresser au plus haut point les chercheurs en littérature. La novellisation est en effet l'exemple même d'un texte qui « vit », et les voies de son

cheminement pourraient jeter une lumière nouvelle sur ce qui est rendu possible par un texte au-delà du seul dialogue avec les mots sur la page.

Mais bizarrement la raison la plus fondamentale de l'invisibilité de la novellisation vient peut-être du succès d'un genre annexe : le scénario. Comme l'a bien démontré Antoine de Baecque dans son étude sur la cinéphilie comme phénomène de culture¹², la cinéphilie n'est pas seulement l'amour du cinéma ou l'approche du réel à travers les leçons du cinéma, c'est aussi un autre rapport entre texte et image et une redéfinition radicale du cinéma comme littérature. En régime cinéophile, le réalisateur écrit, aussi bien *caméra* que *stylo en main*. Le vrai réalisateur est celui qui écrit aussi des textes : il commence par publier des critiques, et après être passé derrière la caméra, il publiera d'une part des livres d'entretiens et d'autre part les scénarios de ses films. Ces scénarios, qui ont valeur d'adoubement, ne sont pas des novellisations, mais elles y ressemblent drôlement. Un scénario, au fond, offre la plupart des avantages d'une novellisation, tant pour les producteurs que pour les lecteurs-spectateurs, mais sans pâtir de ce qui, aux yeux du public comme à ceux des réalisateurs, handicape le genre : les lourdeurs stylistiques, les naïvetés narratives, les lieux communs psychologiques, bref le poids persistant du feuilleton mélodramatique qui hante la novellisation depuis ses débuts.

La novellisation n'est pas condamnée à perpétuer ces écueils. D'autres exemples existent déjà, et il suffit que de nouveaux auteurs s'intéressent à un genre qui a tout pour devenir un des grands carrefours entre littérature et cinéma.

- 1 À distinguer de ce qu'on appelle le « Hollywood novel », et qui désigne une création romanesque située dans le monde du cinéma ou inspirée de la vie des vedettes.
- 2 J'emprunte ce terme aux travaux d'André Gaudreault et Philippe Marion. Pour plus de détails, voir mon ouvrage *La novellisation, du film au roman* (Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008).
- 3 « Une certaine tendance dans le cinéma français » (*Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954).
- 4 Quelques exemples classiques non francophones : Manuel Puig, *Le baiser de la femme-araignée* (Paris, Seuil, 1979) ou Robert Coover, *Demandez le programme !* (Paris, Seuil, 1991) et, dans un genre légèrement différent, Salman Rushdie, *Le magicien d'Oz* (Paris, Nouveau Monde éd., 2002).
- 5 Jean Cocteau, *La Belle et la Bête. L'édition anniversaire* (Paris, éd. du Rocher, 2003).
- 6 Ces deux textes, publiés à la fin des années 1950, ont été réédités en 2005 aux éditions Robert Laffont.
- 7 Paris, Seghers, 1960.
- 8 Paris, éd. de Minuit, 1999.
- 9 Romainville, Al Dante, 2004
- 10 *Western* (Paris, P.O.L., 2005).
- 11 *Vivre sa vie, une novellisation du film de Jean-Luc Godard* (Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006 ; repris dans l'anthologie *Vivre sa vie et autres poèmes*, coll. Espace Nord, 2014).
- 12 Antoine de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968* (Paris, Fayard, 2003).

SCENARII

UN ÉDITEUR DE CINÉMA TRÈS LITTÉRAIRE

NAUSICAA DEWEZ

Dans le vaste champ des « livres de cinéma », la jeune maison d'édition bruxelloise Scenarii emprunte un singulier sillon. Comme son nom le laisse augurer, elle est dédiée à l'édition de scénarios de films. Mais comme son nom ne l'indique pas, ce nouvel éditeur publie – en papier et en numérique – uniquement des scénarios de films de fiction qui n'ont pas encore été réalisés. Et qui ne le seront d'ailleurs peut-être jamais.

Les textes publiés chez Scenarii se distinguent de la pratique éditoriale, en vigueur notamment dans certains magazines, qui consiste non à reproduire le scénario original, mais à transcrire les dialogues d'un film déjà sorti, tels qu'ils apparaissent dans le montage final. Il est certes d'autres éditeurs qui publient des scénarios avant la sortie d'un film, et qui prennent le risque commercial de ne pouvoir s'appuyer sur le succès en salle pour assurer la promotion du livre. On se souvient que le scénario de *Mr Nobody* de Jaco Van Dormael avait paru aux éditions Stock en 2006, avant même le début du tournage du film : le réalisateur invitait alors ses lecteurs à « rêver » leur film à partir de ses mots. Cependant, les scénarios que publie Scenarii ne sont pas des documents de travail destinés à des professionnels du septième art, mais se revendiquent comme des textes littéraires. Le fondateur et directeur de la maison d'édition, Alain Bertrand (homonyme sans lien de parenté avec le regretté auteur de *Jardin botanique*), exige d'ailleurs des scénaristes un minutieux travail de réécriture afin, dit-il, de « faire arriver vers la littérature des textes qui n'étaient au départ pas conçus pour être littéraires » – un processus pour lequel l'éditeur accompagne ses auteurs pas à pas.

Les livres publiés chez Scenarii sont des œuvres hybrides, qui conservent du scénario la forme dialoguée et les descriptions de décor, mais empruntent à la littérature une écriture exigeante et destinée au plaisir de la lecture.

Les scénarios s'offrent ainsi, comme le revendique l'éditeur, une « première vie » auprès de leurs lecteurs, indépendante du film qui pourra ensuite, éventuellement, en découler. Les destins opposés des deux premiers ouvrages du catalogue sont révélateurs à cet égard. Scenarii a ainsi accueilli *Djem*, un scénario retravaillé du scénariste et réalisateur belge d'origine turque Mustafa Balci. *Djem* sera bientôt aussi un film : Balci a trouvé un financement et le tournage est sur le point de commencer. Par contre, la production de *Maria, la Malibran*, du Chilien Christian Alvarez, requerrait, comme tous les films en costumes, un budget très important, que le scénariste et réalisateur sud-américain n'a pu réunir. Sauf revirement inattendu, son scénario ne connaîtra donc d'autre vie que celle que les lecteurs de l'ouvrage publié chez Scenarii lui prêteront. À moins bien sûr que ce livre donne des idées à quelque producteur. La littérature a si souvent inspiré le cinéma.

Christian ALVAREZ, *Maria, la Malibran*, Bruxelles, Scenarii, 2014, 176 p., 12 €.

Mustafa BALCI, *Djem*, Bruxelles, Scenarii, 2014, 112 p., 12 €.

Site web : www.scenarii.be



DES FILMS AU CŒUR DU ROMAN

NAUSICAA DEWEZ

De Bernard Gheur (*La bande originale*) à Nadine Monfils (*Mémé goes to Hollywood*), de Michel Lambert (*Fin de tournage*) à Christine Aventin (*Breillat des yeux le ventre*), de Christian Libens (*Cinéma, poèmes*) à Stefan Liberski (*Le triomphe de Namur*), nombre d'écrivains ont puisé dans le cinéma une inspiration pour leurs romans, recueils de poèmes et autres récits. Trois d'entre eux – Francis Dannemark (*La véritable vie amoureuse de mes amies en ce moment précis*, Laffont, 2012), Luc Dellisse (*Cinéma total*, Luce Wilquin, 1999 ; *Le professeur de scénario*, Impressions Nouvelles, 2009) et Véronique Janzyk (*On est encore aujourd'hui*, ONLiT, 2014) – évoquent pour *Le Carnet* la place des films dans leur création romanesque¹.

Le Carnet et les Instants : Vous avez tous les trois écrit un ou plusieurs livres, des fictions, dans lesquelles le cinéma joue un rôle central. Pourquoi parler de cinéma dans une œuvre littéraire ?

Véronique Janzyk : Dans mon cas, cela vient d'un goût pour le cinéma : depuis très longtemps, je vais souvent voir des films. C'est un besoin quasi-physique. J'ai suivi des cours sur l'histoire du cinéma. Mon travail de fin d'études portait d'ailleurs sur les films de Samy Pavel. Puis il y a aussi des événements de ma vie personnelle qui ont fait que j'ai eu envie d'écrire, avec *On est encore aujourd'hui*, cette histoire où le cinéma est un moyen de construire une amitié privilégiée.

Francis Dannemark : *La véritable vie amoureuse de mes amies en ce moment précis* s'inspire tout simplement d'un ciné-club qui a vraiment existé. Ce ciné-club était né lorsque j'avais découvert que les deux jeunes stagiaires qui étaient en poste au sein de mon association, Escales des lettres, aimaient le cinéma mais n'avaient pas la moindre connaissance du cinéma hollywoodien classique (les années 1930-1940). Par ailleurs, j'aime passionnément les histoires et le cinéma me plaît autant que la littérature. Entre les deux, mon cœur balance... mais j'ai sans doute une petite préférence pour les histoires écrites. Cela dit, je ne lis jamais d'ouvrages consacrés à la littérature mais j'en lis avec bonheur (en anglais, le plus souvent) sur le monde du septième art.

Luc Dellisse : Trois raisons expliquent pourquoi les relations entre littérature et cinéma m'intéressent. Tout d'abord, il y a les hasards de la vie : j'enseigne l'écriture de scénario en n'étant pas moi-même vraiment un praticien de l'écriture de cinéma. Mais je suis romancier. Je me suis donc spécialisé par bon sens pédagogique dans les questions d'adaptation. Par ailleurs, j'ai souvent failli être adapté, mais le hasard a fait que ces adaptations n'ont finalement pas vu le jour. Par contre, il est intéressant de savoir que chaque fois qu'on m'a proposé une adaptation, elle portait toujours sur les deux mêmes livres, alors que j'en ai écrit une quinzaine : ça m'a permis de comprendre certaines choses sur la manière dont on est lu et compris. Enfin, l'adaptation pose des questions sur la manière même d'adapter, et aussi sur ce que l'on adapte : est-ce seulement l'histoire, ou aussi la musique des mots, le ton etc. ? Ces questions-là m'intéressent ; elles se retrouvent dans certains de mes livres ou dans certains de mes personnages.

C.I. : Précisément, que conserve-t-on d'un film lorsqu'on l'évoque dans une œuvre littéraire de fiction, comme c'est le cas dans vos romans respectifs ?

LD : Je voudrais faire un détour par *Madame Bovary*, qui est un des romans les plus adaptés à l'écran. Flaubert a choisi ce sujet parce qu'il était sans importance. Quelques années après la parution, l'éditeur propose une édition illustrée, que

Flaubert refuse en disant : « Ce n'était guère la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague. » Aujourd'hui, nous lisons encore *Madame Bovary* pour les raisons que Flaubert avaient imaginées : pas par passion pour une histoire d'adultère en province, mais par intérêt pour l'usage de l'imparfait, de l'adverbe à la fin des phrases, pour une grammaire qui dit le ricanement des dieux infernaux face aux tribulations d'Emma Bovary. C'est cela qui est le plus difficile à adapter. Celui qui croit adapter le roman en adaptant l'histoire d'une femme qui se déshabille dans une chambre d'hôtel pour son amant se trompe. Si on ne parvient à adapter que le récit, on perd l'essentiel. Ou alors, seules les œuvres mineures, qui *ne sont* qu'un récit, gagneraient à être adaptées. Certains énormes ratages tendraient à laisser penser que les grands textes sont inadaptables, sinon de façon anecdotique. Et en même temps, on espère toujours que les moyens cinématographiques permettront d'adapter la troisième dimension d'un livre, son émotion secrète, son sous-texte qui est plus fort que le texte lui-même.

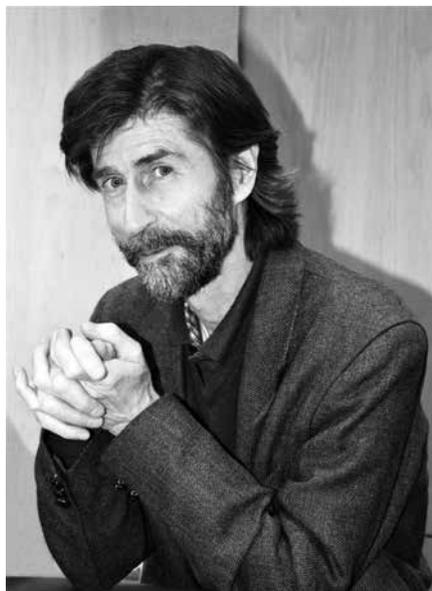
FD : Évoquer une œuvre cinématographique (ou musicale, ou picturale...) dans un roman est toujours très compliqué, je trouve. Pour ma part, j'essaie d'éviter d'être didactique ou lyrique, parce que ça m'ennuie, dans les romans des autres, quand l'auteur devient prof ou s'exprime en membre d'un fan-club. Dans *La véritable vie amoureuse...*, j'avais deux objectifs : faire

ressentir au lecteur le rôle des films dans la vie des personnages et l'effet produit sur eux ; et ensuite donner l'envie de découvrir les films en question. J'espère y être arrivé. Ce qui me rassure, c'est que beaucoup de gens m'ont dit avoir plongé dans la liste qui, en fin de volume, rassemble tous les films évoqués. Et que certains ont même eu envie de créer leur propre ciné-club !

VJ : Il n'y a pas d'évocation minutieuse ni précise d'ailleurs du contenu des films dans *On est encore aujourd'hui*. On y trouve plutôt une succession de films que les deux personnages vont voir ensemble. C'est faire le plein de récits, d'émotions, de visages, d'idées. J'entre très peu dans les détails de ce qui est vu ; le propos est plutôt l'évocation de ce que voir un film ensemble peut apporter. Pour moi, il s'agit d'une manière moins frontale

de faire connaissance. Tout pouvait alimenter cette relation en train de naître. Le cinéma permet de rattraper du temps et de potentialiser un maximum le temps qu'on a. C'est du concentré de vie. J'ai écrit ce livre parce que j'avais tout à coup un blanc. Je ne me souvenais plus du premier film que j'étais allée voir avec la personne qui a abouti au personnage de Michel. C'est sur cet oubli que j'ai essayé de reconstruire. Je vais voir beaucoup de films et puis j'oublie. Je me souviens du titre, mais je ne sais plus trop parfois ce qu'il y a dedans. Mais j'ose espérer qu'il en reste quand même quelque chose malgré l'oubli, que quelque chose passe, quelque part, dans nos vies, dans notre sang.

LD : C'est une remarque que je trouve très juste et à laquelle j'adhère totalement. C'est la phrase de Shakespeare : « L'homme est



page de g. Francis Dannemark © DR
Luc Dellisse © Studio cui-cui

fait de la substance de ses rêves » – et notamment de la substance de ses rêves cinématographiques.

VJ : Il reste parfois si peu de choses, le visage d'un acteur, un plan... mais le reste... ?

C.I. : Au-delà de votre intérêt personnel pour le cinéma, celui-ci vous paraît-il plus facilement évocable ou *adaptable* en littérature que d'autres arts, tels que la peinture, la sculpture ou la musique ?

FD : Pour moi, la littérature peut évoquer un film plus facilement : on peut en raconter l'histoire (ou des scènes) ou évoquer les acteurs.

LD : L'idée que le mouvement narratif du roman est plus propice à rendre le mouvement narratif du film que le mouvement fixe de la peinture ne me semble, quant à moi, pas exacte. En général, quand on évoque un art dans un roman, on l'évoque comme un élément de la réalité du monde pris dans un flux narratif. Il est assez rare qu'un livre ne fasse rien d'autre que raconter le mouvement du récit : il s'arrête, il replonge vers autre chose, il repart, ce qu'il peut aussi faire avec la peinture ou avec la musique.

VJ : Je pense que pour un auteur, il est aussi intéressant de s'emparer d'un tableau, d'imaginer un avant, un après, de faire vivre les personnages. Weyergans l'avait fait avec *Le radeau de la Méduse*, où un réalisateur s'emparait du personnage de Géricault.

LD : Je dirais même que dans une certaine mesure, un roman aura plus de facilités à

évoquer la création musicale que ne l'a un film. À chaque fois qu'un film doit raconter la vie d'un grand compositeur imaginaire, ou d'un grand peintre imaginaire, il est confronté à la difficulté de montrer ou de faire entendre des œuvres de cet artiste supposé de génie. Ce qu'on voit ou entend nous laisse l'impression que ce n'est pas si génial que cela. Le roman, par contre, nous décrit ces œuvres avec des éléments qui nous font rêver d'un génie pictural ou musical : nous ne verrons pas réellement la toile, nous en aurons l'impression sans en avoir la vision et nous pourrions « marcher » plus facilement. En laissant dans le vague, c'est par là que la littérature est forte pour évoquer d'autres arts et notamment pour évoquer des chefs-d'œuvre. Le cinéma, lui, est un art de l'espace. Il capte réellement de la visualisation directe. On regarde réellement avec les yeux de la caméra ce qui nous est donné à voir.

VJ : C'est un art du temps aussi. C'est tellement prodigieux d'avoir en une heure et demie toute une histoire qui se déploie sous nos yeux.

LD : Il s'intéresse au temps d'une autre manière. Je disais « art de l'espace » en ce sens que tout ce qui se déroule sous nos yeux se déroule en temps réel, dans un cadre donné.

C.I. : Vos livres parlent du cinéma par le biais de ceux qui voient les films ou les commentent, non au travers de ceux qui les font.

LD : *Le professeur de scénario* n'est pas un livre qui parle de cinéma. Le sujet, c'est les glissements de l'apparence à la réalité à travers la forme pédagogique de l'université et à travers le principe narratif du scénario. Une de mes obsessions, c'est que dès qu'on commence à capter sciemment la vie, tout fait roman. La vie quotidienne à l'université n'est pas bouleversante, mais le roman est partout dans la vie.

VJ : *On est encore aujourd'hui* est l'histoire de deux personnes qui vont décider de devenir amies en allant au cinéma et en échangeant des livres. Mes deux personnages parlent d'eux-mêmes parallèlement aux films qu'ils voient et aux lectures qu'ils partagent. Leur vie est prise en tenaille entre des pages et des films et ça leur convient. Le cinéma et les livres permettent aux deux personnages d'échanger un peu de soi au travers des images ou des ouvrages qui circulent entre eux. Je me méfie des conversations où on livre des éléments de sa chronologie, je n'y crois pas. Je pense que ce n'est pas là qu'un individu se trouve réellement. Il est ailleurs, dans des choses plus discrètes, moins racontables et narratives.

LD : Il y a deux choses dans lesquelles tout le monde baigne sans avoir de compétences particulières : l'anglais et le cinéma. On ne peut pratiquement pas rencontrer quelqu'un qui n'a jamais vu de films de cinéma. Par le cinéma, on peut communiquer avec presque tout le monde. Ce n'est pas vrai de la littérature : on ne rencontre

pas des gens qui n'ont jamais vu de films, mais on peut très facilement rencontrer des personnes qui n'ont jamais lu de livre.

VJ : Le cinéma permet facilement un échange, à la sortie du cinéma les gens se parlent de ce qu'ils ont vu, parfois entre parfaits inconnus. On a en commun des questions, des expériences, pour échanger.

C.I. : Dans *On est encore aujourd'hui comme dans La véritable vie amoureuse...*, la connivence entre les personnages se crée non seulement lors de la discussion qui suit le film, mais aussi dès l'expérience de la projection partagée.

VJ : La projection est un moment particulier où on partage la vision au même moment. Cette simultanéité est presque impossible à atteindre avec un livre. En plus il y a la salle, le format, les gens autour. Le cinéma est comme une action de grâce. Voir des visages en grand, c'est une expérience formidable, qui aide à créer une connivence entre les gens. Il y a aussi ce sentiment étrange que j'éprouve parfois d'avoir compris quelque chose, quelqu'un et qu'en retour quelque chose de moi est compris aussi.

FD : Irving Thalberg, LE grand producteur de la période classique, organisait des *previews* de tous les films de la MGM. Et il assistait personnellement à ces soirées où un public tout à fait normal découvrait les prochaines nouveautés. Il notait soigneusement toutes les réactions et faisait retourner certaines scènes en tenant compte des effets



produits sur les spectateurs. Il avait compris très tôt qu'il se passe quelque chose de particulier quand un groupe de gens voit un film : il y a une sorte de partage, un « pot commun » affectif, une contagion. Et puis, sitôt le film terminé, on en parle. Le cinéma était (l'est-il encore ? de moins en moins) un spectacle. Et il avait ce pouvoir de rassembler. Ce pouvoir, la littérature l'a possédé mais elle l'a perdu quand a été abandonnée la formule qui consistait à s'installer pour la soirée autour d'une personne qui lisait un roman à voix haute. Un souvenir me revient : celui de mon grand-père maternel, qui était fermier, lisant les aventures de Toine Culot, le personnage d'Arthur Masson, pour la tribu rassemblée autour de lui, près du feu, certains soirs d'hiver.

LD : Il faut aller de temps en temps en salle, même si je le fais malheureusement fort peu. On y entend la réaction des gens. Au cinéma, on regarde le film en temps continu, tandis que chez soi, on fait des pauses. Mais arrêter le film au même moment, avec quelqu'un qu'on aime, c'est aussi une expérience partagée – différente de la salle.

C.I. : Vos livres évoquent des œuvres cinématographiques réelles, et non des œuvres fictives.

FD : J'ai souvent évoqué des livres, des musiques, des chansons, des films dans mes romans. Pourquoi ? Parce que tout cela fait intégralement partie de ma vie – et de celle de mes personnages. Lire (comme écrire), ou regarder des films, ou écouter de la musique, ce n'est pas une distraction à mes yeux, c'est une façon de vivre. Et c'est une nourriture. Mon esprit en a besoin comme mon corps a besoin de manger ou de marcher. Et donc, pour répondre plus précisément à la question, je dirais que je n'ai pas souvent eu besoin, pour des raisons narratives, de produire des œuvres fictives. Évoquer des œuvres bien réelles était pour moi plus juste.

LD : Dans *Le professeur de scénario*, je parle peu de films. Seules deux œuvres sont évoquées : le cinéma de Guitry, dont le narrateur dit qu'il n'est valable que pour Guitry comme la Cinquième République n'est valable que pour de Gaulle, et celui de Pierre Kast, que le narrateur – et l'auteur aussi, du reste – considère comme le plus mauvais cinéaste qu'il ait jamais vu. Le cinéma est étonnamment, mais explicitement absent de mon livre. Introduire dans cette histoire des professeurs d'université spécialistes de l'œuvre de cinéastes imaginaires aurait enchevêtré le récit pour rien. Et je n'aurais

pas parlé plus du contenu des films imaginaires que je ne le fais des films réels. C'est le péché des universités, qui parlent des œuvres non du point de vue de la vie, mais du point de vue de la mort, en tant qu'elles sont des objets de culture et non des objets de création.

VJ : Le cinéma est aussi la présence des absents. Il y a dans mon livre une réflexion sur le deuil. Le cinéma est intéressant pour aborder cette question : cela a été ce n'est plus, mais je le vois encore. Dans la deuxième partie de *On est encore aujourd'hui*, j'ai travaillé cette question. On a vu ensemble. Comment ça se passe quand l'autre n'est plus là ? Voir pour deux, ça veut dire quoi ? *On est encore aujourd'hui* rôde parfois du côté des fantômes. Le cinéma permet de voir les disparus alors qu'ils ne sont plus là, c'est son essence.

LD : Pas seulement de les voir, mais d'éprouver des émotions par rapport à eux, à cause de l'image réelle qui est devant nous. Si ce sont des personnes qu'on n'a pas connues, le rapport qu'on a avec elles est singulier. On peut imaginer quelqu'un qui serait follement amoureux de Marylin Monroe en étant né après la mort de Marylin.

C.I. : Y a-t-il une influence du cinéma sur votre écriture ?

LD : J'ai écrit plus de romans que de scénarios et en voyant les deux territoires, j'ai aussi vu quels éléments restent intrinsèques à l'un ou à l'autre. Parfois on a un matériau

pour le cinéma, parfois on a un matériau pour le roman ou le poème. Ce n'est pas tout à fait la même source qui est activée. Il y a une certaine forme de travail sur l'écriture qui est propre à la littérature et dont l'équivalent ne se trouve pas au premier degré dans l'écriture de scénario. Le scénario est un texte transitoire, contingent ; il est écrit pour être détruit. Vous écrivez des mots pour que ces mots ne soient plus là à la fin. C'est une attitude mentale très différente de l'écriture d'un roman ou d'un poème. Faire du style dans un scénario n'aurait aucun sens et serait même contre-productif, puisque le scénario vise à la transparence, non à l'opacité. De plus, le cinéma est un art de l'espace, parce que le temps du cinéma est toujours du présent. Même les flashbacks sont du passé raconté au présent. Le cinéma pousse à une écriture de type Nouveau Roman.

FD : Depuis mon premier roman, en 1981, on dit souvent deux choses : que mes romans sont très musicaux et que mon écriture est cinématographique. Musicaux, parce que j'accorde une énorme importance au rythme des phrases, que j'ai besoin d'un phrasé fluide et mélodieux. Pas d'effets de manche, pas d'images spectaculaires, mais l'envie de créer un effet comparable à celui que crée la voix d'un conteur. Pour ce qui est du caractère cinématographique de mes romans, je crois qu'il existe – mais que ce n'est pas ce qu'on croit ! Un roman n'a rien à voir avec un film. Au cinéma, on a une

histoire à raconter, bien sûr, mais avec des moyens que la littérature ne possède pas : images en mouvement, acteurs, voix, couleurs, ombres, musique... Dans un roman, on n'a que des mots, rien d'autre ! Pourtant le cinéma a joué un grand rôle dans mon travail d'écrivain : il m'a donné le sens des raccourcis, je crois, des indications quant à la façon d'aller à l'essentiel sans saboter pour autant l'atmosphère. Une manière d'intégrer action, décor, état d'âme, dialogue... qui s'éloigne des conventions en matière de composition d'un récit.

VJ : L'écriture est aussi une question de montage, d'enchaînement. Dans mon écriture, depuis le début, il y a un travail d'agencement entre les différentes parties du texte, qui évoque le montage au cinéma. C'était déjà le cas avec mon premier ouvrage, qui racontait le récit d'une fugue en voiture. Le montage des textes entre eux a un rapport assez clair avec le montage au cinéma. Par ailleurs, un bel apprentissage qu'on fait au cinéma, c'est qu'on commence à bien voir les choses. Le regard est focalisé. C'est un exercice de l'attention et ça peut être utile dans la vie et dans l'écriture, pour trouver un intérêt aux choses qu'on trouve monotones ou tristes.

1 Luc Dellisse et Véronique Janzyk ont répondu à nos questions de vive voix, en présence l'un de l'autre. Les mêmes questions ont ensuite été soumises à Francis Dannemark, qui a répondu par écrit.

MANUEL D'UN PARFAIT CINÉPHILE

JOSEPH DUHAMEL

Les romans et nouvelles de Thomas Gunzig font la part belle au cinéma, tant par les références au septième art que par une construction des récits proche des récits cinématographiques. Le romancier est également devenu scénariste. Bientôt sortira le film de Jaco Van Dormael dont il a écrit le scénario. Mais Thomas Gunzig est aussi auteur de théâtre. Il parle ici de ces trois arts narratifs.

Le Carnet et les Instants : Vous avez toujours été un grand cinéophile. Quels sont les films qui ont marqué votre démarche d'écrivain ?

Thomas Gunzig : J'ai apprécié beaucoup de films très différents. Le cinéma américain, des films comme *Taxi driver*, *Rocky*, *Apocalypse now*, *Jaws*, les vieux Spielberg. Évidemment aussi les films d'épouvante, je m'en suis déjà expliqué. Également le cinéma asiatique, les films d'arts martiaux, avec une préférence pour les Bruce Lee. Et puis il y a également des films plus expérimentaux et le cinéma français des années 1960-70, Jean-Luc Godard, avec *Pierrot le fou*, *À bout de souffle*, Alain Resnais et *Mon oncle d'Amérique*. Ainsi que les vieux policiers de Verneuil. Mais ça peut être aussi *Les bronzés*. Pour moi, tous ces films se regardent, se nourrissent l'un l'autre et fonctionnent très bien ensemble.

En quel sens ont-ils influencé votre démarche d'écrivain ?

L'enthousiasme d'un bon film est communicatif et donne envie de créer soi-même, que ce soit en littérature ou au cinéma. Quand je sors de la vision d'un film qui m'a enchanté, j'ai envie d'écrire très très vite quelque chose. La vision de films m'ouvre sur des imaginaires, me montre qu'à l'imaginaire il n'y a aucune limite et qu'on peut partir dans toutes les directions possibles ; que le roman comme le cinéma sont susceptibles de faire découvrir des univers

émotionnels qu'on ne soupçonnerait pas, de faire voyager à l'intérieur d'individus étranges, particuliers, de découvrir des tas de choses. J'ai même du mal à faire une différence entre cinéma et littérature.

Quel aspect de vos livres les films que vous avez lus influencent-ils plus précisément : l'organisation de votre récit, l'atmosphère que vous voulez suggérer ou les types de personnages ?

Les trois certainement. À force de voir des films et d'aimer ça, je pense à l'image, je pense les romans et les nouvelles en termes de mise en scène, avec des scènes d'ouverture, des scènes d'articulation, avec même quelque fois, comme dans *Kuru*, des ralentis ou des accélérés. Mon amour du cinéma m'a



page de g. Thomas Gunzig © B. Maindiaux
page s. Affiche de la pièce *Kiss & cry*

fait avoir une écriture qui est orientée très fortement sur l'image et sur le visuel. Je suis volontairement influencé par le cinéma.

Dans votre écriture, y a-t-il eu une évolution suite à une perception nouvelle que vous auriez eue du cinéma ?

Oui. Tous les auteurs sont influencés en permanence par ce qu'ils voient, et donc la façon dont le cinéma évolue en modifie ma perception et cela se marque sur l'écriture de mes romans.

Vous donnez des cours sur la mise en récit. Comment percevez-vous la différence entre la mise en récit cinématographique, puisque vous avez fait du cinéma, et votre travail d'écrivain ?

Dans le cinéma, il y a des contraintes narratives dues au fait qu'un film dure un temps précis. Contraintes qui n'existent pas dans le roman, qui ne doit pas durer un temps déterminé. Le spectateur, lui, est captif du film, il est censé le regarder d'une traite en 1 h 40 ou 2 h 15, du moins en salle car les technologies actuelles permettent de le regarder chez soi en tranches. Cette contrainte de temps nécessite de mettre en place des structures narratives qui sont assez rigoureuses. Dans un scénario, il faut rester vigilant à toutes sortes de questions de rythme et de densité du récit. Il n'y a pas de ventre mou possible, il n'y a pas de digressions possibles en tout cas. Là où en littérature il est permis de partir sur des chemins de traverse, dans les films

classiques du moins, on ne peut pas le faire. Il y a donc des choses qu'on ne peut pas se permettre au cinéma mais bien en littérature. Mais la contrainte de temps est intéressante : gérer 1 h 40 de récit. C'est la même chose au théâtre où le temps est également déterminé (sauf si on écrit *Le soulier de satin*). La pièce fait 1 h-1 h 30 et l'auteur doit tout mettre dedans. Cela implique un indispensable travail d'élagage, de choix, de renoncement, de réflexion sur l'efficacité du récit et sur la structure. Il est nécessaire que tout soit clair, que le spectateur, lui aussi captif, comprenne ; il faut donc bien gérer les émotions qui passent dans ce qu'on raconte. L'auteur de théâtre ou de scénario a moins droit à l'erreur que le romancier. Dans un roman, les erreurs se voient moins et moins vite, elles sont également pardonnées plus facilement. Dans un film, l'erreur se voit d'emblée, et ça ne pardonne pas du tout. Et puis il y a aussi une responsabilité financière. Au cinéma, tout coûte de l'argent et donc rien ne peut être inutile ; dans un roman l'épisode inutile ne coûte rien.

Avez-vous travaillé pour le cinéma ?

Oui, j'ai fait des scénarios, mais pour l'instant rien n'est sorti. Des projets n'ont pas abouti par difficulté de réunir un financement suffisant. Mais dans quelques mois sortira le film de Jaco Van Dormael, *Le tout Nouveau Testament*, dont j'ai écrit le scénario. Le tournage est terminé, on est au stade du montage.

Avez-vous écrit des adaptations ?

J'ai commencé l'adaptation de *Silence* de Comès, mais la maison de production a fait faillite. C'était un projet intéressant qui posait beaucoup de questions. On pensait faire un film d'animation. La première difficulté était d'être confrontés au problème de l'incarnation des personnages de bande dessinée, leur voix, leur regard. Et la difficulté était d'autant plus grande que *Silence* est un univers graphique très fort. C'est dommage que cela n'ait pas pu aboutir suite à des problèmes financiers. J'ai aussi fait une adaptation pour un court métrage, *L'héroïsme au temps de la grippe aviaire*, mais je ne l'ai jamais vu terminé.

Avez-vous reçu des demandes d'adaptation de vos romans ou nouvelles ?

Oui, pour *Manuel de survie*, un réalisateur français s'est manifesté. D'autres l'ont fait pour *Kuru* et pour *Mort d'un parfait bilingue*. Mais ils n'ont pas pu trouver des producteurs, car ces livres ont un côté bizarre et la réalisation risquait de coûter cher. Ce sont deux critères qui ne plaisent pas trop aux producteurs.

Dans plusieurs de vos romans, dont *Manuel de survie*, le rythme de narration est très proche du cinéma. Cela ne suffisait pas pour convaincre un producteur ?

Les producteurs sont débordés de bons scénarios et de bons romans qui pourraient être adaptés. C'est une question de chance

de voir un livre adapté. D'avoir travaillé pour le cinéma, je me suis rendu compte qu'il y a tellement d'obstacles pour qu'un film voie le jour.

Parmi vos textes, quel est celui que vous voudriez voir adapté ?

Celui que j'aimerais adapter moi-même, c'est la nouvelle « La vache ».

Est-ce possible quand on est l'auteur du texte de départ de faire soi-même l'adaptation ?

Il faut surtout pouvoir se trahir soi-même. J'aurais un autre regard sur cette nouvelle et je voudrais y mettre autre chose.

Que laisseriez-vous tomber ou qu'ajouteriez-vous ?

Je la ferais moins crue, plus douce, plus poétique. Et comme je pense qu'en vieillissant, bizarrement, j'ai besoin d'amour, je ferais une fin heureuse.

Est-ce que le fait d'avoir travaillé pour le cinéma a changé votre manière d'écrire des romans ? Prenez-vous en compte d'autres aspects ou d'autres manières de faire ?

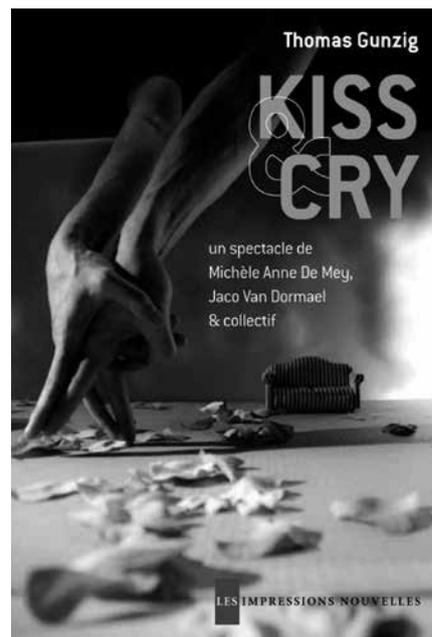
Oui, parce je me suis formé, j'ai lu un peu de théorie, j'ai été voir ce que disaient les grands théoriciens du scénario. Et même si ces textes traitent de cinéma, ce sont des choses qu'on peut transposer d'une manière ou d'une autre à la littérature. Le fonctionnement d'un personnage ou d'un

scénario, les techniques d'exposition d'un personnage, sont des choses qui peuvent ne pas servir du tout en littérature mais qui peuvent aider quand on patauge dans l'écriture d'un texte.

Je me rends compte que tous les auteurs actuels sont influencés par le cinéma. On n'écrit plus aujourd'hui comme avant son apparition. Mais d'autre part, le cinéma se nourrit de la littérature. Ce sont deux arts narratifs qui se regardent, se nourrissent l'un l'autre et cheminent de concert.

Quel texte, qui n'est pas de vous, souhaiteriez-vous porter à l'écran ?

Si le budget est illimité, qu'on a du temps et des comédiens formidables, je réaliserais *Le comte de Montecristo*. C'est un de mes romans préférés, et j'ai vu l'adaptation scandaleusement mauvaise dans laquelle joue Depardieu. Cette déception me pousse à vouloir rendre justice en adaptant ce texte. Qu'est-ce que ce roman est génial et qu'est-ce qu'on pourrait en faire quelque chose de formidable ! C'est vraiment le *Star War* du XVIII^e siècle. C'est toute l'histoire de France qui y passe, mais aussi l'intrigue, la vengeance, et une galerie de personnages incroyables. Il faudrait en faire quelque chose d'ambitieux comme *Le Seigneur des anneaux*. Le récit est magnifiquement construit et les personnages sont ultra forts. Et cette intrigue, cette histoire d'une vengeance qui est tellement énorme qu'elle finit



par en dépasser l'artisan ; il sent que ça va trop loin, que ce n'est pas cela qu'il veut ! C'est aussi une terrible histoire d'amour, montrant la grandeur et la misère de la bourgeoisie postrévolutionnaire.

Vous avez participé à la création de la pièce *Kiss & cry* qui mêle théâtre et cinéma. Que reste-t-il de la différence entre ces deux arts créatifs ?

Le théâtre est plus basé sur le texte, même si maintenant il y a d'autres outils et qu'on assiste à des hybridations comme dans *Kiss & cry*. Et d'autre part, le théâtre reste du spectacle vivant, tout est à refaire tous les soirs, ce n'est pas quelque chose d'enregistré. Dans le cinéma, enregistré, il y a l'idée que l'œuvre est unique ; au théâtre l'œuvre n'est jamais unique. C'est ce qui fait son côté excitant.

BOURSES D'ÉCRIVAINS

Cette année, les bourses de littérature et de poésie de la **fondation Spes**, dotées de 5 000 euros, reviennent aux auteurs Gilles Collard et Geneviève Damas ainsi qu'au poète Harry Szipilman.

Dans le cadre du programme d'échanges d'écrivains et de bédéistes entre le Québec et la Fédération Wallonie-Bruxelles, deux auteurs belges partiront au Québec en 2015 pour une résidence de deux mois. L'Union des écrivains et écrivaines du Québec (UNEQ) a retenu le projet d'André Borbé, tandis que le Festival de la BD francophone de Québec (FBDFQ) accueillera le bédéiste Jean-Luc Cornette.

PRIX LITTÉRAIRES

L'automne est traditionnellement la saison des prix littéraires. En Belgique comme à l'étranger, plusieurs écrivains belges ont été couronnés.

Le **prix Louise Labé 2014** récompense le recueil *En qui n'oublie* (Cheyne), de Jacques Vandenschrik. Ce prix récompense un-e poète francophone qui a déjà publié deux ou trois recueils remarquables, mais n'est pas encore célèbre.

Le **Prix du premier roman 2014** a été attribué à Jean-Pierre Orban pour *Vera*

(Mercure de France). Ce prix, dont le jury est composé de critiques littéraires, récompense annuellement un roman français.

Jean Bofane In Koli a reçu le **Grand Prix du roman métis 2014** pour *Congo Inc.* (Actes Sud). Ce prix récompense un roman francophone mettant en lumière les valeurs de métissage, diversité et humanisme.

Le **Prix littéraire du Parlement de la Fédération Wallonie-Bruxelles 2014** a été décerné à Jean-François Viot pour sa pièce inédite *Lettre à Élise*. Ce prix annuel couronne « l'ouvrage d'un auteur d'expression française illustrant la sensibilité de la Fédération Wallonie-Bruxelles ou consacré à son patrimoine culturel » et récompense alternativement une œuvre de théâtre, un essai, une fiction en prose et un ouvrage de poésie.

Yaël Nazé a été récompensée par le **prix Roberval**, catégorie Grand Public, pour son livre *Voyager dans l'espace* (CNRS éditions). Ce prix récompense chaque année un ouvrage francophone consacré à l'explication de la technologie pour un public non-scientifique.

Le **prix Rossel** a couronné *Blanès*, premier roman d'Hedwige Jeanmart (Gallimard, 2014), qui figurait aussi parmi les huit finalistes du prix Médicis.

Les autres finalistes du Rossel étaient *Marylin, naissance année zéro* de Véronique Bergen

(Al Dante), *Congo Inc.* de Jean Bofane In Koli, *Ma mère, par exemple* d'André-Joseph Dubois (Weyrich) et *Vera* de Jean-Pierre Orban.

Armel Job a remporté le **prix Marcel Thiry** pour son roman *Dans la gueule de la bête* (Robert Laffont). Instauré par la Ville de Liège pour honorer la mémoire de Marcel Thiry, ce prix annuel récompense alternativement une œuvre en prose et un recueil de poésie.

La **SACD** et la **Scam** ont remis leurs prix le 12 décembre. Plusieurs catégories primées concernent le domaine littéraire. Le prix Scam de la consécration a été attribué à l'essayiste Jacques Dubois ; Chantal Akerman a reçu le prix de littérature pour *Ma mère rit* (Mercure de France) ; le prix de l'essai revient à Isabelle Stengers pour *Une autre science est possible* (La Découverte) ; Marie Wabbes a obtenu le prix de littérature/illustration jeunesse ; Léonie Bishoff est la lauréate du prix Texte & Images pour *La princesse des glaces* (Casterman), tandis que le prix de la traduction littéraire couronne le travail de Marie Hooghe.

Le mois de novembre 2014 a par ailleurs sonné le lancement officiel du **Prix des lycéens**. Cinq romanciers sont en lice : Barbara Abel (*Derrière la haine*, Pocket), Geneviève Damas (*Histoire d'un bonheur*, Arlea), Véronique Gallo (*Tout ce*

silence, Desclée de Brouwer), Guy Goffette (*Géronimo a mal au dos*, Gallimard) et Thomas Gunzig (*Manuel de survie à l'usage des incapables*, Au diable vauvert). Quelque trois mille élèves participent cette année à l'opération. Le palmarès sera rendu public en mai 2015.

COMPLÉMENT D'INFORMATION

Le dossier « Les figures de l'éditeur en Belgique francophone », paru dans la précédente livraison du *Carnet et les Instants* (n° 184), est le résultat partiel d'une recherche conduite à l'Université de Liège, en 2012, dans la ligne de travaux publiés par Pascal Durand, Tanguy Habrand et Yves Winkin. Si certains de ces travaux étaient mentionnés dans la bibliographie, le contenu du dossier ne permettait pas toutefois au lecteur de savoir que Pascal Durand et Tanguy Habrand s'apprêtent à publier, dans les prochains mois, une histoire des pratiques d'édition en Belgique depuis les débuts du livre imprimé jusqu'à nos jours.

COMMÉMORATION

Le 27 septembre 2014, une plaque commémorative a été inaugurée au numéro 105 de l'avenue des Saisons à Ixelles. Elle rappelle qu'Émile Verhaeren y a écrit *Les visages de la vie* en 1899.

EXPOSITION

Le musée Émile Verhaeren à Sint-Amands accueille, du 7 mars au 31 mai 2015, l'exposition « La Belgique vue du ciel ». Elle présente des images du ciel belge qui sont l'œuvre de François De Coninck et Guy Jungblut, couplées à des textes poétiques d'Émile Verhaeren, Charles Baudelaire, William Wordsworth, Percy Bysshe Shelley, Martinus Nijhoff, Peter Holvoet-Hanssen et autres.

ÉDITION

Exemple de longévité en Belgique francophone, les éditions Luce Wilquin publient leur 500^e ouvrage. Le très symbolique dossier 500 a été attribué au volumineux premier roman de Marie Celentin, *Dans le bleu de ses silences*.



LE CARNET ET LES INSTANTS Bimestriel. Ne paraît pas en juillet-août.
N° 185. Du 1^{er} février au 31 mars 2015

ÉDITRICE RESPONSABLE Martine Garsou
Service général des Lettres et du Livre, Ministère de la Fédération
Wallonie-Bruxelles
44, boulevard Léopold II, 1080 Bruxelles

RÉDACTRICE EN CHEF Nausicaa Dewez (02 413 33 04 - nausicaa.dewez@cfwb.be)

RÉDACTEUR EN CHEF ADJOINT Joseph Duhamel (02 413 23 17 - joseph.duhamel@cfwb.be)

**ONT COLLABORÉ
AU PRÉSENT NUMÉRO** Jan Baetens, Nausicaa Dewez, Joseph Duhamel, Marie-Christine Gobert,
Daniel Laroche, Silvie Philippart de Foy

L'iconographie a bénéficié de l'aide des Archives et Musée
de la Littérature (photothèque).

RÉDACTION carnet.instants@cfwb.be

SECRÉTARIAT Michelle Dahmouche (michelle.dahmouche@cfwb.be)

SITE INTERNET le-carnet-et-les-instants.net

GRAPHISME [nor] production (www.norproduction.eu)

N° vert de la Communauté française : 0800 20 000
Le Carnet et les Instants, Promotion des Lettres
Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles, bureau 1A023
44, boulevard Léopold II, 1080 Bruxelles
(Tél. : 02 413 23 21- Fax : 02 413 28 94
secretariat.promolettres@cfwb.be)

Imprimé en Belgique par l'imprimerie Chauveheid

LE CARNET et
LES INSTANTS

**JE SUIS
CHARLIE**

BLOG DE LA REVUE
le-carnet-et-les-instants.net



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

Fédération Wallonie-Bruxelles
Direction Générale de la Culture