

Introduction

Les sociologues du contemporain, tels Jean Baudrillard ou Paul Virilio, ont démontré l'importance accrue du rôle que les images, cinématographiques ou télévisuelles, jouent dans notre culture. Le cinéma fait partie de l'univers de l'homme contemporain : que celui-ci soit auteur, lecteur ou personnage, son imaginaire est nécessairement nourri de souvenirs et de références filmiques. Les rapports que le roman contemporain entretient avec le cinéma sont empreints d'une grande complexité : il s'agit d'un mélange d'influences réciproques, de références culturelles communes et de relations intertextuelles de divers types. Basés l'un sur les mots, l'autre sur les images, les deux systèmes d'expression partagent une ressemblance avec le monde contemporain qu'ils cherchent tous les deux à représenter. Si la proximité des modes narratifs filmique et scriptural explique en partie l'attraction que le cinéma exerce sur les écrivains, le septième art véhicule également l'idée de l'air du temps que le roman contemporain cherche à capter.

Les 7 et 8 septembre 2005, le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises de l'Université de Montréal (CRILCQ) a organisé un colloque international dans le but d'aborder la littérature contemporaine de langue française sous l'angle des rapports qu'elle entretient avec le cinéma. Intitulé « Écrit vs écran : influences cinématographiques dans le roman contemporain », ce colloque visait à rassembler de jeunes chercheurs dont les travaux portent sur les interférences de l'écriture romanesque avec le septième art, afin de susciter une réflexion théorique au sujet des mutations récentes que le genre romanesque aurait subies au contact du cinéma. Le présent cahier reproduit d'une part les meilleures communications présentées au cours de ces deux journées, d'autre part la table ronde animée par Lise Gauvin au cours de laquelle les participants, les écrivaines-scénaristes Marie-France Briselance et Monique Proulx ainsi que le romancier-cinéaste Dany Laferrière, discutaient de la perméabilité actuelle des deux systèmes d'expression.

S'il existe une abondante littérature critique consacrée aux interrelations du roman et du cinéma, elle semble privilégier un nombre restreint de catégories telles que la collaboration entre écrivains et cinéastes, les adaptations (cinématographiques de livres et romancées de films), la présence de la thématique cinématographique dans le roman, les scénarios fictifs ou le modèle scriptural du cinéma dans le roman. Notre approche diffère de ces études comparées par la priorité absolue que nous avons accordée au champ du récit contemporain face au cinéma qui ne nous intéressait que sous l'angle de son apport, imaginaire ou technique, à l'écriture romanesque. Que devient le roman

à l'ère du cinéma? Comment l'engouement de la culture contemporaine pour l'image contribue-t-il à marquer et à transformer le genre romanesque? Quelles sont les principales modifications du roman dues à l'influence du cinéma? Quelles sont les possibilités et les limites de la transposition des techniques cinématographiques dans l'écriture? Ces rapprochements sont-ils justifiés ou relèvent-ils au contraire d'analogies superficielles? Partant de l'hypothèse qu'aujourd'hui le filmique participe à la mise en œuvre d'une écriture nouvelle, nous avons entrepris une réflexion au sujet du cinéma comme source d'inspiration du récit romanesque, mais également en tant que référence culturelle et modèle de construction.

Les premiers articles de ce volume exploitent le thème des interrelations entre le filmique et le scriptural. Marie-France Briselance compare les techniques au moyen desquelles les deux médias maîtrisent temps et espace tandis que Jean-Marc Limoges s'interroge sur leur emploi respectif du procédé de la mise en abyme. Mylène Nantel explique que, si « montrer » n'est pas un privilège du septième art, le passage en littérature du « montrer » au « rien montrer » n'eût pas pu être réalisé sans l'apport de la cinématographie. Enfin, Neli Dobрева analyse le passage de l'écriture à l'image et vice versa, à travers son analyse de l'usage que littérature et cinéma font des concepts de la ritournelle, de l'inceste et de l'*atavisme*.

Le second chapitre porte sur les nouvelles techniques d'écriture inspirées par le cinéma. Parmi les procédés qu'il convient de rattacher au film, la critique évoque généralement le monologue intérieur ou « film de conscience », l'écriture béhavioriste, la tentative des romanciers de « donner à voir » ou le style haché des dialogues des films américains. Il existe cependant d'autres stratégies comme l'imitation des mouvements de la caméra que Neila Manaï étudie dans l'œuvre de l'écrivain-cinéaste Alain Robbe-Grillet. Quant à Charlotte Thimonnier, elle s'intéresse à l'usage du gros plan chez un romancier minimaliste, Jean Echenoz, alors que Amélie Paquet montre, à travers une lecture de *Nombres* de Philippe Sollers, comment l'écriture romanesque a intégré une technique cinématographique par excellence, le montage.

Les dernières contributions ont pour sujet le métissage intermédiatique entre roman et cinéma. Il s'agit d'un dialogue fertile dont Christina Horvath montre la réciprocité en citant l'exemple de *Baise-moi* de Virginie Despentes, roman empruntant au cinéma nombreux thèmes et techniques (la trame sonore, le flash-back, la projection interne, le ralenti, etc.) qui réapparaissent ensuite sur l'écran dans l'adaptation co-réalisée par la romancière. Nicolina Katinakis étudie le métissage des deux systèmes d'expression dans *L'amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras, œuvre qui semble appartenir à la fois au cinéma et à la littérature puisqu'elle comporte des indications précises concernant la manière dont elle doit être adaptée à l'écran. Quant à Christophe Gauthier, il se

penche sur ces mêmes aspects métadiscursifs et scénaristiques dans *Neige noire* d'Hubert Aquin. Enfin, pour clore ce volet axé sur l'œuvre des écrivains à la fois scénaristes et cinéastes, Julie Hétu théorise sa propre démarche créatrice dans laquelle vidéo documentaire et récit de fiction s'alimentent, s'inspirent et se complètent réciproquement.

Notre panorama de l'interrelation du filmique et du scriptural ne saurait être complet sans le débat de trois créateurs qui évoquent leurs expériences de l'écriture romanesque et scénaristique, de l'adaptation filmique et de la réalisation de leurs propres œuvres. Les uns et les autres insistent sur l'aspect solitaire de l'écriture du roman, « une entreprise de liberté », une « création souveraine » (Monique Proulx) alors que l'écriture du scénario s'appuie sur une forme de solidarité et de collégialité sans laquelle il ne saurait exister. Œuvre transitoire, le scénario obéit également à différentes contraintes, dont celles de la faisabilité et de la question financière, que ne connaît pas (ou peu) le roman. Quand on demande à ces créateurs dans quelle mesure le passage par l'écriture cinématographique a changé leur façon de concevoir le roman, les réponses varient : si Monique Proulx parle de similarité entre les deux types d'écriture, Marie-France Briselance avoue être devenue romancière après une expérience de scénariste et Dany Laferrière se décrit comme « un cinéaste qui écrit ». On ne saurait mieux souligner l'interpénétrabilité des deux modes d'expression ainsi que la connivence qui les unit.

Lise Gauvin et Christina Horvath
Université de Montréal