Les écrivain×e×s dans la division du travail cinématographique

Jérôme Pacouret

▶ **To cite this version:**

Jérôme Pacouret. Les écrivain×e×s dans la division du travail cinématographique. Profession ? Ecrivain, 2017. hal-01986818

HAL Id: hal-01986818
https://hal.science/hal-01986818

Submitted on 19 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les écrivain·e·s dans la division du travail cinématographique

Jérôme Pacouret

La production d'une valeur cinématographique distincte de la valeur littéraire doit paradoxalement beaucoup aux écrivains[1]. A la fin des années 1900, les films ont été protégés par le droit de la propriété littéraire et artistique suite aux plaintes et au lobbying d'écrivains, de dramaturges, d'éditeurs et de sociétés d'auteurs qui cherchaient à tirer profit des représentations cinématographiques de romans et de pièces. Les adaptations d'œuvres littéraires et théâtrales et les savoir-faire d'écrivains passés à l'écriture de scénarios ont joué un rôle important dans la mise en place de deux conventions cinématographiques fondamentales : le long-métrage et le cinéma parlant. Dès les années 1910, les adaptations littéraires ont contribué à l'association des films à des noms d'auteurs et à la légitimation artistique et morale du cinéma. La valeur des films et des auteurs de cinéma a souvent été définie au regard de leurs relations avec la littérature et le théâtre. Par exemple, Marcel Pagnol, qui assimilait le cinéma parlant à un nouveau moyen d'expression pour l'auteur dramatique, s'est heurté aux résistances de metteurs en scène comme René Clair, qui défendaient l'idée que le cinéma était avant tout l'art visuel du réalisateur[2]. Plus tard, François Truffaut s'est illustré comme critique en dénonçant les adaptations littéraires de Jean Aurenche et de Pierre Bost[3].

Réciproquement, le cinéma n'a pas été sans effet sur le métier d'écrivain et sur le champ littéraire. L'adaptation cinématographique de livres et l'écriture de scénarios ont offert à des écrivains des revenus de complément, parfois très élevés, qui leur permettait de financer l'écriture de romans[4]. Le cinéma a accru considérablement la diffusion de certains livres et la notoriété de leurs auteurs. Il a également constitué un répertoire de sujets et de formes pour bien des genres littéraires, de la littérature « sentimentale » et policière au Nouveau Roman, qui a parfois pris la forme d'un « ciné-roman ».

On examinera ici comment les écrivain·e·s contribuent aujourd'hui à la production de valeur cinématographique et comment ils et elles en tirent, ou non, profit. Les œuvres de plusieurs générations d'écrivain·e·s-cinéastes ont récemment été célébrées dans un

---

[1] Sur la place des écrivains dans la division du travail cinématographique des premières décennies du XX^e^ siècle, voir Richard Fine, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928 - 1940*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1993; Alain Carou, *Le cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2002.

[2] Richard Abel, *French film theory and criticism. A history - anthology. 1907 - 1939*, Princeton, Princeton University Press, 1988, vol.2., p. 39-40 et 55-57.

[3] François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n°31, janvier 1954, p. 15-29.

[4] Ce fut notamment le cas aux Etats-Unis lors de la crise de l'édition et de la presse des années 1930, qui a entraîné le départ de nombreux écrivains new-yorkais pour Hollywood. Voir Richard Fine, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928 - 1940, op. cit.*

numéro de la *Revue critique de fixxion contemporaine*[5]. Les auteur·e·s de bestsellers passant derrière la caméra font fréquemment l'objet d'intérêt (et de moqueries) dans la presse[6]. Plutôt que de se focaliser sur une petite fraction des écrivain·e·s travaillant pour le cinéma, on montrera la diversité de leurs activités et trajectoires cinématographiques. Les écrivain·e·s se distinguent d'abord selon que leurs livres soient adaptés au cinéma, qu'ils ou elles écrivent des scénarios ou réalisent des films. Pour comprendre leurs conditions d'accès au marché du travail cinématographique et la réception de leurs œuvres, on analysera leurs positions dans les champs littéraire et cinématographique. Ces deux champs se caractérisent par ce que Pierre Bourdieu désigne comme une « structure dualiste »[7]. Deux logiques de production et d'évaluation des œuvres y coexistent et s'y opposent : l'une valorise le succès à court terme auprès d'un large public, l'autre privilégie la reconnaissance des auteur·e·s auprès de diverses instances de consécration comme leurs pairs, des critiques, des prix et des festivals. Dans une étude centrée sur les réalisateurs de films, Julien Duval a montré que ces deux logiques recoupent l'opposition entre « cinéma commercial » et « cinéma d'auteur » couramment employée par les critiques, les professionnel·le·s et les spectateurs et spectatrices de cinéma. Ce principe de différenciation des œuvres et des auteurs est cependant second par rapport aux très fortes inégalités d'accès aux moyens de production et de diffusion cinématographique, qui opposent les cinéastes dominants (du « cinéma d'auteur et « commercial ») à la grande majorité des auteur·e·s de films.

Comme on va le voir, les chances de devenir auteur·e de film et la réception des œuvres des écrivain·e·s-cinéastes varient en fonction de leurs positions dans le champ littéraire. Selon que leurs livres sont adaptés, qu'ils et elles participent à l'écriture de scénarios et/ou réalisent des films, le « taux de change » du capital symbolique des écrivain·e·s en capital cinématographique connait d'importantes variations. Ces variations sont en partie liées à la monopolisation de la « fonction auteur » par les réalisateurs[8]. La place des écrivain·e·s dans la division du travail cinématographique dépend aussi de l'intervention d'autres acteurs de l'édition et de l'audiovisuel[9].

Les problèmes de définition et de recension des écrivain·e·s et auteur·e·s de film ont déjà été soulignés[10]. Ces difficultés sont renforcées dans le cas d'auteur·e·s pluridisciplinaires qui ne disposent pas d'instance de consécration ou d'organisation spécifique, qui ne se sont jamais mobilisé·e·s collectivement et qui ne font pas l'objet de politiques publiques particulières. Le critère retenu pour définir un·e écrivain·e est l'écriture d'un roman, d'une bande-dessinée, d'un récit qualifié de littéraire et publié par une maison d'édition. Du côté du cinéma, on s'intéressera aux auteur·e·s d'œuvres adaptées, scénaristes et réalisateurs dont au moins un film est sorti en salles.

---

[5] Margaret C. Flinn, Jean-Louis Jeannelle, « Pour une histoire continée des écrivains-cinéastes », *Revue critique de fixxion contemporaine*, n°7, 2013, p. 1-10.

[6] Voir par exemple Fabrice Pliskin, « Quand les écrivains font leur cinéma », *Le Nouvel Observateur*, 18 janvier 2012.

[7] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, op. cit.* ; Julien Duval, « L'art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°161-162, 2006, p. 96-115.

[8] Sur la notion de « fonction auteur », voir Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], in *Dits et écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, p. 817-849. Les luttes de définition de l'auteur de film sont l'objet de ma thèse de doctorat en préparation à l'EHESS sous la direction de Gisèle Sapiro.

[9] La division du travail d'adaptation littéraire aux États-Unis a fait l'objet d'une étude approfondie. Voir Simone Murray, *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, London, Routledge, 2011.

[10] Voir Gisèle Sapiro, *La Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », p. 42-46. ; Julien Duval, « L'art du réalisme », art. cité, p. 98-99.

Les écrivain·e·s adapté·e·s entre 2006 et 2013 ont été recensé·e·s par la Société civile des éditeurs de langue française[11]. Pour identifier les écrivain·e·s-scénaristes et écrivain·e·s-cinéastes, on a examiné les publications des cinéastes et scénaristes récompensé·e·s par diverses instances de consécration cinématographiques depuis 2000 : les professionnel·le·s du cinéma (qui décernent les Césars), les critiques (le prix Louis Delluc, les palmarès des meilleurs films de l'année des *Cahiers du cinéma*), le Festival de Cannes. Plusieurs d'entre eux·elles ayant été récompensé·e·s du prix Goncourt ou Renaudot, on a examiné les activités cinématographiques de tous leurs récipiendaires depuis 2000. On a aussi examiné les publications des 300 membres de la Guilde française des scénaristes. Ces sources ont permis d'identifier 47 écrivain·e·s-scénaristes et 30 écrivain·e·s-cinéastes en activité depuis 2000.

Les définitions et les sources retenues excluent les auteur·e·s peu connu·e·s (à l'exception des membres de la Guilde française des scénaristes), les personnes ayant cherché sans succès à travailler pour le cinéma ou à publier des livres, ainsi que les auteur·e·s de livres ou de films de genres moins diffusés et/ou moins perçus comme « littéraires » et « cinématographiques » (documentaires, cinéma expérimental, vidéos, films amateurs, cinéma pornographique).

Pour analyser la diffusion et la réception des films des écrivain·e·s-auteur·e·s de cinéma, on a recueilli leurs entrées en salle sur les sites Wikipedia et CBO-Box-Office, ainsi que les critiques de leurs films parues dans la presse généraliste et spécialisée.

Coûts et bénéfices de la « fidélité » : les œuvres littéraires adaptées au cinéma

Les adaptations littéraires représentent une part importante de la production cinématographique française et étrangère. Les adaptations sont inégalement réparties dans le champ du cinéma : elles sont surreprésentées du côté du « cinéma commercial », sous-représentées du côté du « cinéma d'auteur » et quasiment absentes des films à petit budget. Les critiques de cinéma attribuent la valeur des adaptations aux réalisateurs plutôt qu'aux auteur·e·s et livres adaptés.

Entre 2006 et 2013, les adaptations ont représenté entre 32% et 57% des films produits en France et autour de 20% des films de toutes origines sorties dans les salles françaises[12]. Pendant cette période, parmi les adaptations de livres de langue française, on trouve une majorité de romans et nouvelles (62%), un assez grand nombre de bande-dessinées (13%), de biographies, autobiographies et correspondances (11%), de livres pour la jeunesse (7%), d'essais et documents (7%). Cette répartition est sensiblement la même pour l'ensemble des adaptations sorties en France (quelle que soit la langue du livre). Des poèmes sont parfois adaptés mais cette pratique est rare et propre au cinéma

[11] « Marché français de l'adaptation cinématographique. 2006-2013 », Société civile des éditeurs de langue française, 2014.

[12] *Ibid.*, p. 7-9. Ces données n'incluent pas les adaptations de pièces de théâtre, au nombre de 70 environ pendant la même période.

expérimental[13]. Tous les genres de roman n'ont pas les mêmes chances d'être adaptés au cinéma. Les romans policiers et polars sont ainsi surreprésentés en raison de l'existence d'un genre équivalent au cinéma et de la fréquence des intrigues policières dans les films. Les livres adaptés sont majoritairement des œuvres d'auteur·e·s contemporain·e·s et du XX^{e} siècle : seules 11% des adaptations de langue française et étrangère sont basées sur des œuvres du domaine public, dont l'auteur·e est mort·e depuis soixante-dix ans ou plus.

Mis à part leur genre, quelles propriétés des livres et des auteur·e·s favorisent leur adaptation au cinéma ? Les plus célèbres auteur·e·s de best-sellers des dernières années ont vu certains de leurs titres adaptés. C'est notamment le cas de Marc Lévy, Anna Gavalda, Amélie Nothomb, David Foenkinos, Guillaume Musso et Katherine Pancol. Nombre de bandes-dessinées à grands tirages ont également été adaptées, comme *Astérix et Obélix*, *Titeuf* et *Quai d'Orsay*. Les œuvres primées par des instances de consécration littéraire sont aussi plus susceptibles de retenir l'attention d'une société de production et d'un réalisateur ou d'une réalisatrice. La plupart des adaptations appréciées par les critiques et festivals de cinéma sont basées sur des livres d'auteur·e·s récompensé·e·s par des prix littéraires et publiés par des maisons d'édition prestigieuses (Minuit, Le Seuil, Verticale). Plusieurs romans de Patrick Modiano ont été adaptés depuis les années 1980. On peut aussi faire l'hypothèse que le succès public et/ou critique d'une adaptation encourage d'autres adaptations d'un·e même auteur·e. Des livres aux tirages plus faibles et aux auteur·e·s moins reconnu·e·s sont également adaptés. L'adaptation d'un essai permet de représenter des sujets techniques et rarement mis en scène, comme la psychanalyse dans les films *Jimmy P. Psychothérapie d'un Indien des plaines* (réalisé par Arnaud Desplechin et inspiré du livre de Georges Devereux) et *A Most Dangerous Method* (réalisé par David Cronenberg sur la base de l'adaptation théâtrale d'un livre de John Kerr par Christopher Hampton). L'adaptation d'un récit biographique sert parfois à traiter de sujets d'actualités ou historiques. Les bandes annonces de films adaptés de biographies mettent souvent en valeur une « histoire vraie », comme celles de *Chocolat* (inspiré des recherches de Gérard Noiriel) ou de *12 Years a Slave* (d'après l'autobiographie de Solomon Northup). Une adaptation littéraire peut aussi servir à rendre acceptable certains écarts aux normes esthétiques, morales et politiques du cinéma. Reconnue pour ses représentations des corps et de la sexualité, l'écrivaine-cinéaste Catherine Breillat a expliqué avoir obtenu une aide du Centre national de la cinématographie (CNC) grâce à la publication du scénario de *36 Fillette* sous forme de roman[14]. Christophe Honoré a présenté son adaptation de *Ma mère* de Georges Bataille comme un moyen d'affronter la fiction sexuelle au cinéma et a associé le soutien de son producteur et d'une actrice à leur goût pour le livre[15]. Néanmoins, depuis 2000 et précédemment, nombre d'adaptations littéraires ont fait scandale ou ont été interdites pour leurs mises en scène de la sexualité : *La vie d'Adèle* (d'après Julie Maroh), *Baise-moi* (Virginie Despentes), *Saló et les 120 journées de Sodome* (Sade), *La Religieuse* (Diderot), *Le blé en herbe* (Colette).

Les adaptations d'œuvres littéraires sont inégalement réparties dans l'ensemble de la production cinématographique. Elles sont bien représentées parmi les productions françaises (entre 32% et 57% des films sortis entre 2006 et 2013) et américaines (35% des

[13] Un festival de « *film-poems* » est organisé en Grande Bretagne et en Belgique depuis 2013. Voir http://filmpoem.com/festival/review/

[14] « "Ne vois-tu pas que je brûle ?" Entretien avec Catherine Breillat », *Vacarme*, n°9, 27 octobre 1999.

[15] Laurent Rigoulet, Claire Pomares, « Très Honoré », art. cité.

films). Les adaptations produites en France sont généralement des films à moyen et gros budgets[16]. Les livres de langue française sont très majoritairement adaptés par des sociétés françaises. Il arrive toutefois que des livres écrits en français soient adaptés à l'étranger, comme la *Planète des singes* de Pierre Boulle, huit fois adapté à Hollywood, et la bande-dessinée *Le Transperceneige,* qui a donné lieu à une coproduction française, américaine et sud-coréenne. D'après Julien Duval, les best-sellers et bandes-dessinées seraient plutôt adapté·e·s sous forme de films à budgets élevés et grande diffusion[17]. Récemment, des œuvres situées au pôle esthétique du champ de la bande-dessinée ont cependant été adaptées par de grands noms du cinéma d'auteur : *Le Bleu est une couleur chaude* de Julie Maroh par Abdellatif Kechiche (*La vie d'Adèle*) et *Quai d'Orsay* de Christophe Blain et Abel Lanzac par Bertrand Tavernier.

Les adaptations sont légèrement surreprésentées parmi les succès au box-office. Entre 2006 et 2013, elles comptent pour 40% des films à plus de 500 000 entrées[18]. 21 des 50 films les plus vus en France entre 2009 et 2013 sont des adaptations : *Astérix et Obélix*, *Arthur et les Minimoys*, *Le Petit Nicolas*, *Le Placard*, *Un long dimanche de fiançailles* du côté français et cinq adaptations d'*Harry Potter*, trois *Seigneur des Anneaux,* deux *Spiderman*, deux *Pirates des caraïbes*, *Le Monde de Narnia* et *Men in black* du côté hollywoodien[19]. Quasiment tous ces livres sont d'immenses succès de librairie et ils l'étaient le plus souvent avant d'être adaptés. Des spectateurs et spectatrices apprécient les adaptations de leurs lectures, de celles de leur entourage ou de livres et d'auteur·e·s dont ils et elles ont entendu parler dans les médias. Beaucoup d'entre eux valorisent les adaptations « fidèles » aux livres. Le succès de ces films tient aussi à des effets spéciaux spectaculaires, à des castings riches en stars de cinéma et de télévision et à d'intenses campagnes promotionnelles. Plusieurs facteurs de succès des adaptations de best-sellers auprès du public apparaissent dans cette critique d'*Harry Potter à l'école des sorciers* publiée par un spectateur sur le site Allociné :

> Je suis fan d'Harry Potter et ce premier film, sur le tome 1 de la saga (logique me direz-vous), est parfait pour une immersion dans le monde de la sorcellerie. Chris Columbus et toute son équipe ont réalisé un incroyable travail pour donner vie à cet univers fantastique. Le film est très fidèle au livre, les décors sont beaux, les effets spéciaux d'une grande qualité et les acteurs très bons dans leurs rôles. On retiendra notamment le choix de ces acteurs qui est indéniablement réussi : Daniel Radcliffe colle physiquement au Harry Potter des livres, en fait quasiment tous les acteurs ont été impeccablement choisis pour leurs rôles (Alan Rickman est excellent en Rogue). La musique est aussi vraiment très réussie, elle colle à la perfection à l'ambiance et au ton du film, notamment grâce au génie de John Williams, inégalable. Ce premier film « Harry Potter à l'école des sorciers » se devait d'être réussi afin de permettre l'adaptation au cinéma des autres tomes, et c'est désormais chose faite. En un mot : MAGIQUE [20]!

Par comparaison à leur place dans l'ensemble de la production et parmi les succès au box-office, les adaptations sont sous-représentées parmi les films valorisés par les professionnel·le·s du cinéma, les festivals et les critiques. Elles ne représentent que 7 des

[16] Voir « OPCA cinéma 2015 », SACD, 17 avril 2015.
[17] Julien Duval, « L'art du réalisme », art. cité, p. 112-113.
[18] « Marché français de l'adaptation cinématographique. 2006-2013 », rapport cité, p. 24-27.
[19] Ces données ont été récoltées sur les pages « Box-Office France » de Wikipedia.
[20] Critique publiée par Chuck Carrey le 6 août 2013.

43 films récompensés par le César du meilleur film, le prix Louis Delluc et/ou la Palme d'or du Festival de Cannes depuis 2000 : *Le Pianiste* (d'après un livre de Wladyslaw Szpilman), *Lady Chatterley* (D.H. Lawrence), *Entre les murs* (François Bégaudeau), *Les Mystères de Lisbonne* (Camilo Castelo Branco), *Les Adieux à la reine* (Chantal Thomas), *La Vie d'Adèle* (Julie Maroh), *Fatima* (Fatima Elayoubi). Depuis 2000, les *Cahiers du cinéma* ont élu parmi les dix meilleurs films de l'année 29 adaptations, sur un total de 145 films. Dans ces classements, les adaptations représentent 9 des 35 films de réalisateurs français. Il s'agit surtout d'adaptations de classiques (Arthur Symons, Grace Elliott, Honoré Urfé, D. H. Lawrence, Cesare Pavese, Balzac). Les trois seuls écrivain·e·s contemporain·e·s sont Julie Maroh, Christian Gailly et Alan Ayckbourn.

Les critiques des revues cinéphiles décrivent et apprécient les adaptations de livres en tant qu'œuvres des cinéastes plutôt que comme des œuvres d' écrivain·e·s déclinées sous forme cinématographique (à la différence des livres audio par exemple). Les adaptations récompensées par des prix ou célébrées par les *Cahiers du cinéma* ont toutes été réalisées des réalisateurs et une réalisatrice consacré·e·s ou en voie de consécration : Laurent Cantet, Philippe Faucon, Pascale Ferran, Benoît Jacquot, Abdellatif Kechiche, Roman Polanski, Alain Resnais et Raul Ruiz. Tandis que beaucoup de spectateurs apprécient les ressemblances entre films et livres adaptés, les critiques valorisent plutôt l'interprétation personnelle et originale d'un livre par le réalisateur ou la réalisatrice du film. Cette vision des adaptations s'observe quelle que soit la renommée de l'écrivain·e, même si les livres des romanciers et romancières les plus consacré·e·s sont davantage commentés par les critiques. Un critique des *Cahiers du cinéma* place l'adaptation d'un roman de Christian Gailly (Les Herbes Folles) dans le prolongement d'autres adaptations réalisées par Alain Resnais et de ses collaborations avec Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet[21]. Il célèbre la capacité de Resnais à « entretenir une répartie avec la littérature » et à prendre des distances avec ces écrivain·e·s et leurs « matériaux ». La majorité des critiques de *La vie d'Adèle* parues dans la presse généraliste et spécialisée ne mentionnent pas l'auteur de la bande-dessinée adaptée, Julie Maroh, qui est moins reconnue par les instances de consécration littéraire. Toutes ces critiques célèbrent essentiellement Abdellatif Kechiche et les actrices Adèle Exarchopoulos et Léa Sédoux. Seul un critique de *L'Humanité* valorise la bande-dessinée, tout en saluant son interprétation par Abdellatif Kechiche : « De la couleur et du récit, il restituera l'essence, s'en emparant à sa manière singulière[22]. »

On peut avancer plusieurs facteurs d'explication de la relative sous-représentation des adaptations d'écrivain·e·s contemporain·e·s parmi les films à petit budget et valorisés par les instances de consécration cinématographique. L'acquisition des droits d'adaptation d'un livre est coûteuse et complexe et les aides publiques encourageant le cinéma d'auteur sont rarement attribuées à des adaptations. Une adaptation n'est guère susceptible d'accroître les profits économiques et symboliques des cinéastes et des sociétés de production car elles sont essentiellement perçues comme les œuvres des réalisateurs et réalisatrices. L'adaptation d'un·e auteur·e reconnu·e pourrait même porter ombrage aux cinéastes dont la valeur et la qualité d'auteur·e sont encore incertaines. La sous-représentation des adaptations peut aussi relever d'un effet de distinction par rapport au pôle du cinéma commercial, où elles sont surreprésentées. Enfin, les adaptations peuvent être sous-représentées en raison de la dévalorisation des films « littéraires » par les

[21] Jean-Philippe Tessé, « Haute voltige », *Cahiers du cinéma*, n°650, novembre 2009, p. 14-15.
[22] Dominique Widemann, « La Vie d'Adèle : une œuvre magistrale », *L'Humanité*, 8 octobre 2013.

critiques de cinéma, comme on le verra plus loin en examinant la réception des films des écrivain·e·s-cinéastes.

La visibilisation des écrivain·e·s-scénaristes

Des romanciers et romancières écrivent ou coécrivent des scénarios à la faveur des compétences et du capital symbolique qu'ils ou elles ont accumulé dans le champ littéraire. Leur multipositionnement favorise la visibilisation et la valorisation de leur travail de scénaristes par les critiques de cinéma.

On a pu identifier une vingtaine d'écrivain·e·s ayant écrit des scénarios originaux de films qu'ils ou elles n'ont pas personnellement réalisés. Depuis 2000, les films de sept d'entre elles et eux ont été récompensés du prix Louis Delluc, du César du meilleur film, du César du meilleur premier film, sélectionnés pour le César du meilleur scénario original et/ou inscrit au palmarès des films de l'année des *Cahiers du cinéma*. Il s'agit de Victoria Bedos, Tonino Benacquista, Marc Cholodenko, Jean-Claude Deret, Philippe di Folco, Éric de Kuyper, Patrick Modiano, Florence Seyvos et Gilles Taurand. Quatre récipiendaires des prix Goncourt et Renaudot ont écrit des scénarios : Pierre Lemaitre, Marie Ndiaye, Daniel Pennac et Delphine de Vigan. La Guilde française des scénaristes compte treize romanciers et romancières et quinze auteur·e·s de bande-dessinées. Quatre de ses membres ont écrit des romans et des longs métrages de cinéma : Alain Agat, Benjamin Legrand, Francis Magnenot et Cécile Vargaftig. Cinq autres romanciers-scénaristes ont été identifiés dans des revues et articles : Jean-Marc Auclair, Odile Barski, Emmanuelle Bernheim, Jean-Claude Carrière, René de Ceccatty et Jean Vautrin. Quasiment tou·te·s ces auteur·e·s ont coécrit leurs scénarios avec des réalisateurs ou réalisatrices, qui (co)écrivent plus de neuf films français sur dix[23].

Ces auteur·e·s ont pu écrire pour le cinéma grâce aux savoirs et savoir-faire qu'ils et elles ont acquis en écrivant des romans. Leurs compétences sont valorisées par des producteurs et cinéastes. Marc Cholodenko, Florence Seyvos, Marie Ndiaye et Patrick Modiano expliquent ainsi avoir écrit des scénarios à la sollicitation de réalisateurs et réalisatrices appréciant leurs livres. René de Ceccatty a coécrit le scénario d'un film biographique sur Violette Leduc après lui avoir consacré un essai. Le passage des écrivain·e·s à la scénarisation est aussi favorisé par leur reconnaissance par les instances de consécration littéraire, par la presse et par les lecteurs. Nombre d'entre elles et eux ont publié dans des maisons d'éditions prestigieuses et/ou de grande diffusion comme Gallimard, Mercure de France, Seuil, J'ai Lu, Minuit, P.O.L. Plusieurs de ces écrivains et écrivaines ont obtenu des prix littéraires très connus et prestigieux, comme les prix Goncourt, Médicis et Nobel.

Les savoir-faire et la renommée des écrivain·e·s favorisent la visibilisation et la valorisation de leur travail de scénaristes par les instances de consécration cinématographiques. Des cinéastes et historien·ne·s du cinéma ont célébré des collaborations entre écrivain·e·s et réalisateurs comme celles d'Emmanuèle Bernheim et François Ozon, Marie NDiaye et Claire Denis, Marc Cholodenko et Philippe Garrel[24]. Ils les placent dans le prolongement d'autres collaborations célèbres comme celles d'Harold

---

[23] Camille Haddouf et Isabelle Wolgust, « La place des femmes parmi les auteurs écrivant dans le cinéma français sur 10 ans (2003-2012) » [en ligne], rapport pour la Guilde française des scénaristes, 2014, p. 3, disponible sur http://www.guildedesscenaristes.org/uploads/ressbao/rapports-etudes/etude_guilde_parite_cinema.pdf

[24] Margaret C. Flinn, Jean-Louis Jeannelle, « Pour une histoire continuée des écrivains-cinéastes », *Revue critique de fixxion contemporaine*, art. cité ; Christophe Honoré, « Les écrivains cinéastes », *Le Monde*, 23 juin 2008.

Pinter et Joseph Losey et de Marguerite Duras et Alain Resnais. Les critiques de films, qui accordent généralement peu d'attention aux coscénaristes, évoquent souvent la participation d'écrivain·e·s reconnu·e·s à l'écriture d'un film. Récipiendaire du prix Goncourt, Marie Ndiaye est mentionnée dans treize des seize hebdomadaires et quotidiens ayant commenté *White Material*, réalisé par Claire Denis. L'interview de Claire Denis publiée par les *Cahiers du cinéma* accorde une large place à sa collaboration avec Marie Ndiaye[25]. Dans sa critique du film, Nicolas Azalbert valorise la complémentarité des œuvres de Marie NDiaye et de Claire Denis en évoquant les personnages des livres de l'écrivaine et son travail sur l'écart entre réalité et perception[26]. Les *Cahiers du cinéma* et *Libération* ont consacré une interview et un article à la collaboration entre Marc Cholodenko et Philippe Garrel[27]. *Libération* a valorisé la complémentarité des trajectoires esthétiques et politiques de l'écrivain et du cinéaste. Les *Cahiers du cinéma* ont aussi publié un extrait d'un scénario cosigné par ces deux auteurs – une initiative exceptionnelle de la part de cette revue[28].

Néanmoins, comme les adaptations littéraires et les films coécrits par des scénaristes spécialisés, les films co-écrits par des romanciers sont essentiellement appréciés comme des œuvres de leurs réalisateurs et réalisatrices. Dans les *Cahiers du cinéma*, Marie Ndiaye n'est pas présentée comme coauteure du film mais comme un « compagnon de route » de Claire Denis. La critique de leur film valorise « la toute-puissance du montage, de la coupe et de l'ellipse qui viennent entamer l'intégrité du tournage, qui à son tour, auparavant, avait entamé l'intégrité du scénario. » L'article de *Libération* rejette toute recherche d'influences réciproques entre Marc Cholodenko et Philippe Garrel et valorise l'indépendance de ces deux auteurs. En outre, les écrivain·e·s-scénaristes ne sont valorisés que lorsqu'ils ou elles écrivent des films appréciés par les critiques et collaborent avec des réalisateurs eux-mêmes reconnus. En tant que coscénariste de *Tu seras mon fils*, l'écrivaine Delphine de Vigan n'a été mentionnée dans aucun des articles de presse consacrés au film, qui a été peu apprécié et dont le réalisateur est peu connu. Les écrivain·e·s sont aussi moins visibles lorsqu'ils écrivent des scénarios originaux que lorsque leurs livres sont adaptés. Citée dans cinq des douze critiques de l'adaptation d'un de ses livres réalisée par Claire Denis, Emmanuelle Bernheim n'est quasiment jamais évoquée en tant que coscénariste de films de François Ozon.

La disqualification des écrivain·e·s-cinéastes

Les écrivain·e·s-réalisateurs tirent profit de la célébrité et du capital symbolique qu'ils et elles ont acquis dans leurs disciplines d'origine pour réaliser des films ou publier des romans. Leurs films sont dévalorisés par les critiques cinématographiques.

Depuis 2000, une vingtaine d'auteur·e·s de romans et de bande-dessinées ont (co)réalisé un ou plusieurs longs-métrages de fiction ou d'animation après avoir publié des best-sellers et/ou obtenu les prix Goncourt ou Renaudot. Dix-sept de ces auteur·e·s ont adapté leurs propres livres : Frédéric Beigbeder, Sylvain Chomet, Virginie Despentes,

---

[25] Nicolas Azalbert, Stéphane Delorme, « Trois femmes puissantes », *Cahiers du cinéma*, n°654, mars 2010, p. 19-23.
[26] Nicolas Azalbert, « Terre d'asile », *Cahiers du cinéma*, n°654, mars 2010, p. 16-18.
[27] Marie-Anne Guérin, « Entretien avec Marc Cholodenko », *Cahiers du cinéma*, n°472, octobre 1993, p. 38-39.
[28] Marc Cholodenko et Philippe Garrel, « La Naissance de l'amour (extrait du scénario) », *Cahiers du cinéma*, n°472, octobre 1993, p. 36-37 ; Philippe Azoury, « Marc Cholodenko, voix poétique de Garrel », *Libération*, 8 octobre 2008.

Emmanuel Carrère, Marc Dugain, David Foenkinos, Michel Houellebecq, Alexandre Jardin, Yann Moix, Julien Neel, Pascal Rabaté, Atiq Rahimi, Yasmina Reza, Marjane Satrapi, Éric-Emmanuel Schmitt, Joann Sfar, Bernard Werber, Zep. Dix écrivains ont réalisé des films basés sur des scénarios originaux ou d'autres livres : Enki Bilal, Sylvain Chomet, Philippe Claudel, Alexandre Jardin, Yann Moix, Marjane Satrapi, Riad Sattouf, Joann Sfar, Didier Tronchet, Delphine de Vigan. À quelques exceptions près, les romanciers reconnus devenus cinéastes ont rencontré un succès public supérieur à la moyenne, surtout pour des premiers films. 9 ont réalisé plus de 500 000 entrées et 4 plus d'un million (plus de 3 millions et demi pour *Podium,* réalisé par Yann Moix), la moyenne des premiers films de fiction (non animée) étant de 214 400 entre 2000 et 2010[29]. Seulement 4 des 16 premiers films des écrivain·e·s-cinéastes précédemment cités ont réalisés moins de 100 000 entrées en salles, contre 78% de l'ensemble des premiers films français en 2010. Les recettes du succès public de ces écrivain·e·s-cinéastes sont les mêmes que celles des adaptations de best-sellers : castings prestigieux, réalisateurs célèbres (en tant qu'écrivain·e·s), intenses campagnes promotionnelles et spectateurs curieux des adaptations de leurs lectures. Certains films d'écrivains à succès sont cependant peu vus et/ou rentables : *Baise-moi* (Virginie Despentes), *Cinéman* (Yann Moix), *Nos amis les terriens* (Bernard Werber) et *La possibilité d'une île* (Michel Houellebecq) ; ce dernier a été vu par 15 000 spectateurs tandis que le livre a été vendu à plus de 150 000 exemplaires en quelques semaines.

Réciproquement, des réalisateurs et réalisatrices tirent profit de leur capital symbolique et de leur notoriété pour publier des livres. Tandis que les écrivain·e·s devenus cinéastes ont pour beaucoup publié des best-sellers peu appréciés par les critiques littéraires, les cinéastes devenus écrivain·e·s se recrutent plutôt du côté des cinéastes apprécié·e·s par les critiques et les festivals de cinéma. Des cinéastes très consacré·e·s ont publié des ciné-romans, des scénarios de films ou des novellisations de leurs films : Chantal Akerman, Bertrand Bonello, Jean-Luc Godard, Michael Haneke, Claude Lanzmann, Roman Polanski, Jacques Rivette, Éric Rohmer. On trouve sept auteur·e·s de romans ou récits littéraires parmi les réalisateurs des meilleurs films de l'année des *Cahiers du cinéma* et les récipiendaires du César du meilleur film, du meilleur premier film, du meilleur réalisateur, du prix Louis Delluc et de la Palme d'or du Festival de Cannes : Chantal Akerman, Karin Albou, Olivier Assayas, Catherine Breillat, Christophe Honoré, Martin Provost, Raul Ruiz. Au moins une vingtaine d'auteur·e·s ont entamé ou mené une double carrière d'écrivain·e et de cinéaste en publiant trois livres et réalisant au moins trois films. La quasi-totalité d'entre elles et eux sont très reconnus par les instances de consécration cinématographiques et/ou littéraires. Plusieurs auteur·e·s connu·e·s d'abord comme cinéastes ont publié des romans dans des maisons d'éditions prestigieuses, comme Mercure de France pour Akerman et P.O.L. pour Alain Guiraudie. Des livres de Chantal Akerman, Alain Guiraudie et Christophe Honoré ont été célébrés par des critiques littéraires du *Monde*, de *Libération* ou du *Matricule des Anges*, qui mettent souvent en valeur leurs films et les aspects « cinématographiques » de leurs livres.

En revanche, les romanciers devenus cinéastes sont le plus souvent disqualifiés et dévalorisés en référence à leur discipline d'origine. Les critiques de cinéma leur reprochent

[29] Les données sur les premiers films français sont tirées de Sophie Jardillier, Caroline Jeanneau, « Les premiers films en 2010. Production et diffusion » [en ligne], Centre national du cinéma et de l'image animée, février 2012, p. 59-60 : http://www.cnc.fr/web/fr/etudes/-/ressources/1812549 (page consultée le 30 novembre 2015).

de méconnaître la mise en scène, l'histoire et les techniques du cinéma, de réaliser des films trop « littéraires » et d'user de leur célébrité d'écrivain·e·s pour devenir cinéastes et en tirer profit. Leurs films sont souvent moqués en référence à des genres littéraires peu légitimes, au lectorat féminisé ou infantilisé, comme la bibliothèque verte et la bluette pour David Foenkinos, le conte de fées pour Éric-Emmanuel Schmitt et le roman-photo pour Alexandre Jardin. La disqualification des écrivain·e·s-cinéastes est opérée par des critiques de la presse généraliste et de revues spécialisées aux goûts souvent opposés, comme *Première* et les *Cahiers du cinéma*.

> Ce films sans chair, sans saveur ni parfum, illustre tristement cette vérité : on ne devient pas cinéaste à coup sûr[30].
>
> *Podium* joue le refrain très nouvelle littérature, Beigbeder, Ray, Moix lui-même et cie, d'une critique du spectacle sur son propre terrain, adossée au mythe plutôt niais d'une réalité perdue puis retrouvée[31].
>
> On pensait Yann Moix indétrônable dans la catégorie d'écrivain branché s'improvisant cinéaste et voici que Beigbeder s'essaie à l'exercice en adaptant lui-même un de ses romans. Moins débilitant que les films de Moix (remember *Cinéman*), *L'amour dure trois ans* passe son temps à gérer l'économie de ses petits effets littéraires (une suite d'aphorisme lelouchiens sur l'amour et la vie) et visuels (cinémagadget à la Klapisch)[32].
>
> On connaissait le nanar de l'écrivain friqué (Cinéman de Yann Moix), voici le nanar de l'écrivain fauché.
>
> Toi aussi, ami lecteur, tu veux réaliser un film ? C'est facile. Il suffit que ton livre soit en tête des meilleures ventes. Alors tu deviendras cinéaste (...) Et ce sera du cinéma ? Ben oui, puisque ce sera écrit dessus [33]!

Les reproches faits aux écrivain·e·s-cinéastes concernent aussi des auteur·e·s d'oeuvres appréciées par les instances de consécration littéraire et par les critiques de cinéma. Ces derniers dévalorisent les films de Virginie Despentes, Michel Houellebecq ou Alain Robbe-Grillet par comparaison à leurs livres :

> *Bye Bye Blondie* souffre des écueils propres aux films de romanciers, comme *La possibilité d'une île*, de Michel Houellebecq : en littérature, Despentes a les mots pour traduire ce qu'elle ressent et ne les mâche pas. Au cinéma, elle semble beaucoup moins sûre d'elle, ne maîtrise absolument pas la mise en scène – c'était déjà le défaut criant de *Baise-moi* –, n'a plus aucune mainmise, même si elle veille à la bande-son[34].
>
> Une vision orientaliste à la Pierre Loti et un érotisme à la Borowczyk laissent penser que le chef de file du Nouveau Roman a réalisé un ancien film[35].

---

[30] Isabelle Regnier, « "A coup sûr" : Delphine de Vigan force son passage derrière la caméra, et rate son coup », *Le Monde*, 14 janvier 2014.
[31] Emmanuel Burdeau, « *Podium* », *Cahiers du cinéma*, n°587, février 2004, p. 43.
[32] Vincent Malausa, « *L'amour dure trois ans* », *Cahiers du cinéma*, n°675, février 2012, p. 52.
[33] Pascal Mérigeau, critique du *Nouvel Observateur*, à propos de « Nos amis les terriens », réalisé par Bernard Werber. Recueillie sur Allocine.fr.
[34] Romain Le Vern, « "Bye Bye Blondie" : Dalle et Béart se dévorent pour Virginie Despentes », TF1.fr, 24 mars 2012.
[35] Vincent Thabourey, « C'est Gravida qui vous appelle », *Positif*, n°555, p. 20.

La disqualification des écrivain·e·s devenu·e s cinéastes se lit jusque dans les critiques positives ou mitigées de leurs films. Une critique d'un film de Marc Dugain présente ce dernier comme une exception par rapport aux autres écrivain·e·s-réalisateurs. Les critiques positives de films d'Emmanuel Carrère, Philippe Claudel, Virginie Despentes et Éric-Emmanuel Schmitt mettent en valeur leurs interprètes plutôt que leurs réalisateurs ou réalisatrices. Les auteurs de bande dessinée sont moins dévalorisés en tant que tels, ce qui peut s'expliquer par la dimension plus visuelle et moins écrite de leurs productions littéraires.

Le discrédit jeté sur les écrivain·e·s devenus réalisateurs, qui contraste avec la réception des romans de cinéastes par les critiques littéraires, ne s'explique pas seulement par les caractéristiques de leurs films ou l'incompétence présumée de leurs auteur·e·s. Nombre d'entre elles et eux sont des auteur·e·s de best-sellers dépréciés par les critiques littéraires. Ces écrivain·e·s occupent des places très disputées et lucratives dans une économie où sont produits moins de deux cents films par an et où leurs films sont largement diffusés. La majorité de ces auteur·e·s réalisent des adaptations, dont on a vu qu'elles étaient moyennement appréciées par les instances de consécration cinématographique. De plus, comme on l'a dit, les critiques apprécient souvent une adaptation en tant que lecture singulière d'un livre par un réalisateur ou une réalisatrice. Les écrivain·e·s réalisant eux-mêmes des adaptations de leurs romans peuvent donc se voir reprocher un manque de distance par rapport à l'œuvre originale. Qu'ils valorisent des adaptations littéraires en tant qu'appropriations singulières des récits par des cinéastes ou qu'ils disqualifient les écrivain·e·s passé·e·s à la réalisation, les critiques défendent ainsi des savoir-faire et une valeur spécifiques au champ cinématographique. Tandis que les critiques jouent le rôle de gardes- frontières disciplinaires, d'autres acteurs de l'édition et du cinéma tirent profit de la circulation d'œuvres et d'auteurs entre ces deux disciplines.

Le commerce de l'interdisciplinarité

Parfois motivés par des rémunérations élevées, l'adaptation d'un livre ou le passage d'un·e écrivain·e à la scénarisation ou à la réalisation sont contraints par les hautes barrières à l'entrée dans le champ cinématographique. Ces « circulations » d'œuvres et d'auteur·e·s sont rendues possibles par l'intervention de professionnel·le·s et d'organisations de l'audiovisuel et de l'édition, dont de nouveaux acteurs spécialisés dans la médiation entre le cinéma et la littérature. Elles sont enfin régulées par le droit de la propriété littéraire et artistique et diverses interventions publiques.

Les écrivain·e·s sont très peu nombreux à être adapté·e·s au cinéma et à écrire ou réaliser des films. Moins de deux cents longs-métrages de fiction sortent en salle chaque année et la majorité d'entre eux sont basés sur des scénarios originaux. Au moins quatre cinquièmes des projets d'adaptation littéraire sont abandonnés en cours de production[36]. Les réalisateurs de films sont souvent diplômés d'écoles prestigieuses, héritiers de professionnel·le·s du cinéma et/ou déjà reconnus dans d'autres activités

[36] « Marché français de l'adaptation cinématographique. 2006-2013 », rapport cité, p. 22-23.

cinématographiques, comme celle de critique ou de comédien·ne·s[37]. Les formations au cinéma favorisent la spécialisation des auteur·e·s de films en standardisant les savoirs et savoir-faire cinématographiques et en favorisant l'accès de leurs étudiant·e·s et diplômé·e·s aux ressources nécessaires à la production d'un film. Des vocations manquées et projets professionnels contrariés favorisent la pluriactivité des écrivain·e·s-cinéastes. Michel Houellebecq et Atiq Rahimi ont étudié le cinéma avant de publier des romans. Les écrivains-réalisateurs Philippe Claudel et Alain Guiraudie ont déclaré avoir commencé par écrire des livres, faute de disposer des ressources financières et techniques nécessaires pour tourner des films[38]. Tout comme la cinéaste-romancière Delphine Coulin, une écrivaine-scénariste et une écrivaine-réalisatrice interrogées expliquent avoir écrit et publié leurs premiers romans alors qu'elles peinaient à faire aboutir leurs projets de films[39].

La pluri-activité des auteur·e·s de livres et de films tient aussi aux rétributions qu'ils perçoivent pour ces activités. L'activité d'auteur·e de film est globalement plus lucrative que la publication de romans. Tandis que les romanciers n'obtiennent pas toujours le montant des à-valoirs escomptés, quand ils peuvent aspirer à en recevoir, les auteur·e·s de films sont très majoritairement rémunéré e·s avant ou pendant l'écriture et la production des films et touchent des sommes fixes appelées minima garantis (auxquels s'ajoutent des salaires pour les cinéastes). Ces rémunérations varient de quelques milliers à quelques centaines de milliers d'euros et peuvent même atteindre un million d'euros ou plus pour des auteur·e·s de best-sellers[40]. À ces droits d'auteur s'ajoutent des droits perçus lors de la diffusion des films à la télévision. Scénaristes et réalisateurs peuvent aussi toucher des aides à l'écriture du CNC ou de collectivités territoriales. Les adaptations et autres activités cinématographiques des écrivain·e·s procurent donc des compléments de revenus importants à une (infime) minorité d'écrivain·e·s et accroissent (considérablement) les inégalités économiques au sein du champ littéraire. Certains écrivain·e·s présentent ces revenus comme une motivation voire la principale motivation de leur cession de droits d'adaptation[41]. Ces revenus peuvent aussi motiver le passage à l'écriture de scénarios ou la réalisation de films. Un romancier et une romancière interrogés disent tirer l'essentiel de leurs revenus de leurs activités de réalisateur et de scénariste[42]. À ce motif, tous deux se définissent comme réalisateur et scénariste plutôt que comme écrivain·e·s. D'après le romancier-réalisateur interrogé, même la vente d'un grand nombre de livres ne permettrait pas à un·e écrivain·e de vivre de la littérature. La romancière-scénariste dit ne pas se préoccuper des rémunérations perçues pour ses livres mais négocier, à l'aide d'un agent, le montant et les modalités de versements de ses droits d'auteur comme scénariste. Comme d'autres activités subsidiaires, écrire ou réaliser des films peut dégager l'écriture de contraintes de rentabilité.

---

[37] Voir Olivier Alexandre, *La Règle de l'exception. Ecologie du cinéma français*, Paris, Editions de l'EHESS, coll. « Cas de figure », 2015, p. 200-219.

[38] Frédéric Strauss, « Philippe Claudel : écrivain, cinéaste et réciproquement », *Télérama*, 23 septembre 2015 ; Elisabeth Philippe, « Alain Guiraudie nous emmène du côté de l'irreprésentable », *Les Inrockuptibles*, 7 octobre 2014.

[39] « Entretien avec Delphine Coulin (Les traces) », lelitteraire.com, 17 septembre 2012 ; entretiens réalisés le 22 septembre 2015 dans le cadre de cette étude et le 24 mars 2011 dans le cadre de ma thèse.

[40] Joëlle Farchy (dir.), Caroline Rainette, Sébastien Poulain, « Economies des droits d'auteur II – Le cinéma », *Culture Etudes*, n°5, 2007. ; Christophe Payet, « Les adaptations littéraires : business facile, art difficile », *France culture*, 24 mai 2013.

[41] Voir Valérie Ganne, « L'avis des adaptés », *Synopsis*, n°25, mai-juin 2003, p. 38-40.

[42] Entretiens réalisés les 16 et 22 septembre 2015.

L'accès des écrivain·e·s à l'activité cinématographique dépend de l'intervention et des chances de profits d'autres acteurs de l'édition et de l'audiovisuel. Les maisons d'édition et les agents littéraires promeuvent et négocient l'adaptation des œuvres de leurs catalogues. En moyenne, éditeurs et agents touchent respectivement 50% et 20% des droits d'adaptation d'un livre. Ils escomptent aussi des adaptations une augmentation des ventes de livres et de la renommée des auteur·e·s. Les adaptations cinématographiques apparaissent sur le paratexte des livres adaptés (couvertures, publicités, dossiers de presse, sites internet etc.), qu'ils soient édités par Robert Laffont ou les Éditions de Minuit. Les écrivain·e·s adapté·e·s sont souvent cités et interviewés dans la presse, à la radio, à la télévision et sur internet. Lorsqu'ils ne disposent pas d'un agent, les écrivain·e·s cèdent généralement leurs droits d'adaptation aux éditeurs.

Les sociétés de production cinématographique et télévisuelle négocient et payent les droits d'adaptation des livres, souvent à l'initiative des cinéastes ou en concertation avec elles et eux. Les sociétés de production et les cinéastes peuvent escompter un succès en salle de l'adaptation d'un roman à grand tirage, signé par une ou un écrivain·e célèbre, comme en témoignent les sommes déboursées pour acquérir les droits de best-sellers. Des sociétés de production sollicitent aussi des écrivain·e·s à succès pour écrire ou réaliser des films. Pour Éric Altmayer, le producteur de *La possibilité d'une île* de Michel Houellebecq, les écrivain·e·s, comme les fils et filles de célébrités, sont plus « fédérateurs » qu'un réalisateur « brillant et obscur »[43]. Fille d'un écrivain et d'une libraire, sœur de l'écrivain et réalisateur Jean-Philippe Toussaint, la productrice Anne-Dominique Toussaint a fait des adaptations littéraires (Muriel Barbery, Mauro Covacich, Paulo Giordano) et des écrivains-cinéastes (son frère, Emmanuel Carrère, Rachid Djaïdani, Riad Sattouf, Éric-Emmanuel Schmitt) le cœur de ce qu'elle nomme elle-même sa « ligne éditoriale »[44]. D'autres sociétés de production privilégient les films basés sur des scénarios originaux ou sont contraintes de le faire. Le coût et les difficultés d'acquisition de droits d'adaptation est une des raisons pour lesquelles les films à plus petit budget sont généralement basés sur des scénarios originaux ou sur des classiques du domaine public. Une productrice de télévision présente ainsi les œuvres littéraires du domaine public comme un fonds d'œuvres pouvant être adaptées gratuitement[45]. Tout comme la revue *Synopsis*, qui décrit aussi l'acquisition des droits d'adaptation comme un « parcours du combattant »[46].

Les adaptations littéraires pourraient se développer à la faveur de la concentration des entreprises de l'édition et de l'audiovisuel, qui va de pair avec leur internationalisation[47]. Au début des années 2000, le conglomérat Vivendi a brièvement regroupé l'une des plus grandes entreprises de l'édition française, Editis (Robert Laffont, Julliard, Pocket, Plon etc.), et plusieurs des plus grandes sociétés de production et de diffusion cinématographique française et américaine (Canal+, Pathé, Universal). Le capital d'Editis est désormais détenu par le conglomérat Planeta, qui possède certaines des plus grandes sociétés espagnoles de production audiovisuelle. Ces conglomérats, qui détiennent les

[43] Voir Fabrice Pliskin, « Quand les écrivains font leur cinéma », *Le Nouvel Observateur*, 18 janvier 2012.
[44] Morgane Miel, Viviane Chocas, « Mon petit déj' avec Anne-Dominique Toussaint », *Le Figaro Madame*, 4 mai 2012.
[45] Voir « L'adaptation d'œuvres littéraires. Deuxième Rencontre CNC-SACD (Deuxième Cycle) », cité.
[46] Odile Bouhier, « Le parcours du combattant », *Synopsis*, n°25, mai-juin 2003, p. 46-47.
[47] Sur le cas français, voir Pierre Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°126-127, 1999, p. 19-23 ; sur le marché anglo-américain, John B. Thompson, *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century*, Cambridge, Polity Press, 2012, p. 108-113 ; sur l'internationalisation des grands groupes, Jean-Yves Mollier, « Les stratégies des grands groupes de communication à l'orée du XXIe siècle », in Gisèle Sapiro (dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau monde, 2009, p. 27-44.

droits d'adaptation de la plupart des livres publiés par leurs éditeurs, pourraient réaliser des bénéfices de synergie en confiant leurs adaptations à leurs filiales audiovisuelles.

Des entreprises et professionnel·le·s spécialisé·e·s dans la médiation entre cinéma et littérature sont récemment apparus. Ils servent d'intermédiaires entre producteurs et éditeurs et contribuent à la production de la valeur cinématographique des livres. Les plus grandes maisons d'édition françaises, comme Flammarion, se sont dotées d'employé·e·s ou de services spécialisés dans la gestion des droits d'adaptation audiovisuelle. Les entreprises Initiative Film et Best seller to box office vendent des formations à l'adaptation, des conseils aux sociétés et cinéastes souhaitant adapter des œuvres et des catalogues d'œuvres adaptables. D'autres catalogues de ce type sont édités en français et en anglais par des organisations professionnelles d'éditeurs : la Société civile des éditeurs de langue française (SCELF) et le Bureau international de l'édition française (BIEF). Ces acteurs organisent et sont représentés sur des marchés des droits d'adaptation, qui se tiennent dans le cadre de salons, marchés et festivals littéraires et cinématographiques : Salon du Livre, Salon du Livre Jeunesse, Frankfurter Buchmesse, London Book Fair, Fiera del libro per ragazzi, Festivals de cinéma de Cannes, de Berlin, de Venise, de Toronto. Des prix et festivals valorisent des adaptations littéraires ou des livres jugés « adaptables » : le César de la meilleur adaptation, le prix Ciné Roman Carte Noire, le prix Rhône Alpes de l'adaptation cinématographique, le Forum international cinéma et littérature de Monaco, les festivals Adaptations (Cholet), Les Toiles des livres (Blaignac) et L'Écran s'écrit (Allevard).

Les adaptations littéraires sont régulées par le droit de la propriété littéraire et artistique. Le droit d'auteur permet aux écrivain·e·s, à leurs ayant-droits et aux éditeurs d'interdire ou de monnayer les adaptations littéraires de leurs œuvres. Le droit d'auteur consacre aussi les hiérarchies symboliques et économiques du monde du cinéma. Depuis la loi du 11 mars 1957, il présume comme auteur·e·s de films les auteur·e·s des œuvres adaptées, les scénaristes, les réalisateurs et les compositeurs (à l'exclusion de leurs collaborateurs). Il accorde aux auteur·e·s un droit moral et des rémunérations proportionnelles aux revenus générés par les œuvres. Le droit d'auteur régule enfin la division du travail entre les auteur·e·s et les producteurs. La loi française dispose que les auteur·e·s ne peuvent faire usage de leur droit moral qu'une fois le film achevé d'un commun accord entre le producteur et le réalisateur ou les co-auteur·e·s. Les écrivain·e·s ne peuvent ainsi contrôler le travail d'adaptation des producteurs, des cinéastes et d'autres travailleurs cinématographiques, si ce n'est en revendiquant l'anonymat et en critiquant publiquement les adaptations de leurs livres. Le droit d'auteur, et surtout le droit moral, fait l'objet d'un assez large consensus parmi les scénaristes et réalisateurs[48]. L'écrivaine Louise L. Lambrichs et une spécialiste des droits audiovisuels rencontrée, Laure Pécher (de l'Agence littéraire Pierre Astier et associés), ont regretté que la loi française permette aux sociétés de production d'obtenir pour des décennies le monopole de l'adaptation d'une œuvre[49]. D'après Laure Pécher, le droit français serait moins bénéfique aux auteur·e·s que

[48] Voir Jérôme Pacouret, « Logiques d'engagement des réalisateurs de films au sujet de la loi HADOPI. Effet de corps, effet de champ et division du travail de représentation professionnelle des cinéastes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°206-207, 2015, p. 138-155.

[49] Voir Valérie Ganne, « L'avis des adaptés », art. cité. Entretien auprès de Laure Pécher, réalisé le 9 décembre 2015. Voir aussi Laure Pécher et Pierre Astier, « Le droit d'auteur en usage en Europe. Régimes de droits d'auteur et pratiques contractuelles en Allemagne, Espagne et Grande-Bretagne, concernant les ouvrages de littérature générale », étude réalisée pour le MOTif, octobre 2010 :

le droit espagnol, qui limite à quinze ans la durée de cession des droits de propriété littéraire, et que le droit allemand, qui permet à l'auteur·e de récupérer les droits cédés et non exploités quatre ans après la publication d'une œuvre.

Codification et protection de la propriété littéraire et cinématographique mises à part, peu d'interventions étatiques visent directement les relations entre cinéma et littérature. Les politiques publiques du livre et de l'audiovisuel sont en effet prises en charge par des administrations distinctes. Certaines politiques publiques favorisent directement ou indirectement la production et la diffusion d'adaptations littéraires et la pluridisciplinarité des auteurs. L'école de cinéma publique la plus prestigieuse, la Fémis, offre aux romanciers un stage d'initiation à l'adaptation de romans. Le programme Europe Créative de l'Union européenne encourage la pluridisciplinarité des auteur·e·s et a soutenu l'entreprise Best seller to box office, une formation aux adaptations littéraires (la Poudrière) et le projet Transbook du Salon du Livre jeunesse, qui inclut un marché des droits audiovisuel et des conférences sur les adaptations des livres sur divers médias. À travers le dispositif du soutien automatique à la production de longs métrages, le CNC aide des sociétés de production françaises sur la base de leurs résultats commerciaux antérieurs, ce qui favorise indirectement les producteurs d'adaptations littéraires ou de films d'écrivain·e·s-cinéastes à grand succès public. Le cahier des charges de France Télévision prévoit des adaptations audiovisuelles du « patrimoine littéraire français ». La SACD et la SGDL se sont récemment divisées au sujet de la place des adaptations parmi les programmes d'animation télévisuelle[50]. Pour la SACD, ces adaptations pénaliseraient les auteur·e·s d'œuvres originales.

En revanche, les aides publiques attribuées sur des critères esthétiques favorisent plutôt les auteur·e·s spécialisé·e·s et les films basés sur des scénarios originaux. En 2014, une seule des dix-huit lauréat·e·s de l'aide à l'écriture du CNC avait préalablement publié un roman. D'après Olivier Alexandre, seulement 8 des 322 cinéastes bénéficiaires de l'avance sur recettes entre 1985 et 2005 se sont formés dans d'autres disciplines, comme la danse et la littérature[51]. Parmi les 58 films bénéficiaires de l'avance sur recettes en 2012, on ne trouve que quatre adaptations littéraires, dont trois adaptations de classiques. La sous-représentation des adaptations tient en partie aux coûts et difficultés d'acquisition de ces droits, qui pèsent davantage sur des projets dépendant d'aides publiques. Elle traduit et renforce aussi la dépréciation des adaptations auprès des instances de consécration cinématographique, ainsi que la position symboliquement dominée des écrivain·e·s par rapport aux cinéastes dans le champ du cinéma. En 2012, l'avance sur recettes a néanmoins été attribuée à des projets d'écrivain·e·s-cinéastes ou d'écrivain·e·s-scénaristes reconnus par les instances de consécration littéraire et cinématographique : François Bégaudeau, Catherine Breillat, Jean-Paul Fargeau, Marc Cholodenko, René de Ceccatty et Eugène Green.

Le succès des écrivain·e·s auprès des lecteurs et/ou des instances de consécration littéraire sont des ressources permettant à une très petite fraction d'entre elles et eux

---

http://www.lemotif.fr/fichier/motif_fichier/184/fichier_fichier_le.droit.d.auteur.en.usage.europe2.pdf (page consultée le 29 février 2016).

[50] Voir « Animation : la guerre n'aura pas lieu » [en ligne], SACD, 2 juillet 2015 : http://www.sacd.fr/Animation-la-guerre-n-aura-pas-lieu.4361.0.html (page consultée le 3 novembre 2015).

[51] Voir Olivier Alexandre, *La Règle de l'exception*, *op. cit.*, p. 201.

d'accéder au marché du travail cinématographique. Les auteur·e·s de best-sellers sont les plus susceptibles d'être adapté·e·s, de devenir cinéastes et d'en tirer profit. Les adaptations d'écrivain·e·s vivant·e·s et reconnu·e·s par les instances de consécration littéraire sont assez rares, notamment en raison de la sous-représentation des adaptations du côté du « cinéma d'auteur ». Quelques dizaines d' écrivain·e·s ont écrit des scénarios pour le cinéma et la télévision et réalisé des films. Ils en tirent des revenus substantiels, qui complètent les ressources qu'ils et elles tirent de l'écriture et leur permettent parfois de poursuivre leurs activités littéraires.

La réputation dont jouissent les écrivain·e·s dans le champ littéraire conditionne aussi la réception de leurs films par les spectateurs et instances de consécration cinématographique. Les écrivain·e·s disposent d'un lectorat et d'autres spectateurs curieux de leurs œuvres cinématographiques sur lesquels misent et capitalisent des éditeurs et des sociétés de production et de diffusion cinématographique. Le capital symbolique des écrivain·e·s est en revanche dévalué auprès des instances de consécration cinématographique, à des degrés divers selon que leurs œuvres sont adaptées, qu'ils coécrivent des scénarios ou qu'ils réalisent des films. Les adaptations littéraires sont surtout appréciées comme les œuvres des cinéastes et dans l'ensemble peu valorisées par les critiques, les prix et les festivals de cinéma. Les écrivain·e·s-scénaristes tirent profit de leur reconnaissance littéraire, mais toujours à l'ombre des réalisateurs et réalisatrices. Enfin, la majorité des écrivain·e·s-cinéastes sont disqualifié·e·s par les critiques, y compris lorsqu'ils sont reconnus par les instances de consécration littéraire. Les adaptations littéraires et les écrivain·e·s-scénaristes et réalisateurs contribuent ainsi à la différenciation de la valeur cinématographique et de la valeur littéraire des œuvres et des auteurs.

Si j'étais un·e écrivain·e rêvant de cinéma

On conclura ce chapitre par trois monologues fictifs d'écrivain·e·s rêvant de cinéma et occupant des positions très éloignées dans le champ littéraire. Ces portraits ont été élaborés en cours de recherche, à l'aide des données présentées dans ce chapitre, de discours d'écrivain·e·s recueillis en entretien, dans la presse et dans des livres qui n'ont pu être présentées ici. Ils suggèrent le rôle que peuvent jouer le capital social, le capital culturel, la cinéphilie des écrivain·e·s dans leurs conversion au cinéma, ainsi que leurs perception différenciées de leurs chances de devenir auteur de films – autant de déterminants de leurs trajectoires qui n'ont pu être analysés. On a aussi tenté d'imaginer des motivations et hésitations difficilement exprimables dans la presse ou en entretien, qu'elles heurtent les valeurs de désintéressement des écrivain·e·s ou qu'elles puissent porter préjudice à leurs auteurs, à leurs proches ou à des collaborateurs et concurrents trop aisément identifiables. Inspirés de discours bien réels, utiles à la construction d'hypothèses de recherche, à l'exploration de mon propre rapport à l'objet, ces trois monologues et leurs auteur·e·s n'en demeurent pas moins de pures fictions dont les lecteurs et lectrices pourront juger la vraisemblance.

Si j'étais écrivain·e et si j'avais vendu des millions de livres, je remercierais mon talent, ma bonne étoile, mon éditrice, mon agent, mes lecteurs et mes parents. Tout me réussit. Le cinéma ? On me l'a proposé. Un de mes romans a été adapté à la télévision et deux autres optionnés par Pathé. Sortir du bureau, rencontrer des actrices, monter les marches, voire Madeleine interprétée par Léa (la fille de Nicolas), faire rire et pleurer des salles entières ? En plus, ça rapporte : Spielberg. Mais bon, de l'argent, j'en ai. Écrire, je sais faire et j'aime

bien. Un scénario, je pourrais, mais tu connais la blague : il n'y a qu'une actrice belge pour coucher avec le scénariste. Réaliser, ça prend du temps, ça fatigue, c'est des emmerdements à n'en plus finir avec des producteurs véreux, une armée d'intermittents sur les bras et un cameraman de la Fémis. Et à la sortie, si c'est pour me faire éreinter par *Le Monde* et insulter sur Allociné comme Yann, Frédéric, ou pire, Bernard, Michel, et Bernard-Henri, merci ! En même temps il faut voir leurs films. *Estrade*, c'était pas si mal. Celui de Bernard, comme tout le monde, je l'ai pas vu. Mais alors les autres, ils l'ont bien cherché : se prendre pour Rohmer parce qu'on a épousé Arielle et se prendre pour Duras quand on écrit comme ce con de Michel… Chacun son métier. J'ai déjà suffisamment à faire avec les profs de lettres, le Masque et la Plume et les libraires snobs de la moitié des arrondissements de Paris. Une adaptation, au moins, c'est l'adaptateur qui bosse et si c'est une merde, c'est le réalisateur qui paye… C'est décidé : j'appelle mon agent. Demain. Ce soir, je vais au cinéma.

Si j'étais écrivain·e, si j'avais publié quelques romans chez Diagonales et O.P.A., je remercierais le *Matricule*, mes éditeurs, mon partenaire et mes parents d'avoir reconnu mon talent et de m'avoir encouragé à écrire. Mais côté argent et temps libre, j'aurais dû être cinéaste comme Luc : trois films, à chaque fois 20 000 euros pour écrire, 40 000 euros d'à-valoir si le film se fait, un salaire, les Assedic et les droits Arte. La Fémis paye mieux que Paris 8 et sans copies à corriger. Même ce con de Jean-Philippe gagne mieux sa vie avec Julie Lescaud. En plus, le cinéma, j'aime bien et je m'y connais : des Godard, j'en ai vu plein, Duras, j'en ai vu un, Haneke, c'est nul. J'ai cité *La Dame de Shanghai* dans mon roman, j'imagine des décors quand j'écris et j'ai relu les scénarios de Luc et de Michèle. Cinq personnages, des didascalies, des dialogues, cent pages, facile. Les réalisateurs écrivent comme des pieds et ne lisent jamais. Mais un film, c'est l'auteur·e qui écrit, c'est le réalisateur et les financiers qui discutent pendant deux ans, l'équipe qui travaille cinq semaines, et après tout le mérite au réalisateur et tout l'argent au producteur. Côté voleurs, deux éditeurs ça me suffit. *Caresses 3000*, c'était pas si mal, mais des écrivain·e·s qui réalisent, à part Patricia et la moitié des bœufs de Saint-Germain, personne. A la sortie, avec un peu de chance, c'est une notule bof-bof dans les *Cahiers*, *Télérama* qui n'a rien compris, la tournée bénévole des cinéclubs de Bretagne, la projection du mardi matin au MK2 Beaubourg et retour aux copies. Chacun son métier. J'aime bien les films de Luc, mais son roman, quoiqu'en dise *Libé*, pas terrible… C'est décidé : j'appelle Luc, j'appelle Michèle, et j'appelle Anna qui connaît la nana des Films du Manège. Demain. Ce soir, je vais au Reflet.

Si j'étais écrivain·e, si je venais de recevoir mon manuscrit refusé par Diagonales, les épreuves de ma nouvelle pour la revue d'Alexane et un relevé de comptes, je ne remercierais ni ma fac, ni mon éditeur, ni mes parents. J'aurais dû tenter la Fémis. Mais le problème avec le cinéma c'est que je suis ni la fille de Bertrand ni le fils de Costa. Je connais pas Vincent Lessac. Et puis j'aimerais voir la tête de ma conseillère Pôle emploi et de mon père. Sans producteur, je pourrais toujours tourner l'été avec Léo et Thomas, trois affamés du conservatoire nourris par ma mère et l'appareil photo de Kamila. On s'amusera et ça changera des coproductions France 3. Mais l'écriture, le tournage et le montage, ça va me prendre plus de temps que la thèse de Simon pour autant de spectateurs que la pièce de Clélia. Si j'en arrive à bout, avec un peu de chance c'est une première et unique projection en salle à Saint-Denis et sinon trois refus de festivals et 76 vues sur Vimeo, famille comprise. Grossir l'armée de réserve des documentaristes et courts-métragistes expérimentaux, merci ! Tout ça pour finir comme ce con de Jean-Christophe, qui se la joue écrivain au bout de trois pages et trois années perdues à chercher un producteur pour une énième variation sur son complexe auteuriste. Chacun son métier, moi aucun… C'est décidé : je passe voir ma conseillère, j'appelle mon père, j'appelle Antoine qui est à l'association des réalisateurs, et je m'y mets. Demain. Ce soir, je vais au ciné.