



**HAL**  
open science

## Avant-propos

Bénédicte Brémard, Julie Michot, Marc Rolland, Carl Vettters

► **To cite this version:**

Bénédicte Brémard, Julie Michot, Marc Rolland, Carl Vettters. Avant-propos. Brémard, Bénédicte; Michot, Julie; Rolland, Marc; Vettters, Carl. L'écran-palimpseste: [actes du symposium tenu à l'Université du Littoral-Côte d'Opale les 16 et 17 mars 2010], I (12), Shaker Verlag, pp.IX-XIII, 2011, Les Cahiers du Littoral, 9783832297589. hal-03870435

**HAL Id: hal-03870435**

**<https://hal.science/hal-03870435>**

Submitted on 10 Feb 2024

**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.

## AVANT-PROPOS

Le symposium international et pluridisciplinaire *L'écran-palimpseste : cinéma et intertextualité* organisé sous l'égide du « Centre d'Études et de Recherche sur les Civilisations et les Littératures Européennes », composante de l'UR sur l'« Histoire, les Langues, les Littératures et l'Interculturel » (H.L.L.I), EA 4030, s'est déroulé les 16 et 17 mars 2010, à l'Université du Littoral-Côte d'Opale. S'inscrivant dans la continuité du symposium *Quand le cinéma prend la parole* (mars 2009), il proposait aux participants de réfléchir autour des axes suivants :

Très tôt qualifié de 7<sup>o</sup> art, le cinéma s'est construit par rapport à ses aînés et parfois en compétition avec eux. C'est ainsi que pour justifier ce statut d'art, il s'est vite lancé dans un dialogue tant avec les autres arts qu'avec lui-même. Dialogue qui peut recouvrir différentes modalités — de l'adaptation au remake en passant par l'intertextualité — et s'établir avec les différents arts — littéraires, plastiques, musicaux ou chorégraphiques, voire dans un effet-miroir, avec le cinéma.

L'intertexte cinématographique peut recouvrir différentes significations. Il révèle parfois des filiations inattendues, la volonté de la part d'un cinéaste de se déclarer disciple d'un maître (comme Allen avec Bergman, Saura puis Almodévar avec Buñuel) — tantôt imité, tantôt détourné ou parodié. Ce faisant, il inscrit l'œuvre dans une tradition, dans une histoire du cinéma (ou des genres) faite de classiques à honorer, à revisiter ou à détruire. Et lorsqu'il se décline en auto-référence, il permet au cinéaste de s'affirmer comme un auteur au style original, à la « patte » reconnaissable entre toutes, voire d'inscrire son œuvre dans le temps en se retournant sur les traces de ses propres pas.

Mais l'on a pu aussi s'intéresser au palimpseste comme langage. Des modalités de l'intertexte définies par Genette (citation, plagiat, allusion) à celles du métatexte et de l'hypertexte (parodie, pastiche, imitation, transformation), toutes offrent la possibilité au cinéaste de faire sens en se substituant aux moyens d'expression plus courants. Ledit langage peut établir ainsi une complicité avec les rares spectateurs qui le comprennent (plaisir partagé de l'allusion, dont la source demeure implicite et qui s'apparente à une *private joke*) ou au contraire devenir accessible à tous une fois son étymologie tombée dans l'oubli : citées à l'envi, des phrases comme « Frankly my dear, I don't give a damn » ou « We'll always have Paris » ont presque acquis le statut de proverbes transférables d'une langue à l'autre et témoignent de l'existence d'un patrimoine commun, alors même que celui-ci est en voie de disparition. Nous avons ainsi entamé une réflexion sur ce don, révélé par la présence de l'intertexte, que possède le cinéma cinéophile d'abolir les traditionnelles frontières (linguistiques ou culturelles).

Réunissant des spécialistes de littérature, langues, civilisation, cinéma ou télévision de différentes aires géographiques, notre réflexion se voulait profondément pluridisciplinaire. La première journée du symposium, *L'écran-palimpseste au carrefour des genres et de la théorie* a tout d'abord fait la part belle au film noir. *Assurance sur la mort* (1944) de Billy Wilder et *Le Facteur sonne toujours deux fois* (1946) de Tay Garnett, inspirés tous deux d'un roman de James M. Cain, peuvent être considérés comme deux variantes d'un même architexte du mélodrame noir du cinéma hollywoodien classique. Le triangle amoureux dominé par la femme fatale est un schéma qui semble avoir encore de beaux jours devant lui comme le montre Carl Vetter : malgré les déconstructions (les frères Coen) il renaît de ses cendres et ressurgit là où on l'attend le moins (*Le Silence de Lorna* des frères Dardenne). C'est entre tradition du film noir et originalité hitchcockienne que se situe *Vertigo*. L'analyse de Julie Michot permet de mesurer l'apport d'Hitchcock au genre néo-noir à venir, avec un dénouement qui se rapproche plus de l'amour fou mortifère que de la rédemption moralisatrice.

Le fait d'être en priorité destiné aux enfants ne préserve pas le dessin animé de la tentation intertextuelle, c'est ce qu'a montré Bérénice Bonhomme. En plus de s'inspirer d'œuvres littéraires, les dessins animés Disney doivent leur cohérence, leur identité, à une habile circulation de personnages d'un film à l'autre qui fidélise plusieurs générations de spectateurs. L'intertexte est donc affaire de genres mais aussi de rencontres entre auteurs. *Les Étreintes brisées* (Pedro Almodóvar, 2009), est un film hanté par toutes sortes de fantômes : des êtres disparus, de films maudits, et d'une certaine façon de faire du cinéma vouée à disparaître. Pour la première fois chez Almodóvar, toutes les modalités de l'intertexte qui s'y conjuguent (les allusions, la citation, l'auto-remake) visent à inscrire le film dans la tradition des Vanités, ces peintures baroques rappelant l'illusion des plaisirs d'ici-bas face à l'inexorabilité du temps et de la mort. L'écriture de Wong Kar-wai, véritable palimpseste *in progress*, comme l'explique Nathalie Bittinger, s'inspire librement de la littérature tout en se réécrivant sans cesse, comme c'est le cas pour *Les Cendres du temps* (sorti en 1994 et en 2008 pour la version *Redux*), issu d'un roman de sabre. Les Nouveaux Cinémas latino-américains sont nés dans les années 1960 d'un désir d'indépendance de l'hégémonie états-unienne et de collaborations privilégiées avec le néoréalisme italien. Ils parviendront pourtant à faire ressortir les traits idiosyncrasiques de chacun de ces cinémas d'Amérique latine dits et revendiqués comme nationaux (Émilie Poirier). Dialogues entre auteurs, certes, mais le palimpseste inaugure aussi un dialogue entre auteur et spectateur. Objet d'une multitude d'adaptations se superposant les unes aux autres et au texte original, l'histoire de Docteur Jekyll et de Mister Hyde se retrouve à la puissance carrée (selon les termes d'Isabelle Roblin) quand Stephen Frears adapte (en 1996) la réécriture qu'en avait

faite Valerie Martin en 1990 dans son roman *Mary Reilly*. Du même coup, Frears jette un nouvel éclairage sur cette histoire que chacun croyait connaître. La référence peut ainsi se muer en véritable horizon d'attente d'un spectateur toujours plus exigeant, comme c'est le cas pour un genre à succès actuel, le film d'époque espagnol, qui reçoit donc un héritage intertextuel peut-être pesant parfois (Nicolas Blayo).

Cette première partie se conclut sur les liens entre palimpsestes et cheminement personnel. Premier film d'un cinéaste rare et secret, Terrence Malick, *Badlands* se place sous le sceau du *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn. L'article de Caroline Caulier met en avant la façon dont le fait divers et le film de Penn se voient ainsi contaminés et métamorphosés par la philosophie transcendentaliste chère à Malick. Mais l'intertexte présente aussi des pouvoirs maléfiques : il suffit de le corrompre, de le pervertir, à la façon d'un Desplechin dont le *Conte de Noël* emprunte plus aux figures du Diable qu'à l'univers d'un Dickens (Michel Arouimi). Visages, corps, gestes et lieux écrivent le palimpseste à l'œuvre dans *The Dreamers* de Bertolucci. Comme l'écrit Patrick Louguet, évoquant les dynasties d'artistes de cinéma dont celle des Garrel : « Le palimpseste, c'est alors une affaire d'hommes qui se rident avec le temps mais où certains traits phénotypiques se retrouvent d'un visage à l'autre ». Si le temps qui passe se lit sur l'écran-palimpseste, rien d'étonnant à ce que l'on puisse aussi y décrypter parfois l'histoire du temps jadis out celle du temps présent.

Lors de la seconde journée du symposium *L'écran, palimpseste de l'Histoire et de ses fantômes*, Laurent Aknin a démontré comment le cinéma de Quentin Tarantino dépasse le jeu intertextuel pour élaborer un véritable discours théorique (lorsque Bill et la Mariée glosent le mythe de *Superman*) ou transforme l'Histoire en palimpseste pour l'écriture d'une uchronie (*Inglourious Basterds*). De l'Histoire de Jules César à sa lecture par Shakespeare et Mankiewicz, les sources d'inspiration de la série télévisée *Rome* sont multiples et lui permettent d'offrir un écrin à l'idéal démocratique cher à la culture états-unienne (Amandine Sourisse). Le cinéma arthurien, quant à lui, peut être tantôt érudit, tantôt populaire (de l'image d'Épinal à la parodie), et alimente aussi bien la légende du passé qu'il nous parle du présent : comment notre époque se représente-t-elle le Moyen Âge ?, est la problématique abordée par le travail de Solène Bertrand. Toutefois l'intertexte, source de plaisir cinéphilique, peut aussi contribuer à véhiculer des stéréotypes combattus à leur tour par d'autres intertextes sur le mode du cynisme et de la dérision : c'est le cas pour l'image des Indiens vue par eux-mêmes comme le montre Virginie Durey. Épopée fondatrice du Texas, le siège du fort Alamo (1836) a engendré nombre de films recensés par l'article de Marc Rolland. Il semble cependant qu'aucune relecture, pas même *The Alamo* de John Lee Hancock (2004) ne parvienne à éclipser la super-production *The Alamo* de et avec

John Wayne (1960). Inspiré par les nouvelles *Boule de suif* de Maupassant et *Stage to Lordsburg* d'Ernest Haycox, *La Chevauchée fantastique* (John Ford, 1939) reflète le fameux esprit civique qui est l'un des mythes fondateurs des États-Unis, tout en marquant à jamais le genre d'un certain nombre de canons iconographiques engendrant à leur tour un nouveau mythe (Till R. Kuhnle). En rivalité avec son original, le remake-actualisation, démarche commerciale, fait souvent mine d'ignorer celui-là de peur de ne pas sortir vainqueur de la comparaison. Pourtant, Gaëlle Philippe relève des exceptions de remakes affirmés voire revendiqués (*War of the Worlds* de Spielberg ou *King-Kong* de Peter Jackson) qui redorent le blason de cette pratique, véritable possibilité de dialogue entre les films. Françoise Heitz et Pierre-Éric Jel montrent que *L'Œil qui ment* (*Dark at noon*, Raoul Ruiz, 1993) exploite à l'extrême le jeu du « cadavre exquis » empruntant à tous les genres (picturaux, cinématographiques et littéraires) pour mieux les déconstruire dans des jeux de miroirs baroques.

Le procédé lui-même ayant à voir avec la trace actuelle d'un texte d'autrefois, il n'est pas étonnant de constater combien les liens entre palimpseste et cinéma fantastique sont étroits. Chez Lynch, De Palma ou Fellini, entre citation vampirisante et sensation de déjà-vu, l'intertexte se promène comme un revenant (Alban Pichon). Références picturales et cinématographiques sont à l'œuvre chez Coppola réalisateur (de *Dracula*) et producteur (de *Sleepy Hollow*), plaçant ces deux films au carrefour entre film en costumes et contes de fées, comme l'explique Pamela Ellayah. S'il se veut profondément irrévérencieux, le cinéma de Joe Dante ne saurait exister sans celui d'un Spielberg, dont il serait en quelque sorte un fils spirituel rebelle (Vincent Baticle).

Trace écrite venant se superposer à l'impalpable palimpseste de deux journées riches en échanges autour du cinéma, gageons que ce volume saura jouer le rôle d'un fantôme bienveillant venant pallier les failles de la mémoire des participants et hanter pour longtemps le cerveau-palimpseste de ses lecteurs.

Boulogne-sur-Mer, novembre 2010,

Bénédicte Brémard, Julie Michot, Marc Rolland et Carl Vettors