

que « l'art photographique est un art littéraire »<sup>13</sup> ne sont pas rares. En immobilisant le temps, l'image photographique, explique-t-il, fait connaître un autre lieu et une autre époque et stimule ainsi l'imagination.

Il existe plus précisément deux relations particulières du photographique à la littérature : l'illustration (l'image accompagne le texte) et le portrait d'écrivain (elle figure l'auteur)<sup>14</sup>. L'illustration se développe lentement, en raison de ses conditions techniques et économiques mais aussi de la relative mauvaise réputation de la photographie. Le premier récit-photo, *Bruges-la-morte* de Georges Rodenbach (1892), reste longtemps un *hapax*, qui se démarque du roman-photo stéréotypé à la mode autour de 1900<sup>15</sup>. L'illustration photographique ne prend véritablement son essor que dans les années 1930.

Elle intéresse notamment les avant-gardes, dont Breton, qui commande des photographies ou réutilise des images pour *Nadja* ou *L'Amour fou* selon un principe de collaboration entre écrivains et photographes fréquent alors : *Aveux non avenues* de Claude Cahun, avec ses propres montages photographiques (1930) ou encore *Les Jeux de la poupée* de Hans Bellmer (1939) avec des textes de Paul Éluard. Dans la lignée de *Paris de nuit* de Brassai et Paul Morand (1933), l'après-guerre intensifiera la production de livres de photos commentés ou préfacés par des écrivains, par exemple *D'une Chine à l'autre* de Sartre et Cartier-Bresson (1955).

Aujourd'hui, les œuvres hybrides se multiplient en même temps que se brouillent certaines frontières entre genres littéraires et disciplines artistiques. La photographie, présent déjà passé, trace d'un « ça a été »<sup>16</sup>, nourrit les usages autobiographiques et autofictionnels d'un Hervé Guibert, avec son roman-photo *Suzanne et Louise* (1980), de Denis Roche ou encore d'Annie Ernaux. Une artiste comme Sophie Calle mêle le médium photographique et le médium littéraire, qui se côtoient enfin plus que jamais dans le monde du multimédia, bien souvent couplées dans la pratique du *blog*. Au cours de leur histoire commune, de la rencontre ponctuelle dans l'espace de la page à la collaboration la plus étroite, les liens entre littérature et photographie sont souvent passionnels, du moins jusqu'à ce que le cinéma hypnotise les romanciers, plus portés que les poètes à se choisir un modèle narratif.

### Cinéma<sup>17</sup>

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'apparition du cinéma fait craindre pour l'avenir de la culture lettrée. Dans le même temps, son succès populaire apparaît aussi comme un formidable outil de diffusion du littéraire. Les films de Georges Méliès, par exemple, sont souvent adaptés ou inspirés d'œuvres littéraires (*Le Voyage dans la lune* de Jules Verne), tandis que les scénettes des Frères Lumière se calquent sur un modèle théâtral. Les sources fictionnelles du cinéma sont ainsi, dans un premier temps du moins, majoritairement littéraires, et auteurs (en tant que scénaristes ou réalisateurs) comme acteurs se tournent promptement et presque tout naturellement vers le 7<sup>e</sup> Art. Ainsi, dans l'entre-deux-guerres, l'essor du cinéma de fiction va de pair avec le déclin des théâtres, souvent reconvertis en salles de projection. Parallèlement, le cinématographe, comme

la photographie, diffuse de plus en plus largement le spectacle du monde, notamment à travers les actualités (depuis 1909 en France).

Le cinéma fait l'objet de réactions exacerbées et ambivalentes de la part des écrivains. Au mépris d'une part importante des intellectuels pour ce que Georges Duhamel appelle un « passe-temps d'illettrés » répond l'enthousiasme du Cendrars de *L'ABC du cinéma* : « Renouveau ? ! Renouveau ? ! Éternelle Révolution ». Nombreux sont alors les écrivains à entreprendre l'écriture de scénarios, plus ou moins tournables (*La Fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame*, de Cendrars), ou simplement à vouloir inventer un nouveau style cinématographique. Philippe Soupault, Pierre Albert-Birot ou Benjamin Fondane se posent ainsi en héritiers du « devin médiologique<sup>18</sup> » qu'était Apollinaire dans sa conférence de 1917 « L'Esprit nouveau et les poètes ». Les déceptions sont cependant nombreuses et, en France, rares sont ceux, comme Jean Epstein, qui réussissent pleinement leur conversion.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle et jusque dans les années 1930, les écrivains se montrent particulièrement sensibles à la dimension documentaire de l'art cinématographique et à la magie de l'image, qui permettent un contact immédiat avec le public. Après la Grande Guerre, certains d'entre eux fréquentent assidûment les salles obscures, à l'instar de Cendrars, Desnos ou Aragon qui se nourrissent des images de ces mythes modernes que sont Fantômas ou Charlot. Le cinéma séduit par la vitesse grisante des images et par sa capacité à captiver les foules, qui le font parfois comparer à un rite ou à un rassemblement religieux. Mais cette fascination est paradoxale, puisqu'elle porte sur une technique où l'image prend une place prépondérante par rapport à l'écrit, du moins jusqu'à l'invention du parlant en 1927 (qui fait boudier le cinéma à bien des écrivains), ce qui explique pourquoi la culture cinématographique se présente parfois, encore aujourd'hui, comme une anti-culture littéraire. Des enjeux économiques interfèrent dans le débat sur le statut artistique ou industriel du cinéma et créent des préjugés tenaces devant l'adaptation et, plus encore, la novellisation. Les relations entre littérature et cinéma sont aussi marquées par l'opposition de leurs modes de production et de réception : si la littérature naît dans un silence solitaire – de préférence nocturne –, le cinéma est un travail d'équipe où sont exploitées des compétences diverses et des spécialisations techniques qu'un seul individu ne peut aucunement maîtriser ensemble, et se vit aussi de façon plus collective que la lecture.

Les années 1930 voient se resserrer les liens entre littérature et cinéma. De nombreux écrivains sont amenés à prendre part à des aventures cinématographiques, en tant qu'acteurs (Antonin Artaud fait figure de pionnier), mais surtout en tant que scénaristes. Les célèbres collaborations de Marcel Carné et de Jacques Prévert comptent parmi les plus marquantes réussites du cinéma français, et mettent volontiers en scène des milieux littéraires, comme dans *Drôle de drame* (centré sur un personnage d'écrivain) ou *Les Enfants du Paradis* (milieux du théâtre romantique).

Certains poussent l'attrait jusqu'à devenir réalisateurs à part entière, comme Cocteau, Pagnol et, plus tard, Duras ou Robbe-Grillet, souvent à l'occasion de l'adaptation

de certaines de leurs œuvres, comme s'il s'agissait pour l'écrivain de maîtriser les nouvelles formes qui sont données à ses créations littéraires. En retour, certains films deviennent livres, comme chez Duras, mais aussi chez des cinéastes dits « littéraires » comme Eric Rohmer avec *Les Contes moraux* ou François Truffaut avec *Les Aventures d'Antoine Doinel*. La Nouvelle Vague, en particulier, développe un rapport paradoxal à la littérature : tout en voulant se démarquer du « cinéma de papa » (les adaptations d'un Christian-Jaque par exemple) en créant un art spécifiquement visuel, ils font parfois montre d'un fétichisme pour l'objet livre (chez Truffaut, dans le cycle « Antoine Doinel », mais aussi dans *L'Homme qui aimait les femmes* ou dans *Fahrenheit 451*) ou pour l'exercice de la citation littéraire (chez Godard, en particulier dans *Pierrot le Fou* et dans *Alphaville*).

La fascination réciproque entre littérature et cinéma apparaît enfin dans la figuration de personnages d'écrivains. Il y a dans certains cas une dimension autobiographique à cet investissement créatif, comme chez Claude Simon ou chez Duras qui joue son propre rôle aux côtés de Gérard Depardieu dans *Le Camion* (1977). Ainsi, les écrivains interrogent leur figure publique, mais pensent aussi, par la combinaison de l'image et du verbe, leur travail d'écriture et les métamorphoses du genre romanesque sous l'influence du 7<sup>e</sup> art. Ils apparaissent aujourd'hui principalement dans un cinéma intellectuel chez Arnaud Desplechin, Mathieu Amalric, Christophe Honoré ou Chantal Akerman et tout récemment encore dans *L'Amour dure trois ans* (2011), le « meilleur film » – et pour cause, c'est le seul – de l'écrivain à succès Frédéric Beigbeder, qui a décidé de passer derrière la caméra pour porter à l'écran l'un de ses romans.

### Disques et Radio

Pendant audio de l'enregistrement visuel, l'apparition du phonographe et des outils de diffusion du son bouleverse également la façon dont les écrivains envisagent leur travail. Le phonographe apparaît comme un appareillage quasi magique, qui permet de réaliser le rêve de certains de voir l'écriture *prendre vie*. Il donne lieu à une vague d'enregistrements de paroles de figures importantes du temps comme Sarah Bernhardt, ainsi que d'écrivains, comme Apollinaire dont les *Archives de la parole* enregistrent trois poèmes en 1913. D'autres après lui, Cocteau, ou plus récemment, Sarraute enregistrent leurs textes, comme si ceux-ci gagnaient en authenticité et en pouvoir de fascination lorsqu'ils émanent du corps de l'auteur.

Expérience envoûtante, l'enregistrement sonore devient chez certains un modèle de création. Apollinaire rêve de « poèmes-conversation [sic] où le poète au centre de la vie enregistre en quelque sorte le lyrisme ambiant » (« Simultanisme-Librettisme », 1914), Paul Morand fait mine d'enregistrer ses poèmes au dictaphone (*USA 1927*, 1928) et Cendrars présente *Les Confessions de Dan Yack* (1929) comme une retranscription d'enregistrements sur dictaphone. Dans les années 1920, le groupe surréaliste français développe la théorie de l'écriture automatique qui emprunte largement au modèle de l'enregistrement sonore. Après guerre, des « poètes sonores » comme Bernard Heidsieck, par exemple avec ses « poèmes-partitions » (1955-65), François Dufrêne ou Henri Chopin utilisent le son comme une véritable matière première<sup>19</sup>.