Acta fabula
Revue des parutions
vol. 22, n° 7, Août-septembre 2021
Théories de l'adaptation
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.13817

Voyage au bout de l'écran

Journey to the end of the screen

Laure Cordonier

Émile Brami, *Louis-Ferdinand Céline et le cinéma : voyage au bout de l'écran*, Paris, Écriture, 2020. EAN : 9782359053135.

Pour citer cet article

Laure Cordonier, « Voyage au bout de l'écran », Acta fabula, vol. 22, n° 7, « Théories de l'adaptation », Août-septembre 2021, URL : https://www.fabula.org/revue/document13817.php, article mis en ligne le 20 Août 2021, consulté le 12 Octobre 2024, DOI : 10.58282/acta.13817

Ce document a été généré automatiquement le 12 Octobre 2024

Laure Cordonier, « Voyage au bout de l'écran »

Résumé - Dans *Louis-Ferdinand Céline et le cinéma : voyage au bout de l'écran*, paru en 2020, l'écrivain et libraire français Emile Brami, qui avait déjà consacré plusieurs ouvrages à Céline, examine les nombreux liens entre le romancier et le cinéma, s'arrêtant en particulier sur les tentatives d'adaptation de certaines de ses œuvres. Malgré ce que laisse croire le sous-titre de l'ouvrage, les adaptations filmiques de l'œuvre de l'écrivain français sont toutes restées inachevées, constituant ainsi des « projets mirifiques » ou des « films fantômes », comme les appelle Brami (p. 13).

Mots-clés - Adaptation, Céline (Louis-Ferdinand), Cinéma

Laure Cordonier, « Journey to the end of the screen »

Summary - In *Louis-Ferdinand Céline et le cinéma: voyage au bout de l'écran*, published in 2020, French writer and bookseller Emile Brami, who had already devoted several books to Céline, examines the many links between the novelist and the cinema, dwelling in particular on the attempts to adapt some of his works. Despite what the book's subtitle suggests, film adaptations of the French writer's work have all remained unfinished, constituting "mirific projects" or "ghost films", as Brami calls them (p. 13).

Ce document a été généré automatiquement le 12 Octobre 2024

Voyage au bout de l'écran

Journey to the end of the screen

Laure Cordonier

Dans *Louis-Ferdinand Céline et le cinéma : voyage au bout de l'écran*, paru en 2020, l'écrivain et libraire français Emile Brami, qui avait déjà consacré plusieurs ouvrages à Céline[1], examine les nombreux liens entre le romancier et le cinéma, s'arrêtant en particulier sur les tentatives d'adaptation de certaines de ses œuvres. Malgré ce que laisse croire le sous-titre de l'ouvrage, les adaptations filmiques de l'œuvre de l'écrivain français sont toutes restées inachevées, constituant ainsi des « projets mirifiques » ou des « films fantômes », comme les appelle Brami (p. 13). En interrogeant ces adaptations avortées à partir d'un roman classique du XXe siècle, l'entreprise de l'auteur se place dans le sillage de Jean-Louis Jeannelle dans *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de « La Condition humaine »* (2015)[2]. Mais malgré leur thème commun, les approches diffèrent car, en partant des textes scénaristiques — qui n'existent que rarement dans le cas des projets d'adaptations à partir des romans de Céline —, Jeannelle adopte un point de vue délibérément génétique, alors qu'Emile Brami approche son sujet en généraliste. Dans *Louis-Ferdinand Céline et le cinéma : voyage au bout de l'écran*, le lecteur découvrira donc l'étonnante variété des artistes intéressés, de près ou de loin, à adapter Céline, puis les affinités nombreuses et protéiformes que l'écrivain a tissées avec le cinéma, un art dont il a repéré très tôt les potentialités, et qu'il n'a cessé de comparer à la littérature.

Dans son étude, Brami traverse les décennies afin d'inventorier les essais d'adaptation. Concernant *Voyage au bout de la nuit*, texte de Céline qui a connu le plus grand nombre de tentatives de transposition, le premier projet date de 1932 — année même de la publication du livre — et le dernier connu est de 2017.

Dans un premier temps, l'auteur précise que *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* ont suscité la plupart des projets. Brami rappelle ainsi que « le reste de l'œuvre de Céline est peu lu, puisque, *Nord* mis à part — et encore est-ce dans un

[1] *Céline : « Je ne suis pas assez méchant pour me donner en exemple »*, (Paris, Ecriture, 2003), *Massacre pour une Bagatelle* (Paris, L'Editeur, 2010), ou encore *Céline à rebours : biographie*, (Paris, Archipoche, 2011), qui sont respectivement un essai critique sur Céline, un roman (dont l'intrigue est liée à l'écrivain), et une biographie de l'auteur.

[2] Jean-Louis Jeannelle, *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de « La Condition humaine »*, Paris, Seuil, 2015.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

cas très précis —, presque aucun de ses autres livres n'est évoqué, ou de façon très lointaine » (p. 57). Implicitement, Brami s'appuie sur le constat logique dans l'histoire des adaptations, où les choix des œuvres adaptées découlent de la popularité des romans[3].

Même si la première partie de l'ouvrage s'intitule « les tentatives d'adaptation », ce n'est que dans un deuxième temps que ces dernières sont réellement traitées. D'abord, il est question de simples « clins d'œil » à l'œuvre de Céline, que Brami repère dans une série de films, comme dans *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965) où le protagoniste lit à haute voix un extrait de *Guignol's Band*.

Ensuite, ce sont les liens étroits et multiples que Céline a entretenus avec le (monde du) cinéma qui occupent Brami. L'auteur évoque d'abord des tentatives infructueuses d'écriture pour l'écran de la part de Céline : des scénarios nommés *Secrets dans l'île* (1936) et *Arletty jeune fille dauphinoise* (paru en 1948 et destiné à la célèbre actrice homonyme). Mais aussi *Scandale aux abysses* (1943), pensé comme un pitch pour un dessin animé, ou encore *Gangster Holiday* (non daté), un « embryon de scénario » (p. 19) qu'un célèbre clown des années 1930 avait inspiré à Céline.

Brami interroge ensuite la vie privée de l'écrivain, qui s'est toujours tenu à distance de l'institution littéraire, mais qui a été accroché par le monde du cinéma (histoires sentimentales avec des actrices, figurations dans certains films, présence sur des plateaux de tournage, etc.).

Le cinéma intervient aussi par touches dans les récits littéraires de Louis-Ferdinand Céline. Et Brami de rappeler le souvenir du visionnement d'un film de Méliès dans *Mort à crédit*, ou encore la présence du cinéma comme échappatoire de la réalité dans *Voyage au bout de la nuit*. L'attitude de Céline à l'égard du septième art est d'ailleurs un puissant attracteur comme le rappelle Emile Brami en citant ces propos de l'écrivain, datés de 1947-1949 : « Ce ne sont plus les livres les romans actuels ce sont des scénarios — Le Cinéma bouffe tout » (p. 24). Le positionnement de Céline est plutôt étonnant pour un romancier puisque, non seulement, il a très tôt pris acte des potentialités du médium cinématographique[4], et du fait que la littérature serait détrônée par le cinéma, mais en plus, il a compris et même applaudi la popularité grandissante du septième art[5].

[3] Brian McFarlane développe en ces termes les motifs courants qui dictent le choix d'une œuvre littéraire dans le processus d'adaptation : « Il ne fait aucun doute qu'il y a l'attrait d'un titre pré-vendu, l'espoir que la reconnaissance ou la popularité atteintes dans un médium puisse contaminer l'œuvre créée dans un autre. La notion de "propriété" potentiellement lucrative est manifestement un facteur déterminant quant à l'adaptation des romans au cinéma […] ». [*Brian McFarlane, Novel to Film: An introduction to the theory of Adaptation*, Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 6, notre traduction]. Cependant, dans le cas de Céline, l'argument *marketing* paraît rapidement dépassé par des critères artistiques ou par la forte admiration éprouvée par des cinéastes à l'encontre de l'homme de lettres.

[4] Rappelons que le cinéma, qui n'est appelé « septième art » qu'en 1919, sous l'influence de Canudo, a mis du temps avant d'obtenir ses lettres de noblesse.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Après avoir développé ces rapports entre Céline et le cinéma, Brami conclut que « pour toutes ces raisons, le cinéma et *Voyage au bout de la nuit* devaient se rencontrer » (p. 40). C'est à partir de ce discutable constat téléologique que l'auteur commente les différents projets d'adaptation, suivant leur chronologie.

Il est d'abord question de la tentative menée par Abel Gance en 1932, à partir d'un scénario de Francis Norman, qui sera le seul projet « à connaître un début de concrétisation » (p. 49). Dans ce premier cas, c'est la suractivité de Gance, mais aussi sa conscience de « l'énormité de la tâche » (p. 48) que représente l'adaptation du roman, qui sont tenues responsables de l'arrêt de la création. Brami rappelle en outre que selon le critique Jean-Pierre Jeancolas, le projet de Gance est arrivé au moment compliqué de la transition vers le cinéma parlant, ce qui aurait obligé, compte tenu la lourdeur des caméras en raison du nouveau dispositif sonore, à ne tourner qu'en plans fixes.

Brami relate ensuite le long voyage professionnel que Céline a effectué aux Etats-Unis en été 1934, dans le but de vendre les droits d'adaptation de *Voyage au bout de la nuit*. Le romancier loge alors à Los Angeles, chez le réalisateur français Jacques Deval. Cependant, les démarches de l'écrivain ne suscitent guère l'intérêt des directeurs de studios hollywoodiens. C'est par ces tentatives infructueuses que Brami explique l'antisémitisme que Céline développera, notamment, dans *Bagatelles pour un massacre* en 1937, et qui a depuis généré de nombreux commentaires critiques[6].

Au retour de l'exil politique de Céline (qui a duré de 1944 à 1951), et après la publication de ses romans en Pléiade, les tentatives d'adaptations se multiplient. Selon Brami, celle de *Voyage au bout de la nuit* occupera l'écrivain jusqu'à sa mort. Par exemple, Autant-Lara et Céline — qui avaient déjà tenté une collaboration artistique dans les années 1930 — se rencontrent pour un nouveau projet à la fin des années 1950. Mais l'écrivain se plaint de la lenteur de travail d'Autant-Lara, avant de l'accuser d'être communiste[7] et de mettre fin à leur partenariat.

---

[5] Plusieurs écrivains de la génération de Céline ont effectivement refusé au cinéma sa légitimation artistique. Parmi tant d'autres, on pense notamment à François Mauriac, dont les critiques à l'encontre des adaptations dévoilent souvent un désaveu de fond pour le cinéma. Brami rappelle par ailleurs le reproche direct de Céline à l'encontre de ses collègues romanciers : « Les écrivains [...] ont pas réagi devant le cinéma... ils ont fait mine de gens convenables qui devaient pas s'apercevoir... [...] ils ont enchaîné mine de rien, tartiné de plus belle !... ils ont redoublé de "beau style" de périodes... de phrases bien filées... [...] que des innovations conformistes !... » (pp. 114-115). Ainsi, quand il écrit *Casse-pipe*, Céline veut inventer une forme d'écriture qui puisse entrer en compétition avec l'image. Il transforme son style et bouscule les schémas classiques de la narration.

[6] On peut notamment citer : Philippe Alméras, *Je suis le bouc : Céline et l'antisémitisme*, Paris, Denoël, 2000 ; Annick Duraffour et Pierre-André Taguieff, *Céline, la race, le Juif : légende littéraire et vérité historique*, Paris, Fayard, 2017 ou encore Michaël Prazan, « l'antisémitisme de Céline : le style, c'est l'homme, *Les Temps Modernes*, numéro 623, 2003, pp. 21-43.

[7] Ce reproche de l'écrivain au réalisateur étonne quand on connaît l'antisémitisme notoire d'Autant-Lara, qui, déçu lui aussi par son expérience américaine au début de sa carrière, tiendra de la même manière les Juifs responsables de cet échec, avec une verve et des propos tout aussi abjects que ceux de Céline. (Le fonds d'archives de Claude Autant-Lara, qui se trouve à la Cinémathèque suisse de Lausanne, contient plusieurs lettres ou textes attestant de l'antisémitisme du réalisateur).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Après la mort de Céline, en 1961, Brami nous apprend que des réalisateurs internationaux tels que Sergio Leone, Milos Forman ou encore Emir Kusturica se sont intéressés à adapter *Voyage au bout de la nuit*. Toutefois, Emile Brami s'appuie uniquement sur des entretiens au cours desquels les cinéastes soulignent leur admiration pour l'écrivain. Des trois réalisateurs précités, Sergio Leone est le plus considéré par Brami. Fervent admirateur du romancier, le cinéaste italien a souligné son désir d'adapter *Voyage au bout de la nuit*. Mais son ambition n'a semble-t-il pas dépassé le cadre de ses paroles : Brami ne mentionne aucune trace d'un début de genèse artistique, il se contente des propos récupérés dans un entretien du réalisateur, qui stipulait : « J'ai souvent pensé en faire un film. Mais je ne sais pas s'il serait raisonnable de toucher un tel chef-d'œuvre […]. Spontanément, je trahirais l'œuvre de base de Céline. J'en ferais quelque chose d'autre. Et je ne sais pas s'il faut le faire »[8]. Le critère de la « trahison », reproche fréquent dans bien des critiques sur les adaptations, semble avoir retenu le réalisateur, de même, sans doute, que la réputation sulfureuse de l'écrivain.

Brami énumère d'autres raisons possibles des échecs de ces adaptations dans sa deuxième partie : « L'adaptation impossible ? ». Ce chapitre au titre pourtant ouvert et prometteur atteint rapidement ses limites ; les projets d'adaptations évoqués ayant été stoppés, pour la plupart, à un stade embryonnaire — ou n'étant que des désirs vagues de réalisateurs relatés en entretiens —, les preuves tangibles de leur inaboutissement ne sont pas faciles à identifier et encore moins à commenter. Elles reposent en fait sur des hypothèses plus ou moins pertinentes, que Brami survole très rapidement et sans vraiment tester leur pertinence.

L'auteur reprend d'abord à Leone la raison d'un respect excessif porté à l'écrivain, lequel aurait inhibé l'inspiration créatrice des cinéastes. Malheureusement, faute de sources, l'argument n'est pas vérifié. Déplaçant le propos, Brami prétend ensuite que les réalisateurs auraient dû s'intéresser davantage à des œuvres plus « adaptables » de Céline. Des chercheurs considèrent par exemple que *Féerie* ou *Casse-pipe*, textuellement proches d'un scénario, auraient constitué de meilleurs sujets pour des adaptations. Extraits de texte et travaux de spécialistes littéraires à l'appui, l'auteur repère certains aspects considérés comme « cinématographiques » — souvent liés à des éléments de montage — dans ces textes de Céline. Même s'il dévie par rapport aux raisons expliquant les échecs des projets d'adaptations, Brami a pour une fois le mérite de dépasser le simple constat et d'illustrer cet aspect particulier de la poétique célinienne.

Au terme de ce chapitre, Brami énumère les raisons de l'inaboutissement des projets d'adaptation : « le coût élevé de la production d'un film en costumes ; la

8 Noël Simsolo, « Conversations avec Sergio Leone », Stock, 1987 ; *Cahiers du cinéma*, 1999.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

difficulté d'écrire un scénario ne trahissant pas un texte majeur de la littérature contemporaine ; la nécessité de confier la réalisation à un metteur en scène qui, du point de vue artistique, pourrait se mesurer à Céline […] » (p. 122). Cherchant à renouer avec un propos dont il s'était longuement éloigné, l'auteur énumère en vrac ces raisons, qui ne reposent malheureusement que sur de simples opinions, peu ou pas étayées.

Dans la dernière partie de l'ouvrage, intitulée « les autres possibilités », Brami recherche les possibles influences de Céline dans l'œuvre de certains cinéastes. Pour l'essayiste, les dialogues de *La Traversée de Paris*, pourtant adapté de Marcel Aymé, sont une inspiration directe du style célinien. Outre sa subjectivité, cette idée a le défaut d'ignorer le minutieux travail d'écriture du fameux tandem de scénaristes formé par Jean Aurenche et Pierre Bost.

—

Au final, *Louis-Ferdinand Céline et le cinéma : voyage au bout de l'écran* constitue un intéressant répertoire des affinités variées qui s'établissent entre l'écrivain et le cinéma (et vice versa), éclairant ainsi un pan fondamental de l'œuvre et de la vie du romancier. Par contre, l'ouvrage n'apporte pas d'éléments vraiment convaincants et référencés lorsqu'il évoque les raisons des inaboutissements des projets de transpositions filmiques d'un roman de Céline. Pour cette raison, et parce quasi aucun des projets cités n'a atteint l'étape charnière de l'écriture scénaristique, le livre de Brami n'est pas à proprement parler un ouvrage sur l'adaptation laquelle, faute de pouvoir être approchée comme un processus, est une déclinaison libre, pointilliste et subjective d'un écrivain-essayiste sur l'inaboutissement des films à partir de l'œuvre de Céline.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Laure Cordonier
Voir ses autres contributions
Université de Lausannelaure.cordonier@unil.ch

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.