

Introduction

Nous savons tous que le facteur sonne toujours deux fois. Mais qu'en est-il des lettres au cinéma? Souvent appréhendée par les cinéastes comme une intruse dans le flux continu des images, la lettre est pourtant un accessoire particulièrement prisé dans les films. L'écriture épistolaire articule en effet une mise en scène de soi par soi (accès à la subjectivité des personnages) et un pouvoir performatif des messages (lettres de dénonciation, de déclaration ou de rupture) qui en fait un agent dramatique remarquable. Qu'elle soit l'objet d'un insert ou dérobée au spectateur, qu'elle parvienne ou non à son destinataire, la lettre cristallise les désirs secrets et exprime ce qui ne saurait se dire.

Considérée comme un problème de mise en scène, la lettre au cinéma a donné lieu à une infinité de solutions qui attestent à la fois de l'inventivité des cinéastes, de la diversité des styles et de l'inscription de la « séquence épistolaire » dans des stratégies signifiantes ou dramatiques précises. Filmer la rédaction de la lettre ou sa réception, confier sa lecture à la voix du destinataire plutôt qu'à celle de son expéditeur, anticiper ou différer la révélation de son contenu, sont autant de décisions au croisement de l'esthétique, de la narratologie, de la sémiotique, de la théorie de la communication, entre autres problématiques mobilisées au fil des vingt-trois articles rassemblés ici.

La correspondance non seulement sert de structuration narrative mais manifeste un écart dans l'espace-temps entre auteur et destinataire, permettant justement toutes sortes de circulations, qu'elles soient spatiales ou signifiantes. En tant qu'écrit composé en vue d'un destinataire, la missive instaure un mode spécifique de communication. Selon Giles Constable¹, adresse (indication d'un destinataire) et souscription (apposition d'une signature) suffisent à distinguer la lettre d'un

• 1 – Giles CONSTABLE, *Letters and Letters-collections*, Turnhout, 1976.

autre type de discours. C'est pourquoi sont incluses dans ce recueil ces formes annexes d'écriture de soi que sont la signature ou autres marques sigillaires et le journal intime, qu'il soit l'enjeu du film ou sa structuration même. De la missive insérée dans le film, c'est alors le film tout entier qui devient lettre.

Lettres en correspondances

Posant les jalons d'un cadre théorique, Jean-Pierre Berthomé recense les conditions d'apparition de la lettre qui en font un accessoire dramatique au sein de l'intrigue. Philippe Roger s'intéresse à la fonction rythmique de la lettre dans la structuration du récit chez Ophuls : à la fois message d'un autre espace-temps et partition musicale, la lettre s'apparente au mouvement, littéral et symbolique. Marie Liénard montre comment la lettre, lue ou remémorée, en offrant un dédoublement de voix et de perspectives, forme un contrepoint narratif aux discours sur la guerre civile et au motif du voyage. Lettre envoyée sans atteindre son destinataire, elle fonctionne néanmoins comme un appel fantôme et s'actualise finalement dans son rapport au spectateur. Elena Von Kassel Siambani étudie le rôle décisif qu'a joué le département cinématographique des postes de Grande-Bretagne (General Post Office Film Unit) au sein de l'industrie cinématographique britannique des années 1930 en produisant des films promotionnels des services postaux à la fois dans la lignée de la tradition documentaire et propices aux développements d'un cinéma expérimental. Enfin, Cécile Marshall analyse comment, plus de soixante ans après *Night Mail*, le cinéaste britannique Tony Harrison revisite ce classique de la General Post Office Film Unit pour en faire un film poème où la mise en scène rythmique et musicale de signes calligraphiques « invalide la dichotomie entre lisible et visible, entre littérature et cinéma, entre culture élitiste et culture populaire ».

Lettres en souffrance

Écrites par des femmes désespérément amoureuses ou par des « corbeaux » malades (les premières pouvant être les mêmes que les seconds), ces lettres ont toutes rapport au désir et à l'interdit, au désir coupable qui ne peut s'exprimer que par lettre dévoyée. Serge Chauvin se penche sur les stratégies épistolaires dans quelques mélodrames hollywoodiens. Prenant l'exemple célèbre de la lettre de corbeau auto-dénonciateur qui enclenche l'action dans *Châmes conjugales* (*A Letter to Three Wives*), Trudy Bolter étudie les changements effectués dans le film de Mankiewicz par rapport au roman source. Autre cas de lettre dénonciatrice, Catherine Berthé-Gaffiero propose une étude croisée du *Corbeau* de Clouzot et de son remake réalisé par Otto Preminger. À chaque fois, une épidémie de lettres anonymes sème le

trouble et la confusion au sein d'une communauté. Énonçant ce qui ne peut se dire, la lettre marque l'intrusion du tabou, du caché, de l'interdit dans la mécanique sociale. Corinne Oster revient dans *Sueurs froides (Vertigo)* sur la lettre jamais envoyée de Judy : apportant un point de vue féminin dans un film où le regard masculin prédomine, le texte de la lettre en fait un modèle d'ambiguïté. Enfin, Jean-Pierre Naugrette analyse dans *Eyes Wide Shut* la scène de la remise de la lettre au portail : cette lettre d'avertissement ouvre à un paradoxe temporel où la communication apotropaïque est interrompue par son annonce même. La lettre vient renverser la chronologie notamment dans son rapport au désir qui ne peut se dire au présent, seulement dans la diffraction du temps.

Récits épistolaires à l'écran

Parmi les multiples adaptations de romans à l'écran, les écrits épistolaires constituent un défi supplémentaire, parfois relevé, parfois escamoté. Lydia Martin prend le cas du fameux roman de Laclos *Les Liaisons dangereuses* et examine les différentes stratégies adoptées par trois films de langue anglaise, de Stephen Frears à Milos Forman et à Roger Krumble. Dans un genre très différent, Delphine Robic-Diaz étudie le film de Bill Couturie qui adapte en film documentaire un recueil de lettres envoyées par de jeunes soldats américains à leur famille pendant la guerre du Vietnam. Il en ressort une œuvre « hybride, étrange et complexe, tenant à la fois du témoignage, du testament et du travestissement historiques ». Dans les deux cas suivants cependant, la dimension épistolaire de la source fait davantage problème. Pour Florent Christol, si la plupart des adaptations de *Dr Jekyll and Mr Hyde* font disparaître le dispositif narratif épistolaire au profit du spectaculaire et du monstrueux, le film de Mamoulian « installe une série de filtres – équivalents filmiques des lettres chez Stevenson – visant à refouler, bloquer, diffuser et diluer les scènes horribles ». Jonathan Bignell montre comment l'adaptation du roman de Margaret Atwood *La Servante écarlate (The Handmaid's Tale)* échoue à rendre les dimensions de fragment et de palimpseste des différents écrits qui dans le récit sont étroitement liés à la question de l'identité et de la liberté.

« Films épistolaires » et journaux intimes

En marge des récits conventionnels et parfois même du cinéma commercial, les films de cette section intègrent la dimension épistolaire à même la structure du récit filmique. Roselyne Quémener, parlant de *My Architect : A Son's Journey* de Nathaniel Kahn, film épistolaire ou « lettre cinématographique », en l'occurrence la lettre d'un fils à son père absent, souligne le travail de l'écart, d'une nécessaire

transformation de l'événement écrit ou décrit puis lu. Pour Isabelle Le Corff, *La Fin d'une liaison* (*The End of the Affair*) de Neil Jordan, commencé comme un journal intime, s'avère être une lettre à Dieu. L'écrit est l'événement : le film s'inscrit dans le temps de l'écriture, temps de la lettre qui s'écrit, support d'une démarche réflexive, d'une recherche de soi. Lydie Malizia montre comment dans *Kafka* Soderbergh adopte comme fil conducteur la recherche non de la vérité biographique mais de diverses hypothèses fondées sur les ouvrages biographiques, les œuvres et surtout la correspondance de l'écrivain. C'est bien la notion de possible qui fonde le passage de l'acte d'écrire à l'écriture en acte. Toujours à propos de la technique narrative du journal intime au cinéma, Jocelyn Dupont analyse la représentation graphique de la folie dans *Spider* de Cronenberg, film éminemment complexe qui présente à la fois une réflexion et une subversion du travail sur l'écriture de soi, où le journal sert de double support narratif du souvenir et du fantasme. Les deux articles suivants sont consacrés au réalisateur américain d'origine lituanienne Jonas Mekas, auteur de films documentaires qui sont autant de journaux filmés, participant à l'écriture d'un soi pourtant tourné vers l'extérieur du monde. À propos de *Walden*, Éric Thouvenel assimile le genre du « film-journal » à l'écriture de lettres, adressées en dernier lieu au spectateur. Marie Danniell-Grogner se concentre sur *Lost Lost Lost*, autre journal filmé de Mekas, où le metteur en scène met en place une poétique à travers notamment la composition de haïkus visuels. Ces haïkus visuels, combinant minimalisme syntaxique du montage et richesse évocatrice des images et de leurs associations, permettent l'avènement de véritables épiphanies dans le plan, célébration du langage cinématographique.

Signatures

Arrivés au terme de cette longue lettre introductive, il convient de nous pencher sur le signe graphique qui traditionnellement la referme. La signature est par essence un signe hybride qui tient à la fois du signe graphique qui se lit et du signe iconique qui se regarde. Elle souligne le pouvoir ou à l'inverse l'impuissance de l'image ou de l'empreinte graphique prises isolément à rendre compte d'une identité. Jean-Michel Durafour met en exergue dans les films de Hawks l'opposition entre l'écrit figé et sclérosant et l'oralité mobile ; chez Hawks la réalisation de soi tient dans le performatif mais l'écrit est toutefois nécessaire pour garantir cette parole. Véritable interface entre l'homme et le monde, la lettre doit s'incarner – à même la peau ou dans l'acte, le geste ; « la signature est le monde écrit par l'homme, à l'inverse, la cicatrice est l'homme écrit par le monde ». Caroline Hourdry se penche sur la lettre signature dans *Malcolm X*, symbole à la fois de manipulation

et de libération, dans tous les cas révélatrice de l'identité historique, culturelle et ontologique des Noirs américains. Enfin, Nicole Cloarec examine comment un nom peut se mettre en image dans *The Sweetest Sound* d'Alan Berliner. Participant à la dimension réflexive du film, l'intégration d'éléments graphiques variés pousse le cinéma dans les marges de l'audio-visuel où l'écran se fait tantôt feuille de papier tantôt écran d'ordinateur. L'écrit est pris dans un double rôle contradictoire : s'il peut venir fixer le sens de l'image, il peut tout autant être le support d'une mise en scène des possibles.