



HAL
open science

La délicatesse de David Foenkinos : intermédialités, auto-adaptation et dédoublement auctorial

Pauline Jankowski

► **To cite this version:**

Pauline Jankowski. La délicatesse de David Foenkinos : intermédialités, auto-adaptation et dédoublement auctorial. Littératures. 2020. dumas-02944181

HAL Id: dumas-02944181

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02944181>

Submitted on 21 Sep 2020

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.



“La Délicatesse” de David Foenkinos,

*Intermédialité, auto-adaptation
et dédoublement auctorial*

Master 1 Littératures française et comparée
Sous la direction de Marie-Ève Thérénty

JUIN 2020

Université Paul Valéry Montpellier 3
Pauline JANKOWSKI

“La Délicatesse” de David Foerkinos,

*Intermédialité, auto-adaptation
et dédoublement auctorial*

Master 1 Littératures française et comparée
Sous la direction de Marie-Ève Thérénty

JUIN 2020

REMERCIEMENTS

Parmi toutes les personnes qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire, je souhaiterais remercier :

M^{me} Marie-Ève Thérenty, pour son suivi régulier et rigoureux de mon travail. Je la remercie d'avoir accepté ce projet de recherche, et de m'avoir fait confiance. Je remercie également M^{me} Marie-Astrid Charlier d'avoir accepté de faire partie de mon jury.

David et Stéphane Foenkinos, pour leur "Délicatesse", leur implication et leur intérêt vis-à-vis de ce mémoire. Leur collaboration fut précieuse. Ils m'ont transmis le scénario du film, le *storyboard*, ainsi que la continuité du film.

Ma famille, pour leur soutien permanent, nos débats à toute heure et nos réflexions partagées sur les frères Foenkinos. En somme, merci d'avoir tout mis en œuvre pour que ce projet de recherche se concrétise.

Mes amis et collègues, pour nos débats enflammés, nos après-midi d'hiver glacées, passées à la médiathèque Emile Zola ou en salle cinéma de Paul Valéry, livres sous le nez, thés en main, et une double écharpe au cou. Je remercie Arnaud et Adil, pour leur aide précieuse en informatique et leurs encouragements.



A mon arrière-grand-père Juan,
qui parlait peu mais dont les yeux faisaient récit.

La délicatesse, c'est s'arrêter au bon moment, c'est dans un baiser savoir le terminer.

Stéphane Foenkinos

C'est une façon de ne jamais être intrusif, de toujours respecter le désir de l'autre, d'avoir cette intelligence de comprendre ce que l'autre ressent avant qu'il l'exprime. La délicatesse, c'est ne pas empiéter sur le terrain de l'autre.

David Foenkinos



INTRODUCTION

Chez moi, au commencement, il y a des histoires. Certaines prennent une forme littéraire, d'autres une forme cinématographique. Cela se fait naturellement¹.

Philippe Claudel

Les études narratologiques d'André Gaudreault et François Jost, au travers du *Récit cinématographique*, ainsi que les travaux de Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, Francis Vanoye, ou encore ceux de Jean Cléder et Franck Wagner avec *Le Cinéma de la littérature*, ont attesté des liens qui unissent littérature et cinéma. En effet, la littérature est consubstantielle au cinéma du fait que ces deux arts s'enrichissent et s'inspirent mutuellement. L'historien du cinéma Alain Carou² fait remonter cette rencontre entre écrivains et cinéma dès le début du XX^e siècle, à l'avènement du 7^e art. Des ouvrages plus récents encore, comme *Emmanuel Carrère, un écrivain au prisme du cinéma*, dirigé par Jacqueline Nacache et Régis Salado, montrent que ce phénomène se poursuit encore de nos jours.

L'écrivain contemporain David Foenninos atteste de cette rencontre entre les deux arts. Une fois son roman *La Délicatesse*³ achevé, il se lance dans l'adaptation cinématographique de sa propre œuvre. En 2009, parue aux éditions Gallimard, *La Délicatesse* ne connaît pas encore le succès. Le roman prend un essor considérable alors que le film se tourne, se monte. Succès inattendu, le roman se retrouve sur toutes les listes des grands prix littéraires : le Renaudot, le Goncourt, le Fémina, le Médicis et l'Interallié. Finalement, l'ouvrage recevra dix prix au total, parmi lesquels figurent le prix littéraire des lycéens du Liban, le Prix

1 Fabrice PLISKIN, "Quand les écrivains font leur cinéma" dans *Le Nouvel Observateur*, Bibliobs [site web], publié le 18/01/12. En ligne, <<https://www.google.com/amp/s/bibliobs.nouvelobs.com/de-l-ecrit-a-l-ecran/20120112.OBS8599/quand-les-ecrivains-font-leur-cinema.amp>>

2 Voir Alain CAROU, *Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre. 1906-1914*, Paris, éd. Ecole des Chartes/ AFRHC, 2003, 368 p.

3 David FOENKINOS, *La Délicatesse*, Paris, éd. Gallimard, coll. "Blanche", 2009.

Harmonia et le Prix du 7^e art. Le lecteur se retrouve alors en possession d'un livre qui est en train de prendre vie dans un autre média au même moment. Le film "La Délicatesse"⁴ sort en salle le 12 avril 2012, soit trois ans après l'édition du roman.

David Foerkinos n'est pas le seul de sa génération à adapter ses propres œuvres romanesques au cinéma. Virginie Despentes, Marc Dugain, Éric-Emmanuel Schmitt, Yann Moix ou encore Emmanuel Carrère se sont eux aussi essayés à cet exercice. Il s'agit alors pour l'écrivain de déchiffrer un nouveau langage sémiotique. Le chercheur Massimo Fusillo, dans son article "Disfractons intermédiales : l'effet rétroactif de la réception", disait à ce propos :

[...] L'adaptation est universelle : elle est considérée comme un phénomène omniprésent, concernant plusieurs aspects de l'esprit humain et de sa créativité [...] nous avons l'impression qu'après l'*homo sapiens* et l'*homo narrator*, nous sommes finalement arrivés à une nouvelle étape de la condition humaine, celle de l'*homo adaptans*⁵.

En effet, David Foerkinos s'inscrit dans une époque contemporaine friande de produits transmédiatiques et dérivés. Cette culture sérielle, notamment étudiée par le chercheur Matthieu Letourneux, impacte le mode de transmission des œuvres, les amenant à prendre vie sur différents supports :

Les techniques de reproduction associées aux nouvelles formes de la culture médiatique (cinéma, radio, télévision, médias numériques) ont facilité la déclinaison des textes sur des supports différents en rendant plus plastique la définition des œuvres, dont le sens varie d'un support à l'autre⁶.

La figure de l'écrivain se renouvelle également puisque celui-ci est amené à se mettre en scène, à s'emparer de la caméra, des plateaux télévisés, et plus

4 David et Stéphane FOENKINOS, *La Délicatesse*, 2011, France, 2.4.7 Films, Studiocanal et France 2 Cinema.

5 Massimo FUSILLO, "Disfractons intermédiales. L'effet rétroactif de la réception" dans Caroline FISCHER, *Intermédiatités*, Nîmes, éd. Lucie, coll. "Poétiques comparatistes", 2015, p. 76. L'italique provient de la citation d'origine. Il reprend une théorie de Linda Hutcheon dans son essai *Theory of Adaptation*, paru en 2006.

6 Matthieu LETOURNEUX, "Gérard de Villiers présente : marque déposée et auctorialité architextuelle", in Adeline WRONA, et Marie-Ève THÉRENTY, *L'Écrivain comme marque*, Paris, éd. SUP, 2019, p. 31.

largement des médias. Au sein de cette culture de masse, on peut se demander où trouver sa place, comment apposer sa marque, trouver son originalité, construire un personnage qui suscite l'intérêt du public. C'est dans ce contexte que David Foerks tente de se faire un nom, et d'ériger sa marque.

La Délicatesse raconte l'histoire de Nathalie, une jeune femme ambitieuse, séduisante, sincère et passionnée. D'abord ouvreuse dans un théâtre, elle devient rapidement salariée dans une entreprise suédoise. Elle est cette "femme couloir", capable de faire des allers-retours incessants dans les allées de l'entreprise en inspirant crainte, droiture et sensualité. Elle vit le parfait amour avec François qu'elle avait rencontré par hasard dans un bar et qui s'était promis de l'épouser si elle commandait un jus d'abricot. Alors qu'ils envisageaient de construire une famille, François est percuté par une voiture et meurt sur le coup. Nathalie, effondrée, se réfugie dans son travail et entame un repli sur elle-même. Le lecteur assiste à sa lente reconstruction interne, possible grâce aux personnages qui partagent sa vie, et notamment Markus, un nouveau salarié, attaché au dossier 114. Faire preuve de délicatesse devient le seul moyen pour aider Nathalie à s'éveiller à nouveau.

L'écriture du roman *La Délicatesse* revêt une particularité : elle se veut hybride, mélangeant codes romanesques et structure scénarique. Le récit saisit des moments d'existence dans leur mobilité, les dissèque, et les restitue au lecteur ; d'où l'émergence de « séquences filmiques » au sein de la narration. Les travaux de Jacques Dubois sur l'écriture de l'instantané, ainsi que ceux d'Anne Huet et de Christophe Gauthier sur l'écriture scénarique, nous permettront de mettre au jour une « cinématographie de l'écriture », au sens où l'entendait le critique Jean Cléder⁷.

Cette hybridation narrative et formelle facilite l'accès à l'écran de *La Délicatesse*. L'écriture se fait à quatre mains, aux côtés de son frère Stéphane Foerks. De fait, le créateur de l'œuvre originelle se dédouble, et le choix d'une co-adaptation est annonciateur d'un dédoublement auctorial.

⁷ Voir Jean CLÉDER, *Entre littérature et cinéma, Les affinités électives*, Paris, éd. Armand Colin, 2012.

La dualité de l'auteur David Foerkinos est mise en scène dans ses œuvres, et notamment dans *La Délicatesse*, qui devient prétexte à un questionnement identitaire sur sa figure d'écrivain. Elle s'explique notamment par un profond clivage qui définit l'auteur et fait de lui un être inclassable sur la scène littéraire. Publié à la collection « Blanche » des éditions Gallimard, il est cependant réceptionné par la critique journalistique comme un auteur populaire, et est accusé de se mettre en scène à des fins commerciales. Les travaux du sociologue Pierre Bourdieu, notamment au travers de son ouvrage *Les Règles de l'Art* ; et ceux plus récents de Nathalie Heinich sur l'identité d'écrivain, Jérôme Meizoz sur les postures littéraires, et Ruth Amossy, en analyse du discours, nous permettront de mieux le situer sur la scène littéraire. Nous verrons alors que cette schize, déjà présente dans « La Délicatesse », à l'écrit comme à l'écran, s'avère être un trait identitaire de l'écriture foerkinienne.

Par conséquent, en quoi le choix porté sur l'inter-transmédialité au travers de « La Délicatesse » présage-t-il d'un dédoublement auctorial ? Dans quelle mesure ce même choix, renforcé par des stratégies auctoriales, éditoriales et transmédiales met-il au jour l'ambivalence du statut de David Foerkinos et en fait un être inclassable sur la scène littéraire? Comment David Foerkinos finit-il par inscrire la problématique du dédoublement dans sa poétique?

Pour y répondre, nous nous appuyerons sur une étude comparée de trois supports : le roman *La Délicatesse* de David Foerkinos⁸, paru en 2009, aux éditions Gallimard; le scénario de l'adaptation cinématographique⁹, écrit par David Foerkinos lui-même; et le film «La Délicatesse», porté par les frères Foerkinos à l'écran en 2011.

Même si David Foerkinos reste absent des listes bibliographiques universitaires, et que peu de travaux académiques lui sont dédiés, ses œuvres suscitent depuis quelques années l'intérêt de jeunes chercheurs. Certaines de ses

8 Il sera noté *LD*, dans ce mémoire.

9 David FOENKINOS, *La Délicatesse, scénario de David Foerkinos, version n°6*, Paris, 2.4.7 Films, 2011. Il sera noté *LDS* dans ce mémoire. Nous nous appuyerons également sur la continuité du film, nommée *LDC* dans ce mémoire, qui est la version la plus détaillée et aboutie d'un scénario.

œuvres, comme *Charlotte* ou *Je vais mieux*, font leur apparition au sein de corpus de thèses¹⁰. A ce jour, aucune étude n'a porté sur « La Délicatesse », ni sur le dédoublement auctorial qui anime l'écrivain, ni même sur la manière dont David Foerkinos s'empare de ses œuvres et les transpose à l'écran.

Le roman *La Délicatesse* semble intimement lié à la notion d'intermédialité¹¹. Pour le prouver, nous montrerons en quoi ce roman à l'empreinte cinématographique donne la primauté à l'image, au saisissement du monde. Il s'agira d'analyser des scènes clefs dites « cinématographiques ». Le chapitre scénario 32, ainsi que l'étude de la structure du roman, mettra au jour ces enjeux intermédiaux.

En s'appuyant sur le choix de l'auto-adaptation, nous reviendrons sur la naissance d'un projet collaboratif entre les frères Foerkinos, ainsi que les enjeux portés par cette transposition.

Enfin, nous reviendrons sur les stratégies adoptées par l'auteur pour rendre visible ses œuvres et leurs limites, et en évaluer les retentissements sur sa légitimité dans le champ littéraire. Aussi, tenterons-nous de définir le statut ambivalent qu'incarne David Foerkinos. Nous montrerons comment le dédoublement auctorial de David Foerkinos finit par impressionner son œuvre, de *La Délicatesse* à son dernier roman *Deux Soeurs*.

10 Au total, on compte dix thèses parmi lesquelles figure une œuvre de David Foerkinos au sein du corps d'étude. En ligne, <<http://www.theses.fr/fr/?q=david+foerkinos>>

11 Nous reviendrons sur ce concept dès l'introduction de la première partie de ce mémoire, notamment grâce aux travaux d'Éric Méchoulan, Irina Rajewsky, Célia Sousa Viera et Isabel Rio Novo.

PARTIE I

La Délicatesse, une œuvre intermédiaire



Dans *L'Amitié*, l'écrivain philosophe et critique littéraire Maurice Blanchot donne à lire une multitude d'essais critiques. Parmi eux, il se questionne sur l'œuvre *Détruire dit-elle* de Marguerite Duras, parue en 1969, et déclare : "Est-ce un "livre", un "film", l'intervalle des deux?"¹. Cette question faisait déjà émerger l'idée d'une hybridation générique. La chercheuse Judith Sarfati Lanter atteste de cette fusion entre la littérature et les autres arts, notamment le cinéma, et en fait un phénomène récurrent de notre contemporanéité:

La présence des arts visuels et du cinéma en particulier au sein de la littérature contemporaine est désormais reconnue comme un fait majeur, qu'elle se manifeste par des références ou des allusions à l'univers du cinéma, ou par des tentatives de transposition de l'expérience perceptive du spectateur².

Le roman *La Délicatesse* de David Foenkinos accorde une importance à l'image, ou plus précisément à l'instant photographique. Certaines scènes, au moment de l'écriture, prennent des allures cinématographiques. La structure du roman revêt aussi une particularité : elle possède en son sein un chapitre scénario et se rapproche d'une structure scénarique, rappelant de fait les préceptes de la littérature dite cinéoptique.

Aussi, peut-on convoquer le concept d' "intermédialité" puisque, comme Éric Méchoulan le rappelle dans son article "intermédialités: le temps des illusions perdues"³, l'intermédialité, c'est avant tout cet "être-entre", donc la faculté de "se trouver au milieu de deux instances". *La Délicatesse* semble se situer dans cet interstice puisque, selon Éric Méchoulan, ce concept peut "désigner, d'abord, les relations entre divers médias (voire entre diverses pratiques artistiques associées à des médias délimités)" ou encore être "le milieu en général dans lequel les médias prennent forme et sens".

1 Maurice BLANCHOT, "Détruire" in *L'Amitié*, Paris, éd. Gallimard, coll. "Blanche", 1971, p. 132.

2 Judith SARFATI LANTER, "L'empreinte cinématographique dans les récits de Peter Handke : enjeux éthiques" in Jean CLÉDER et Franck WAGNER, *Le Cinéma de la littérature*, Nantes, éd. Cécile Defaut, 2017, p. 173.

3 Éric MÉCHOULAN, "Intermédialités: le temps des illusions perdues", *Intermédialités*, n°1, printemps 2003, p. 11. Publié le 09/08/11. En ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/1005442ar>>.

Dans son article “Le terme d’intermédialité en ébullition : 25 ans de débat”⁴, Irina Rajewsky insiste sur la difficulté qu’ont éprouvée les chercheurs à définir la notion d’intermédialité. Le terme apparaît au milieu des années 1980 dans l’espace germanophone, puis dans les années 1990 au Canada et en Suède. Nombreux s’accordent à dire que ce concept est utilisé excessivement et personne ne semble en avoir la même définition. C’est le constat qui s’opère lors des premiers bilans de l’état de la recherche en 2000. Peu à peu, la notion d’intermédialité s’impose, fait débat, jusqu’à créer, en 2003, une première revue scientifique qui lui est dédiée : “Intermédialités : une histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques”. Éric Méchoulan se lance dans sa conception au Centre de Recherche sur l’intermédialité (CRI) de l’Université de Montréal. Ainsi, une première définition du terme émerge, ce serait “une mise en relation (et en comparaison) de médias”⁵. En effet, l’intermédialité relèverait d’une convergence, d’un dialogue entre diverses pratiques artistiques.

La recherche intermédiaire vise à comprendre la manière dont la pluralité des médias coexiste dans la construction d’une œuvre, tout en mettant en relief les processus de production de sens au-delà de cette convergence⁶.

Selon Massimo Fusillo, l’intermédialité serait un moyen d’atteindre l’utopie wagnérienne d’une œuvre totale⁷, puisqu’elle permet de réunir divers supports médiatiques dans une même œuvre. L’intermédialité se différencie d’autres concepts, déjà existants comme l’intertextualité. Irina Rajewsky soulève cette différence :

L’ “intertextualité” se limite en général, dans le contexte du débat sur l’intermédialité, à définir les relations entre textes, alors que l’ “intermédialité” sert à désigner des configurations, des procédés ou des processus impliquant plusieurs médias, et dans lesquels entre donc en jeu un dépassement des “frontières” médiales⁸.

4 Irina RAJEWSKY, “Le terme d’intermédialité en ébullition : 25 ans de débat” in Caroline FISCHER, *Intermédialités*, op. cit., pp. 19-54.

5 *Ibid.*, p. 24.

6 Célia Sousa Vieira et Isabel Rio Novo résument la pensée de Silvestra Mariello dans “L’intermédialité au Portugal : bilan des rencontres scientifiques à l’ISMAI”, in Célia VIEIRA, et Isabel RIO NOVO, *Inter Media : Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, éd. l’Harmattan, coll. “Logiques sociales”, 2011, p. 180.

7 Massimo FUSILLO, “Disfractions intermédiales. L’effet rétroactif de la réception”, in Caroline FISCHER, *Intermédialités*, op. cit., p. 71.

8 Irina RAJEWSKY, “Le terme d’intermédialité en ébullition : 25 ans de débat”, art. cit., p. 27.

De fait, en faisant appel à l'intermédialité dans une œuvre, et dans le cas de David Foenkinos, une œuvre romanesque, on soumet l'hypothèse d'une impossibilité à atteindre le sens recherché sans la corrélation de divers supports. On admet que le langage romanesque, seul, tout comme la photographie ou d'autres disciplines, ont leurs limites sémiotiques. Le chercheur Robert Fotsing Mangoua le souligne lorsqu'il déclare que "tous seuls, ni les mots, ni les photos, ni la musique ne peuvent rendre compte de la complexité des choses"⁹.

Par conséquent, cette question de l'intermédialité semble au cœur de l'écriture de David Foenkinos et fait de son œuvre un "corps multiple"¹⁰, où l'attention du lecteur est engagée dans ces relations intermédiatiques. Il convient alors d'interroger le roman *La Délicatesse* de David Foenkinos dans une perspective intermédiaire, et d'en observer les effets de sens qui en émergent.

9 Robert Fotsing MANGOUA, "Apartheid et intermédialité chez Célestin Monga et André Bink", in Célia VIEIRA, et Isabel RIO NOVO, *Inter Media : Littérature, cinéma et intermédialité*, op. cit., p. 49-60.

10 Célia SOUSA VIERA, et Isabel RIO NOVO, "L'intermédialité au Portugal : bilan des rencontres scientifiques à l'ISMAI" in Célia VIEIRA, et Isabel RIO NOVO, *Inter Media : Littérature, cinéma et intermédialité*, op. cit., p. 192.

Les moments de lyrisme, si lyrisme il y a, sont surtout des envies de cinéma¹¹.

Stéphane Foenkinos

“L’image cinématographique absolutise les caractéristiques de l’image photographique, elle est fondée sur l’impression photographique de ce qui est. L’essence du cinéma réside dans l’empreinte photographique du réel¹²”, affirme Florence Bernard de Courville, dans *Le Double cinématographique*. En effet, le cinéma trouve son origine dans la photographie, et se différencie des autres arts. André Bazin le souligne, dans l’article “Ontologie de l’image photographique”, extrait de son ouvrage majeur *Qu’est-ce que le cinéma?*¹³.

Dans le roman *La Délicatesse*, David Foenkinos se saisit du réel, et propose d’en figer des instants par l’écriture. En accentuant les données visuelles, et en inscrivant une mobilité au sein de son écriture, David Foenkinos confère à son récit une dimension “cinémato – graphique¹⁴”, au sens où l’entendait le critique Jean Cléder.

Il s’agira de voir, dans ce chapitre, comment David Foenkinos traduit des instants photographiques, qui encouragés par une écriture cinématique, en viennent à créer des scènes cinématographiques.

1.1 Une écriture de l’instantané

“A rebours de Flaubert, j’avais décidé de retenir le temps. De freiner autant que possible son passage en opérant le contraire d’une ellipse – un ralentissement

11 Cf Dossier de presse “La Délicatesse”, p. 13.

12 Florence Bernard DE COURVILLE, *Le Double cinématographique, mimésis et cinéma*, Paris, éd. L’Harmattan, coll. “Champs visuels”, 2011, p. 46.

13 André, BAZIN, “Ontologie de l’image photographique” in *Qu’est-ce que le cinéma?*, Paris, éd. Cerf, coll. “Septième Art”, 1976.

14 Ce terme renvoie à l’inscription d’une mobilité dans l’écriture, qu’elle concerne un mouvement extérieur (déplacement de personnages, ralentis...) ou qu’elle s’apparente au mouvement de la figuration elle-même (ruptures de construction, métaphores...). Voir Jean CLÉDER, *Entre littérature et cinéma, Les affinités électives*, op.cit.

par saturation, dilatation, restitution de chaque instant dans ses ramifications, son buissonnement inépuisable de détails, d'images, de sensations, de réminiscences, d'associations¹⁵», déclare le narrateur du roman *Par les Routes* de Sylvain Prudhomme. De son côté, David Foenkinos, dans son roman *La Délicatesse*, poursuit la même ambition : celle d'étendre le temps afin d'en restituer des instants de vie, de les saisir, et de les donner à lire au lecteur. David Foenkinos nous en livre des fragments, révélant des personnages en perpétuels mouvements. Ces images, aussi fugitives soit-elles, sont vouées à se pérenniser dans l'esprit du lecteur.

Au travers de son étude, Jacques Dubois, dans *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*¹⁶, prend appui sur des écrits réalistes et naturalistes afin de théoriser cette écriture de l'instantané, de l'immédiateté. Pour cela, il relie l'écriture romanesque à l'esthétique impressionniste, susceptible de capter l'essence des choses.

L'instant se réfère à l'idée d'une rapidité, d'une fugitivité. Il représente une séquence temps non délimitée. Il peut être situé dans le passé, auquel cas, il est reconvoqué par le biais d'un objet rappelant son souvenir. Il peut aussi incarner le moment présent, où le personnage est en train de réaliser une action. De son côté, le terme d'instantané s'emploie dans le domaine de la photographie. C'est une photographie obtenue rapidement après sa réalisation.

A la manière de polaroids, *La Délicatesse* restitue des parcelles de vie, assignées à certains personnages, et les révèle au présent. L'univers photographique n'est pas méconnu de David Foenkinos, qui s'intéresse à la peinture et la photographie, et en fait l'une de ses sources créatives. Il se servira d'ailleurs, dans l'adaptation filmique de *La Délicatesse*, des créations du photographe Erwin Olaf¹⁷ pour la construction de certaines scènes, où figurent des personnages endeuillés.

15 Sylvain PRUDHOMME, *Par les routes*, Paris, éd. Gallimard, coll. "L'Arbalète", 2019, p. 58. Cette ellipse, à la fin de *L'Education sentimentale* de Gustave Flaubert, dont parle l'écrivain Sylvain Prudhomme, est la suivante: "Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. Il revint" (*Par les routes*, p. 57).

16 Jacques DUBOIS, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.

17 Cf Dossier de presse "La Délicatesse", p. 9.

Pour que l'on puisse parler d' "écriture de l' instantané", celle-ci doit être cinématique : "L'aspect sécant est celui d'une action qu'on observe d'un point de son déroulement : on ne voit ni le début ni la fin, on voit la "tension" perpétuellement mobile¹⁸". Cette "tension", et ce besoin d'échapper à la fixité, est palpable dès l'entrée en scène de Nathalie, au premier chapitre. Son portrait est saisi sur le vif, en plein mouvement, par le biais d'une éthopée. Il s'agit, au travers de cette figure stylistique, d'en figer une représentation unique, du côté du psychique. Dès le premier chapitre, le narrateur, en position extradiégétique, nous invite à l'observer, à analyser son comportement. Nathalie apparaît comme insaisissable.

Nathalie était plutôt discrète (une sorte de féminité suisse). Elle avait traversé l'adolescence sans heurt, respectant les passages piétons. A vingt ans, elle envisageait l'avenir comme une promesse. Elle aimait rire, elle aimait lire. Deux occupations rarement simultanées puisqu'elle préférait les histoires tristes. L'orientation littéraire n'étant pas assez concrète à son goût, elle avait décidé de poursuivre des études d'économie. Sous ses airs de rêveuse, elle laissait peu de place à l'à-peu-près. Elle restait des heures à observer des courbes sur l'évolution du PIB en Estonie, un étrange sourire sur le visage. Au moment où la vie d'adulte s'annonçait, il lui arrivait parfois de repenser à son enfance. Des instants de bonheur ramassés en quelques épisodes, toujours les mêmes. Elle courait sur une plage, elle montait dans un avion, elle dormait dans les bras de son père. Mais elle ne ressentait aucune nostalgie, jamais. Ce qui était assez rare pour une Nathalie (*LD*, p. 11).

Certaines figures de style, comme le parallélisme, révèlent sa dualité, et créent un mouvement syntaxique : "elle aimait rire, elle aimait lire". Ses "airs de rêveuse" s'opposent à son besoin de concrétude : "elle laissait peu de place à l'à-peu-près". Nathalie est tournée vers l'enfance et n'en possède que des souvenirs succints, pris sur le vif, à la manière d'instantanés : " des **instants de bonheur ramassés en quelques épisodes**, toujours les mêmes¹⁹". Ces images de l'enfance sont répétitives et dévoilent le portrait d'une femme en action : "elle courait sur la plage", "elle montait dans un avion". Seule la figure paternelle semble pouvoir l'interrompre dans sa course : "elle dormait dans les bras de son père".

18 Henri BONNARD, *Grand Larousse de la langue française*, entrée "Aspect", Paris, éd. Larousse, t.I, p. 269.

19 C'est moi qui souligne.

L'imparfait, utilisé dans ce passage, participe de cet aspect séquentiel. Il est " le temps privilégié de l'inscription des apparences fugitives²⁰".

Dans ce premier chapitre, consacré à Nathalie, le narrateur tente de capter des bribes de vie de Nathalie, susceptibles de nous éclairer sur le devenir romanesque de son personnage. L'image se veut morcellée, et de ce fait, incomplète. Cette femme à l' "étrange sourire" suscite le mystère. Cette caractérisation de Nathalie va se poursuivre dans les chapitres suivants. Nathalie ne pourra échapper à ce portrait initial caractérisé par son impossibilité à se figer dans l'espace et le temps. En effet, au second chapitre, le narrateur rapporte les paroles d'une des amies de Nathalie, qui la présente comme une femme en fuite : "Personne ne t'arrête jamais car tu as l'allure d'une femme poursuivie par le temps qui passe"(LD, p. 12). Lors de sa rencontre avec François, il s'attarde sur sa démarche, cette "rhapsodie des rotules", "sorte de naturel émouvant", ou encore "grâce dans le mouvement" (LD, p. 13). Au chapitre 11, Charles Delamain dira lui aussi que "la contemplation quotidienne de cette féminité l'épuis[e]" (LD, p. 29). En effet, "l'instant [...] semble promettre le durable, l'immobilisation d'une sensation, son esthétisation²¹". En saisissant Nathalie au vol, dans sa mobilité, le narrateur caractérise son personnage pour le reste du roman. Elle ne cessera d'être cette "femme couloir" (LD, p. 61), inaccessible.

Il est vrai que lorsque le narrateur tente d'en fixer une image, Nathalie disparaît aussitôt. Charles Delamain la compare à une "apparition" (LD, p. 48). François, lors de leur première rencontre, la voit comme "une effraction de la réalité" (LD, p. 15). On retrouve la même expression dans la première séquence du scénario : "François regarde Nathalie comme si elle était une effraction de la réalité" (LDS, p. 2). Elle est comme la passante de Baudelaire, une "fugitive beauté" qui fait renaître et fascine les protagonistes qui la croisent en chemin. Cette mobilité engendre des allers-retours dans les couloirs de l'entreprise suédoise; autant du côté des personnages, qui sont saisis par la sensualité de son corps en mouvement; que du côté de Nathalie, qui cherche à trouver sa place. Ainsi, les déplacements de Nathalie, et l'image mouvante qu'elle incarne, participe de l'élan "cinémato – graphique".

20 Jean-Louis CABANÈS, "Le devenir de l'instant dans l'écriture réaliste", in Dominique RABATÉ, *L'Instant romanesque*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, pp. 33-51. En ligne, <<https://books.openedition.org/pub/5060?lang=fr>>

21 *Ibid.*

Les jeux de regards, que les personnages s'accordent, entre eux, sont eux aussi cinétiques. Les mises en scène du regard se multiplient dans *La Délicatesse*. Alors que le lecteur est encouragé à observer les personnages dans leurs actions, il observe les protagonistes se regardant eux-mêmes, ou qui assistent à des spectacles de leur vie quotidienne : "Nathalie regardait ce garçon qui n'était plus un inconnu, dont les particules de l'anonymat s'effaçaient progressivement sous ses yeux" (*LD*, p. 15). Nathalie a pour habitude de regarder François en train de composer ses puzzles : "Nathalie aimait observer son fiancé dans le salon. Un spectacle silencieux" (*LD*, p. 17). La notion de "spectacle", du latin "spectare" amplifie la dimension visuelle de cette scène. Le quotidien du jeune couple est scénarisé, comme la demande de mariage par François :

Nathalie lâcha le livre qu'elle venait d'ouvrir, pour observer l'avancée du puzzle. François tournait, de temps à autre, la tête vers elle. Le spectacle de la révélation progressait vers son dénouement (*LD*, p. 19).

Le personnage devient spectateur de ses actes, et d'une mise en scène orchestrée par lui-même dans son quotidien, et plus largement voulue de l'auteur.

L'auteur se plaît à créer une forme de fascination à la restitution de ces moments de vie, aussi fugitifs soient-ils. L'image est sensée se pérenniser dans l'esprit du lecteur, mais aussi dans celui des personnages romanesques qui se plaisent à répéter la même scénographie. Nathalie et François figent ainsi l'image de leur amour en se racontant sans cesse l'histoire de leur rencontre : "Le soir, ils refaisaient leur parcours sur une carte, pour voir à quel moment ils auraient pu se rencontrer, à quels moments ils avaient sûrement dû se frôler" (*LD*, p. 16). Aussi, comme l'affirmait Jean-Louis Cabanès, "l'attention se fixe sur des riens pourvu qu'ils témoignent exemplairement, en un instant, le temps d'une sensation ou d'une impression²²".

A l'image de la madeleine de Proust, certains objets déclenchent la mémoire involontaire des personnages, les propulsant la plupart du temps dans le passé. Souvenirs douloureux ou mélancoliques, un instant du passé est reconvoqué au

22 Jean-Louis CABANÈS, "Le devenir de l'instant dans l'écriture réaliste", *op. cit.*

présent, du fait que l'objet s'inscrit momentanément dans le champ visuel d'un personnage.

L'éphéméride est le premier objet symbolique qui confronte Nathalie face à la perte de François. En tournant les pages de l'éphéméride, elle est obligée de repenser à la date du décès de François. Ce souvenir passé, vient bouleverser son quotidien, lui, ancré dans le présent. L'action de tourner les pages se déroule à toute vitesse, comme le prouve l'emploi du passé simple : "défilèrent". La remémoration de cette date funeste s'est produite "en quelques secondes", ce fut donc une impression fugace. Le narrateur revient rapidement au présent et y inscrit ce souvenir. Les adverbes "là" dans "elle était encore là", "maintenant" et "aujourd'hui" traduisent cette volonté. Pour renforcer l'instantanéité de l'action, l'auteur recourt à la modalité déictique, au travers du déterminant démonstratif "cette", lorsqu'il désigne "cette page", comme si elle était connue du lecteur, et que lui-même pouvait la voir depuis sa place.

Dès le premier de son retour, elle avait été confrontée à une chose terrible : l'éphéméride. Par respect, personne n'avait touché à ses affaires. Et personne n'avait imaginé à quel point ce serait violent pour elle de découvrir sur son bureau la date figée de sa dernière journée avant le drame. La date précédant de deux jours l'accident de son mari. Sur cette page, il était encore vivant. Elle prit l'objet, et se mit à en tourner les pages. Les jours défilèrent sous ses yeux. Depuis la mort de François, elle avait considéré chaque jour comme chargé d'un poids immense. Alors là, en quelques secondes, en tournant les pages, elle pouvait concrètement observer le chemin parcouru. Toutes ces pages, et elle était encore là. Et maintenant, c'était aujourd'hui. (*LD*, p. 51).



Avec l'épisode du Pez, on reste dans cet esprit fugitif. Le distributeur de Pez, produit commercialisé dans les années 1960 et contenant des bonbons, entraîne Nathalie et son père dans le souvenir de cette époque, au moment où Nathalie était encore enfant. Le souvenir, provoqué par la vue de l'objet, est immédiat : "aussitôt". L'instant, qui était prisonnier du passé, revit "subitement". Les personnages se transportent lors de ce fameux été, des années 1960, où Nathalie était une jeune fille de huit ans. Le Pez devient symbolique, et renferme en son sein, des multitudes d'instantanés, de moments de vie partagés entre les deux protagonistes : "le temps d'avant le malheur", "l'idée de son père" durant l'enfance. Ces séquences temporelles, ou "nuances de vie", n'ont pas de délimitations précises. Elles se situent dans le passé, et viennent encore une fois interférer dans le présent de la narration.

Elle sortit alors le Pez de sa poche, et aussitôt, le père eut la même émotion que sa fille. Ce petit objet les renvoyait au même été . Subitement, sa fille avait huit ans. Elle s'approcha alors de son père, délicatement, pour poser sa tête sur son épaule. Il y avait dans le Pez toute la tendresse du passé, tout ce qui s'était dilapidé avec le temps aussi, pas brutalement, mais de manière diffuse. Il y avait dans le Pez le temps d'avant le malheur, le temps où la fragilité se résumait à une chute, à une égratignure. Il y avait dans le Pez l'idée de son père, l'homme vers qui, enfant, elle aimait courir, sautant dans les bras et, une fois tout contre lui, elle pouvait penser à l'avenir avec une furieuse assurance. Ils restèrent ébahis par la contemplation du Pez qui portait toutes les nuances de la vie, objet infime et risible, et pourtant si émouvant. (LD, p. 130).



En cristallisant certains moments de vie des personnages de *La Délicatesse*, instants du passé comme du présent, David Foenkinos s'érige en écrivain du détail. Ces souvenirs immortalisés le temps de quelques lignes se pérennisent par les personnages qui se plaisent à les revivre, ou les reconvoquer par le biais d'un objet. Dans certains cas, l'objet est synonyme de souffrances et devient l'instant que l'on aurait aimé oublier, comme la date du décès de François. Cette mémoire involontaire, qu'avait exploitée l'écriture proustienne, révèle des êtres cabossés par la vie. Cet absolu présent de l'instant, qui a vécu mais qui ressurgit, ou que le personnage vit sous nos yeux le temps de la narration, n'est pas sans rappeler l'idée fondamentale du récit cinématographique. Les images, sous forme de plans animés entre eux, forment des séquences filmiques. Aussi, la mobilité de l'écriture foenkinienne n'est qu'une prémisse de l'aventure cinématographique, où "les mots se font images en mouvement"²³. Cette motilité narrative engendre des "scènes filmiques" dès l'écriture du roman, faisant de l'histoire de *La Délicatesse* un récit pré-cinématographique.

1.2 Scènes cinématographiques

Dans les années 1920, la littérature s'approprie le cinéma au sens que l'on "adapte au médium textuel autant de processus, figures et modules dramaturgiques [...] que de problématiques ou d'arguments d'origine cinématographique"²⁴. Dans son ouvrage *Les affinités électives*, le critique Jean Cléder observe la façon dont les écrivains se sont saisis des techniques cinématographiques pour mettre au jour une "cinématographie de l'écriture". Il affirmera, en effet, aux côtés de Franck Wagner, dans *Le Cinéma de la littérature*, que:

L'écriture littéraire est pleinement cinématographique, si l'on entend par là simplement qu'elle importe, convertit et incorpore des techniques de représentation – du côté du montage, du point de vue, de la construction du champ perceptif, mais aussi bien du rapport aux genres – développées par le septième art²⁵.

23 Jean CLÉDER et Franck WAGNER, *Le Cinéma de la littérature*, op. cit., p. 14.

24 Jean CLÉDER, *Entre littérature et cinéma, Les affinités électives*, op. cit., p. 167.

25 Jean CLÉDER et Franck WAGNER, *Le Cinéma de la littérature*, op. cit., p. 10.

David Foenkinos relie lui-même son travail d'écriture à l'univers du cinéma : "Quand j'écris un roman, on va dire que c'est cinématographique puisque c'est réaliste et ça raconte une histoire²⁶". L'écrivain Emmanuel Carrère rattache, lui aussi, le travail d'écrivain à celui de cinéaste²⁷. Il affirme que ces deux instances sont liées par leur dimension visuelle. Certains extraits du roman *La Délicatesse* représentent en soi des séquences filmiques entières. Ces scènes, mises en mouvement, semblent se détacher de la trame romanesque.

La première scène cinématographique intervient à la fin du chapitre 28. Nathalie a repris son travail, après le décès de François. Charles, le patron de l'entreprise, lui propose de prendre en charge un groupe de plusieurs salariés. Il en profite pour l'inviter à dîner pour fêter sa promotion et espère la séduire. Cette scène arrive après le dîner au restaurant interrompu par un geste déplacé de Charles, qui pousse Nathalie à quitter les lieux.

Charles continua de l'observer, suivant son dos [...] Nathalie s'éloignait, au centre de son champ de vision, devenait de plus en plus petite, mais c'était bien lui qui se tassait, lui qui rapetissait sur place.

C'est alors que Nathalie s'arrêta.

Et fit demi-tour.

Elle marchait à nouveau vers lui. Cette femme, qui un instant auparavant, s'effaçait dans son champ de vision, grandissait à mesure qu'elle revenait vers lui [...] Elle marchait d'une façon aérienne, comme l'héroïne d'un film italien de 1967. Il voulait avancer, lui aussi, vers elle. Dans sa dérive romantique, il songeait qu'il devait se mettre à pleuvoir. Que tout le silence de la fin du repas n'avait été que confusion. Qu'elle revenait non pas pour parler mais pour l'embrasser [...]

Elle était tout près de lui maintenant, fébrile et divine, incarnation voluptueuse de la féminité tragique. Elle était là, son amour Nathalie :

"Excuse-moi de ne pas avoir répondu tout à l'heure... j'étais gênée..."

- Oui, je comprends.

26 "La Grande scène de David Foenkinos : "Avec Deux soeurs, j'explore le vertige de l'amour" [interview vidéo], dans *Le Figaro.fr*. Publié le 22/02/19. En ligne, <<http://www.lefigaro.fr/livres/2019/02/22/03005-20190222ARTFIG00228-la-grande-scene-de-david-foenkinos-avec-deux-soeurs-j-explore-le-vertige-de-l-amour.php>>

27 Jacqueline NACACHE et Régis SALADO, *Emmanuel carrère, un écrivain au prisme du cinéma*, Paris, éd. Hermann, 2019, p. 217.

- C'est si dur de mettre des mots sur ce que je ressens.
- Je le sais Nathalie.
- Mais je crois que je peux te répondre : tu ne me plais pas. Et même, je crois que je ne suis pas à l'aise avec ta façon d'essayer de me séduire. Je suis certaine qu'il n'y aura jamais rien entre nous. Peut-être que je ne serai tout simplement plus capable d'aimer quelqu'un, mais si jamais je l'envisageais un jour, je sais que ce ne serait pas avec toi [...]

[...] Elle esquissa un geste de tendresse : une main sur l'épaule. Et retourna d'où elle venait. Repartit vers la Nathalie toute petite. [...] La soirée avait eu le parcours du Titanic. Festive au début, elle mourrait dans un naufrage. La vérité avait souvent l'allure d'un iceberg. Nathalie était toujours dans son champ de vision, et il voulait la voir partir le plus vite possible. Même le petit point qu'elle était lui paraissait démesurément insoutenable (*LD*, p. 59 et 60).

On remarque que le narrateur met en scène un personnage (Charles) qui regarde un autre personnage (Nathalie) en train de le quitter. Le narrateur met l'accent sur cette mobilité et nous la donne à voir. En effet, on assiste, tout d'abord, à un élargissement du champ puisque l'on voit Nathalie s'éloigner du point de base, représenté par Charles. Ensuite, elle prend la décision de revenir, donc le champ se rétrécit. Puis, elle repart au loin, réagrandissant le champ de nouveau. Les prises de décisions opérées par Nathalie sont visibles syntaxiquement. En effet, lorsque son corps s'arrête, le narrateur revient à la ligne pour marquer une pause. On remarque le même phénomène lorsqu'elle se décide à retourner vers Charles, le narrateur revient également à la ligne. Ainsi, cette scène emprunte des techniques propres au cinéma. On peut donc parler de "cinématographie de l'écriture" ou encore d' "écriture du mélange"²⁸ puisque le texte se situe dans un entre-deux, à la fois romanesque et scénarique.

Si l'on se penche sur le scénario, on remarque qu'il est moins détaillé concernant l'avancée des déplacements des personnages, et en cela moins cinématographique, que le texte romanesque lui-même. Cette idée rejoint les propos d'Anne Huet lorsqu'elle déclare que "l'écriture scénarique manque

28 Cette expression est utilisée par Jean Cléder (*Entre littérature et cinéma, Les affinités électives, op.cit.*) à propos du roman *Cinéma* de Tanguy Viel. Dans ce roman, Tanguy Viel s'inscrit dans une forme hybride de l'écriture puisqu'il mélange le dit et le montré. Jean Cléder dit, à son égard, qu'il s'agit d'une "forme particulière d'écriture où le filmique et le romanesque se mêlent, s'échangent, se brouillent [...]" (p. 187).

forcément de cinéma²⁹”. En effet, cette scène est maintenue à l’étape scénario dans la séquence 38. Bien évidemment, il n’est plus question de faire du style puisque la forme scénarique se veut sobre, efficace et précise.

[Charles] regarde Nathalie partir, mais elle fait bientôt demi-tour. Après quelques secondes, elle se retrouve à nouveau face à Charles. Elle le regarde sans rien dire.

[Partie dialoguée quasi-identique au roman]

Charles ne bouge plus.

[Partie dialoguée]

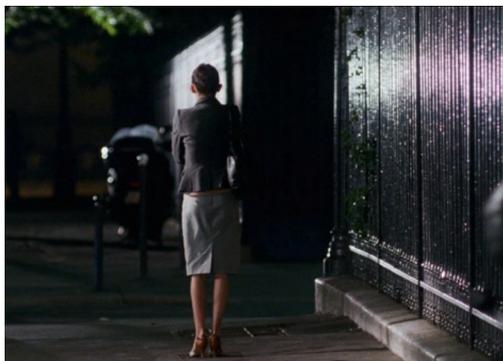
Nathalie dépose alors un baiser sur l’autre joue de Charles. Et repart exactement comme la première fois. Charles prend la direction opposée. (LDS, p. 31).

Cette scène perd en mouvement dans sa forme scénarique. En effet, la description dans le roman donnait une impression de lenteur, hachant chaque pas de Nathalie. Le scénario réduit cette trajectoire à “quelques secondes”. On comprend que Nathalie part, puis revient vers Charles, et enfin repart, mais on perd en détails du mouvement. Cela pourrait être considéré comme une normalité au vu des critères de clarté demandés par le scénario. Cependant, David Foerkinos, lorsqu’il le souhaite, n’hésite pas à préciser la lenteur ou la rapidité des mouvements de ses personnages dans son scénario, comme par exemple, à la séquence 0 : “Elle ne semble pas pressée” (LDS, p. 2) ou encore “Nathalie se met alors à marcher vers lui d’un pas décidé” (LDS, p. 36). C’est donc un choix voulu de l’auteur lui-même. Il est donc étonnant de constater que le récit romanesque, plus éloigné du cinéma que le scénario en termes de support, déploie un univers cinématographique plus riche que le scénario lui-même.

De plus, le narrateur invite son lecteur à s’imaginer cette scène au cinéma. Il compare Nathalie à une héroïne d’un film italien de 1967. Ces indices, même imprécis, rappellent une certaine représentation de la femme des années 1960. Si

29 Anne HUET, *Le Scénario*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, coll. “les petits Cahiers”, 2005, p. 91.

l'on pense aux films italiens des années 1960, "La Dolce Vita" de Federico Fellini, reste une œuvre emblématique de cette époque. Dans ce film, l'actrice Anita Ekberg joue le rôle d'une star hollywoodienne, Sylvia, venue à Rome. Elle va détourner l'attention d'un écrivain, Marcello Rubini, en quête de nouvelles pour son journal. Nous ne savons pas si David Foenkinos pensait à ce film en écrivant cette comparaison, mais nous pouvons supposer qu'il conserve de ces années 1960, où le néoréalisme italien et la Nouvelle Vague française font leur apparition, l'idée d'une femme séductrice, forte, conquérante, comme l'incarne l'actrice Anita Ekberg dans "La Dolce Vita". Dans cette scène, Nathalie est à l'image de cette représentation de la femme des années 1960, elle domine Charles et tous les regards sont portés sur elle.



Dans l'histoire du cinéma français³⁰, les années 1960 voient émerger des figures de femmes artistes. Habituellement réservée aux rôles seconds, la femme impose sa place au cinéma en tant qu'écrivaine, réalisatrice, comme Marguerite Duras qui écrira le scénario d' "Hiroshima mon amour" en 1959, et d' "India Song" en 1974. Les événements de mai 1968 ne font que poursuivre cette lancée. Des femmes scénaristes telles que Suzanne Schiffman se voient jouer un rôle important aux côtés de réalisateurs connus comme François Truffaut. Ainsi, à l'écran comme à l'écriture des scénarios, les femmes prennent leur place. Au travers de cette comparaison, entre la démarche de Nathalie, et une actrice des années 1960, David Foenkinos déploie la sensualité de son héroïne, et sa force face à Charles, qui lui, se rapetite jusqu'à disparaître dans un taxi.

Le narrateur se plaît également à annoncer en avance ce qui est censé se produire dans une scène se voulant romantique : des retrouvailles sous la pluie et le moment du baiser. Il s'agit là encore de faire appel à des clichés bien connus du lecteur, qui peut se projeter à loisir dans ce type de scène. On entend le terme de "cliché" au sens d'une image stéréotypée connue du locuteur et de son narrataire. C'est une représentation qu'il n'est pas nécessaire de donner à voir, puisqu'elle est connue de tous. Or, le narrateur a lancé son lecteur sur une fausse piste puisque Nathalie rejette les avances de Charles et revient pour lui en expliquer les raisons. Ce retournement de situation poussera Charles à utiliser la métaphore du Titanic pour qualifier sa soirée. Ici aussi, cette mention du film "Titanic" fait appel à un imaginaire collectif, une culture cinématographique partagée par le plus grand nombre. Ainsi, ce chapitre 28 est réellement cinématographique.

Les procédés cinématographiques, évoqués précédemment, sont réemployés dans d'autres passages du roman, comme celui du début du chapitre 108. Le premier paragraphe est pré-cinématographique. Nathalie vient de quitter l'entreprise suédoise sans prévenir personne. Elle ne supporte plus que Charles intervienne dans sa relation avec Markus. Elle décide de prendre la fuite. Markus s'aperçoit de sa disparition et part à sa recherche. Ils se retrouvent à la gare de Lisieux. Dans cet extrait, l'auteur s'empare, en effet, de procédés

30 Voir Francis VANOYE, Francis FREY, et Anne GOLIOT-LÉTÉ, *Le Cinéma*, Paris, éd. Nathan, 2009, p. 37.

cinématographiques pour écrire cette scène et invite le lecteur à la visualiser à ses côtés.

Markus descendit du train. Lui aussi, il était parti sans prévenir personne. Ils allaient se retrouver comme deux fugitifs. De l'autre côté de la gare, il la vit, immobile. Il se mit à marcher vers elle, lentement, un peu comme dans un film. On pouvait facilement imaginer la musique qui accompagnerait cet instant. Ou alors du silence. Oui, ce serait bien du silence. On n'entendrait que leur respiration. On pourrait presque oublier la tristesse du décor. Salvador Dali n'aurait jamais pu être inspiré par la gare de Lisieux. C'était vide et froid. Markus repéra une affiche présentant le musée consacré à Thérèse de Lisieux. Pendant qu'il avançait vers Nathalie, il pensa : "Tiens, c'est étrange, j'ai toujours pensé que Lisieux, c'était son nom de famille..." Oui, il pensait vraiment à ça. Et Nathalie était là, toute proche de lui. Avec ses lèvres du baiser. Mais son visage était fermé. Son visage était la gare de Lisieux (*LD*, p. 183).



Dès le départ, David Foenkinos appelle clairement le lecteur à imaginer, projeter la scène qu'il s'apprête à lire au médium cinéma, au travers de la comparaison "un peu comme dans un film". Dans cette scène, on assiste à un effet de sélection progressive. Le lecteur se focalise sur le personnage de Markus. Il est le premier sujet : "Markus descendit du train". Il est aussi le premier à voir Nathalie : "il la vit, immobile". Ensuite, le narrateur met en place le cadre, le décor de cette scène : la gare de Lisieux. Puis, on pénètre les pensées de Markus : "Tiens, c'est étrange, j'ai toujours pensé que Lisieux, c'était son nom de famille...". Enfin, on voit le visage de Nathalie au plus près. Cette technique

cinématographique annonce l'intériorisation du personnage de Nathalie. Son visage est qualifié de "fermé". L'ultime métaphore "son visage était la gare de Lisieux" déploie la souffrance et la tristesse qui contraint Nathalie au silence. En effet, quelques lignes plus loin, Nathalie prend enfin la parole et conduit Markus au cimetière où est enterré François. De plus, le narrateur rend visible les déplacements de Nathalie puisqu'il la met en scène en train d'avancer vers Markus³¹. Des indices de restriction du champ le prouvent. Markus commence par voir Nathalie en entier : "il la vit". Puis, elle se rapproche de lui : "Nathalie était là, tout proche de lui". Un gros plan s'attarde sur "ses lèvres du baiser". Puis, on se recule légèrement pour laisser voir son visage en entier : "son visage était fermé". Cet effet de restriction du champ pourrait se traduire à l'écran par le choix d'un plan subjectif, où l'on verrait juste l'épaule de Markus apparaître et au loin, le personnage de Nathalie en train de s'avancer.

Ici, David Foenkinos s'empare de topoï cinématographiques. En choisissant comme lieu de retrouvailles une gare, il convoque des images bien connues des lecteurs. On peut donc à nouveau parler de clichés, au sens péjoratif du terme, d'"idée trop souvent répétée", de "lieu commun", ou de "banalité"³². En effet, la gare comme lieu de tous les possibles est souvent synonyme de rencontres, de prises de décision, d'adieux enflammés... En transposant ces personnages, proches de notre réalité, David Foenkinos offre un moment de cinéma à ses lecteurs qui, un temps, se disent qu'eux aussi, ils pourraient vivre un instant cinématographique.

Mais l'auteur ne s'arrête pas là et convoque un autre univers artistique : celui de la peinture. Il l'introduit en parlant de Salvador Dalí. On peut se demander pourquoi David Foenkinos cite le peintre surréaliste, en lien avec ce paysage de la gare de Lisieux. Plusieurs hypothèses apparaissent. La première renverrait à la mention du "visage gare" de Nathalie, dont la métaphore reflèterait l'esthétique surréaliste. La seconde serait le motif de la gare lui-même, si cher au

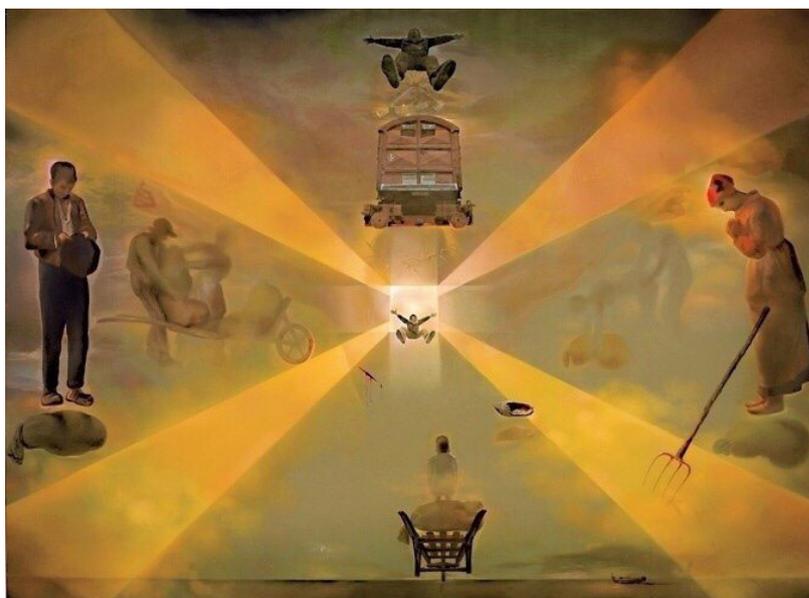
31 Dans l'adaptation cinématographique, les frères Foenkinos feront le choix de ne pas reprendre cette scène telle qu'elle a été écrite par David Foenkinos. Les deux protagonistes ne se rejoignent pas sur le quai de la gare. Il n'y a donc pas l'effet produit par la restriction de champ. On voit Nathalie marcher le long d'un quai de gare. C'est de l'ordre de la suggestion. On verra également Markus attendre en gare de Montgeroult – Courcelles. Nathalie passe le prendre en voiture.

32 Ces trois acceptions proviennent de cet ouvrage : *Le Petit Larousse illustré*, Paris, éd. Larousse, 2009.

peintre Dali. On sait que Dali considérait la gare de Perpignan comme le centre du monde. Dans son *Journal d'un génie*, en 1964, il déclare :

Ce 19 septembre, j'ai eu à la gare de Perpignan une espèce d'extase cosmogonique plus forte que les précédentes. J'ai eu une vision exacte de la constitution de l'univers. L'univers qui est l'une des choses les plus limitées qui existe serait, toutes proportions gardées, semblable par sa structure à la gare de Perpignan³³.

En effet, Dali consacre une œuvre à la gare de Perpignan, en 1965. Sur cette huile sur toile, exposée au musée de Cologne, Dali fait surgir une locomotive au centre du tableau. Dessous cette locomotive, le Christ en croix est illuminé. Des analystes voient en ces rayons de lumière, l'éclat de l'Homme et sa puissance, malgré la mort qui menace le Christ.



Ainsi, par glissement d'idées, si le centre du monde de Dali est la gare de Perpignan et que le visage de Nathalie reflète le paysage de la gare de Lisieux, alors Nathalie est au centre du monde. Encore une fois, comme dans le chapitre 28, tous les regards sont portés sur Nathalie qui reste une femme forte, en toute circonstance, comme le Christ de Dali, qui même face à la mort, illumine le tableau.

33 Voir Salvador DALI, *Journal d'un génie*, Paris, éd. Gallimard, coll. "Idées", n°313, 1974, 320 p.

Dans cette scène, l'auteur se dédouble au travers du narrateur et joue à loisir avec les codes cinématographiques. Il invite le lecteur à l'observer dans son acte de création. Le narrateur construit sa scène en même temps qu'il l'écrit. Les indices de cette création au présent sont visibles par les propos du narrateur qui se corrige lui-même : "Oui, ce serait bien du silence". Il imagine également plusieurs scénarios. Il pense à une musique extradiégétique, c'est-à-dire une musique que les personnages n'entendent pas dans la diégèse, mais que le spectateur du récit perçoit. Elle est vouée à créer une émotion du côté du spectateur, qui dans ce cas présent, se l'imagine. L'auteur choisit finalement le silence. Il opte pour un ralenti qui rend épique cette scène de retrouvailles. Les pensées de Markus sont certainement le signe évident d'une *voix off*.

Ainsi, cette scène, et la précédente citée, prennent des allures clairement cinématographiques du fait qu'elles empruntent au cinéma certaines techniques comme celle du cadrage, de la focalisation, de la restriction de champ... Le narrateur se joue du lecteur et crée devant ses yeux une séquence de film. En convoquant des topoï cinématographiques, le lecteur s'identifie aux protagonistes puisqu'il réactive des images mentales qu'il connaît déjà. Par conséquent, nous pouvons convoquer le concept d'intermédialité puisque le récit se veut mouvant, hybride, et que l'écriture de *La Délicatesse* relève d'une véritable *cinématographie de l'écriture*.

- Chapitre II : Le scénario dans le roman -

Je suis sûr que j'écrirai un jour un livre, un roman qui sera sans qu'une virgule en soit changée un scénario, un découpage de film. Et je voudrais avec ce roman – formule de demain – obtenir un prix littéraire³⁴.

Marcel Pagnol

Dans le roman *La Délicatesse*, l'auteur fait le choix d'insérer un chapitre sous la forme d'un scénario. Ainsi, le chapitre 32 porte le nom d' "extrait du scénario de *La Délicatesse*" et se présente sous la forme d'une séquence cinématographique. La mention d'"extrait" invite à envisager ce morceau de scénario comme un aperçu de ce que serait le roman s'il était porté à l'écran. Cependant, lors de l'écriture de ce roman, David Foenkinos n'envisageait pas de transposer son œuvre au cinéma. C'est ce qu'il affirme dans le dossier de presse du film : "Plusieurs de mes livres sont en cours d'adaptation. Mais dans mon esprit, mon désir de cinéma n'était pas lié à mon activité d'écrivain³⁵". Aussi, s'agit-il d'une pure coïncidence? D'un désir inconscient de cinéma? Dans de telles conditions, nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'un "scénario fictif" puisqu'il ne prétend pas servir de support à l'adaptation filmique, et même sera totalement modifié dans le vrai scénario de l'adaptation filmique. Christophe Gauthier définit cette expression de "scénario fictif" en ces termes :

L'expression "scénario fictif" suppose que ce scénario n'a pas pour but d'être tourné, malgré le fait qu'il comporte tous les codes du scénario. Ce texte se pare ainsi d'une aura cinématographique. Le scénario fictif est paradoxalement un scénario de film [...] mais qui ne sera jamais traduit en sons et en images par la pellicule ; il restera "fictif" par essence sans jamais devenir un film de fiction. Il est une fiction qui se satisfait des indices du cinéma³⁶.

34 Roger RÉGENT, "Marcel Proust expose un programme révolutionnaire, *Candide*, n°500, 12 octobre 1933, p. 15.

35 Cf Dossier de presse "La Délicatesse", p. 5

36 Christophe GAUTHIER, "Le scénario dans le roman : changement de décor de David Lodge", *Cinéma*, vol. 9, n°2-3, 1999, p. 38. En ligne, <<https://doi.org/10.7202/024785ar>>

2.1 L' "extrait de scénario de *La Délicatesse*"

Dans le chapitre 28, Nathalie et Charles Delamain ont partagé un dîner au restaurant. Charles, en tentant de séduire Nathalie n'a fait que la repousser. Au chapitre 31, Nathalie revient au bureau et reprend sa vie d'employée au sein de l'entreprise. Le narrateur introduit le personnage de Chloé, jeune femme plutôt superficielle et experte en astrologie. Elle aime raconter ses problèmes de couple à Nathalie. A ce moment-là, sans que le lecteur y soit préparé, l'histoire qui se déroulait dans la fiction romanesque se poursuit dans une forme pseudo-scénarique. Christophe Gauthier parle de ce phénomène, en prenant l'exemple d'un autre roman, *Changement de décor*³⁷ de David Lodge :

Nous passons symboliquement d'un médium à l'idée d'un autre, et ceci grâce au scénario, ou plutôt grâce à cette pseudo forme scénarique utilisée. Peut-être tout simplement parce que le scénario est tout à la fois de la littérature et du cinéma, mais ni l'une ni l'autre véritablement. Il est peut-être plus qu'intermédiaire intrinsèquement, il est autre chose, une chose de l'ordre de la Chimère [...] Il échappe finalement à toutes les catégories dans lesquelles on veut le placer³⁸.

Dans le chapitre 32, on retrouve les deux personnages, Nathalie et Chloé, assises près d'une fenêtre dans un bar. Le lecteur n'est pas au courant de ce rendez-vous. Aussi, peut-on supposer qu'une ellipse s'est opérée, et que pendant cet intervalle, Chloé a fait plus amplement connaissance avec Nathalie et l'a invitée dans un café. Il est ainsi étrange de retrouver ces deux personnages connus du lecteur dans un autre cadre que celui de l'entreprise, un bar. Il est d'autant plus inattendu de voir Nathalie parler d'astrologie avec Chloé. Dans cette scène, écrite en style scénarique, Chloé et Nathalie échangent sur le lien entre l'astrologie et les comportements humains, et notamment celui du "copain" de Chloé. Au passage, Chloé fait remarquer à Nathalie qu'un homme la regarde depuis le bar. Cette scène se poursuit, au chapitre suivant, à nouveau dans le style romanesque. Nathalie et Chloé sont toujours dans le même bar. Le jeune homme prend la

37 David LODGE, *Changement de décor*, Paris, éd. Rivages, coll. Littérature étrangère, 1975.

38 Christophe GAUTHIER, "Le scénario dans le roman : changement de décor de David Lodge", *op. cit.*, p. 50.

décision de s’asseoir avec elles. Pendant que Nathalie tente de se montrer naturelle, elle s’aperçoit qu’elle n’en est pas capable. Elle quitte le restaurant. Au chapitre suivant, Nathalie retrouve son bureau et s’excuse auprès de Chloé. La soirée de la veille la pousse à faire une pause dans le couloir : “Nathalie resta un instant dans le couloir” (*LD*, p. 70) et à regarder la photographie de François³⁹. Le chapitre 36 annonce l’apparition de Markus. Je m’attarde sur cette contextualisation car elle est nécessaire pour comprendre les enjeux du choix porté sur la forme scénarique pour aborder une telle scène.

L’une des particularités du scénario est d’être hybride : ni tout à fait littéraire ni totalement cinématographique. Christophe Gauthier le qualifie d’ “intermédiatique”.

[Le scénario] naît intermédiatique. S’il est un média, il est un média bien impur! Impur comme tous les médias en fait, car il est un mélange de différents médias, mais il est surtout un texte littéraire qui n’est pas ce qu’il doit être⁴⁰.

Comme le souligne Pier Paolo Pasolini, c’est une “structure tendant à être une autre structure”. Le scénario se tourne vers le cinéma, en cela qu’il représente “le film à faire⁴¹”. Il est à l’image de Nathalie dans une éternelle impasse, un entre-deux. A ce moment du roman, Nathalie n’a toujours pas pris conscience de la mort de François. La confrontation au monde social lui prouve qu’elle n’est pas encore prête à se redonner aux autres. Cette pause, proposée par le changement de forme, permet de montrer le bouleversement émotionnel de Nathalie. Les dialogues n’apportent rien au déroulement de l’histoire. Il s’agit d’un moment de discussion sur l’astrologie entre deux jeunes amies. Cet échange est, de ce fait, réellement superficiel. Encore une fois, la teneur de cette discussion révèle l’essence du personnage de Chloé, mais surtout l’état dans lequel se trouve

39 Dans l’adaptation cinématographique, la photographie de François est remplacée par un porte-clef avec la lettre F, première lettre de son prénom.

40 Christophe GAUTHIER, “Le scénario dans le roman : changement de décor de David Lodge”, *op. cit.*, p. 49. Au travers de la mention d’ “impur”, Christophe Gauthier fait écho à l’article d’André Bazin “Pour un cinéma impur. Défense de l’adaptation” dans *Qu’est-ce que le cinéma?*, *op. cit.* Dans cet essai, André Bazin parle d’impureté du fait que le cinéma, à sa création, s’est inspiré d’autres domaines artistiques comme la littérature, le théâtre ou encore la photographie. Il a mis du temps à s’émanciper et à devenir un art à part entière.

41 Pier Paolo PASOLINI, “Le scénario comme structure tendant à être une autre structure” dans *L’Expérience hérétique*. Paris, éd. Payot, 1976, p. 156-166.

Nathalie, actrice le temps d'une soirée. Nathalie n'est absolument pas naturelle et revêt le masque des convenances feignant de sourire et de s'intéresser. Elle finit par se rendre compte elle-même de son propre jeu et le quitte en prenant la décision de partir du restaurant. Ainsi, recourir à une forme plus théâtrale comme le scénario avec ses indications scéniques et ses dialogues permet de caractériser la teneur du discours entre les deux femmes, et surtout de refléter l'état intérieur de Nathalie, invisible à l'oeil du lecteur. Cette scène se présente donc comme une mise en scène orchestrée par l'auteur, puis par Chloé, et enfin Nathalie qui joue son propre personnage. David Foenkinos utilise, de fait, un métalangage puisque Nathalie joue un rôle qui n'est pas le sien dans cette scène, au sein d'un scénario lui-même mis en scène au coeur d'un roman. Le contenu fait écho à la forme. Il paraît nécessaire que Nathalie accepte de tomber le masque pour retourner à la sincérité et se donner la possibilité d'une vraie rencontre.

Attardons-nous, à présent, sur la composition formelle de ce chapitre. Il est vrai que nous pourrions penser que ce chapitre scénario est assimilable à un scénario dit standard. Cependant, il s'en détache sur certains points. Etudions les similitudes et différences entre le chapitre scénario 32, présent dans le roman, et un scénario dit "standard". A première vue, le scénario proposé dans le roman remplit les critères habituellement assignés à la forme scénarique. La séquence est numérotée 32 comme dans un véritable scénario. Le récit est au présent. Les indications doivent être succinctes et claires comme le précise Anne Huet :

Son écriture n'a pas à être littéraire. Il doit être concis et clair, sans commentaires superflus, éviter les "effets" de style, les digressions ou toutes remarques n'ayant pas trait directement à ce qui est visible à l'écran⁴².

Côté typographie, la forme scénarique employée est plutôt rigoureuse. David Foenkinos utilise quatre caractères typographiques différents : les lettres droites (dialogues), l'italique (didascalies), les petites capitales (noms des personnages et indice de coupe de plan) et les grandes capitales (n°séquence, lieu, décor). De plus, un scénario débute souvent par trois intitulés : le lieu (intérieur/extérieur), le temps (jour/nuit) et le décor (lieu précis). Dans ce

42 Anne HUET, *Le Scénario*, op. cit., p. 13.

“scénario fictif”, David Foenkinos précise le lieu (intérieur), le décor (bar) mais omet de mentionner le temps. On se doute qu’il s’agit du soir mais ce n’est pas clairement précisé. Cette scène se dote donc d’une atemporalité comme si elle se vivait en dehors de la trame romanesque. De plus, David Foenkinos ne précise pas l’échelle des plans. Nous n’en avons qu’un bref indice à la fin du chapitre lorsqu’il écrit : “Plan sur le visage sans expression de Nathalie”. S’il avait voulu se montrer rigoureux, il aurait précisé “gros plan sur le visage de Nathalie”. La mention finale “CUT” vient terminer cette séquence, et se pose comme le mot “FIN” à la fin d’une histoire. Elle ne sert qu’à assumer la fin du choix de la forme scénarique. Ainsi, David Foenkinos se détache de la forme conventionnelle du scénario alors qu’il en possède les codes, puisque il est scénariste depuis plusieurs années.

Ainsi, le roman *La Délicatesse* est réellement “hybride”. Monique Carcaud Macaire et Jeanne-Marie Clerc parlent d’une généralisation d’ “écrits participant du romanesque par leur structure imaginaire et leur fonctionnement à base de personnages évoluant dans des décors fictifs, mais empruntant à la forme du scénario un certain nombre de traits distinctifs⁴³”. Cette forme non romanesque et à la fois non entièrement scénarique rappelle que le lecteur se trouve dans l’univers du roman, et que ce scénario est, en effet, clairement fictif. D’ailleurs, la note de bas de page, où l’auteur se plaît à imaginer le nom des actrices qui incarneraient Nathalie et Chloé, ne pourrait se trouver formellement dans un scénario standard.

Comme nous venons de le voir, formellement parlant, l’écriture romanesque se différencie du langage scénarique. Le lecteur ne peut faire l’impasse sur ce choix puisqu’il est contraint d’envisager la lecture de la page différemment. Il doit d’abord situer la scène, retrouver ses personnages, se représenter les didascalies pour suivre le déroulement de leurs actions. Il doit lire une partition dialoguée, rarement interrompue. Cependant, comme nous l’avons démontré, David Foenkinos se joue des codes scénariques qu’il connaît bien puisqu’il ajoute une note de bas de page, choix typiquement romanesque, et ne respecte pas rigoureusement les règles de l’écriture scénarique. Par cette forme hybride, faisant

43 Monique CARCAUD-MACAIRE, et Jeanne-Marie CLERC, *L’Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, éd. Klincksieck, coll. “50 questions”, 2004, p. 14.

office de passage entre deux formes, le lecteur est guidé avec fluidité et ne s'aperçoit pas, tout de suite, du changement de structure. En effet, les commentaires des internautes⁴⁴ sur la lecture du roman *La Délicatesse*, ne mentionnent pas ce changement de support. C'est donc bien un indice de la malignité de l'auteur qui réussit à manier deux langages sans que le lecteur n'y prête forcément attention. Cet indice prouve que la forme scénarique ne sera qu'éphémère et qu'elle disparaîtra au sein du roman lui-même. Finalement, cette forme s'ajoute aux autres chapitres digressifs polymorphes : recettes de cuisine, résultats de matchs, définitions du Larousse... D'ailleurs, si l'auteur l'avait considéré comme faisant pleinement partie de sa trame romanesque, il n'aurait pas apposé de titre au chapitre. Les seuls chapitres dotés de titres sont des remarques, des pauses digressives dans le roman.

Ainsi le choix de la forme scénarique, insérée au milieu du roman, produit du sens. Elle remet en scène des personnages romanesques, bien connus du lecteur, le temps d'un chapitre. Elle l'invite, à nouveau, à se projeter dans une autre forme, celle du scénario, et par extension, celle du cinéma. Le narrateur habile entretient un lien ludique avec son lecteur, en se saisissant de tous ces univers et met en place un métalangage où fond et forme se font écho. Nous allons à présent voir que ce choix porté sur la forme scénarique dépasse les limites du chapitre 32. David Foerkinos se rapproche, en effet, de l'utopie énoncée par Marcel Pagnol, dans l'épigraphe de ce chapitre, celle de faire un roman dont la structure serait l'égale, ou du moins, dans le cas de David Foerkinos, presque l'égale de la forme scénarique.

44 Guillaume TEISSEIRE, Vassil STEFANOV, et Pierre FREMAUX, "*La Délicatesse*", *Babelio*. En ligne, <<https://www.babelio.com/livres/Foerkinos-La-delicatesse/186586>>

2.2 Vers un roman cinéoptique : une structure scénarique à l'échelle du roman?

Au vu des similitudes entre la continuité⁴⁵ et le roman de *La Délicatesse*, nous pouvons émettre l'hypothèse d'une structure scénarique à l'échelle du roman, ou du moins d'une forte corrélation entre la structure scénarique choisie pour le film et le chapitrage du roman.

La continuité se différencie du scénario et se rédige ultérieurement. Elle intervient juste avant l'élaboration d'un plan de travail, qui, lui, vise à planifier les temps de tournage en fonction notamment des lieux où seront filmées les scènes du film. Alors que le scénario est découpé en séquences et permet à l'équipe technique ainsi qu'aux acteurs d'envisager le film à faire, la continuité se montre plus précise du fait qu'elle répertorie sur une même feuille toutes les séquences par ordre chronologique. Elle détaille pour chaque séquence l'effet (intérieur/extérieur, jour/nuit), le jour, le décor, le résumé, les rôles, les figurants, le minutage et le temps de tournage. Nous nous appuyerons sur ce document, en comparaison avec le roman lui-même afin de prouver la validité de l'hypothèse énoncée.

André Malraux parlait de "littérature de montage"⁴⁶ pour désigner cette façon de rendre visible, dès l'écriture romanesque, un découpage scénarique. C'est, en effet, le cas pour le roman *La Délicatesse*. Nombreux sont les chapitres qui, même s'ils ne reprennent pas les codes typographiques et formels d'une séquence cinématographique⁴⁷, font largement écho au contenu des séquences présentes dans le scénario, puis résumées dans la continuité. Autrement dit, certains chapitres du roman débutent et se terminent au même endroit que les séquences découpées dans la continuité de l'adaptation filmique. Ils en possèdent les mêmes personnages, déroulé d'actions et délimitations. Le roman serait alors une forme de pré-scénario, voulue ou non par l'auteur, qui aurait vu le jour dès la première étape de création, avant même l'idée de faire de cette histoire, un film. Le chapitre 32, étudié plus haut, n'en serait qu'un morceau, un prélude, un indice

45 Pour rappel, on la nomme *LDC* dans ce mémoire. La *LDC* originale ne respecte pas les règles de ponctuation. La transcription, réalisée par mes soins, fait le choix de ne pas la rétablir, mais de corriger les fautes primaires.

46 André MALRAUX, "Les Traqués par Michel Matveev", coll. NRF, 22e année, n°249, juin 1934, p. 1014-1016.

47 Cf I, 2.1 L' "extrait de scénario de *La Délicatesse*" de ce mémoire.

prouvant la possibilité du “film à faire” à partir de la matière romanesque proposée.

Prenons l’exemple de cinq chapitres répartis sur l’ensemble du roman : les 13, 28, 70, 98 et 114.

Dans le chapitre 13, Nathalie est décrite comme une femme amatrice de lectures. Le narrateur précise qu’elle lit un roman peu connu et se plaît à détailler les caractéristiques du héros principal. De son côté, François se prépare, s’échauffe avant de partir faire son jogging du dimanche. François quitte donc l’appartement et Nathalie s’endort. Dans la continuité, ce chapitre correspond à la séquence 16 : “Alors que Nathalie lit, François s’échauffe bruyamment. Nathalie le lui fait remarquer. François trouve qu’il a de beaux mollets. Il part” (*LDC*, p. 2). On retrouve les mêmes personnages, les mêmes actions et limites. Autre exemple, celui du chapitre 28. Il s’agit de la scène cinématographique étudiée dans le I, 1.2 de ce mémoire, où Nathalie et Charles quittent le restaurant. Nathalie part, puis revient pour expliquer à Charles les causes de son départ; et repart, le laissant seul. Dans la continuité, on se réfère à la séquence 38 :

Nathalie dit à Charles qu’elle veut rentrer seule. Elle l’embrasse et s’en va. Puis revient. Il [*sic*] lui dit qu’il ne lui plaît pas et que si jamais elle refait sa vie ça sera avec quelqu’un d’autre. Elle s’en va. Charles anéanti trouve un taxi (*LDC*, p. 5).

Ainsi, les actions et leurs délimitations, ainsi que les personnages sont les mêmes.

Poursuivons avec le chapitre 70, où Markus arrive avec un immense bouquet de fleurs pour l’anniversaire de Chloé, et avoue à Nathalie, jalouse alors, qu’il a aussi un cadeau pour elle. La séquence 79 illustre ce chapitre à l’identique :

Chloé embarrassée par le bouquet de Markus est sûre qu’il y a un truc entre Nathalie et ce dernier. Nathalie rejoint Markus et lui explique qu’on peut toujours souffrir. Markus lui dit qu’il a un cadeau pour elle et lui propose d’aller le chercher (*LDC*, p. 9).

Ensuite, prenons le chapitre 98, dont le résumé est celui de la séquence 112 de la continuité :

Nathalie colle une giffle magistrale à Charles. Il dit qu'il ne comprend pas comment elle peut s'intéresser à un mec aussi laid [Markus]. D'ailleurs Markus va recevoir une proposition de mutation. Nathalie dit qu'elle peut démissionner et le suivre. Charles demande comment elle peut faire ça à François. Nathalie choquée s'en va (*LDC*, p. 12).

Enfin, dernier exemple du chapitre 114, où Nathalie et Markus, chez Madeleine, se retrouvent seuls dans la chambre, se déshabillent et s'embrassent. Nathalie est en larmes. On retrouve exactement cette scène dans la séquence 130 de la continuité : "Nathalie et Markus s'embrassent. Ils se déshabillent et s'allongent sur le lit. Markus vient sur Nathalie qui pleure" (*LDC*, p. 13). Aussi, peut-on attester d'une corrélation évidente entre la structure du roman et celle du scénario.

Ce rapprochement paraît surprenant de prime abord. En effet, une séquence cinématographique se différencie d'un chapitre de roman. La séquence rassemble plusieurs plans, qui se déroulent dans un même lieu et un même temps. De son côté, le chapitre ne respecte pas forcément cette unité de lieu et de temps. Par exemple, dans la première partie de *Du côté de chez Swan*, le narrateur de Proust se plaît à mélanger les temps du récit, oscillant entre le présent de la narration et ses souvenirs d'enfance passés à Combray. Pareillement pour le lieu, les personnages d'un chapitre peuvent se déplacer dans plusieurs lieux, et notamment lorsque le chapitre est long, et qu'il permet la déambulation du héros. Par exemple, les chapitres, dans *Le Ventre de Paris* d'Emile Zola, s'étendent de quarante à soixante dix pages. Aussi, la longueur des chapitres permet aux personnages de s'étendre dans le temps et l'espace. Certains romans, comme *L'Amant* de Marguerite Duras, ne possèdent d'ailleurs pas de chapitres, et l'histoire se lit en continu. Ce n'est pas pour cela que le roman n'est pas adaptable à l'écran, puisque les œuvres de Zola, de Duras et de Proust, ont été adaptées à de nombreuses reprises et dans des supports différents. Cependant, il s'avère que l'écriture de David Foenkinos semble, dès son origine, propice à l'écran. Les chapitres sont très courts, et respectent pour la plupart d'entre eux, cette unité de temps et de lieu, propre à la séquence cinématographique.

De plus, même si parfois, les limites ou le déroulé d'actions dans les chapitres du roman ne sont pas parfaitement identiques à ceux de la continuité, on retrouve un lien logique. Il peut s'agir d'une simple mention, comme par exemple, le premier paragraphe du chapitre 24, où Nathalie doit faire face à l'éphéméride, qui renvoie directement à la séquence 32 de la continuité : "Nathalie arrache les pages de l'éphéméride pour arriver à la bonne date" (*LDC*, p.4). On peut aussi se trouver devant un travail de reconstitution. En effet, un chapitre prend forme parfois au travers de plusieurs séquences subdivisées. C'est le cas du chapitre 33, repris à l'identique dans la continuité, mais qui, au moment du séquençage, se découpe en trois séquences. Le début du chapitre 33 fait écho à la séquence 42 B (Chloé présente Nathalie à l'homme scorpion). Le milieu du chapitre 33 renvoie à la séquence 43 (Nathalie s'éclipse dans les toilettes). La fin du chapitre 33 se retrouve dans la séquence 44 (Nathalie quitte le restaurant). Ces écarts de structure s'expliquent notamment du fait des changements opérés lors de la transposition du roman au scénario. On remarque, cependant, que malgré quelques différences, le roman reste très proche de la structure scénarique.

Cette ambition se rapproche de la mouvance cinéoptique, théorisée par Henri Machard, au travers de son roman *L'Homme qui porte la mort*, en 1926.

En 1925, la collection "Cinario" est créée par les éditions Gallimard, mais sera un échec. Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc la définissent comme "une collection aimable et commode de sujets spécialement composés pour l'écran et conçus dans une forme qui s'apparente au langage cinématographique"⁴⁸. Il s'agit de proposer un "genre mixte à mi-chemin du scénario et du roman"⁴⁹, et de "rendre lisible la technicité d'un découpage pratiqué alors pour l'écran"⁵⁰.

48 Monique CARCAUD-MACAIRE, et Jeanne-Marie CLERC, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, op. cit., p. 140.

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*

La visée cinéoptique se manifeste dès l'écriture d'une œuvre. Le récit doit être "synthétique⁵¹", "gagner en rapidité⁵²" afin de se rapprocher du 7^e art. En cela, l'écriture de l'instantané de David Foenkinos repose sur une visée cinéoptique puisqu'elle tend à capter des moments de vie dans leur fugacité. Il s'agit de "chercher des équivalences romanesques aux moyens cinématographiques⁵³". Même si David Foenkinos ne fait pas apparaître clairement la structure scénarique sur laquelle repose son œuvre romanesque, hormis lors du chapitre scénario 32, une analyse comparée entre la construction du roman et celle de la continuité, a permis de mettre au jour la correspondance entre les séquences filmiques du scénario abouti et le chapitrage du roman. C'est précisément par cette structure scénarique sous-jacente à l'œuvre romanesque que l'écriture de David Foenkinos se rapproche des critères de la littérature cinéoptique.

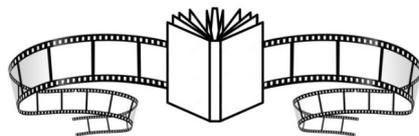
L'intermédialité du roman *La Délicatesse* se manifeste au travers d'une structure et d'une écriture qui se veut pré-cinématographique. Cette visée cinéoptique, produite par une tendance à l'instantané, qui rappelle l'absolu présent cinématographique, facilite l'accès de cette histoire à l'écran. L'écriture initiale du roman se rapproche, en effet, de ce que sera plus tard le scénario de "La Délicatesse". On comprend pourquoi l'adaptation se veut fidèle, puisque dès le départ, le roman est presque le scénario du film.

51 Monique CARCAUD-MACAIRE, et Jeanne-Marie CLERC, *L'Adaptation cinématographique et littéraire, op. cit.*, p. 142.

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*

PARTIE II
Auto-adaptation de *La Délicatesse*,
du roman à l'écran



“Il est possible de trouver la matière d’un scénario dans un roman ou dans une pièce de théâtre, mais il s’agit alors d’un sujet narratif qui doit être repensé en termes cinématographiques¹”, déclare Eugène Green, dans *Poétique du cinématographe*. L’adaptation filmique de *La Délicatesse*, en 2011, en est l’exemple. David Foenkinos se replonge dans son histoire romanesque pour en extraire un scénario prêt pour l’écran. Rappelons-le : l’écriture de *La Délicatesse* ne s’est pas réalisée dans un but de projection filmique même si l’écriture pré-cinématographique de l’œuvre et sa structure cinéoptique témoignent d’un désir conscient ou non de cinéma. Le fait est, que contrairement à ses précédents romans, David Foenkinos semble obnubilé par cette œuvre qui ne le quitte plus, d’où la nécessité de poursuivre encore avec cette histoire dans un autre médium, celui du cinéma. Il l’affirme dans le dossier de presse du film :

Au fil des interviews accordées pour la sortie du livre, au fil des débats qui l’ont accompagnée, je me suis rendu compte que, plus que je ne l’imaginai, cette histoire m’était personnelle, que ce sujet me tenait particulièrement à cœur. Je n’avais pas fini mon histoire avec cette histoire. Lorsque d’autres de mes livres sont parus, j’avais ressenti une lassitude, j’avais envie de passer à autre chose. Alors que là, je ne m’en détachais pas, j’avais envie d’en parler, j’avais l’énergie de passer encore du temps avec².

Pour réaliser ce projet, David Foenkinos fait appel à son frère Stéphane Foenkinos, habitué des plateaux de tournage. Une co-écriture, qui avait déjà commencé quelques années plus tôt lors du court-métrage “Une histoire de pieds³”, voit le jour. De l’auteur unique de l’histoire de *La Délicatesse*, l’univers se double puisqu’il s’écrit à présent à quatre mains, voire même six si l’on compte l’apport musical d’Émilie Simon. Plusieurs problématiques naissent alors au moment du changement de système sémiotique. Comment transposer l’écriture romanesque en “langage cinématographique”? André Gaudreault et François Jost définissent ce dernier en ces termes :

1 Eugène GREEN, *Poétique du cinématographe*, Arles, éd. Actes Sud, 2009, p. 61.

2 Cf Dossier de presse “La Délicatesse”, p. 5

3 David et Stéphane FOENKINOS, *Une histoire de pieds*, 2005, France, Dharamsala, 12 min 35.

Le “langage cinématographique” est en effet le produit à la fois de l’invention d’un procédé (le cinématographe qui permet le tournage de plans) et de l’introduction d’une procédure (l’assemblage, le montage de divers plans, de plusieurs unités, dans le but d’en faire une seule entité, un film)⁴.

L’adaptation existait déjà avant l’apparition du cinématographe notamment au travers du théâtre qui, par l’entremise d’un acteur, mettait en voix ou donnait corps à des textes littéraires. Lors du passage du cinéma muet au parlant, à la fin des années 1920, le phénomène d’adaptation des textes littéraires à l’écran s’intensifie. De nombreux dramaturges se lancent dans l’écriture scénarique et dialogale. Environ deux tiers des productions filmiques sont des adaptations⁵. Par le terme “adaptation”, on entend :

L’adaptation est la transformation d’un objet littéraire (roman, nouvelle) fait de mots en un objet filmique fait d’images et de sons. C’est la transposition d’un ensemble de phrases, narrations, et descriptions écrites en un ensemble de séquences plus ou moins dialoguées. Ce qui était donné à lire doit être donné à voir et à entendre. Ainsi, les lieux et les actions sont montrés, les personnages sont visualisés (incarnés par des acteurs), leurs propos, leurs pensées, leurs sentiments et leurs sensations sont exprimés par le dialogue, le jeu dramatique, la musique, le rythme du montage et la composition de l’image⁶.

L’arrivée de la Nouvelle Vague, dans les années 1950, envisage plus librement l’adaptation libérant les dialogues, le récit. Ces changements s’accompagnent d’un intérêt croissant pour de nouvelles figures d’acteurs. Au XXI^e siècle, l’adaptation est toujours d’actualité. Yves Lavandier, dans *La Dramaturgie*, s’en inquiète et parle de ses craintes concernant le devenir du cinéma:

4 André GAUDREAU et François JOST, *Du littéraire au filmique, système de récit*, Paris, éd. Méridiens Klincksieck, 1988. Ed. consultée revue, corrigée et augmentée par l’auteur : Paris, Nota Bene Armand Colin, 1999, p. 29.

5 Francis VANOYE, *L’Adaptation littéraire au cinéma*, Paris, éd. Armand Colin, 2011, p. 118-124.

6 Francis VANOYE, Francis FREY, et Anne GOLLOT-LÉTÉ, *Le Cinéma*, op. cit., p. 152.

Certes, l'adaptation cinématographique des romans n'est pas une nouveauté. Avant le cinéma, le théâtre a aussi beaucoup adapté et il continue à le faire. Mais, il semble, ces derniers temps, que le cinéma appelle de plus en plus la littérature à son secours. Sont-ce les cinéastes qui n'ont plus rien de personnel à dire? Sont-ils devenus paresseux? Ou ont-ils peur de travailler "sans filet"?⁷

Au travers de cette deuxième partie du mémoire, nous reviendrons sur le projet d'adaptation du roman de *La Délicatesse* à l'écran par les frères Foenkinos, de l'étape scénario à l'objet film. En analysant les enjeux portés par cette auto et co-adaptation, on se questionnera sur les notions d'auteur, de récit et de personnages. Les modifications opérées lors du changement de système sémiotique, de la page à l'écran, permettront d'interroger l'histoire de *La Délicatesse* dans une perspective transmédiatique.

⁷ Yves LAVANDIER, *La Dramaturgie, l'art du récit*, Paris, éd. Les Impressions Nouvelles, 2019, p. 592.

Je voulais faire deux clowns, deux frères, s’aimant comme nous nous sommes aimés mon frère et moi, ils auraient mis en commun leurs colonnes vertébrales et chercheraient toute leur vie un tour impossible⁸.

Edmond Goncourt

“Quand on est écrivain, on est tout le temps seul. J’adore l’idée de retrouver mon frère et toute notre équipe tous les cinq ou six ans pour le cinéma⁹”, déclarait récemment David Foerkinos, dans une interview. Si les frères Foerkinos, David et Stéphane, semblent aujourd’hui faire partie de notre paysage cinématographique, il n’en était pas de même quelques années plus tôt. Par conséquent, il s’agira, au travers de ce chapitre, de revenir sur les liens qui unissent Stéphane et David Foerkinos, ainsi que l’apport de ce lien fraternel dans leur création cinématographique. Ce sera, de fait, l’occasion d’évoquer le projet de “La Délicatesse”, à son origine, et d’observer les choix esthétiques portés par les frères Foerkinos au travers de cette adaptation.

1.1 La naissance des frères Foerkinos

Lors de la parution de *La Délicatesse*, David Foerkinos est encore peu connu. En effet, après de nombreux manuscrits refusés, son premier roman *Inversion de l’idiotie : de l’influence de deux Polonais*¹⁰ attire l’attention des éditions Gallimard et est publié en 2002. En 2004, il rencontre son premier public avec *Le Potentiel érotique de ma femme*¹¹. La parution de *La Délicatesse* en 2009

8 Jean-Louis SOURGEN, “Fratrie et création” dans *Le Divan familial*. Paris, éd. In press, 2016/1, n°36, p. 151. En ligne, <<https://www.cairn.info/revue-le-divan-familial-2016-1-page-149.htm>>

9 Cécile GAUTHIER, “David Foerkinos : président de Lire à Limoges”. *France 3 régions*, publié le 30/04/2019. En ligne, <<https://france3-regions.francetvinfo.fr/nouvelle-aquitaine/haute-vienne/limoges/david-foerkinos-president-lire-limoges-1662317.html>>

10 David FOENKINOS, *Inversion de l’idiotie : de l’influence de deux Polonais*, Paris, éd. Gallimard, coll. “Blanche”, 2002.

11 David, FOENKINOS, *Le Potentiel érotique de ma femme*, Paris, éd. Gallimard, coll. “Blanche”, 2004.

le consacre et décide du tournant de sa carrière. En parallèle de son activité d'écrivain, David Foerkinos écrit des scénarios. De son côté, son frère, Stéphane Foerkinos est directeur de casting suite à sa rencontre avec le réalisateur Jacques Doillon, en 1997. Il est l'homme de cinéma puisqu'il a travaillé sur plus de soixante-dix courts-métrages et collaboré avec des réalisateurs célèbres tels que Jean-Luc Godard, François Ozon, Claude Chabrol et bien d'autres. Il se plaît également en tant qu'acteur à l'écran dans des seconds rôles. Il écrit notamment pour la scène et la télévision. De ce fait, David et Stéphane sont l'un et autre connus à leur échelle dans leurs secteurs respectifs : David pour ses romans et Stéphane sur les plateaux de cinéma.



Stéphane et David Foerkinos © Philippe Saucourt

En 2005, le réalisateur Jacques Doillon les pousse à collaborer ensemble autour d'un premier court métrage, "Une histoire de pieds". Cette première collaboration artistique marque la naissance des frères Foerkinos. Dans ce court-métrage, les deux frères mettent en scène une histoire d'amour entre Judith et Pierre filmée du point de vue des pieds. Le spectateur assiste à un dialogue de pieds où dérision et poésie se mêlent. Dans le dossier de presse, Stéphane raconte les débuts de cette collaboration :

On a eu un bon parrain, c'est Jacques Doillon (avec lequel j'ai débuté en tant que directeur de casting) qui a eu l'idée de nous faire travailler ensemble sur un projet. Il avait un scénario qu'il n'arrivait pas à finir et sur lequel il cherchait un oeil neuf. A l'époque, j'écrivais déjà de mon côté, et du sien,

David avait publié un premier roman. Jusqu'au jour où je réalisais le *making off* d'un film de Stéphanie Murat, au Luxembourg, et où, disposant d'une équipe technique, j'ai vu l'opportunité de réaliser le court métrage auquel nous pensions depuis un moment¹².

Suite à cette première co-écriture, Stéphane et David se lancent dans un projet de plus grande ampleur, l'adaptation à l'écran du roman de David Foerkinos, *La Délicatesse*. Alors que David Foerkinos aurait très bien pu choisir de porter son œuvre seul à l'écran, il souhaite mener cette aventure à deux, aux côtés de son frère Stéphane. Que se cache-t-il derrière l'appellatif des frères Foerkinos? Quel rôle joue la figure fraternelle dans cette entreprise d'adaptation?

Opter pour une co-écriture en fratrie lors de l'adaptation du roman *La Délicatesse*, c'est reconnaître l'apport de la figure du frère dans l'acte créatif lui-même. La notion de "fratrie" est définie par le chercheur Jean-Marie Roulin :

La fratrie [...] se définit au sein de la famille, famille prise d'une part en tant que lignée – ensemble de personnes liées par une généalogie commune, par le sang -, d'autre part en tant que maisonnée – ensemble de personnes vivant sous le même toit¹³.

De l'auteur unique qu'il représentait, David Foerkinos devient un participant à l'acte créatif. Avec son grand frère Stéphane, ils ne forment plus qu'un personnage unique : "les frères Foerkinos". La chercheuse Julie Anselmini parle, dans ses travaux sur l'écriture en fratrie, de "troisième homme qui parle dans l'écriture à deux¹⁴". Stéphane devient même le double de David puisqu'ils réécrivent côte à côte cette histoire, passant d'une écriture à deux mains à une réalisation à quatre mains. L'appellatif "les frères Foerkinos" se répand, et témoigne d'une identité commune. Émilie Simon, compositrice du thème musical du film, fait référence aux "images des Foerkinos¹⁵".

12 Cf Dossier de presse "La Délicatesse", p. 6.

13 Claudie BERNARD, Chantal MASSOL, et Jean-Marie ROULIN, *Adelphiques, soeurs et frères dans la littérature française du XIX^e siècle*, Saint-Estève, éd. Kimé, 2010, p. 8.

14 Julie ANSELMINI, "Ecrire à quatre mains", in Michel LAFON et Benoît PEETERS, *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*, Paris, éd. Flammarion, 2006, 349 p. En ligne, <<https://www.fabula.org/acta/document1659.php>>

15 Cf Dossier de presse "La Délicatesse", p. 14.

Une complicité évidente entre les deux frères émerge sur les plateaux télévisés. Stéphane Foerkinos se plaît à nommer son frère et lui “les enfants de l’hiver¹⁶”. Cette fratrie se double d’une pseudo gémellité puisque, dès leur naissance, David et Stéphane, avec leurs cinq ans d’écart, sont nés à un jour d’intervalle : Stéphane, le 27 octobre 1969 et David, le 28 octobre 1974. Ainsi, à l’instar d’autres couples de frères célèbres comme les frères Lumière ou les frères Goncourt, les frères Foerkinos constituent un corps à double tête qui prend sens au moment de l’élaboration du film. Stéphane Foerkinos l’affirme lorsqu’il déclare que “cette complémentarité a été mise à jour quand [ils] travaillai[en]t ensemble¹⁷”.

David F. _ On est extrêmement complémentaires. J’ai écrit l’histoire, le scénario, et je suis fasciné par la technique, le cadre, le découpage. J’ai passé beaucoup de temps ces dernières années sur des tournages.

Stéphane F. _ J’ai été très rassuré de tourner en duo. C’était impensable pour moi de faire un film seul, même si j’étais plus lié à ce métier que David. Lui, c’était l’auteur du livre, donc la conscience, le référent par rapport aux personnages, à leur psychologie. Au moindre souci sur le texte, David faisait l’arbitrage. Moi, de mon métier de casting, j’étais enclin à diriger les comédiens¹⁸.

Ces témoignages sont la preuve d’une véritable “complicité cinématographique¹⁹”, entre les frères Foerkinos. Le projet d’une co-écriture de *La Délicatesse* pour l’écran s’apparente à un réel désir de la part des deux frères.

Stéphane F. _ On avait l’envie de faire un jour un film tous les deux. J’ai eu la chance que David me donne le livre à lire très vite. J’ai tout de suite pensé que c’était cela qu’il fallait tourner. Et c’était bien avant qu’on imagine que le livre atteindrait autant de lecteurs²⁰.

16 Thé ou café, “Portraits intimistes de David et Stéphane Foerkinos (1ère partie) – Thé ou Café-04/11/2017”. *You tube* [interview vidéo], publié le 06/11/2017. En ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=7TyEl1nuRE4>>

17 *Ibid.*

18 Cf Dossier de presse “La Délicatesse”, p. 9.

19 Ce sont les mots du journaliste du dossier de presse du film “La Délicatesse”.

20 Cf Dossier de presse “La Délicatesse”, p. 5.

Les rivalités, si elles existent, ne sont pas visibles dans l'acte de création. On peut donc parler de "fratrie créatrice"²¹ comme l'affirme le chercheur Jean-Louis Surgen, dans son article "Fratrie et création".

La création est souvent envisagée comme un processus individuel [...]. Mais l'approche des fratries contenant un artiste en devenir ou des fratries créatrices en tant que telles montre que la création est aussi un processus groupal. [...] La fratrie est un lieu riche d'expérience et d'interfantasmatisation²².

Même si Stéphane connaît le monde du cinéma, il incarne plus intimement la figure du grand frère, de six ans son aîné. Il est en quelque sorte le modèle de David et son passeur de culture. Jean-Marie Roulin parlait de ce phénomène, déjà présent au XIX^e siècle :

L'adelphie s'appuie, au XIX^e siècle, en particulier, sur des rôles prédéterminés : l'aîné, héritier et éventuellement figure de l'autorité parentale; le cadet, ami de l'aventure et volontiers prodigue²³.

David Foerks se livre dans l'émission "Thé ou café" et parle du profond respect qu'il a pour son frère : "Mon frère a eu un rôle très important dans mon éducation culturelle et dans ma vie"²⁴. Stéphane a été le premier à s'intéresser au monde du cinéma et à se battre pour vivre de cette passion. Il a transmis à David sa culture cinématographique.

François Aubel (journaliste) : _ Vous dites que vous avez été très tôt au cinéma vers onze ans et que toute votre culture cinématographique a été faite par votre frère qui vous enregistrait les films qui passaient sur France 3 à l'époque.

David F. _ Oui, c'est vrai que mon frère était très important dans mon éveil culturel. Il a six ans de plus que moi. On n'est pas issus d'un milieu culturel.

21 Jean-Louis SOURGEN, "Fratrie et création", *op. cit.*, p. 149.

22 *Ibid.* p. 160.

23 Claudie BERNARD, Chantal MASSOL, et Jean-Marie ROULIN, *Adelphiques, soeurs et frères dans la littérature française du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 12.

24 "Portraits intimistes de David et Stéphane Foerks (1ère partie) – Thé ou Café- 04/11/2017", *op. cit.*

Il y avait peu de livres chez moi, par exemple, ou très peu. Voilà, on ne voyait pas beaucoup de films ; et c'est lui, vers seize/ dix-sept ans, il a commencé à s'intéresser au théâtre, à la musique, au cinéma. Et c'est vrai qu'il enregistrerait tous les films et ma culture cinématographique lui doit beaucoup, ça c'est certain²⁵.

Aussi, le choix que David Foenkinos porte sur son frère lors de cette co-création n'est pas anodin. Il s'agit de se tourner vers l'introspection, de partager une histoire chère. La charge symbolique n'en est que plus forte. En effet, David va revivre et incarner son histoire à l'écran avec le soutien et l'apport de son frère. De son côté, Stéphane va l'aider dans son entreprise et porter à l'écran l'histoire que David a écrite. Ainsi, de part et d'autre, l'émotion et la fierté sont grandes. De cette union, va naître une nouvelle *Délicatesse*, plus aboutie, approfondie, retravaillée.

Dans l'adaptation filmique, certains passages rendent hommage à cette fratrie. On pense notamment à l'ouverture du film, où le spectateur suit les pas de Nathalie. Le plan séquence utilisé à l'apparition du personnage filme les pieds de Nathalie qui se promène dans une rue anonyme. On peut lire dans ce choix filmique un hommage à leur première collaboration cinématographique : le court-métrage "Une histoire de pieds". Ce clin d'oeil à leur expérience passée préfigure la réalisation d'un rêve partagé des deux frères : celui de tourner à deux un long métrage.

Cette fraternité se ressent également au moment du tournage et du choix des acteurs. Certains comédiens présents dans leur premier court-métrage "Une histoire de pieds", seront présents dans "La Délicatesse", ou bien plus tard, dans leur second court-métrage "Jalouse". Par exemple, Thibault de Montalembert, qui prête sa voix pour le rôle de Pierre dans "Une histoire de pieds", jouera le rôle de Jean-Pierre dans le film "Jalouse". Bruno Todeschini, qui incarne le patron Charles Delamain dans "La Délicatesse", sera repris pour le rôle de Sébastien, futur prétendant de Nathalie, dans "Jalouse". On remarque, de ce fait, des clin d'oeil permanents entre les différentes œuvres cinématographiques des frères Foenkinos, notamment au niveau des noms des personnages. L'héroïne de "La

25 "La Grande scène de David Foenkinos : "Avec *Deux soeurs*, j'explore le vertige de l'amour", *op. cit.*

Délicatesse” et de “Jalouse” se nomme Nathalie. La meilleure amie de Nathalie, dans les deux films, s’appelle Sophie.

Cette fidélité entre les frères Foenkinos et leurs acteurs, et les renvois nominaux, créent un réseau, un univers, qui se tisse et prend forme autour des frères Foenkinos. On sait également que David Foenkinos, dès l’écriture du roman pensait à Mélanie Bernier pour le rôle de Chloé dans “La Délicatesse”, comme le montrait la note de bas de page du chapitre scénario 32. Il avoue également, dans le dossier de presse, avoir créé un rôle de toutes pièces pour le personnage de Sophie, non présent dans le roman, incarné par l’actrice Joséphine de Meaux. On ressent un réel souci de fidélité entre les frères Foenkinos et leur famille d’acteurs et de personnages.

David. F_ Il faut aussi parler de Mélanie Bernier (Chloé), à laquelle je pensais dès l’écriture du livre. Elle a un immense sens de l’autodérision. Quant à Joséphine de Meaux, on la voulait à tout prix, en grands fans des films d’Olivier Nacache et Éric Todelano. Le personnage qu’elle interprète (Sophie, la meilleure amie de Nathalie) est le seul qui n’existe pas dans le livre, je l’ai écrit pour elle²⁶.

De fait, dans le cas des frères Foenkinos, la fratrie est créatrice. Elle permet de réunir l’univers romanesque de David et l’univers cinématographique de Stéphane. Les deux frères se découvrent et s’enrichissent pendant l’acte de création, au moment de l’adaption filmique du roman *La Délicatesse*. Au-delà de ce nouveau couple créateur, Stéphane et David déploient cette complicité cinématographique en tissant des réseaux d’acteurs, en rendant hommage à l’univers romanesque de David au travers des noms des personnages. Par conséquent, la famille Foenkinos se crée, s’amplifie et peut-être retrouvera-t-on bientôt les deux frères pour une nouvelle collaboration au cinéma.

26 Cf Dossier de presse “La Délicatesse”, p. 11.

1.2 Choix esthétiques des frères Foenkinos

“Quelle que soit la direction empruntée, les metteurs en scène s’arrêtent avant leur destination²⁷”, déclare le journaliste Thomas Sotinel, dans *Le Monde*, en parlant des choix esthétiques des frères Foenkinos, pour l’adaptation de *La Délicatesse*. Il poursuit même, disant que “cette indétermination finit par miner de l’intérieur un film d’une constitution délicate²⁸”. Cette analyse rejoint les propos de Stéphane, qui lorsqu’on lui demande de décrire le terme “délicatesse”, l’explique de cette manière : “La délicatesse, c’est s’arrêter au bon moment [...], c’est dans un baiser, savoir le terminer²⁹”. Aussi, la mise en scène choisie pour ce film sera délicate, comme l’annonce le titre de l’œuvre. Les frères Foenkinos veulent révéler l’intériorité de leurs personnages. Thomas Sotinel dira à ce propos :

Les frères Foenkinos, David le romancier et Stéphane le directeur de casting, dont la fusion produit ici un réalisateur débutant, ont leur raison pour passer autant de temps dans cette intimité. Il s’agit de provoquer chez le spectateur un vif attachement pour ce couple, qui se transformera en sidération horrifiée lorsque François se fera tuer [...]³⁰

En effet, les frères Foenkinos ne laissent rien au hasard. Les costumes, les lieux de tournage, l’agencement des cheveux ... sont étudiés, pensés. Le dossier de presse, ainsi que la continuité du film, témoignent de cette réflexion.

Pour mieux comprendre la composition du film, il faut revenir à l’étape scénario de “La Délicatesse”. Le scénario représente le point de départ de toute réflexion concernant le film à venir.

27 Thomas SOTINEL, “La Délicatesse”: entre comédie et élans sentimentaux” dans *Le Monde*. Publié le 19/12/11. En ligne, <https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/12/19/la-delicatesse_1620631_3476.html>

28 *Ibid.*

29 Laetitia RATANE, “François Damiens, David Foenkinos, Stéphane Foenkinos Interview : La Délicatesse”, [vidéo en ligne]. *Allociné*, publiée le 13/12/11. En ligne, <<http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-143373/interviews/?cmedia=19269470>>

30 Thomas SOTINEL, “La Délicatesse”: entre comédie et élans sentimentaux”, *op. cit.*

Le scénario est le premier document conçu dans le long processus de création d'un film. Manuscrit d'une centaine de pages pour un scénario de long métrage, il se présente sous la forme d'une continuité dialoguée, découpée en scènes numérotées, avec quelques indications descriptives des actions et d'éléments du décor³¹.

Le scénariste Olivier Dazat en fait un "passeur³²" d'histoire : il est, en effet, l'intermédiaire entre la version romanesque d'une histoire et la version filmique de cette même histoire. Le scénario possède des codes d'écriture qui lui sont propres. La plupart des manuels de scénarios s'accordent à dire qu'au départ de toute histoire, un personnage va être perturbé dans sa course initiale par un événement qui va l'obliger à changer de trajectoire. C'est le cas pour Nathalie, dont l'idylle avec François, est compromise par l'accident de voiture qui tue François sur le coup. Le scénario doit également révéler deux niveaux d'enjeux, celui lié à l'histoire et celui lié au sujet du film.

L'enjeu est un point capital et délicat dans l'écriture d'un scénario. Il situe la nécessité de l'auteur à raconter cette histoire-là : quel est le problème, quelle est la question à aborder³³?

Le premier, celui lié à l'histoire, concerne les éléments susceptibles de faire avancer le récit. Par exemple, le dîner avec Charles va pousser Nathalie à se rendre compte qu'elle est dans l'impossibilité de se redonner à l'autre. Charles incarne en tous points ce que Nathalie rejette. Le narrateur dans le roman donnera d'ailleurs les raisons de l'impossible union entre Nathalie et Charles : "[Nathalie] n'avait rien dit, mais elle trouvait qu'il manquait cruellement de délicatesse" (*LD*, p. 39). Le narrateur ira même plus loin, excluant définitivement le personnage de la délicatesse :

Personne ne le prenait jamais dans ses bras, personne ne manifestait jamais le moindre signe d'affection à son égard. Pourquoi était-ce ainsi ? Il avait oublié l'existence de la douceur. Il était exclu de la délicatesse. (*LD*, p. 194)

31 Anne HUET, *Le Scénario*, *op. cit.*, p. 11.

32 N.T BINH, Catherine RIHOIT, et Frédéric SOJCHER, *L'Art du scénario*, Paris, éd. Klincksieck et Archimbaud, t. 3, coll. "Les ciné-débats", 2012, p. 21.

33 Anne HUET, *Le Scénario*, *op. cit.*, p. 28.

C'est parce que Charles est dépourvu de délicatesse que Nathalie ne pourra pas l'aimer. A l'inverse, sa rencontre avec Markus et les moments partagés avec lui vont lui redonner confiance et lui permettre d'envisager une reconstruction progressive. Le second enjeu, lié au sujet du film, est de montrer à l'écran la difficulté et la souffrance qu'éprouve Nathalie au moment de se reconstruire après la perte de François.

Etonnement, il est difficile d'établir dès la lecture du scénario une structure du film. Nous pouvons en avoir une vague idée, notamment lors de la rupture opérée dans le comportement de Nathalie suite à la mort de François, mais ce n'est pas clairement écrit. Pour prendre pleinement conscience du découpage réalisé par David Foenkinos, et mis en scène aux côtés de Stéphane lors du film, il faut se pencher du côté de la continuité du film, version plus aboutie que le scénario. Plus étrange encore, c'est le choix des coiffures des personnages, et notamment de Nathalie, qui semble déterminer la structure de cette œuvre cinématographique. En effet, David Foenkinos est connu pour être un obsessionnel du cheveu. Passée l'anecdote, il s'avère que trois âges de Nathalie se déploient.

Stéphane F. – Sur le script et pendant le découpage, nous avons instauré 3 différentes périodes de «Nathalie». Cela a fait l'objet de réunions avec l'équipe maquillage-coiffure et la mise en scène pour organiser un plan de travail adéquat. Audrey s'est d'ailleurs beaucoup impliquée dans les choix de coiffure entre autres. Avec David (qui a une obsession capillaire devons-nous le rappeler) nous voulions qu'elle ait les cheveux longs au début du film. Nous avons opté pour une queue de cheval haute que nous découvrons dans le plan séquence d'ouverture et qui agit immédiatement comme un symbole de la jeunesse et de l'insouciance.

David F. – On ne voulait pas être grossier dans les changements d'époque de Nathalie. On ne voulait pas aller à la facilité de lui couper les cheveux pour exprimer le passage du temps. Au-delà des changements d'époque, il fallait surtout que son apparence reflète son état d'esprit. L'arrivée de Markus provoque subtilement chez Nathalie des changements sur ses vêtements, et ses cheveux³⁴.

34 Cf Dossier de presse "La Délicatesse", p. 8.

En prenant appui sur la continuité, nous pouvons suivre précisément l'avancée capillaire de Nathalie, l'évolution de son personnage dans le film, et en parallèle, la structure de l'œuvre filmique. La colonne nommée "HMC³⁵" le confirme.

1er âge	Seq 0 à 8	Nathalie perruque queue	- Rencontre avec François - Début de leur amour - Nathalie est embauchée dans l'entreprise suédoise
	Seq 9 à 18	Nathalie perruque cheveux lâchés	Vie quotidienne avec François
<i>Rupture</i>	Seq 19 à 30	Mup ³⁶ deuil	- Décès de François - Deuil de Nathalie - Reprise du travail
2e âge	Seq 31 à 33 C	Mup travail lâchés / queue coque	Reprise du travail dans l'entreprise
	Seq 34 A à 69	Mup travail chignon	- Nathalie en femme d'affaires (réussite professionnelle) - Rencontre avec Markus et premiers baisers
<i>Rupture</i>	Seq 70	Cheveux lâchés	Renaissance de Nathalie par la danse
3e âge	Seq 70 bis A à FIN	Mup séduction cheveux lâchés	Relation amoureuse qui se construit avec Marku

Par conséquent, le film est bien structuré en trois parties distinctes : la première, qui retrace l'idylle entre Nathalie et François; la seconde, qui est une période d'après-deuil où Nathalie reprend sa place dans l'entreprise suédoise ; et la dernière, où elle décide d'envisager une relation amoureuse avec Markus. Ces trois phases se distinguent par deux ruptures : la mort de François, plongeant Nathalie dans une période deuil; et une courte soirée où Nathalie décide de lâcher prise symboliquement par la danse. Le changement de coiffure de Nathalie permet de nous guider dans la structure du film choisie par les frères Foenkinos.

³⁵ Cf La continuité du film "La Délicatesse". Le tableau qui suit est réalisé par mes soins.

³⁶ L'abréviation "Mup", employée par les frères Foenkinos, renvoie à "make-up", autrement dit "maquillage".

On ne peut pas vivre sans histoires. Le récit, que l'on adresse à soi-même, qu'il soit rapporté de la réalité ou inventé, que sa forme soit littéraire ou dramatique, réaliste ou symbolique, [...] est aussi vital à notre psychisme que l'oxygène à notre organisme³⁷.

Yves Lavandier

“On ne va pas en faire un roman tout de même / - Pourquoi pas? Moi je ne serais pas contre l'idée de lire une telle histoire³⁸”, déclarent Nathalie et Markus dans *La Délicatesse*. Non seulement David Foenkinos choisit de dédier un roman à cette histoire, mais il la porte à l'écran, deux ans plus tard. Ce transfert de médias permet d'interroger à présent les notions d'auteur et de narrateur filmique, les différentes strates sémiotiques présentes dans le film, ainsi que le devenir des personnages romanesques transposés à l'écran.

2.1 Notion d'auteur et “grand imagier”

La notion d'“auteur” de film a soulevé de nombreux débats dès l'avènement du 7^e art. De nombreuses questions se posaient alors : qui est le créateur de l'œuvre? Le scénariste qui écrit le film? Le réalisateur qui permet d'y donner forme à l'écran? L'appellation désigne-t-elle un seul individu ou peut-elle être applicable à plusieurs personnes comme les frères Foenkinos? Le chercheur Yves Laberge³⁹ retrace l'histoire de cette conflictualité.

Dès 1910, on admet que l'auteur du film, nommé “metteur en scène” et non “réalisateur”, est celui qui écrit l'histoire dans un style original et singularise son univers cinématographique. En 1913, le metteur en scène est reconnu comme l'auteur d'un film, s'il est également le scénariste de ce même film.

37 Yves LAVANDIER, *La Dramaturgie, l'art du récit, op. cit.*, p. 18.

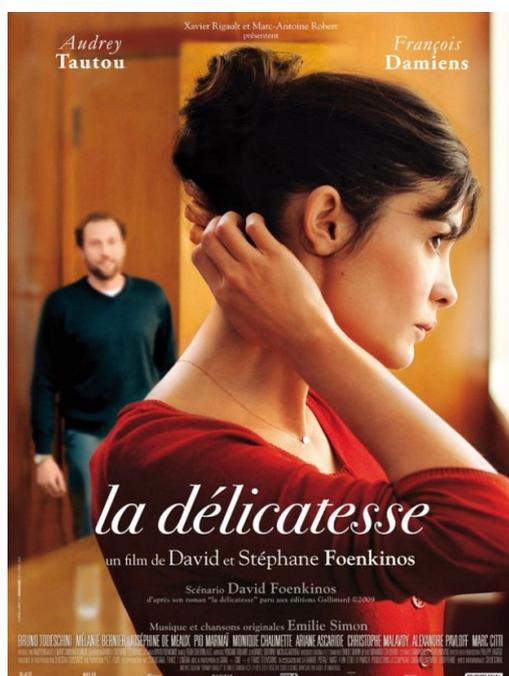
38 LD, p. 95-96.

39 Yves LABERGE, “La notion d'auteur et le droit d'auteur au cinéma : aperçu historique, juridique et sociologique”, *Les Cahiers de droit*, vol. 38, n°4, 1997, pp. 909-912. Pour plus de précisions, voir aussi : Jean-Pierre JEANCOLAS, Jean-Jacques MEUSY, et Vincent PINEL, *L'auteur du film, description d'un combat*, Arles, éd. Actes Sud/ Institut Lumière, 1996.

Pendant l’entre-deux guerres, trois instances se disputent le titre d’auteur : le scénariste, le réalisateur et le producteur. Il est fréquent de voir un film se réduire sous la demande du producteur sans en demander la permission aux scénaristes et réalisateurs. Catherine Rihoit utilise la métaphore du “caméléon⁴⁰” pour désigner le scénariste, contraint de se plier aux exigences de la production, car selon elle, “scénariste, c’est céder sur tout ou presque⁴¹”. La tâche du scénariste est alors plurielle. Anne Huet le précise : “il existe presque autant de définitions de la tâche du scénariste qu’il existe de scénaristes⁴²”.

À partir de 1940, on identifie un film par le nom du réalisateur. Cependant, dès 1945, cette décision est remise en question. Il faudra attendre la loi du 11 mars 1957 pour reconnaître le réalisateur comme pleinement auteur de ses œuvres. A partir de cette loi, personne ne pourra se permettre de modifier l’œuvre originelle, hormis l’auteur qui l’incarne. Au réalisateur, considéré comme auteur principal, peuvent s’adjoindre des co-auteurs: l’auteur originel du roman dans le cas d’une adaptation littéraire au cinéma, le compositeur de la bande originale du film et le scénariste (dans le cas où ce dernier n’est pas le réalisateur du film).

De nos jours, il semblerait que seul le nom du réalisateur apparaisse sur la pochette d’un film. Lorsqu’il s’agit d’une adaptation littéraire au cinéma, on



trouvera l’expression “d’après le roman de...”, ou bien “librement adapté de...”. Il est très rare que le nom du scénariste soit nommé. Le film “La Délicatesse” est d’ailleurs l’un des rares films où figurent, sur la pochette du DVD, les noms des collaborateurs au film. Cette aventure filmique s’inscrit collectivement : on trouve le nom des réalisateurs (David et

40 Catherine RIHOIT, “L’alchimie secrète du scénario”, in N.T BINH, Catherine RIHOIT, et Frédéric SOJCHER, *L’Art du scénario*, op.cit., p. 225.

41 *Ibid.*, p. 226.

42 Anne HUET, *Le Scénario*, op. cit., p. 9.

Stéphane Foenkinos), le nom du scénariste (David Foenkinos), le nom de la compositrice de la bande originale (Émilie Simon), ainsi que la mention du roman originel dont l'histoire est issue.

Si ces problématiques autour de la notion d' "auteur" au cinéma se sont posées pendant de nombreuses années, David Foenkinos s'en écarte en choisissant d'auto-adapter son œuvre. Véritable démiurge, il est à la fois pleinement auteur de l'histoire romanesque, du récit scénarique et co-auteur sur la partie réalisation du film. Au travers des choix esthétiques, au moment de la réalisation du film, il affirme son statut de co-créateur. Présent depuis le début, de l'étape romanesque, en passant par l'écriture scénarique, et la réalisation à l'écran, il peut à loisir reconvoquer ses personnages et les transformer. De fait, David Foenkinos a cette double étiquette d' "auteur-réalisateur", c'est-à-dire "celui qui écrit le scénario et réalise le film"⁴³. En tant que créateur, il reste maître et possesseur de son œuvre jusqu'à la fin. Il correspond à la définition de l'auteur, selon Muriel Plana :

L'auteur de films [...] compose un film de A à Z, écrit son propre scénario, choisit ses comédiens et ses éclairages, imprime sa marque. Le film devient l'œuvre d'un seul homme dont le spectateur est convié à reconnaître le "génie" et l'individualité dans chacune de ses créations⁴⁴.

Pour désigner le narrateur de l'histoire filmique, à savoir l'auteur-réalisateur du film, Albert Laffay conceptualise l'idée d'un "grand imagier". Cette appellation s'inspire du concept du "grand horloger", forgé par la philosophie des Lumières. Le "grand horloger" est une métaphore employée par Voltaire pour désigner l'image de Dieu comme une instance supérieure qui aurait mis en marche le monde. Ce dernier a l'apparence d'une horloge parcourue de mécanismes complexes. A l'image du "grand horloger", dont Voltaire parlait, le "grand imagier" est "un personnage fictif et invisible [...] qui, derrière notre dos, tourne pour nous les pages de l'album, dirige notre attention d'un index discret"⁴⁵. Il se situe au-dessus du film et en manipule les ficelles. Il est le véritable narrateur du film. Les

43 Anne HUET, *Le Scénario*, op. cit., p. 7.

44 Muriel, PLANA, *Roman, théâtre, cinéma : Adaptations, hybridations et dialogue de arts*, op. cit., p. 103.

45 Albert LAFFAY, *Logique du cinéma*, Paris, éd. Masson, 1964, p. 81-82.

autres prises de paroles entre les personnages sont de l'ordre de la sous-narration⁴⁶.

François Jost et André Gaudreault tentent d'en proposer une définition :

Au cours des évènements même des évènements qui forment la trame du récit, les acteurs du cinéma [...], ne sont donc plus les seuls à émettre des "signaux". Ces autres "signaux", qui viennent par le biais de la caméra, sont vraisemblablement émis par une instance située au-dessus de ces instances de premiers niveaux que sont les acteurs, par une instance supérieure, donc, qui serait l'équivalent cinématographique du narrateur scriptural⁴⁷.

D'autres narratologues spécialisés en cinéma le nomment autrement : le "narrateur invisible" (Marie-Claire Ropars-Wuilleumier), "l'énonciateur" (Francesco Casetti), "le narrateur implicite" (François Jost), ou encore "le méga-narrateur" (André Gaudreault).

Même si ce "grand imagier" se positionne en dehors ce qu'on nomme la diégèse, il peut arriver qu'il s'y introduise, s'affirmant au passage comme créateur au sein du film. La diégèse est "tout ce qui appartient dans l'intelligibilité à l'histoire racontée au monde proposé ou supposé par la fiction⁴⁸". Dans le film "La Délicatesse", le grand imagier est double puisque Stéphane et David Foerks sont tous les deux responsables des choix opérés par la caméra. Ils représentent cette instance extradiégétique, qui montre les personnages en action.

Or par moments, le spectateur sent la présence des frères Foerks derrière la caméra. Le processus filmique se découpe en trois étapes : la mise en scène (penser les mouvements des personnages), la mise en cadre (détermination du champ, des plans et de l'entrée ou non des personnages), puis la mise en chaîne (montage, agencement des plans entre eux). C'est lors de cette dernière étape, la mise en chaîne, que le "grand imagier" introduit sa subjectivité puisqu'en mettant en cadre, en complément du travail réalisé par le metteur en scène, la caméra va guider le regard du spectateur.

La scène d'ouverture du film, où la caméra suit les pas de Nathalie illustre cette idée. Le gros plan sur les pieds de Nathalie, qui peu à peu s'éloigne, impose

46 André GAUDREULT, et François JOST, *Le Récit cinématographique*, op. cit., p. 49.

47 *Ibid.*, p. 26. C'est moi qui souligne.

48 Etienne SOURIAU, *L'Univers filmique*, Paris, éd. Flammarion, 1953, p. 7.

une trajectoire du regard côté spectateur. On sent la présence des frères Foenkinos, qui, cachés derrière la caméra, nous invitent à suivre les pas du personnage, à entrer symboliquement dans la fiction du film, dans la diégèse. Les théoriciens de l'énonciation cinématographique ont relevé six cas⁴⁹, où la subjectivité du "grand imagier" apparaît à l'écran : l'exagération du premier plan, qui suggère la présence d'un objectif proche du personnage ; l'abaissement du point de vue au-dessous du niveau des yeux ; la représentation d'une partie du corps en premier plan, qui assume l'ancrage de la caméra dans un regard ; l'ombre d'un personnage ; la matérialisation dans l'image d'un viseur ; et le "tremblé, effet produit par la caméra en mouvement qui fait trembler l'image.

La caméra qui enregistre le jeu de l'acteur de cinéma peut, simplement par la position qu'elle occupe ou, encore, par de simples mouvements, intervenir et *modifier* la perception qu'a le spectateur de la prestation des acteurs. Elle peut même, on l'a souvent fait remarquer, forcer le regard du spectateur et, ni plus ni moins, le *diriger*⁵⁰.

En s'introduisant dans la diégèse, l'auteur-réalisateur prend place aux côtés de ses personnages et propose de s'interroger à leurs côtés. Il s'agit pour David Foenkinos de prouver en quelque sorte sa place à l'écran puisqu'il n'est pas habitué au milieu du cinéma.

La dramaturgie a cette faculté [...] de faire communier image, pensée, désir et émotion, de permettre au spectateur de se fondre partiellement dans l'autre. Il est également remarquable que cet autre soit à la fois un personnage [...] – le "protagoniste" – et l'auteur qui se cache derrière, comme Flaubert se cachait derrière Emma Bovary⁵¹.

Au travers du personnage de Nathalie, David Foenkinos se dédouble. Il s'empare du personnage en multipliant les gros plans révélateurs de sa souffrance et des questionnements qui tiraillent le créateur lui-même. Dans la dernière scène, Nathalie compte contre un arbre pendant que Markus se cache dans le jardin de Madeleine. Le dernier regard que Nathalie adresse au spectateur quand elle ouvre

49 André GAUDREAU, et François JOST, *Le Récit cinématographique*, op. cit., p. 42.

50 *Ibid.*, p. 26.

51 Yves LAVANDIER, *La Dramaturgie, l'art du récit*, op.cit., p. 19.

les yeux est lourd de significations. Bien évidemment, ce regard marque une réouverture de Nathalie, qui comme l'étymologie de son prénom l'indique, est vouée à retourner vers la vie, à s'éveiller de nouveau. Cependant, c'est aussi le regard du créateur au travers de son personnage principal qui fixe le spectateur et lui demande de l'accepter dans le champ cinématographique, se demande où est sa place. De fait, cette conception rejoint les propos de Muriel Plana : "Le cinéma devient un *discours*, une histoire mise en image et en son par un narrateur-cinéaste⁵²".



2.2 Question de récits : récit scénarique, récit cinématographique, récit musical

L'idée de "récit cinématographique" naît dès l'invention du cinématographe. Les films se veulent porteurs d'une histoire à partager. Certains brevets explicitent leurs missions, dont la principale est de : "raconter des histoires en projetant des images animées⁵³". La différence majeure entre le récit romanesque et le récit cinématographique est qu'une image équivaut à plusieurs énoncés narratifs. Dans ses *Notes sur le cinématographe*, Robert Bresson parlait de "l'expression par compression⁵⁴", à savoir "mettre dans une image ce qu'une littérature dirait en dix pages⁵⁵". David Foenkinos en a déjà conscience, dès

52 Muriel PLANA, *Roman, théâtre, cinéma : Adaptations, hybridations et dialogue de arts*, op. cit., p. 126. L'italique est dans la citation d'origine.

53 Iouri LOTMAN, *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, éd. Sociales, 1977, p. 65.

54 Muriel, PLANA, *Roman, théâtre, cinéma : Adaptations, hybridations et dialogue de arts*, op. cit., p. 117.

55 *Ibid.* Christian Metz, dans *Essai sur la signification du cinéma* (1968), parle de "syntagme à épisodes" pour désigner le même concept. L'expression désigne "un mouvement cinématographique narratif dans lequel chaque moment renvoie à un développement narratif plus

l'écriture du roman, lorsqu'il écrit : "Dans l'oeil, le temps s'éternise : une seconde, c'est un discours" (*LD*, p. 50).

Vers 1900, les premiers films ne duraient que deux minutes, et les plus longs, dix minutes. On avait, en général, un plan unique (uniponctualité) qui respectait les règles du théâtre classique, à savoir une unité de lieu, de temps et d'action. C'est le cas, par exemple, du film des frères Lumière, "L'arroseur-arrosé", dont l'argument narratif est résumable en quelques phrases et ne demande qu'un lieu unique de tournage. Depuis cette époque, les actions et les lieux de tournage se sont multipliés (pluriponctualité). Albert Laffay énumère les conditions pour qu'il y ait récit à l'écran :

1. Contrairement au monde qui n'a ni commencement ni fin, le récit est ordonné selon un déterminisme rigoureux.
2. Tout récit cinématographique a une trame logique, c'est une sorte de "discours".
3. Il est ordonné par un "montreur d'images", "un grand imagier".
4. Le cinéma raconte autant qu'il représente, contrairement au monde, qui est, tout simplement⁵⁶.

Etant donné que le film "La Délicatesse" est une adaptation d'un roman, la particularité de son récit cinématographique est de faire écho, plus ou moins intensément, à l'œuvre romanesque originelle. Francis Vanoye en fait même l'un des critères de l'adaptation :

Il semblerait que, pour fonctionner comme genre, l'adaptation doive susciter et maintenir le sentiment de la présence du texte source [...] dans le corps du film⁵⁷.

La comparaison de la continuité avec le roman, dans la première partie de ce mémoire, a mis au jour une corrélation entre la structure romanesque et la structure scénarique du film. De cette étude, nous avons observé que dix neuf chapitres étaient repris à l'identique du roman au film, et que quarante chapitres avaient inspiré le film. De fait, cinquante-neuf chapitres sur un total de cent dix

large". Cette théorie est reprise par Caroline FISHER, *Intermédialités*, *op. cit.*, p. 79.

56 André GAUDREAU, et François JOST, *Le Récit cinématographique*, *op. cit.*, p. 14.

57 Francis VANOYE, *L'Adaptation littéraire au cinéma*, *op. cit.*, p. 121.

sept chapitres ont été repris pour l'écran. Pour préciser nos calculs, nous pouvons soustraire au nombre total de chapitres, les chapitres digressifs (recettes de cuisine, résultats de match...) non transposables à l'écran : 117 (nombre total de chapitres) – 45 (chapitres digressifs⁵⁸) = 72 (chapitres transposables à l'écran). De fait, nous arrivons au résultat de 59 (chapitres repris pour l'écran) sur 72 (chapitres transposables pour l'écran). Nous en concluons donc que 82% de la matière romanesque a été transposée à l'écran.

Cette adaptation repose donc sur un “rapport structurant simple⁵⁹” puisqu'il réengage la quasi-totalité de l'œuvre d'origine à l'écran. Les dires de David Foerkinos sont bien réels : l'adaptation se veut fidèle et atteste du prix que les frères Foerkinos recevront après la parution du film, celui du César de la meilleure adaptation, en 2012.

Des allers-retours entre le roman et la phase scénarique sont réperables notamment par le biais du travail sur la voix *off*, qui encadre le récit cinématographique. La voix *off* permet de garder un contact avec le texte de départ. D'ailleurs, lorsqu'on compare les passages de voix *off*, présents à l'étape scénario, avec les morceaux du roman correspondants, on s'aperçoit qu'hormis l'ancrage de la narration romanesque dans le passé qui se convertit en absolu présent cinématographique, les phrases sont copiées du roman à peu de variantes près. L'exemple le plus flagrant est la dernière voix *off*, présente dans la séquence 132, qui est presque une copie conforme de la fin du chapitre 116 de *La Délicatesse*.

58 Ce sont les chapitres 3, 5, 7, 10, 12, 15, 18, 20, 23, 25, 30, 34, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 50, 53, 56, 58, 60, 63, 66, 68, 72, 75, 77, 79, 81, 83, 85, 87, 90, 92, 95, 97, 100, 103, 105, 107, 109, 113 et 115.

59 Claude PAUL, “Le polylogue des artistes en contexte intermédial” , in Caroline FISCHER, *Intermédialités*, *op. cit.*, p. 157. Claude Paul réalise un tableau récapitulatif des rapports inter ou intramédiaux. Parmi eux, trois catégories se distinguent. La première relève de l' “emprunt ponctuel”, à savoir de l'ordre de l'allusion, de la citation. La seconde, celle qui nous concerne, “le rapport structurant simple” qui emprunte la quasi-totalité de l'œuvre d'origine, et de fait se trouve du côté de la réécriture, de l'adaptation. La dernière, le “rapport structurant complexe”, implique la totalité d'une œuvre y compris sa dimension philosophique et métaphysique. Il s'agit alors de reformulation visuelle, cinématographique.

LDS - MARKUS (VOIX OFF)	LD
<p>Je marche à travers tous les âges de Nathalie. <i>Derrière ce petit arbre, elle a dû se cacher quand elle avait sept ans. Adolescente, elle a rejeté les jeux de son enfance, est passée devant les ronces en boudant. Puis c'est en jeune femme qu'elle s'est assise sur ce banc, rêveuse et poétesse. Sa vie de jeune femme a laissé des traces à plusieurs endroits. Peut-être même, a-t-elle fait l'amour derrière ces fleurs ? François a couru derrière elle, tentant de lui arracher sa chemise de nuit, sans faire trop de bruit pour ne pas réveiller ses grands-parents, les traces d'une course effrénée et silencieuse à travers le jardin. Et puis, il l'a attrapée. Elle a tenté de se débattre, sans paraître très crédible. Ils ont roulé ici, et puis elle s'est retrouvée seule. Il ne serait plus jamais là. À cet endroit, il n'y a plus d'herbe. Nathalie a tout arraché de rage. Ici, elle est restée prostrée pendant des heures, et les tentatives de sa grand-mère pour la faire rentrer n'y ont rien changé. En marchant ici, je piétine sa douleur. Et je peux aussi imaginer quelle femme elle sera. Et c'est ici au cœur de toutes les Nathalie que je décide de me cacher. [Je suis si heureux] (LDS, p. 90)</i></p>	<p>Il marchait à travers les âges de Nathalie. <i>A sept ans, elle avait dû se cacher derrière cet arbre. A douze ans, elle s'était sûrement enfouie dans ce buisson. Adolescente, elle avait rejeté les jeux de son enfance, était passée devant les ronces en boudant. Et l'été suivant, c'était en jeune femme qu'elle s'était assise sur ce banc, rêveuse et poétesse, l'espoir romantique au cœur. Sa vie de jeune femme avait laissé des traces à plusieurs endroits, et peut-être même avait-elle fait l'amour derrière ces fleurs? François avait couru derrière elle, tentant de lui arracher sa chemise de nuit, sans faire trop de bruit pour ne pas réveiller ses grands parents, les traces d'une course effrénée et silencieuse à travers le jardin. Et puis, il l'avait attrapée. Elle avait tenté de se débattre, sans paraître très crédible. Elle avait tourné la tête, en rêvant de ses baisers. Ils avaient roulé, et puis elle s'était retrouvée seule. Où était-il? Est-ce qu'il se cachait quelque part? Il n'était plus là. Il ne serait plus jamais là. A cet endroit, il n'y avait plus d'herbe. Nathalie avait tout arraché de rage. Ici, elle était restée prostrée pendant des heures, et les tentatives de sa grand-mère pour la faire rentrer n'y avaient rien changé. Markus, en marchant à cet endroit précis, piétinait sa douleur. Il traversait les larmes de son amour. En continuant à chercher sa cachette, il marcherait sur tous les endroits où Nathalie irait, plus tard. Ici et là, il était émouvant d'imaginer la femme âgée qu'elle serait. C'est ainsi, au cœur de toutes les Nathalie, que Markus trouva un endroit pour se cacher. Il se fit le plus petit possible. Chose étrange pour ce jour où il se sentait grand comme jamais. Partout, dans son corps les pulsions de l'immensité s'éveillaient. [Une fois en place, il se mit à sourire. Il était heureux de l'attendre, si heureux d'attendre qu'elle le découvre] (LD, p. 200-201)</i></p>

Au travers de ce tableau, trois cas de reprise du texte, de la version romanesque à la version scénarique, apparaissent :

- En gras : copie du texte à l'identique avec un changement de personne au niveau du sujet (transfert P3 vers P1) et un changement de temps verbal imposé par la forme scénarique (transfert des temps du passé vers le présent de l'Indicatif).
- En italique : reprise de la même idée mais le narrateur reformule, recompose sa phrase en déplaçant notamment les compléments de phrase.
- **Entre crochets en gras** : reprise de la même idée mais en la simplifiant lors de l'étape scénarique.

Cette idée de retour au texte participe de ce que Muriel Plana énonçait sur le processus de l'adaptation : “le cinéma se “romanise” lorsqu’il se préoccupe, en lui, de ce qui le rapproche du roman : le récit, les personnages, les descriptions, le point de vue⁶⁰”.

Cependant, tout auteur face à son œuvre ou celle d'un confrère, doit procéder à des “aménagements⁶¹” concrets entre l'œuvre primaire, et sa transposition dans un autre langage sémiotique, afin que l'on puisse parler d'adaptation. Le défi, auquel David Foenkinos doit se confronter, lors de l'écriture du scénario, est de transposer la tonalité du texte, son style littéraire en “trouvailles visuelles⁶²”, ou ce qu'il se plaît à nommer “météorites de fantaisies⁶³”.

En effet, les nombreux chapitres digressifs qui parcourent le roman, comme la recette du risotto aux asperges, les définitions du *Larousse*, les articles de journaux, ne sont pas transposables à l'écran. Seule une digression est reprise, celle de l'article sur le trafic de mozarella dans l'Essonne (*LD*, p. 133-134), auquel Markus fait référence dans le film lorsque Nathalie arrive au restaurant, où ils s'étaient donné rendez-vous pour dîner.

60 Muriel, PLANA, *Roman, théâtre, cinéma : Adaptations, hybridations et dialogue de arts*, op. cit., p. 125.

61 N.T BINH, Catherine RIHOIT, et Frédéric SOJCHER, *L'Art du scénario*, op. cit., p. 27. Dans cette interview, l'acteur Jean-Pierre Bacri parle d'“aménagements” plutôt que d'“adaptation”.

62 Cf Dossier de presse de “La Délicatesse”, p. 7.

63 *Ibid.*, p. 13.

De même, des chapitres centrés sur l’ introspection des personnages ne seront pas repris lors de l’ adaptation filmique. Il faut trouver éventuellement d’ autres moyens pour parvenir à l’ intériorité des personnages, et les révéler. C’ est notamment l’ usage des gros plans qui permet d’ amener le motif de l’ introspection à l’ écran. Dans le roman, David Foenkinos accorde un long chapitre à la vie sentimentale et désastreuse de Markus (*LD*, p. 85-90). Il nomme d’ ailleurs, ironiquement, ce chapitre “Petite histoire sentimentale de Markus au travers de ses larmes”. Il procède pareillement pour le personnage de Charles, qui est réellement détaillé dans le roman, contrairement au film où son identité s’ efface. Les chapitres 29 et 112 dévoilent la vie intime de Charles, qui de retour chez lui, retrouve sa femme qu’ il n’ aime pas et dont il n’ a pas le courage de divorcer. David Foenkinos introduit également un court personnage, qui ne durera que le temps d’ un chapitre, l’ automobiliste Charlotte qui a renversé François. Il lui imagine une histoire, puisque celle-ci devait livrer un bouquet de fleurs pour une demande en mariage surprise, et sur le chemin, tue François (*LD*, p. 43-47).

Si les passages précédemment cités ne seront pas repris dans le film, David Foenkinos, aux côtés de Stéphane, réfléchit à des “respirations un peu fantaisistes⁶⁴”, afin de garder la tonalité du texte d’ origine. On pense notamment aux ellipses, qui sont travaillées de manière à montrer l’ évolution du personnage de Nathalie sur huit années de vie.

Quatre ellipses sont indiquées dans la continuité du film. La première intervient à la séquence 2. Le spectateur pense vivre en temps réel le fameux épisode du jus d’ abricot lors de la rencontre entre Nathalie et François dans un



bar. Or, le “grand imagier” se joue de lui puisque Nathalie et François feignent de ne pas se connaître et revivent consciemment leur rencontre. Ils sont, en réalité, en couple

64 Laetitia RATANE, “François Damiens, David Foenkinos, Stéphane Foenkinos Interview : La Délicatesse”, *op. cit.*

depuis plusieurs années, et se plaisent à revenir en pèlerinage sur le lieu de leur rencontre. Une seconde ellipse apparaît, à la séquence 7. Elle se manifeste dans le résumé de séquence : “Images du temps qui passe. Photos du voyage de noces : au métro Rome, devant la statue de la Liberté Quai de Grenelle, ils dansent le tango à Argentine etc.” (LDC, p. 1). La troisième ellipse débute à la séquence 12 et s’introduit par un passage au noir. En effet, Nathalie se couche auprès de François, puis l’écran se fait noir. Lorsque la lumière revient, le spectateur retrouve Nathalie, dans l’ascenseur de l’entreprise suédoise. Ce passage par le noir et l’ascenseur, marque symboliquement un saut en avant dans le temps. Nathalie est, à présent, une habituée de l’entreprise. Une dernière ellipse s’opère, à la séquence 34A, lorsque Sophie et Nathalie se retrouvent dans un parc. Dans la séquence 34A, Sophie annonce à Nathalie qu’elle est enceinte, et dans la 34B, les deux femmes sont assises au même endroit sauf que Nathalie a les cheveux attachés en chignon. Entre ces deux séquences, trois ans se sont écoulés et la petite fille de Sophie joue maintenant dans le parc avec les autres enfants. Le changement de coiffure et de vêtements de Nathalie matérialise l’ellipse qui s’est produite.

Plan sur les enfants en train de jouer dans le bac à sable. Une petite fille de deux ans environ s’approche de Sophie et Nathalie (pendant le champ contre-champ, elles ne sont plus habillées de la même façon, mais le changement n’est pas grossier). La petite fille avance vers sa mère. On comprend que près de trois ans ont passé⁶⁵. (LDS, p. 26)

Le récit cinématographique de “La Délicatesse”, réalisé à deux mains, se double d’une autre strate sémiotique, celle de la musique d’Émilie Simon. Cette partition à six mains amène “La Délicatesse” dans un troisième univers.

La musique joue un rôle essentiel dans notre perception du film et la tire vers l’imaginaire. Elle obéit à des codes instrumentaux exprimant des sensations et des émotions. Elle participe à la perception du rythme⁶⁶.

65 Le gras est conservé dans le scénario original.

66 Francis VANOYE, Francis FREY, et Anne GOLLIOT-LÉTÉ, *Le Cinéma, op. cit.*, p. 126.

Dès l'écriture du roman, David Foenkinos suivait une ligne mélodique, portée par les paroles de "l'Amour en fuite" d'Alain Souchon. Il voulait d'ailleurs qu'il joue dans l'adaptation filmique, mais Alain Souchon a refusé. Dans le récit romanesque, l'intervention de la musique d'Alain Souchon, à deux reprises, n'est pas laissée au hasard. Elle fait récit car elle apporte du sens à la compréhension de l'histoire romanesque. Elle raconte la situation que vivent les personnages.

La première partie des paroles de "l'Amour en fuite" apparaît au chapitre 66 (*LD*, p. 77-78). Dans le chapitre 65, Markus, après son deuxième dîner auprès de Nathalie, s'enfuit du restaurant. Aussi, le titre "L'Amour en fuite" fait clairement écho à la situation que vient de vivre Nathalie : elle a regardé Markus la quitter. On apprend à la fin du chapitre 65, que cette chanson était chère à Nathalie et François :

[Nathalie] ne pouvait pas dormir, elle se servit un peu de vin. Et mit de la musique. Alain Souchon. Une chanson qu'elle aimait écouter avec François. Elle n'en revenait pas d'être capable de l'entendre, comme ça, sans s'effondrer. Elle continuait à tourner dans son salon, à danser un peu même, à laisser l'ivresse entrer en elle avec l'énergie d'une promesse. (*LD*, p. 117)

La fin des paroles de cette chanson arrive vers la fin du roman, au chapitre 109. Par un jeu de miroirs, cette intrusion de la musique dans la vie des personnages symbolise la prise de conscience de Nathalie cette fois, qui après avoir récupéré Markus à la gare de Lisieux, se dirige avec lui au cimetière où est enterré François, puis chez Madeleine.

Markus n'avait aucune idée de l'endroit où il était, aucune idée de l'endroit où il allait. Il suivait Nathalie et cela lui suffisait. Au bout d'un moment, ne supportant pas le vide, il décida d'appuyer sur le bouton de l'autoradio. Il était réglé sur radio Nostalgie. L'Amour en fuite d'Alain Souchon résonna alors dans la voiture.

"Oh c'est incroyable! dit Nathalie.

- Quoi?

- Mais cette chanson. C'est fou. C'est ma chanson. Et là...comme ça."

Markus regarda l'autoradio avec bienveillance. Cette machine lui avait permis de renouer le dialogue avec Nathalie. (*LD*, 183-184)

Aussi, une fois à l'écran, il n'est pas surprenant de retrouver, non pas la musique d'Alain Souchon, mais une réelle attention portée à la dimension musicale du film. Pour l'anecdote, en parallèle de ses études de lettres à la Sorbonne, David Foerkinos étudie la musique dans une école de jazz, et sera pendant de nombreuses années professeur de guitare. Il dira d'ailleurs, avec humour, que faute d'avoir trouvé un bassiste pour son groupe de musique, il s'est lancé dans l'écriture. La musique fait donc partie intégrante de la vie de David Foerkinos.

Pour le film "La Délicatesse", David Foerkinos fait appel à Émilie Simon, jeune compositrice, qu'il admire depuis longtemps, afin qu'elle compose la bande originale du film. D'abord sollicitée par une lettre⁶⁷ de David Foerkinos, puis des appels téléphoniques, Émilie Simon reçoit un exemplaire du roman, et du scénario du film. Contre toute attente, elle monte à Paris sur les lieux de tournage pour sentir l'ambiance du film et accepte l'aventure. Émilie Simon parle d'une réelle rencontre entre son univers et celui des frères Foerkinos, mais aussi entre sa vie personnelle et ce dont parle le film. En effet, au moment où David Foerkinos demande à Émilie Simon de créer la bande originale du film, celle-ci vient de perdre son conjoint François Chevalier. De fait, alors qu'elle composait dans le plus grand secret des chansons en l'honneur de son amour défunt, une véritable rencontre s'opère avec l'histoire de "La Délicatesse".

Lors de la lecture du projet, elle s'aperçoit des similitudes entre ce que vit le personnage de Nathalie, après la mort de François, et de ce qu'elle ressent au quotidien après la perte de son compagnon. Le thème de Nathalie se nommera donc "Mon chevalier", en l'honneur de ce mari défunt et de l'imaginaire que déploie le terme "chevalier". Elle signe de nombreuses chansons dans le film, qui figureront sur l'album "Franky Knight"⁶⁸. Sur les dix titres présents dans l'album, sept seront utilisés pour le film⁶⁹. Ces titres parlent d'amour et rendent hommage à l'être aimé, puis perdu.

67 "Émilie Simon : j'ai mis tout mon amour et ma peine dans cette musique" [interview par Patrick Simonin]. *You tube*, publiée le 13/01/2012. En ligne, < <https://www.youtube.com/watch?v=ok2oLCtNfnE>>

68 Émilie SIMON, *Franky Knight* [CD], Paris/ Brooklyn, Barclay Records, 2011.

69 Il s'agit de "Mon chevalier", "I call it love", "Something more", "Bel amour", "Franky's princess", "Les amants du même jour" et "Walking with you".

Concernant le travail de recherche artistique, Émilie Simon en explique la ligne directrice, dans une interview : “Pour “La Délicatesse”, le spectre qu’on a défini ensemble dès le départ, c’était une sobriété dans l’émotion⁷⁰ ”. Pour cela, les cordes seront mises de côté. Émilie Simon, lors de l’enregistrement, garde les premières prises pour garder une part d’honnêteté, de naturel artistique et émotionnel. Un travail sur les cuivres, et notamment la trompette, permet de créer un souffle dans le film, et de répandre du positif, de l’humain dans les images. Le vibraphone et le piano sont aussi de l’aventure, et crée un univers feutré, proche de l’intime.

L’écriture des textes se fait sur les plateaux de tournage, auquel Émilie Simon assiste pour s’imprégner de la tonalité de “La Délicatesse”. Les paroles font écho aux sentiments qu’éprouve le personnage de Nathalie : la souffrance et l’amour donnés à l’être aimé et perdu.

Si je pouvais bâtir,
Un soleil, un empire
Pour toi,
Sans hésiter
Cent mille fois,
Je le ferais
Si je pouvais tout changer
Et si je pouvais braver
La mort, j’irais te chercher
Plus jamais je ne te quitterais
Si les lumières du matin pouvaient ramener tes mains, ton corps et ta chaleur,
Mon amour
Non, je n’aurais plus peur
Quand je ferme les paupières
J’entends ta voix et j’espère
Pouvoir enfin, retrouver
Mon bel amour pour l’éternité⁷¹.

À l’inverse, la chanson “I call it love” est diffusée pendant le mariage de Nathalie et François et montre tout l’amour qu’insuffle la scène. Elle complète l’ “image fixe du bonheur” (*LDC*, p. 1). Cette écriture, presque au plateau, fera dire à la journaliste Estelle Charles que :

70 OFF Productions, “Émilie Simon et les frères Foenkinos : un moment de Délicatesse” [interview vidéo]. *You tube*, publiée le 23/12/2011. En ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=zZF000P5dbg>>

71 Ce sont les paroles de la cinquième chanson du CD “Franky Night” d’Émilie Simon, “Bel amour”.

Composé comme une partition musicale, le film se rythme d'éclats de voix, de gestes croisées et d'élan désordonnés [...] En arrière plan, la talentueuse Émilie Simon relie et soutient le lyrisme de ces actes manqués. Une bande originale que l'on croirait presque cousue pour le film (et qui l'est d'ailleurs partiellement) tellement la symbiose est parfaite⁷².

Dans une interview⁷³, Émilie Simon se souvient des mots de Stéphane Foenkinos, qui trouvait que la musique d'Émilie Simon rappelait la géométrie de certains plans dans le film.

Par son implication au sein de la trame cinématographique, Émilie Simon devient un personnage à part entière et fait partie prenante de l'aventure du film. Stéphane Foenkinos parle d'un troisième personnage.

Stéphane F. _ C'est plus qu'une BO puisque nous on dit que c'est un film de David et Stéphane Foenkinos avec la musique d'Émilie Simon. C'est comme un vêtement, c'est comme un décor, c'est comme un personnage supplémentaire aussi important que tous les autres personnages de ce film⁷⁴.

Son intervention dépasse même le cadre de la diégèse. Les frères Foenkinos décident de réaliser le clip "Mon Chevalier"⁷⁵ d'Émilie Simon. Cette chanson sera le thème musical du personnage de Nathalie dans le film "La Délicatesse". La conception de ce clip repose sur une mise en abyme de l'univers de "La Délicatesse". Émilie Simon se met en scène à l'écran, dans la peau de Nathalie. Elle est habillée de la même façon que l'héroïne du film. Elle parcourt les mêmes lieux qu'elle, et s'assoit notamment sur le même banc dans le parc où Nathalie et Sophie ont pour habitude de se retrouver. On revit à ses côtés l'ouverture du film, où Nathalie, coiffée d'une queue de cheval, marche de dos dans une rue. Des extraits du film sont diffusés à l'intérieur d'une télévision dans le clip. On voit alors Émilie Simon à sa tâche d'écriture, comme en train d'écrire les chansons en

72 Estelle, CHARLES, "La Délicatesse - la critique" dans *A Voir A Lire*, publié le 17/08/14. En ligne, <<https://www.avoir-alire.com/la-delicatesse-la-critique>>

73 OFF Productions, "Émilie Simon et les frères Foenkinos : un moment de Délicatesse", *op. cit.*

74 Laetitia RATANE, "François Damiens, David Foenkinos, Stéphane Foenkinos Interview : La Délicatesse", *op. cit.*

75 InterSessions, "Émilie Simon – Mon chevalier – Clip officiel" [vidéo] *You tube*, publiée le 09/06/2012. En ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=j-8KU5V6E9U>>

regardant le film. Un plan la montre de profil en train de se caresser la nuque, comme Nathalie sur l’affiche du film, posée en arrière plan de la scène. La vidéo se termine par des gros plans successifs sur des objets symboliques du film : un château-fort, des chevaliers, et le Pez.



Ainsi, après le récit romanesque, trois autres types de récits perpétuent l’histoire de “La Délicatesse” : le récit scénarique (scénario), le récit filmique (agencement des plans à l’écran), et le récit musical d’Émilie Simon. Ces différentes couches narratives déploient “La Délicatesse” sur trois strates sémiotiques différentes. “La Délicatesse” ne semble pas connaître de limites, et sa réception à tous les niveaux prouve son universalité. L’histoire de David Foenkinos, se double de celle, personnelle, d’Émilie Simon. Elles se rejoignent lors du montage filmique, et garantissent une réception authentique.

2.3 Trajectoires des personnages

Lors de l'adaptation filmique, les personnages de *La Délicatesse* sont transportés dans un nouvel imaginaire, celui du cinéma. Le lecteur-spectateur, qui suit l'aventure de ces protagonistes depuis la parution du roman, projette ses attentes dans le film à voir. Il a eu le temps d'imaginer Nathalie et les autres personnages, de leur attribuer un visage, une manière de se déplacer... Lorsque Nathalie réapparaît à l'écran, et passe ainsi de l'être de papier à un être de chair, sa représentation se fige au travers des traits d'Audrey Tautou. Le processus filmique réenclenche l'œuvre en son entier, puisque le lecteur devenu spectateur voit réapparaître les personnages, à un moment de leur vie, mais dans un autre support.

Une histoire fonctionne sur la connaissance d'un certain passé et l'appréhension d'un certain futur. Lorsque nous regardons un film, nous rentrons à un moment précis dans la vie des personnages qui vont vivre des péripéties sur la durée du film. Nous les découvrons à un moment de leur vie, qui a connu une antériorité et qui ne s'arrêtera pas à la fin de l'histoire. Les personnages imaginaires ont une vie avant et après le temps pris en charge par le récit et sa clôture⁷⁶.

Selon Régis Salado et Jacqueline Nacache, choisir un acteur célèbre pour incarner un personnage romanesque auquel on s'est attaché au moment de la lecture permet de mettre de côté l'image mentale que l'on avait créé de ce même personnage :

L'emploi d'acteurs très connus à un avantage que l'on relève rarement, il arrache les personnages au domaine de la littérature et emporte les lecteurs-spectateurs dans l'autre monde du cinéma, où les significations sont plus simples et moins nuancées sans doute que dans la narration littéraire, mais ont un souffle plus vaste et plus puissant⁷⁷.

Audrey Tautou, au travers du personnage de Nathalie, comme François Damians dans le rôle de Markus, crée un climat de confiance entre le spectateur et le

76 Anne HUET, *Le Scénario*, op. cit., p. 34.

77 Jacqueline NACACHE, "L'Adversaire à la lumière du cinéma", in Jacqueline NACACHE et Régis SALADO, *Emmanuel carrère, un écrivain au prisme du cinéma*, op. cit., p. 206.

personnage qu'elle incarne, de sorte que "chaque spectateur a l'impression de connaître depuis toujours [ce personnage] sans savoir qui il est vraiment, tant il est vrai que la *persona* d'une star fait oublier la réalité de la personne"⁷⁸ [...].

David Foenkinos revient sur cette expérience d'incarnation de ses personnages à l'écran :

La première émotion, ça a été *La Délicatesse*, notamment Audrey Tautou et François Damians parce que c'était absolument magique de créer des personnages pour un roman et puis après de les voir s'incarner. Certes, j'avais écrit le roman et le scénario, mais après c'était eux finalement qui incarnaient d'une manière si réelle ces personnages et apportaient leur propre énergie, leur propre talent à la compréhension de ces personnages⁷⁹.

Au moment de l'adaptation, la réception des émotions des personnages se modifie. Elle n'est pas la même que celle ressentie durant l'expérience de lecture. Il semblerait que les cinéastes demandent à leurs personnages d'aller plus loin dans leurs retranchements, d'aller au-delà de leurs limites. C'est notamment pour cela qu'un lecteur empreint du roman peut s'étonner que Nathalie soit traitée avec plus de cruauté lors du passage à l'écran. C'est comme si les êtres de papier, une fois incarnés, étaient mis à l'épreuve une seconde fois et attaqués dans leur chair. Le réalisateur et scénariste Nicholas Ray insiste sur ce besoin de montrer le problème qui parcourt le personnage. L'enjeu lié au film doit être visible pour que le spectateur comprenne rapidement ce qui anime le personnage à l'écran.

Comment peut-on être une héroïne sans problème à résoudre ? Dans votre relation à l'autre, sur l'écran, il est de votre intérêt que son action, son point de vue, sa façon d'affronter le conflit, soient forts. Alors ce que vous faites devient important. Ne refusez jamais la force d'un autre rôle⁸⁰.

78 Jacqueline NACACHE, "L'Adversaire à la lumière du cinéma", in Jacqueline NACACHE et Régis SALADO, *Emmanuel carrère, un écrivain au prisme du cinéma*, op. cit., p. 206.

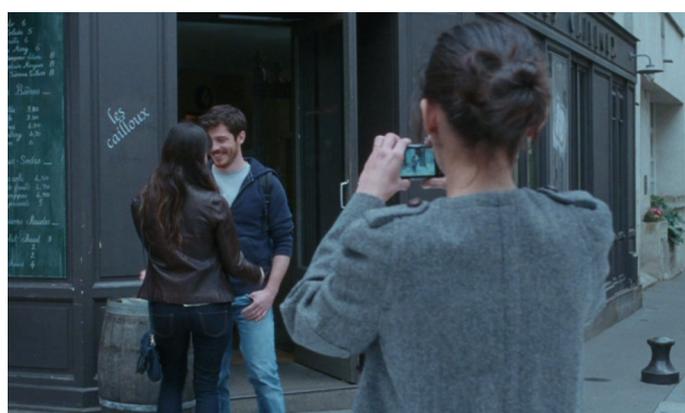
79 "La Grande scène de David Foenkinos : "Avec *Deux soeurs*, j'explore le vertige de l'amour" [interview vidéo], op. cit.

80 Nicholas RAY, *Action, sur la direction des acteurs*. Ouvrage composé par Suzanne Ray, Yellow Now, La Fémis, 1992, 312 p.

Au chapitre 19, Nathalie vient de perdre François et décide de retourner en pèlerinage sur le lieu de leur rencontre.

Elle retournait parfois sur le lieu de leur rencontre. Sur ce trottoir où elle avait marché, anonyme de lui, sept ans plus tôt. Elle se demandait : “Et si quelqu’un d’autre m’abordait maintenant, quelle serait ma réaction?”. **Mais personne ne venait interrompre son recueillement**⁸¹. (LD, p. 41)

A la différence du roman, Nathalie est interrompue dans le film, au moment où elle se retrouve devant le bar de leur rencontre. Pire encore, deux jeunes amoureux lui demandent de les prendre en photographie. La dimension symbolique n’en est que plus forte puisqu’en plus de la douleur que Nathalie s’inflige en revenant sur les lieux de son amour, elle doit immortaliser l’amour d’un autre couple en photographies. Son ancienne vie lui apparaît en miroir, et la place face à sa détresse, la perte de François et l’impossibilité de revivre ces moments si chers avec lui.



81 C'est moi qui souligne.

Cette douleur est amplifiée par les jeux de lumière, qui permettent de montrer les différents stades émotionnels que parcourt Nathalie.

Stéphane F. – Avec Rémy Chevrin, notre chef opérateur, nous avons beaucoup évoqué *ETERNAL SUNSHINE* de Michel Gondry que nous affectionnons particulièrement dans sa manière de s’approcher des visages, et de jouer avec la lumière naturelle. De la même manière, pour accompagner l’évolution physique et psychique de Nathalie, Rémy a utilisé des pellicules différentes pour marquer subtilement le passage du bonheur initial au deuil, puis peu à peu à la renaissance⁸².

Mettre les personnages face à leur douleur, permet de fidéliser émotionnellement le lecteur qui ressent une empathie plus grande encore, et s’identifie totalement à la situation.

Comme le cinéma est l’art de susciter des émotions, l’écriture du scénario est celui de mettre en place les processus d’identification qui vont permettre au spectateur de trouver sa place affective, émotionnelle dans le film. Certains films [...] tentent par leur construction même, de nous proposer par identification une expérience double, universelle : comprendre à la fois l’homme et la femme, celui qui désire, celle qui souffre, comprendre à la fois soi et l’autre. C’est une des plus belles vocations du cinéma : nous donner à travers intimement l’expérience de l’autre qui nous resterait étrangère dans la vie⁸³

Cependant, ces modifications, du roman à l’écran, ne sont pas que néfastes pour le devenir des personnages. Elles permettent à l’auteur d’assouvir ses propres fantasmes, de se dégager des entraves qu’il s’était imposé lors de l’écriture du roman, et de faire vivre son personnage tel qu’il aurait dû être à l’origine. David Foerkinos insiste sur la moquette posée au sol de l’entreprise suédoise, dans le roman. Il aimerait que les talons de Nathalie claquent contre le plancher, mais la moquette étouffe les pas de Nathalie et l’empêche de révéler pleinement sa sensualité.

82 Cf Dossier de presse “La Délicatesse”, p. 9.

83 Anne Huet, dans *Le Scénario*, op. cit., p. 53, reprend une citation d’Alain Berlanga qui analysait le processus d’identification aux personnages (Jacques AUMONT, Alain BERLANGA, Michel MARIE, Marc VENET, *Esthétique du film*, Paris, éd. Armand Colin, 1991).

Elle se leva, se mit à marcher, fit des allers-retours dans son bureau. Les mains sur ses hanches. A cause de la moquette, on n’entendait pas le bruit de ses talons aiguilles. La moquette, c’est le meurtre de la sensualité. Mais qui avait bien pu inventer la moquette? (*LD*, p. 71)

Le narrateur s’énervait même contre cette moquette, qui va à l’encontre de ses désirs. Il lui dédie un court chapitre anecdotique, et en profite pour s’insurger :

Il semble difficile de savoir qui a inventé la moquette. Selon le Larousse, la moquette n’est qu’ “un tapis vendu au mètre”.

Voilà une expression qui justifie le caractère minable de son existence. (*LD*, p. 73)

Dans le film, il n’est plus question de se limiter : le plancher est bien présent et les talons claquent.

Stéphane F. – Étant donné qu’une grande partie du film se déroulait dans des bureaux, nous ne voulions surtout pas filmer la modernité du verre et des open-spaces. Il fallait retrouver des boiseries, des dorures, du marbre sur lequel les semelles crêpes adhèrent et les talons claquent⁸⁴.



84 Cf Dossier de presse “La Délicatesse”, p. 7.

A la page comme à l'écran, les personnages sont prisonniers d'une mise en scène labyrinthique. Cabossé par la vie, chacun cherche une issue, une place. Nombreux sont les chapitres qui font référence à des couloirs⁸⁵, et plus précisément qui montrent des personnages en train de se croiser, de s'arrêter, de changer de directions... Ces directions tortueuses reflètent l'état psychologique des personnages.

Nathalie semble reliée à cette mention des "couloirs". Elle est, au début du roman, prisonnière des allers-retours : "Cinq ans d'actions en tous genres, d'allers-retours dans les couloirs et l'ascenseur. Pas loin de l'équivalent d'un Paris-Moscou" (*LD*, p. 28). Puis, Nathalie, dans les yeux de Charles, devient une "femme couloir" :

[Charles] pensa qu'il y avait quelque chose de pire que d'être rejeté par une femme : devoir la croiser tous les jours. Se retrouver à tout instant près d'elle, dans un couloir. Il ne pensa pas au couloir par hasard. [Nathalie] était belle dans les bureaux, mais il avait toujours pensé que son érotisme se déployait avec davantage de force dans les couloirs. Oui, dans son esprit, c'était une femme couloir. (*LD*, p. 61)

Dans le scénario, la didascalie le mentionne également: "[Charles] la regarde s'éloigner dans le couloir" (*LDS*, p. 24). Dans les yeux de Markus, elle possède la même image: "Markus avait souvent observé Nathalie. Il aimait la voir marcher dans les couloirs avec des tailleurs à tomber sur la moquette." (*LD*, p. 103).

Le narrateur utilise aussi le motif du "couloir" pour refléter le comportement des personnages entre eux. Par exemple, au chapitre 106, Markus perd toute son assurance, suite au rendez-vous avec Nathalie la veille, qui fut un succès. Il ne sait comment réagir lorsqu'il la revoit le lendemain.

Toute l'assurance et les certitudes acquises pendant le dîner s'étaient dispersées dans la nuit : on ne devrait jamais fermer les yeux. Ce sentiment fut matérialisé par une action simple. Aux premières heures de la journée, Nathalie et Markus s'étaient croisés dans le couloir. L'un allait vers la machine à café, l'autre en revenait. (*LD*, p. 106).

85 Voici toutes les mentions de couloirs dans le roman : p. 28, p. 30, p. 61, p. 70, p. 78, p. 84, p. 94, p. 103, p. 106, p. 119, p. 128, p. 143, p. 174, p. 179, p. 189, et p. 192.

Les personnages ne font souvent que se croiser, et ne se rencontrent pas vraiment. Que ce soit Chloé ou Markus, ils se jouent du hasard et aiment provoquer des rencontres avec leur responsable Nathalie dans les couloirs (*LD*, p. 119). Lorsque Nathalie trahit ses sentiments, en se montrant jalouse du bouquet de fleurs offert à Chloé par Markus, le narrateur précise qu'ils "progressèrent" dans le couloir (*LD*, p. 128). Il s'agit, ici, d'une métaphore représentant la vie sentimentale de Nathalie et Markus. Le narrateur l'affirmera d'ailleurs : "La vie devait être comme un couloir" (*LD*, p. 143). Au chapitre 104, Markus s'empare des couloirs pour montrer toute son agressivité envers Charles, qui vient de lui proposer une mutation pour évincer son concurrent :

Habituellement, Markus prenait son temps dans les couloirs. Il avait toujours considéré ces déplacements comme une pause. Il pouvait tout à fait se lever et dire "Je vais me dégourdir les jambes" comme d'autres sortaient fumer une cigarette. Mais à cet instant, c'en était fini de toute nonchalance. Il fonçait. C'était si étrange de le voir avancer ainsi, comme propulsé par la fureur. (*LD*, p. 179)

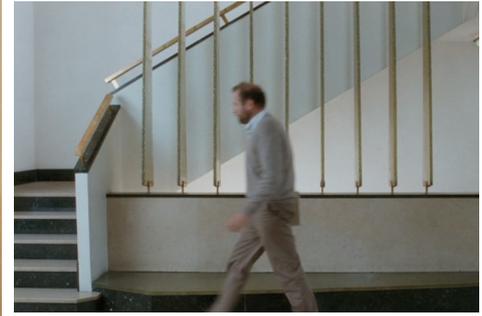
Les deux derniers couloirs sont mentionnés dans la maison de Madeleine, la grand-mère de Nathalie. Les chambres de la vieille bâtisse sont disposées de part et d'autre d'un couloir. Cet ultime couloir est symbolique, puisqu'il est la dernière étape à franchir pour Nathalie et Markus, se donner physiquement l'un à l'autre.

Une fois en haut, [Markus] fut à nouveau frappé par l'étroitesse. Après le chemin emprunté par la voiture, après le second chemin pour contourner la maison, c'était la troisième fois qu'il se sentait à l'étroit. Dans cet étrange couloir, il y avait plusieurs portes, comme autant de chambres. Nathalie fit un aller-retour sans rien dire [...] Elle aussi hésitait, elle hésitait vraiment. Elle savait que c'était à elle de prendre la décision. Elle regarda le feu, droit dans les yeux. Puis elle ouvrit une porte. (*LD*, p. 192-193)

L'énumération des chemis parcourus, avant d'atteindre cet ultime couloir, montre toutes les étapes que Markus a dû franchir, et tout le temps qu'il a fallu à Nathalie pour se rendre compte de son amour. Alors que Nathalie ouvre une porte, et choisit enfin une trajectoire, celle de se donner à Markus et de vivre son amour, Charles referme la sienne (LD, p. 193), par un jeu de miroir. Nathalie s'ouvre à la vie alors que Charles retrouve son quotidien et s'enferme dedans.



Ces couloirs, mis en scène et au service des personnages, se retrouvent également à l'écran. La continuité reflète le travail réalisé par les frères Foenkinos sur ces couloirs. Dans le scénario, David Foenkinos parle du "dédale des couloirs" (LDS, p. 22), lorsque Nathalie revient dans l'entreprise après le décès de François. Les séquences 14 et 31 montrent Nathalie en train de marcher dans les couloirs de l'entreprise. De la séquence 89 à 93, le spectateur observe Markus parcourir les couloirs, puis les étages, de son bureau à celui de Charles Delamain. En effet, Charles ne comprenant pas l'intérêt de Nathalie pour cet homme décide de le convoquer. En le découvrant à la porte, il ne peut se résoudre à croire que Markus est l'homme de Nathalie, et lui assure qu'il n'a pas le temps de le recevoir. Or, lorsqu'il demande à sa secrétaire de rappeler Markus, le même visage réapparaît dans l'entrebâillement de la porte. Charles, stupéfait, décide de le recevoir. Ces allers-retours de Markus sont filmés, et la caméra donne réellement l'impression de le suivre. Symboliquement, cette ascension jusqu'au bureau de Charles montre son évolution au sein de l'histoire. Du simple anonyme attaché au dossier 114, il possède à présent un nom, est convoqué par le patron, et a séduit Nathalie, cette femme insaisissable et convoitée de tous.



Au travers des choix des frères Foenkinos, les personnages ont droit à une seconde vie, qui se réalisera du côté de l'écran cette fois-ci. L'espace du plateau devient un lieu d'expérimentation et d'assouvissement des fantasmes de l'auteur, qui peut à loisir révéler l'essence de ses personnages sans contraintes. A l'instar de ses personnages, l'auteur David Foenkinos, semble lui aussi en quête d'une voie, celle de la consécration littéraire. Comment trouver sa place dans le champ littéraire? A l'image de Nathalie, il déambule dans un éternel couloir et c'est à se demander quel chemin il choisira d'emprunter pour en trouver l'issue.

PARTIE III

David Foenkinos sur la scène littéraire



“ À partir du moment où il publie, l'écrivain, même s'il prétend s'abstraire du champ économique et médiatique, y occupe une place indiquée par son nom de plume qu'il s'agit de faire connaître comme l'enseigne de l'œuvre¹”, déclarent Adeline Wrona et Marie-Ève Thérénty dans leur ouvrage *L'écrivain comme marque*. Elles envisagent, en effet, de penser l'écrivain comme une “marque - auteur”, c'est-à-dire que celui-ci, en se présentant sur la scène médiatique et littéraire, se donne en représentation², et au travers de cette posture illustre et reflète l'ensemble de son œuvre, et des produits dérivés qu'elle induit : “Le nom de l'auteur crée de la valeur, donne un sens supplémentaire au livre, est une garantie, une promesse prise pour le lecteur³”. Par exemple, le nom David Foerkinos incarne un certain type de romans, et suscite des attentes bien spécifiques du lecteur.

Le terme de “posture”, conceptualisé par les travaux de Jérôme Meizoz, désigne “la présentation de soi de l'écrivain en situation littéraire publique⁴”. Cette dite “posture” se mesure sur deux critères : l'*ethos* discursif, c'est-à-dire l'image que le locuteur renvoie au travers de son discours ; et sa conduite, ses attitudes corporelles sur la scène publique. Elle s'accompagne de fait d'une dimension théâtrale puisque l'écrivain se pare d'une *persona*, ou encore d'une “figure imaginaire⁵” au moment de se présenter à son public. On peut aussi convoquer d'autres synonymes de ce terme, comme les mentions “routine” ou “rôle”, dans le sens de “modèle d'action pré-établi que l'on développe durant une représentation et que l'on peut présenter ou utiliser en d'autres occasions⁶”. Catherine Kerbrat Orecchioni préférera la notion de “face⁷” . Celle-ci serait “l'ensemble des images valorisantes que l'on tente, dans l'interaction, de construire de soi-même et d'imposer aux autres”. Ruth Amossy parle même de “scénographie⁸”.

1 Adeline WRONA, et Marie-Ève THÉRENTY, *L'Écrivain comme marque*, op. cit., p. 21.

2 La dimension théâtrale, associée à la notion de “posture”, est soulevée par les travaux d'Erving Goffman. Voir Erving GOFFMAN, *La Mise en scène de la vie quotidienne 1. La présentation de soi*, Paris, éd. Minuit, 1973.

3 Adeline WRONA, et Marie-Ève THÉRENTY, *L'Écrivain comme marque*, op. cit., p. 22.

4 Jérôme MEIZOZ, “Postures d'auteur à l'ère médiatique : présentation de soi ou auto-promotion?”, in Adeline WRONA, et Marie-Ève THÉRENTY, *L'Écrivain comme marque*, op. cit., p. 153.

5 Ruth AMOSSY, “Ethos, image d'auteur, marque”, in Adeline WRONA, et Marie-Ève THÉRENTY, *L'Écrivain comme marque*, op. cit., p. 162.

6 Ruth AMOSSY, *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, op. cit., p. 13.

7 Catherine Kerbrat ORECCHIONI, *Les Interactions verbales vol. 1*, Paris, éd. Armand Colin, 1989, p. 156.

8 Elle déclare en effet : “Si chaque type de discours comporte une distribution préétablie des rôles, le locuteur peut y choisir plus ou moins librement sa scénographie”. Voir Ruth AMOSSY, *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, op. cit., p. 17. Elle résume la pensée de Dominique Maingueneau. Voir Dominique MAINGUENEAU, *Genèse du*

Certains abusent d'ailleurs de leur posture. *Le Dictionnaire des écrivains contemporains par eux-mêmes* est, par exemple, l'objet d'une "auto-crédation littéraire"⁹. Les auteurs présents en son sein ont rédigé eux-mêmes leur biographie. Ils donnent une image d'eux ficelée, remodelée à souhait et le plus souvent construite de toute pièce.

Dans le cas de David Foenkinos, sa figure d'écrivain s'avère complexe à définir. L'auteur occupe une position ambivalente dans le champ littéraire. D'un côté, David Foenkinos est édité à la collection « Blanche », considérée à ce jour comme la plus prestigieuse des collections Gallimard ; mais de l'autre, il est réceptionné comme un auteur populaire par la critique journalistique, notamment en raison de stratégies auctoriales, éditoriales et transmédiales qui remettent en question son autonomie dans le champ littéraire et l'érigent en auteur commercial. Les travaux de Pierre Bourdieu, et notamment au travers de son œuvre *Les Règles de l'Art*¹⁰ sont à l'origine de l'élaboration d'un champ littéraire à la fin du XIX^e siècle. Les critiques littéraires, voyant la manière dont David Foenkinos se saisit de ses œuvres et en fait leur promotion, et le succès qu'il remporte auprès de ses lecteurs en terme de vente d'ouvrages, le classent de fait, selon les préceptes de Pierre Bourdieu, dans la catégorie des auteurs populaires. En effet, les romans de David Foenkinos s'érigent rapidement en *best-sellers*. Les ventes de ses ouvrages dépassent les 100 000 exemplaires vendus¹¹ par an, et ses œuvres font souvent l'objet d'adaptations cinématographiques.

Constamment divisé entre son envie d'écrire des romans et de tourner des films, il met en scène au travers de ses œuvres son dédoublement auctorial. *La Délicatesse* est l'exemple type de cette dualité, à laquelle ne peut échapper David Foenkinos. À l'écrit, ce dédoublement prend la forme de remarques, d'annotations systématiques en bas de page, invitant le lecteur à observer le récit sur deux dimensions : la partition narrative, et celle de l'auto-commentaire en bas de page. Il auto-critique son œuvre comme s'il n'en était pas pleinement satisfait, et apportait des corrections à son propre récit. Côté écran, David Foenkinos prend

discours, Liège, éd. Mardaga, 1984.

9 Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, éd. Slatkine Erudition, 2007, p. 9. Voir Jérôme GARCIN, *Dictionnaire des écrivains contemporains par eux-mêmes*, éd. Mille et une nuits, 2004.

10 Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, Paris, éd. Points, 1998, 567 p.

11 Le nombre d'exemplaires vendus est l'unique critère d'obtention du titre *best-seller*. Voir Lyllette LACÔTE-GABRYSIK, " "C'est un *best-seller* !" ", *Communication*. Vol. 27/2, 2010. Publié le 14/08/2010. En ligne, <<https://journals.openedition.org/communication/3130>>

forme au travers de ses personnages, et nous invite à suivre ses propres questionnements en tant qu'auteur. Cette schize auctoriale finit par influencer et caractériser la poétique de l'œuvre foenkinienne de *La Délicatesse* (2009) à *Deux Soeurs* (2020).

Dans cette ultime partie de mémoire, nous tenterons de définir la posture ambivalente de David Foenkinos, dans toute la complexité qu'elle soulève, et d'en comprendre les retentissements sur sa position dans le champ littéraire. En faisant émerger la dualité de l'auteur, il s'agira d'observer comment cette schize finit par s'inscrire dans la poétique de son œuvre.

Écrire, c'est entrer en scène.

- Il ne faut pas que l'auteur proclame qu'il n'est pas comédien.

On n'y échappe pas¹².

Paul Valéry

“Un auteur n'est jamais, pour le public, que la somme des discours qui s'agrègent ou circulent à son sujet, dans le circuit savant comme dans la presse de boulevard¹³”, affirme Jérôme Meizoz. Après le succès de “La Délicatesse”, à l'écrit comme à l'écran, l'écrivain David Foerkinos revêt un regain de popularité auprès des médias. La presse s'intéresse à ce nouvel écrivain, jusque là peu connu. Dans ce chapitre, il s'agit de montrer l'ambivalence du statut de David Foerkinos sur la scène littéraire. Il est notamment assigné au titre d'écrivain commercial alors qu'il souhaiterait gagner en autonomie. Nous évaluerons sa posture au moment de se présenter sur la scène publique, et en montrerons les retentissements sur sa légitimité dans le champ littéraire.

1.1 De l'ordre de l'inclassable sur la scène littéraire

“Un des enjeux centraux des rivalités littéraires est le monopole de la légitimité littéraire, c'est-à-dire, entre autres choses, le monopole du pouvoir de dire avec autorité qui est autorisé à se dire écrivain¹⁴”, affirme Pierre Bourdieu, dans *Les Règles de l'art*. Alain Viala, dans *Naissance de l'écrivain*, distingue trois types d'écrivains : “les auteurs sans trajectoires ou occasionnels”, “les écrivains sans carrière” et les “écrivains de profession¹⁵”. David Foerkinos appartient à cette dernière catégorie d'écrivains “de profession”, du fait qu'il vit pleinement de

12 Paul VALÉRY, *Cahiers*, Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, t. II, 1931, p. 1218.

13 Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., 2007, p. 45.

14 Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, op. cit, p. 366.

15 Alain VIALA, *Naissance de l'écrivain*, Paris, éd. Minuit, [1985], 2017, p. 179-183.

son métier d'écrivain, et par extension de scénariste, réalisateur : "Je n'ai jamais pensé que je pourrais vivre de ça et c'est vrai que c'est un luxe inouï d'avoir cette chance¹⁶", déclare-t-il dans une interview. David Foerkinos remplit également des fonctions journalistiques puisqu'il tient une rubrique mensuelle dans la revue "Psychologie" depuis plusieurs années. Sa polyvalence lui permet de vivre amplement de son métier d'écrivain, que ce soit de romans, de théâtre, de scénarios, ou de magazines.

Cependant, les multiples activités auxquelles s'adonnent David Foerkinos sont sujets à critique. On le soupçonne d'être tourné vers une littérature commerciale, cette "littérature industrielle¹⁷" dont parlait Sainte-Beuve. En effet, s'il est difficile de trouver une place dans le champ littéraire, c'est notamment parce qu'il faut se singulariser au sein d'un champ constamment parcouru par des forces. Pour que l'œuvre soit reconnue authentique, il faut qu'elle ne réponde pas aux attentes du public, ou tout autre forme de pouvoir. Pierre Bourdieu opère une distinction entre les "œuvres faites pour un public" et celles "qui doivent faire leur public¹⁸". Ces propos rappellent ceux de Flaubert qui reprochait à Edmond de Goncourt de s'adresser à son lectorat dans la Préface des *Frères Zemganno*, afin de lui confier ses choix artistiques : "Qu'avez-vous besoin de parler au public? Il n'est pas digne de nos confidences¹⁹".

De fait, pour que David Foerkinos soit désolidarisé de l'étiquette d'écrivain commercial, il faudrait qu'il soit "voué à son travail de manière totale et exclusive, indifférent aux exigences de la politique et aux injonctions de la morale" et qu'il ne reconnaisse "aucune autre juridiction que la norme spécifique de son art²⁰". En effet, lorsque Pierre Bourdieu parle d' "autonomie", il entend qu'un écrivain, s'il veut être légitime, doit devenir indépendant vis-à-vis des contraintes que lui imposent son métier : les pressions et demandes éditoriales, médiatiques, voire transmédiales. Or, en prenant racine dans notre quotidienneté,

16 Céline BRÉGAND, "Théâtre, littérature et bientôt...séries? David Foerkinos revient sur ses multiples casquettes", *Europe 1*. Publié le 14/01/2020. En ligne, <<https://www.europe1.fr/culture/cest-emouvant-pour-un-auteur-detre-suivi-tout-en-changeant-de-registre-confie-david-foerkinos-3943016>>

17 Charles SAINTE-BEUVE, "De la littérature industrielle", *La Revue des Deux Mondes*, 1er septembre 1839, p. 675-691. Voir également Philippe VILAIN, *La Littérature sans idéal*, Paris, éd. Flammarion, 2007.

18 Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 357.

19 Gustave FLAUBERT, Lettre à Edmond de Goncourt, 1^{er} mai 1879, *Corr., C.*, t. VIII, p. 263.

20 Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, Paris, op. cit., p. 132.

David Foerkinos fait forcément appel à son public puisqu'il convoque des représentations sociales de son temps. Il entretient un lien ludique avec son lecteur au travers des touches humoristiques qui parcourent le roman, les chapitres digressifs, et dans le cas de *La Délicatesse* les relations intermédiales.

La schize entre littérature authentique et littérature mercantile s'opérait déjà au XIX^e siècle. Pierre Bourdieu oppose "l'art bourgeois", proche des valeurs liées au pouvoir, à "l'art social"²¹ plus engagé et singulier. Il est vrai que David Foerkinos, suite à ses nombreux succès en librairie, se rapproche de plus en plus de cet "art bourgeois" au sens où il assure une "complicité éthique et politique entre l'auteur et son public"²². Cette dimension économique, soulevée par l' "art bourgeois" a toujours été dépréciée du fait qu'elle faisait de l'œuvre d'art, un produit purement commercial.

Je maintiens toujours que si un livre se vend à plus de 20 000 exemplaires c'est qu'il y a un malentendu! Un livre n'est pas fait pour être vendu à 20 000 exemplaires, ou alors on est plus dans la littérature. Un artiste dialogue avec son œuvre. Un imposteur dialogue avec son public²³.

Bourdieu parle, en effet, d'un "monde économique à l'envers" : "l'artiste ne peut triompher sur le terrain symbolique qu'en perdant sur le terrain économique"²⁴. Un succès de vente fait perdre symboliquement de la valeur à l'œuvre. Le poète Leconte de Lisle va même plus loin puisqu'il considère le succès immédiat comme "la marque d'une infériorité intellectuelle"²⁵. Après de nombreux prix littéraires, et des ventes dépassant le million d'exemplaires pour *La Délicatesse*, il n'est pas étonnant que David Foerkinos soit accusé d'être un auteur commercial. L'auteur est d'ailleurs pleinement conscient de l'ambivalence de son statut d'auteur à succès. Il le dit lui-même :

21 Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, Paris, *op. cit.*, p. 123.

22 *Ibid.*

23 Propos d'un romancier anonyme dans Nathalie HEINICH, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, éd. La Découverte, coll. "L'Armillaire", 2000, p. 158.

24 Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 141.

25 *Ibid.*

Il y a beaucoup de choses positives liées au succès, mais on oublie qu'il y a aussi pas mal d'inconvénients. On perd en crédibilité littéraire ce qu'on gagne en lecteurs, par exemple²⁶.

Dans ses travaux, Nathalie Heinich place le concept d'identité d'auteur au coeur de la réflexion. Dans son ouvrage *Être écrivain*, elle envisage une relation triangulaire entre auto-perception, représentation et désignation :

On peut être dit (désignation) écrivain sans pour autant se dire (représentation) écrivain, comme on peut se dire tel sans toutefois l'être dit. On peut aussi être dit écrivain sans pour autant se sentir tel (auto-perception), ou bien, à l'opposé, se sentir écrivain bien avoir de vouloir prétendre à être désigné comme tel²⁷.

Mieux comprendre la figure de l'auteur, permet d'en mesurer la légitimité. A ce concept, s'ajoutent les recherches de Jérôme Meizoz, avec sa notion de "posture". Elle représente "l'identité littéraire construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public²⁸". Elle est "tout [à] la fois un effet scénique (une *persona*) et une activité énonciative (un *ethos* : ton, oralité, corporalité)²⁹". En effet, l'écrivain est sans cesse appelé à se produire en public, lors d'émissions télévisées ou des conférences filmées, par exemple. Comme le souligne Ruth Amossy, "toute prise de parole implique la construction d'une image de soi³⁰". Dès que David Foerkinos se présente sur les plateaux télévisés ou accorde une interview, sa façon de parler et de se comporter est analysée. Cette figure, que l'écrivain crée consciemment ou non, est aussi visible dans son style : "Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne³¹".

Cette mise en parallèle entre le style de l'auteur et sa représentation réelle est très présente dans les critiques journalistiques à l'encontre de David

26 "Une journée avec David Foerkinos", *Elle*. En ligne, <<https://www.elle.fr/People/La-vie-des-people/Une-journee-avec/Une-journee-avec-David-Foerkinos-1822968>>

27 Nathalie HEINICH, *Être écrivain. Création et identité*, op. cit., p. 280.

28 Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 18.

29 Jérôme MEIZOZ, *La Littérature "en personne": scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, éd. Slatkine, 2016, p. 35. L'italique est dans le texte d'origine.

30 Ruth AMOSSY, "Introduction : la notion d'*ethos* de la rhétorique à l'analyse de discours", in Ruth AMOSSY, *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, op. cit., p. 9.

31 *Ibid.*

Foenkinos. C'est le cas de Yann Moix, écrivain et chroniqueur, qui déclare : "Foenkinos [...] est un garçon gentil, aussi gentil que ses livres d'ailleurs"³². La journaliste Nathalie Crom opère le même raccourci : "Doux, léger, doté d'humour, Foenkinos ressemble en quelque sorte à ses romans [...] En un mot : sympa"³³. Cette dite posture irrite même la journaliste car elle ne correspond pas à ses attentes :

Avouons-le, on l'aimerait arrogant, infatué, la tête et les chevilles enflées par le succès qui, depuis près de dix ans, s'accumulent. Bref, déplaisant ne fût-ce qu'un peu – ce serait tellement plus facile. Mais non, aucun symptôme de ce genre n'atteint David Foenkinos, affable quadragénaire – dont la présence parmi les romanciers préférés des Français n'altère ni la simplicité ni la coutoiserie³⁴.

La notion de "posture" est souvent liée à celle d' "ethos". Dominique Maingueneau distingue deux formes d' *ethos* : l' "ethos oral", qui "impose la parole immédiate d'un locuteur incarné" ; et l' "ethos scriptural"³⁵, qui "exige du lecteur un travail d'élaboration imaginaire à partir d'indices textuels diversifiés". En cela, Jérôme Meizoz s'inspire des propos de Dominique Maingueneau puisqu'il reprend sa notion d' "ethos scriptural" dans *La Littérature "en personne"* :

Sur la scène d'énonciation de la littérature, l'auteur ne peut se présenter et s'exprimer que muni de sa *persona*, sa posture. Par ailleurs, l'œuvre constitue aussi une image de soi proposée au public³⁶.

Le style de David Foenkinos, au travers de ses romans, donne à voir une première image de l'auteur, avant même que celui-ci se montre réellement. En cela,

32 Maria DE FRANCA, "Le courage de critiquer, un entretien avec l'écrivain et critique Yann Moix" dans *La Règle du jeu*. Publié le 29/09/11. En ligne, <<https://laregledujeu.org/2011/09/29/7218/le-courage-de-critiquer/>>

33 Nathalie CROM, "David Foenkinos : *blockbusters* et bonne humeur", *op. cit.*

34 *Ibid.*

35 Dominique MAINGUENEAU, "Ethos, scénographie, incorporation", in Ruth AMOSSY, *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, *op. cit.*, p. 80.

36 Jérôme MEIZOZ, *La Littérature "en personne"*, *op. cit.*, p. 19.

l'écriture de David Foerkinos constitue déjà un “*ethos* prédiscursif³⁷”, ou “préalable”. Elle est l'image qui précède celle que l'auteur créera par son discours, l' “*ethos* discursif³⁸”. Faute est de constater que “l'*ethos* discursif” de David Foerkinos est en adéquation avec son “*ethos* prédiscursif”.

Dans son utilisation familière et péjorative, souvent employée par les journalistes, la posture renvoie à une mise en scène de soi à des fins commerciales. Or, Jérôme Meizoz en fait l'une des caractéristiques inhérentes à la fonction d'écrivain, et même un marqueur stylistique de l'écrivain:

L'adoption (consciente ou non) d'une posture me semble constitutive de l'acte créateur. Une posture s'élabore solidairement à une poétique : elle est une façon de *donner le ton*³⁹.

Cette posture est aussi le moyen d'occuper une “position⁴⁰” dans le champ littéraire.

Afin d'évaluer la place d'un écrivain sur la scène littéraire, il convient d'évaluer sa posture, autrement dit sa manière de se présenter à son public. Si l'on se fie aux travaux de Pierre Bourdieu, on s'aperçoit que David Foerkinos n'emploie pas les bonnes stratégies pour se revendiquer légitime dans le champ. Sa posture d'homme serviable, les thématiques qu'il aborde dans ses œuvres, et le succès qu'il remporte auprès de ses lecteurs l'assignent à l'étiquette d'écrivain commercial et populaire. Pourtant, David Foerkinos désire être reconnu sur la scène littéraire, et les éditions Gallimard l'ont élu dans leur catalogue. Aussi, la position de David Foerkinos est ambivalente, et fait lui un être inclassable et difficile à positionner dans le champ littéraire.

37 Dominique MAINGUENEAU, “*Ethos*, scénographie, incorporation”, in Ruth AMOSSY, *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, op. cit., p. 134.

38 Galit HADDAD, “*Ethos* préalable et *ethos* discursif : l'exemple de Romain Rolland”, in Ruth AMOSSY, *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, op. cit., p. 155.

39 Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 32.

40 Jérôme MEIZOZ, *La Littérature “en personne” : scène médiatique et formes d'incarnation*, op. cit., p. 18.

1.2 Auteur à la “Blanche” vs auteur populaire : émergence d’une tension

L’ambiguïté incarnée par David Foerks semble omniprésente, et fait émerger une tension : d’un côté l’écrivain fait partie du catalogue des éditions Gallimard, et est publié à la collection “Blanche”, ce qui le rend légitime ; et de l’autre, il est réceptionné par la critique journalistique comme un auteur populaire.

En 1908, André Gide, Jacques Copeau, Marcel Drouin, Jean Schlumberger, André Ruyters et Henri Gréon envisagent de créer *La Nouvelle Revue Française (NRF)*⁴¹. Suite à un premier échec de la revue, André Gide en prend la tête et s’impose comme figure tutélaire. En 1912, Jacques Rivière devient secrétaire général de la revue. L’écrivain Marcel Proust sera refusé la même année à la *NRF*.

Au retour de la guerre, en 1919, les relations entre André Gide, porteur de la *NRF*, et Gaston Gallimard, propriétaire de la maison d’édition, sont compromises. Les deux enseignes ne peuvent rester sous la même étiquette. De fait, la revue est confiée à Jacques Rivière et Gaston Gallimard continue de gérer la maison Gallimard. Celle-ci se centre sur le roman. La librairie Gallimard est créée le 26 juillet 1919.

Une ligne éditoriale, en opposition à celle des éditions Grasset, émerge peu à peu. Les éditions Gallimard semblent se tourner vers l’expérimentation formelle n’ayant pas peur d’accueillir en son sein le roman *Jean Barois* de Roger Martin du Gard, présenté sous la forme d’un découpage de scénario. Les éditions Gallimard apprécient les romans réflexifs sur le monde et aiment les cycles romanesques. Elles s’inscrivent donc dès le départ dans un régime sériel, qui définira plus tard notre ère contemporaine. Les éditions Grasset de leur côté ne cherchent pas à parler du quotidien, se refusent à la dimension engagée, et considèrent l’œuvre comme un moyen de divertir le lecteur.

Les conflits qui éclatent au sein de la maison Gallimard, entre Jacques Rivière, en recherche d’une littérature authentique, et Gaston Gallimard préférant le profit qu’il peut tirer d’une œuvre à sa valeur esthétique, prennent acte de la

41 Pour l’historique complet de la *NRF*, se référer à Alban CERISIER, *Une histoire de la NRF*, Paris, éd. Gallimard, coll. “nrf”, 2009. L’historique de la création des éditions Gallimard est également disponible en ligne : <<http://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Le-groupe-Madrigall>>

dualité qui parcourt le champ littéraire défini par Pierre Bourdieu, avec d'un côté la littérature sérieuse, et de l'autre la dite commerciale.

En 1946, Gallimard rachète les éditions Denoël. Dans les années 1970, la collection "Folio" émerge, ainsi qu'un département lié à la jeunesse. Les éditions Flammarion sont également rachetées, en 2012. Actuellement, la maison Gallimard comprend un catalogue de 40 000 ouvrages, et se présente comme le plus grand éditeur français indépendant.

Gallimard intègre David Foenkinos au sein de son catalogue, en 2002, avec le roman *Inversion de l'idiotie : de l'influence de deux polonais*⁴². Il sera directement publié à la collection "Blanche". Cette collection "Blanche" voit le jour, en 1911. Reconnaisable à sa couverture ivoire à filets rouges et noir, marquée du monogramme NRF, elle est synonyme de prestige. Toutes les œuvres de David Foenkinos seront publiées dans cette collection, ce qui érige l'écrivain en position légitime.

Sachant que la maison Gallimard publie les auteurs du canon de demain, il est intéressant de se demander pourquoi David Foenkinos est retenu pour faire partie du catalogue. L'avis des éditions Gallimard, laissé en quatrième de couverture de l'ouvrage *Inversion de l'idiotie : de l'influence de deux polonais*, éclaire ce choix porté sur David Foenkinos :

Inversion de l'idiotie est un roman à la vivacité rare, entre drame sentimental et bouffonnerie surréaliste. Les personnages y flottent dans les sphères extrêmes qui permettent au plus idiot d'entre eux de devenir un nouveau Proust. Ou l'inverse⁴³.

Sur le site Gallimard, la collection "Blanche" se présente comme un "gage de vitalité et d'excellence renouvelée"⁴⁴. On peut donc penser, au vu du commentaire apposé sur le premier roman de David Foenkinos, que la maison Gallimard a vu en cet auteur un potentiel de renouveau littéraire susceptible de capter un large public. Elle axe son commentaire sur le ton du narrateur en parlant de "vivacité rare". On note au passage cette shize déjà présente à l'écriture,

42 Dans cette histoire, l'auteur retrace le parcours d'un simple d'esprit nommé Conrad, faux neveu de Milan Kundera qui est victime d'une machination. Signalons au passage que Milan Kundera fait partie des auteurs édités à la maison Gallimard, et est un habitué de la collection "Blanche".

43 En ligne, <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Blanche/Inversion-de-l-idiotie>>

44 En ligne, <[http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/\(sourcencode\)/116029](http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/(sourcencode)/116029)>

mélangeant le “drame sentimental” et la “bouffonnerie surréaliste”. Symboliquement, la collection “Blanche” s’apparente également à la collection de Proust, de Claudel ou de Gide. Pour d’autres, il s’agit de celle de Malraux, Camus et Sartre. Parfois même, on ne retient le nom que d’une œuvre, comme *Belle du Seigneur* d’Albert Cohen ou les *Vies Minuscules* de Pierre Michon. L’univers de David Foerkinos fait la synthèse de toute cette tradition d’auteurs. Pour l’anecdote, *Belle du Seigneur* est par exemple l’œuvre favorite de David Foerkinos. Le destin du narrateur dans *Inversion de l’idiotie* fait écho au parcours littéraire de Marcel Proust, auteur que la maison Gallimard avait refusé. Prise de remords, elle rachètera quelques années plus tard le premier roman de Marcel Proust, *Du côté de chez Swan*, qui avait été publié aux éditions Grasset en 1913. Ses thématiques rappellent celles des naturalistes et proposent une vision du monde contemporain. Il est également possible que les éditions Gallimard aient pressenti dans la manière dont David Foerkinos structure ses œuvres sa polyvalence et sa capacité à s’inscrire dans le temps long. Pierre Bourdieu, dans *Les Règles de l’Art*, met d’ailleurs l’accent sur l’apport financier que peut apporter un auteur à sa maison d’édition, si ses ouvrages s’inscrivent dans la durée :

Lorsque le livre prolonge sa carrière au-delà de la première année et entre dans le “fond”, il constitue un “volant” financier qui fournit les bases d’une prévision et d’une “politique” d’investissements à long terme⁴⁵.

En effet, le rôle de l’éditeur est avant tout de faire connaître une œuvre pour en tirer un profit économique, et pour cela, toutes les stratégies sont de mise. Il devient difficile en ce cas d’échapper au monde marchand lorsqu’on est écrivain, et qui plus est, dans une époque où les livres envahissent nos quotidiens et se noient dans une culture de masse⁴⁶.

En plus de son appartenance à la collection “Blanche”, David Foerkinos est souvent primé pour ses œuvres. Sylvie Ducas relève, au travers de ses travaux, l’ambivalence du statut octroyé par les prix littéraires. D’un côté, les différents

45 Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l’art*, op. cit., p. 237.

46 Lyette LACÔTE-GABRYSIK, “ “C’est un best-seller !” ”, op. cit, p. 4.

prix permettent une mise en visibilité de l'auteur et de son œuvre, et attirent la curiosité du lecteur :

Dans l'univers de la croyance, dire "Goncourt", c'est renvoyer à une promesse d'excellence et de lisibilité faite au consommateur via un livre à bandeau rouge, quels que soient le contenu et le style hétérogènes des ouvrages retenus dans son palmarès⁴⁷.

De l'autre, ce phénomène est analysé par Sylvie Ducas comme "une turbine à succès éphémère"⁴⁸. Elle montre, en effet, qu'une fois le succès du roman primé passé, les ventes de l'œuvre déclinent. Si le Goncourt, et le Renaudot, peuvent avoir un réel impact dans la notoriété d'un auteur, ce n'est pas le cas des autres prix. Aussi, peut-on dire que dans une certaine mesure, le Prix Renaudot obtenu pour le roman *Charlotte*, participe de la construction de son image auctoriale⁴⁹, et fait entrer David Foerkinos dans le pan de la littérature sérieuse, le temps d'un roman. En effet, parmi les cent trente-sept distinctions reçues par la collection "Blanche", on compte seize prix Renaudot⁵⁰, dont David Foerkinos fait partie.

Cependant, cette légitimité, accordée par les éditions Gallimard, est remise en question. En effet, David Foerkinos est réceptionné comme un auteur populaire, et serait proche d'une littérature commerciale. Les journalistes le jugent sévèrement en raison des préceptes, élaborés par Pierre Bourdieu, qui font du champ littéraire un espace duel, nous l'avons vu, et assignent David Foerkinos à la catégorie d'écrivain pour "la grande production subordonnée aux attentes du grand public"⁵¹, et non comme un auteur autonome indépendant de contraintes externes. C'est au nom de cette conception littéraire, que les journalistes critiquent David Foerkinos et remettent en cause sa légitimité en tant qu'écrivain. Le

47 Sylvie DUCAS, "L'écrivain contemporain entre marque et label, branding et storytelling : la littérature à quel(s) prix?", in Adeline WRONA, et Marie-Ève THÉRENTY, *L'Écrivain comme marque*, op. cit., p. 103.

48 *Ibid.*, p. 106.

49 *Ibid.*, p. 108. Sylvie Ducas en parle comme "un maillon utile mais ponctuel et éphémère dans une entreprise de construction d'une image auctoriale".

50 En ligne, sur le site des éditions Gallimard : <[http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/\(sourcenoed\)/116029](http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/(sourcenoed)/116029)>

51 Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, op. cit, p. 203-204. Pierre Bourdieu différencie la "production pure", à savoir des producteurs qui ont pour clients d'autres producteurs ; et la "grande production", qui elle répond aux attentes du public.

positionnement de l'écrivain Yann Moix est clair à ce sujet : "Foenkins, qui n'est pas un écrivain, ne le sera jamais⁵²".

David Foenkins est, tout d'abord, attaqué sur son style romanesque. Jugé "insipide⁵³", trop superficiel⁵⁴, le style foenkinien manquerait de poésie⁵⁵. Les chapitres digressifs, véritable signature stylistique de l'auteur, ne seraient alors qu'un moyen de gagner des pages et "ne mène[raient] nulle part⁵⁶". Au-delà du style, les thématiques abordées par les romans et les pièces de théâtre de David Foenkins s'inscrivent dans notre quotidienneté. Aussi, peut-on l'accuser de réinvestir des topoï littéraires, déjà exploités par les écrivains réalistes et naturalistes. L'écrivain Éric Chevillard dira, avec mépris, que "l'auteur cherche sa différence dans la banalité même⁵⁷". C'est ainsi qu'il parlera d' "une littérature de vérification", ou "pavillonnaire⁵⁸". Par ces expressions, Éric Chevillard met l'accent sur le caractère répétitif des sujets exploités par David Foenkins. Pour la journaliste Natacha Polony, le roman *Les Souvenirs* est "un superbe produit". L'humour de l'écrivain devient un des traits de sa posture, qu'il entretient à des fins commerciales : "On retrouve cette même posture parce que ça commence à ressembler à une posture, qui est de jouer ce personnage gentiment loufoque mais qui nous parle du quotidien⁵⁹". Cette représentation de David Foenkins amènera la critique Nelly Kapriélian à parler de "littérature Bisounours⁶⁰".

Aussi, du côté des journalistes, David Foenkins est perçu comme un écrivain populaire, en demande de satisfaire son public. Sa posture ne fait que

52 Maria DE FRANCA, "Le courage de critiquer, un entretien avec l'écrivain et critique Yann Moix", *op. cit.*

53 Propos tenus par la journaliste Natacha Polony dans ONPC, "David Foenkins - On n'est pas couché 12 janvier 2013" [vidéo]. You tube, publiée le 24/09/19. En ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=O4cwa9aKW-A>>

54 Nathalie Crom parle d' "aimable superficialité" pour évoquer la manière dont David Foenkins se saisit de la vie quotidienne pour en faire l'arrière-fond de ses romans. Voir Nathalie CROM, "David Foenkins : blockbusters et bonne humeur", *op. cit.*

55 *Ibid.*

56 Propos tenus par le journaliste et écrivain Aymeric Caron dans ONPC, "David Foenkins - On n'est pas couché 12 janvier 2013" [vidéo], *op. cit.*

57 *Ibid.*

58 Éric CHEVILLARD, "Littérature pavillonnaire" dans *Le Monde*. Publié le 25/08/11. En ligne, <https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/08/25/litterature-pavillonnaire_1563321_3260.html>

59 Propos de la journaliste Natacha Polony dans ONPC, "David Foenkins - On n'est pas couché 12 janvier 2013", *op. cit.*

60 Nelly KAPRIÉLIAN, "L'académisme, une tendance lourde de la littérature française". *Les Inrockuptibles*. En ligne, <<https://www.lesinrocks.com/2011/09/04/livres/livres/lacademisme-une-tendance-lourde-de-la-litterature-francaise/>>

relayer cette image : il se présente sur la scène publique comme “l’écrivain sympa” ou encore un auteur de la quotidienneté, pour ne pas dire “banalité”. Pourtant, la maison Gallimard lui a accordé sa confiance ; d’où l’émergence d’une tension.

1.3 Mise en scène de l’écrivain narrateur en quête de légitimité : prémices d’un dédoublement auctorial

David Foensinos semble avoir pleinement conscience de l’ambivalence de son statut. Il se met en scène au sein de ses œuvres, notamment au travers de la figure de l’écrivain narrateur en quête de reconnaissance. C’est ainsi que David Foensinos écrit dans *Charlotte* : “La routine du succès vous aura profondément endormi. Votre dernier disque était affreusement mécanique. Je peux vous le dire : il n’a pas d’âme. Vous êtes immense mais ça ne suffit pas⁶¹”. Ces reproches que David Foensinos adresse à l’un de ses personnages, dans *Charlotte*, font écho à ses propres questionnements en tant qu’auteur. En effet, au travers de ses romans, et cela bien avant *La Délicatesse*, David Foensinos se questionne et s’interroge sur son identité et son devenir en tant qu’écrivain. Ses doutes et son désir de visibilité sur la scène littéraire sont lisibles, dès 2007, dans son roman *Qui se souvient de David Foensinos ?* :

Je ne sais pas si certains d'entre vous se souviennent de moi. Il y a quelques années, j'ai publié *Le Potentiel érotique de ma femme*. Ce roman, traduit dans de nombreuses langues, avait obtenu un réel succès. J'étais alors dans la promesse. Pourquoi les choses ont-elles si mal tourné? Depuis ce succès qui s'efface des mémoires, j'ai publié quatre autres romans et tous sont passés inaperçus. J'ai tenté d'analyser les raisons de mes échecs, mais il est impossible de comprendre pourquoi l'on devient invisible. Serais-je devenu médiocre ? Suis-je trop allé chez le coiffeur ? Pourtant, je dois absolument m'accrocher : bientôt, une fabuleuse idée de roman va surgir en moi. Bientôt, je serai à nouveau propulsé parmi les auteurs vivants. Enfin, on va se souvenir de moi.

61 David FOENKINOS, *Charlotte*, Paris, éd. Gallimard, coll. “Blanche”, 2014, p. 77.

Au travers de ce résumé d'ouvrage, qui est aussi le premier chapitre du roman, l'auteur se questionne sur les raisons de ses échecs et demande à trouver la clef du succès. On voit ici, au travers de son désir de s'inscrire dans les mémoires, qu'il souhaite avant tout être connu. Dans l'extrait cité, David Foenkinos pousse son lecteur à se souvenir de l'auteur qu'il était et lui reproche en quelque sorte de ne pas l'avoir suivi et encouragé suite au succès du *Potentiel érotique de ma femme* (2004). David Foenkinos soulève une question existentielle du métier d'écrivain : la perennité d'une œuvre ou d'un auteur dans le champ littéraire. Une œuvre reconnue ne garantit pas la perennité de l'auteur. On peut passer du succès à l'oubli le plus total, et n'être l'écrivain que d'une seule œuvre. Or, l'auteur s'interroge et son désir de percer est réel puisqu'il y accorde un roman entier. Dans cette histoire, la rencontre d'une jeune femme dans un train allant à Genève va lui permettre de trouver l'Idée, d'être envahi par l'inspiration littéraire. Comme souvent dans les romans de David Foenkinos, la rencontre amoureuse féminine permet au narrateur de retrouver goût à la vie et de se tourner vers l'écriture. À la fin de son roman, le narrateur se dédie à l'écriture et entame un roman qu'il espère mémorable.

Inspiration littéraire, rencontre amoureuse et désir de mémoire sont souvent liés dans les romans de David Foenkinos. Dans *Les Souvenirs*, on suit la trajectoire d'un jeune narrateur, veilleur de nuit dans un hôtel qui espère écrire un roman à partir d'instantanés de vie collectés :

A cette époque, je rêvais de devenir écrivain. Enfin non, je ne rêvais pas. Disons que j'écrivais, et je n'étais pas contre l'idée que toute cette stimulation neuronale me soit utile pour occuper concrètement mes jours. Mais rien n'était moins sûr [...] La nuit, dans un hôtel, j'allais enfin réunir les conditions idéales pour laisser apparaître le génie fatigué qui sommeillait en moi⁶².

Cependant, l'activité d'écrivain s'avère difficile demandant constamment la recherche du bon sujet, l'esthétique avec laquelle l'aborder. Aussi, le lecteur suit les pas de ce jeune narrateur, plus "veilleur" de la vie des autres qu'écrivain :

62 David FOENKINOS, *Les Souvenirs*, Paris, éd. Gallimard, coll. "Blanche", 2011, p. 20.

Au réveil, je relisais les quelques notes que j'avais pu prendre pendant la nuit, et j'étais catastrophé par l'éclat de ma médiocrité. Pourtant, quelques heures auparavant, j'avais cru en moi, et pensais que je tenais là le début d'un roman prometteur. Il suffisait d'un peu de sommeil pour changer l'éclairage d'une inspiration. Est-ce que tous ceux qui écrivent ressentent cela ? La sensation de puissance qui annonce celle de la faiblesse. Je ne valais rien, je n'étais rien, je voulais mourir. Mais l'idée de mourir sans même laisser un brouillon valable me paraissait pire que la mort. Je ne savais combien de temps je continuerais à vivre ainsi, dans l'espoir de pouvoir saisir concrètement ma pensée. Peut-être que cela ne viendrait jamais, et alors il me faudrait trouver d'autres chemins pour mener ma vie. Je faisais des listes, les jours de déprime, pour envisager tous les métiers possibles. Au bout d'une heure, sur ma feuille, j'avais écrit : éditeur, professeur de français, critique littéraire⁶³.

Au travers de cet extrait, David Foenkinos se rapproche de la posture de l'écrivain maudit. Le narrateur est placé devant sa souffrance, et n'arrive pas à être inspiré. Cette topique, qui fait de l'écrivain malheureux, un être d'exception susceptible d'atteindre le génie, révèle les affres et l'ambition de David Foenkinos. La chercheuse Myriam Bendhif-Syllas retrace l'histoire du mythe de l'écrivain maudit⁶⁴. Celui-ci serait en effet "fiction et mise en scène de l'écrivain au sein des œuvres, mais aussi expression indirecte de la souffrance de l'écrivain à travers les personnages de la fiction⁶⁵." Se revendiquer de la tradition de l'écrivain maudit est un critère de légitimation littéraire :

Il donne en effet un sens à la souffrance de l'écrivain et lui permet de concevoir cette souffrance comme une marque d'élection et un gage de la renommée à venir⁶⁶.

Comment ne pas voir en cet extrait un reflet des préoccupations vécues par l'auteur David Foenkinos lui-même? En effet, l'auteur vient de vivre un succès avec *La Délicatesse*, et se demande comment rester dans le palmarès des ventes.

63 David FOENKINOS, *Les Souvenirs*, *op. cit.*, p. 22-23.

64 Myriam BENDHIF-SYLLAS, « Une histoire de l'écrivain maudit », *Acta fabula*, vol. 6, n° 2, Été 2005. Publié le 07/09/2005. En ligne, <<http://www.fabula.org/revue/document980.php>>

65 *Ibid.*

66 *Ibid.*

Cependant, là encore, David Foenkinos se méprend dans ses stratégies puisque, nous l'avons vu avec Pierre Bourdieu, l'échelle de la consécration fonctionne à l'envers. Être reconnu ne justifie pas la valeur de l'œuvre, elle est plutôt le signe d'une reconnaissance vouée à être éphémère, et place l'écrivain sous le signe d'un échec littéraire. David Foenkinos a certainement peur de retomber dans l'oubli, comme après le succès obtenu par *Le Potentiel érotique de ma femme*. L'auteur ne parviendra d'ailleurs pas à conserver la place qu'il avait acquise avec *La Délicatesse* lors de la parution du roman *Les Souvenirs*, fortement critiqué à sa sortie.

C'est en 2014, que David Foenkinos connaît la consécration avec son roman *Charlotte*, avec lequel il obtient le prix Renaudot, suivi du prix Goncourt des lycéens et du Globe de cristal du meilleur roman 2014. Là encore, il se saisit d'une artiste maudite, et revendique un *ethos* d' "écrivain enquêteur", parti sur les traces d'une artiste peintre juive méconnue, Charlotte Salomon, assassinée à Auschwitz en 1943. Il délaisse le ton léger de ses premiers romans, et se tourne vers le sérieux. Il préfère la phrase courte, lapidaire, aux dédales romanesques. Ce changement de registre, de style et de thématique, lui vaudront de nombreuses critiques, et notamment celle de "s'acheter une crédibilité littéraire"⁶⁷.

David Foenkinos n'a cessé de se renouveler au fil des années, peut-être pour capter un plus large public et prouver son adaptabilité dans le champ littéraire contemporain. Même si les thématiques restent le plus souvent les mêmes, le registre et la structuration de ses œuvres évoluent. Ses premiers romans, de 2002 à 2004, sont considérés comme des comédies plutôt loufoques et décalées. Le chapitrage est simple et ne contient pas de particularités visuelles apparentes. L'apparition des chapitres digressifs marque une nouvelle structuration de l'intrigue avec *La Délicatesse* (2009). Ce procédé sera repris dans *Les Souvenirs* (2011). Dans ces deux œuvres, David Foenkinos explore la comédie dramatique. *Qui se souvient de David Foenkinos?* (2007) et *Le Mystère Henri Pick* (2018) se questionnent sur le statut d'écrivain et les revers du monde de l'édition. Dans *Charlotte* (2014) et *Vers la beauté* (2019), l'auteur se tourne

67 Elisabeth PHILIPPE, "Avec *Charlotte*, David Foenkinos échoue à s'acheter une crédibilité littéraire". *Les Inrockuptibles*, publié le 06/09/14. En ligne, <<https://www.lesinrocks.com/2014/09/06/livres/livres/demontage-manque-delicatesse/>>

vers l'art et ses réflexions, change de registre pour se tourner vers le documentaire pour le premier et s'inspirer de faits réels pour le second. Le registre se veut alors plus grave. Ces deux histoires sont découpées en parties indépendantes à la manière d'actes. Son dernier roman *Deux Soeurs* (2020) conserve la structuration en parties, et se tourne vers le thriller psychologique.

Suite à ces expériences, David Foerkinos se tourne vers le théâtre, qui selon lui, est "une formidable respiration entre les livres et les films"⁶⁸. Récemment, David Foerkinos déclarait sur *Europe 1*, envisager de se lancer un jour dans l'élaboration d'une série :

Je ne sais pas si j'en serai capable à l'heure qu'il est mais je pense que j'y viendrai. Je commence à regarder ça de plus près et c'est assez fascinant. Ce qui est assez excitant, c'est de pouvoir suivre des personnages et d'aller au plus profond de leur psychologie⁶⁹.

Difficile de fait de classer David Foerkinos. L'auteur incarne différentes postures, semble happé par divers champs artistiques, d'où l'émergence d'une tension. On ressent les prémices d'un dédoublement auctorial au travers de la mise en scène de l'écrivain narrateur, en quête de légitimité dans ses œuvres. L'auteur David Foerkinos est parcouru de paradoxes, et cette complexité qu'il incarne fait de lui un auteur inclassable.

68 "Pour David Foerkinos, le théâtre terrain de la liberté absolue". *La Croix*, publié le 02/02/2020. En ligne, <<https://www.la-croix.com/Culture/David-Foerkinos-theatre-terrain-liberte-absolue-2020-02-05-1301076398>>

69 Céline BRÉGAND, "Théâtre, littérature et bientôt...séries? David Foerkinos revient sur ses multiples casquettes", *op. cit.*

- Chapitre II : Risques et paradoxes des stratégies auctoriales, éditoriales et transmédias -

“C’est l’autonomisation progressive du champ littéraire, au tournant du XIX^e siècle, qui, en faisant de l’identité d’auteur un critère d’évaluation esthétique rend possible la transformation de l’écrivain en marque⁷⁰”, affirment Marie-Ève Thérenty et Adeline Wrona, dans *L’Écrivain comme marque*. Au travers de cet ouvrage, les spécialistes s’interrogent sur les liens entre littérature et *marketing*. Tout écrivain, situé sur le marché se trouverait en position de *branding*, c’est-à-dire qu’il travaillerait son identité comme une marque. Dès le XIX^e siècle, des écrivains comme Zola, ou encore Colette entretiennent des liens étroits entre leur production romanesque et le champ économique.

David Foenkinos est souvent accusé de jouer de sa posture à des fins commerciales. Son statut ambivalent, doublé d’un homme aux multiples casquettes, interroge. Afin de comprendre le fondement de ces accusations, il s’agit d’étudier les stratégies, employées consciemment ou non, par l’auteur.

Les stratégies auctoriales sont visibles par ses apparitions sur les plateaux télévisés ou encore sa présence sur les réseaux sociaux. C’est ce que Jérôme Meizoz nommera “littérature exposée” ou encore “hors du livre” :

Le livre constitue le mode par excellence de l’existence *in absentia* de l’auteur, le garant de la survie de l’idée sur le corps et l’un des moyens d’assurer sa transmission pérenne. Mais l’objet livre se double d’une performance corporelle de l’écrivain comme porteur de l’œuvre, régie par les exigences de l’ère du spectacle, qu’il s’agisse de la performer ou / simplement de la promouvoir⁷¹.

Nous verrons que, d’un côté, les apparitions de David Foenkinos participent de la promotion de ses ouvrages et de son univers artistique, mais il ne semble pas l’utiliser consciemment à des fins commerciales. D’un autre côté, il traite ses œuvres comme des *best-sellers*, et reste dépendant de stratégies éditoriales.

70 Adeline WRONA, et Marie-Ève THÉRENTY, *L’Écrivain comme marque*, op. cit, p. 5.

71 Jérôme MEIZOZ, *La Littérature “en personne” : scène médiatique et formes d’incarnation*, op. cit, p. 29-30. L’italique est dans le texte d’origine.

Celles-ci ré-enclenchent sans cesse un cycle d'autopromotion de l'œuvre au travers de multiples gestes promotionnels. Les stratégies transmédiales, à savoir les multiples adaptations cinématographiques que l'auteur fait de ses œuvres ou dont les réalisateurs s'emparent, mettent en avant les œuvres d'origine et encourage l'élan commercial.

De fait, ces stratégies multiples semblent une réelle impasse pour un auteur comme David Foerkinos, sur la voie de la consécration littéraire, et l'enferment sous l'étiquette de l'écrivain commercial. Dans ces conditions, en quoi les stratégies employées consciemment ou non par David Foerkinos ne font qu'entretenir l'ambiguïté de son statut sur la scène littéraire?

2.1 Stratégies auctoriales au travers d'une "littérature hors du livre"

"L'émotion s'est déplacée de l'objet d'art vers la personne qui est en la fragile incarnation⁷²", déclare Jérôme Meizoz, dans *La littérature "en personne"*. En effet, il semblerait que le lecteur désire voir le visage du créateur, se l'approprier et vérifier si l'image conçue par l'auteur à l'écriture (l'*ethos* scriptural) se veut identique lors de ses passages télévisés.

Dès le XIX^e siècle, le principe de l'entretien littéraire, reliant sphère littéraire et sphère médiatique, voit le jour. Les auteurs se prêtent ou se refusent au jeu de l'interviewer. Ces entretiens littéraires participent de la pérennité d'une posture, c'est-à-dire que l'auteur peut convoquer sa *persona* et la légitimer auprès de son public ; ou bien l'échange peut mettre en péril l'*ethos* de l'auteur si celui-ci s'emporte ou qu'il déçoit son public cible au travers de son comportement ou de ses réponses :

[L'image d'auteur] est aussi le résultat de la confrontation entre son image préalable telle qu'elle est perçue par l'interviewer et l'auditoire à travers ses

72 Jérôme MEIZOZ, *La Littérature "en personne": scène médiatique et formes d'incarnation*, op. cit., p. 27. Jérôme Meizoz ira même jusqu'à dire que dans l'ère contemporaine, le lecteur découvrira le visage de l'auteur avant même d'avoir lu une de ses œuvres, et s'en fera une image avant lecture : "la modernité médiatique a substitué au livre son auteur audible, visuel ou télévisuel". Voir à ce propos, Jérôme MEIZOZ, "Postures d'auteur à l'ère médiatique : présentation de soi ou auto-promotion?", in Adeline WRONA, et Marie-Ève THÉRENTY, *L'Écrivain comme marque*, op. cit., p. 155.

performances publiques précédentes, et d'autre part à travers son *ethos* auctorial, c'est-à-dire l'image qui ressort de ses écrits⁷³.

Lorsque David Foerkinos se présente sur la scène littéraire, il semble fidèle à lui-même. Face aux attaques de Natacha Polony et d'Aymeric Caron sur le plateau d' "On n'est pas couchés", David Foerkinos reste de marbre, et répond avec humour aux critiques des journalistes. Il pérennise de fait la posture d'écrivain qu'il incarne : celle de l'homme simple, proche de ses lecteurs. Toujours serviable, patient, amateur de séances de dédicaces et de rencontres avec ses lecteurs, David Foerkinos ne déçoit pas et cultive l'image d'un écrivain que le succès ne rend pas dédaigneux. Son allure vestimentaire atteste elle aussi d'un homme du quotidien. Il préfère le jean et la chemise classique, porte des lunettes carrées noires, et refuse l'excentricité. D'ailleurs, David Foerkinos n'est pas son pseudonyme, mais son véritable nom. La personne réelle fait donc partie prenante de sa figure d'écrivain.

Au travers de ses apparitions télévisées, et notamment à "La Grande Librairie", David Foerkinos est amené à parler de sa démarche d'écriture, de ses projets de romans et d'adaptations. La représentation que David Foerkinos donne de ses œuvres sur les plateaux télévisés participe de cette "littérature hors du livre", dont parlait Jérôme Meizoz. L'œuvre passe au travers du corps de l'auteur qui la met en scène par ce qu'il en dit et en présente. Cependant, contrairement à d'autres auteurs, comme par exemple le contemporain Sylvain Prudhomme, lui aussi auteur de romans, David Foerkinos ne se livre pas aux lectures publiques. Même lorsqu'il est convoqué au "Livre sur la Place de Nancy"⁷⁴ pour parler des *Souvenirs*, il n'en lira pas d'extraits. Il ne se prête pas non plus à la performance et n'est pas un homme de la mise en scène. Il laisse de fait au livre le soin d'incarner sa littéarité.

Si s'exposer publiquement permet de donner un visage à l'œuvre, il met également en lumière la production d'un auteur. Le spectateur de l'émission, de passage ou aguerri, découvre au-delà d'un visage, une œuvre, une personnalité

73 Galia YANOSHEVSKY, "Potentiel et actualisation du *branding* dans l'entretien littéraire : le cas d'Amos Oz", in Adeline WRONA, et Marie-Ève THÉRENTY, *L'Écrivain comme marque*, op. cit., p. 183.

74 "Les Rencontres du Livre sur la place – David Foerkinos (5 décembre 2011)", [vidéo]. *YouTube*, publiée le 04/06/12. En ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=rGhUhPZxt88>>

d'écrivain susceptible d'attiser sa curiosité et d'aller se procurer l'ouvrage mis en lumière dans l'émission :

[L'entretien littéraire] sert de cadre et de construction d'image d'auteur et de mise en scène des postures d'écrivain en même temps qu'il constitue un cadre de marketing et d'auto-promotion de l'écrivain⁷⁵.

Ainsi, une présentation de soi et de son œuvre en sphère médiatique possède toujours une dimension commerciale, voulue ou non par l'auteur, et notamment lorsque celui-ci est connu du monde littéraire :

Le "capital de visibilité" de l'auteur devient un argument de vente auprès des lecteurs [...] Les noms d'auteurs fonctionnent dès lors comme des marques permettant de vendre un produit littéraire⁷⁶.

Autre facteur majeur, la présence d'un auteur sur les réseaux sociaux renforce le degré de visibilité de l'auteur et de sa production littéraire, puisqu'il la met en scène, propose parfois des extensions inédites, des performances. La chercheuse Oriane Deseilligny envisage le réseau social comme "un outil de médiation de l'activité d'écriture [des écrivains] et de promotion de leur publication⁷⁷". Cependant, David Foerkinos reste peu présent sur les réseaux sociaux. Il entretient deux comptes Facebook, rarement mis à jour. Ceux-ci possèdent en réalité le même contenu et ne semblent pas opérer de distinction entre la personne réelle et l'écrivain.

Les images publiées se partagent en deux catégories : les couvertures de romans ou affiches de théâtre à paraître, et les multiples couvertures de ses romans traduits à l'étranger. Certaines images indiquent le classement de ses livres, souvent en tête, dans une revue, ce qui indique au passage sa position dans

75 Galia YANOSHEVSKY, "Potentiel et actualisation du *branding* dans l'entretien littéraire : le cas d'Amos Oz", in Adeline WRONA, et Marie-Ève THÉRENTY, *L'Écrivain comme marque*, op. cit., p. 185.

76 Ambre ABID-DALENÇON, "La "marque écrivain" au service du contenu de la marque", in Adeline WRONA, et Marie-Ève THÉRENTY, *L'Écrivain comme marque*, op. cit., p. 115. Voir Nathalie HEINICH, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, éd. Gallimard, coll. "Bibliothèque des sciences humaines", 2012, p. 162.

77 Oriane DESEILLIGNY, "Le geste de l'auteur, la marque de l'écrivain sur Facebook", in Adeline WRONA, et Marie-Ève THÉRENTY, *L'Écrivain comme marque*, op. cit., p. 207.

Consciemment ou non, l'écrivain donne une image de lui lors de ses performances verbales et corporelles sur la scène publique. D'une part, ces apparitions permettent la diffusion plus large d'une œuvre et ré-enclenche de fait un cycle d'auto-promotion des œuvres. Aussi, *marketing* et figure d'écrivain semblent intimement liés, et cela même si l'auteur ne se veut pas commercial. Adeline Wrona et Marie-Ève Thérénty soulignent cette particularité lorsqu'elles affirment que "la marque auteur touche aussi les écrivains légitimes"⁷⁹. En effet, ils entretiennent la plupart du temps le mythe d'une écriture non réfléchie, spontanée, réservée à un public restreint et spécialisé. Cependant, l'usage que David Foerkinos fait des réseaux sociaux montre qu'il se refuse à la mise en scène, et laisse ses œuvres faire ses preuves. Voyons à présent comment cette marque auteur qu'incarne David Foerkinos est, cependant, instrumentalisée par sa maison d'édition, et l'enferme indirectement sous l'étiquette d'auteur non autonome dans le champ littéraire.

2.2 Stratégies éditoriales et transmédiales

"Les discours de promotion ne peuvent créer ou maintenir une marque que s'ils convergent dans une représentation identitaire, unifiée et simplifiée [de l'auteur et son œuvre]⁸⁰", affirme Ruth Amossy. Pour diffuser la marque auteur David Foerkinos, il faut que les stratégies éditoriales s'ajoutent à celle des apparitions publiques de l'auteur. Cependant, en multipliant les démarches promotionnelles, les maisons d'édition, et en l'occurrence la maison Gallimard pour David Foerkinos, ne fait que confirmer les accusations auxquelles David Foerkinos est confronté : celle de l'écrivain commercial. Elles rappellent au passage l'impossibilité pour un auteur actuel d'échapper au *marketing*. En effet, au vu des nombreuses rééditions et stratégies promotionnelles mises en place par les éditions Gallimard, il paraît difficile d'écarter David Foerkinos des contraintes imposées par son éditeur. En cela, il n'est pas autonome dans le champ littéraire, tel que le conceptualise Pierre Bourdieu.

79 Adeline WRONA, et Marie-Ève THÉRENTY, *L'Écrivain comme marque*, op. cit., p. 24.

80 Ruth, AMOSSY, "Ethos, image d'auteur, marque", in Adeline WRONA, et Marie-Ève THÉRENTY, *L'Écrivain comme marque*, op. cit., p. 165.

Les stratégies éditoriales de la maison Gallimard prennent la forme d'un ensemble de gestes promotionnels. Par exemple, l'usage de banderoles rouges posées sur la couverture du nouveau roman de David Foenkinos à paraître, rappelle ses œuvres précédentes. On présente David Foenkinos comme "l'auteur de". La périphrase "l'auteur de *La Délicatesse*" est privilégiée, mais il arrive que d'autres titres d'œuvres moins connus soient cités comme "l'auteur de *Je vais mieux*". Parfois même, il s'agit d'une véritable liste d'œuvres. On privilégiera tout de même les œuvres ayant reçu des prix littéraires comme *La Délicatesse* ou encore *Charlotte*.

L'intérêt pour une maison d'édition est que le roman, qui connaît le succès, devienne un *long-seller*, c'est-à-dire qu'il s'inscrive dans le temps et les mémoires et se canonise. Pour cela, des rééditions multiples voient le jour et enclenchent un cycle permanent de promotion.

L'exemple de *La Délicatesse* est assez remarquable⁸¹. Le livre paraît le 20/05/2009, aux éditions Gallimard en collection "Blanche", format soleil, à 17,50 euros. Un an plus tard, en 2010, l'éditeur "A vue d'oeil" en propose une édition adaptée en grands caractères à 20 euros. En 2011, année de l'adaptation filmique de *La Délicatesse*, les éditions Gallimard le publient en collection "folio" et rendent accessible cette histoire en baissant le prix de l'œuvre à 7,50 euros. La couverture de cette première édition en collection "folio" reprend celle de l'adaptation filmique⁸². Ainsi, le lecteur ayant vu le film peut faire un rapprochement et découvrir l'histoire d'origine. Cette stratégie engendre un cycle d'auto-promotion permanent : le livre fait écho au film, et inversement. En 2012, un coffret folio voit le jour regroupant *Le Potentiel érotique de ma femme* (2004), premier succès de l'auteur, *La Délicatesse*, et *Nos séparations* (2008). En 2013, *La Délicatesse* devient un livre-audio. En 2014, puis en 2018, paraissent deux

81 Toutes les rééditions de *La Délicatesse* sont mentionnées sur ce site : <<https://www.edistat.com/search.php?words=David+Foenkinos+-+la+d%E9licatesse>>

82 Cette stratégie est fréquemment utilisée dans le domaine éditorial. Dans leur étude, Lyette Lacôte-Gabrysiak et Adeline Florimond le soulignent : "Les éditeurs profitent de la publicité faite autour d'un film pour ressortir une édition du livre souvent avec une première de couverture reprenant les images du film. Voir Lyette LACÔTE-GABRYSIAK, et Adeline FLORIMOND, "L'influence des adaptations cinématographiques sur les ventes de livres en France", dans *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2017, p. 148. Publié le 13/01/16. En ligne, <<http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx15.12>>

autres éditions en collection “folio” ré-illustrées. Ainsi, cette œuvre s’inscrit dans la pérennité puisqu’elle est constamment rééditée dans de nombreuses collections, ré-illustrées, et cela de 2009 à 2018, donc sur une étendue de neuf années. La plupart des œuvres de David Foerkinos subissent la même trajectoire.



Dans le cas de *Charlotte*⁸³, paru en 2014 en collection “Blanche”, l’œuvre est rééditée deux fois en 2015, deux fois en 2016 (dont une édition grand format illustrée avec les œuvres de Charlotte Salomon en collection “Livres d’art” à 29 euros), une fois en 2017, et deux fois en 2018. Si l’étendue des rééditions est moindre comparée à celle de *La Délicatesse* (4 ans au lieu de 9), les rééditions sont moins espacées puisque deux paraissent par an. *Charlotte* est en cours d’adaptation cinématographique et devrait voir le jour en 2020. On peut donc penser que l’œuvre sera rééditée avec en page de couverture celle du futur film, et connaîtra de fait un destin similaire à celui de *La Délicatesse*.

Il est intéressant aussi de constater qu’un roman tel que *Le Potentiel érotique de ma femme*, paru en 2004, profite d’une ré-illustration complète des œuvres de David Foerkinos en collection “folio” pour réapparaître en 2018⁸⁴. En effet, le succès actuel de l’auteur peut susciter l’envie d’aller découvrir ses œuvres antérieures.

83 Toutes les rééditions de *Charlotte* sont mentionnées sur ce site : <<https://www.edistat.com/search.php?words=David+Foerkinos+-+charlotte>>

84 En ligne, <<https://www.edistat.com/search.php?words=David+Foerkinos+-+le+potentiel+%E9rotique+de+ma+femme>>

Nous l'avons vu également, David Foenkinos connaît un fort engouement de la part des lecteurs étrangers. Ses œuvres sont traduites dans de nombreux pays et largement promotionnées par les librairies et autres commerces.

Ainsi, la manière dont la maison d'édition se saisit des œuvres de David Foenkinos fait de l'auteur un écrivain à *best-seller*, et l'empêche d'être reconnu sur la scène littéraire. Le choix de la transmédialité, au travers des multiples adaptations filmiques de ses romans, ne fait que relayer cette image commerciale. *La Délicatesse* est le premier roman et le seul que David Foenkinos choisira d'adapter à l'écran. Avant ce roman, David Foenkinos n'était pas réellement connu. Suite à ce premier succès, les romans de David Foenkinos suscitent l'engouement des réalisateurs, seule exception à la règle, *Vers la beauté*.

Dans *L'Élite artiste*, Nathalie Heinich déclare: "Longtemps d'ailleurs, le destin idéal d'un feuilleton ou d'un roman fut de devenir une pièce de théâtre (la même chose valant aujourd'hui pour le cinéma)⁸⁵". L'étude Lyette Lacôte-Gabrysiak et Adeline Florimond, nommée "l'influence des adaptations cinématographiques sur les ventes de livres en France"⁸⁶, en 2017, a montré le lien qui unit l'œuvre d'origine à son adaptation à l'écran. Sur une étude, regroupant 671 références littéraires recensées de 1984 à 2016, 29,1% des romans adultes donnent lieu à un film⁸⁷. Le succès du film profite en général aux rééditions en "folio"⁸⁸, et plus largement à l'œuvre source (47,4% des adaptations filmiques de romans ont généré des meilleures ventes de livres⁸⁹). D'ailleurs, il est fréquent, que suite à l'adaptation filmique, le roman atteigne les meilleures ventes (22/47 romans adaptés au cinéma ont rejoint la liste des meilleures ventes⁹⁰).

Dans leur conclusion, les deux critiques démontrent les limites d'une telle pratique, notamment lorsqu'il s'agit de parler d'un nouveau phénomène, récemment implanté en France, celui du *scouting*. En effet, des spécialistes et

85 Nathalie HEINICH, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, éd. Gallimard, coll. "Bibliothèque des sciences humaines", 2005, p. 73.

86 Lyette LACÔTE-GABRYSIK, et Adeline FLORIMOND, "L'influence des adaptations cinématographiques sur les ventes de livres en France", *op. cit*, p. 143-156.

87 *Ibid.*, p. 144.

88 *Ibid.*, p. 146.

89 *Ibid.*, p. 151.

90 *Ibid.*

professionnels mettent en place des plateformes afin de repérer des œuvres littéraires qui pourraient devenir des adaptations cinématographiques et télévisuelles. Ainsi, les prédictions et inquiétudes du critique Yves Lavandier se concrétisent puisqu'il avait déclaré, dans *La Dramaturgie* : "On peut imaginer qu'un jour, les romans ne seront plus écrits pour être lus mais pour être adaptés par le cinéma⁹¹". L'écrivain semble devenir cet *homo multiplex*, "homme des foules et des masses⁹²", comme le soulignait le journaliste Fabrice Pliskin.

Là encore, il est complexe de se fier à la stratégie transmédiatique pour en faire un des critères d'accès à la légitimité. En effet, on peut penser qu'adapter son roman au cinéma est une entreprise commerciale ; mais on peut également expliquer ce phénomène du fait de l'engouement que suscite la transmédiaticité dans notre ère contemporaine. En effet, de plus en plus d'écrivains adaptent leurs œuvres à l'écran. Plus largement, le phénomène d'adaptation des romans en film s'accroît. En effet, si l'adaptation des romans au cinéma permet de diffuser, et d'amplifier la visibilité de l'histoire portée, et de fait d'être un moteur d'auto-promotion de l'œuvre d'origine, c'est aussi un moyen de prouver son adaptabilité et son accomplissement en tant qu'auteur dans une société friande de produits transmédiatiques.

Ainsi, les stratégies choisies par David Foenkinos ne permettent pas d'éclairer notre propos. Pour le moment, il semblerait que David Foenkinos soit soumis aux contraintes éditoriales que lui impose son métier d'écrivain, et qu'il subisse indirectement le succès que ses histoires suscitent auprès des réalisateurs. Pour mieux le situer, il faudrait étudier l'évolution de sa posture sur la scène publique, en poursuivant cette étude sur les années à venir. Il est actuellement difficile, alors que David Foenkinos continue de rayonner dans divers domaines artistiques, de savoir quelle étiquette prendra le dessus : celle d'un auteur contemporain accompli dans une époque en demande de produits transmédiatiques, ou celle d'un auteur prisonnier de contraintes éditoriales et économiques.

91 Yves LAVANDIER, *La Dramaturgie, l'art du récit*, op. cit., p. 596.

92 Fabrice PLISKIN, "Quand les écrivains font leur cinéma", op. cit.

3.3 Vers de nouveaux territoires : le statut “middlebrow”

Les études de Matthieu Letourneux permettent de mettre au jour la particularité de notre ère contemporaine, et expliquent par conséquent la difficulté de situer un écrivain tel que David Foenkinos dans le champ littéraire :

L'éclatement de l'unité fictionnelle d'une œuvre sur des supports différents dans les imaginaires et les univers transmédiateurs, le poids de plus en plus lourd de ses déclinaisons commerciales (produits dérivés, franchise), la fragmentation et le déplacement des auctorialités qui en résultent, la tendance forte à penser le public comme un consommateur à la fois du récit premier et de ses produits / dérivés, la conception de l'œuvre, non plus dans sa matérialité mais dans sa dynamique de représentation, tout tend à faire glisser les pratiques culturelles vers des logiques industrielles⁹³.

Dans un tel contexte, il paraît difficile d'accéder à la légitimation. Les dynamiques commerciales envahissent de plus en plus le champ littéraire, invitant à repenser la dualité du champ bourdieusien. En effet, l'écrivain actuel doit faire face à un paradoxe :

La marque auteur, liée à l'émergence d'une société de consommation, d'une culture de masse et à l'affirmation du paradigme dominant de la sérialité, est aussi le garant de la visibilité, de la singularité, voire de l'exceptionnalité de l'écrivain⁹⁴.

Il s'avère en effet impossible d'imaginer le succès d'un auteur sans stratégies éditoriales et mises en scène de soi. Le phénomène existe depuis plusieurs siècles, et s'accroît dans une ère contemporaine en demande de visibilité. Jérôme Meizoz le souligne : “A l'ère du spectacle, à l'ère du marketing de l'image, tout individu jeté dans l'espace public est poussé à construire et maîtriser l'image qu'il

93 Matthieu LETOURNEUX, “Gérard de Villiers présente : marque déposée et auctorialité architecturale”, in Adeline WRONA, et Marie-Ève THÉRENTY, *L'Écrivain comme marque*, op. cit., p. 32-33.

94 Adeline WRONA, et Marie-Ève THÉRENTY, *L'Écrivain comme marque*, op. cit., p. 22.

donne de lui⁹⁵”. Celle-ci peut en effet mettre en avant la singularité de l’auteur dans le vaste champ littéraire.

Ces stratégies auctoriales, éditoriales et transmédiales soulèvent de nombreux paradoxes. Connaître un succès trop vif est synonyme de soupçons et d’illégitimité littéraire. Adapter son œuvre au cinéma et œuvrer à la connaissance de l’œuvre par des stratégies éditoriales réenclenchent sans cesse un cycle d’auto-promotion de l’œuvre. Face à la dualité proposée par le champ, il est difficile pour l’auteur de se trouver du côté de la littérature sérieuse. Même en jouant la “posture de l’absence”, comme chez les éditions de Minuit⁹⁶, on n’échappe pas à une mise en scène de soi, et donc à une auto-promotion de soi et de son œuvre. Il faudrait de fait consacrer une étude plus approfondie sur les nouveaux territoires qui pourraient intégrer le champ littéraire français, comme par exemple le statut intermédiaire du *middlebrow*.

Si l’on se penche à nouveau sur les caractéristiques de son statut et de son écriture, la littérature portée par David Foenkinos serait plus proche d’une littérature dite “moyenne”, relevant de la tradition anglo-saxonne du *middlebrow*. Cette littérature, située en “territoire du milieu⁹⁷”, est encore peu étudiée en France. Cette notion émerge, en 1920, suite à l’impossibilité de classer certaines œuvres dans les deux compartiments prédominants dans le champ littéraire : d’un côté, la littérature sérieuse ; et de l’autre, la littérature populaire. La chercheuse Diana Holmes se propose de définir la littérature *middlebrow* :

Un terme péjoratif qui désigne une culture qui ne possède ni la valeur esthétique de la “haute” culture ni l’énergie vulgaire mais dynamique du “populaire”. Dans le domaine littéraire, il s’agit de romans plus ou moins réalistes, accrocheurs mais traitant de thèmes sérieux et souvent d’actualité⁹⁸.

95 Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l’auteur*, op. cit., p. 15.

96 Marie-Ève THÉRENTY, “Marque-auteur vs marque-éditeur : “Minuit, une maison terriblement marquée””, in Adeline WRONA, et Marie-Ève THÉRENTY, *L’Écrivain comme marque*, op. cit., p. 96.

97 Paul BLETON, “Par tous les moyens : territoire du milieu et champ de forces”, *Belphégor*, 15-2, 2017, p. 5. Publié le 23/11/2017. En ligne, <<https://journals.openedition.org/belphegor/1037>>

98 Diana HOLMES, “Une littérature illégitime – le “middlebrow”, *Belphégor*, 17, 1, 2019. Publié le 13/03/2019. En ligne, <<https://journals.openedition.org/belphegor/1774>> , p. 3.

Le principal critère de la littérature *middlebrow* est le “mimétisme réaliste⁹⁹” de l’œuvre, et par conséquent son critère immersif :

Mimétique dans la mesure où il présuppose une relation assez directe entre signe et référent, et affirme ainsi la possibilité de mettre en mots la réalité. Immersif, parce qu’il invite le lecteur à suspendre son incrédulité et à se laisser entrer dans un mode fictionnel¹⁰⁰.

Les auteurs *middlebrow* s’emparent de sujets qui leur sont contemporains et dépeignent de fait dans leur roman un quotidien bien connu du lecteur. C’est le cas de David Foerkinos qui inscrit ses personnages dans l’espace social, fréquenté du lecteur, celui du XXI^e siècle. Dans *La Délicatesse*, le lecteur peut se reconnaître dans le salarié anonyme incarné par Markus, ou encore la jeune femme meurtrie par la vie qui tente de trouver sa place comme Nathalie. Dans *Je vais mieux*, un père de famille éprouve des douleurs de dos inexplicables. On comprend que ce mal-être est le poids métaphorique de sa vie, celle d’un salarié exploité et d’un père solitaire. Ainsi, au travers de toutes ces expériences de vie, le lecteur peut se reconnaître à différents niveaux.

En axant ses romans sur la vie, David Foerkinos encourage à la lecture immersive et interactionnelle. Selon Marie-Laure Ryan, la littérature *middlebrow* est positive puisqu’elle permet par l’immersivité qu’elle propose au lecteur, de stimuler son imagination.

La lecture d’une fiction comporte toujours deux éléments, immersion et interactivité, autrement dit la lecture fictionnelle est toujours “amphibie” (on se plonge dans la fiction, mais pour y rester il faut aussi que l’oxygène de la réalité vécue, d’où la conscience du texte)¹⁰¹.

99 Paul BLETON, “Par tous les moyens : territoire du milieu et champ de forces”, *op. cit.*, p. 5.

100 Diana HOLMES, “Une littérature illégitime – le “*middlebrow*”, *op. cit.*, p. 4.

101 *Ibid.*, p. 5. Voir Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 2001. Jean-Marie Schaeffer partage également cette conception. Il pense qu’une lecture immersive d’une fiction peut modifier nos comportements. Voir Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, Paris, éd. Seuil, 1999.

Raphaël Baroni y voit même une dimension cathartique, puisqu'en s'imprégnant d'une fiction, le lecteur pourra expérimenter ses désirs sans se mettre en danger :

Dans l'espace du récit, les leçons que nous tirons habituellement des épreuves que nous réserve l'existence peuvent être enseignées sans danger : le vécu passionnel se convertit en histoire passionnante¹⁰².

Dans *Les Souvenirs*, paru en 2011, soit la même année que le film “La Délicatesse”, David Foenkinos accompagne son lecteur dans une expérience de vie douloureuse, celle des aînés relayés dans des maisons de retraite souvent lugubres. Alors que l'auteur aurait pu choisir d'écrire la morbidité, il reste fidèle à lui-même et apporte sa touche humoristique. Il propose une autre alternative à la douleur, et dit ce que le lecteur en pareille situation émotionnelle n'aurait pas su formuler. La critique Diana Holmes le souligne : “[L'intrigue *middlebrow*] fournit un espace de sécurité d'où l'on peut explorer des expériences qui, dans la réalité, seraient intolérables ou insupportables¹⁰³”. Tzvetan Todorov voit même en ce type d'intrigue un moyen de “mieux comprendre le monde et de nous aide[r] à vivre¹⁰⁴”.

En complément du “mimétisme réaliste”, un roman *middlebrow* établit “une vraie géographie¹⁰⁵” dans son intrigue, de sorte que le lecteur peut s'imaginer et reparcourir aux côtés des personnages leurs trajectoires. Si cet aspect est plus absent dans la littérature de David Foenkinos, on notera tout de même l'importance qu'il accorde aux trajectoires. On se souvient de Nathalie et François, qui au début de leur amour, dans *La Délicatesse*, se plaisent à refaire l'itinéraire de leur rencontre le soir sur une carte de Paris. Dans l'adaptation filmique, le spectateur déambule dans des quartiers parisiens, dont le plus célèbre reste celui de la Tour Eiffel. Au niveau de la mise en scène, qu'elle soit romanesque ou filmique, une attention particulière aux chemins empruntés *via* les couloirs, rues est accordée.

102 Raphaël BARONI, *La Tension narrative Suspense, curiosité et surprise*, Paris, éd. Seuil, 2007, p. 35.

103 Diana HOLMES, “Une littérature illégitime – le “*middlebrow*”, *op. cit.*, p. 7.

104 Tzvetan TODOROV, *La Littérature en péril*, Paris, éd. Flammarion, 2007, p. 72. Cité dans Diana HOLMES, “Une littérature illégitime – le “*middlebrow*”, *op. cit.*, p. 3.

105 Diana HOLMES, “Une littérature illégitime – le “*middlebrow*”, *op. cit.*, p. 6.



De fait, David Foenkinos serait un “écrivain de l’entre-deux¹⁰⁶”. Ni tout à fait populaire, ni tout à fait sérieux, les œuvres de David Foenkinos oscillent entre les différents territoires présents dans le champ littéraire. L’étiquette du *middlebrow* semble actuellement la plus judicieuse pour le situer sur la scène littéraire.

Dans cette ère, où l’auteur est amené à s’adapter et envahir divers champs artistiques, il s’avère primordial de s’intéresser à une nouvelle configuration du champ littéraire. Nombreux seraient alors les écrivains actuels qui feraient leur entrée dans la catégorie *middlebrow*. Les travaux de Matthieu Letourneux, ou encore d’Adeline Wrona et Marie-Ève Thérénty témoignent de cette nécessité. En partant du principe qu’un auteur actuel ne peut échapper à la marque, on ne peut plus associer la dimension commerciale, à une littérature populaire ou non sérieuse. Même les auteurs légitimes ont recours à ces stratégies. Deux solutions s’offrent alors à nous : garder le principe de la dualité du champ bourdieusien en incluant un nouveau territoire, celui du *middlebrow* ; ou alors repenser le champ dans sa totalité en envisageant les notions de champ littéraire et économique comme intrinsèquement liés.

106 Jean-Marie SEILLAN, “Un genre de roman ni trop haut ni trop bas : Georges Ohnet et la littérature moyenne”, *Belphégor*, 15-2/2017. Publié le 04/11/2017. En ligne, <<https://journals.openedition.org/belphegor/1022>>

Elle était juste là, dans une lucidité absolue, / à se regarder jouer comme une actrice de théâtre. Dédoublée, elle observait d'un oeil sidéré la femme qu'elle n'était plus, celle qui pouvait être dans la vie et la séduction. Ce moment plaçait dans une lumière encore plus accrue tous les détails de son impossibilité à être. (*LD*, p. 54-55)

David Foenkinos

Nous l'avons vu, définir David Foenkinos s'avère complexe du fait de nombreux paradoxes qui parcourent l'écrivain. En effet, nous tentons de situer David Foenkinos dans le champ littéraire alors que lui-même se refuse à toute catégorisation. Lorsque le journaliste François Busnel, lors de l'émission "La Grande Librairie", lui demande de définir son style, ou le registre de ses œuvres, David Foenkinos s'y oppose :

Mais on n'est pas obligé de définir les choses [...] Vous savez quand vous faites un film, il faut dire si c'est une comédie, un drame, ça n'a pas d'importance. On raconte une histoire, peu importe la forme, peu importe la façon¹⁰⁷.

"La Délicatesse" est d'ailleurs considérée comme une "dramédie¹⁰⁸" et relève, selon Stéphane Foenkinos, d'un registre "driste¹⁰⁹", à mi-chemin entre le drame et la comédie, le drôle et le triste. La journaliste Delphine Peras va également en ce sens : "l'auteur réussit là comme jamais l'alchimie du grave et du léger, du drame et de l'espérance¹¹⁰".

Concernant les adaptations de ses romans au cinéma, David Foenkinos dit laisser pleinement liberté aux adaptateurs : "j'aime qu'une œuvre puisse exister sans son auteur¹¹¹". Pourtant, si l'on se penche sur les fiches techniques de ses films, David Foenkinos est co-scénariste avec Jean-Paul Rouve sur le film "Les

107 LA GRANDE LIBRAIRIE, "Prix Renaudot 2014 : David Foenkinos parle de *Charlotte* dans la Grande Librairie du 9 octobre 2014" [vidéo]. *Dailymotion*, publié le 09/10/14. En ligne, <<https://www.dailymotion.com/video/x29cxan>>

108 Cf Dossier de presse "La Délicatesse", p. 17.

109 *Ibid.*

110 Delphine PERAS, "Roman(ce) tout en délicatesse" dans *L'Express*. Publié le 01/09/2009. En ligne, <https://www.lexpress.fr/culture/livre/la-delicatesse_816005.html>

111 "La Grande scène de David Foenkinos : "Avec *Deux soeurs*, j'explore le vertige de l'amour" [interview vidéo], *op. cit.*

Souvenirs”, et il fait partie de l’équipe technique des adaptations “Je vais mieux” et “Le Mystère Henri Pick”. Alors qu’il affirme ne plus vouloir adapter lui-même ses œuvres à l’écran, il s’engage auprès de Jean-Paul Rouve dans la réalisation de son dernier roman *Deux Soeurs*, prévu pour 2020. Pourtant, David Foenkinos s’était montré clair un mois à peine avant l’annonce de l’adaptation au cinéma de *Deux Soeurs* : “Après *La Délicatesse*, on a décidé qu’on [n’] adapterait plus mes livres¹¹²”.

De fait, l’écrivain David Foenkinos semble parcouru d’élans contradictoires, amenant à se poser la question d’une dualité profonde. Cette schize s’opérait déjà dans ses envies d’écriture romanesque et ses désirs de cinéma. L’écriture intermédiaire choisie dans *La Délicatesse* faisait émerger ce besoin. Le choix d’une co-écriture, avec son frère, extension de David, traduisait là encore un dédoublement constant de l’auteur. En se tournant vers ses œuvres écrites, et leurs adaptations à l’écran, il s’agit, dans cet ultime chapitre, de mettre au jour cette dualité.



3.1 Dédoublement à l’écrit

Au travers de la figure du narrateur écrivain mis en scène dans les œuvres de David Foenkinos, nous avons déjà pressenti les prémices d’un dédoublement auctorial¹¹³. Il s’agit à présent d’attester de cette dualité, et notamment en se basant sur le roman de *La Délicatesse*. En effet, l’auteur infuse de sa personnalité à certains de ses protagonistes. C’est par exemple le cas de François qui est “ fou

112 “La Grande scène de David Foenkinos : “Avec Deux soeurs, j’explore le vertige de l’amour” [interview vidéo], *op. cit.*

113 Cf III, 1.3 de ce mémoire : Mise en scène de l’écrivain narrateur en quête de légitimité , prémisses d’un dédoublement auctorial.

de John Lennon¹¹⁴” (*LD*, p. 20). Markus est également amené à prendre symboliquement la place de François : “Nathalie s’installa à la place du conducteur, et Markus à la place du mort” (*LD*, p. 183). Dans le roman *Deux Soeurs*, David Foensinos va même jusqu’à tuer la figure du double puisque Mathilde provoque volontairement la mort de sa soeur en la poussant du balcon. Tout le monde croit en un accident. Or, Mathilde lui vole son mari et son enfant, qu’elle convoite depuis le début de l’intrigue.

Si les romans de David Foensinos sont parcourus d’indices, qui font de la dualité une thématique récurrente de l’auteur, il s’agit à présent de se tourner vers ce qu’on nomme “énonciation éditoriale”, pour observer la particularité que revêt l’écriture et la construction des œuvres de David Foensinos : un système d’annotations de bas de page faisant office d’auto-commentaires de l’auteur sur son œuvre. La dualité, qui caractérise David Foensinos, est en effet mise en scène au travers de ce système d’annotations de bas de page, qui invite le lecteur à poursuivre l’intrigue sur deux niveaux.

Comme le souligne le chercheur Pascal Genêt¹¹⁵, le concept d’ “énonciation éditoriale” s’inscrit dans la lignée des travaux de Robert Chartier, qui s’intéressait aux moyens mis en place par l’auteur et l’éditeur afin d’assurer la production et la réception d’un texte littéraire. Il définit l’ “énonciation éditoriale” en ces termes :

On appelle «énonciation éditoriale» l’ensemble des actions d’établissement, de transformation et de transmission des textes selon des normes et des contraintes propres à l’œuvre, aux formes de publication afin d’en déterminer (à l’avance) les conditions et les modalités de réception¹¹⁶.

114 David Foensinos voue une adoration pour ce musicien. Il écrira un roman sur lui, en livrant un portrait intime et inédit de John Lennon. Il le met en scène lors de séances psychanalytiques fictives. Voir David FOENKINOS, *Lennon*, Paris, éd. Plon, 2010.

115 Voir Pascal GENÊT, « Énonciation éditoriale », dans Anthony GLINOER et Denis SAINT-AMANT (dir.), *Le lexique socius. En ligne*, <<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/190-enonciation-editoriale>>

116 *Ibid.*

En cela, elle constitue un “texte second¹¹⁷”, qui se différencie de la trame romanesque initiale. Les travaux d’Emmanuel Souchier en font un ensemble de “pratiques poétiques, qui tout à la fois, *disent et montrent qu’elles disent*¹¹⁸”. En effet, David Foerkinos, qui au travers de ses notes de bas de page, choisit de partager ses réflexions avec son lecteur, se met en scène et donne à voir ses intentions d’écriture, voire de mise en forme du texte. En cela, il donne à lire “les conditions de production énonciatives et matérielles qui préside[nt] à leur propre existence¹¹⁹”. Celles-ci participent de l’identité du texte puisqu’elle propose de revenir à la source de son écriture. De fait, David Foerkinos est l’énonciateur de son énonciation éditoriale.

David Foerkinos fait le choix de donner à lire au lecteur son énonciation éditoriale. On peut interpréter ce geste de diverses manières : montrer l’écrivain à l’œuvre, assurer une complicité avec son lecteur, se défendre des critiques journalistiques à venir, et se rendre possesseur de son œuvre.



117 Pascal GENËT, « Énonciation éditoriale », *op. cit.*

118 Emmanuel SOUCHIER, “Formes et pouvoirs de l’énonciation éditoriale”, *Communications & Langages*, n° 154, 2007, p. 28. En ligne, <https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2007_num_154_1_4688>. Il reprend alors les travaux d’Alain Deremetz. Voir Alain DEREMETZ, *Le Miroir des muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d’Asq, éd. Presses universitaires du Septentrion, coll “Racines & Modèles”, 1995.

119 *Ibid.*

Voici un tableau récapitulatif¹²⁰ des différents types de notes de bas de page, ainsi que leur répartition dans les romans *La Délicatesse* (2009), *Les Souvenirs* (2011) et *Deux Soeurs* (2020) :

Types de notes de bas de page		Exemples clefs	Répartition des notes dans LD, LS et DS
Auto-commentaires sur les choix stylistiques du récit		J'écris trois points de suspension, et ce n'est pas pour marquer un silence. (LS, p. 77)	LD : Aucun. LS : p. 40, p. 77, p. 129, p. 205, p. 206, p. 248. DS : p. 44.
Extension de la fiction en notes de bas de page	Pensée intérieure d'un personnage rendue au style direct ou indirect libre	"Je devrais peut-être aller vivre dans un roman", pensa-t-elle. (DS, p. 30)	LD : Aucun. LS : Aucun. DS : p. 30, p. 46, p. 95, p. 145.
	Ajout paragraphe de fiction (style descriptif)	Il avait abandonné le ciné-club. Il s'était avoué que sa subite passion pour le cinéma n'avait été qu'une tentative d'accomplir le désir de ma mère [...] (LS, p. 259)	LD : Aucun. LS : p. 19, p. 259. DS : p. 38, p. 79, p. 124, p. 131, p. 147 ¹²¹ , p. 155.
Réflexions personnelles (vie quotidienne, partage d'un souvenir)		On peut finalement se demander si le hasard existe vraiment? Peut-être que toutes les personnes que l'on croise marchent dans notre périmètre avec l'espoir incessant de nous rencontrer? [...] (LD, p. 119)	LD : p. 11, p. 63, p.71, p. 119 LS : p. 88, p. 104, p. 178, p. 234 DS : p. 16, p. 37, p. 60, p. 74.
Adresses au lecteur, commentaires ironiques		La location de petites jambes n'existe pas (LD, p. 111)	LD : p. 111. LS : p. 50, p. 115, p. 192. DS : Aucun.
Note scientifique (historique d'un lieu , notes académiques)		Il portait le nom de Gama, en hommage à Jean-Pierre Gama (chirurgien militaire, 1772-1861)	LD : p. 20, p. 65. LS : p. 144. DS : p. 41.

120 Ce tableau est constitué par mes soins. Il entend faire un bilan des différents types de notes de bas de page employées dans trois romans : *La Délicatesse*, qui sera notée LD ; *Les Souvenirs*, appelé LS ; et *Deux Soeurs*, sous l'abréviation DS.

121 On aurait également pu le mettre dans la catégorie "adresses au lecteur" car le narrateur raconte une partie de l'intrigue et décide de l'interrompre avec "mais c'est une autre histoire". Il sous-entend alors qu'il connaît plus de choses que son lecteur concernant l'intrigue et qu'il est pleinement maître de son récit.

Suite à cette étude, nous pouvons affirmer que le système d’annotations en fin de page est constant, et en nette progression de 2009 (LD) à 2020 (DS). En l’espace d’un an, le nombre de notes de bas de page a doublé. On passe de 7 notes (LD) à 16 notes (LS). On retrouvera 16 notes dans *Deux Soeurs*.

Concernant *La Délicatesse*, les notes de bas de page sont un terrain d’expérimentation de l’auteur. Elles sont pour la plupart purement anecdotiques (4/7 relèvent de réflexions diverses sur la vie quotidienne). Ce caractère digressif, souvent critiqué par les journalistes et spécialistes littéraires, est moins représenté dans les romans qui suivront. Par exemple, dans *Les Souvenirs*, puis *Deux Soeurs*, seulement 4/16 notes sont de l’ordre du commentaire anecdotique. Peut-être David Foerkinos a-t-il pris en compte les critiques dont il est victime et tente-t-il de renouveler son système d’annotations de bas de page.

En effet, si l’anecdotique est mis de côté, des notes méta-romanesques s’ajoutent lors de la parution des *Souvenirs*. 6/16 notes renvoient à des commentaires et critiques écrites par l’auteur lui-même au sujet de son intrigue. Il y est question de choix stylistiques, de construction de phrases, de suppléments à l’intrigue. Cette nouveauté, qui n’avait pas été exploitée dans *La Délicatesse*, témoigne d’un dédoublement conscient de l’auteur qui se plaît à autocritiquer ce qu’il a composé, à corriger son intrigue. On trouve alors deux cas de figures : soit l’auteur utilise une note de bas de page pour ajouter la pensée intérieure d’un personnage (2/16 dans LS), en la citant au style direct ou indirect libre ; soit il ajoute un paragraphe de type descriptif (4/16 dans LS) qui s’ajoute à la narration d’origine. Ce phénomène s’accroît dans *Deux Soeurs*. On compte en effet, 4/16 notes concernant l’accès aux pensées intérieures des personnages, et 6/16 notes se référant à des paragraphes entiers de narration ajoutés.

Les annotations méta-romanesques attestent d’une relecture qu’opère l’auteur après avoir écrit le texte dans sa première version. On imagine mal David Foerkinos écrire un paragraphe, s’interrompre, noter une prise de parole en bas de page et poursuivre sa narration. Certaines notes de bas de page témoigneraient de cette hypothèse de relecture, notamment celle-ci : **“En relisant ce passage, je me dis que Louise a été une étoile (la troisième étoile), puis une éclipse. Sa féminité à tendance à la progression cosmique¹²²”** (LS, p. 248).

122 C’est moi qui souligne.

Certaines notes sont plus impulsives, et l'auteur fait le choix de laisser la trace de son ressenti au lecteur. Ainsi, avant de lire un dialogue entre le narrateur et Louise, le narrateur ajoute une note de bas de page à l'adresse du lecteur : "Le dialogue qui suit n'est pas ce que je préfère dans notre histoire, mais bon, j'opte pour une forme de réalisme qui n'est pas sans risque" (*LS*, p. 205). Le lecteur lit alors le dialogue en question en ayant été prévenu de ce qu'en pense l'auteur lui-même. A la fin de ce même dialogue, l'auteur remet une note : "Finalement, ce dialogue me touche" (*LS*, p. 206). On assiste, de fait, à une critique de texte, faite en direct, par l'auteur lui-même. David Foenkinos s'empare de fait de son œuvre et nous en livre son mode de lecture. Ces notes peuvent être un moyen de contrer la critique, avant même qu'elle désigne ce dialogue comme superficiel. Elles peuvent aussi participer de ce lien que l'auteur ne cesse d'entretenir avec le lecteur.

En effet, si l'ironie et l'humour de David Foenkinos n'ont jamais quitté ses intrigues, on constate dans *Les Souvenirs* une réelle attention portée au lecteur. Alors que dans *La Délicatesse*, les relations ludiques que David Foenkinos entretenait avec son lecteur dans les relations intermédiaires étaient de l'ordre du subtil, du discret ; dans *Les Souvenirs*, les adresses au lecteur sont directes :

Si jamais vous avez sauté des pages en lisant ce livre, ce qui me désolerait vous pouvez toujours vous reporter aux chapitres 8 et 10 afin de vous rafraîchir la mémoire (*LS*, p. 115)

Ainsi, le narrateur, en plus de contrer les critiques médiatiques et littéraires par avance, s'imagine à la place du lecteur, remet en doute son assiduité de lecture et l'aide à retrouver le fil de l'intrigue pour comprendre la suite de son histoire. Un véritable jeu s'établit donc entre le narrateur, pleinement détenteur de son histoire, et le lecteur.

Cette configuration, réellement labyrinthique, envisage l'œuvre comme un véritable puzzle à recomposer. L'intrigue devient aussi complexe que l'homme qui la porte, puisqu'elle demande l'attention totale du lecteur, la prise en compte de relations intermédiaires, la connaissance de références intertextuelles multiples faisant appel à sa connaissance littéraire, picturale, musicale et cinématographique. Aussi, même si l'intrigue paraît légère et lisible en quelques heures, et permet à tout type de lecteurs de se saisir de l'intrigue et de la comprendre à son échelle, un lecteur plus aguerri y trouvera également son plaisir

dans les multiples références culturelles mobilisées. L'œuvre se déploie, en effet, sur plusieurs niveaux de compréhension.

Ce n'est pas anodin si ce système d'annotations méta-romanesques et d'adresses au lecteur apparaît et se multiplie à partir des *Souvenirs*. Nous l'avons vu, dans ce roman, le jeune narrateur se cherche en tant qu'écrivain. Aussi, David Foerkinos met en scène le quotidien de son narrateur, à deux niveaux : au sein de son intrigue et en notes de bas de page. Les notes deviennent celles de David Foerkinos, en tant qu'écrivain, corrigeant son œuvre mais aussi celle du narrateur, qui retravaille ses brouillons.

Parmi les autres notes, on remarque la présence d'une note purement scientifique, ou académique dans chaque roman étudié. Celles-ci rappellent la figure de l'écrivain enquêteur, *ethos* que revendiquera David Foerkinos à la parution de *Charlotte*.

De fait, l'écrivain David Foerkinos se dédouble, se met en scène en pleine relecture de son œuvre et fait part au lecteur de ses doutes, de ses choix stylistiques. En partageant un lien intime avec lui, il l'invite à vivre cette expérience de lecture à ses côtés, à comprendre comment il a envisagé l'écriture de son œuvre et permet de contrer éventuellement les critiques que l'on pourrait lui adresser. Cette double écriture, qui permet de mettre au jour la création de l'œuvre elle-même, rappelle les propos de Pierre Bourdieu :

C'est au travers et à la faveur de l'élaboration d'une histoire que l'auteur est conduit à porter au jour la structure la plus profondément enfouie, la plus obscure, parce que la plus directement liée à ses investissements primaires, qui est au principe même de ses structures mentales et de ses stratégies littéraires¹²³.

On peut donc penser qu'au travers de cette dualité, visible notamment par les annotations de bas de page, s'exprime le conflit entre auteur commercial et écrivain en quête de légitimité. En effet, l'intrigue s'avèrerait commerciale au sens où elle projette le lecteur dans un univers social qu'il connaît, le fait réfléchir sur sa propre condition et engage avec lui un lien interactif. Les notes réflexives de l'auteur, quant à elles, attestent d'une volonté auto-critique de l'auteur, et traduisent son envie de parvenir à la légitimité, notamment en auto-commentant

123 Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, Paris, *op. cit.*, p. 56.

son œuvre et en mettant à jour ses réflexions. Cette dualité reflèterait alors celle du champ littéraire, intégrée par David Foenkinos et mise en scène dans ses œuvres. Elle impressionne l'œuvre de David Foenkinos, de *La Délicatesse* à *Deux Soeurs*.

3.2 Dédoublément à l'écran

À l'écran, David Foenkinos se cache également derrière certains de ses personnages. L'adaptation filmique de *La Délicatesse* l'atteste. Alors que l'on sent la présence de l'auteur derrière la caméra, suivant les pas de Nathalie dès la première scène d'ouverture, David Foenkinos multiplie les gros plans sur le visage de Nathalie. La présence de cette caméra avait déjà été pressentie dès l'écriture du roman par un lecteur anonyme : "Il y a aussi quelque chose de cinématographique dans la façon dont on suit les personnages, comme une caméra pointée sur le trio¹²⁴". Au travers de ses regards perdus, on voit que la caméra est au plus près d'elle et la suit dans ses émotions. La caméra s'oriente, en effet, la plupart du temps vers Nathalie. Lors de la première apparition de Markus, qui se fait depuis le haut de son crâne, les frères Foenkinos optent pour un plan subjectif, c'est-à-dire que la caméra se place du côté de Markus et montre au spectateur ce que Markus regarde : Nathalie.



124 Sophie CORNET, Sylviane DEMOULIN, et Gaëlle RUQUOIS, "La Délicatesse de David Foenkinos", *Critiques libres. com* [site web], 2009. En ligne, <<http://www.critiqueslibres.com/i.php/vcrit/21185>>

L'enjeu de l'histoire s'est, en effet, déplacé lors du passage à l'écran. Certains personnages comme Charles, ou même Markus perdent en consistance pour laisser toute sa place à l'éveil de Nathalie. Au travers de ce personnage sans cesse filmé, l'auteur contemple son œuvre, et même essaye de saisir l'insaisissable Nathalie. Le regard qu'elle adresse à la fin au spectateur est ambivalent, c'est à la fois l'auteur qui au travers de Nathalie s'ouvre à la vie et affirme pleinement ses choix littéraires et artistiques, mais c'est aussi l'auteur qui derrière la caméra se trouve en face de Nathalie, et les deux se regardent et se répondent en un même instant.



Il est même question d'apparaître à l'écran, dans son propre film, pour affirmer pleinement son hégémonie, et montrer la source de l'histoire projetée. L'apparition des frères Foenkinos intervient au moment où Markus, après avoir reçu le baiser impromptu de Nathalie, rentre à son appartement. Il descend un escalier et rejoint une rue plus écartée. À ce moment-là, on aperçoit David et Stéphane Foenkinos, qui au moment où Markus s'engage dans la rue, disparaissent. Markus remonte alors la rue et voit des femmes, toutes plus fantasmées les unes que les autres, le séduire en pleine rue.

Ainsi, on découvre Markus, incarné par François Damiens en filature des créateurs du films, les frères Foenkinos. Leur présence se veut furtive, et ce n'est qu'après plusieurs visionnages que l'on reconnaît le visage de David Foenkinos (en bas des marches de l'escalier), Stéphane Foenkinos (au centre des marches), puis François Damiens (en haut des marches).



L'apparition du créateur, et notamment celui de l'œuvre originelle, David Foerkinos, préfigure les fantômes de son personnage. Est-ce la jubilation de l'auteur qui voit se réaliser à l'écran ses personnages de papier? On sait également que David Foerkinos aime mettre en scène ses fantômes au sein de son écriture. On se souvient des talons qui claquent contre le plancher, des nombreuses femmes genevoises dans ses romans, et son amour pour la langue allemande. En suivant les pas de Markus, David Foerkinos rappelle son ascension dans le monde littéraire. Ce Markus, qui, au chapitre 46, est "aussi discret qu'un point-virgule dans un roman de huit cents pages" (*LD*, p. 83), dont personne ne reconnaît la valeur : "un phénomène masculin aussi bizarre" (*LD*, p.101), et dont seule Nathalie reconnaît sa force, prend de plus en plus de place dans l'histoire et s'affirme : "il ne se sentait plus vraiment un anonyme parmi eux" (*LD*, p. 109). David Foerkinos, en s'inscrivant dans la lignée de Markus, se met en scène en tant qu'écrivain sur la route de la consécration. Il espère comme Markus à la fin du roman, conquérir Nathalie, c'est-à-dire à ses yeux l'insaisissable statut d'écrivain légitime.

La compositrice Émilie Simon signe également cette œuvre puisqu'elle se prête également au jeu de l'apparition scénique. Elle est déguisée en employée de l'entreprise suédoise et apparaît furtivement dans l'entrebâillement de la porte du bureau de Markus.

Derrière la caméra, à l'écran, en transparence de ses personnages, David Foerkinos est partout. Il se dédouble, s'immisce, affirme sa présence en tant qu'auteur à la réalisation, et rappelle la source de cette histoire en figurant parmi les protagonistes du film. Le choix d'une co-écriture pour "La Délicatesse" représente déjà une schize qui s'opérait dès l'écriture du roman. Nathalie et Markus apparaissent comme des extensions de l'auteur lui-même. Derrière le projet de "La Délicatesse", se cache un roman à l'écriture hybride, parcourue par le désir d'écrire et celui de réaliser ; mais aussi un film, à six mains (Frères Foerkinos et Émilie Simon), et deux strates de récit (filmique et musical). Cette dualité sera remise en scène dans le second film des frères Foerkinos, "Jalouse", où une mère met gravement en danger sa fille car elle désirerait au fond prendre sa place, retrouver sa jeunesse, ses amours et sa réussite.

CONCLUSION

Écrire un scénario, c'est à l'avance faire travailler le spectateur et jouer avec lui. Une scène doit servir en partie à dévoiler ce qui est caché dans la précédente et à créer un nouveau mystère, et ainsi de suite jusqu'à la fin¹.

Jean Aurel

La Délicatesse semblait dès son origine vouée à l'écran, même si David Foerkinos affirmait le contraire. Son écriture hybride et son chapitrage, très proches du découpage des séquences filmiques du scénario de l'adaptation cinématographique, traduisaient déjà cette volonté. Ce roman intermédiaire, partagé entre écriture romanesque et scénarique, annonçait le film "La Délicatesse". À ce jour, bien que le succès de *Charlotte* ait été retentissant, David Foerkinos reste avant tout l'auteur de *La Délicatesse*.

L'étude de l'histoire de "La Délicatesse" sur trois supports différents met en lumière une des spécificités de nos écritures contemporaines, à savoir l'engouement suscité par les écritures intermédiaires, ainsi que l'apport du cinéma dans la manière d'appréhender et d'écrire les textes littéraires actuels. Dans l'adaptation cinématographique de *La Délicatesse*, l'auteur reste proche de son œuvre d'origine et s'érige en créateur. Au travers de ses choix artistiques (primauté du plan subjectif, gros plans ...), David Foerkinos, aux côtés de son frère Stéphane, se centre sur l'insaisissable Nathalie, et se questionne sur sa propre identité en tant qu'écrivain, et sa légitimité dans le champ littéraire.

Si l'on avait choisi d'orienter notre réflexion sur l'adaptation dans ce mémoire, nous aurions pu élargir notre corpus à la version de "La Délicatesse", proposée par Cyril Bonin, en 2016, en bande dessinée. Il aurait alors été intéressant de comparer les apports qu'induisait un tel support. Nous aurions alors

¹ Anne Huet, *Le Scénario*, op. cit., p. 84. Elle cite Jean Aurel ("Story Into Script" in *Sight and Sound*, août 1956).

vu que la bande-dessinée s’inspirait à la fois de l’adaptation filmique, la page de couverture reproduisant la dernière image du film “La Délicatesse” ; mais qu’elle revenait aussi au texte source, copiant des extraits du roman dans des cartouches jaunes.

Dans la dernière partie de ce mémoire, nous avons montré la difficulté de situer David Foerkinos sur la scène littéraire. Comme nous l’avons vu, la posture que l’auteur crée consciemment ou non dépend de plusieurs paramètres : sa manière de se présenter verbalement et corporellement sur la scène publique, les critiques journalistiques auxquelles il est confronté, les valeurs portées par la maison d’édition qui l’accueille, les contraintes et les exigences liées à cette même maison d’édition toujours plus désireuse de profits, les retentissements du choix de la transmédiatité ... Si l’on se fie aux préceptes de Pierre Bourdieu, David Foerkinos ne pourrait prétendre au titre d’écrivain autonome, et de ce fait légitime puisqu’il reste dépendant de contraintes éditoriales et ses thématiques romanesques s’ancrent dans notre quotidienneté, ce qui l’assigne à l’étiquette d’écrivain populaire. L’ambivalence que revêt son statut, à la fois auteur *NRF* mais jugé populaire par la critique journalistique, fait de David Foerkinos un être inclassable. L’étiquette du *middlebrow* paraît alors être la plus judicieuse. Cependant, si l’on prend en compte les profondes mutations qui touchent la littérature actuelle, et ses représentants, David Foerkinos semble s’inscrire parfaitement dans son époque. Celle-ci se veut friande de produits transmédiatiques et dérivés. En se renouvelant sur divers supports, David Foerkinos prouve son adaptabilité sur la scène littéraire.

Nous aurions pu également poursuivre notre étude sur le statut de David Foerkinos en l’étendant au champ scénarique. Nous nous serions alors certainement rendu compte, que la manière dont David Foerkinos écrivait ses scénarios empruntait d’une part à l’héritage classique hollywoodien, mais d’autre part, s’écarterait des scénarios dit standards. L’étude du chapitre scénario 32 dans le roman l’annonce. Par conséquent, nous aurions été, là encore, dans l’impossibilité de le situer dans le champ scénarique². Il aurait alors fallu confronter le scénario

2 À ce propos, voir Mireille BRANGÉ, et Jean-Louis JEANNELLE, *Films à lire, des scénarios et des livres*, Paris, éd. Les Impressions Nouvelles, 2019, 381 p. Dans cet ouvrage, le critique Vivien Bessières, dans “Manuels de scénario et enjeux stylistiques du dialogue” (p. 49-71), isole deux types de scénarios : ceux qui reposent sur une structure classique hollywoodienne (dialogue subordonné à l’action, quête d’un personnage actif en vue d’obtenir un objet, combat avec ses opposants), et ceux qui reposent sur la primauté du dialogue (non subordonné à l’action, en dit plus parfois que l’image). On peut aussi se fier aux travaux de Francis Vanoye (*Scénarios modèles*,

de “La Délicatesse” avec ceux des autres adaptations filmiques de ses romans, où il occupe la fonction de scénariste (“Je vais mieux”, “Les Souvenirs”).

Aussi, la thématique du dédoublement auctorial s’est révélée primordiale pour appréhender ce corpus, et plus largement les œuvres de David Foerkinos, de *La Délicatesse* à *Deux Soeurs*. Il sous-tend l’œuvre foerkinienne. En cela, le choix porté sur “La Délicatesse” pour cette étude permettait de mettre au jour la schize identitaire de l’auteur, qui au travers de l’énonciation éditoriale de ses romans, de l’hybridité narrative et formelle dans le cas de *La Délicatesse*, et plus largement de ses personnages et choix artistiques, dévoilait sa dualité.

Récemment encore, le 17 mai 2020, David Foerkinos faisait parvenir une lettre à *France inter*, rédigée par lui-même à l’attention de son double. Suite au bouleversement sanitaire, qui a touché la France en ce début d’année 2020, David Foerkinos écrivait une lettre à l’attention de son “cher David”, également appelé “mon innocent de janvier 2020” pour lui prédire son avenir et l’inciter à profiter de sa liberté d’avant-confinement. Il écrivait ces mots, qui ne font qu’attester l’hypothèse émise dans ce mémoire, celle d’un dédoublement auctorial :

Les humains ont le goût inouï de fabriquer du regret. Voilà pourquoi je suis parti en éclaireur de nous. Au fond, pour réussir sa vie, on devrait toujours avoir une sorte de double qui a trois mois d’avance³.

La parution prochaine d’un nouveau roman, prévu pour le mois de novembre, permettra d’éclairer les hypothèses de lecture émises dans ce mémoire, et de deviner l’orientation que David Foerkinos souhaite prendre pour les années à venir. Poursuivra-t-il sa lancée vers le thriller psychologique ? Retrouvera-t-il l’essence foerkinienne du léger, du sentimental et de l’auto-dérision ? Y aura-t-il un nouveau système de structuration et d’annotations de bas de page ? Comment la problématique du double prendra-t-elle forme dans les œuvres à venir ?

modèles de scénarios, Paris, éd. Armand Colin, 2008, p. 165-183) qui distingue trois schèmes de dialogues : le “schème d’interaction polémique” centré sur le conflit entre deux personnages (moteur du dialogue classique), le “schème d’interaction didactique” où le personnage apprend d’un autre personnage (construction classique du héros), et “le schème d’interaction dialectique” où les personnages sont à la recherche d’une vérité qu’ils ne détiennent pas (vision empathique de l’homme). Une étude plus poussée aurait certainement montré que David Foerkinos dialoguait avec les trois schèmes, et se déplaçait ainsi sur divers territoires du champ scénarique.

³ Augustin TRAPENARD, “Les humains ont le sens inouï de fabriquer du regret...- David Foerkinos”. *France inter*, publié le 18/05/2020. En ligne, <<https://www.franceinter.fr/emissions/lettres-d-interieur/lettres-d-interieur-18-mai-2020>>

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

A. Corpus principal

FOENKINOS, David, *La Délicatesse*, Paris, éd. Gallimard, coll. “Blanche”, 2009.

FOENKINOS, David, *La Délicatesse, scénario de David Foенkinos, version n°6*, Paris, 2.4.7 Films, 2011.

FOENKINOS, David et Stéphane, *La continuité de la Délicatesse*, Paris, 2.4.7 Films, 2011.

FOENKINOS, David et Stéphane, *La Délicatesse*, 2011, France, 2.4.7 Films, Studiocanal et France 2 Cinema.

B. Autres œuvres de David Foенkinos

1. Romans

FOENKINOS, David, *Inversion de l'idiotie : de l'influence de deux Polonais*, Paris, éd. Gallimard, coll. “Blanche”, 2002.

FOENKINOS, David, *Le Potentiel érotique de ma femme*, Paris, éd. Gallimard, coll. “Blanche”, 2004.

FOENKINOS, David, *Qui se souvient de David Foенkinos ?*, Paris, éd. Gallimard, coll. “Blanche”, 2007.

FOENKINOS, David, *Lennon*, Paris, éd. Plon, 2010.

FOENKINOS, David, *Les Souvenirs*, Paris, éd. Gallimard, coll. “Blanche”, 2011.

FOENKINOS, David, *Je vais mieux*, Paris, éd. Gallimard, coll. “Blanche”, 2013.

FOENKINOS, David, *Charlotte*, Paris, éd. Gallimard, coll. “Blanche”, 2014.

FOENKINOS, David, *Le Mystère Henri Pick*, Paris, éd. Gallimard, coll. “Blanche”, 2016.

FOENKINOS, David, *Vers la beauté*, Paris, éd. Gallimard, coll. “Blanche”, 2018.

FOENKINOS, David, *Deux Soeurs*, Paris, éd. Gallimard, coll. “Blanche”, 2019.

2. Pièces de théâtre

FOENKINOS, David, *Célibataires*, éd. Flammarion, 2008, 142 p.

FOENKINOS, David, *Le Plus Beau Jour*. Pièce jouée au théâtre Hébertot, avec Arié Elmaleh, Davy Sardou et Marie-Julie Daup, 2016.

FOENKINOS, David, *10 ans après*. Pièce jouée au Théâtre de Paris dans une mise en scène de Nicolas Briançon, avec Bruno Solo, Mélanie Page et Julien Boisselier, 2020.

FOENKINOS, David, et STHERS, Amanda, *Amis*. Pièce jouée au Théâtre de la Michodière, avec Kad Merad, Claudia Tagbo et Lionel Abelanski, 2020.

C. David Foenkinos, scénariste ou collaborateur au scénario

FOENKINOS, David et Stéphane, *Une histoire de pieds*, 2005, France, Dharamsala, 12 min 35.

FOENKINOS, David et Stéphane, *Jalouse*, 2017, France, Mandarin cinéma, Studiocanal et France 2 Cinéma.

FOENKINOS, David, et ROUVE, Jean – Paul, *Les Souvenirs*, 2014, France, NoLiTa Cinema.

FOENKINOS, David, et ROUVE, Jean-Paul, *Deux Soeurs*, [en cours de réalisation]

GELIN, Hugo, *Mon inconnue*, 2019, France/Belgique, Mars Films.

OBADIA, Agnès, *Le Mec de la tombe d'à côté*, 2016, France, Troisième Oeil Productions, CZ Productions, BE-FILMS, TF1.

ROUVE, Jean- Paul, *Lola et ses frères*, 2018, France, UGC Distribution.

D. Adaptations cinématographiques des romans de David Foenkinos

AMÉRIS, Jean-Pierre, *Je vais mieux*, 2018, France, EuropaCorp.

BEZANCON, Rémi, *Le Mystère Henri Pick*, 2019, France, Mandarin Cinema et Gaumont Production.

BOURDOS, Gilles, *Charlotte*, [en cours de réalisation]

FOENKINOS, David, et ROUVE, Jean-Paul, *Deux Soeurs*, [en cours de réalisation]

ROUVE, Jean-Paul, *Les Souvenirs*, 2014, France, NoLiTa Cinema.

E. Création des frères Foenkinos

FOENKINOS, David, Stéphane, *Une histoire de pieds*, 2005, France, Dharamsala, 12 min 35.

FOENKINOS, David, Stéphane, *Jalouse*, 2017, France, Mandarin cinéma, Studiocanal et France 2 Cinéma.

FOENKINOS, David et Stéphane, *Fantasmes*, [en cours de réalisation]

A. Sur l'adaptation cinématographique

- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, et VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, éd. Armand Colin, 1991.
- BAZIN, André, "Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation" dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, éd. Cerf, coll. "Septième Art", 1976.
- CARCAUD-MACAIRE, Monique et CLERC, Jeanne-Marie, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, éd. Klincksieck, coll. "50 questions", 2004, 214 p.
- CAROU, Alain, *Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre. 1906-1914*, Paris, éd. Ecole des Chartes/ AFRHC, 2003, 368 p.
- CLÉDER, Jean, *Entre littérature et cinéma, Les affinités électives*, Paris, éd. Armand Colin, 2012.
- CLÉDER, Jean et WAGNER, Franck, *Le Cinéma de la littérature*, Nantes, éd. Cécile Defaut, 2017.
- DE COURVILLE Florence Bernard , *Le Double cinématographique, mimésis et cinéma*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. "Champs visuels", 2011.
- GAUDREAULT, André, et JOST, François, *Le Récit cinématographique*, Paris, éd. Nathan Université, 1995.
- GAUDREAULT, André, et JOST, François, *Du littéraire au filmique, système de récit*, Paris, éd. Méridiens Klincksieck, 1988. Ed. consultée revue, corrigée et augmentée par l'auteur : Paris, Nota Bene Armand Colin, 1999, 183 p.
- GREEN, Eugène, *Poétique du cinématographe*, Arles, éd. Actes Sud, 2009, 120 p.
- HUTCHEON, Linda, *Theory of Adaptation*, 2e édition, New York, Routledge, [2006], 2013.
- LAFFAY, Albert, *Logique du cinéma*, Paris, éd. Masson, 1964.
- LOTMAN, Iouri, *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, éd. Sociales, 1977.
- LAVANDIER, Yves, *La Dramaturgie, l'art du récit*, Paris, éd. Les Impressions Nouvelles, 2019, 703 p.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, Paris, éd. Klincksieck, 1968, p. 96
- NACACHE, Jacqueline et SALADO, Régis, *Emmanuel carrère, un écrivain au prisme du cinéma*, Paris, éd. Hermann, 2019, 300 p.
- RAY, Nicholas, *Action, sur la direction des acteurs*. Ouvrage composé par Suzanne Ray, éd. Yellow Now, La Femis, 1992, 312 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, éd. Seuil, 1999.
SOURIAU, Etienne, *L'Univers filmique*, Paris, éd. Flammarion, 1953.
VANOYE, Francis, *L'Adaptation littéraire au cinéma*, Paris, éd. Armand Colin, 2011.

B. Sur le scénario

1. Ouvrages

BINH, N.T, RIHOIT, Catherine, et SOJCHER, Frédéric, *L'Art du scénario*, Paris, éd. Klincksieck et Archimbaud, t. 3, coll. "Les ciné-débats", 2012, 231 p.
BRANGÉ, Mireille et JEANNELLE, Jean-Louis, *Films à lire, des scénarios et des livres*, Paris, éd. Les Impressions Nouvelles, 2019, 381 p.
HUET, Anne, *Le Scénario*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, coll. "les petits Cahiers", 2005.
PASOLINI, Pier Paolo, "Le scénario comme structure tendant à être une autre structure" dans *L'Expérience hérétique*. Paris, éd. Payot, 1976, p. 156-166.
VANOYE, Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, éd. Armand Colin, 2008, p. 165-183.

2. Articles

GAUTHIER, Christophe, "Le scénario dans le roman : changement de décor de David Lodge", *Cinémas*, vol. 9, n°2-3, 1999, pp. 37-52. Publié le 26/10/2007. Consulté le 14/02/2020. En ligne, <<https://doi.org/10.7202/024785ar>>
RÉGENT, Roger, "Marcel Pagnol expose un programme révolutionnaire", *Candide*, n°500, 12 octobre 1933, p. 15.
VAN NYPELSEER, Jacqueline, "La Littérature de scénario", *Cinémas*, vol. 2, n°1, 1991, pp. 93-119. Publié le 08/03/2011. Consulté le 14/02/2020. En ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/1001053ar>>

C. Sur l'intermédialité

1. Ouvrages

DUBOIS, Jacques, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.
FISCHER, Caroline, *Intermédialités*, Nîmes, éd. Lucie, coll. "Poétiques comparatistes", 2015, 201 p.
PLANA, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : Adaptations, hybridations et dialogue de arts*, Mesnil-sur-l'Estré, éd. Bréal, coll. "Amphi Lettres", 2018, 248 p.

VIEIRA, Célia, et RIO NOVO, Isabel, *Inter Media : Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, éd. l'Harmattan, coll. "Logiques sociales", 2011.

2. Articles

CABANÈS, Jean-Louis, "Le devenir de l'instant dans l'écriture réaliste", in RABATÉ, Dominique, *L'Instant romanesque*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, pp. 33-51. En ligne, <<https://books.openedition.org/pub/5060?lang=fr>>

MÉCHOULAN, Éric, "Intermédialités : le temps des illusions perdues", *Intermédialités*, n°1, printemps 2003, pp. 9-27. Publié le 09/08/11. Consulté le 29/12/19. En ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/1005442ar>>

D. Sur l'écriture en fratrie

1. Ouvrages

BERNARD, Claudie, MASSOL, Chantal et ROULIN, Jean-Marie, *Adelphiques, soeurs et frères dans la littérature française du XIX^e siècle*, Saint-Estève, éd. Kimé, 2010, 397 p.

2. Articles

ANSELMINI, Julie, "Ecrire à quatre mains", in Michel LAFON et Benoît PEETERS, *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*, Paris, éd. Flammarion, 2006, 349 p. En ligne, <<https://www.fabula.org/acta/document1659.php>>

SOURGEN, Jean-Louis, "Fratrie et création" in *Le Divan familial*. Paris, éd. In press, 2016/1, n°36, pp 149-163. Consulté le 31/12/19. En ligne, <<https://www.cairn.info/revue-le-divan-familial-2016-1-page-149.htm>>

E. Posture d'écrivain sur la scène littéraire contemporaine

1. Ouvrages

AMOSSY, Ruth, *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, Paris, éd. Delachaux et Niestlé, coll. "textes de base en sciences des discours", 1999, 215 p.

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative Suspense, curiosité et surprise*, Paris, éd. Seuil, 2007.

BARTHES, Roland, "La mort de l'auteur" in *Œuvres complètes*, Paris, éd. Seuil, t. II, 1994, p. 493-494.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, éd. Points, 1998, 567 p.

- CERISIER, Alban, *Une histoire de la NRF*, Paris, éd. Gallimard, coll. “nrf”, 2009.
- DEREMETZ, Alain, *Le Miroir des muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d’Asq, éd. Presses universitaires du Septentrion, coll “Racines & Modèles”, 1995.
- GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne 1. La présentation de soi*, Paris, éd. Minuit, 1973.
- HEINICH, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, éd. La Découverte, coll. “L’Armillaire”, 2000, 367 p.
- HEINICH, Nathalie, *L’Elite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, éd. Gallimard, coll. “Bibliothèque des sciences humaines”, 2005, 370 p.
- HEINICH, Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, éd. Gallimard, coll. “Bibliothèque des sciences humaines”, 2012, 593 p.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre, MEUSY, Jean-Jacques, et PINEL, Vincent, *L’auteur du film, description d’un combat*, Arles, éd. Actes Sud/ Institut Lumière, 1996.
- LETOURNEUX, Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, éd. Seuil, coll. “Poétique”, 2017, 546 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Genèse du discours*, Liège, éd. Mardaga, 1984.
- MEIZOZ, Jérôme, *La Littérature “en personne” : scène médiatique et formes d’incarnation*, Genève, éd. Slatkine, 2016, 216 p.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l’auteur*, Genève, éd. Slatkine Erudition, 2007, 210 p.
- ORECCHIONI, Catherine Kerbrat, *Les Interactions verbales vol. 1*, Paris, éd. Armand Colin, 1989.
- RYAN, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 2001.
- THÉRENTY, Marie-Ève, et WRONA, Adeline, *L’Écrivain comme marque*, Paris, éd. SUP, 2019, 237 p.
- TODOROV, Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, éd. Flammarion, 2007.
- VIALA, Alain, *Naissance de l’écrivain*, Paris, éd. Minuit, [1985], 2017, 317 p.
- VILAIN, Philippe, *La Littérature sans idéal*, Paris, éd. Flammarion, 2007.

2. Articles

BENDHIF-SYLLAS, Myriam , « Une histoire de l'écrivain maudit », *Acta fabula*, vol. 6, n° 2, Été 2005. Publié le 07/09/2005. Consulté le 15/04/2020. En ligne, <<http://www.fabula.org/revue/document980.php>>

SAINTE-BEUVE, Charles, “De la littérature industrielle”, *La Revue des Deux Mondes*, 1er septembre 1839, p. 675-691.

BLETON, Paul, “Par tous les moyens : territoire du milieu et champ de forces”, *Belphégor*, 15-2, 2017. Publié le 23/11/2017. Consulté le 15/04/2020. En ligne, <<https://journals.openedition.org/belphegor/1037>>

DESEILLIGNY, Oriane, “La littérature à quel(s) prix? Histoire des prix littéraires”, *Communications & langages*, vol. 182, n°4, 2014, pp. 128-129. En ligne, <<https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2014-4-page-128.htm>>

GENÊT, Pascal, « Énonciation éditoriale», dans Anthony GLINOER et SAINT-AMANT Denis (dir.), *Le lexique socius*. En ligne, <<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/190-enonciation-editoriale>>

HOLMES, Diana, “Une littérature illégitime – le “middlebrow””, *Belphégor*, 17, 1, 2019. Publié le 13/03/2019. Consulté le 15/04/2020. En ligne, <<https://journals.openedition.org/belphegor/1774>>

LABERGE, Yves, “La notion d’auteur et le droit d’auteur au cinéma : aperçu historique, juridique et sociologique”, *Les Cahiers de droit*, vol. 38, n°4, 1997, pp. 909-912. Publié le 12/04/2005, consulté le 15/02/2020. En ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/cd1/1997-v38-n4-cd3813/043468ar/>>

LACÔTE-GABRYSIK, Lylette, “ “C’est un best-seller !” ”, *Communication*. Vol. 27/2, 2010. Publié le 14/08/2010. Consulté le 22/04/2020. En ligne, <<https://journals.openedition.org/communication/3130>>

LACÔTE-GABRYSIK, Lylette, et FLORIMOND, Adeline, “L’influence des adaptations cinématographiques sur les ventes de livres en France”, in *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2017, p. 143-156. Publié le 13/01/16. Consulté le 13/01/19. En ligne, <<http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx15.12>>

SEILLAN, Jean-Marie , “Un genre de roman ni trop haut ni trop bas : Georges Ohnet et la littérature moyenne”, *Belphégor*, 15-2/2017. Publié le 04/11/2017.

Consulté le 15/04/2020. En ligne,
<<https://journals.openedition.org/belphegor/1022>>

SOUCHIER Emmanuel, “Formes et pouvoirs de l’énonciation éditoriale”,
Communications & Langages, n° 154, 2007. En ligne,
<https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2007_num_154_1_4688>

THÉRENTY, Marie- Ève, “Pour une extension du domaine de la littérature” in
De la poétique avant toute chose. Paris, éd. Minuit, vol.11, n° 858, 2018, pp. 906-
916. Consulté le 31/12/19. En ligne, <<https://www.cairn.info/revue-critique-2018-11-page-906.htm>>

SOURCES SECONDAIRES

A. L’œuvre de David Foerkinos

➤ Sur “La Délicatesse” des frères Foerkinos

1. Entretien vidéo

ACADEMIE DES CESARS, “La Délicatesse, Nommé pour le César 2012 du
Meilleur Premier Film. Stéphane et David Foerkinos, réalisateurs.”, [vidéo].
Vimeo, publiée le 16/02/12. Consulté le 05/05/19. En ligne,
<<https://vimeo.com/52227598>>

INTERSESSIONS, “Émilie Simon – Mon chevalier – Clip officiel” [vidéo]. *You
tube*, publiée le 09/06/2012. Consulté le 24/03/2020. En ligne,
<<https://www.youtube.com/watch?v=j-8KU5V6E9U>>

L’INVITÉ, “Émilie Simon : j’ai mis tout mon amour et ma peine dans cette
musique” [interview par Patrick Simonin]. *You tube*, publiée le 13/01/2012.
Consultée le 24/03/2020. En ligne, <[https://www.youtube.com/watch?
v=ok2oLCtNfnE](https://www.youtube.com/watch?v=ok2oLCtNfnE)>

OFF PRODUCTIONS, “Émilie Simon et les frères Foerkinos : un moment de
Délicatesse” [interview vidéo]. *You tube*, publiée le 23/12/2011. Consultée le
24/03/2020. En ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=zZF000P5dbg>>

RATANE, Laetitia, “François Damiens, David Foerkinos, Stéphane Foerkinos
Interview : La Délicatesse”, [vidéo]. *Allociné*, publiée le 13/12/11. Consultée le
29/12/19. En ligne,
<[http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-143373/interviews/?
cmedia=19269470](http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-143373/interviews/?cmedia=19269470)>

2. Articles critiques

CHARLES, Estelle, “La Délicatesse - la critique” dans *A Voir A Lire*, publié le 17/08/14. Consulté le 03/11/19. En ligne, <<https://www.avoir-alire.com/la-delicatesse-la-critique>>

CORNET, Sophie, DEMOULIN, Sylviane, et RUQUOIS, Gaëlle, “*La Délicatesse* de David Foerkinos”, *Critiques libres. com* [site web], 2009. Consulté le 14/01/20. En ligne, <<http://www.critiqueslibres.com/i.php/vcrit/21185>>

SOTINEL, Thomas, ““*La Délicatesse*” : entre comédie et élans sentimentaux” dans *Le Monde*. Publié le 19/12/11, mis à jour le 21/12/11. Consulté le 29/12/19. En ligne, <https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/12/19/la-delicatesse_1620631_3476.html>

PERAS, Delphine, “Roman(ce) tout en délicatesse” dans *L’Express*. Publié le 01/09/09. Consulté le 29/12/19. En ligne, <https://www.lexpress.fr/culture/livre/la-delicatesse_816005.html>

TEISSEIRE, Guillaume, STEFANOV, Vassil, et FREMAUX, Pierre, “*La Délicatesse*”. *Babelio*, consulté le 12/01/20. En ligne, <<https://www.babelio.com/livres/Foerkinos-La-delicatesse/186586>>

➤ Sur les autres œuvres de David Foerkinos

1. Entretiens vidéos

BARONNET, Brigitte, “*Les Souvenirs* : “coller le plus possible à la vie”” [vidéo]. *Allociné*, publié le 06/01/15. Consulté le 29/12/19. En ligne, <<http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-4636/interviews/?cmedia=19550540>>

LA GRANDE LIBRAIRIE, “Prix Renaudot 2014 : David Foerkinos parle de *Charlotte* dans la Grande Librairie du 9 octobre 2014” [vidéo]. *Dailymotion*, publié le 09/10/14. Consulté le 03/11/19. En ligne, <<https://www.dailymotion.com/video/x29cxan>>

LA GRANDE LIBRAIRIE, “*Vers la beauté* : l’art comme remède de l’âme David Foerkinos?”, [vidéo]. *You tube*, publié le 23/03/18. Consulté le 29/12/19. En ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=BnhdZvJZwfc>>

LE LIVRE SUR LA PLACE DE NANCY, “Les Rencontres du Livre sur la place – David Foerkinos (5 décembre 2011)”, [vidéo]. *You tube*, publié le 04/06/12.

Consulté le 05/05/19. En ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=rGhUhPZxt88>>

SERVICE CULTURE FIGARO, “La Grande scène de David Foerkinos : “Avec *Deux soeurs*, j’explore le vertige de l’amour” [interview vidéo], dans *Le Figaro.fr*. Publié le 22/02/19. Consulté le 05/10/19. En ligne, <<http://www.lefigaro.fr/livres/2019/02/22/03005-20190222ARTFIG00228-la-grande-scene-de-david-foerkinos-avec-deux-soeurs-j-explore-le-vertige-de-l-amour.php>>

2. Article critique

PHILIPPE, Elisabeth, “Avec *Charlotte*, David Foerkinos échoue à s’acheter une crédibilité littéraire”. *Les Inrockuptibles*. Publié le 06/09/14. En ligne, <<https://www.lesinrocks.com/2014/09/06/livres/livres/demontage-manque-delicatesse/>>

➤ David Foerkinos sur la scène littéraire : critiques journalistiques

1. Entretien vidéo

ONPC, “David Foerkinos - On n’est pas couché 12 janvier 2013” [vidéo]. *YouTube*, publié le 24/09/14. Consulté le 29/12/19. En ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=O4cwa9aKW-A>>

PLEIN DE CULTURE, “*Vers la beauté*, le nouveau Foerkinos manque-t-il ou non de délicatesse?” [interview vidéo], dans *Le Figaro.fr*. Publié le 29/03/18. Consulté le 05/10/19. En ligne, <<http://www.lefigaro.fr/livres/2018/03/29/03005-20180329ARTFIG00357--vers-la-beaute-le-nouveau-foerkinos-manque-t-il-ou-non-de-delicatesse.php>>

2. Articles critiques

CHEVILLARD, Éric, “Littérature pavillonnaire” dans *Le Monde*. Publié le 25/08/11. Consulté le 29/12/19. En ligne, <https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/08/25/litterature-pavillonnaire_1563321_3260.html>

CROM, Nathalie, “David Foerkinos : *blockbusters* et bonne humeur”. *Télérama*, publié le 01/03/13, mis à jour le 01/02/18. Consulté le 29/12/19. En ligne, <<https://www.telerama.fr/livre/david-foerkinos-blockbuster-et-bonne-humeur,94102.php>>

FERENCZI, Alexis, “Prix Goncourt 2014 : pourquoi David Foerkinos n’est pas apprécié par une partie de la critique?”. *Huffpost*, publiée le 04/11/14, mis à jour le 05/10/2016. Consulté le 29/12/19. En ligne, <https://www.huffingtonpost.fr/2014/11/04/goncourt-2014-david-foerkinos-charlotte-critique-litterature_n_6076526.html>

DE FRANCA, Maria, “Le courage de critiquer, un entretien avec l’écrivain et critique Yann Moix” dans *La Règle du jeu*. Publié le 29/09/11. Consulté le 29/12/19. En ligne, <<https://laregledujeu.org/2011/09/29/7218/le-courage-de-critiquer/>>

KAPRIËLIAN, Nelly, “L’académisme, une tendance lourde de la littérature française” dans *Les Inrockuptibles*. Publié le 04/09/11. Consulté le 29/12/19. En ligne, <<https://www.lesinrocks.com/2011/09/04/livres/livres/lacademisme-une-tendance-lourde-de-la-litterature-francaise/>>

B. David Foerkinos : de l’écrivain au réalisateur

BRÉGAND, Céline, “Théâtre, littérature et bientôt...séries? David Foerkinos revient sur ses multiples casquettes”, *Europe 1*. Publié le 14/01/2020. Consulté le 15/04/2020. En ligne, <<https://www.europe1.fr/culture/cest-emoouvant-pour-un-auteur-detre-suivi-tout-en-changeant-de-registre-confie-david-foerkinos-3943016>>

INSTITUT FRANCAIS, “Rencontre David Foerkinos”, *Institut français*, publié le 20/02/19. Consulté le 03/11/19. En ligne, <<https://www.institutfrancais.com/fr/rencontre/david-foerkinos>>

MALNOY, Louise, “David Foerkinos : “J’ai une confiance absolue en Jean-Paul Rouverve”” dans *Le Figaro*. Publié le 25/04/13. Consulté le 29/12/19. En ligne, <<https://www.lefigaro.fr/culture/2013/04/25/03004-20130425ARTFIG00780-david-foerkinos-j-ai-une-confiance-absolue-en-jean-paul-rouve.php>>

PLISKIN, Fabrice, “Quand les écrivains font leur cinéma” dans *Le Nouvel Observateur*, [site web] *Bibliobs*, publié le 18/01/12. Consulté le 01/10/19. En ligne, <<https://www.google.com/amp/s/bibliobs.nouvelobs.com/de-l-ecrit-a-l-ecran/20120112.OBS8599/quand-les-ecrivains-font-leur-cinema.amp>>

RENOU- NATIVEL, Corinne, “ David Foerkinos, de la solitude au duo”, *La Croix*, publié le 30/07/18. Consulté le 03/11/19. En ligne, <<https://www.google.com/amp/s/www.la-croix.com/amp/1200958614>>

C. Documents complémentaires

1. Ouvrages

ATHANÉ, Alexandre, *La Délicatesse Storyboard*, Paris, 2011.

BLANCHOT, Maurice, “Détruire” in *L’Amitié*, Paris, éd. Gallimard, coll. “Blanche”, 1971.

CETON, Jean Pierre, *Entretiens avec Marguerite Duras, On ne peut pas avoir écrit Lol V.Stein et désirer être encore à l’écrire*, Paris, éd. François Bourin, 2012.

CETON, Jean Pierre, *La Fiction d’Emmedée*, Paris, éd. du Rocher, coll. “Manifeste”, 1996.

DALI, Salvador, *Journal d’un génie*, Paris, éd. Gallimard, coll. “Idées”, n°313, 1974, 320 p.

MALRAUX, André, “Les Traqués par Michel Matveev”, coll. NRF, 22e année, n°249, juin 1934, p. 1014-1016.

VALERY, Paul, *Cahiers*, Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, t. II, 1931.

2. Documents audiovisuels

SIMON, Émilie, *Franky Knight* [CD], Paris/ Brooklyn, Barclay Records, 2011.

D. Usuels

BONNARD, Henri, *Grand Larousse de la langue française*, entrée “Aspect”, Paris, éd. Larousse, t.I, p. 269.

DAUZAT, Albert, DUBOIS, Jean, et MITTERAND, Henri, *Dictionnaire étymologique*, Paris, éd. Larousse, 2014.

GARCIN, Jérôme, *Dictionnaire des écrivains contemporains par eux-mêmes*, éd. Mille et une nuits, 2004.

Le Petit Larousse illustré, Paris, éd. Larousse, 2009.

MAGNY, Joël, *Vocabulaires du cinéma*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, coll. “les petits Cahiers”, 2004.

VANOYE, Francis, FREY, Francis, et GOLIOT-LÉTÉ, Anne, *Le Cinéma*, Paris, éd. Nathan, 2009.

TABLE DES MATIÈRES



REMERCIEMENTS	4
INTRODUCTION	7
PARTIE I <i>La Délicatesse</i>, une œuvre intermédiaire	12
- Chapitre I : L’empreinte cinématographique de <i>La Délicatesse</i> -	16
1.1 Une écriture de l’instantané.....	16
1.2 Scènes cinématographiques.....	23
- Chapitre II : Le scénario dans le roman -	33
2.1 L’ “extrait de scénario de <i>La Délicatesse</i> ”	34
2.2 Vers un roman cinéoptique : une structure scénarique à l’échelle du roman?.	39
PARTIE II Auto-adaptation de <i>La Délicatesse</i>, du roman à l’écran	44
- Chapitre I : “ <i>La Délicatesse</i> ” en projet -	48
1.1 La naissance des frères Foenkinos.....	48
1.2 Choix esthétiques des frères Foenkinos.....	55
- Chapitre II : <i>La Délicatesse</i> à l’écran -	59
2.1 Notion d’auteur et “grand imagier”	59
2.2 Question de récits : récit scénarique, récit cinématographique, récit musical.	64
2.3 Trajectoires des personnages.....	76
PARTIE III David Foenkinos sur la scène littéraire	85
- Chapitre I : David Foenkinos, un auteur clivé -	90
1.1 De l’ordre de l’inclassable sur la scène littéraire.....	90
1.2 Auteur à la “ <i>Blanche</i> ” vs auteur populaire : émergence d’une tension.....	96
1.3 Mise en scène de l’écrivain narrateur en quête de légitimité : prémices d’un dédoublément auctorial.....	101

- Chapitre II : Risques et paradoxes des stratégies auctoriales, éditoriales et transmédiatiques -	106
2.1 Stratégies auctoriales au travers d’une “littérature hors du livre”	107
2.2 Stratégies éditoriales et transmédiales.....	111
3.3 Vers de nouveaux territoires : le statut “middlebrow”	116
- Chapitre III : David Foenkinos, un personnage double -	121
3.1 Dédoublément à l’écrit.....	122
3.2 Dédoublément à l’écran.....	129
CONCLUSION	133
BIBLIOGRAPHIE	136

