

Littérature et cinéma : pratiques inventives au service des théories en mal d'inspiration

Se demander ce que et comment la littérature devient, dans sa variabilité intrinsèque (générique, stylistique, médiatique, etc.) et dans ses extensions territoriales, aborder la question d'apports et d'enlèvements, revêtent une pertinence particulière dans le domaine des relations entre littérature et cinéma. L'influence du septième art, qui ne cesse de croître ces dernières décennies, est incontestable : nous vivons dans un flux d'images permanent. À propos de cette influence, Christina Horvath évoque « l'émergence d'une génération d'auteurs pour qui le cinéma [...] sert de référence au même titre que la littérature » ; ce qui l'amène à affirmer l'existence d'une « mémoire filmique et télévisuelle dans le roman contemporain » (Horvath 2007 : 249). Avec l'arrivée des médiums connectés numériques, des plateformes en ligne proposant du contenu audiovisuel, l'on peut y ajouter une mémoire Netflix, HBO, Hulu, etc. Les écrivains témoignent eux-même de cette évolution. C'est au cinéma que la narratrice des *Larmes* d'Olivia Rosenthal (2012) regarde le film *Les Parapluies de Cherbourg* – qu'elle « conna[ît] très bien » à force de l'avoir vu à maintes reprises – pour la première fois au cinéma : « La première fois que je vois ce film [...] / Mes amis m'attendent le long de la travée centrale / ils n'ont pas l'air de très bien comprendre / ce que je fabrique sous le siège. » Elle revoit ensuite le film à la télévision (« La deuxième fois que je vois le film [...] c'est à la télévision »), et puis sur d'autres supports (« Je peux maintenant revoir le film / je n'ai plus peur ») (Rosenthal 2012 : 95, 99–100, 101, 110). Nathalie Léger, autrice de *Supplément à la vie de Barbara Loden* (2012) regarde le film *Wanda* sur DVD, tout comme sa narratrice. Quant au narrateur de *Cinéma* (Viel 1999), il regarde encore son film fétiche, *Le Limier* sur DVD en 1999, tandis que son auteur, Tanguy Viel avoue lors d'un entretien (Wagner 2014) qu'il va moins au cinéma, il regarde plus les films sur son ordinateur. Si le cinéma se profile aujourd'hui comme une source d'inspiration légitime, voire évidente pour ces auteurs contemporains, l'évolution des rapports – des apports et des enlèvements – entre les deux formes d'art est plutôt complexe.

Au début du XX^e siècle, tout de suite après sa naissance, c'est le cinéma qui s'inspire de la littérature, en établissant des liens étroits avec elle, notamment par le biais de l'adaptation. Si en 1916 on compte déjà trois mille adaptations (Domonkos 2012 : 13), cela s'explique en partie par le fait qu'avoir recours à la littérature permet au cinéma de bénéficier du prestige de la littérature et de la qualité du nom de l'auteur littéraire. Il s'agit de facteurs qui jouent un rôle important dans le processus de la légitimation du jeune cinéma ; cette fréquentation de la littérature coûte quand même au cinéma : une hiérarchie s'établit rapidement entre la littérature, l'art majeur et le cinéma, l'art mineur qui se nourrit de la littérature. Cette hiérarchie est soutenue pendant longtemps par une série de dichotomies binaires

aussi tenaces que simplistes. Ainsi, l'œuvre littéraire est conçue comme l'originale, la littérature comme l'art majeur relevant de la culture savante, ayant de longues traditions et la lecture comme une activité noble, exigeant un effort intellectuel. L'œuvre cinématographique reste la copie – servile ou, au contraire, infidèle – de sa source littéraire ; d'origine tardive et relevant de la culture populaire, le cinéma est considéré comme une simple forme de divertissement, l'image cinématographique est, pour le grand public, le produit d'une machine (et non pas le résultat du travail du cinéaste), tandis que le spectateur – dont l'immersion dans le monde filmique est facilitée par « la force émotive un peu indécente » (Cléder 2012 : 4) de l'image cinématographique – doit se contenter d'un rôle passif.

Il faut attendre l'arrivée des *auteurs* de la Nouvelle Vague pour que la situation évolue, dans un contexte marqué non seulement par l'adoption, en mars 1957, d'une loi qui mentionne pour la première fois le cinéaste comme co-auteur du film (Cléder 2010), mais aussi par la publication en 1948 de *L'Âge du roman américain* de Claude-Edmonde Magny, qui « pour la première fois pose systématiquement le problème d'une influence non plus, comme c'était toujours le cas, de la littérature sur le cinéma, mais, inversement, de celle du cinéma sur la littérature » (Clerc 2001). La notion de *caméra-stylo* élaboré par Alexandre Astruc (1948), l'importance accordée à l'identification du film au metteur en scène par André Bazin ou *la politique des auteurs* lancée par François Truffaut (1954) sont des facteurs qui contribuent d'une manière importante à la promotion du prestige du cinéma et du statut, de l'autorité du cinéaste, mais le paradigme littéraire reste tout de même dominant, le discours critique ayant toujours tendance à souligner des analogies entre les deux formes d'expression et à attribuer des « qualités littéraires » au septième art, « au lieu de revendiquer [...] la spécificité du cinéma, son originalité par rapport à l'écrit » (Clerc 2001). En ce qui concerne la pratique artistique, elle est le terrain de nombreuses rencontres ou collaborations entre cinéastes et écrivains : il suffit de citer l'œuvre du cinéaste Alain Resnais qui travaille avec Marguerite Duras (*Hiroshima mon amour*) et Alain Robbe-Grillet (*L'Année dernière à Marienbad*) ou celui de Jacques Tati dont les films sont novellisés par Jean-Claude Carrière (*Les Vacances de Monsieur Hulot ; Mon oncle*) dans les années cinquante – et un demi-siècle plus tard par Jean Rouaud (*Souvenirs de mon oncle*) – et les adaptations, qui restent populaires pendant la Nouvelle Vague aussi.

En 1952, André Bazin (1987) consacre même un article cette pratique culturelle qui – impliquant un changement de médium – évoque en général l'idée d'un transfert du texte au film, alors que la réalité est d'une diversité étonnante. Comme Jean-Louis Jeannelle le constate en 2010, le texte de Bazin « reste aujourd'hui encore la référence théorique la plus communément citée » (Jeannelle 2010), ce qui montre clairement que la donne n'a pas beaucoup changé en France où « les termes et les enjeux des discussions sur l'adaptation n'ont guère évolué depuis le milieu des années cinquante » (Cléder 2012 : 3). Ce constat peut sembler surprenant, surtout dans l'optique du dynamisme du même champ d'études dans le monde anglo-saxon. Cléder et Jeannelle partagent l'avis selon lequel « la réflexion sur l'adaptation y occupe en effet une place beaucoup plus centrale qu'en France, où cette question a quasiment disparu des préoccupations aussi bien des spécialistes du cinéma que de leurs collègues littéraires »

(Jeannelle 2010 ; Cléder 2012 : 134). Ils identifient comme problème central le fait que même s'il s'agit d'un domaine en plein essor à l'étranger, les textes rédigés et publiés en anglais ne sont ni traduits, ni présentés sous forme de comptes rendus, et restent ainsi « relativement méconnus en France », témoignant « du repli national des études littéraires et cinématographiques » (Jeannelle 2010). Cléder ajoute « le cloisonnement disciplinaire » (Cléder 2012 : 3), le manque d'interdisciplinarité à la liste des facteurs qui empêchent le renouvellement des théories de l'adaptation. Et pourtant, le fait que ces théoriciens identifient ces raisons et parlent de ces problèmes dans des articles, des comptes rendus et des livres consacrés aux études sur l'adaptation montre qu'il existe un changement dans le domaine, au moins depuis le début des années 2010. Afin de mieux saisir la nature et les raisons de ce début de changement de paradigme en France, un aperçu historique de l'évolution des théories de l'adaptation dans le monde anglo-saxon s'impose.

Même si les adaptations constituent le volet le plus connu, le plus répandu des relations entre littérature et cinéma dès la naissance du septième art, les ouvrages théoriques consacrés à cette pratique n'apparaissent que quelques décennies plus tard, à partir des années cinquante. George Bluestone (1957) est, en général, retenu comme le père fondateur des études de l'adaptation. Il est, en effet, le premier à consacrer un ouvrage entier à ce sujet avec l'intention de définir le cinéma comme objet légitime d'études académiques ; il est pourtant vivement critiqué plus tard pour avoir institutionnalisé le principe de fidélité comme approche dominante. Dans son sillage viennent, dans les années soixante-dix, des auteurs qui restent dans le cadre imposé par le paradigme de fidélité qu'ils souhaitent tout simplement nuancer, en établissant des typologies en fonction du degré de fidélité de l'adaptation. Nous pouvons mentionner à titre d'exemple le théoricien Geoffrey Wagner (1975) qui parle de *transposition* (intervention minimale lors de l'adaptation), de *commentaire* (changements intentionnels de certains éléments, de la fin de l'histoire par exemple) et de *analogie* (l'adaptation implique beaucoup de modifications, en plaçant l'histoire dans un nouveau cadre). Il est également le premier à attirer l'attention sur le phénomène de la novellisation commerciale des films populaires. Le narratologue Seymour Chatman (1978) propose l'analyse des traits narratifs communs, tout en introduisant dans le discours critique anglo-saxon les idées de certains théoriciens français (Christian Metz, Roland Barthes ou Marie-Claire Ropars-Wuilleumier). Keith Cohen (1979) examine les ressemblances au niveau des codes narratifs du film et du roman moderne. Il est intéressant, à ce point, de faire un petit détour pour ajouter entre parenthèses que Kamilla Elliott, spécialiste du domaine, constate dans *Theorizing Adaptation*, ouvrage publié en 2020 que Chatman et Cohen s'approprient les idées de Claude-Edmonde Magny, évoquées plus haut, sans les avoir proprement citées. Selon Elliott, si les réflexions de Magny peuvent être attribuées à Chatman et à Cohen, c'est parce que son travail n'est pas traduit en anglais pendant longtemps, justement à cause du fait que ses idées vont à l'encontre des dichotomies rassurantes promues par le discours critique de l'époque, et les dépassent (Elliott 2020 : 110, 138).

Ce sont donc les universitaires des départements de littérature anglaise qui se penchent sur ce sujet au cours des premières décennies de l'évolution des théories de l'adaptation, ce qui entraîne la naissance et la persistance d'un paradigme théorique

informé par des considérations (théoriques et méthodologiques) et un lexique relevant essentiellement du domaine des théories littéraires. Ceci explique également pourquoi le cinéma est traité dans un rapport hiérarchique à partir des années soixante, même si ce n'est pas encore le cas chez Eisenstein ou Bazin, ce dernier estimant que c'est le geste du *respect* qui se manifeste dans l'adaptation (Bazin 1987 : 99). Le problème fondamental réside dans le fait que l'adaptation n'est pas considérée comme une interprétation créative de textes, comme si l'adaptateur avait signé un contrat de fidélité à l'original qu'il investit. Et la hiérarchie, qui caractérise déjà les rapports entre littérature et cinéma, se trouve réitérée au niveau des théories de l'adaptation dont la méthodologie se limite souvent à ce que Jean Cléder et Laurent Jullier appellent « la chasse aux changements » (Cléder et Jullier 2017 : 7) ; soit à une comparaison du message, des scènes, des personnages, etc. entre l'œuvre originale et sa copie, gouvernée par le principe de fidélité. Ce paradigme théorique, rigide et tendancieux, est inapte à accueillir la diversité, à traduire la complexité de la pratique, car il se cristallise autour des dichotomies binaires, à l'origine du cadre hiérarchique déjà évoqué. Si elle reste fidèle, c'est l'absence de créativité qui est reprochée à l'adaptation ; si elle est créative, mais peu fidèle, elle trahit l'esprit de l'original. Toute une dimension moraliste se voit ainsi introduite dans le discours critique : les images même d'un pillage ou d'une violation de la littérature par le cinéma sont évoquées à propos de la « dégradation » provoquée par l'adaptation et subie par l'œuvre originale, en l'occurrence littéraire.

Cette approche réductrice reste dominante jusqu'à la deuxième moitié des années 1990 quand un véritable changement de paradigme a lieu grâce au travail des théoriciens tels que Brian McFarlane (1996), Deborah Cartmell et Imelda Whelehan (1999), Robert Stam (2005) ou encore Linda Hutcheon (2006). Ces auteurs ont comme objectif commun de rompre avec le principe de fidélité, tout comme avec la hiérarchie et la dimension moraliste et réductrice qu'il implique. Ils proposent de voir dans le passage de l'écrit à l'écran un processus d'échanges complexes, basé sur un dialogue afin de ne plus concevoir l'adaptation comme une simple illustration de l'œuvre littéraire, mais comme une transgression. Adoptant une approche plus souple, le discours théorique anglo-saxon est désormais apte à aborder, dans le contexte de l'adaptation, des pratiques culturelles préalablement exclues, en l'occurrence le transfert du film au texte. Car, l'adaptation n'est plus appréhendée comme un processus à sens unique, mais comme une interaction entre deux médiums, elle n'est plus une reproduction, mais une recréation.

Cartographier le territoire des polémiques qui marquent cette évolution en les situant dans un nouveau contexte non-hiérarchisé reste tout de même un enjeu primordial dans les œuvres de ceux qui souhaitent garder le dynamisme de ce champ d'études. Nous pouvons mentionner, à titre d'exemple, le travail mené par Kamilla Elliott, exposé dans *Rethinking the Novel/Film Debate* (2003) et plus récemment dans *Theorizing Adaptation* (2020). Ce n'est pas surprenant que Jean-Louis Jeannelle attire l'attention sur les raisons du manque de renouveau en France – pour ne pas perdre de vue les questions préalablement formulées – dans un compte rendu qui présente les résultats des recherches menées par Elliott. Comme il y écrit à propos des textes théoriques disponibles en anglais : « assez rares sont les

chercheurs de langue française qui en intègrent les apports, tel Jan Baetens dans son excellent ouvrage consacré à la novellisation » (Jeannelle 2010). L'universitaire belge est effectivement le premier (ou en tout cas, l'un des premiers) à aborder en français des questions théoriques soulevées par le discours critique anglo-saxon, marqué par le changement de paradigme déjà évoqué. Il expose ses réflexions sur la novellisation – la réécriture d'un film – dans des ouvrages publiés dans les années 2000 (Baetens et Lits 2004 ; Baetens 2008). La novellisation commerciale et la novellisation littéraire, les deux tendances contemporaines, très différentes l'une de l'autre, y sont présentées en détail, avec une attention particulière accordée au volet littéraire de cette pratique hybride. C'est dans le sillage de ses réflexions sur une pratique littéraire contemporaine qu'il estime être « une exception française » (Baetens 2008 : 167) que les théoriciens francophones se penchent sur le sujet de l'adaptation ; et cela se produit à une époque où le cadre théorique offre suffisamment de flexibilité pour saisir le phénomène de l'adaptation d'une manière non-hiérarchique, comme un processus créatif à deux sens.

En ce qui concerne Baetens, il aborde le domaine de l'adaptation via la novellisation, donc du côté de la littérature. C'est également à propos d'une novellisation littéraire contemporaine, à propos de *Cinéma* de Tanguy Viel que Jean-Max Colard (2015) traite des questions théoriques relatives à l'adaptation. Jean Cléder (2012) et Laurent Jullier (Cléder et Jullier 2017) consacrent des chapitres au volet moins connu de l'adaptation dans des ouvrages théoriques qui examinent le phénomène de l'adaptation sous ses différents aspects. Nous pouvons également mentionner le travail mené par Philippe Marion, André Gaudreault, Fabien Gris ou Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire pour ne citer que quelques-uns des auteurs concernés. Ce qui rend, de notre point de vue, particulièrement intéressant le travail de ces théoriciens est le fait que le changement de paradigme théorique, le renouvellement du domaine de l'adaptation semble arriver en France comme une réponse théorique provoquée en quelque sorte par une pratique littéraire qui a été, pendant longtemps, exclue du champ d'études de l'adaptation dans le monde anglo-saxon.

La littérature semble ainsi s'imposer – de nouveau – comme paradigme à la réflexion théorique en mal d'inspiration, en l'incitant à déplacer les repères théoriques conventionnels déjà évoqués. Ne se contentant pas de saisir et de représenter le monde qui nous entoure à travers des filtres uniquement littéraires, cette littérature – dans laquelle le lecteur entre par la porte du cinéma, sans le savoir – intègre au sein du récit littéraire la description d'un film ou d'une scène cinématographique, instaurant un dialogue, une sorte de va-et-vient permanent entre l'image cinématographique et le texte littéraire qui le raconte. Cette forme particulière de la référence cinématographique, poussée dans certains cas à l'extrême, est inaugurée par le roman de Tanguy Viel, *Cinéma*, publié en 1999, suivi de nombreux ouvrages – romans, nouvelles ou poèmes : *Vivre sa vie* de Jan Baetens (2005), *La Tentation des armes à feu* de Patrick Deville (2006), *Le Goût amer de l'Amérique* d'Alain Berenboom (2006), *Flip-Book* de Jérôme Game (2007), *Paradis conjugal* d'Alice Ferney (2008), *Johnny* de Catherine Soullard (2008), *Souvenirs de mon oncle* de Jean Rouaud (2009), *L'homme qui tua Rupert Cadell* de Thomas Clerc

(2010), *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier (2010), *Les fleurs coupées* de Christian Gailly (2012), *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* d'Olivia Rosenthal (2012), *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger (2012), *Louange et épuisement d'un jour sans fin* de Didier da Silva (2015). Même si la liste ne prétend pas à l'exhaustivité, elle témoigne de la diversité représentée par cette tendance littéraire contemporaine.

Ce qui relie ces œuvres disparates est le fait qu'elles s'inspirent, à des degrés variables, du cinéma. Traduisant une relation à double sens, elles effectuent une transposition intermédiaire, du film au texte et rendent ainsi compte, d'une manière exemplaire, de la « condition postcinéma » (Colard 2015 : 14) de la littérature contemporaine. Baetens, Gaudreault et Marion, Colard, Cléder et Jullier parlent de la novellisation, donc d'une forme de l'adaptation, Clerc et Carcaud-Macaire utilisent le terme d'« écriture transmodale » (Clerc et Carcaud-Macaire 2004 : 181), Fabien Gris a recours au terme de « reprise intersémiotique » (Gris 2012), d'autres utilisent les termes d'« écriture cinéophile » (Viel 2010 : 263), de « cinématographies de l'écriture » (Cléder 2012 : 170), de « filmo(bio)graphie » (Colard 2015 : 89). En ce qui concerne Marie Martin (2019), elle propose le terme de « projection » pour exploiter la polysémie psychique et technique qu'il offre. Sylvano Santini (2014) préfère la « cinéfiction » pour accentuer le lien que cette pratique entretient avec l'autofiction. Il s'agit en tout cas d'une littérature postcinéma dans le sens où elle est consciente du fait qu'elle vient après le cinéma, mais aussi dans le sens où elle s'écrit à l'ère des médias connectés numériques, à l'ère d'une « écologie de l'attention » et des « formes de l'image en mouvement nées avec le tournant numérique [...] qui s'émancipent des spécificités du médium cinématographique » (Galibert-Lainé et Hernández López 2022). Cette émancipation constitue même une condition essentielle de l'émergence de cette pratique littéraire qui invite les théoriciens, malgré le manque de consensus concernant la dénomination, à s'attaquer à la vision conventionnelle et hiérarchique des rapports entre littérature et cinéma, tout en dénonçant la prééminence du texte littéraire.

Ces œuvres littéraires déplacent, déjouent les binarismes et les clichés simplistes en proposant au lecteur la possibilité ou l'option de s'interroger à propos de certaines notions, à commencer par la notion d'originalité. Cette pratique littéraire, qui s'écrit après et d'après le cinéma, est le reflet de relations d'inspiration et d'adaptation renversées. Refusant de concevoir cinéma et littérature autrement que dans une sorte de mutualité, elle est, cette fois, seconde ou mineure par rapport au cinéma qui, lui servant de modèle, devient son *prétexte*. Ces auteurs contribuent ainsi à « abolir la distinction traditionnelle entre production et consommation, création et copie, ready-made et œuvre originale ». Le fait que « [l]a matière qu'ils manipulent n'est plus première » (Bourriaud 2004 : 5) rend obsolète non seulement la vision hiérarchique, dominante pendant longtemps, mais aussi la notion d'originalité. Ils mettent également à l'épreuve l'appréhension de la notion de *spectateur*, de *spectateur passif*, en illustrant que la perception cinématographique implique toujours l'interprétation de ce qui est vu. Le recadrage textuel (lisible) de l'image nécessite ainsi l'introduction d'un nouveau point de vue, supplémentaire, certes, mais toujours impliqué par la logique même de la perception cinématographique : le spectateur-narrateur ou l'*intercesseur*

deleuzien (Deleuze 1990 : 165–184) est cette instance qui tisse ensemble les espaces filmique et littéraire où des vies, des fragments de vies disparates se mettent à communiquer grâce à l'épanchement du fictif et du vécu – une manière de déplacer des frontières génériques, de renouveler l'écriture auto/biographique (d'où le terme forgé par Colard de « filmo(bio)graphie »). Ouverte à la fois au mot et à l'image, la novellisation – pratique biface – est en général « monomédiale dans sa texture, bimédiale dans sa structure et hypermédiale dans sa culture » (Colard 2015 : 103). Cette approche représente à la fois des contraintes et des libertés. Contraintes, parce qu'elle implique la reconnaissance de l'impossibilité d'écrire comme si le cinéma n'existait pas. Si la forme novellisatrice reconnaît ouvertement qu'elle fonctionne en tant que palimpseste, elle est néanmoins consciente de ce qui lui est propre. La mise à l'épreuve de notre appréhension de la notion de spectateur, l'interrogation à propos des concepts traditionnels d'originalité, d'authenticité ou, d'une manière générale, de représentation et la critique de la théorie de l'adaptation sont simultanément présentes dans le geste du recyclage littéraire. C'est une liberté car ce geste ne produit pas de nouvelles hiérarchies à la place des anciennes, ce qu'il recherche n'a rien à voir avec la promotion soit de l'image, soit du texte à l'encontre de l'autre. Ce qui l'intéresse est l'exploration de leur interaction complexe qui se met en place dans un milieu hybride ; cette interaction qui constitue une invitation à une ouverture, non seulement dans le cadre de la pratique artistique, mais également dans l'approche théorique.

Le texte littéraire, qui va au contact de l'image cinématographique, constitue un milieu hétérogène à la lisière du visible et du lisible. Comme le précise Marie-Claire Ropars-Wuilleumier : « la frontière sépare », tandis que la lisière « perturbe la logique des partages territoriaux », elle « prend en compte à la fois le contour d'un ensemble unique et la coexistence de deux entités frontalières, dont la partition reste floue » (Ropars-Wuilleumier 2002 : 95), poreuse. Cette perturbation s'accompagne de l'imprégnation de la littérature par des procédés et des problématiques propres ou associés au cinéma dont certains se trouvent recyclés et remodelés par la novellisation. Ce débordement de la littérature vers le cinéma – la transgression de l'espace littéraire vers un extérieur, un dehors – est marqué par la généralisation des emprunts, des enlèvements et des apports, ainsi que par l'hybridation des formes ; c'est-à-dire, par un certain *entre-deux*, motivé par ce que Magny appelle en 1948 un geste de « sympathie » (Magny 1948 : 13) et ce que Maylis de Kerangal appelle aujourd'hui « un geste d'empathie » : un geste qui exprime une certaine « porosité au contemporain, au monde » qui nous entoure. Il est possible d'être « contemporain dans le toucher, dans le contact, dans le fait d'aller au contact. C'est [donc] une littérature de contact » (Gesbert 2017).

UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître-assistante
karacsonyi.judit.krisztina@szte.hu

BIBLIOGRAPHIE

ASTRUC, Alexandre (1948). *Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo*, [En ligne] http://fgimello.free.fr/documents/seminaire_astruc/camera_stylo-1948.pdf. Consulté le 25 juillet 2022.

BAZIN, André (1987). « Pour un cinéma impur : défense de l'adaptation », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Éditions du Cerf [1952], [En ligne] https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/149377/mod_resource/content/1/QU'EST-%20CE%20QUE%20LE%20CINÉMA.pdf. Consulté le 25 juillet 2022.

BAETENS, Jan, Marc LITS (éd.) (2004). *La novellisation : du film au livre*, Leuven : Presses Universitaires de Louvain.

BAETENS, Jan (2008). *La novellisation. Du film au roman*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.

BLUESTONE, George (1957). *Novels into Film*, Berkeley, Los Angeles : University of California Press.

BOURRIAUD, Nicolas (2004). *Postproduction*, Dijon : Les presses du Réel.

CARTMELL, Deborah, Imelda WHELEHAN (éd.) (1999). *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, London : Routledge.

CHATMAN, Seymour (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, NY : Cornell University Press.

CLERC, Jeanne-Marie (2001). *Ou en est le parallèle entre cinéma et littérature ?*, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-2-page-317.htm>. Consulté le 25 juillet 2022.

CLERC, Jeanne-Marie, Monique CARCAUD-MACAIRE (2004). *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris : Klincksieck.

CLEDER, Jean (2010). *De la littérature au cinéma : la notion d'auteur « sous la guillotine du sens » ?*, [En ligne] <https://books.openedition.org/pur/40582#bodyftn13>. Consulté le 25 juillet 2022.

CLEDER, Jean (2012). *Entre littérature et cinéma*, Paris : Armand Colin.

CLEDER, Jean, Laurent JULLIER (2017). *Analyser une adaptation. Du texte à l'écran*, Paris : Flammarion.

COHEN, Keith (1979). *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, New Haven : Yale University Press.

COLARD, Jean-Max (2015). *Une littérature d'après*. « Cinéma » de Tanguy Viel, Dijon : Les Presses du réel.

DELEUZE, Gilles (1990). *Pourparlers*, Paris : Minuit.

DOMONKOS, Péter (2012). *Filmadaptációk. Elméletek irodalom és filmművészet kapcsolatáról*, [En ligne] Thèse de doctorat, Budapest : Université Eötvös Lóránd, <http://doktori.btk.elte.hu/lit/domonkospeter/diss.pdf>. Consulté le 25 juillet 2022.

ELLIOTT, Kamilla (2003). *Rethinking the Novel/Film Debate*, Berkeley, Cambridge : Cambridge University Press.

ELLIOTT, Kamilla (2020). *Theorizing Adaptation*, New York : Oxford University Press.

GALIBERT-LAINE, Chloé, Gala HERNANDEZ LOPEZ (2022). « Introduction », *Images secondes*, n° 3, [En ligne] <http://imagessecondes.fr/index.php/2022/02/16/is3-introduction/>. Consulté le 25 juillet 2022.

GESBERT, Olivia (2017). « Les thérapies littéraires de Alexandre Gefen », La grande table idées, FranceCulture, 29 novembre, [En ligne] <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-2eme-partie/les-therapies-litteraires-de-alexandre-gefen-3043887>. Consulté le 25 juillet 2022.

GRIS, Fabien (2012). *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, Saint-Étienne : Université Jean-Monnet, [En ligne] <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940135/document>. Consulté le 25 juillet 2022.

HORVATH, Christina (2008). *Le roman urbain contemporain en France*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, [En ligne] <https://books.openedition.org/psn/2038?format=toc>. Consulté le 25 juillet 2022.

HUTCHEON, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*, New York : Routledge.

JEANNELLE, Jean-Louis (2010). « Rouvrir le débat sur l'adaptation : Kamilla Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma », *Actafabula*, vol. 11, n° 4, [En ligne] <http://www.fabula.org/acta/document5632.php>. Consulté le 25 juillet 2022.

LEGER, Nathalie (2012). *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris : P.O.L.

MAGNY, Claude-Edmonde (1948). *L'Âge du roman américain*, Paris : Seuil.

MARTIN, Marie (2019). « Un nouveau genre dans la littérature française contemporaine ? », *Études françaises*, vol. 55, n° 2, 115–133, [En ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2019-v55-n2-etudfr04745/1061909ar/>. Consulté le 25 juillet 2022.

MCFARLANE, Brian (1996). *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford : Clarendon Press.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (2002). *Écrire l'espace*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, [En ligne] <https://books.openedition.org/puv/1736?format=toc>. Consulté le 25 juillet 2022.

ROSENTHAL, Olivia (2012). *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris : Gallimard.

SANTINI, Sylvano (2014). « Cinéfiction. La performativité cinématographique de la littérature narrative », *Textimage*, n° 6, été, [En ligne] https://www.revue-textimage.com/10_cinesthetique/santini.pdf. Consulté le 25 juillet 2022.

STAM, Robert (2005). *Literature and Film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford : Blackwell.

TRUFFAUT, François (1954). « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier, [En ligne] <https://www.scribd.com/document/105106181/Truffaut-Une-certaine-tendance-du-cinema-francais>. Consulté le 25 juillet 2022.

VIEL, Tanguy (1999). *Cinéma*, Paris : Minuit.

VIEL, Tanguy (2010). « Éléments pour une écriture cinéophile », Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma & littérature. Le grand jeu 1*, Paris : De l'incidence éditeur, 263–273.

WAGNER, Frank (2014). *Littérature et cinéma : aller-retour, une table ronde avec Tanguy Viel*, [En ligne] <https://www.lairedu.fr/media/video/conference/litterature-cinema-aller-retour-2/>. Consulté le 25 juillet 2022.

WAGNER, George (1975). *The Novel and the Cinema*, Rutherford, NJ, Fairleigh Dickinson University Press.

FILMOGRAPHIE

DEMY, Jacques (Réalisateur) (1964). *Les Parapluies de Cherbourg* [Film], France, Allemagne de l'Ouest : Parc Film, Madeleine Films, Bet Film.

LODEN, Barbara (1970). *Wanda* [Film], États-Unis : Foundation for Filmmakers.

MANKIEWICZ, Joseph, L. (1972). *Le limier* [Sleuth] [Film], Royaume-Uni, États-Unis : Palomar Pictures International.