

Les écrivains vont-ils au cinéma ? Le développement technologique au service de l'appropriation de l'image

Notre vision du monde est une vision informée sans doute par les rapports de l'homme avec le développement technologique. Le cinéma est évidemment le fruit de ce développement, mais ce qui est plus intéressant de notre point de vue, c'est le fait indéniable que le roman en subit également l'influence. Comme le titre le suggère, je me propose, dans ce qui suit, d'aborder la question de la relation entre littérature et cinéma, plus exactement l'influence que le cinéma et le développement technologique exercent sur la littérature, et en particulier, sur la littérature contemporaine, tout en retraçant un petit historique de l'évolution de cette influence au cours du XX^e siècle.

De nos jours, le cinéma est de plus en plus souvent cité comme l'une des sources d'inspiration de l'écriture contemporaine, qui est travaillée « de l'intérieur par des références, des allusions et des schèmes représentationnels qui excèdent la seule littérature » (Gris 2012 : 154). Mais la situation, à l'avènement du cinéma, était tout à fait différente. Le cinéma, tout de suite après sa naissance, commença à établir des liens avec la littérature, notamment par le biais de l'adaptation : on compte cinq adaptations en 1896 et trois mille en 1916 (Domonkos 2012 : 13). Le jeune cinéma est attiré par la littérature pour deux raisons principales. D'une part, avoir recours à la littérature du XIX^e siècle comme source d'inspiration permet au cinéma d'attirer les classes moyennes dans les salles de projection. Il s'agit d'une considération économique, mais aussi idéologique, impliquant un public plus nombreux et plus éduqué. Le cinéma, considéré comme une forme de divertissement populaire, manque de prestige auquel il espère accéder par le biais de la littérature à une époque où « [e]n réalité, le nom seul de l'auteur adapté sur l'affiche suffisait à garantir la qualité du film » (Clerc et Carcaud-Macaire 2004 : 18).

Pendant la première moitié du XX^e siècle, le cinéaste n'est pas encore identifié comme auteur. En ce qui concerne l'image cinématographique, elle n'est pas conçue par le grand public comme le résultat du travail du cinéaste, mais comme le produit d'une machine : « On a longtemps pensé qu'il s'agissait d'images mécaniques produites par un appareil, et s'il était facile de reconnaître le travail *devant* l'objectif de la caméra (les acteurs, les décors...), on ne reconnaissait pas le travail *derrière* » (Cléder et Jullier 2017 : 59). Le prestige de la littérature et le statut de l'auteur littéraire jouent un rôle important dans le processus de légitimation du cinéma au début du XX^e siècle. Et même si l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires ne constitue qu'un seul volet des rapports divers entre littérature et cinéma, il s'agit d'une pratique fortement présente même aujourd'hui, assurant souvent une seconde vie au livre grâce à une éventuelle réédition. À l'heure actuelle – quand près d'un film français sur quatre est l'adaptation d'un livre (Bosc 2015) –, ce

phénomène est accompagné de la professionnalisation du secteur : « Les grandes maisons d’édition se dotent de services consacrés à la gestion des droits vers l’audiovisuel, qui informent les producteurs des sorties de livres pouvant les intéresser pour d’éventuels films » (Bosc 2015).

Une hiérarchie s’établit ainsi rapidement entre la littérature, l’art majeur et le cinéma, l’art mineur qui se nourrit de littérature. Il faut attendre l’arrivée des *auteurs* de la Nouvelle Vague pour qu’un véritable changement de paradigme ait lieu. Le contexte dans lequel les théoriciens et auteurs de la Nouvelle Vague travaillent est marqué par le livre de Claude-Edmonde Magny, intitulé *L’Âge du roman américain*, paru en 1948 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). En même temps, un geste paradoxal caractérise d’une manière générale le discours critique cinématographique de la période d’après-guerre, qui consiste à promouvoir le prestige du cinéma et le statut du cinéaste, tout en gardant la littérature comme point de repère de cette promotion. Ainsi, les théoriciens ont tendance à souligner des analogies entre les deux formes d’expression au lieu de mettre l’accent sur tout ce qui distingue le cinéma des autres arts, « au lieu de revendiquer [...] la spécificité du cinéma, son originalité par rapport à l’écrit » (Clerc 2001).

L’autonomisation du cinéma comme forme d’art doit beaucoup au travail pionnier d’André Bazin qui, tout en préconisant l’identification du film à son auteur, contribue largement à la naissance de la notion de *film d’auteur*. Une autre figure importante de cette évolution est Alexandre Astruc, connu pour avoir développé le concept de *caméra-stylo* (Astruc 1948), qui décrit le cinéma comme un moyen d’expression ou un langage souple et subtil, capable de rendre la pensée humaine. Astruc souhaite promouvoir ainsi une vision établissant une analogie directe entre le cinéaste, *auteur* de ses films et l’écrivain : « [l]’auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo » (Astruc 1948 : 327). Dans ce concept, on retrouve le même geste paradoxal que j’ai déjà évoqué : Astruc revendique l’autonomie de l’art cinématographique, tout en utilisant une analogie avec la littérature qui sert ainsi de point de repère. Le concept d’Astruc est réputé pour son influence sur les protagonistes de la Nouvelle Vague et sur la théorie de la *politique des auteurs*, définie par François Truffaut dans un article provocateur, publié en 1954 dans les *Cahiers du cinéma*. Tout en critiquant la nature désuète des adaptations cinématographiques françaises dans *Une certaine tendance du cinéma français* (Truffaut 1954), Truffaut souligne l’importance de la mise en scène et de la créativité du cinéaste, qui est considéré *auteur* – avec toutes les responsabilités que cela implique – s’il parvient à définir son propre style, sa *signature* par le biais de choix esthétiques conséquents. Si cette conception est, par la suite, critiquée parce qu’elle dissimule le caractère fondamentalement collaboratif de la production cinématographique et privilégie le rôle du réalisateur, seul garant du sens, il reste indéniable que c’est grâce à cette évolution que littérature et cinéma commencent à être traités sur un pied d’égalité en France.

Il ne semble pas inutile de procéder à un petit détour pour préciser que ce qui se passe autour de la notion d’*auteur* dans le domaine littéraire va dans le sens inverse avec l’élimination de l’auteur. Dans *L’espace littéraire*, publié en 1955,

Maurice Blanchot parle de l'auteur en termes de disparition, d'effacement et de l'écriture – anonyme, impersonnelle – comme marquée par l'absence de l'auteur. Deux textes fameux s'inscrivent dans le même sillage : *La mort de l'auteur* de Roland Barthes est publié en 1968, tandis que *Qu'est-ce qu'un auteur ?* de Michel Foucault est le texte d'une conférence prononcée en 1969. Les phrases telles que « [l]'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit » (Barthes 2002a : 40) témoignent d'une tendance littéraire claire. Si le débat porte dans les deux domaines, littéraire et cinématographique, « sur la responsabilité que l'on attribue à l'auteur sur le sens du texte, sur la signification de l'œuvre » (Compagnon 2012), force est de constater à quel point les enjeux sont différents pour les deux formes d'art. L'auteur littéraire, ainsi disqualifié, cède sa place au texte, alors que l'auteur cinématographique commence à occuper le devant de la scène avec la Nouvelle Vague.

Examinée sous un autre angle, la Nouvelle Vague représente incontestablement un rapprochement entre cinéma et littérature avec la multiplication des rencontres interdisciplinaires entre cinéastes et écrivains. C'est une époque où les échanges entre les deux formes d'art se multiplient et permettent la découverte de nouvelles pistes, de nouvelles possibilités dans les deux domaines, démontrant que l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires est loin de constituer la seule voie empruntée. Il suffit de penser à la collaboration entre Alain Resnais (réalisation) et Marguerite Duras (scénario et dialogues) lors de la production du film, *Hiroshima mon amour*, sorti en 1959 et publié en 1960 par Gallimard. *L'Année dernière à Marienbad*, réalisé également par Resnais, sort en 1961. Le scénario d'Alain Robbe-Grillet est publié sous forme de cinéroman la même année. Ces collaborations incitent souvent les écrivains à passer derrière la caméra et des cinéastes à se mettre à écrire : Jean-Luc Godard et François Truffaut publient des livres, tandis que Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet ou Jean Cayrol se mettent à faire des films. Des œuvres novatrices naissent de ces rencontres, des œuvres originales qui résistent aux catégories traditionnelles parce que les auteurs qui viennent d'un autre domaine ne respectent pas forcément les conventions cinématographiques, et vice versa. Par conséquent, nous pouvons constater que « c'est entre littérature et cinéma, dans l'intervalle qui sépare et réunit les deux espaces hétérogènes, que s'accomplissent certaines virtualités du cinéma comme de la littérature qui n'appartiennent en propre ni à l'un ni à l'autre » (Cléder 2012 : 9-10). Comme le note Jeanne-Marie Clerc (Clerc 2001), Roland Barthes estime, déjà en 1964, que l'originalité *des Gommès* de Robbe-Grillet s'enracine dans « un complexe mental issu de sciences et d'arts contemporains, tels la nouvelle physique et le cinéma » (Barthes 2002b : 302).

Ces collaborations fructueuses, ces rapprochements fertiles et le prestige de plus en plus important du cinéma sont autant de facteurs qui contribuent à la naissance d'une cinéphilie française, reflétée dans l'écriture de nombreux écrivains. Jeanne-Marie Clerc est l'un des premiers à aborder le sujet des références cinématographiques dans la littérature, à étudier comment les images cinématographiques, les traces d'une visualité apportée par les techniques modernes se donnent à lire dans les textes littéraires. C'est elle qui, dans un article publié en 2001, révèle

comment les écrivains témoignent, à partir des années soixante, de l’influence que le cinéma exerce sur leur manière de voir et de représenter le monde. Elle repère la réponse de Claude Simon donnée à une enquête des *Cahiers du cinéma* en 1966 : « Le cinéma a enrichi la vision que nous avons des choses (angles et distances de “prise de vue”, panoramiques, plans fixes, travellings, gros plans). Et naturellement, cette nouvelle façon de voir se retrouve dans ce que j’écris » (Clerc 2001). En parlant de la même question, Jean Echenoz déclare dans un entretien :

Ce que j’ai eu envie de faire [...] dans mes premiers livres, c’était d’essayer d’utiliser la rhétorique du cinéma, la grammaire cinématographique, de l’importer dans le champ de la littérature, de voir comment l’on pouvait transposer des choses comme champ/contrechamp, fondu enchaîné, le mouvement de caméra, le montage... plein de choses techniques de cet ordre (Clerc 2001).

Echenoz estime que c’est grâce à sa cinéphilie que l’on trouve de nombreuses références cinématographiques dans ses écrits : « Je passais ma vie au cinéma » (Clerc 2001). Pour continuer la liste des écrivains français qui parlent ouvertement de l’influence que le cinéma exerce sur leur manière d’écrire, nous pouvons citer Georges Perec qui affirme tout simplement : « Je me crois surtout influencé par le cinéma et sa technique » (Perec 2003 : 248).

Dans la continuité étroite de cette perception des interactions entre cinéma et littérature, une tendance, une pratique littéraire contemporaine se distingue particulièrement par la façon dont elle inclut la référence cinématographique au sein du récit littéraire. L’impregnation du langage romanesque par certaines techniques cinématographiques est devenue, en quelque sorte, un phénomène acquis, la novellisation contemporaine française – qui insère au sein du récit la description détaillée d’un film – marque une nouvelle étape des rapports entre cinéma et littérature. Après la vague qu’a connue la novellisation littéraire en France avec le mouvement de la Nouvelle Vague, cette tradition semble prendre un nouvel élan aujourd’hui, avec des auteurs tels que Tanguy Viel (*Cinéma*, 1999), Jan Baetens (*Vivre sa vie*, 2005), Patrick Deville (*La Tentation des armes à feu*, 2006), Alain Berenboom (*Le Goût amer de l’Amérique*, 2006), Alice Ferney (*Paradis conjugal*, 2008), Catherine Soullard (*Johnny*, 2008), Thomas Clerc (*L’homme qui tua Rupert Cadell*, 2010), Patrick Chatelier (*Pas le bon, pas le truand*, 2010), Christian Gailly (*Les fleurs coupées*, 2012), Olivia Rosenthal (*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, 2012), Nathalie Léger (*Supplément à la vie de Barbara Loden*, 2012), Didier da Silva (*Louange et épuisement d’un jour sans fin*, 2015).

Si je me propose de terminer ce tour d’horizon par une réflexion sur l’apparition de la forme contemporaine de la novellisation, c’est-à-dire, de l’adaptation littéraire d’une œuvre cinématographique, c’est parce qu’elle est étroitement liée au développement technologique récent : la commercialisation des magnétoscopes à usage grand public dans les années soixante, soixante-dix, ensuite l’apparition du DVD et, plus tard, celle des technologies numériques de plus en plus sophistiquées révolutionnent notre manière de visionner des films. La novellisation contemporaine reflète justement ces évolutions qui caractérisent l’expérience cinématographique,

toujours en devenir. Comme je viens de le mentionner, Echenoz affirme qu'il passe sa vie dans les salles de cinéma. Regarder un film dans une salle de projection exige un certain type d'attention, et dans le cas idéal, une perception qui entraîne l'identification spectatorielle. Alors que regarder un film aujourd'hui, avec ou sans l'intention d'en rendre compte, relève bien d'une autre façon de visionnage. Les narrateurs des novellisations contemporaines ne se rendent plus au cinéma où les conditions de visionnage sont prédéterminées, ils regardent le film fétiche à la maison, en VHS, en DVD ou sur un ordinateur.

Certes, ces nouvelles technologies ne produisent pas les mêmes images que le cinéma, néanmoins, elles permettent aux narrateurs de ralentir ou d'accélérer la vitesse du processus de perception, de l'interrompre, de mettre l'image sur pause, voire de revenir en arrière en rembobinant, de suspendre le visionnage ou de le répéter à l'infini ; autant de possibilités exploitées par les novellisateurs qui entreprennent la description minutieuse des images, de la succession des images d'un film. Le développement technologique est donc, en quelque sorte, une condition nécessaire à la naissance de ce type de récit. Cette tendance de la littérature française reflète ainsi une perception qui – contrairement à celle, proprement cinématographique, des salles de projection – permettra non seulement la naissance, mais aussi le maintien d'une attention intense, voire, dans certains cas, monomaniaque, provoquée par une œuvre cinématographique. C'est ce qui arrive au narrateur de l'œuvre de Tanguy Viel, intitulée *Cinéma*, publiée aux Éditions de Minuit en 1999, œuvre que j'ai choisie pour illustrer mes propos parce qu'elle inaugure une tentative contemporaine dans le champ des relations entre cinéma et littérature. Ce n'est pourtant pas une analyse du roman que j'ai l'intention de présenter ; je me propose plutôt de parcourir la motivation qui pousse, qui peut pousser un écrivain contemporain à rédiger un roman à partir d'une œuvre cinématographique, en la racontant du premier au dernier plan. Évidemment, les motivations varient d'un auteur à l'autre, un noyau commun peut quand même être saisi, imposé justement par l'environnement contemporain dominé par l'image, par, en particulier, l'image cinématographique. Ce qui explique l'opinion de Pierre Michon, largement partagée de nos jours : « La littérature n'est plus un art majeur [...] L'art de notre siècle, on le sait bien, c'est le cinéma » (Michon 2007 : 128). Le constat de Michon se trouve reflété sur la couverture de *Cinéma*, mot qui s'écrit en lettres majuscules, tandis que la catégorie générique « roman » se trouve en dessous, en minuscules. Il serait tentant de simplifier ce phénomène en disant qu'une nouvelle hiérarchie s'établit au fur et à mesure que les images prennent une place de plus en plus importante dans le quotidien de la modernité, formant notre conscient tout comme notre inconscient. Certes, le novellisateur contemporain témoigne de cette influence, en essayant de saisir la réalité qui l'entoure non seulement à travers des filtres littéraires, mais aussi ceux du cinéma. Néanmoins, il s'agirait moins de l'émergence d'une nouvelle hiérarchie que de l'illustration de la condition « postcinéma » (Collard 2015 : 33) de la littérature contemporaine. La novellisation s'inspire ouvertement du cinéma, elle s'engage dans un dialogue avec le visuel et trouve ainsi sa place dans un champ

hétérogène du point de vue médial, qui est caractérisé par la généralisation des emprunts et par l’hybridation des formes ; c’est-à-dire, par un certain *entre-deux*.

Le roman de Tanguy Viel, *Cinéma* s’inspire du dernier long-métrage de Joseph L. Mankiewicz, *Le Limier*, réalisé en 1972 avec Michael Caine et Laurence Olivier dans les rôles principaux. Nous avons affaire dans *Cinéma* « à un narrateur cinéophile dont la cinéphilie se limite à un seul et unique film, qu’il prétend avoir vu et revu des centaines de fois, qu’il connaît par cœur, autour duquel tourne toute son existence [...], et qu’il aimerait parvenir à nous faire *voir* en nous le racontant » (Gonzalez 2014 : 1). À propos de ce roman, Viel raconte que, tout au début de sa carrière d’écrivain, il doit faire face à une certaine crise parce qu’il se sent incapable de raconter une histoire cohérente. Afin de sortir de l’impasse, il a l’idée de raconter un film, c’est-à-dire, de recycler un récit préexistant. Il met donc en scène un narrateur qui essaie de donner sens à un objet, à un film raconté du début à la fin, qui lui semble fascinant, mais aussi surdimensionné parce que c’est son film préféré. C’est cette situation complexe que l’auteur explore dans son roman, une sorte de ready-made, né finalement de l’impuissance à créer¹.

En même temps, il ne s’agit pas exclusivement de l’impossibilité d’écrire, mais aussi de l’impossibilité d’écrire comme si le cinéma n’existait pas. Le jeune Godard se demande en 1962 : « À quoi sert le cinéma, s’il vient après la littérature ? » (Collet et coll. 1962 : 28), alors que Tanguy Viel, quarante ans plus tard, aborde l’autre versant de la même question quand il mentionne – en parlant de la littérature postcinéma – une certaine mélancolie, ce « sentiment que nous arrivons après, que toutes les histoires ont été jouées et surtout déjouées » (Allemand 2008 : 303). Il parle de cette « mélancolie inhérente de l’écriture actuelle, venant après des siècles de récits, de fictions [...], et venant désormais après ces arts de l’image, à la puissance incroyable, que sont la photographie et le cinéma » (Gris 2012 : 701). À cause de cette puissance incroyable de l’image cinématographique, la relation entre cinéma et littérature est perçue par le jeune Viel qui est en train de rédiger *Cinéma* comme un rapport de force. Il a le sentiment, comme il le raconte dans les entretiens mentionnés plus haut, qu’il faut en quelque sorte reprendre le pouvoir par la parole, par les mots pour résoudre cette crise devant la toute-puissance de l’image. Certes, l’apprivoisement de l’image cinématographique se déroule par le biais des mots de l’écrivain, mais il ne faudrait pas oublier le rôle joué par les technologies modernes non plus ; c’est-à-dire, la possibilité d’exercer un certain contrôle technique sur l’image, contrôle que le spectateur ne possède pas encore au cinéma. On met l’image sur pause, on revient en arrière, on regarde le film ou certaines parties du film plusieurs fois, etc. Bref, on manipule le film comme si c’était un livre, « d’où un rapport très particulier à l’image qui n’avait jamais été mis en scène d’une façon aussi détaillée » (Clerc 2001). Avec cette domestication de l’image surdimensionnée du grand écran grâce au magnétoscope d’abord, et puis au DVD et à l’ordinateur, la nature de ce rapport évolue, le rapport de force s’apaise petit à petit. Contrairement à Echenoz qui passe sa vie au cinéma, Tanguy Viel avoue que, à l’instar de son

¹ Viel aborde le sujet de cette impasse à laquelle il doit faire face dans plusieurs entretiens. Voir par exemple : Gauthier 2009 ; Stevens et Noël 2011 ; Wagner 2014.

narrateur, il ne va plus au cinéma, mais regarde des films sur son ordinateur. Il trouve que « plus l'image est réduite, plus elle s'amalgame avec les images de la littérature et des désirs d'écrire » (Wagner 2014), dans une cohabitation paisible, sans rapport de force. Car l'image cinématographique ainsi apprivoisée permet l'émergence de cette pratique littéraire qui s'écrit après et d'après le cinéma. Dans ce contexte, il est évident que la relation entre les deux formes d'art n'est plus à concevoir dans une perspective concurrentielle.

La cohabitation sans rapport de force témoigne du fait, souvent négligé, que les ressources narratives et fictionnelles communes des deux arts ne fonctionnent pas dans un sens unique : elle permet à la caméra d'emprunter le mouvement de l'écriture et à l'écriture de « copier le cinéma comme mouvement, [de] faire mouvement dans la phrase » (Gris 2012 : 356-57). Lorsque nous percevons des images, nous percevons aussi « le mouvement qui lie les images » (Montebello 2008 : 23) ; le mouvement qui lie les images est retracé par l'écriture, par le mouvement qui lie les phrases. Cet élan de l'écriture, qui la pousse à continuer son mouvement, se reflète dans la forme de monologue intérieur, ininterrompu, sans chapitres, sans paragraphes, sans retours à la ligne de *Cinéma*. Viel parle ouvertement de son désir de créer « une dynamique romanesque qui devrait au cinéma sa modélisation » et de « fabriquer des phrases, en utilisant des outils de grammaire cinématographiques (vitesse, mouvement, ellipse, montage, cadrage) » (Bertina, Senges et Viel 2012 : 263) ; ce qui explique également sa tendance à écrire des livres relativement courts, tel que *Cinéma*, lisible en deux heures – une vitesse de lecture proche de celle du visionnage du film. Lecture au cours de laquelle le lecteur devient spectateur, à son tour, des images produites par le texte, il devient le témoin de l'émergence du visuel dans cette écriture au centre duquel se trouve le paradoxe central des novellistes : « comment faire voir ce qu'on ne peut *que* voir, ce qu'on *doit* voir » (Montebello 2008 : 20).

Si l'impossibilité de ce défi est ancrée d'une manière inhérente au cœur même de l'exercice, il témoigne de l'existence d'une convergence, d'une hybridation et d'un enrichissement mutuel entre la littérature et le cinéma dont l'un des aspects cruciaux, comme nous venons de le voir, est constitué par le développement technologique.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître-assistante
karijudi@yahoo.fr

BIBLIOGRAPHIE

ALLEMAND, Roger-Michel (2008). « Tanguy Viel : Imaginaires d’un romancier contemporain », *Revue @nalyses*, vol. 9, n° 4, [En ligne] <http://www.revueanalyses.org/index.php?id=1217>. Consulté le 22 février 2021.

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 22 février 2021.

BARTHES, Roland (2002a). « La mort de l’auteur », *Œuvres complètes 1968-1971*, Paris : Seuil, 40-45.

BARTHES, Roland (2002b). « Littérature objective », *Œuvres complètes 1962-1967*, Paris : Seuil, 293-303.

BERTINA, Arno, Pierre, SENEGES et Tanguy, VIEL (2012). « Faim de littérature : Entretien », in Viart, Dominique, Laurent, Demanze (dir.), *Fins de la littérature : Esthétique et discours de la fin*, t. I, Paris : Armand Colin, 249-270.

BLANCHOT, Maurice (1955). *L’espace littéraire*, Paris : Gallimard.

BOSC, Cloé (2015). *Quand le cinéma rencontre la littérature*, [En ligne] https://mondedulivre.hypotheses.org/1974#identifier_0_1974. Consulté le 22 février 2021.

CLÉDER, Jean (2012). *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris : Armand Colin.

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

CLERC, Jeanne-Marie (2001). *Où 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 22 février 2021.

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

COLLET Jean et coll. (1962). « Entretien avec Jean-Luc Godard », *Cahiers du cinéma*, n° 138, 20-39.

COMPAGNON, Antoine (2012). *Théorie de la littérature : qu’est-ce qu’un auteur ?*, [En ligne] <https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>. Consulté le 22 février 2021.

DOMONKOS, Péter (2012). *Filmadaptációk. Elméletek irodalom és filmművészet kapcsolatáról*, Thèse de doctorat, Budapest : Eötvös Lóránd Tudományegyetem, [En ligne] <http://doktori.btk.elte.hu/lit/domonkospeter/diss.pdf>. Consulté le 22 février 2021.

FOUCAULT, Michel (1969). *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, [En ligne] <http://1liber-taire.free.fr/MFoucault349.html>. Consulté le 22 février 2021.

GAUTHIER, Michel (2009). *Tanguy Viel : Mission, Sacrifice – Entretien avec Tanguy Viel*, [En ligne] <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ckXXjkz/radb48>. Consulté le 22 février 2021.

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 22 février 2021.

MICHON, Pierre (2007). *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris : Albin Michel.

MONTEBELLO, Pierre (2008). *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris : Vrin.

PEREC, Georges (2003). « J'ai fait imposer le roman », in *Entretiens et conférences : 1965-1978*, Vol. 1, Nantes : Joseph K.

STEVENS, Noémie, Lison, NOËL (2011). « Seconde main – entretien avec Thomas Clerc et Tanguy Viel », *Récitsentreamis*, [En ligne] <http://recitsentreamis.over-blog.com/article-seconde-main-entretien-avec-thomas-clerc-et-tanguy-viel-73672781.html>. Consulté le 22 février 2021.

TRUFFAUT, François (1954). *Une certaine tendance du cinéma français*, [En ligne] <http://nezumi.dumousseau.free.fr/trufcahier.htm>. Consulté le 22 février 2021.

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 22 février 2021.