

Perception de l'image à travers la novellisation littéraire contemporaine

Affirmer, de nos jours, qu'il existe un attrait mutuel entre littérature et cinéma, entre ces deux formes d'art qui se prêtent, si l'occasion se présente, à se conjuguer ensemble en formant un espace chiasmatique relève du lieu commun. Car, de l'hommage rendu à la littérature par les adaptations cinématographiques à la reconnaissance de l'influence exercée par le septième art sur la littérature, les rencontres – admises ou dissimulées – sont nombreuses entre les deux modes d'expression. Le cinéma est de plus en plus souvent cité comme l'une des sources d'inspiration de l'écriture contemporaine, qui est, à son tour, travaillée « de l'intérieur par des références, des allusions et des schèmes représentationnels qui excèdent la seule littérature » (Gris 2012 : 154). La novellisation littéraire contemporaine, c'est-à-dire, la transposition d'un film en œuvre littéraire, est une pratique qui reflète cette fascination réciproque entre littérature et cinéma, ainsi que ce travail qui excède la seule littérature.

Avant d'entrer dans le vif de mon sujet, il semble nécessaire de préciser que même si la novellisation est une pratique littéraire qui est caractérisée par deux tendances contemporaines, la novellisation commerciale et la novellisation contemporaine littéraire, je n'aborderai que son volet littéraire, non commercial. Si l'écart considérable entre les deux volets de cette pratique se traduit à plusieurs niveaux, ce qui est essentiel à souligner c'est la transposition intermédiaire que la novellisation littéraire effectue, du film au texte – et cela, à l'inverse de la production commerciale dont la source est le scénario du film et qui, de ce fait, n'implique qu'un seul médium, celui du texte. Le volet littéraire est caractérisé par le travail des écrivains qui s'inspirent du cinéma pour insérer le film ou une partie du film raconté dans la diégèse d'un nouveau récit (cf. Baetens 2004, 2008) ; en l'occurrence *Le goût amer de l'Amérique* d'Alain Berenboom, *Pas le bon, pas le truand* de Patrick Chatelier, *L'homme qui tua Rupert Cadell* de Thomas Clerc, *La Tentation des armes à feu* de Patrick Deville, *Paradis Conjugal* d'Alice Ferney, *Les fleurs coupées* de Christian Gailly, *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger, *Louange et épuisement d'un jour sans fin* de Didier da Silva, *Johnny* de Catherine Soullard ou *Cinéma* de Tanguy Viel. La novellisation, effectuant une transposition intermédiaire, du film au texte, rend compte, d'une manière exemplaire, de la « condition postcinéma » (Colard 2015 : 14) de la littérature contemporaine, en traduisant une relation « à double sens » (Leutrat 2010 : 15) : devenu matière à écrire, matière à recycler, le cinéma imprègne, à son tour, la littérature de ses techniques et de ses effets, de ses histoires, de sa vitesse, de sa façon de représenter le monde, de notre façon de percevoir ce monde.

Parler de la vitesse, de l'attention ou de la perception dans le contexte de la novellisation revient à relever un double défi, car nous sommes forcés d'examiner

ces concepts complexes, dans un milieu hétérogène qui se trouve en quelque sorte, à la lisière du visible et du lisible ; c'est un milieu où le lisible frôle le visible ; ce qui entraîne que les concepts proposés par les organisateurs du colloque s'offrent à être saisis des deux côtés de la lisière : *vitesse*, *attention* et *perception* cinématographiques à travers le texte littéraire. Ces concepts guideront notre investigation menée afin de pouvoir saisir certaines des pistes de réflexion qu'ils imposent dans le domaine de la novellisation littéraire contemporaine, plus particulièrement chez Tanguy Viel, Catherine Soullard et Nathalie Léger.

Le roman de Tanguy Viel, *Cinéma* s'inspire du dernier long-métrage de Joseph L. Mankiewicz, *Le Limier* (1972), avec Michael Caine et Laurence Olivier dans les rôles principaux. Comme le remarque Rémi Gonzalez, nous avons affaire dans *Cinéma* « à un narrateur cinéphile 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). Le texte, un récit à la première personne, raconte dans son intégralité le dernier long-métrage de Mankiewicz. Suivant parfaitement le déroulement narratif du film, le narrateur, obsédé par le film, en tente une description analytique, complète et exhaustive en vue de prouver, une fois pour toutes, qu'il s'agit d'un film formidable. Le roman de Catherine Soullard, *Johnny*, est la reprise explicite du western américain de Nicholas Ray, *Johnny Guitar*, sorti en 1954, avec Joan Crawford et Sterling Hayden. La narratrice du roman y relate, d'un seul souffle, dans une longue phrase à perdre haleine, une expérience spectatorielle personnelle dans laquelle récit filmique et histoires autofictionnelles, nourries du passé de sa famille se conjuguent ensemble. Tout comme chez Nathalie Léger, qui s'inspire de *Wanda*, de l'unique long-métrage réalisé par Barbara Loden, actrice et cinéaste américaine. C'est en revisitant les différentes étapes du road-movie de Loden, sortie en 1970, que Nathalie Léger entreprend de retracer, à travers l'histoire de Wanda, la vie de Barbara Loden. Engagée par un éditeur pour rédiger une simple notice de dictionnaire sur Loden, la narratrice devient happée, obsédée par son sujet, à tel point qu'elle finit par en écrire un livre dans lequel elle présente minutieusement le film, plan par plan, retrace la vie de la réalisatrice et déplie en même temps certains épisodes de sa vie et de celle de sa mère.

Il s'agit de projets qui cherchent à réécrire une œuvre cinématographique tout en mettant en scène un spectateur qui devient le narrateur de ses propres expériences de perception cinématographique. Ces auteurs visent à re-donner forme à l'espace montré sur l'écran, à le re-présenter ; ils se proposent donc de rendre lisible l'espace visible du cinéma « par le biais d'un regard intermédiaire, c'est-à-dire une instance narrative qui organise, construit et mène le récit » (Gris 2012 : 156), comme en témoignent les citations suivantes : « je prends la caméra [...] c'est l'histoire qui commence, regardez dans le cadre », « Vous avez mis vos pas dans les miens » « C'est moi qui tisse l'histoire », (Soullard 2008 : 12, 15, 64), « toutes ces choses si visibles, je dois les laisser parler à ma place, non pas à ma place, je suis là aussi, mais ensemble que les images et moi on parle ensemble » (Viel 1999 : 43).

Si l'espace se montre sur l'écran, tandis qu'il s'écrit dans la littérature, la novellisation sera forcément un phénomène qui relie, dans un geste ekphrastique, la perception de l'espace cinématographique et l'acte d'écriture (Ropars 2002 : 12, 43) ; avec l'inscription d'un spectateur-narrateur comme médiateur des deux espaces au sein du récit. Celui-ci raconte – du premier au dernier plan, à la première personne du singulier – le récit filmique qui est à la fois matrice, « support et finalité du discours » (Gris 2012 : 206), en effectuant le passage d'un mo(n)de cinématographique à un mo(n)de littéraire.

Cela implique qu'avec la novellisation, nous abordons, avec les mots de Fabien Gris, la dimension intersémiotique de la littérature, « sa dimension intersémiotique créatrice d'une virtuelle *image-en-texte* » (Gris 2012 : 64). Le lecteur devient le spectateur, à son tour, des images produites par le texte, il devient le témoin de l'émergence du visuel dans l'écriture ; ainsi, le *vu* sillonnera le *dit*, même si ce « discours descriptif ne montre aucunement » (Molinié 1998 : 42). L'absence d'illustrations à l'intérieur des œuvres étudiées accentue ou souligne davantage cet aspect. Comme le fait remarquer la narratrice de Soullard : « nous sommes dans les mots [...] ce sont eux qui nous guident, qui traversent les plans » (Soullard 2008 : 12). Assurer le passage d'un espace à l'autre, du *vu* au *dit*, avec des allers et retours incessants, implique que la novellisation est l'histoire d'une transgression : de la transgression de l'espace littéraire vers un extérieur, un dehors constitué par l'espace filmique dont elle devient le supplément – comme le suggère Nathalie Léger aussi par le biais du titre qu'elle choisit, évoquant également le travail de Derrida mené dans le domaine.

L'objectif proclamé de ces œuvres est de rendre compte d'une expérience cinématographique qui marque profondément le narrateur ; ce personnage qui s'insère comme un écran, comme un filtre entre le film et le texte, et qui devient une sorte d'intermédiaire, sans la capacité d'agir dans le monde raconté, certes, mais doté d'un désir d'observer et de creuser ce monde redevenant spectacle sous nos yeux. Doté également d'une capacité de parcourir ce monde, le texte qui est à l'œuvre, le texte que nous lisons sera le résultat de ses expériences, observations et commentaires faits lors du parcours.

Parcourir l'espace montré sur l'écran en vue de le reconstruire, le représenter : vitesse y joue, mais aussi évidemment, l'attention accordée à ce qui et la perception de ce qui est parcouru. La vision d'un film en salle de projection exige un certain type d'attention, et dans le cas idéal, une perception qui entraîne l'identification spectatorielle. Regarder un film aujourd'hui, avec l'intention d'en rendre compte relève tout de même d'une autre façon de visionnage. Les narrateurs ne se rendent plus au cinéma où les conditions de visionnage sont prédéterminées, ils regardent le film fétiche à la maison, sur DVD. 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, de suspendre le visionnage à leur gré ou de le répéter à l'infini. Le développement technologique est donc, en quelque sorte, une condition nécessaire à la naissance de ce type de récit qui reflète une perception, qui contrairement à la perception proprement

cinématographique des salles de projection, permettra non seulement la naissance, mais aussi le maintien d'une attention intense, voire monomaniaque vis-à-vis d'une œuvre cinématographique. Le cas du narrateur de *Cinéma* peut être considéré comme une illustration par excellence de cette monomanie : « je ne les ai digérées qu'au bout de quinze fois, et certaines autres choses, au bout d'encore plus de fois à regarder le film dans tous les sens, en toutes situations, et le confronter avec mon monde à moi » (Viel 1999 : 38). Ensuite, il raconte qu'il a même un cahier pour tout noter sur le film :

[J']ai acheté un cahier exprès quatre-vingt-seize pages bientôt pleines, et je consigne tout dans ce cahier, les impressions faites par chaque scène, à chaque vision une page exprès, c'est comme ça que maintenant je peux dire, tel jour, oui, j'ai pensé ceci, et tel jour cela, je peux retrouver désormais toutes les idées à propos des images, à propos de l'enchaînement des plans, et les effets secondaires, tout est écrit jour par jour (Viel 1999 : 50).

Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, la narratrice avoue également son impuissance vis-à-vis de l'attrait que le film exerce sur elle : « je me faisais toujours emporter par le sujet, effarée, effondrée de découvrir que tout avait commencé malgré moi et même sans moi » (Léger 2012 : 27). Les citations précédentes impliquent donc que l'objet filmique est, pour le narrateur, « cet objet paradoxal qui l'égare, lui fait voisiner la folie, mais qui en même temps maintient son attention et sa présence, justifie sa prise de parole [...], qui concentre les regards, active la parole » (Gris 2012 : 206) lors du parcours dont le lecteur devient le témoin.

Ce qui est parcouru et décrit minutieusement, avec une attention d'une vivacité disons extrême est une œuvre cinématographique. Et les auteurs, n'essayant pas de dissimuler l'origine de la dynamique interne de leur texte, dévoilent leur intention d'imiter ou de marquer cette origine. Ils rencontrent, dans un certain sens, le même problème : « comment faire voir ce qu'on ne peut *que* voir, ce qu'on *doit* voir » (Montebello 2008 : 20), comment nous faire percevoir le rapport entre image et mouvement, mouvement dans l'espace, mais aussi dans le temps. C'est, avant tout, l'aventure du cinéma, dit Deleuze, mais aussi celle de cette tendance littéraire contemporaine qu'est la novellisation, comme en attestent les témoignages des auteurs.

Tanguy Viel parle de « l'obsession cinématographique de l'écriture littéraire, à savoir une *obsession de mouvement* [...] qui cherche à *copier le cinéma comme mouvement, [à] faire mouvement dans la phrase* » (Gris 2012 : 356-57). Car – comme Montebello le formule dans le sillage de Deleuze – lorsque nous percevons des images, nous percevons aussi le mouvement qui lie les images (cf. 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*. Dans un entretien intitulé *Faim de littérature*, animé par Laurent Demanze, 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, 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. Cette même aspiration peut être retrouvée chez les autres auteurs aussi. Rédigé sans ponctuation autre que les virgules, une phrase de longue haleine, le roman de Catherine Soullard se lit également d'un seul souffle, à la manière du visionnage d'un film, au rythme cinématographique. Nathalie Léger explique que la structure fragmentée, qui est un aspect saillant de son texte, lui « permettait d'aller sur le terrain de l'objet qui était décrit, c'est-à-dire un film » (Entretien avec Nathalie Léger 2012). La forme fragmentaire devient l'un des moyens qui assure ce va-et-vient permanent entre le champ scopique du film et celui symbolique de la littérature. Mais cette forme est également censée donner au livre un certain rythme, semblable au rythme filmique, avec les espaces blancs entre deux paragraphes, conçus sur le modèle de l'espace hors-champ cinématographique et représentant ce qui n'est pas raconté, ce qui reste nécessairement non-dit.

En parlant de la relation qui lie le champ à l'espace hors-champ dans un film, il est à considérer que ce qui délimite ces deux espaces, mutuellement impliqués l'un par l'autre, est un geste de sélection, de choix et un geste d'exclusion en même temps, lié en grande partie à l'action du cadrage. En analysant l'opération du cadrage, Montebello insiste sur le fait que le cadre fonctionne comme un moule qui « donne à son contenu une certaine forme », comme « un système clos qui agence les parties », les éléments sélectionnés de l'image. Mais, comme il s'agit d'images en mouvement, « ce qui n'est pas présent dans le cadre n'est pas pour autant absent. Le hors-champ désigne ce qui n'est pas cadré (ce qu'on n'entend pas et ne voit pas), et qui pourtant *insiste* ou *subsiste* dans le présent » de la perception ; de ce fait, l'image cinématographique que l'on voit garde un lien inhérent avec le non-visible, elle est modulée par le non-visible. « Le hors-champ marque donc le fait qu'il n'y a pas de clôture absolue du visible au cinéma. » (Montebello 2008 : 28, 29, 30).

Même si les novellisations étudiées suivent fidèlement la trame narrative du film fétiche, ces reprises intersémiotiques s'écartent tout de même de l'original. Il ne s'agit pas exclusivement du changement de médium effectué lors du processus de la mise-en-texte, les observations, expériences et commentaires personnels des narrateurs ainsi que les focalisations et points de vue adoptés lors de la narration modulent également les perspectives et les accentuations de l'original, constituant une sorte de re-cadrage opéré par la voix narratrice. Le champ cinématographique implique nécessairement un hors-champ, des plis qui surgissent à la surface du texte et dans lesquels l'histoire racontée du récit filmique se prolonge. De ce fait, le hors-champ – le non-visible ou les plis cachés de l'espace cinématographique – reste « un espace toujours actif diégétiquement, investi par le jeu du récit » (Dubois 1990 : 172). C'est justement le hors-champ de l'espace cinématographique qui s'offre au narrateur, c'est dans ces interstices que le narrateur va frayer un chemin, biographique, fictionnel ou autofictionnel, pour investir le récit cinématographique d'un nouveau contenu, de nouveaux plis narratifs ; voilà, comment la modulation va ainsi au-delà de la logique du moule, du cadre pour créer du possible.

C'est le jeu instauré par le champ/hors-champ qui permet l'émergence de l'image, de ce référent étrangement présent et absent à la fois dans le texte. La novellisation exploite justement cette fonction de rendre l'absence présente du hors-champ dans la mesure où elle y accorde une attention toute particulière en vue de saisir quelque chose de ce qui reste toujours et nécessairement invisible, imperceptible dans l'image cadrée du cinéma. Par exemple, la narratrice de Soullard insiste sur le fait que : « jamais on ne verra son cou [...] on l'imagine ainsi, fragile et fier, hors champ » ; et nous voyons ensuite comment le cou de ce personnage, resté hors-champ déterminera, ouvrira la voie à un nouveau pli supplémentaire, ajouté au récit par la narratrice, et pourtant actualisé par les images du film, plus exactement par ce que l'image cinématographique refuse de montrer : « le cou de ce personnage, c'était l'alpha, l'origine de tout » (Soullard 2008 : 18, 19). La novellisation se propose aussi de montrer ainsi que l'on « ne cesse d'interpréter et de voir de nouvelles relations entre choses, et non pas seulement *ce qui* est fait ou *ce qui* l'a fait » (Montebello 2008 : 31). Le narrateur ajoute toujours un nouveau point de vue, supplémentaire, avec le recadrage de l'image cinématographique dans le texte ; supplémentaire, certes, mais toujours impliqué par la logique même de la perception cinématographique. Cette logique, le narrateur de *Cinéma* la formule de la façon suivante : « on ne voit jamais personne d'autre dans le film, qu'eux deux ne se suffisant pas à eux-mêmes, toujours en demande d'une tierce personne » (Viel 1999 : 106-107).

Cette tierce personne, le narrateur-spectateur, qui entame, par l'ekphrasis, la réécriture d'une expérience cinématographique, commence à parler à partir d'un dehors, assuré justement par son statut de spectateur : « nous, on a vu ça parce qu'on est devant l'écran » (Viel 1999 : 65). Ce statut lui garantit la distance que le geste de montrer, de raconter nécessite. Néanmoins, lors du parcours et du dépliement de l'espace cinématographique, la position stable du sujet cartésien se voit modulée avec l'introduction d'une série de jeux d'identification ; l'identification spectatorielle du narrateur abolira la distance entre le film et son spectateur, en brouillant la frontière entre film et écriture : « j'ai oublié mon sexe [...], je m'appelle Johnny, je m'appelle Vienna, et Emma, et le Kid, ma robe est rouge comme celle de Vienna » (Soullard 2008 : 28) ; « ils sont seuls dans le monde, il n'y a plus personne, il n'y a que moi qui reste, mais ils [Vienna et Johnny] ne m'ont pas vu (Soullard 2008 : 83) ; « nous sommes tous contaminés sans le savoir, sans savoir qu'on est plus ou moins Andrew ou plus ou moins Milo » ; « on devient de plus en plus Andrew à ce moment-là du film, je veux dire, de plus en plus c'est Andrew qui devient comme nous » ; (Viel 1999 : 79, 98) ; « [Wanda] est ensevelie sous ce corps sombre devenu informe, disparue sous lui, il pèse, je perds souffle, je suis écrasée » (Léger 2012 : 145).

Comme si, tout d'un coup, nous n'étions plus devant l'écran, comme si les catégories du dehors et du dedans perdaient de leur pertinence : les personnages, les visages du film et ceux du récit littéraire se superposent à la manière du fondu cinématographique ; ce qui s'accompagne de la superposition des différentes strates du temps : le temps n'est plus chronologique, il devient coexistant, comme le dit Deleuze en parlant de l'image-temps. Quand la distance s'efface entre monde et

sujet, réel et imaginaire s'efface, « le monde passe [...] dans le sujet et le sujet fantastiquement dans le monde ». Si « objectif et subjectif, réel et imaginaire ont tendance à ne plus se distinguer », lorsque la distance nécessaire qu'impliquerait le gested de montrer fait défaut entre le film et son spectateur, c'est parce que les images objectives du récit filmique subissent des pauses narratives, « des ruptures [...] par lesquelles s'immisce la pensée subjective d'une absence » (Montebello 2008 : 96, 97), du spectateur-narrateur, dans les interstices que constitue l'espace hors-champ. Ce n'est pourtant pas la subjectivité en elle-même – brouillant la frontière entre film et écriture – « qui importe, mais le fait qu'elle communique avec d'autres temps, [...] avec le temps d'autres vies » (Montebello 2008 : 119), pour que le passé se crée dans le présent, en même temps que le présent : « je voulais conjoindre mon présent et le passé de quelques sentiments vécus par d'autres » (Léger 2012 : 53-54). C'est toute une région virtuelle du passé qui se déploie et s'actualise dans l'espace hybride de la novellisation où des fragments de vies disparates se connectent et se superposent. « [A]ctuel et virtuel, perception [...] et souvenir » (Bergson 1919 : 76) – les deux aspects bergsoniens de notre vie – forment des images, mais l'on ne sait plus exactement ce qui est actuel et ce qui est virtuel, ce qui est réel et ce qui est imaginaire ; les repères spatio-temporels du lecteur-spectateur se trouvent déjoués car le visible s'enveloppe de mondes invisibles, dépliés de l'espace hors-champ cinématographique et actualisés par l'écriture – nous offrant à saisir le temps dans son déploiement, dans ses conjonctions possibles.

Même si cette écriture constitue la voie, l'une des voies qui permettent à la littérature postcinéma de s'affirmer avec un dynamisme propre, cette écriture est simultanément marquée par une certaine mélancolie. Tanguy Viel parle à plusieurs reprises de ce « sentiment que nous arrivons *après*, que toutes les histoires ont été jouées et surtout déjouées » (Tanguy Viel 2008 : 303), 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). Atteindre la vérité insaisissable du cinéma, qui ne peut être que vue, c'est aussi d'en trouver des suppléments. Le narrateur, sujet à la mélancolie, a beau multiplier les représentations pour remédier à ce qui est ressenti comme incomplet, toujours insatisfaisant : ce qui est recherché apparaît et disparaît à la fois, approprié et perdu simultanément. Même si l'enquête poussée, les visionnages répétés à l'infini exposent un désir de plénitude, c'est un jeu de présence et d'absence, une alternance de la perception et de l'imagination, de l'apparition et de la disparition lui assurant sa structure que le texte littéraire met en scène, dans un effort de suppléer à l'œuvre cinématographique. Essayer de capter le mirage de la chose même, de la présence immédiate, de la perception originnaire – « la première fois, la fois la plus importante [...] j'essaie de me souvenir la première fois pour moi [...] qu'est-ce que j'ai pu ressentir », « ma chance de retrouver l'esprit de ma première vision » –, c'est aussi faire apparaître l'échec de l'entreprise, son propre échec – « je n'arrive plus à raconter le film » ; « ce qui est dit n'est pas ce qui est filmé » ; « Non, tout ça, c'est vanité de faire parler les images » (Viel 1999 : 77,

78, 79, 109, 43). N'empêche que ce qui ouvre le sens et active le langage, c'est cette écriture, écriture comme disparition de la présence immédiate.

Même si je n'ai pas abordé toutes les pistes qui s'offrent à être explorées en parlant de *la vitesse*, de *l'attention* et de *la perception* dans le domaine de la novellisation littéraire contemporaine, nous pouvons quand même constater, que ce soit chez Viel, chez Léger ou chez Soullard, que l'écriture « cherche dans le cinéma des situations narratives ou des motifs diégétiques qui nourrissent non seulement leur imaginaire mais également leurs réflexions sur la narration et la représentation » (Gris 2012 : 235); sur la narration d'une représentation pré- et coexistante. C'est une façon captivante de montrer comment des fictions littéraires émergent de l'image cinématographique, c'est une façon d'exhiber la fonction de l'image en tant qu'elle est parlée. Et même si, pour citer Montebello, « l'image en soi se déduit doublement de [notre] propre perception comme étant le Mouvement qu'elle ne fait pas, et comme étant aussi la Visibilité qu'elle ne crée pas » (Montebello 2008 : 25) lors de la perception cinématographique. Nous estimons que la novellisation conçoit et parcourt une ligne de fuite qui permet à cette perception de devenir créatrice, de devenir univers, bref, de faire univers à son tour.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
assistante-doctorante
karijudi@yahoo.fr

BIBLIOGRAPHIE

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

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

BERGSON, Henri, (1919). *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*, [en ligne] URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/energie_spirituelle/energie_spirituelle.pdf. Consulté le 18 décembre 2012.

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

BLATT, Ari J. (2005). « Remake : Appropriating Film in Tanguy Viel's Cinéma », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 4, p. 379-86, [en ligne] URL : <http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=37a005cd-2eea-42f5-a9c8-1b4bb9c4472e%40sessionmgr114&vid=3&hid=114>. Consulté le 18 décembre 2012.

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

DELEUZE, Gilles, Félix, GUATTARI (1980). « Années Zéro – Visagité », *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris : Les Éditions de Minuit, 592-625.

DELEUZE, Gilles (1983). *Cinéma I.-II.*, Paris : Les Éditions de Minuit.

DUBOIS, Philippe (1990). *L'Acte photographique et autres essais*, Paris : Nathan, coll. « Nathan – Université », série « Cinéma et Image ».

DUCLOS, Jean-François (2011). *Faire comme si : réécriture et simulacre chez Eric Chevillard et Tanguy Viel*, [en ligne] URL : <http://www.eer.cz/files/2011-2/07-Duclos.pdf>, Consulté le 18 décembre 2017.

GRIS, Fabien (2012). *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, [en ligne] URL : Thèse de doctorat, Saint-Étienne : Université Jean-Monnet, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940135/document>. Consulté le 18 décembre 2017.

LÉGER, Nathalie (2012). *Entretien avec Nathalie Léger*, Librairie Mollat, Bordeaux, France, [en ligne] URL : <http://www.mollat.com/livres/nathalie-leger-supplement-vie-barbara-loden-9782818014806.html>. Consulté le 18 décembre 2017.

LÉGER, Nathalie (2012). *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris : POL.

LEUTRAT, Jean-Louis (2010). « Deux trains qui se croisent sans arrêt », Jean-Louis Leutrat (dir.) *Cinéma et littérature. Le grand jeu*, Lille : De l'incidence éditeur, 11-110.

MOLINIÉ, Georges (1998). *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris : PUF, coll. Formes sémiotiques.

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

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (2002). *Écrire l'espace*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes.

SOULLARD, Catherine (2008). *Johnny*, Paris : Edition du Rocher.

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

VIEL, Tanguy (2008). *Imaginaires d'un romancier contemporain*, Entretien avec Roger-Michel Allemand, Revue @nalyse, vol. 9, n° 4, p. 297-314, [en ligne] URL : <http://www.revueanalyses.org/index.php?id=1217>. Consulté le 18 décembre 2017.