

Quand la littérature rencontre le cinéma : *Paradis conjugal* d'Alice Ferney et *Le garçon incassable* de Florence Seyvos

« L'hybridité ne produit pas nécessairement de monstrueux centaures, elle peut également engendrer d'atrayantes sirènes ».

(Dominique Budor)

« [...] la littérature contemporaine – affirme David Ruffel – ne s'écrit [...] plus dans une singularité irréductible, mais dans le présent commun de l'art, caractérisé par l'impureté et l'hybridation des langages » (2010 : 63). S'il est vrai qu'on assiste aujourd'hui à une hyperinflation du mot « hybridation », il est indéniable que l'hétérogénéité affecte la société actuelle, vouée au croisement linguistique, culturel et ethnique, ainsi que ses pratiques et ses formes de représentation. L'hybridation des genres, des registres, des styles, de la structure narrative, la coexistence d'époques, de lieux, la manipulation des langues : voici quelques-unes des nombreuses formes d'hétérogénéité qui contribuent au renouvellement de la littérature et du champ romanesque plus en particulier.

À une époque où l'on assiste à une redéfinition constante des notions de frontières et d'identité, « Chaque art est mu par la volonté d'élargir ses limites et perd en définition ce qu'il gagne en extension » (Ruffel, 2010 : 63). Ainsi, dans notre culture de la surmodernité dominée par l'image, la littérature, aux frontières toujours plus poreuses, croise souvent d'autres *media* en réalisant, sur le plan artistique, ce croisement d'espèces et de genres auquel fait référence la notion d'hybride dans le domaine

Dr Margareth Amatulli – chercheuse de littérature française à l'Université d'Urbino « Carlo BO ». Adresse pour correspondance : Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali. Storia, Culture, Lingue, Letterature, Arti, Media (DISCUI), Scuola di Lingue e Letterature Straniere, Università di Urbino Carlo Bo, Via Saffi, 15 – 61029 Urbino (PU), Italie. E-mail : margherita.amatulli@uniurb.it

de la biologie et des sciences du vivant. La peinture, la photographie, la musique, le cinéma s'insinuent souvent entre les lignes de la littérature (post)contemporaine de façon directe ou oblique et selon des modalités hétérogènes. Le résultat est un produit composite né de la combinaison féconde d'éléments de nature différente n'ayant rien à voir avec le caractère fragmentaire de la mosaïque ou du puzzle. Il célèbre, au contraire, « la force créatrice de la réunion » (Budor, 2004 : 13) à travers un procès de pollinisation croisée d'un art dans l'autre.

En particulier, le déplacement du cinéma vers la littérature, constituant de nos jours « un mouvement d'irrigation certes discret, mais continu » (Cléder, 2012 : 165), s'ouvre à des pratiques diversifiées de relation intertextuelle en produisant des textes qui échappent aux contours génériques traditionnels.

La visée de cet article est de questionner les modalités d'hybridation engendrées par l'incrustation du cinéma dans la littérature à travers l'exploration de deux romans français contemporains : *Paradis Conjugal* d'Alice Ferney (2008) et *Le Garçon incassable* de Florence Seyvos (2013). Ces textes revendiquent une filiation explicite du cinéma : *Chaînes conjugales* de Joseph Mankiewicz constitue le substrat cinématographique ou mieux, selon la terminologie genettienne, l'hypotexte de *Paradis Conjugal* tandis que, dans son roman, Florence Seyvos évoque la vie de son personnage à travers le destin de Buster Keaton.

En préalable à l'analyse du côté hybride des deux romans proposés, sans vouloir retracer l'histoire des rapports entre cinéma et littérature, il convient de faire un très bref retour panoramique sur les modalités actuelles de négociation entre les deux *media* pour mieux situer les textes choisis.

De l'écran à l'écrit : pages de cinéma

Les deux romans que nous nous proposons d'interroger s'inscrivent dans ce que Jean-Max Colard appelle une « histoire postfilmique de la littérature » (2015 : 20) ; « Une "after-littérature". Postcinéma » (2015 : 17). Cette production passe par une dynamique d'appropriation du cinéma de la part des textes littéraires issus du patrimoine filmique dont ils empruntent la forme et la matière. La filiation entre littérature et cinéma est ainsi renversée et la hiérarchie conventionnelle entre les *media*, reléguant le septième art à un rôle ancillaire par rapport au littéraire, cède la place à une synergie féconde entre les arts.

Si les avant-gardes littéraires des années 1950-70 avaient convoqué le cinéma sous un angle critique formaliste, à partir du milieu des années 1970 la littérature ne cesse pas d'évoquer le grand écran à travers des allusions et des références rendant compte de la position spectatorielle de l'auteur, du narrateur et de ses personnages. On passe, comme l'affirme Fabien Gris (2015 : 43), d'un modèle formaliste, qui pourtant ne cesse pas d'exister, à un modèle référentiel et allusif. Il ne s'agit pas que d'une écriture aux caractères cinématographiques, imprégnée par l'esthétique filmique, mais de l'inté-

gration du cinéma dans le tissu textuel comme forme de projection dans la double acception du mot : dispositif optique, d'un point de vue technique, et dispositif psychique, d'un point de vue symbolique, pour les dynamiques d'identification qu'il engage dans le sujet spectateur mis en texte.

Toujours selon Gris, dans les quinze dernières années, l'intersémiotique cinématographique de la littérature évoluerait vers deux inflexions parallèles : la novellisation détournée, c'est-à-dire la libre transposition d'un film dans un texte, et le récit de vie consacré à des personnages, le plus souvent marginalisés, provenant du monde du cinéma¹. Selon ces deux modalités d'appropriation du cinéma de la part de la littérature, *Paradis Conjugal* serait une novellisation détournée tandis que *Le garçon incassable*² adhérerait aux modèles des récits de vie. En réalité, comme l'affirme le critique universitaire lui-même, les frontières entre ces deux orientations sont poreuses et elles ne s'excluent pas mutuellement. Comme on le verra, les œuvres en question croisent plusieurs genres narratifs. En renonçant à un usage purement citationnel de la matière filmique, les deux romans reposent sur une subjectivisation étrangère à leur statut : qu'il s'agisse de la transposition d'un film sur la page ou de la biographie d'un autre que soi, le cinéma est le *medium* privilégié d'une rencontre avec soi-même dont l'écriture tisse les fils relationnels.

Le premier roman que nous allons questionner dans le contexte qui vient d'être tracé est *Paradis conjugal* d'Alice Ferney.

1. *Paradis Conjugal* et l'éternelle conversation amoureuse

Les critiques concordent à attribuer à *Cinéma* de Tangy Viel un rôle pionnier dans l'histoire des rapports entre cinéma et littérature, car cette œuvre, sortie en 1999, renouvelle les formes de contamination entre l'écrit et l'écran proposant une sorte de réécriture commentée du film *Le Limier* de Joseph Leo Mankiewicz (1972). *Domicile conjugal* d'Alice Ferney témoigne de cette inflexion. En 2008, l'autrice reprend un autre film du même cinéaste, *A Letter to Three Wives* (1949), sorti en France sous le titre de *Chaînes conjugales*, pour raconter la même obsession pour l'image de la part, cette fois-ci, d'une protagoniste féminine. Ce que Colard considère la version « Marie-Claire de *Cinéma* » (2015 : 44-45), présente une gamme considérable de modalités d'hybridation.

À travers un pacte de communication explicite dès le premier chapitre, le roman transpose sur la page le film de Mankiewicz dès le début jusqu'à la fin, filtré

1. À ces deux inflexions il faudrait peut-être en ajouter une troisième, celle plus expérimentale favorisée par la circulation médiatique, à qui appartiendrait, par exemple, un texte comme *Flip-Book* de Jérôme Game (2007).

2. Dès maintenant les références renvoyant aux trois romans seront placées entre parenthèses à la suite des citations et désignées par les abréviations suivantes et par le numéro de page : *DC*, *BL*, *GI*.

par la pensée et l'interprétation que la protagoniste féminine, Elsa Platte, ex-danseuse et mère de quatre enfants, en donne pendant qu'elle regarde, pour l'énième fois, le chef d'œuvre du cinéaste américain. Elle est en compagnie de deux de ses enfants adolescents avec qui elle commente de temps en temps les images qui défilent sur son appareil télé. Le film de Mankiewicz met en scène l'histoire de trois femmes, Deborah, Lora Mae et Rita qui, au moment de s'embarquer sur un bateau pour une excursion, reçoivent une lettre de la part d'une amie qui devait les rejoindre : la narratrice du film dont on n'entend que la voix, la séduisante Addie Ross. Elle leur annonce qu'elle est partie avec le mari de l'une d'entre elles sans spécifier lequel. Le film raconte donc la journée des trois femmes, leur attente, leurs doutes et leur angoisse. À travers une architecture complexe du récit s'articulant sur des *flash-back* et la présence d'une voix *off*, l'on assiste à trois remémorations de la part des trois femmes qui reviennent sur l'histoire de leur mariage s'interrogeant sur leur rapport de couple. Ce film absorbe totalement l'attention et les énergies d'Elsa, dont le mari l'a prévenue la veille qu'il ne rentrerait pas dans une maison où sa femme voit le même film depuis trois mois. Le film, donc, s'impose dans le couple comme le motif de leur séparation mais il lui donne, en même temps, la possibilité d'une nouvelle forme de rencontre. De même que les protagonistes du film, en revenant sur leur passé, questionnent les raisons qui pourraient avoir provoqué le départ de leurs maris, Elsa Platte réfléchit sur son mariage et, à la vision de ce film, elle se sent animée de confiance et d'espoir. Le « spectacle de la renaissance d'un couple » (PC : 355), le film parfait auquel elle se compare et dans lequel elle « se critique, s'imagine, se projette » (PC : 357) lui donne la certitude de pouvoir reconquérir l'homme qu'elle aime.

S'articulant, comme le film, sur de nombreux *flash-back*, le roman confie la narration à la voix d'un narrateur extra diégétique, une sorte de voix hors champ qui, mêlant diégèse et critique, nous propose non seulement le film raconté, mais le regard qu'Elsa pose sur ce film, ainsi que le regard que le narrateur pose sur Elsa regardant le film. À des énoncés descriptifs voués à la description minutieuse des scènes du film, dictée par le principe de l'hypotypose, s'ajoutent plusieurs plans discursifs. La vision du film suscite, par exemple, des réflexions méta-narratives sur le rôle du cinéma en général et dans la vie d'Elsa en particulier. Possibilité d'« esquiver le réel » (PC : 18), « carrousel de diversions possibles » (PC : 22), « antidote » et « vaccin » au venin de l'existence (PC : 26), le film remplace la vie, le temps de la vision. Il est « une machine à songe » (PC : 33), un réconfort contre la mélancolie, une source d'apaisement et de bonheur. Il représente, en particulier, l'éternité contre la contingence, car la pellicule garde une image éternelle des actrices contre le pouvoir destructeur du temps qui passe.

La vision du film engage des commentaires de la part de la protagoniste spectatrice sur les conduites des personnages, ainsi que des réflexions sur les dynamiques conjugales, sur les relations entre l'homme et la femme et, en particulier, sur sa relation avec son mari. Les mots combrent, donc, les non-dits constitutifs des images filmiques, leur accordent le son d'une voix intérieure visant leur expansion séman-

tique. Sans solution de continuité, il y a un va-et-vient sans relâche entre projection, mimétisme, distance critique et scénario :

Quelle robe porteras-tu ce soir ? demanda Brad. C'était une de ces questions attentionnées de l'aurore amoureuse : l'homme franchit le seuil de l'univers féminin et s'intéresse distraitemment aux frivolités dont il l'imagine composé ! Et cela donne : Quelle robe porteras-tu ce soir ? Comme il était amoureux ! pensait immanquablement Elsa. Celle que tu as découverte dans *Vogue*, répondait Deborah en s'approchant de son mari (PC : 63).

Les allusions aux mouvements de la caméra et les indications filmiques abondent et affichent une familiarisation avec la grammaire cinématographique :

La caméra avait déjà abandonné l'heureux couple (...) (PC : 319).

La caméra offrait l'écran entier à son visage figé (...) (PC : 321).

Porter resta seul un temps long (...). Un long plan fixe le capturerait debout (...) (PC : 262).

Voilà que le spectateur, par un fondu-enchaîné, était de retour dans la modeste maison de Lora Mae Finney (PC : 271).

L'attention vers le son ne manque pas ; l'oreille est sensible à la musique du film, à ses variations et l'on n'hésite pas à expliciter la relation sémantique entre son et image : « C'était une vraie finesse du scénario : monter le son était la manière appropriée de dire que le dedans primait sur le dehors (...) » (PC : 317).

Les articulations du scénario, les intentions du réalisateur constamment cités dans les pages, les attentes du spectateur qui voit le film pour la première fois (« le spectateur ignorait... », « le spectateur était porté à penser » (PC : 331) accompagnent quelques réflexions sur le contexte culturel américain de l'époque.

À tout cela s'ajoutent d'autres annotations rompant l'illusion romanesque : les analogies entre les protagonistes du film et celle du roman, les commentaires du narrateur sur l'attitude d'Elsa face aux choix esthétiques du cinéaste : « Elsa regarde le film et écoute ce film très dialogué. Mankiewicz réclamait un spectateur qui écoute. Car il écrivait ce qu'il filmait. Ses mots élucident et révèlent. Alors Elsa se sent légère, égayée, disposée, capable, prête » (PC : 23).

Du style indirect libre aux énoncés descriptifs, d'une focalisation interne à des prises de distance critiques : les nombreux déplacements énonciatifs hybrident l'écriture. Ils donnent naissance à un métissage discursif qui dynamise le récit également au niveau typographique.

En effet, l'auteur utilise des formes variées pour introduire des éléments appartenant à la même logique textuelle. Par exemple, les répliques de dialogues peuvent s'insérer dans le texte sans aucun signe d'interlocution, ou être introduites indifféremment par un tiret, par une lettre capitale, par des guillemets, par l'italique (entre guillemets ou sans) sans qu'aucune nécessité ne justifie le différent usage. En même

temps, une citation de Truffaut « Quand on n'aime pas la vie, on va au cinéma » (PC : 41) résonne dans le texte sans déclaration d'appartenance.

L'hybridité discursive triomphe, donc, dans ce roman qui est régi par le va-et-vient constant entre l'image du film et sa correspondance mentale, entre le sujet spectateur et l'objet filmique regardé, entre le regard du narrateur et le regard de la protagoniste. L'Amérique des années 50 et la France du XXI^e siècle, à la fois, dialoguent au fil des pages, pour nous dire que la *Conversation amoureuse* (titre du roman qu'Alice Ferney publie en 2000) est elle-même un dialogue éternel dépassant les frontières temporelles et spatiales, ainsi que les bords d'un écran ou d'une page écrite.

2. *Le Garçon incassable* et le roman inclassable

À l'origine du roman de Florence Seyvos il y a une commande, ou plutôt comme l'affirme Fabien Gris le « détournement d'une commande » (2015 : 50). La narratrice est une écrivaine française qui veut écrire un livre sur Buster Keaton. Arrivée à Los Angeles sur les traces de l'acteur, elle finit par évoquer le destin de son propre frère adoptif, Henri, un enfant affecté par un handicap physique et mental. La commune inadéquation au monde est le lien qui tisse l'histoire du génie comique du cinéma américain de la première moitié du XX^e siècle à celle de l'enfant français souffrant de troubles obsessionnels compulsifs du XXI^e siècle. L'évocation et la juxtaposition de multiples épisodes et anecdotes de la vie des deux personnages le soulignent implicitement. Ainsi, l'enfance de Buster Keaton, impassible face à la violence de son père qui – visant le succès – l'utilise sur la scène comme un projectile, se fait l'écho de celle du petit Henri à qui son père – visant la normalité – imposait une rééducation musculaire plutôt douloureuse ne cessant pas de répéter qu'il fallait « casser les enfants » (GI : 34). Entre résignation et rébellion, les deux garçons, apparemment insensibles à la douleur, partagent la même solitude et marginalisation. La biographie de l'artiste comique s'appuie, donc, sur des données réelles filtrées par la reconstruction de la narratrice (vraisemblablement la narratrice écrivaine annoncée au début). Elle croise celle du personnage fictif qui semble être modelé sur les traits du premier, et dont l'évocation est confiée à sa sœur qui s'identifie aisément à la même narratrice écrivaine.

Au fil des pages on suit les amours, le succès et la déchéance du génie du burlesque, dès son début dans le music-hall avec son numéro de « serpillère humaine » jusqu'à son accès dans le monde du cinéma et au déclin de sa carrière dans les années trente. Parallèlement, de l'Afrique au Havre, du Havre à Lyon, de 9 à 40 ans on assiste à l'évolution d'Henri qui, s'émancipant de sa famille, marche vers l'autonomie en travaillant pour un CAT, un centre d'aide pour le travail. Au troisième degré on suit aussi l'itinéraire de la narratrice, dès son enfance jusqu'au moment où elle met au monde un enfant.

Si l'histoire d'Henri se dessine dès les premières pages, celle de Buster n'intervient que dans un second temps. Annoncée dans le premier chapitre à travers l'enquête me-

née par la narratrice écrivaine, ce n'est qu'à la page 48 qu'elle s'intègre dans le roman. La structure du texte est gouvernée par la libre alternance des deux blocs narratifs relatant respectivement la vie des deux protagonistes masculins. Comme des plans cinématographiques organisés en séquences, chaque bloc est composé de brefs chapitres constitués par un numéro variable de pages. À chaque chapitre, le lecteur ne sait pas à l'avance s'il va lire l'histoire d'Henri ou de Buster, car il n'y a pas de titre préalable qui puisse orienter ses attentes. En plus, quatre chapitres plongent directement le lecteur dans la vision de quelques photogrammes tirés de quatre films tournés par Keaton. Les scènes extraites de *Steamboat Bill Jr*, *Our hospitality*, *Go West*, *Sherlock Junior*, font sèchement leur apparition dans le livre entrant obliquement en résonance avec le monde d'Henri. Par exemple, la narratrice s'attarde sur la scène de *Steamboat Bill Jr* racontant l'histoire d'un père qui, après des années de séparation, attend son fils à la gare. Comme il envisage la rencontre avec un grand jeune homme aux épaules carrées, il ne reconnaît pas son fils dans le garçon frêle à l'allure pathétique, l'ukulélé à la main. L'homme ne peut pas tolérer l'idée d'être le père d'un fils pareil, de la même façon dont la grand-mère de la narratrice, évoquée dans le chapitre immédiatement successif, ne peut envisager l'existence des enfants comme Henri ; elle qui avait eu, elle-aussi, un fils portant le même nom, qui présentait un déficit cognitif. À la différence de *Paradis Conjugal*, où la protagoniste prend en charge le regard du spectateur, dans ce roman, dans la plupart des cas, l'analogie entre les deux scènes ne s'opère que dans le regard mental du lecteur. C'est lui l'auteur de ce que Schefer nomme « un second montage », un montage sans fin qui « ne cesse d'intégrer et de déplacer des éléments très divers qu'il dote de contenus variables » (1999 : 10). C'est lui qui joue le rôle de relais entre les différentes scènes décrites, sollicité par la simple juxtaposition des situations évoquées. Dans un seul cas, dans le roman de Seyvos, le lien entre les deux destins est explicité. Une seule fois la solitude du personnage joué par Keaton rencontre celle d'Henri dans l'espace du même chapitre : le protagoniste de *Go West* n'ayant pour ami qu'une vache suggère l'image d'Henri avec son chien ; « Ils ressemblaient tous deux au jeune homme et à sa vache, deux êtres dans une bulle de solitude infranchissable » (*GI* : 130).

Associées à différentes voix, les plans narratifs de ce roman se complexifient sans cesse. La biographie de Buster Keaton, la fiction cinématographique, la biographie d'Henri, personnage fictif, et la vie des personnages l'environnant s'emboîtent.

Dans les deux derniers chapitres le narrateur extra diégétique du premier chapitre fait retour. En perturbant la lecture, il nous raconte cette fois-ci non pas l'itinéraire de l'enquête de l'écrivaine annoncé au début, mais un rêve de celle qui semblerait être la même femme, suivi de la scène de son accouchement. La protagoniste souhaite donner naissance, elle-aussi, à un enfant incassable tissant un lien de filiation éternelle entre son oncle Henri, « fantôme amical et mystérieux » (*GI* : 17), son demi-frère Henri, dont la vie se déroule « dans un éternel état intermédiaire » (*GI* : 86) et Buster Keaton qu'on appelait « l'homme qui ne rit jamais ». En abolissant les frontières entre rêve, fiction et réalité, à travers la naissance de cet enfant « qu'elle attend depuis cent

ans, et qui arrive, du fond des âges, de sa galaxie personnelle » (*GI* : 189), la dernière image du roman, en faisant appel à une sorte de transmission permanente, nous place dans une temporalité éternelle qui nous fait songer encore une fois au cinéma : art de la durée et du devenir.

3. Le tiers cinématographique

Les romans que nous avons présentés, au-delà de leurs différences et analogies, partagent une condition essentielle : sans le cinéma ils n'existeraient pas. Ils sont traversés par le cinéma, même s'ils ne sont composés que de texte écrit faisant référence à un *medium* matériellement absent. L'interaction médiale qui préside à leur caractère hybride, ou mieux la « transposition intermédiaire », selon la terminologie de Liliane Louvel (le titre de ce paragraphe pastiche volontairement son essai *Le Tiers pictural*) est donc le principe générateur de ces romans. Dans les textes que nous avons interrogés, le *medium* cinématographique rompt avant tout l'isotopie textuelle en hybridant l'écriture, l'hybridité constituant « un cas particulier de rupture d'isotopie, conçue comme "ensemble redondant de catégories sémantiques qui rendent possible la lecture uniforme d'un récit" » (Salwa, 2004 : 53). Ces récits s'écartent de la linéarité romanesque conventionnelle par l'intersection de différents pans narratifs, par l'emboîtement de divers énoncés, par la commixtion des genres. Le roman d'Alice Ferney n'est pas une simple novellisation détournée : l'autrice nous donne une version moderne du roman sentimental inspiré par les images du cinéma. Le roman de Seyvos, en mêlant burlesque et sérieux, procède du roman d'enquête mais y alterne fiction biographique et roman d'initiation. Il inclut à la fois des répliques de dialogue transcrites comme s'il s'agissait d'un scénario (*cf. GI* : 114 ; 127 ; 135-136) et il intègre des descriptions de certaines séquences filmiques comparables à des novellisations partielles, à des sortes de micronovellisations.

Dans les deux cas, l'intermédialité habite une réalité spatiale et temporelle complexe : le dialogisme transatlantique entre France et Amérique permet de dépasser les frontières géographiques et culturelles.

Dans ces deux textes, l'expérience du spectateur, destinée à rester en dehors de la représentation, se fait partie intégrante de la création. Elle active elle-même le regard du lecteur spectateur, faisant appel à une mémoire partagée ou l'invitant à visionner les films évoqués.

Mais l'hybridité spécifique induite par une écriture produite par le cinéma touche en particulier la technique du montage qui préside la « ciné-mato-graphie »³ des deux romans et, en particulier, leur structure hybride. La production du sens est en effet confiée à l'opération de montage-cut et montage parallèle que ces textes empruntent

3. Pour « ciné-mato-graphie » on entend « La domiciliation de procédés (ou autres éléments) cinématographiques dans l'écriture » (Wagner, 2013).

au cinéma. C'est le montage qui, permettant l'entrelacement de scènes n'ayant apparemment rien à voir entre elles, véhicule une fonction sémantique des textes, et de leur rapport au cinéma, à chercher dans l'ordre de la métaphore. À notre avis, cette signification profonde est à interroger dans le montage affectif que le montage technique convoque. Il trouve son équivalent sémantique dans ce « frisson de fraternité » (PC : 43) que la protagoniste de *Paradis Conjugal* ressent à chaque fois qu'elle regarde le film de Mankiewicz. Qu'il s'agisse de rapport conjugal ou de rapports familiaux, les protagonistes des deux romans semblent avoir recours, par le biais du cinéma, à une sorte d'avatar antérieur qui puisse les accompagner dans leur quête intérieure.

L'hybridation se fait donc dans ces textes l'expérience d'une rencontre, des personnes et des *media*, comparable à « l'exercice de convergence »⁴ que l'anonyme narratrice écrivaine, sœur du garçon incassable, s'amuse à faire – ce n'est d'ailleurs pas un hasard – par le biais du 'regard' et d'un 'stylo'.

Dans une mise en abîme qui ne peut ne pas évoquer la rencontre du cinéma et de la littérature, ainsi que l'expérience de dédoublement mise en scène dans ces romans :

Elle se regarde dans la glace, ses mains disparaissent entièrement dans les manches du peignoir. Elle s'assoit, prend un stylo et fait son exercice de convergence. Elle tend le bras, met la pointe du stylo bien en face de ses yeux et la fixe tout en la rapprochant lentement du bout de son nez. À trente centimètre du nez, le stylo se dédouble inexorablement. Il faut forcer sur les yeux pour que les deux pointes reviennent l'une sur l'autre (GI, 9-10).

BIBLIOGRAPHIE

- Budor D. 2004. Les enjeux d'un concept. In Budor D. et Geerts W. *Le texte hybride*. Paris. Presses Sorbonne nouvelle. 7-25.
- Cléder J. 2012. *Entre littérature et cinéma : les affinités électives, (échanges, conversions, hybridations)*. Paris. Armand Colin. coll. « Cinéma/Arts visuels ».
- Colard J.-M. 2015. *Une littérature d'après*. « Cinéma » de Tanguy Viel. Dijon. Les Presses du réel.
- Ferney A. 2008. *Paradis Conjugal*. Paris. Albin Michel.

4. La notion de convergence a été maintes fois utilisée dans les discours sur les rapports entre cinéma et littérature. Comme l'affirme Fabien Gris « on remarque une certaine prudence méthodologique de la part de la critique, qui préfère parler de « convergence » entre cinéma et littérature, plutôt que d'« imitation », d'« influence » ou de « transposition » (2012 : 14).

- Gris F. 2012. *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français contemporain (de la fin des années 1970 à nos jours)* Thèse de doctorat. Université Jean Monnet Saint-Étienne Faculté Arts, Lettres et Langues École Doctorale 484 3LA (Lettres, Langues, Linguistique et Arts).
- Gris F. 2015. Littérature et cinéma (2000-2014) : permanences et mutations d'un imaginaire référentiel. *Cahiers de l'AIEF (CAIEF)* 67. 41-55.
- Louvel L. 2010. *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*. Rennes. Presses Universitaires de Rennes.
- Ruffel D., 2010. Une littérature contextuelle. *Littérature* 160. 61-73. URL : www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-61.htm., consulté le 20/08/2016.
- Salwa P. 2004. Umberto Eco : textes hybrides, narration rhizomatique, ironie. In Budor D. et Geerts W. *Le texte hybride*. Paris. Presses Sorbonne nouvelle. 53-68.
- Seyvos F. 2013. *Le Garçon incassable*. Paris. Éd. de l'Olivier.
- Schefer J.-L. 1999. *Images mobiles. Récits, visages, flocons*. Paris. P.O.L.
- Wagner W. 2013. Entretien avec Jean Cléder à propos de son ouvrage : Cléder J. 2012. *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives (échanges, conversions, hybridations)*. Paris. Armand Colin (Cinéma/Arts visuels). *Vox poetica*. Entretien publié le 25/03/2013. URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intCleder.html>, consulté le 18/07/2016.

When literature meets cinema: *Paradis conjugal* by Alice Ferney and *Le garçon incassable* by Florence Seyvos

ABSTRACT: In a society characterized by ever-changing identity- and boundary-redefinition, the confines among different kinds of art are shifting consistently. Painting, photography, and cinema often surface in post-modern literature directly or indirectly. In particular, intertextual connections, generated by the intertwining of cinema and literature in literary works, lead to the creation of new text types which can hardly be classified according to traditional genre taxonomies. This essay aims to investigate some hybridization processes, triggered by the presence of cinema in literary texts, through the analysis of two novels which claim a direct connection with cinema: *Paradis Conjugal* by Alice Ferney (2008) et *Le Garçon incassable* by Florence Seyvos (2013).

Keywords: literature and cinema, hybridization, Alice Ferney, Florence Seyvos.