

Extrait du livre

# La novellisation

Du film au roman

Jan Baetens

Cet ouvrage a été publié par  
Les Impressions Nouvelles

Pour plus d'informations :  
[www.lesimpressionsnouvelles.com](http://www.lesimpressionsnouvelles.com)  
[info@lesimpressionsnouvelles.com](mailto:info@lesimpressionsnouvelles.com)

## « RÉFLEXIONS FAITES »

Pratique et théorie

« Réflexions faites » part de la conviction que la pratique et la théorie ont toujours besoin l'une de l'autre, aussi bien en littérature qu'en d'autres domaines. La réflexion ne tue pas la création, elle la prépare, la renforce, la relance. Refusant les cloisonnements et les ghettos, cette collection est ouverte à tous les champs de la vie artistique et des sciences humaines.

Cet ouvrage est publié  
avec l'aide de la Communauté Française de Belgique.

Illustration de couverture : © droits réservés

Graphisme : Millefeuille

© Les Impressions Nouvelles - 2008.  
[www.lesimpressionsnouvelles.com](http://www.lesimpressionsnouvelles.com)  
[info@lesimpressionsnouvelles.com](mailto:info@lesimpressionsnouvelles.com)

Jan Baetens

# LA NOVELLISATION

Du film au roman

Lectures et analyses d'un genre hybride

LES IMPRESSIONS NOUVELLES



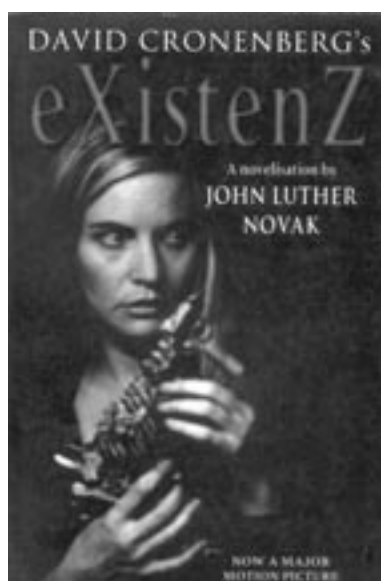
# INTRODUCTION

Un univers à découvrir





Quel est le trait commun à des livres tels que *King Kong* (Delos W. Lovelace), *La Règle du jeu* (Raymond Varinot), *La Dolce Vita* (Lo Duca), *Les Vacances de Monsieur Hulot* (Jean-Claude Carrière), *Les 400 coups* (François Truffaut et Marcel Moussy), *Jabberwocky* (Ralph Hoover), *Basic Instinct* (Richard Osborne), *The Full Monty* (Wendy Holden), *Saving Private Ryan* (Max Allan Collins), *eXistenZ* (Luther Novak) ou encore, toujours à titre d'exemple, *Agents secrets* (Olivier Douyère) ? S'agit-il de romans peu connus dont le public apprécie davantage les transpositions cinématographiques, confirmant ainsi le vieux stéréotype que seule la mauvaise littérature peut donner de bons films alors que l'adaptation d'un chef-d'œuvre reste une entreprise suicidaire ? Le contraire est vrai : les volumes en question sont des *novellisations*, c'est-à-dire qu'ils traduisent sous forme de livre, généralement de roman, une œuvre cinématographique préexistante, que celle-ci soit ou non une œuvre originale.



## *Ignorance et méconnaissance du genre*

La novellisation, dont on verra qu'elle est *tout sauf une adaptation à l'envers*, représente un des aspects les moins connus de la production littéraire depuis un siècle. La richesse comme la diversité étourdissantes du phénomène n'ont jamais été reconnues à leur juste valeur, pourtant essentielle à quiconque veut saisir la dynamique de la chose littéraire dans l'environnement médiatique complexe qui est la sienne désormais. Étudier la novellisation revient à mettre au jour un pan oublié ou refoulé de la littérature, mais c'est aussi jeter un nouveau regard sur la dynamique de la production culturelle en général, impossible à réduire à un dialogue plus ou moins distant entre textes, auteurs ou techniques appartenant à des domaines littéraires ou cinématographiques finalement indépendants. En ce sens, la novellisation offre l'occasion de rompre avec l'étude des rapports culturels en termes d'adaptation ou d'imitation réciproque, le cinéma cannibalisant la littérature, la littérature se rajeunissant au contact du cinéma, pour reprendre les lieux communs les plus indéradicables en la matière.

Si elle est quasi *universelle*, puisqu'on en trouve des traces dans toutes les cultures où apparaît le cinéma, la novellisation n'est pas un phénomène *unique*. C'est en revanche un type d'écriture dont la forme, le sens, le statut ou encore les enjeux varient nettement au cours du temps et selon les contextes géographiques et culturels où il émerge. La novellisation constitue une véritable industrie à la croisée des mondes du cinéma et du livre. Certains répertoires évoquent jusqu'à plusieurs milliers de titres<sup>1</sup> (le travail à la chaîne et la standardisation n'ont du reste pas été inventés par notre époque) et une interprétation assouplie du genre multiplierait encore ces statistiques par dix.

Il existe de bonnes raisons qui expliquent pourquoi la novellisation a pu être ignorée en tant que telle, du moins jusqu'à une date très récente. Mais plusieurs phénomènes récents ont permis de donner une nouvelle visibilité au genre. Parmi les facteurs qui ont pu faire

---

<sup>1</sup> Par exemple Randall D. Larson, *Film into Books. An Analytical Bibliography of Film Novelizations, Movie, and TV Tie-Ins*, Metuchen, N. J. et Londres, The Scarecrow Press, 1995. On y ajoutera utilement des sites web spécialisés comme « Film-TV Tie-ins » : <http://www.film-tv tieins.com>.

entrave à la prise de conscience du genre, la dépréciation sociologique est assurément décisive. Pour beaucoup, la novellisation compte peu pour la bonne et simple raison qu'elle n'est pas lue par ceux et celles dont le métier est de parler des livres : les critiques, les chercheurs, les historiens. La novellisation souffre ici de plusieurs handicaps. Elle est associée au secteur de la littérature populaire (paralittérature, littérature de masse, littérature industrielle), c'est-à-dire d'une forme d'écriture où le maillon essentiel n'est pas l'inspiration de l'auteur mais la stratégie de l'éditeur qui l'invite, contre paiement, à exécuter un certain travail plus ou moins réglé d'avance. La novellisation est souvent une forme de littérature « sans auteur » : la plupart des novellisations sont publiées sous pseudonyme ou par des nègres (que Steven Spielberg ne soit pas l'auteur de *Rencontres du troisième type*, ni Hugo Pratt celui de *La Ballade de la mer salée*, n'est qu'un secret de polichinelle). De plus, la politique de novellisation implique en principe une sorte d'anonymisation de l'auteur. Prenons l'exemple d'*Il faut sauver le soldat Ryan*, de Spielberg, novellisé par Max Allan Collins, un spécialiste du genre. Depuis que le réalisateur n'a plus l'ambition de faire croire qu'il est aussi écrivain, il confie la novellisation de ses films à des « professionnels », c'est-à-dire à des auteurs qui ne risquent pas de se prendre pour des « auteurs » et partant de faire des livres susceptibles de faire ombre à l'œuvre cinématographique. L'objet même paraît directement en poche – encore ne s'agit-il que de collections peu prestigieuses (en France : « J'ai Lu ») – et circule dans des circuits où il est loin de toucher le même public que celui visé par Spielberg avec ses films. Peu compatible avec nos mythes sur l'écriture, qui valorisent l'originalité du texte aussi bien que l'autonomie de l'écrivain, la production jugée alimentaire du novellisateur est tenue en marge du champ littéraire. D'autre part, la novellisation n'a jamais profité de l'intérêt sélectif pour certains pans de la production non canonique. À la différence du roman policier, de la bande dessinée ou de la pornographie, qui ont été assimilés aux secteurs plus ou moins légitimes de la littérature, mais à l'instar du roman-photo, du roman régionaliste ou du roman rose, la novellisation n'a jamais bénéficié d'une promotion venant des lecteurs modèles ou professionnels. Il en est de la novellisation comme du roman-photo sentimental : le mépris qui s'attache à de tels sous-produits de l'industrie culturelle est si massif et durable que toute tentative de s'y impliquer, que ce soit

comme lecteur ou, pis encore, comme auteur, n'ont pu que désespérer les meilleures volontés du monde. Même si, au deuxième degré, le « rachat » n'est pas à exclure, comme on le voit bien dans le faible de Roland Barthes pour le roman-photo, dont la bêtise le « touchait »<sup>2</sup>.

À ce manque de légitimité s'ajoutent les difficultés de constituer une *mémoire* du genre, dont on sait l'importance pour le statut d'une pratique culturelle. Les novellisations étant vues comme des produits inférieurs, leur durée de vie s'en est trouvée fort restreinte. Parangons de littérature jetable (*littérature de gare* en France, *littérature d'aéroport* aux États-Unis), elles n'étaient ni gardées par les lecteurs, ni acceptées par les bibliothèques, ni inscrites aux catalogues des éditeurs, ni sauvées de l'oubli dans des bibliographies spécialisées, ni même miraculeusement mises en quarantaine, jusqu'à des jours meilleurs, par les bouquinistes et les soldeurs. La forme historiquement variable des novellisations (une novellisation des années 1920 ne ressemble pas trop à ce qui s'offre aujourd'hui sur le marché), puis l'anarchie déroutante des étiquettes génériques (les novellisations ne s'appelaient pas « novellisations » dans l'entre-deux-guerres, du moins pas en France, et les termes utilisés, comme celui de « ciné-roman », étaient loin de désigner de manière univoque les produits de la novellisation) ont aiguisé encore ces défaillances de la mémoire, si bien que la novellisation est moins un continent *inconnu* qu'un continent *enfoui*.

En principe, la combinaison du rejet sociologique de la novellisation, d'une part, et de l'oubli historique des objets mêmes, d'autre part, aurait dû signifier, non pas l'arrêt de mort du genre, mais une forte réduction de sa présence sur le devant de la scène littéraire. Or, tel effacement n'a pas eu lieu, au contraire, et depuis quelques années, car la mode en est très récente, on constate un début d'intérêt pour la novellisation. Évidemment, il serait absurde d'en tenir pour responsables les premiers articles qui ont commencé à paraître<sup>3</sup>, puis

---

<sup>2</sup> « Le troisième sens », in *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 59.

<sup>3</sup> Il semble que les premiers vrais articles datent de la seconde moitié des années 1990. À cet égard, il est très instructif de comparer deux volumes du même auteur sur un sujet plus ou moins identique, où l'on observe un accroissement spectaculaire de la place occupée par la novellisation : Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, et Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004. Pour plus de détails, voir la bibliographie en fin de volume.

les colloques qui peuvent aujourd'hui être organisés (et se publier)<sup>4</sup>, enfin les exhumations matérielles et, peut-être, les rééditions qui s'annoncent<sup>5</sup>. Toutes ces initiatives reflètent une perception peut-être diffuse mais fort réelle de l'existence du genre, qui sort enfin du placard, comme de son importance, moins controversée désormais.

Parmi les facteurs qui ont contribué le plus à ce revirement, les plus importants sont d'ordre quantitatif. Depuis une dizaine d'années, la novellisation des films à grand budget est devenue à nouveau<sup>6</sup> si systématique qu'il est devenu encore moins facile qu'avant de ne pas en noter la présence dans divers points de vente, malgré la résistance des librairies de qualité à ce type d'ouvrages. En fait, si les novellisations sont plus visibles qu'il y a vingt ou trente ans, c'est aussi parce que la politique de production des œuvres cinématographiques s'est elle-même métamorphosée. Le « nouveau Hollywood », un terme un peu galvaudé qui voudra dire ici la réorientation de la politique des studios sur les films à gros budget et les nouvelles techniques de marketing<sup>7</sup>, a cessé de produire uniquement des films pour s'attacher à des *concepts* réalisés et vendus simultanément dans les formes médiatiques les plus diverses, de la bande-annonce sur Internet au feuilleton télévisé, de la version DVD au CD avec la bande-son, du jeu vidéo aux accessoires vestimentaires, du film même, enfin, à sa novellisation... La distinction même entre film original et produits dérivés tend à se perdre dans cette nouvelle donne multimédia, qui donne désormais une place certaine, et par conséquent un minimum de visibilité, à la novellisation.

Mais ce facteur institutionnel est loin d'être le seul à compter dans le retour de la novellisation. On ne peut en effet sous-estimer l'impact

---

<sup>4</sup> Voir les actes des colloques de Leuven (2003) : Jan Baetens et Marc Lits (dir.), *La novellisation. Du film au livre / Novelization. From Film to Novel*, Leuven, PU de Louvain, 2004, et de Udine (2005) : Alice Autelitano & Valentina Re, *Il racconto del film / Narrating the film. La novellizzazione : del catalogo al trailer / Novelization : from the catalogue to the trailer* (XII International Films Studies Conference), Università degli Studi di Udine, 2006.

<sup>5</sup> Francis Lacassin, qui a rappelé l'existence de la novellisation des *Vampires* de Feuillade par Georges Meirs (cf. chapitre sur l'histoire du genre) a annoncé récemment un livre *La société des ciné-romans, 1919-1930 ou la dernière chance*.

<sup>6</sup> À nouveau, puisque dans les années 1920, âge d'or du « ciné-roman », la novellisation était déjà une pratique on ne peut plus courante.

<sup>7</sup> Cf. T. Schatz, « The New Hollywood », in Jim Collins, Hillary Radner et Ava Preacher Collins (dir.), *Film Theory Goes to the Movies*. New York, Routledge, 1993, pp. 8-36.

de la numérisation du commerce des livres, plus particulièrement de l'accès de jour en jour plus répandu à des structures de vente telles que Amazon ou eBay, qui offrent à beaucoup de novellisations une seconde vie et tendent à favoriser l'émergence de communautés de lecteurs. Petit à petit, une certaine mémoire du genre se recouvre, et pour incomplète et infidèle qu'elle soit, vu le déséquilibre en faveur de novellisations à l'américaine, il se crée un mouvement de fond qui se traduit par une plus grande curiosité et par une meilleure reconnaissance de l'objet.

L'apparition de novellisations plus ambitieuses va dans le même sens. Car à côté des novellisations paralittéraires, il existe, à l'autre bout de l'éventail des valeurs littéraires, une variante culturellement légitime, proche des formes et du statut de la littérature d'invention. Ces romans plus ambitieux prennent souvent de grandes libertés par rapport à leur base cinématographique et, contrairement aux novellisations commerciales, sont nourris d'une très grande culture cinéophile. Du système littéraire de recherche, ils adoptent le ton, le style, le public, les éditeurs, les modèles et l'ambition culturelle. Les romans de ce genre adaptent de tout autres films que les novellisations courantes : ils puisent généralement leur inspiration soit dans des *genres* cinématographiques plus que dans des films particuliers, soit dans des films *anciens*, soit dans les deux (la hantise du passé et la maîtrise des codes génériques étant du reste deux piliers de la cinéphilie classique). Enfin ces romans, dont les auteurs ont réellement vu les films qu'ils retravaillent, sont en règle générale plus visuels que les novellisations du marché élargi, plus portées sur la narration. Ils se donnent, du moins à l'intérieur du texte, et c'est sans doute la caractéristique qui les distingue le plus, pour ce qu'ils sont : des transpositions de films, là où dans les novellisations commerciales l'appartenance générique reste limitée à la zone péritextuelle (qui, logiquement, est plutôt « blanche » dans le cas des novellisations dites littéraires).

Les clichés qui entourent le genre s'effriteraient petit à petit grâce à la publication de novellisations moins conventionnelles. Ici encore il importe de ne pas confondre cause et effet. Si un livre comme *Cinéma* de Tanguy Viel (1999), pour donner un exemple devenu vite canonique, est cité aujourd'hui comme indice de l'émancipation littéraire de la novellisation, ce n'est pas seulement en raison des mérites intrinsèques de ce roman, mais aussi grâce au contexte de réception, qui a changé beaucoup en peu d'années. Publié dix ans

plus tôt, le même livre eût sans doute obtenu les mêmes critiques élogieuses, mais il n'est pas certain qu'il aurait été lu pour ce qu'il est,



à savoir une novellisation. C'est ce qui est arrivé à des exemples plus anciens comme *Le baiser de la femme-araignée* de Manuel Puig (1976) ou *Demandez le programme* de Robert Coover (1987). Ces romans ont été, chacun à sa manière, salués par la critique mais jamais, sauf rétrospectivement, au titre de novellisations proprement dites, tant était grand l'abîme entre, d'un côté, l'appréciation d'un roman sérieux (voire difficile, comme dans le cas de Coover) et, de l'autre, un intertexte honni. Or le livre de Viel s'est vu « casé » immédiatement, et même de façon on ne peut plus officielle<sup>8</sup>, comme exemple littéraire, rare mais légitime, de la pratique

jusque-là innommable de novellisation, ce qui semble prouver que cette fois-ci l'étiquette était déjà bien dans l'air du temps.

### *Des simplifications dangereuses*

Comme beaucoup de genres de la littérature populaire, la novellisation<sup>9</sup> n'écrit qu'à peine, faute de cadre institutionnel, sa propre histoire. D'où le risque, à examiner les formes anciennes, d'accorder trop de poids aux clichés du jour, puis de mal comprendre aussi le

---

<sup>8</sup> En l'occurrence, la légitimation culturelle était d'autant plus forte qu'elle passait par des publications à vocation pédagogique tels que le volume cité de Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Sicaire, *L'adaptation*, et l'ouvrage de référence de Bruno Verrier et Dominique Viart, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005.

<sup>9</sup> L'orthographe du mot est loin d'être stable. Pour des raisons de commodité, on a opté pour la forme qui colle le mieux à l'origine anglo-saxonne du terme (où le mot est attesté depuis bien plus longtemps qu'en France, où les étiquettes génériques varient davantage). Cependant, il est parfaitement imaginable que la forme plus française,

présent. Réel est le danger que la novellisation soit vue seulement à travers le prisme des stéréotypes contemporains, qui réduisent le genre à une sorte de scénario remanié tout en l'enfermant dans le ghetto de la science-fiction pour adolescents (du genre *Star Trek*). Il n'est pas trop difficile de voir ce qui unit ces définitions en sous-main, venues du reste des deux côtés de l'Atlantique. La novellisation y apparaît comme un exemple de sous-littérature, faite par des non-écrivains (souvent soit des nègres, soit des auteurs publiant sous pseudonyme) pour des non-lecteurs (c'est-à-dire de grands lecteurs de non-livres) dans un contexte purement mercantile et non-littéraire. On achèterait des novellisations dans un supermarché, un marché aux puces ou encore le point-presse d'un non-lieu aéroportuaire, par impulsion. On le ferait surtout sans trop réfléchir, attiré par le titre, séduit par la couverture, attrapé par le désir de perdre agréablement un peu de temps avec le déjà-vu et le déjà-connu, avant de jeter le livre ou de l'abandonner comme un magazine ou un journal... Corollairement, les définitions précitées en apprennent long sur la manière dont on pense que s'écrivent ou, plus exactement, se commandent les novellisations par les QG des grandes compagnies hollywoodiennes, où se programment des années à l'avance les campagnes de lancement des *blockbusters*. Dans les stratégies publicitaires de ces multinationales, les produits dérivés jouent un rôle de plus en plus important : voilà longtemps déjà que les divers gadgets (T-shirts, jeux, sites web, notamment) qui soutiennent les divers moyens de promotion et d'affichage ne sont plus conçus comme des produits fabriqués dans le sillage du succès d'un film, mais comme des parties intégrantes de l'effort publicitaire proprement dit, et il n'y a plus lieu d'exclure la novellisation de ce *package deal*. Avant même le tournage du premier plan, une équipe d'auteurs est mise au travail pour que le « livre du film » soit disponible dans toutes les langues du monde lors de la première de l'œuvre cinématographique, la durée de vie d'un tel livre étant rigoureusement identique à sa survie en salle : une fois le film retiré des écrans, le livre est soit mis au pilon soit vendu aux soldeurs, où il lui arrive d'entamer une seconde carrière, toujours bien plus modeste cependant que la seconde vie d'un film dans le circuit vidéo ou DVD.

---

« novélisation », l'emporte dans un futur plus ou moins proche. Le développement (ou le retour, ce qui serait plus exact) d'une « industrie » locale y sera sans doute pour beaucoup.

Dans notre conception de la littérature « industrielle », un des facteurs clés est le statut de l'auteur, *dominant* dans le régime noble de la vraie littérature où l'écrivain est l'alpha et l'oméga du système, *dominé* dans le régime roturier de la non-littérature de masse, où l'écrivain n'est qu'un des maillons de la chaîne, et l'un des plus faibles car interchangeable (on peut changer d'écrivain comme on change d'imprimeur, par exemple). Dans le système littéraire classique, l'auteur est un *individu* ; dans l'autre, l'auteur est une *fonction*. Les idées convenues sur la novellisation généralisent un type d'auteur possible. Dans cette perception, qui correspond à une pratique sociale réelle, la novellisation fait l'objet d'une transaction préalable entre les ayant-droits du film et un mercenaire louant sa plume sans jamais engager son (éventuel) surmoi d'écrivain. Il en résulte que la novellisation peut passer pour une forme d'écriture juridiquement verrouillée, les droits d'adaptation d'une œuvre cinématographique étant détenus par les producteurs des films et leurs ayants droit – de sorte qu'il est impossible de novelliser un film dans un format autre que celui des novellisations industrielles, le seul qui puisse garantir aux ayants-droit un rendement à la hauteur de leurs espérances<sup>10</sup>. Il en résulte que l'on accepte sans discuter la thèse que la novellisation plus personnelle serait interdite dans ce contexte, et que tous ceux qui viennent au genre avec des ambitions plus fortes devraient ruser avec de telles contraintes institutionnelles, à l'instar de Tanguy Viel, l'inventeur de la novellisation « oblique » (dans *Cinéma*, il raconte l'histoire à travers le visionnement répété qu'en fait le protagoniste, qui raconte donc l'histoire du film au second degré) ou de certains poètes, qui évacuent le récit au profit de son atmosphère.

Aux États-Unis, cette situation à contraintes multiples se vit apparemment de manière moins traumatisante qu'en Europe, témoin l'acceptation des grands novellisateurs de parler de leur métier sans

---

<sup>10</sup> On sait du reste que les responsables du projet ont toujours un droit de regard très strict sur le manuscrit et qu'ils peuvent le faire récrire autant de fois qu'ils le veulent, quitte parfois à confier cette tâche de *rewriting* à un autre écrivain, cf. le témoignage de Christopher Priest sur sa novellisation d'*eXistenZ* (livre d'abord publié sous pseudonyme, puis réédité sous le nom de l'auteur même) : Thomas Van Parys, Lien Jansen et Élisabeth Vanhoutte : « *eXistenZ* : a different novelization ? », in *Image (c) Narrative*, n° 9, 2004 (<http://www.imageandnarrative.be/performance/vanparys.htm>). Nous sommes là dans une situation assez extrême, du moins en régime de fiction, de ce qu'Emmanuel Souchier appelle l'*énonciation éditoriale*.

nulle fausse honte ni forfanterie<sup>11</sup>. Il convient de prendre ici le terme de « grand novellisateur » dans son acception quantitative : certains auteurs sont de véritables « usines », produisant des livres à la chaîne. En Europe, et ce depuis les premières années de la novellisation, la pseudonymie est la règle, révélatrice de la mauvaise conscience de ceux qui « se prostituent » en novellisant. Les généralisations sont toutefois trompeuses. Le dégoût de soi et de l'industrie du livre cinématographique est attesté aux États-Unis, comme le révèlent le témoignage tout à fait passionnant de John August, novellisateur de *Natural Born Killers*<sup>12</sup> ou certaines répliques malveillantes dans *Manhattan* de Woody Allen, où Diane Keaton gagne sa vie en commettant entre autres des novellisations (« *It's easy and it pays well* »). Inversement, la fierté professionnelle et littéraire transparaît dans les déclarations de certains Européens, comme il ressort de la dispute suivante en milieu surréaliste :

On sait malheureusement peu de choses sur les auteurs qui pratiquèrent ces adaptations, la plupart d'entre elles n'étant pas signées, ce qui prouve le peu d'estime où était tenu ce genre de travail. Georges Ribemont-Dessaignes raconte qu'André Breton lui reprocha violemment cette tâche « alimentaire » dont pourtant il avoue n'avoir pas accepté de rougir.<sup>13</sup>

Les lieux communs sur le genre entraînent des gestes de censure. Les idées toutes faites sur la novellisation contemporaine excluent de larges pans de l'histoire du genre (on croit que le genre est récent et que son émergence révèle la dégradation galopante des produits de la librairie). Elles conduisent également à ne pas voir les rapports entre divers types de novellisation (on laisse de côté les œuvres ambitieuses tout en réduisant les novellisations à ce qu'elles ont de plus mécanique, au lieu de les prendre pour de véritables créations). Entre les deux

---

<sup>11</sup> Cf. Randall D. Larson, *Film into Books. An Analytical Bibliography of Film Novelizations, Movie, and TV Tie-Ins*, Metuchen, *op. cit.* La partie centrale du livre (pp. 53-234) contient de courtes interviews avec une cinquantaine de novellisateurs (américains), où se multiplient les interventions et les prises de position on ne peut plus « no nonsense ».

<sup>12</sup> Disponible en ligne : <http://johnaugust.com/archives/2004/where-to-find-natural-born-killers-novellization>.

<sup>13</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 99.

censures, le lien est évident : l'acharnement à enfermer la novellisation dans ses formes les plus pauvres accélère l'érosion de la mémoire, puisque les livres le plus faits pour durer n'arrivent pas à être associés au genre, tandis que l'absence de mémoire aide à maintenir le clivage entre les novellisations de type *industriel*, où l'on transcrit sous forme plus ou moins romanesque une sorte de canevas scénaristique, et les adaptations qui se veulent *créatrices* et qui généralement ne portent pas le nom de novellisation.

### *Au-delà des études de l'adaptation*

Un des facteurs qui ont le plus fait entrave à une meilleure connaissance du genre est sa quasi-exclusion du corpus, mieux connu et mieux étudié, des adaptations. De plus en plus de voix se font toutefois entendre, qui rejettent la notion d'adaptation comme peu utile à l'intelligence du dialogue ou des échanges entre formes et médias<sup>14</sup>.

De nombreux analystes se sont penchés sur le processus de transposition du livre au film, par lequel on adapte un chef-d'œuvre littéraire au grand écran et qui fait surgir bien des attentes concernant la « fidélité » de la version cinématographique. (...) Ces mêmes analystes ont également établi la liste des problèmes qu'implique un tel exercice et les pièges que créent les exigences d'authenticité et de fidélité, à commencer par les critères éminemment subjectifs que l'on applique en essayant d'évaluer le degré de « réussite » d'un film qui se propose d'extraire « l'essence » d'un texte de fiction. Dans ce livre, nous essaierons d'élargir ce débat, mais seulement dans le but de perturber encore davantage la position de ceux qui croient que ce qui compte dans une adaptation, c'est le texte-source.<sup>15</sup>

Évidemment, le soupçon à l'égard de l'adaptation rend d'autant plus aisée la prise en considération d'un genre comme la novellisation, qui avait longtemps souffert de n'être qu'une adaptation extrêmement

---

<sup>14</sup> Pour une critique de l'adaptation comme concept théorique, cf. l'ouvrage influent de Deborah Cartmell et Imelda Whelehan, *Adaptations*, New York et Londres, Routledge, 2000. Toutes proportions gardées, il est possible de comparer ce rejet avec la contestation, quelques décennies plus tôt, du concept d'influence en études littéraires et son remplacement par la notion d'intertexte.

<sup>15</sup> *Adaptations*, *op. cit.*, p. 3 (nous traduisons).

pauvre car servile par rapport au texte-source. Il en résulte une appréciation moins crispée des novellisations d'aujourd'hui, puis une revalorisation après coup du corpus du passé, mieux *reconnu* désormais, dans les deux sens du terme. De nouveaux regards deviennent possibles, comme l'hypothèse de lire les adaptations comme si elles étaient des novellisations et vice versa. Une telle suggestion, borgésienne d'inspiration<sup>16</sup>, est tout à fait symptomatique des approches contemporaines des phénomènes d'adaptation, qui rejettent à la fois le culte de l'original et la croyance en des rapports linéaires entre texte-source et texte-cible. À ce paradigme traditionnel, on préfère maintenant la lecture du réseau culturel dans lequel se manifestent les processus d'adaptation, qui ne se distinguent plus de la culture proprement dite. Dans les nouvelles études sur la novellisation, la littérature cesse d'être la source prestigieuse permettant d'évaluer le degré d'échec ou de réussite d'un film inexorablement secondaire, parce que venant après et s'avérant moins riche que le matériau adapté. L'objet de l'analyse sera davantage l'interaction entre divers textes (les uns visuels, les autres littéraires) et divers contextes (le monde de l'édition, le monde du cinéma) à l'intérieur d'un champ plus complexe et plus étagé que celui qu'on retrouve dans les approches traditionnelles de l'adaptation.

L'étude de la novellisation relève de l'intérêt récent pour les questions d'intermédialité, qui définissent l'imbrication réciproque des œuvres et des médias dans la culture médiatique. Ce qui change donc, c'est *l'orientation* des nouvelles études comparées du cinéma et du roman. Au lieu d'analyser comment un texte romanesque est transformé en œuvre cinématographique<sup>17</sup>, on préfère étudier comment textes et films participent de constellations culturelles plus vastes dont les structures excèdent de toutes parts les rapports univoques, linéaires, téléologiques entre tel roman et tel film ou inversement. C'est ici bien

---

<sup>16</sup> Comme je l'ai indiqué dans mon article « ... aboutir à un livre ? », in « Cinéma et littérature », numéro spécial d'*Écritures*, n° 13, 2002, pp. 13-14.

<sup>17</sup> Le manuel de base reste ici le *Novel to Film* de Brian McFarlane, New York, Oxford University Press, 1996, qui a imposé le clivage fondamental entre « transfert » (soit la conversion des éléments susceptibles d'être maintenus d'un média à l'autre) et « adaptation » (soit l'invention de formes équivalentes ou nouvelles là où le transfert s'avère impossible). Cette théorie n'est pas sans rapport avec la pratique des adaptateurs du courant de la « qualité française », qu'on retrouvera dans le chapitre sur *Les Vacances de Monsieur Hulot*.

sûr que le cas de la novellisation est tout à fait à sa place, comme le montre fort bien sa présence, neuve et forte, dans le plus récent des ouvrages de synthèse en la matière : *A Theory of Adaptation* de Linda Hutcheon<sup>18</sup>.

### *Un premier programme de recherche*

Le présent volume se limite expressément à un type de novellisation bien précis. L'accent sera mis sur la production française et on retiendra avant tout des novellisations de films pour lecteurs non spécialisés. Seront donc laissées de côté les novellisations de feuilletons télévisés ou d'autres textes-source (car tout peut se novelliser en principe : pièces de théâtre, jeux vidéos, spectacles radiophoniques, bandes dessinées, etc.), mais aussi les novellisations pour enfants ou adolescents (où la technique des adaptations « junior » se distingue mal du champ plus vaste des réécritures de type « readers digest »). Ces restrictions sont nécessaires, tant est vaste le domaine de la novellisation et tant sont hétérogènes les applications possibles ou attestées du principe. Mais elles ne devraient pas empêcher le traitement systématique du domaine sélectionné. On proposera d'abord une vue d'ensemble des aspects majeurs du genre : l'évolution *historique* de ses classes et occurrences principales, depuis le début jusqu'à ses formes actuelles ; la définition *théorique* de la novellisation ; l'importance *pragmatique* de sa présentation matérielle au lecteur. La deuxième partie offrira une série de six microlectures, qui représentent chacune un des cas limites des rapports entre films et livres. C'est dans cette perspective qu'on abordera la transcription d'un film muet (*Jeanne d'Arc* de Carl T. Dreyer, novellisation de Pierre Bost), la « simple » novellisation d'une œuvre cinématographique originale (*Les Vacances de Monsieur Hulot*, film de Jacques Tati, livre de Jean-Claude Carrière), la renovellisation d'un film lui-même adapté d'une source romanesque (le dossier *J'irai cracher sur vos tombes*, qui culmine dans la novellisation de Françoise d'Eaubonne), la traduction de la novellisation d'un *remake* (*Breathless* de Leonore Fleischer), l'exploration des limites entre novellisation et scénario (essentiellement via *La vie de Jésus* de

---

<sup>18</sup> New York et Londres, Routledge, 2006.

Bruno Dumont) et enfin le cas singulier de l'autonovellisation illustrée (*La Part de l'ombre* d'Olivier Smolders). Enfin, on discutera quelques aspects de ce qui est sans doute la partie la plus cachée du corpus : la novellisation en poésie.