Entre émergence et affirmation de l’art contemporain au sein du Triangle Polynésien : étude comparée de la Polynésie française et d’Aotearoa – Nouvelle Zélande
Gaëtan Deso

To cite this version:

HAL Id: tel-01664973
https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01664973
Submitted on 15 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers. L’archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.
Le champ d’existence de la novélisation francophone actuelle (10 dernières années).
La novélisation, un nouveau genre ?

Sous la direction de François AMY DE LA BRETEQUE

Membres du jury :
M. Vincent AMIEL, Professeur à l’Université de Caen.
M. François AMY de la BRETEQUE, Professeur à l’Université Paul-Valéry de Montpellier 3.
Mme Marie-Eve THERENTY, Professeur à l’Université Paul-Valéry de Montpellier 3.
M. Francis VANOE, Professeur émérite à l’Université de Paris-Ouest Nanterre La Défense.

Novembre 2012
Le champ d’existence de la novélisation francophone actuelle (10 dernières années).
La novélisation, un nouveau genre ?

Sous la direction de François AMY DE LA BRETEQUE

Membres du jury :
M. Vincent AMIEL, Professeur à l’Université de Caen.
M. François AMY de la BRETEQUE, Professeur à l’Université Paul-Valéry de Montpellier 3.
Mme Marie-Eve THERENTY, Professeur à l’Université Paul-Valéry de Montpellier 3.
M. Francis VANOYE, Professeur émérite à l’Université de Paris-Ouest Nanterre La Défense.

Novembre 2012
Je remercie tout d’abord M. François Amy de la Bretèque d’avoir dirigé ma thèse et pour m’avoir permis de découvrir deux métiers, archiviste et l’enseignement supérieur. Il m’a ainsi offert la possibilité de continuer et de terminer ma thèse.

Je souhaite remercier Monique Carcaud-Macaire, qui a dirigé mes Masters, puisque j’ai découvert la novélisation en suivant ses cours à l’Université. Je la remercie pour ses relectures et conseils.

Je souhaite remercier les auteurs, producteurs, éditeurs qui ont accepté de répondre à mes questions et m’ont ainsi permis de construire mon objet d’étude : Elisabeth Barfèty, Jan Beatens, Bertrand Ferrier, Pierre Bordage, Gilles Dumay, Gilles Legardinier, Michel Leydier, Yvan Lopez, Sophie Marvaud, Pierre Pelot, Katherine Quenot, Charlotte Ruffault, Vanessa Rubio, Olivier Smolders, Patricia de Wilde.

Enfin, je tiens à remercier particulièrement Marie-Astrid Charlier, qui m’a soutenue, relue et chaleureusement encouragée, dans les derniers mois de rédaction.
RESUME EN FRANÇAIS

Omniprésente dans l’édition pour la jeunesse ou à destination du grand public, la novélisation est pourtant peu visible dans le champ littéraire francophone, sans doute parce qu’elle est associée au versant le plus mercantile de la production éditoriale. D’où une pénurie d’études critiques la concernant. Seulement deux chercheurs, Monique Carcaud-Macaire et Jan Baetens, étudient ces textes, définis a minima comme un type d’adaptation d’un scénario cinématographique et/ou audiovisuel à un texte fictif. On constate que leur choix orthographique, « novellisation », fait autorité dans la critique, si succincte soit-elle. S’ils désignent ainsi le genre de manière globale, ils s’attachent surtout à des romans édités de façon marginale et dont les contextes d’écriture et d’édition posent, selon nous, la question de leur appartenance au genre. C’est en tout cas délaisser un pan conséquent de la production actuelle. Car tous les acteurs de la chaîne de production de ces textes (auteurs, éditeurs, producteurs, etc.) parlent tous, eux, de « novélisation ».

On se propose donc de dresser un état des lieux de la novélisation francophone contemporaine sans critère de littéralité préétablie, c'est-à-dire sans briser le continuum qui va de la littérature dite industrielle à la Littérature. En s’appuyant sur des exemples précis et sur les témoignages des professionnels rencontrés, l’analyse des modalités de conception, d’écriture et de diffusion des différents corpus permettra de préciser les spécificités génériques de la novélisation. Hybride, par essence intermédiatique, le genre est emblématique d’une époque culturelle où les œuvres ne cessent de circuler entre différents supports.

RESUME EN ANGLAIS

Though omnipresent in youth publication or for the general public, novelization is not very visible in the French literary field, probably because it is closely associated to its most mercantile editorial production. Hence a shortage of critical studies about it. Only two researchers, Monique Carcaud-Macaire and Jan Baetens, are studying these texts, defined a minima as a type of adaptation of a screenplay and/or audiovisual one to fictitious texts. We can observe that the way they chose to spell it : « novellisation » is accepted as an authority in the critics (as rare as they can be).

If they globally designate the genre as such, they deal above all with published novels in a marginal way the writing and publishing contexts of which is asking for us the question of their belonging to the genre. This means leaving aside a consequent part of the actual production, as
every actor in the process of these texts production (author, publishers, producers, etc.) speak of « novelisation ».

We shall therefore map out the state of contemporary French novelisation regardless of pre-established literary criteria, meaning, without breaking the continuum of literature called industrial to the Literature.

Based on specific examples and the testimonies of the professionals we have met, our analysis on the procedures of conception, writing and the diffusion of different corpus will enable us to clarify the generic specificities of novelization. Hybrid, intermedial in essence, the genre is emblematic of a cultural era where the works constantly flow to and from different media.

MOTS-CLES EN FRANÇAIS
1-Cinéma 6-Genre
2-Littérature 7-Télévision
3-Adaptation 8-Edition
4-Novélisation 9-Jeunesse
5-Novellisation 10-Intermédiaire

MOTS-CLES EN ANGLAIS
1-Cinema 6-Genre
2-Literature 7-Television
3-Adaptation 8-Publishing
4-Novelization 9-Youth
5-Novellisation 10-Cross-media

INTITULÉ ET ADRESSE DE L'UNITÉ OU DU LABORATOIRE
RIRRA 21 - REPRÉSENTER, INVENTER LA RÉALITE, DU ROMANTISME À L'AUBE DU XXI ÈME SIÈCLE
TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE.....................................................11

PREMIERE PARTIE :
LA NOVELISATION. HISTOIRE, PRATIQUES, DISCOURS..............27

Chapitre 1 : La novelisation et le feuilleton, de la presse écrite à la
télévision.................................................................28
Introduction : du roman-feuilleton à la novelisation du soap-opéra........28
1) Roman-feuilleton, idéologie et actualité..............................................29
2) La fiction télévisuelle.................................................................44
3) Le Tigre bleu, une édition de fiction télévisuelle..............................50
4) Le feuilleton télévisé : Plus belle la vie ...........................................55
5) L’effet de réel dans Plus belle la vie.................................................65
6) La puissance d’un média ...............................................................71
7) Les novelisations de Plus belle la vie.................................................80
8) Les types de novelisation...............................................................93

Chapitre 2 : La novelisation et les séries d’animation
pour la jeunesse........................................................................114
1) Les politiques éditoriales face aux succès des œuvres audiovisuelles et
cinématographiques..............................................................116
2) Hachette Jeunesse et la novelisation.............................................121
3) L’Internet et les modifications des habitudes de lecture......................136
4) Les auteurs..................................................................................141
5) Les caractéristiques des novelisations pour la jeunesse......................151

Chapitre 3, La novelisation, le cinéma, l’univers ludique et les littératures de
l’imaginaire................................................................................162
1) Intervista, l’outil éditorial d’EuropaCorp ..................................................162
2) Discours sur la lecture, de la fin du XIXe siècle à nos jours .........................168
3) Littératures de l’imaginaires, jeux de rôles et novélisation ..........................172
4) La novélisation et les écrivains de genre en France ....................................187
5) Conclusion .....................................................................................................205

DEUXIEME PARTIE : ESTHETIQUE DE LA NOVELLISATION, La généricité en question .................................................................213

1) Introduction .................................................................................................214
   a) La « novélisation » : problèmes de sémantique et contextes d’usage ..........214
   b) Les auteurs de « novellisations » ..............................................................220
   c) « Ciné-roman », « auto-novélisation » et « novélisation » ......................225
2) Tanguy Viel, Cinéma ..................................................................................231
3) Alice Ferney, Paradis Conjugal ..................................................................264
4) Conclusion ....................................................................................................301
   a) Le cinéma de Joseph Léo Mankiewicz et la novélisation .........................301
   b) Le discours métagénérique ........................................................................306
   c) Les figures de la description : ekphrasis et hypotypose ............................307

CONCLUSION GENERALE ................................................................................309

BIBLIOGRAPHIE ............................................................................................324
INDEX ............................................................................................................332
ANNEXES .....................................................................................................349
INTRODUCTION GENERALE
Le « ciné-roman » et le « roman-cinéma ».

Dans les années 80, Alain et Odette Virmaux éditent : *Un genre nouveau, le ciné-roman*\(^1\). L’article, paru dans *Le Monde*, motive la mise en forme des travaux et réflexions engagés depuis longtemps par les Virmaux à propos de ce genre d’écrits :


L’une des difficultés que rencontrent les Virmaux est la multitude d’essais littéraires liés au cinéma. Durant les années 20, un nombre important de termes désignent globalement des écrits souvent très différents, uniquement liés par leur relation au cinéma. De multiples expériences littéraires fleurissent à cette époque vouée au désir d’unifier les arts et de créer une forme hybride entre arts visuel et littéraire. C’est cet amoncellement d’écrits hétéroclites qui entrave la bonne visibilité des caractéristiques du « ciné-roman », objet difficile à définir et à ériger en tant que genre tant les textes sont multiples et éphémères\(^3\). Le livre des Virmaux fait le

\(^3\) *Ibid*, p. 7 : « Et cette difficulté sémantique initiale rend déjà compte, à elle seule, de la longue précarité du nouveau
portrait de ces écrits « composés plus ou moins sincèrement à l'intention de l'écran et néanmoins dotés (a priori ou a posteriori) d'une existence littéraire »⁴. Une première ambiguïté émerge ici quant à l'histoire du ciné-roman, autour de cette confusion « générique » et de la définition précise à donner à l'objet. En effet, lorsqu'on cherche à remonter aux débuts des adaptations « à l'envers » et qu'on souhaite rattacher un tant soit peu la novélisation à des formes plus anciennes du passage du film au livre, la mise en relation entre les différents écrits, c'est-à-dire entre « ciné-roman » et « roman-cinéma », entre des formes d’adaptations du film à l’écrit et de l’écrit au film, s'impose au chercheur et devient le nœud de l’une des caractéristiques fondamentales de ce passage transmédiaitique.

Les études fondées sur les premiers films à épisodes et les romans feuilletons, ou bien même sur la novélisation⁵, parlent de « ciné-roman » là où Alain et Odette Virmaux parlent de « roman cinéma » ou de « films racontés ». Il faut souligner dès à présent la séparation que les Virmaux établissent tout en rattachant le phénomène du « roman cinéma » et du « film raconté » au corpus plus global des relations entre la littérature et le cinéma : « Un événement répérable intervient ici, qui aura été d’une grande conséquence. Il peut être daté des années 1910. C’est l’apparition d’un calcul publicitaire à double détente : la diffusion des films à épisodes sur les écrans – les « serials » – accompagne la publication de leur récit en feuilleton dans la presse quotidienne. Le principe était venu d’Amérique. » C’est l’occasion pour les auteurs de noter et de rappeler au lecteur les moments phares des alliances entre presse et cinéma tout en mettant en avant la nature littéraire et esthétique de ces textes, au-delà de l’aspect mercantile qui touche inévitablement les arts, surtout s’il sont en relation avec une industrie : « Cette rencontre des préoccupations d’une avant-garde⁶ avec un phénomène de culture populaire, même grossi par les trouvailles du commerce, s’inscrit trop bien dans notre perspective pour n’être pas soulignée. S’esquisse une volonté de cohabitation dont nous allons découvrir d’autres preuves ». Les adaptations romancées des films à épisodes ne sont pas pour les Virmaux des « ciné-romans », ce qui n’apparaît pas clairement pour Etienne Garcin qui réunit dans son étude sur l’industrie du ciné-roman des revues éditant le « roman-cinéma » :

« Au premier abord, l’étude des titres des collections reflète une volonté d’invention d’un hybride que d’aucuns

---

⁶ Les auteurs notent en effet la défense des « serials » par les surréalistes.


Dans son article intitulé « L’industrie du ciné-roman », Etienne Garcin souhaite étudier « les enjeux littéraires que représentait cette façon de subsumer le récit sous un genre hybride et vague désigné comme ciné-roman ou roman-cinéma »11. Comme il le souligne plus loin, les « ciné-romans » et « romans cinéma » sont des formes d’une littérature populaire (dans le sens de la popularité, du succès du genre) où « le récit va retrouver sa place et ses enflures dans le rôle qu’on lui assigne d’accompagnement de l’œuvre cinématographique » et dont la

8 TÉRAMOND, G. de, dans Le Film du 20 mai 1919, cité par GARCIN, Etienne, dans De l’écrit à l’écran, Littératures populaires, mutations génériques, mutations médiatiques, Presses Universitaires de Limoges, sous la direction de Jacques Migozzi, 2000, p. 140.
9 Nous soulignons.
10 GARCIN, Etienne, L’industrie du ciné-roman op.cit. p. 143.
promiscuité est constituée en partie par son rapport institutionnalisé avec le cinéma. Pourtant l’entreprise du livre des Virmaux est bien de parler des livres écrits pour l’écran et non des passages du film à épisode au livre, ces derniers ne sont cités que pour montrer les nombreux phénomènes éphémères et expériences d’écritures qui associent cinéma, presse et édition, au début du XXème siècle. Le « roman-cinéma » apparaîtrait dans ces typologies confuses comme une forme pouvant prendre place en tant que « sous genre », « comme s’il était entendu d’avance que le ciné-roman était un genre » ajoute E. Garcin.


Le fait persistant est que les études sur les textes adaptant le cinéma les mêlent, les analysent et les répertorient dans une prise en compte toujours globale du contexte éditorial et cinématographique qui les englobe, réunissant inévitablement le « ciné-roman » (œuvres vouées à être adaptées, écrits pensés en vue d’une adaptation, scénarios, écrits hybrides pensés en amont et en aval d’un film etc.), le « roman-cinéma » et le « film raconté » (récits écrits d’après un scénario et/ou un film cinématographique) dans une même étude. Monique Carcaud-Macaire note d’ailleurs dans l’introduction de sa partie consacrée à l’adaptation du film au texte littéraire :

« Désormais, le terme de ciné-roman ou de roman-cinéma en vient à désigner sans distinction les films à épisodes et les transpositions romanesques publiées parallèlement dans un triple but : d’une part, inciter le public à voir le film ou à acheter l’hebdomadaire et, plus tard, le volume correspondant ; d’autre part, permettre au spectateur, encore neuf devant ces images éphémères, de retirer à loisir un film dont le défilement souvent échevelé ne lui avait pas permis de saisir parfois tous les détails signifiants ; enﬁn porter sinon le cinéma, du moins son équivalent imparfait, au fond des campagnes reculées où l’image n’avait pas encore accès. »13

12 VIRMAUX, Alain et Odette, Le ciné-roman, un genre nouveau ?, op. cit. p. 55.
L'importance\textsuperscript{14} de ces écrits dans le paysage éditorial de cette période rend le phénomène vertigineux, car florissant et difficilement saisissable et définissable, comme on vient de le constater. Cette abondance des textes, les va-et-vient entre cinéma et roman-feuilleton au début du siècle, la question d’une littérature qui « vient avant ou après »\textsuperscript{15}, poussent René Prédal à constater également à propos de cette mutation du roman-feuilleton que « […] chaque moyen d’expression joue le double rôle de « locomotive » et de « faire valoir », les lecteurs/spectateurs ne sachant eux-mêmes quelle histoire est première et qui s’inspire de quoi ! »\textsuperscript{16}.

Cette situation entraîne un regard globalisant concernant ces différents écrits souvent réunis sous le terme de « ciné-roman ». La difficile lisibilité historique de ces pratiques, quant aux origines des textes, tend à montrer ce qui domine dans les relations les plus commerciales qui ont été tissées entre le roman-feuilleton populaire et le cinéma : la puissance qu’acquérirent les industries cinématographiques lorsqu’elles s’associent à l’édition et à la presse. Christine Masuy parle de « la première grande offensive multimédia, au sens d’une véritable concomitance de différents supports médiatiques »\textsuperscript{17}. Ce qui marque le début du XXème siècle, riche en innovations, c’est la « cohabitation » et/ou « l’accompagnement » qui caractérise la naissance du cinéma en tant qu’art \textit{et} en tant qu’industrie et sa force commerciale sans précédent, dont la puissance médiatique s’impose à travers sa collaboration avec la presse, alors qu’une partie de l’édition se lance inévitablement dans la production de littérature industrielle.

Francis Lacassin l’avait bien relevé dans son livre \textit{Pour une contre-histoire du cinéma}\textsuperscript{18}. Il rappelle que c’est aux Etats-Unis que la stratégie juteuse entre cinéma et roman-feuilleton trouve ses inépuisables capacités économiques :

« […] en 1913, avec \textit{The Adventures of Kathryn}, série de films indépendants les uns des autres mais, au lieu d’être diffusé de façon sporadique ou irrégulière (comme \textit{Nick Carter, Fantômas ou Les Vampires}), ils sont projetés à raison d’un par semaine, soit treize semaines au total. Et c’est ici que l’innovation est particulièrement diabolique pour capturer le public. Les péripéties de chaque film étaient racontées au fur et à mesure de la

\textsuperscript{14} GARCIN, Etienne : « Réduplications qui occupent un volume considérable, presque impossible à estimer : si l’on ne s’en tient qu’aux fascicules, à raison de 5 à 6 éditions hebdomadaires au minimum, on obtient un chiffre de près de 5 000 fascicules parus sur les vingt années que nous étudions ; il faudrait ensuite compter les déploiants publicitaires, les affiches, les pré et post publications en feuilletons dans les quotidiens, les livres et tout le matériel promotionnel pour obtenir une idée à peu près exacte de ce phénomène pan-médiaistique. » op. cit. p.139

\textsuperscript{15} Op. cit. p. 139.


\textsuperscript{17} MASUY, Christine, \textit{Le marché de la novélisation, une déclinaison multimédia du récit télévisé}, op. cit. p. 386.

projection, sous forme de roman, dans un journal quotidien. L’efficacité rationalisatrice des Américains et la rivalité des groupes de presse allaient, à partir de là, perfectionner la formule capable d’asservir le public de tous les pays du monde. »


Le « roman-cinéma », prémisse à la novélisation

Dans Un genre nouveau, le ciné-roman ?, le « roman-cinéma » n’apparaît qu’en filigrane. Il est plus précisément évoqué dans le petit numéro 77 d’Archives : Du film à l’écrit, du roman-cinéma au roman ciné-optique. Même si le « roman-cinéma » est connu pour être une pratique intimement liée à la période muette, les Virmaux relèvent l’ampleur non négligeable du phénomène : « ce qui prouve en tout cas le succès, fulgurant mais éphémère, de l’opération « roman-cinéma », c'est qu'elle toucha de nombreux éditeurs […] la présence de Taillardier sur ce marché n'étonne pas le profane, mais celle de Plon ou de Gallimard (collection « Le Cinéma Romanesque ») surprend tout de même un peu. Emballement éditorial, né en pleine guerre, qui va s'enfler au long des années 20 mais n'ira guère au-delà ». L’ « emballement » va cependant continuer mais sous un mode d'édition et de diffusion différent, les « films racontés » paraissent

---

19 LACASSIN, Francis, p. 185.
dans les revues populaires sur le cinéma, revues surtout consacrées à la vie des vedettes. Cette forme se présente plus sous l’aspect d’une publicité concise23, un résumé mis en forme visuellement et écrit puisqu’il est accompagné de photos de tournage afin d’attiser le plaisir fugace de lecture et de nourrir une curiosité liée au cinéma. Le jeu de raconter le film se répète jusqu'à la fin des années 50 qui voit l'essoufflement de ce genre de revue accompagnant aussi la fin d'une période cinématographique. Le « film raconté » quitte la scène éditoriale en même temps qu'arrive un vent nouveau soufflant du côté du cinéma d'auteur, avec l’émancipation de revues critiques spécialisées. L'intérêt pour les « romans-cinémas » se crée chez les Virmaux dans la mesure où le phénomène bien réel ne peut être écarté, mais son mode de fonctionnement et ce qui le caractérise sont rapidement résumés24.

**Le cinéma français face à la concurrence américaine**

Pendant la Première Guerre Mondiale, le cinéma français est dans l’incapacité de produire des films et d’alimenter le marché. Dans l’après-guerre les deux grandes sociétés françaises sont sur le déclin à l’image du déficit présenté par Pathé en 191525. Le cinéma français perd sa domination sur le marché national : en 1926 les films américains sont présents sur le territoire à hauteur de 76%26. Puis, le cinéma parlant amplifie la situation de déroute économique qui marque le pays, les intellectuels français s’inquiètent de voir arriver cette technique sonore risquant de ramener le cinéma vers le théâtre27. Les Virmaux rappellent que de nombreux projets entrepris par les écrivains dans leurs tentatives en direction du cinéma28 ont échoué, alors que L’âge d’or (1930) de Luis Buñuel et Salvador Dali est largement considéré

---

26 Ibid, p. 33.
28 Ibid., p.46
comme le dernier sursaut créatif d’une période désormais transformée par ces bouleversements économiques et techniques.


C’est finalement Marcel Pagnol qui concrétise ce souhait (et non sans une haine prononcée de ses pairs et des défenseurs de l’art cinématographique) de construire une structure économique vivable face à la concurrence américaine. Le dramaturge et écrivain sait mettre en avant les atouts du sonore avec le charme poétique de son langage et ses pièces de théâtre construites grâce à l’art du dialogue. Ainsi, les pièces et romans de Marcel Pagnol sont tout d’abord mis en scène avec l’aide des Américains, Alexandre Korda réalise son premier film (Marius, 1931) et Marc Allégret filme Fanny l’année suivante. En 1935 il crée sa propre maison de production et édite les textes de ses films dans la Petite Illustration : il s’agit de la première édition d’un texte intégral de dialogue d’un film parlant : « Car il s’agit effectivement de théâtre, et Pagnol le voulait ainsi, qui tenait le cinéma pour une branche nouvelle de l’art dramatique. En vertu de quoi ce n’est pas le film qui est offert à la lecture, seulement les dialogues… »32. L’entreprise globalisante entre cinéma et édition se concrétise lorsqu’il fonde sa propre maison d’édition chargée de publier ses textes produits et réalisés par lui dans « Les Éditions Marcel

29Ibid, p.48
32Ibid, 50.
Pagnol», Paris-Marseille, dont les premières impressions datent de 1937 à Paris. La méthode gagnante de Marcel Pagnol se construit sur trois plans : il est écrivain et dramaturge et peut donc adapter ses propres pièces et romans ; il devient par la suite réalisateur de ses propres textes avant de terminer la chaîne de production en éditant les textes dialogués de ses films. Il est l’homme orchestre d’une entreprise dont la maîtrise de la chaîne dépend de sa réussite. On comprend dès lors la haine qu’une telle démarche a pu inspirer chez les tenants de l’art cinématographique. L’auteur ramène le film sous la coupe du mot par ses adaptations et ses éditions postérieures ; il tire l’art cinématographique vers le théâtre tout en témoignant d’une efficacité commerciale si bien menée qu’elle réussit à faire face à l’hégémonie américaine.

L’histoire du cinéma montre que les entreprises culturelles doivent faire face aux supports médiatiques qui naissent avec les systèmes de diffusion de masse, elles-mêmes motivées par une concurrence active. Ce contexte entraîne des prises en charge globalisantes des différents métiers culturels. Le cinéma et la presse, les maisons de production et les maisons d’édition travaillent ensemble sur des œuvres déployées sur différents supports et placent des pratiques d’écritures telles que le « roman-cinéma » et plus tard la « novélisation » au cœur de leurs stratégies multi-médiatiques. Deux pratiques d’écritures adaptant cinéma et audiovisuelle, importées des États Unis et dont l’émancipation va de pair avec des supports de diffusion de masse.

La porosité entre création, œuvre, commerce et produit permet de développer des textes dont les esthétiques ont des enjeux opposés, conçus au cœur d’un même noyau, dont les différences se creusent en fonction des participants, des fabricants et de leurs structures. Ces contextes différents façonnent les multiples visages que peuvent épouser ces écrits.

« Novélisation » et « novellisation »

Alain et Odette Virmaux sont également les premiers chercheurs français à livrer un élément de définition du terme « novélisation » en évoquant justement le « film-raconté ».

En effet, en avançant dans leur étude, ils sont amenés à décrire plus précisément les différentes stratégies éditoriales liées à ces écrits. La publication simultanée des textes écrits et des films projetés dans les salles est alors évoquée : « Quant aux sorties conjuguées du livre et du film, c’est un « truc » fort ancien et qui semble renvoyer au temps des Mystères de New
York33 et de leur publication quotidienne dans Le Matin. Mais l’opération peut obéir aussi à d’autres motifs publicitaires. »34 Plus loin, les auteurs rappellent aussi le désir de Marcel Pagnol de faire valoir la parole sur l’image dans l’acte de publication des dialogues de ses films et ajoutent : « Aussi n’est-il pas absurde de soutenir que le flux des « films racontés » allait un peu dans le même sens, malgré l’importance dévorante du facteur commercial dans leur cas. » Une note de bas de page nous permet alors de lire un résumé concis de la forme contemporaine des « films racontés » :


Alain et Odette Virmaux définissent en fait la pratique courante et connue des novélisations de blockbusters américains et de films « à grand spectacle » français, elles sont très rapidement écrites et donc souvent basées uniquement sur les scénarios, découpages techniques et continuité dialoguée. Le passage d’une forme d’écriture à une autre est l’argument avancé par Jan Baetens lorsqu’il déclare que la novélisation est une « anti-adaptation » : « il manque aux novellisations36 le caractère transmédial, lié au passage d’un média à l’autre, qui se trouve au cœur de tout projet d’adaptation d’un livre sous forme de projet cinématographique, et ce quand bien même les images du film peuvent intervenir dans la genèse du livre. La plupart des novellisations sont basées sur l’une ou l’autre forme de scénario, soit de pré-texte verbal, ce qui signifie entre autres que le problème de la traduction d’un système sémiotique en un autre se trouve systématiquement élué […] »37. Non seulement nous verrons dans notre étude que les novélisateurs fondent leurs adaptations en cumulant les documents écrits et visuels38, mais, de plus, nous pouvons dès à présent lui opposer le point de vue de Monique Carcaud-Macaire qui répond ainsi à la triple terminologie définie par Jan Baetens (novellisation comme « anti-

33 On a vu que Francis Lacassin remonte lui plus loin, jusqu’en 1908 avec les films de Victorin Jasset.
34 VIRMAUX, Alain et Odette, Le ciné-roman, un genre nouveau ?, op. cit. p. 69.
36 Jan Baetens et Monique Carcaud Macaire emploient tous les deux cette orthographe, démarche que nous analysons plus loin.
38 Et ce, du versant le plus commercial au plus littéraire.
adaptation », « anti-remédiation » et « anti-littérature ») : « La représentation filmique est porteuse d’un discursif qui garde une part d’irréductibilité liée au médium lui-même, et la représentation littéraire genre, par la charge des mots, qu’elle soit dénotative, poétique, descriptive ou imageante, des lieux de sens qui, de manière tout aussi irréductible, lui sont propres. »

C’est en partie de cette manière que Jan Baetens explique que la novélisation se présente comme une « anti-adaptation ». Globalement, il nous semble réducteur de limiter les systèmes de passages aux seuls transferts entre textes écrits, de plus, la question de l’adaptation cinématographique doit être prise en compte car novélisations et adaptations participent d’une dynamique commune dans le paysage culturel actuel. Ainsi, la prise en compte du phénomène de l’adaptation cinématographique était déjà pertinente concernant les relations entre littérature et cinéma au début du XXème siècle et elle l’est toujours aujourd’hui. Comme l’affirme Bertrand Ferrier dans son article intitulé de façon significative : « Les novélisations pour jeunesse : reformulations littéraires du cinéma ou reformulations cinématographiques de la littérature ? » :

« Dans une première partie, il nous faut nous arrêter sur une facette essentielle de la relation entre livre et film : la transposition d’un livre en filmique, par commodité, nous appellerons filmisation. C’est sur ce passage que nous nous proposons de réfléchir, et non sur les modifications que le cinéma peut apporter à l’intrigue d’un livre. En effet, notre problématique nous conduit à interroger non le contenu mais le lien lui-même qui permet, explique et entretien la proximité entre édition et audiovisuel. »

Comme l’explique Monique Carcaud-Macaire, que l’auteur se soit véritablement basé ou non sur les images du film ne change pas l’intermédiarité qui intervient dans la réception des objets. Cependant, de nombreuses novélisations s’écrivent alors que le projet de film n’est qu’à l’état premier d’écriture scénaristique. C’est le cas bien connu de Love Story, mais ce dernier exemple illustre aussi l’ambiguïté qui régit ces passages. En effet, son auteur, Erich Segal, brillant universitaire de Harvard écrit le scénario de Love Story, lequel est refusé par toutes les productions hollywoodiennes. L’auteur se lance alors dans l’adaptation de son scénario en roman, (une novélisation donc), alors que dans le même temps, un studio hollywoodien se décide à produire le film. C’est l’héroïne du film, Ali McGraw, qui convainc la Paramount, alors

39 Dans sa partie « Variation sur une définition » pages 66 à 75.
dirigée par son mari Robert Evans, de produire ce film pour lequel elle souhaite interpréter le rôle de Jenny. Le tournage commence avant la sortie du livre en librairie, lequel sera publié quasiment en même temps que le film, ce qui entraînera des succès concomitants pour les deux supports. On voit bien en quoi la mise en roman est un recours, un moyen de pallier l’absence d’images, et de quelle façon la relation d’adaptation apparaît problématique. Il s’agit ici de se concentrer sur les intentions de l’auteur et sur son travail de passage entre un texte écrit à l’intention de l’écran et sa transformation en roman.

La question de l’adaptation cinématographique semble donc appropriée lorsqu’on aborde le sujet de la novélisation car les deux pratiques ont un impact en librairie et se confondent de par la promiscuité entretenue par les stratégies commerciales et le flou que ces passages entraînent chez les lecteurs. Surtout, les pratiques d’adaptation ne sont jamais autant explicites que dans le support livresque. Même si la nature exacte du livre reste ambiguë, son rapport au film est clairement mis en avant par la première de couverture (photo du film) et affiche en ce sens la nature intermédiaire du livre.

Dans la définition avancée par les Virmaux, ce qui se révèle comme un élément majeur (mais reste cependant un élément variant), est le souci de diffuser de façon simultanée les livres et les films. Ainsi, on voit se profiler une différenciation déjà tracée dans les études précédentes entre ciné-roman et roman cinéma, ce dernier type d’écriture étant précisément la forme emblématique des limites commerciales des relations entre cinéma et littérature. La méthode de faire valoir est poussée jusqu’au bout par la multiplication publicitaire des supports artistiques devenus médiatiques par la masse du public qu’ils peuvent toucher et parce qu’il s’agit de vendre autre chose que l’objet en lui-même (le cinéma vend des livres et la littérature vend des films).

Le présent travail aurait pu s’intituler : « Un genre nouveau, la novélisation ? », tant il souhaite, à sa mesure du moins, se placer en droite ligne des études réalisées sur un genre d’écriture en relation avec le cinéma et dont la reconnaissance pose problème. Dès lors, même si le livre des Virmaux concerne plus précisément le « ciné-roman », leurs constats sur les modalités d’écriture, de réception et de production de ces œuvres peuvent nous aider à dresser un premier état des lieux à propos de ces écrits. En effet, lorsque, au début de leur étude, ils mettent en avant les différents publics touchés par le « ciné-roman », ils déclarent: « [ils] formaient deux catégories radicalement distinctes (toujours la dichotomie originelle) ; d’une part, une poignée de chercheurs spécialisés, adonnés à la minuscule étude des « franges » [...] ; d’autre part un vaste public populaire, mais pour qui le « ciné-roman » était seulement un objet
de consommation à bon marché »42. Les spécialistes sont des « historiens, archivistes, documentalistes ou bien sociologues » placés face à un public « populaire ». Le double visage du public illustre le contraste entre « le peuple et les lettrés », mais entre lesquels il n’y a pas de « cloison étanche »43.

De la même manière, les deux principaux chercheurs francophones (Baetens et Carcaud-Macaire) s’intéressant aux novélisations françaises choisissent d’étudier plus particulièrement les écrits édités dans des maisons d'édition prestigieuses, plus exigeantes, délaissant en cela tout un pan de la production qui est considérée comme du « reader digest » de l'édition. Plus récemment encore, le dernier livre de Francis Vanoye, *L'adaptation littéraire au cinéma*44, met lui aussi ces textes à l’extérieur : « Nous laisserons de côté les novélisations, encore trop assujetties aux œuvres sources et qui représentent une sorte de degré zéro de l'adaptation, pour nous attarder sur des exemples d'écrivains qui nous semblent avoir effectivement opéré un travail d'adaptation d'œuvres ou d’extraits d’œuvres cinématographiques pour le bénéfice de leur travail littéraire. ». Suite à cette assertion, pointant du doigt la qualité de « degré zéro de l'adaptation » des novélisations, et avant de se consacrer aux écrits de Philippe Soupault et Blaise Cendrars, il cite *Cinéma*45 de Tanguy Viel, roman sur lequel nous reviendrons. Cependant, le livre de Francis Vanoye concerne plus globalement les adaptations cinématographiques, ce qui explique l'intérêt que son étude a à se fixer plus précisément sur les textes plus littéraires. Le livre de Viel (l'adaptation du *Limier*46 de Joseph Léo Mankiewicz) est un roman dont l'exigence stylistique et esthétique en fait la « novélisation » la plus citée et la plus analysée. La partie du livre de Monique Carcaud-Macaire (sur les adaptations du film au texte littéraire) y est en partie consacrée47.

Il est vrai qu’une grosse production de novélisations s’affiche comme « assujettie » à l’œuvre source, cependant il faudrait préciser quelles novélisations, de quelle manière et dans quels contextes de production. En France, la novélisation s’illustre de façon phénoménale dans l’édition pour la jeunesse à l’image des éditions Hachette Jeunesse dont les « Bibliothèques rose et verte » sont emblématiques de ce changement de taille dans le paysage éditorial français. Si l'intérêt littéraire semble moindre, de la même manière que la littérature pour la jeunesse souffre

---

42 VIRMAUX, Alain et Odette, *Un genre nouveau, le ciné-roman ?* p.cité, p. 8
46 1972.
de préjugés\textsuperscript{48}, il semble cependant primordial de ne pas laisser tout ce corpus de côté sous prétexte que son étude ne révélera que peu d'intérêt esthétique ou littéraire – ce qui, en outre, relève du postulat. En effet, le versant standardisé est plus complexe à définir qu'il n'y paraît.

Il est symptomatique de constater que des chercheurs tels que Jan Baetens, André Gaudreault\textsuperscript{49} ou encore Monique Carcaud-Macaire emploient l’orthographe suivante pour nommer ces écrits : « novellisation ». Le terme anglo-saxon se voit francisé par ces chercheurs dont les travaux tendent à réévaluer le genre au contact de textes qui seraient plus exigeants, en comparaison du reste de la production, moins respectable, désignée dans le discours éditorial par le terme « novélisation ». Pour ces chercheurs\textsuperscript{50}, « novellisation » englobe les deux versants du genre de sorte qu’ils inventent et imposent un terme nouveau au détriment de celui du corpus dominant. Nous nous proposons, nous, de les distinguer grâce à leur orthographe respective, afin de prendre en compte d’une part un objet clairement identifié et désigné comme tel par les professionnels concernés (éditeurs, auteurs, producteurs, scénaristes, etc), d’autre part un corpus rassemblé par la critique universitaire – notons cependant que Bertrand Ferrier conserve, lui, le terme de « novélisation ». L’emploi des deux termes pour notre étude n’est pas un moyen de hiérarchiser ce type d’écriture dans lequel apparaîtrait le genre « noble » : novellisation et le genre « vulgaire » : novélisation. Cependant, entre les deux corpus, le processus de création diffère incontestablement, notamment au niveau de la production, de la diffusion et des stratégies éditoriales et auctoriale, ce que montrent deux publications majeures au tournant des années 2000. En effet, deux livres font date et délimitent notre cadre chronologique : Cinéma\textsuperscript{51}, édité aux Editions de Minuit en 1999, et Lucky Luke\textsuperscript{52}, édité dans la Bibliothèque verte d’Hachette Jeunesse en 2000. Ces deux textes marquent les débuts de deux phénomènes, l’un éditorial (« novélisation ») et l’autre universitaire (« novellisation »). L’empan chronologique choisi recouvra ainsi grosso modo la dernière décennie, de 1999 à 2011. En outre, étant donné les contextes historiques et culturels (conception des œuvres, production, diffusion) propres à chaque ère géographique, notre étude se consacrera aux écrits francophones de langue française,

\footnotesize

\textsuperscript{48} Voir Bertrand Ferrier
\textsuperscript{50} Pour Jan Baetens tout est « novellisation ». En effet, dans son chapitre pourtant intitulé « L’âge d’or des « cinéromans » et des « films racontés » il déclare : « Dans les années 1910, la novellisation est un phénomène hautement commercial et publicitaire les sociétés françaises, de ce point de vue, guère différentes des américaines. ».
\textsuperscript{51} VIEL, Tanguy, Cinéma, Editions de Minuit, (1999).
\textsuperscript{52} Novélisé par FERRIER, Bertrand, Lucky Luke, Hachette Jeunesse, Bibliothèque verte, à partir de 2000.
laissant de côté le vaste corpus de textes anglais et américains même si, bien entendu, notre sujet implique une prise en compte des passages et des transferts culturels dans la mesure où les échanges Etats-Unis / France notamment sont essentiels et multiples : novélisations françaises de films américains, collaboration entre producteurs outre-Atlantique et éditeurs français, construction de l’autorité auctoriale, etc.

Enfin, concernant le titre choisi pour notre étude et la question qu’il pose quant à la généricité de la novélisation, il nous faut nous arrêter plus précisément sur sa double orthographe. Les deux manières d’orthographier le genre sont globalement employées par des éditeurs de bords divers et chez des théoriciens de disciplines différentes. Les deux choix définissent ainsi deux approches distinctes (des professionnels, des chercheurs et des auteurs) du passage du film au livre. L’ensemble des textes s’organise dans le paysage éditorial francophone de la manière suivante :


- Novellisation : le terme est francisé à partir de son origine anglo-saxonne : « novelisation ». Il est employé par des chercheurs de disciplines différentes (Jan Baetens et Jeanne-Marie Clerc en littérature, André Gaudreault Monique Carcaud-Macaire en cinéma), s’intéressant plus particulièrement à des romans édités dans des maisons plus prestigieuses, pour un public cible adulte. Le cinéma adapté par ces écrivains cinéphiles correspond le plus souvent à la période classique américaine.

Dans un article intitulé La novellisation, un genre possible ? 53 Jan Baetens se fonde principalement sur l’étude de Cinéma pour établir que ce type de textes constitue incontestablement un genre. Nous partirons dès lors sur ce postulat pour aborder ces textes. Le but de notre thèse est de délimiter de façon pragmatique leurs conditions d’existence. L’étude des politiques éditoriales, des témoignages des professionnels concernés, des différents discours qui circulent et l’analyse de textes emblématiques, nous permettrons de dresser un portrait de

53 BAETENS, Jan, La novellisation, un genre possible ?, Paris, Communication n°17, 2002.
ces écrits et de proposer une réflexion concernant leur génericité. Ainsi, pour étudier ces textes transmédiatiques, nous nous plaçons dans un champ de recherche aux confluentes de plusieurs disciplines touchant aux sciences de la communication, à la littérature et au cinéma. Le sujet de la novélisation est encore récent et seulement deux ouvrages majeurs et quelques articles alimentent la recherche. Ainsi, notre étude ne se place pas dans une démarche narratologique ou sémiotique, mais notre intention est de dresser un portrait global historique et esthétique afin de clarifier la recherche sur le genre.

Dans une première partie nous nous proposons d’étudier les différents lieux où la novélisation évolue. Trois médias seront donc l’objet des chapitres portant pour le premier sur le feuilleton télévisé. Dans ce chapitre nous reviendrons sur la littérature de masse et le roman-feuilleton, forme sérielle qui trouve son média de prédilection dans le support télévisuel. La période d’émancipation de la télévision fait écho à celle qui vit naître la naissance de la presse et du cinéma industriels dont les rapports commerciaux et les stratégies de renvois marquent la naissance des premiers passages du film au livre. Le deuxième chapitre se consacre aux novélisations de séries d’animation évoluant dans le secteur jeunesse et permettant de façon significative de parler de phénomène éditorial. Le troisième chapitre, quant à lui, se consacre au cinéma court et long-métrage et au support ludique des jeux de rôles sur plateau et sur support numérique.

La deuxième partie de notre étude se consacrera plus précisément au corpus que participe à faire émerger les chercheurs, c'est-à-dire le versant que nous avons choisi de nommer « novélisation ». Notre introduction questionnera le terme de « novellisation » et les démarches universitaires qui participent à valoriser des textes édités de manière marginale et marqués par des instances auctoriales. Les deux chapitres présenteront une étude esthétique de deux romans : Cinéma de Tanguy Viel et Paradis Conjugal d’Alice Ferney. Le choix de ces deux romans tient au rôle déterminant du livre de Tanguy Viel dans la recherche universitaire où il participe principalement à la justification de la « novellisation », ainsi qu’au choix de film des deux romanciers puisque tous deux travaillent sur des œuvres de Joseph Léo Mankiewicz54.

54 Il s’agit respectivement du Limier (1972) et de Chaines Conjugales (1949).
PREMIERE PARTIE

LA NOVELISATION. HISTOIRE, PRATIQUES, DISCOURS
(2000-2012)
CHAPITRE 1, La novélisation et le feuilleton, de la presse écrite à la télévision

Introduction, du roman-feuilleton à la novélisation du soap opéra.

Les novélisations standardisées, c'est-à-dire intégrées dans un univers encadré par des ententes commerciales entre des sociétés de production et maisons éditoriales, dont le but est de toucher un public large, évoluent en France, principalement en collaboration avec la télévision. Les formes sérielles prisées par ce média de masse telles que les feuilletons, le soap-opéra ou les sagas de l’été permettent de reproduire les schémas narratifs et les recettes à succès des romans-feuilletons, forme inventée en 1836 dans le journal *La Presse*55, au succès vite retentissant56 et croissant tout au long du XIXème siècle jusqu’au début du XXème siècle.

L’après Seconde Guerre Mondiale est marqué par l’expansion de la télévision où le roman-feuilleton trouve son média de prédilection et où ces adaptations « à l’envers » envalissent à leur tour les espaces des librairies, et désormais, ceux des supermarchés. Ces livres sont édités en même temps que les sagas et autres feuilletons télévisés à succès, et servent de publicité pour le support audiovisuel et vice versa.

La première partie de ce travail va donc se concentrer sur les novélisations de fictions télévisuelles, et fera un rappel des origines de la période médiatique du début du XXème siècle qui trouve de nombreux échos dans celle plus contemporaine des années 80. Ainsi, le retour sur cette période et sur les romans-feuilletons, nous permettra de mieux appréhender les caractéristiques de ces parallélittératures dont la période contemporaine renouvelle les formes à travers le feuilleton télévisé. Il nous sera ainsi possible de dégager les caractéristiques des novélisations de ces formes fictionnelles télévisuelles avec l’exemple du soap-opéra à succès *Plus Belle la vie*, diffusé sur France 3 et réunissant presque chaque soir plus de 5 millions de téléspectateurs.

La deuxième partie se concentrera sur le phénomène *Hachette Jeunesse*, dont les *Bibliothèques Rose et Verte* deviennent en grande partie, depuis 2000, une collection consacrée aux séries et donc aux novélisations de séries d’animations diffusées sur les chaînes de

télévisions françaises, hertzienne et câblées.

Ces deux parties permettront de mettre en valeur ce qui caractérise le support de la novélisation et ses fonctions dans sa mise en relation avec l’univers médiatique de la télévision.

1) Roman-feuilleton, idéologie et actualité

L’expression « roman populaire » apparaît avant 1836, date du premier roman-feuilleton57, et renvoie alors moins à l’origine sociale des lecteurs de ces récits qu’à la réception de ces textes, c'est-à-dire que le terme « populaire » désigne en fait toute littérature bénéficiant d’une popularité importante, aux succès commerciaux non négligeables. Daniel Couegnas rappelle que « le succès d’une œuvre et sa notoriété passent par-dessus les limites susceptibles d’exister entre roman d’accès facile et roman aux qualités littéraires reconnues par les instances d’évaluation officielles du monde culturel. »58. Le roman populaire et le roman-feuilleton sont décriés par leurs pairs, Balzac parle de « littérature d’épicier », Nizan évoque une « littérature aliénante », prises de positions qui n’empêchent pas le premier de se servir « dans l’attirail du roman populaire »59. L’un des aspects majeurs du roman populaire est l’importance du fait politique et surtout à cette période, de l’idéologie sociale qui le teinte. Le roman-feuilleton devient, avec Eugene Sue, le porte-parole des classes défavorisées ; Jean Louis Bory souligne en effet : « Sue – c’est indéniable – a une responsabilité certaine dans la révolution de février 1848. Février 48, c’est l’irrésistible saturnale, à travers le Paris des Mystères, des héros de Sue, classes laborieuses mêlées. »60. Le roman-feuilleton trouve son public et ses lecteurs, Sue s’accorde avec l’air du temps tout en favorisant dans une moindre mesure une prise de conscience de leur condition chez ses lecteurs les plus démunis. Parce que le roman-feuilleton est publié dans des quotidiens ou des revues, les auteurs peuvent jouer sur le rapport entre actualité, faits divers et fiction dans la mesure où la frontière entre « rez-de-chaussée » du journal et haut de page est évidemment poreuse61 : «De fait, le roman populaire est particulièrement textuel (sur la page du journal) ou contextuel (dans l’actualité). »62 C’est ainsi que l’affaire Dreyfus est suivie tel un

57 Stéphane Benassi précise que le roman-feuilleton est une « innovation que l’on attribue à Emile de Girardin » dans le numéro 79 de CinémaAction, Littérature et télévision, Paris, dirigé par Pierre Beylot et Stéphane Benassi, 1996, p. 163.
59 CinémaAction, op. cit. p.61
62 PERNOT, Denis, op. cit., p. 62.
véritable roman-feuilleton « où se retrouvent sans peine les personnages (le martyr, le traître, le justicier) et les thématiques ordinaires (suicides, faux, parjures) des fictions populaires. »

Des passages sur l’écran textuel entre fiction, faits divers et grandes affaires judiciaires se creusent et entraînent des confusions entre des genres d’écriture à priori différents mais adoptant des qualités et des techniques narratives souvent semblables.

Les auteurs de roman populaire sont cependant « souvent issus de milieux bourgeois et cultivés […] (qui) s’intéressent volontiers au mouvement des idées et aux bouleversements sociaux de son époque. » Même si le penchant sincèrement socialiste de l’auteur des Mystères de Paris est remis en cause à l’image de Biélinski qui déclare : « Eugène Sue a été l’homme heureux, qui, le premier, a eu l’idée lucrative de spéculer sur le peuple, littérairement parlant »

Le succès est en partie lié à cette face « populaire » de l’idéologie et à sa propension à toucher l’actualité ; l’écran du journal facilite les renvois thématiques et publicitaires.

a) La combinaison de la popularité

« …si Oliver pleure pour Jenny, gare à l’infâme qui sourirait. Mais gare aussi au naïf qui se bornerait à pleurer. Il faut savoir démonter les mécanismes. »

Le roman populaire se caractérise par la faculté de ses auteurs à maîtriser une « combinaison » gagnante dont Louis Reybaud nous livre un savoureux résumé dans Jérôme Patrouot à la recherche d’une position sociale (1842) : « Vous prenez une jeune femme malheureuse et persécutée. Vous lui adjoignez un tyran sanguinaire et brutal, un page sensible et vertueux, un confident sournois et perfide. Quand vous tenez en main tous ces personnages, vous les mélez ensemble, vivement, en deux, trois, quatre cents feuilletons, et vous servez chaud. »

Cependant cette notion de « recette » est déjà présente dans la Poétique d’Aristote.

65 PERNOT, Denis, Le roman populaire, ressassement et jeu pour tous, N° 79 CinemAction, op.cit. p. 62.
66 Edgar Allan Poe, Marx et Engels critiquèrent aussi cette position.
68 ECO, Umberto, à propos de Love Story, op. cit. p. 28.
70 Cité par Denis Pernot, ibid, p.62.
Umberto Eco relève dans *De superman au surhomme* la différence fondamentale entre ce qu’il nomme « narrativité problématique » et roman dit « populaire »⁷¹. Le fait est que la « chimie des émotions » est irrésistiblement convoquée par une « intrigue bien ficelée »⁷³. De la même façon que Louis Reybaud nous sert la combinaison parfaite du roman-feuilleton, forme qui développera de façon extrême tous les attributs des systèmes narratifs médiatiques, Eco nous sert celle de la *Poétique* :

« La recette aristotélicienne est simple : prenez un personnage auquel le lecteur puisse s’identifier, ni franchement mauvais ni trop parfait, et faites-lui vivre des aventures qui l’amènent à passer du bonheur au malheur ou vice versa, à travers maintes péripéties et reconnaissances. Tendez au maximum l’arc narratif, afin que lecteurs et spectateurs éprouvent pitié et terreur à la fois. Quand la tension aura atteint son maximum, faites entrer en action un élément qui vienne démêler le nœud inextricable des faits et des passions en résultant. »

La résolution de la tension donne lieu à une catharsis dont l’auteur dégage deux modèles distincts, deux branches narratives démarquant le roman problématique du roman populaire. La première catharsis ne « réconcilie pas le spectateur avec lui-même », le lecteur se trouve dans une situation où le récit ne propose pas un dénouement convenu, permettant à une certaine morale de prendre le dessus. La seconde catharsis « console » le lecteur en résolvant les péripéties d’une façon cohérente, c’est-à-dire satisfaisant une logique où les éléments semblent retrouver un ordre, pour le dire simplement les méchants sont punis les victimes sont soulagées. Les codes narratifs communs évoluent d’une époque à l’autre, les résolutions et leurs morales aussi, ce qui importe c’est que le récit paraisse vrai : « le vraisemblable n’étant autre que l’adhésion à un système d’expectatives habituellement partagé par l’auditoire »⁷⁵. Le travail des auteurs consiste de façon majoritaire à maintenir l’intérêt d’un « public qui souhaite être surpris, mais refuse d’être désorienté »⁷⁶. Umberto Eco souligne que c’est bien la prise en compte des attentes du public qui détermine une telle configuration.

Dans l’histoire du roman-feuilleton, deux éléments vont finir d’en faire un exemple

---

⁷² Ibid, p. 18.
⁷⁵ Même si les goûts évoluent et les attentes « communes » se voient modifiées par ces transformations, Eco précise que « Naturellement, il faut s’accorder sur ce que l’on entend par « satisfaction des attentes ». Avec l’intensification des expériences littéraires, les *topoi* changent également et il s’agit de savoir ce que la tradition narrative nous a habitués à désirer aujourd’hui comme solution la plus réconfortante. » p. 20.
emblématique de la culture de masse. Le premier tient à l’importance que l’auteur accorde à ses lecteurs.

En effet, on note déjà à propos de ces types d’écriture qu’ils se caractérisent notamment par « une recherche d’un équilibre instable entre des données sentimentales visant un public féminin et des péripéties aventureuses susceptibles de mieux retenir l’attention du lectorat masculin »77. On prend en compte les différents genres de public (hommes et femmes, si tant est qu’on sache vraiment ce que les deux genres attendent d’un roman) et on mélange les péripéties sentimentales et policières afin de satisfaire le plus grand nombre. Dans son étude sur Eugène Sue et ses Mystères de Paris, Umberto Eco rappelle que les succès des romans-feuilletons sont tels, les ficelles du sentimentalisme et du pathétique ont un tel impact, que « Sue atteint le sommet rêvé par tout romancier, il réalise ce que Pirandello ne fera qu’imaginer : son public lui envoie de l’argent pour secourir la famille Morel »78. Ainsi, lorsqu’une telle croyance lectorielle est constatée, la dimension du roman-feuilleton se transforme : « A partir de ce moment-là, nous le verrons, ce n’est plus Sue qui écrit les Mystères de Paris ; c’est le roman qui s’écrit tout seul, en collaboration avec les lecteurs. » Dès lors, la forme narrative du roman-feuilleton inonde les marchés de la presse et de l’édition, avec des récits fourmillant de drames et de personnages attachants, évoquant tant l’empathie que le pathétique79.

Une fois qu’Eugène Sue a bien pris conscience de la puissance de ses récits, il s’adapte aux souhaits des lecteurs et optimisera en ce sens les conditions futures du succès de son roman-feuilleton : « Les codes des lecteurs sont fatalement différents de ceux de l’auteur : cette loi inexorable de la communication de masse s’impose clairement à lui »80. Les trois ingrédients du succès sont dans l’air du temps : la forme « narrative de masse » s’ajoute à l’industrialisation de l’édition et à l’idéologie socialiste que l’auteur insuffle dans Les Mystères de Paris. Umberto Eco parle alors de « recette pour concocter une œuvre narrative de large consommation », dont la toile de fond se définit par un univers touchant à la réalité quotidienne « mais insuffisamment prise en considération, où l’on trouve des tensions irrésolues »81. C’est-à-dire que malgré son souci de toucher au quotidien de ses lecteurs, l’abondance des écrits et le nombre important de trames l’incitent à négliger certains fils narratifs.

77 Ibid, p. 62.
78 ECO, Umberto, De Superman au surhomme, op. cit. p. 41.
79 « Quand il décrit le grener des Morel, la famille du tailleur de pierres précieuses, honnête et malheureux, son aîné séduite, engrossée et soupponnée d’infanticide par le perfide notaire Jacques Ferrand, sa fillette de quatre ans morte de privation sur la paille, ses autres enfants rongés par le froid et la faim, sa femme agonisante, sa belle-mère folle à la bouche baveuse qui perd les diamants dont il avait la charge, les huissiers à sa porte venus le trainer en prison, c’est alors que Sue mesure toute la puissance de sa plume. » ibid, pp. 39-40.
80 Ibid, p. 49.
81 Ibid, p.50.
La prise en compte du lecteur et de ses attentes influe sur une narration qui ressort des arcs en cascade déformant la structure première d’Aristote. Les personnages sont des éléments phares où se creusent de façon conséquente les affects du public. C’est ainsi qu’afin de bien saisir les personnalités des protagonistes et que l’identification se réalise toujours le mieux possible, Sue crée un récit fondé sur des redondances des caractéristiques des personnages et des passages ménageant l’inattendu. La forme narrative et les protagonistes deviennent familiers à mesure que la répétition et la récurrence deviennent constantes. Umberto Eco déclare ainsi que « Les Mystères ne s’apparentent pas aux œuvres narratives à courbes constantes […] mais à ces textes que nous dirons à structure sinusoïdales : tension, dénouement, nouvelle tension, nouveau dénouement, et ainsi de suite. »

Le schéma d’Aristote (début, tension, climax, dénouement et catharsis) se répète sur plusieurs histoires parallèles où la complexité d’un tel aspect quantitatif de la narration entraîne des incohérences (certaines trames ne sont pas résolues et sont donc tout simplement oubliées dans le flot événementiel) et de « fausses agnitions » (une agnition est pour Eco l’un des termes précisant une particularité des effets de dévoilement que ménagent les écrits populaires, l’agnition est donc « la reconnaissance de deux ou plusieurs personnes, soit réciproque […] soit monodirectionnelle »82) : « dans les pires des romans-feuilletons, on finit par avoir des fausses tensions et des faux dénouements. Ainsi, le Forgeron de la Cour-Dieu de Ponson du Terrail compte des dizaines de fausses agnitions » où il s’agit de ménager des révélations sur des faits que le lecteur connaît déjà mais qu’un protagoniste du roman ignore encore.

L’organisation de la narration devient petit à petit un système rôdé, éprouvé, fatigué mais toujours générateur de plaisir chez les lecteurs. Aussi, en plus des schémas narratifs fonctionnant en courbe sinusoïdales et du pathétique « socialisant », Sue est parfois contraint de donner les clés d’une tension ou d’un dénouement à venir, abandonnant ainsi le travail de mise en haleine d’une tension narrative. Il lui arrive donc de livrer le nœud d’une intrigue et sa révélation : « Nous raconterons plus tard les suites de cette découverte, qui amena de grands et terribles événements. Mais nous dirons dès à présent ce que le lecteur a sans doute déjà deviné, que la Goualeuse, que Fleur de Marie, était le fruit de ce malheureux mariage, était enfin la fille de Sarah et de Rodolphe, et que tous deux la croyaient morte… ». Ce « suicide narratif », comme le nomme Eco, montre que l’auteur est dépendant d’un taux de bouleversement narratif à livrer, qu’il soit agnition, dévoilement ou révélation, et que ce geste est une conséquence du souci de

82 La « révélation » est « le dénouement violent et inopiné d’un nœud de l’intrigue » et le dévoilement est « un mélange d’agnition et de révélation », ibid. p. 29.
satisfaire rapidement un besoin. C’est une chose qu’il réalise en sacrifiant son récit : « cela devient une chaîne de montage produisant des gratifications continues et renouvelables. Dès lors, Sue ne se préoccupera plus de suivre les préceptes narratifs, introduisant, au gré des enflores de l’histoire certains artifices de facilité […] ». 83

Les succès d’envergure que rencontre le roman populaire dans la forme générique sérielle du roman-feuilleton s’explique selon plusieurs facteurs décisifs.

Le roman était le genre le plus prisé par le public de masse ; se détache ensuite cette branche romanesque dans laquelle les écrivains populaires, soucieux de rassembler le plus grand nombre de lecteurs, recyclent des trames narratives éprouvées aux succès acquis, provoquant rires, larmes, horreurs et jouissances, auquel s’ajoute le suspens de « la suite au prochain épisode ». Ce découpage place le spectateur dans une relation de dépendance bien plus prononcée qu’avec la forme sérielle de l’épisode clôturé qui n’appelle pas la suite du récit. Le désir du lecteur est lié au souhait de découvrir la suite puisque la fin de l’épisode se réalise sur un climax, un pic de tension du récit qui sera appelé cliffhanger 84 par les américains.

Ces récits jalonnant les bas des quotidiens bénéficient d’un attrait considérable auprès du public. Le succès favorise l’augmentation des tirages et donc la baisse des prix, rendant le tout accessible « aux classes populaires » 85, disons plutôt : au plus grand nombre.

L’entrée progressive de la France dans le régime médiatique est consommée à la fin du XIXème siècle et facilitera le succès du roman-feuilleton et le déploiement transmédia de sa forme sérielle.

---

83 Ibid, p.71.
84 Définition de MILLE, Muriel, dans Rendre l’incroyable quotidien, Fabrication de la vraisemblance dans « Plus belle la vie », Paris, La Découverte, Réseaux, n°165, 2011: « Le cliffhanger est un terme provenant des serials, films en série américains qui s’achevaient sur des scènes au suspense haletant pour amener le spectateur à venir voir la suite au cinéma, avec l’exemple emblématique du héros suspendu dans le vide, acrobate au bord d’une falaise. »
85 Je cite Stéphane Benassi, op. cit. p. 163. Notons dès à présent que Daniel Couegnas précise de son côté que le mot « people » manque de précision, y compris dans son acceptation strictement sociopolitique (où se situe, dans l’échelle sociale, les limites des « classes populaires » ?). Au XXe siècle, le développement dans les sociétés démocratiques occidentales de la « classes moyenne » ne simplifie pas le problème. » COUEGNAS, Daniel, Qu’est-ce que le roman populaire ?, In Loïc Artega, Le roman populaire, Collection Autrement, Mémoires/Histoire, 2008, p. 35
Dominique Kalifa date ce tournant de l’histoire de la décennie de 1860 et déclare qu’il se manifeste notamment par l’« insertion de chaque type de production dans un double dispositif, celui de la sérialité d’une part […], celui de la « transmédialité » de l’autre, qui contraint chaque « œuvre » à circuler, transiter et s’adapter à des supports comme à des modes d’expression différents, au risque de perdre son unicité, sa singularité créatrice, son « aura », mais peut être pas sa fonction. » Le roman-feuilleton est emblématique de cette période de valorisation des classes sociales auxquelles l’idéologie du genre rend une sorte d’hommage, montrant l’intérêt des bourgeois pour leur cause. Les récits de Sue sont une entrée de la littérature dans la « narrativité de masse » selon les mots d’Umberto Eco, dont les systèmes de production permettront un épanouissement commercial complet. Bien entendu, s’ajoute à tout cela la possibilité de publicité et de renvois que la multiplication des supports culturels favorise.

b) Le roman-feuilleton et le cinéma

Le succès populaire appelle l’adaptation théâtrale puis cinématographique. Cette pratique est banale depuis la naissance du cinéma, les producteurs puisent dans le patrimoine théâtral et littéraire entraînant de nombreux ajustements et combats des auteurs écrivains et scénaristes au sein de cette industrie florissante. L’adaptation est aussi liée au succès d’une œuvre, l’intention créative est donc motivée par l’enjeu commercial. Les auteurs de Fantômas furent les premiers à recevoir des droits de Léon Gaumont qui ne voulait pas adapter d’œuvres littéraires pour des raisons économiques (il était connu pour son attention toute particulière à surveiller de façon excessive toutes les dépenses de sa société).

---


87 Passage culture médiatique, de masse, etc. Dominique Kalifa développe l’idée qu’un tournant est perceptible dans la décennie 1860, période « qui voit s’esquisser les contours de ce qu’on peut appeler, en fonction de l’angle d’approche ou de la perspective empruntée, culture de masse, industrie culturelle ou culture médiatique. »


90 « Pour Léon Gaumont, c’est une affaire d’économie ; et pour son directeur artistique Louis Feuillade, un principe. Apôtre du scénario original, il a pour devise : « A art nouveau, auteurs nouveaux » », dans la préface à
Il est significatif de constater que « Sue lui-même [fut] contraint de faire une adaptation théâtrale de son texte, régalant le public parisien de sept heures consécutives d’angoisses spectaculaires. »\textsuperscript{91} La littérature populaire obéit à des codes facilitant la lecture, un gage d’efficacité narrative qui se déploie d’autant plus facilement lorsque plusieurs supports sont concernés : « Un auteur qui effectue à froid une opération commerciale s’ingénie à élaborer un message lisible à la lumière de plusieurs codes ; la BD, le film en technicolor et le roman tout public n’ont point d’autre objectif. »\textsuperscript{92} L’aspect populaire du roman est associé aux formes sérielles telles que le roman-fleuve (Jean-Christophe de Romain Rolland, de 1903 à 1912) et surtout le roman-feuilleton qui est, lui, rapidement associé non pas uniquement à une popularité liée à une diffusion de masse (livre de poche, presse quotidienne bon marché), mais aussi à un autre art : le cinéma.

A la lumière de l’étude de Charles Grivel, on constate que les illustrations jalonnent déjà les livres et surtout les romans dits populaires depuis la fin du XIX\textsuperscript{e} siècle. La répétition des codes, mais surtout du « connu » se réalise aussi dans le rapport des textes et des images où « la compulsion visuelle fonctionne justement par épisode »\textsuperscript{93}. La popularité des textes, journaux, quotidiens et romans populaires est également fortement liée à l’illustration et au renvoi à l’image que le cinéma finira de satisfaire : « commercialisation du texte, reproductibilité in-texte des images et cession de l’hybride au lecteur vont de pair : la « popularité » de la littérature est à ce prix »\textsuperscript{94}. Un penchant que de nombreux romanciers tendront à satisfaire : « un certain F. Lagenevais publie un véritable pamphlet contre la littérature illustrée, […] et démontre fort bien que la mise en image suit la dégradation industrielle de la chose écrite. »\textsuperscript{95} Il fustige cette littérature accessible, lisible et dont les images ont « appauvri » Homère. Il conclut finalement en déclarant que « l’illustration est un symptôme de décadence littéraire »\textsuperscript{96}. Ainsi Grivel rappelle que « la mise en image accompagne la mise en feuilleton et le découpage d’un récit au quotidien dont la suite au prochain numéro ira bien vite de pair avec le débitage en tranche du texte »\textsuperscript{97}. Le désir d’images du public est ancien, les vignettes apparaissent dans les années 1850-

\textsuperscript{92} Ibid, p. 50.
\textsuperscript{94} Ibid, p. 412.
\textsuperscript{95} Ibid, p. 412.
\textsuperscript{97} Ibid, p. 426, précisons ici que l’auteur parle du phénomène d’illustration des romans dans cette période précise.
1860, puis ce sont les gravures alors que les photographies feront place aux photogrammes du film, film qui devient ensuite le référent visuel principal du roman. L’ère de la médiatisation est aussi celle de l’industrialisation, d’où les différentes expressions régulièrement employées, culture médiatique, culture de masse. C’est une période qui modifie la forme du livre, la littérature se soumet aux lois de la « vulgarisation, popularisation, démocratisation »98 dont les possibilités de reproduction accélèrent le processus.

Les critiques envers les illustrations abondent et n’empêchent pas les images de proliférer dans les livres. De plus, « le désir d’images est un désir qui ne s’éteint pas, plus on lui en propose et plus il en demande »99 c’est ainsi que le cinéma réalisa ce souhait dont l’adaptation emblématique de ce début de siècle est Fantômas de Louis Feuillade100.

Fantômas est une œuvre clé de cette période, la situation sociopolitique favorisait un tel sujet où le héros n’est pas un justicier : « Fantômas est un film populaire pour le peuple, créé pour les besoins du peuple qui aime le bandit, le revolver, la poursuite, la mort, la liberté du crime, la justice répressive, la ruse de l’homme traqué. »101 Le traitement esthétique dit de « réalisme poétique » des films de Feuillade charment les surréalistes. Le cinéma français des années 30 doit beaucoup à ces films qui permettent, au-delà de ce désir d’images que le cinéma satisfait (dévoiler Paris à ses habitants), de construire un Paris réaliste et fantasmé. Les œuvres de Feuillade offrent deux visages à Paris, celui des bas fonds et celui des plus nobles et des bourgeois que le héros hante sans scrupule : « Feuillade incarnait une mythologie moderne, recouvrant le fantastique, donnant le décor de la vie quotidienne aux protagonistes d’un grand opéra. »102. Ce héros meurtrier satisfait une époque dominée par une tension latente à la veille de la Première Guerre Mondiale : « Fantômas répondait encore à un appétit de merveilleux et de violence aussi vieux que le monde. »103 Les films permettent aux spectateurs d’exorciser un désir de transgression puissant : « A son contact, la foule reprend l’espoir d’exister, espoir raboutré depuis la guerre par des disciplines de classe. Fantômas fut une porte ouverte à la Liberté. »104

102 Ibid., p 142.
103 Ibid, p. 143.
104 Ibid, p. 150.
Francis Lacassin note que les romans à épisodes de Marcel Allain et Pierre Souvestre correspondaient à la personnalité et à la sensibilité esthétique de Louis Feuillade : « il y a identité absolue entre les buts qu’ils poursuivaient, leur tempérament, leur méthode de travail, leur absence de prétention, leur obéissance à l’instinct et au hasard. Tous trois s’adressaient à un public populaire, fuyaient l’intellectualisme, travaillaient avec une rapidité et une faculté d’improvisation débordante, et possédaient une sorte de génie pour retranscrire le merveilleux dans leur œuvre et la traduire en une épopée quotidienne. »

La puissance de Fantômas et son impact sur les foules se mesure également au succès de René Navarre, il est en effet le premier acteur français dont le succès entraîne la création d’un fan club en France : « René Navarre, l’interprète du génie du crime, provoquait des attroupements à chacune de ses apparitions en public. La magie du cinéma et l’art de Feuillade devaient participer d’une manière définitive et complète à cet envoltement collectif. »

Son personnage de Fantômas est une figure hérétique du surhomme décrit par Eco se référant à Nietzsche à propos du personnage de Rodolphe dans Les Mystères de Paris : cet être hors des lois, « satanique romantique », n’hésitant pas à utiliser la violence, appréciant la cruauté mais présenté comme une « solution immédiate des maux de la société ».

Fantômas, contrairement à Rodolphe, est foncièrement méchant, l’œuvre met en scène « un conte de fée moderne et tragique, dont la poésie est inséparable de la cruauté ; et où le vil enchanteur a toujours le dernier mot sur le preux chevalier ».

Louis Feuillade est populaire et son œuvre épouse les formes sérielles des romans à épisodes (dont la forme de la série prévaut sur celle du feuilleton puisque chaque épisode contient sa résolution finale même si des ouvertures sont entretenues), répétant un format littéraire déjà apprécié par le public. De plus, le cinéma fascine les foules et le sujet de Fantômas ainsi que son esthétique poétique et réaliste entretient la « magie » du nouvel art. Aussi, tous les ingrédients que la presse exploite y sont-ils réunis : thématique policière, meurtre, enquête etc.

105 LACASSIN, Francis, op.cit. pps. 141-142
106 Ibid, p. 146.
107 ECO, Umberto, De Superman au surhomme, op. cit. p. 65.

Aussi, en plus des systèmes de renvois entre textes et images, récits et films, les productions de films à épisodes se lancent une guerre publicitaire dont le rôle est d’attiser la curiosité des publics en donnant des avants goûts des œuvres à venir sur grand écran. Ainsi, jusqu’à 1919, seul Feuillade nargue Pathé : « *Le Matin* inondait Paris d’affiches montrant une main géante aux ongles crochus promettant bientôt dans *les Mystères de New York* : « La main qui étreint », Feuillade riposta par des quatrains ironiques, le premier imprimé à l’extérieur et les autres à l’intérieur d’un pli cacheté de rouge distribué dans la presse corporative :

« QUI SONT ILS ?
OU VONT-ILS ?

[...]
Portant la Mort, semant l’Effroi.
Voici le vol noir des Vampires
Aux grandes ailes de velours.
Non pas ver le Mal…
VERS LE PIRE ! »

Francis Lacassin ajoute que c’est le « dynamisme de Feuillade qui sauve la maison

---

Gaumont. » Pour lutter contre la concurrence il fallait donc rivaliser d’inventivité, qui à l’époque, ne devait pas véritablement gêner le cinéaste qu’on imagine aisément prendre du plaisir à jouer ainsi avec le public et les journalistes afin de promouvoir ses films.


Les romans-cinémas sont cependant des récits évoquant une modernité certaine car ces textes renvoient à une origine visuelle, contrairement aux illustrations qui occupaient les livres : « le livre avait fait appel à l’image, l’image transforma le livre, elle tenta d’en faire un écran, avant de changer de médium et d’exercer son pouvoir ailleurs, au cinématographe. » 109 De plus, durant les années 20, le ciné-roman et le roman-cinéma prennent la relève des romans populaires et romans-feuilletons ; ainsi, la littérature populaire est clairement pensée dans un accompagnement pragmatique avec l’image cinématographique.

Malgré sa perspective commerciale indéniable, le roman-cinéma de cette période connaît une étape majeure pour sa poétique. En effet, un certain pan de la production est assimilé notamment aux récits de Pierre Decourcelle qui participe à unifier et clarifier les films de Louis Gasnier dont les récits sont découpés sans grande attention, manquant ainsi souvent de cohérence.

De nombreux romans-cinémas sont écrits par des romanciers populaires « ce qui explique le caractère le plus souvent extrêmement conventionnel de ces textes s’affichant comme très littéraires et visiblement soucieux de ne pas laisser le cinéma dénaturer les normes reconnues du genre romanesque. » 110. Monique Carcaud-Macaire relève plusieurs caractéristiques intermédiales cependant, entre les récits écrits et leur référence visuelle. Ainsi, les espaces importants entre les paragraphes illustrent le découpage du film, les descriptions des effets

110 CARCAUD-MACaire, Monique, *L’adaptation cinématographique et littéraire*, op. cit. p. 135
spéciaux ou encore les reprises littérales des inserts\textsuperscript{111} marquent certains textes, ce qui « produit à la lecture une impression étrange due au brutal changement d’échelle »\textsuperscript{112}. Les éléments dominants de ces récits sont donc la reproduction narrative classique du roman, à laquelle s’ajoutent des effets d’intermédialité dus à la référence visuelle. Les dialogues sont souvent incorporés tels quels dans le texte et accompagnent de longs commentaires des narrateurs. Les romans-cinémas apparaissent aussi comme des textes explicatifs, favorisant une prise de recul propre au support littéraire : « Tout se passe comme si l’adaptateur du film mettait son point d’honneur à s’éloigner au maximum de sa source cinématographique en réintroduisant dans le texte du scénario une distance narrative inconnue du récit en images. »\textsuperscript{113}

Etienne Garcin relève quant à lui une seconde période du ciné-roman (et du roman-cinéma) où le pire de la production montrera peu de scrupule à effectuer rapidement un travail d’écriture à la chaîne : « L’industrie du ciné-roman va développer sans véritables limites le processus de découpage et de remontage. [...] La fiction se fait marchandise ; si l’argent n’a pas d’odeur, la trame narrative, elle, n’a pas d’auteur. »\textsuperscript{114} Tout comme Eugène Sue s’intéresse aux attentes de ses lecteurs, le cinéma fait des études de marché sur la réception, Pathé avait constitué dès 1908 un catalogue\textsuperscript{115} d’œuvres susceptibles de plaire aux publics afin d’augmenter les fréquentations des salles et tirages des livres. Garcin ajoute à ce propos que « la littérature joue un jeu dangereux, qu’elle continue de jouer aujourd’hui, qui consiste à préférer l’étude de marché à l’inspiration »\textsuperscript{116}.

Le ciné-roman marque l’avènement d’une littérature industrielle (uniformisation des sujets, personnages stéréotypés, titres accrocheurs à sensations usés, domination du narratif) qui « véhicule une émotion qui cesse d’appartenir à la singularité du sujet auteur pour relever du générique, d’une émotion commune, partageable, univoque. »\textsuperscript{117} Selon un désir supposé des spectateurs, les films sont désormais consacrés aux victimes et plus aux persécuteurs, Feuillade réalise notamment après Fantômas et Les Vampires : L’Orpheline (1921), Parisette (1922),

\begin{footnotesize}
\begin{enumerate}
\item 112 Ibid, p. 136.
\item 113 Ibid, p. 137.
\item 114 GARCIN, Etienne : L’industrie du ciné-roman, dans De l’écran à l’écrit : mutation génériques, mutations médiatiques, Presses universitaires de Limoges, 140.
\item 115 Ibid, p. 147, il précise que Pathé avait réalisé une étude des réactions du public face à certaines scènes « la réflexion fut ensuite portée fort loin, jusqu’à un cinéma considéré comme une « hygiène mentale », apte à discipliner les esprits ».
\item 116 Ibid, p. 147.
\item 117 Ibid, p. 149.
\end{enumerate}
\end{footnotesize}
L’Orphelin de Paris (1923)\textsuperscript{118}.

L’important est de livrer des textes et des films et de donner le change publicitaire et commercial via les multiples supports.

Dans son étude du « ciné-roman » E. Garcin conclut finalement que « Le public ne demande au ciné-roman, pour finir, que d’être ce champ articulatoire des mythes fondamentaux et des topoï, dont le cinéma se saisira pour en faire des stéréotypes. »\textsuperscript{119} Les textes en relation avec le cinéma ont tendance à unifier les émotions et à redéployer inlassablement les mêmes ressorts déjà éprouvés par les romans populaires et romans-feuilletons bien avant lui. Ces constatations poussent Riciotto Canudo à déclarer sous forme de requête au genre trop ancré dans une efficacité commerciale avilissante : « Nous lui demandons alors, quand même, un peu de pitié pour notre intelligence que nous ne pouvons pas anesthésier tout à fait »\textsuperscript{120}.

Le roman-feuilleton joue avec l’héritage du roman populaire tout en se référant à l’image mouvante, appelant le geste de complémentarité de la lecture chez les spectateurs entre textes et films. Ces formes industrielles de la culture sont portées par une forme générique sérielle dont la reproduction de l’objet et de son récit apparaissent comme la solution commerciale qui nourrit la technique : « Il apparaît tout d’abord qu’à la différence de l’œuvre littéraire « valorisée », le roman populaire n’est jamais un produit fini : si, faute de succès, la publication peut en être arrêtée à tout moment, il arrive aussi que l’auteur se voie commander dans l’urgence un épisode nouveau faisant intervenir un héros qu’il lui faut parfois ingénieusement rendre à la vie. ». L’œuvre plurielle tend vers un format où la clôture textuelle semble disparaître pour évoluer vers des formats ouverts à des possibles suites infinies. Tiphaine Samoyault cite ainsi un critique s’inquiétant à propos du roman-fleuve\textsuperscript{121} de la manière suivante : « « Qu’est-ce à dire [...] sinon que c’en est fini de la conception classique de l’achevé ; et que la notion de l’illimité s’est substitué à celle de limité ; la notion d’indéfini à celle de fini »»\textsuperscript{122}.

\begin{footnotesize}
\textsuperscript{118} LACASSIN : « un ramassis de filles-mères, petites couturières, chefs de gare, rétameurs, crémières, ou religieuses, en proie à des loustics, des voleurs à la tire, des journalistes véreux, banquiers lubriques, cuisiniers indélicats, vieilles filles aigres et artistes au génie méconnu », op. cit. p. 141.
\textsuperscript{119} GARCIN, Etienne : L’industrie du ciné-roman, op.cité, p. 150.
\textsuperscript{120} L’usine aux images, Le ciné-roman en n épisodes Paris, Sechiers, 1922, page 83
\textsuperscript{121} SAMOYAUT, Tiphaine : Du roman-fleuve littéraire au roman-fleuve populaire : avatars de la série, dans De l’écrit à l’écran, Littératures populaires : mutation générées, mutation médiatiques, Presses universitaires des Limoges, 2000, p. 273 : « Pour rappeler brievement quelques caractéristiques du roman-fleuve tel qu’il se développe littérairement à cette époque, il convient non de s’arrêter sur son ancrage historique précis et restreint mais de lire dans la poursuite du roman en plusieurs volumes (avec continuité d’un volume à l’autre, ce qui permet de différencier le roman-fleuve du cycle, marqué par le personnage reparaissant mais par une relative indépendance des volumes les uns par rapports aux autres), dans la parution échelonnée dans le temps et dans le contact étroit du temps du personnage, du temps de l’auteur et du temps du lecteur, des caractères qui en font en amont un avatar du roman-feuilleton et que l’on trouve en aval dans les productions populaires contemporaines sérielles. »
\textsuperscript{122} CHARPENTIER, Jacques, cité par Tiphaine Samoyault, op. cit. p.272.
\end{footnotesize}
Les différents passages d’un support à l’autre modifient les formes syntaxiques et le souhait de toucher le plus grand nombre fait du genre un outil de marketing, une véritable publicité emblématique de l’ère industrielle. Le récit se fait de plus en plus épuré des artifices littéraires, « découvrant l’ossature de la fiction » dit Stéphane Benassi pour ensuite conclure ainsi : « De ce point de vue et sans porter de jugement évaluateur, il n’est pas interdit de penser que l’œuvre novellisée constituerait une forme « primitive » voire « impure » du récit littéraire, un genre proprement paralittéraire directement hérité de la tradition orale qui reposerait tout entier sur la mimésis, bref, une « pure fiction ». » De fait, ces récits ont pour fonction principale de compléter le film en donnant à lire les dialogues, un objet littéraire qui accompagne une vision cinématographique, un genre qui prolonge un plaisir visuel en apportant le texte du film et ses photogrammes.

Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, le cinéma d’auteur s’impose, une époque est balayée et voit émerger une génération de critiques et cinéastes prônant la singularité de l’auteur et son poids dans la création cinématographique. Un autre média s’installe en France progressivement, en effet, la télévision s’émancipe particulièrement dans les années 70 et au début des années 80. Une nouvelle force médiatique bouleverse le paysage culturel et entraîne avec elle la réapparition de pratiques éditoriales inspirées des vieux schémas populaires et médiatiques de la presse et du cinéma. Le bouleversement vient encore d’outre-Atlantique où sont relayés des formats feuilletonniques télévisuels qui s’accompagnent d’adaptation en romans : des novelizations.

123 GARCIN: 140 -141 : « la matière narrative soumise à des processus de compression et de décompression, d’étièrement et de fusion passe alors d’un média à un autre ».
124 BENASSI, Stéphane, cité ainsi Louis Gaumont, dans La novellisation des fictions plurielles, dans La novellisation, du film au livre, dirigé par Jan Baetens et Marc Lits, Leuven, University Press, 2004, p. 101), l’extrait est tiré de l’Usine aux images de Ricciotto Canudo (op. cit. p. 80) : « Et voilà la véritable origine du « ciné-roman », telle qu’elle a été voulue non point par les talents créateurs attirés vers l’art de l’Ecran, le talent et le public, mais par ceux qui traitent l’Ecran, le talent et le public, comme leur fief, particulier et plus ou moins prospère parce que ce sont eux qui apportent les moyens matériels, financiers, nécessaires à la réalisation de l’œuvre ».
2) La fiction télévisuelle

a) « La télévision va-t-elle ressusciter le roman-feuilleton ? »

De la même manière et de façon cyclique, le pillage de l’héritage culturel se répète après la Seconde Guerre Mondiale avec la naissance d’un nouveau média de masse, la télévision : « La nécessité d’alimenter l’antenne, jour après jour, […] oblige la télévision à puiser ses images parmi les œuvres ou les spectacles créés en dehors d’elle-même. »

A ses débuts, la télévision nationale se donne l’objectif non négligeable de « démocratisation culturelle et d’éducation » c’est ainsi qu’on rend légitime les adaptations d’œuvres littéraires innombrables qui s’accumulent à la naissance du nouveau média. La télévision serait en cela le moyen privilégié de favoriser la rencontre entre des œuvres classiques et des téléspectateurs ignorant encore (sans elle) leur existence. Le même souci habitait l’Etat lors de l’alphabétisation des foules au début du XXème siècle, la littérature populaire et les journaux étaient tolérés par les intellectuels notamment parce qu’ils poussaient le peuple à lire.

Avant de passer au feuilleton, la télévision réalise des « dramatiques vidéo » qui sont les premiers genres fictionnels du nouveau média, un mélange entre « fiction théâtrale et cinématographique, tout en s’imposant comme une forme narrative nouvelle, proprement télévisuelle, une catégorie interne de la télévision. » Les œuvres contemporaines apparaissent aussi sur le petit écran (de Cocteau à Kleist en passant par Bernard Hecht), mais les auteurs contemporains demandent à être rémunérés pour la reprise de leurs textes, un nombre d’œuvres passées dans le domaine public seront ainsi plus largement adaptées. Les programmes construits pour un public ciblé se mettent également en place dans ce domaine de la fiction télévisée, avec Le Théâtre pour la jeunesse notamment, alors que des fictions spécialement écrites pour la télévision apparaissent à partir de 1954, entretenant un lien particulier avec les grands procès et l’Histoire.

130 Ibid, p. 30 : « L’idée de série s’impose d’emblée avec En votre âme et conscience qui, à partir de 1954, reconstitue une fois pour toujours un grand procès du siècle dernier (Pierre Dumayet, réalisation Claude Barma) puis, en 1956, Les énigmes de l’Histoire qui deviendra un an plus tard La caméra explore le temps (Alain Decaux, André
En 1960 la télévision s’est étendue, les moyens pour financer une grille de programmes plus riches et éclectiques est possible, ainsi, « Le temps d’antenne s’allonge et la fiction télévisée est le genre qui profite le plus de cet essor »

131 La télévision favorise cependant la fiction réduite, c’est ainsi que les nouvelles sont souvent l’objet d’adaptations, esquissant les premières caractéristiques requises : « Elle permet, sous un tout petit volume, de concentrer le maximum d’émotion et de temps. C’est un temps comprimé… et je crois que c’est l’un des ressorts de l’art dramatique qui s’exprime au théâtre mais surtout au cinéma et à la télévision »

132 Ainsi, les séries et feuilletons courts (16 et 26 minutes) sont les formats privilégiés dont le développement donnera naissance à différents genres largement étudiés par Stéphane Benassi.

133 En effet, ce dernier en dresse une typologie précise et définit tout d’abord le feuilleton ainsi : « forme fictionnelle narrative télévisuelle dont l’unité diégétique est fragmentée en plusieurs épisodes. » On constate qu’il ajoute l’adjectif « télévisuelle », il précise en effet que le feuilleton est désormais associé à la télévision et à ce mode de diffusion audiovisuelle : « passant en l’espace d’un siècle, du bas de page des journaux à une portion de la grille des programmes des chaînes de télévision ».

Le feuilleton trouve son média de prédilection permettant dans le même temps au petit écran de marquer sa spécificité par rapport à sa grande sœur artistique. La littérature offre aux programmes aux récits à déployer sur plusieurs créneaux horaires, le téléfilm de 55 minutes prend forme aux côtés des séries et feuilletons plus courts. Les fresques historiques, les sagas familiales et romanesques fleurissent.

135 Le roman est le genre privilégié, notamment les écrivains de l’âge d’or du roman (Hugo, Balzac, Zola, Flaubert, Stendhal, Maupassant), mis à l’honneur de façon prononcée dans les années 70, sans oublier les feuilletonistes de presse (Dumas, Féval, Sue, Leblanc, Leroux etc.).

Au début des années 80, en France, un événement modifie radicalement le paysage

Castelot, réalisation Stelio Lorenzi) et, enfin Les cinq dernières minutes en 1958 (Henri Grangé et André Maheux, réalisation Claude Loursais). »


133 Dans CinémAction, op.cité, Du roman-feuilleton populaire au feuilleton télévisé et dans son article Innovation et emprunts de la fiction télévisuelle.

134 Stéphane Benassi, op cité, Du roman-feuilleton populaire au feuilleton télévisé, page 166 à propos de Chéri-Bibi d’après Gaston Leroux, de Jean Pignol : « Diffusé en 1974, les 46 épisodes de ce feuilleton présentaient l’avantage d’être courts (13 minutes) et donc de se rapprocher du processus narratif utilisé par Leroux ».

fictionnel de la télévision : *Dallas*. La « saga familiale » américaine débarque sur les écrans et captive des millions de téléspectateurs : « ce qui est nouveau, ce n’est pas le recours à la production américaine […] mais le succès en soirée d’une fiction qui, dans la tradition de la saga familiale, propose un nombre impressionnant d’épisodes, à l’image des « soap opéras » proposés aux ménagères américaines en journée. » C’est une production nouvelle basée sur une écriture collective de scénarios originaux. Dès lors, les adaptations de la littérature populaire et les grands classiques romanesques sont vus comme des projets à risques, surtout lorsqu’il s’agit d’histoires à costumes, des productions qualifiées désormais de « produit culturel » dont les recettes ne sont plus aussi évidentes. En 1986 deux chaînes de télévision supplémentaires arrivent sur le petit écran, TF1 est privatisé en 1987 et la concurrence entre les chaînes favorise l’expansion de la fiction américaine et « à l’américaine », puisque ces feuilletons télévisés d’outre-Atlantique deviennent le modèle de par « leur simplicité et leur efficacité »136. C’est dans ce paysage médiatique, où la fiction en série passe de 864 heures en 1983 à 10 589 heures en 1991, que les productions américaines envahissent les programmes français, une situation qui fait écho à celle certainement plus problématique qu’a rencontrée le cinéma français au lendemain de la Première Guerre Mondiale.

La télévision doit donc par la suite s’adapter aux goûts d’un public fasciné par une efficacité narrative sans précédent, ainsi le terme de « produit » et non d’œuvre est employé pour parler de ce nouveau visage de la fiction télévisée : « Le recul de l’adaptation littéraire semble donc inexorable aujourd’hui dans une télévision qui privilégie l’écriture originale pour mieux adapter ses fictions aux exigences des grilles : une logique de produit a remplacé celle de l’œuvre. »137. Une logique de marketing a remplacé le souhait initialement mis en avant dans les années 60 de promouvoir la culture. L’idée fixe est de faire monter les audiences afin de vendre à prix cher les temps de pause aux publicitaires.

b) **Les sagas de l’été et la renaissance de la novélisation**

C’est dans ce contexte que la novélisation (importée du modèle étasunien) est la solution pour les éditeurs et libraires de compenser leurs pertes face à la prolifération de scénarios originaux. Le point de départ est donc lié à un facteur concurrentiel entre les différents

137 *Ibid*, p. 36.
métiers culturels et médiatiques. Les éditions ne sont plus sollicitées par les chaînes de télévision pour les adaptations des romans dont ils détiennent les droits, étant donné que les producteurs créent leurs propres fictions originales. L’absence (toute relative) d’adaptations littéraires creuse donc d’autant plus les caisses des métiers du livre. Les éditeurs et libraires sont gênés par ce médium qui relaie les plaisirs et besoins feuilletonesques du public, et qui nourrit quotidiennement le désir de fiction en épousant la relation journalière que le livre remplissait avant elle.

La recension de novélisations est une entreprise complexe, les éditeurs ne semblent pas conserver les archives de leurs catalogues précis, et ne mettent à dispositions que des objets aux recensions imparfaites et lacunaires. Sarah Sepulchre en a fait les frais lors de sa recherche de novélisations, demandant à Fleuve Noir et à J’ai Lu les catalogues concernant ces types d’ouvrages, ils ne contenaient pour la plupart que la moitié des titres déjà connus du chercheur : « Il semble que dans le domaine de la novellisation, les maisons d’édition ont la mémoire courte » 138. Cette dernière constate qu’aucune novélisation (françaises et étrangères mélangées) n’est éditée avant 1960, la décennie suivante n’en compte qu’une dizaine alors que les années 90 voient le nombre de novélisations augmenter en même temps qu’apparaissent à la télévision les grands succès des soap-opéras et des sagas de l’été françaises.

La novélisation revient alors de façon phénoménale dans les années 90139 avec les adaptations des sagas familiales qui inondent les chaînes après le choc provoqué par Dallas. C’est un moyen pour les libraires et éditeurs de ramener le marché sur le livre via les succès télévisés. Cet exemple illustre la position centrale de la littérature en ce qui concerne ses relations avec le grand écran et le petit écran, entre l’écrit et l’image. La littérature est, en effet, encore une fois utilisée (invoquée pour légitimer un médium et sauver un média disposant d’un temps à remplir) de façon systématique. Ainsi, le passage à l’écrit semble bien être la forme emblématique du rapport concurrentiel qui s’établit entre le livre et le cinéma puis avec sa descendance audiovisuelle, une concurrence qui se règle par les métiers du livre qui puissent à leur tour dans ce qui est regardé par le public, dans ce qui fait l’actualité fictionnelle. La novélisation est aussi emblématique de l’efficacité commerciale que génère la collaboration entre les institutions cinématographiques/audiovisuelles et littéraires/editoriales. En effet, même si les éditeurs détourner par ce genre d’adaptation les succès du petit écran pour ramener les spectateurs vers le livre, il n’en reste pas moins que les ayants droits sont les producteurs

139 Difficile de dater les débuts de la collaboration entre production audiovisuelle et édition.
audiovisuels qui dominent donc ce marché et ses transactions.

Nathalie Burtin note à son tour que c’est avec les sagas de l’été françaises que les éditeurs vont pouvoir exploiter à leur tour la force commerciale que sous-tend le média télésur : « ces dernières en tout cas éveillent […] des stratégies visant à relancer leur marché. L’une d’elles consiste à utiliser la télévision, non plus comme outil promotionnel (les émissions littéraires), mais comme source unique d’inspiration – comme modèle. » 140 Dans les deux pratiques mises en place par les éditeurs, l’auteur cite dans le même temps les rééditions des œuvres littéraires portées au petit écran et les novélisations des fictions sérielles. La décennie des années 90 voit défiler de nombreuses sagas141 novélisées telles que Le château des Oliviers142, Les coeurs brûlés143, Les yeux d’Hélène144, Les grandes marées145… J’ai Lu est alors l’éditeur privilégié des séries, feuilletons et autres télesérie diffusés sur les grandes chaînes de télévision françaises : Navarro, Julie Lescaut, Dallas, Beverly Hills 90210, Melrose Place, Code Quantum, La saga de Jalna, Terre indigo, Une nounou pas comme les autres sont alors édités en quantité. Une spécificité française s’établit avec ce genre feuilletonique novélisé de façon privilégiée car il représente un investissement sans risque : « Ces sagas de l’été sont de parfaits produits télèvisuels stéréotypés réalisés pour séduire et tenir en haleine un public facilement captivé. Leur novélisation devient alors un produit de grande consommation bien emballé, alléchant auquel le public, téléspectateur en grande majorité, ne résiste pas, une transcription de programmes populaires dits de qualité, voire de feuilleton de haut de gamme »146 conclut Nathalie Burtin, soulignant ici le rôle majeur des feuilletons télévisés qui font du geste de lecture un prolongement naturel pour les téléspectateurs déjà conquis par la forme télévisuelle.

Les livres sont souvent édités en grand format puis en Livre de Poche alors que des personnalités à double casquettes comme l’a été Jean Sapène (« Ciné-roman » et Le Matin) permettent de lier les métiers de l’audiovisuel et du livre. En effet, pour que l’édition simultanée...

141 Les sagas de l’été : le phénomène de novélisation, pages 146-149.
144 Cités par BURTIN, Nathalie, page 147, et repris par Christiane Masuy dans Le marché de la novélisation, une déclinaison multimédia, page 378-379.
142 Diffusé en 1993, produit par Hamster, scénario de Frédérique Hébrard et Nicolas Velle, réalisé par Nicolas Gessner.
144 C’est la suite de Les coeurs brûlés, par les mêmes producteurs et créateurs.
145 Diffusé en 1993, scénario de Annick Lepage et Christian Watton, réalisation de Jean Sagols.
des novellisations se réalise correctement (c'est-à-dire de façon à optimiser les ventes des deux supports) il semble nécessaire d'organiser les démarches commerciales via un professionnel clé. Par exemple, la novélisation du Château des Oliviers a été écrite en même temps que l'écriture de la série, une situation permise par le rôle central occupé à l'époque par Françoise Verny. Elle était en effet directrice du développement éditorial et audiovisuel chez Flammarion et membre du comité des programmes de France 2. Les ventes moyennes des novellisations de saga se situent entre 50 000 et 70 000 exemplaires tandis que celle du Château des Oliviers, se sont vendues à près de 350 000 exemplaires. Christine Masuy souligne à son tour l'importance de la simultanéité des sorties feuilletons/livres sur les recettes : « [...] France 3 décida in extremis, quelques jours avant les vacances de Noël, de programmer durant les congés de fin d'année le feuilleton canadien Blanche [...] Conséquence pour le marché du livre, l'éditeur pris de court, n'a pas eu le temps de prendre les dispositions nécessaires à une présence rapide du livre en magasins.» Ainsi, la simultanéité des sorties n'est pas véritablement motivée par un souci de légitimer l'objet livre en le faisant passer pour l'œuvre originelle de la série (« par delà ces procédures, un seul objectif : vendre, et un impératif : sortir livres et images en même temps, faire croire à une adaptation littéraire pour donner plus de crédibilité à la série ? ») mais bien par le souhait d'optimiser les ventes. La question de la légitimité est cependant cohérente et donc récurrente s'agissant d'une pratique peu connue paraissant à l'évidence comme mercantile. Cependant, l'élément important pour les éditeurs reste l'impératif de bénéficier de l'impact publicitaire du passage à la télévision, les livres, qu'ils soient originaux ou dérivés, doivent être visibles dans le temps de la diffusion télévisuelle.

Le rapport du CNC intitulé « Le statut actuel du film » rédigé en 1991, stipule que le public considère les fictions télévisées inférieures aux films, alors que les fictions plurielles (aux héros collectifs tels les soap-opéras et les sitcoms) sont bien plus décriées encore. Les novellisations de ces fictions télévisuelles, telles les sagas de l’été par exemple, ont pour principale vocation de légitimer ces œuvres audiovisuelles. En effet, les auteurs des fictions télévisuelles apparaissent plus obscurs et invisibles, les scénaristes et les réalisateurs, souvent, ne sont pas considérés comme les auteurs des œuvres. Ce sont les « fabricants » de la bible

147 Elle est notamment scénariste de et adaptatrice de Les petits enfants du siècle d’après Christiane Rochefort ou Le Baiser au Lépreux, 1979 de Mauriac.
149 Christine Masuy parle elle de 200 000 exemplaires en grand format chez Flammarion et 60 000 exemplaires chez J'ai Lu…
dramaturgique, ceux qui sont à la base de l’écriture qui, le plus souvent, sont les véritables auteurs de l’œuvre. Les scénaristes sont cependant des auteurs associés qui retrouvent des lettres de noblesse en même temps que le support audiovisuel lorsque le récit est extrait du nombre important d’épisodes et d’un format qui semble infini. Stéphane Benassi conclut à propos de ce statut auctorial : « Ainsi, le support littéraire, plus « noble », serait complémentaire du support télévisuel, dans le sens où la fiction ayant retrouvé son auteur, elle quitterait son statut de simple produit pour endosser celui d’œuvre, gagnant au passage sa légitimité culturelle. » Dès lors, la fiction audiovisuelle, déplacée dans le livre atteint le statut d’œuvre littéraire, d’unicité diégétique, même si cette dernière épouse une forme de narrativité de masse, lui conférant le statut de roman populaire.

3) **Le Tigre Bleu, une édition de fiction télévisuelle**

La télévision est le lieu essentiel où s’organise de façon cohérente l’édition de novellisations. Depuis les années 80, les chaînes de télévision, principalement TF1, France 2 et France 3 éditent les adaptations de leurs fictions sérielles. Les noms des maisons d’édition se déclinaient à la suite des appellations des chaînes ce qui avait pour avantage d’être facilement repérables pour le public en plus de la couverture affichant le logo de la chaîne. Durant les années 80, ces feuilletons sont prisés par les chaînes car non seulement le succès est retentissant mais surtout ces formats sont peu couteux. L’été est une saison désertée par les annonceurs, et sans publicité les productions disposent de moins d’argent. Puis, à la fin des années 90 le genre s’était doucement. Les filiales éditoriales de chaînes de télévision disparaissent à l’image de celle de TF1, en 1997. Actuellement, l’une des rares séries françaises programmées sur TF1, dont les épisodes sont novélisés, est la série pour adolescent *Cœur océan*. Elle est d’ailleurs éditée chez Gallimard Jeunesse, chose étonnante et paradoxale, par ailleurs, étant donné la réputation des novellisations et celle de Gallimard (exigence littéraire). C’est cependant significatif et cohérent dans le sens où les novellisations pour la jeunesse, on le verra, sont encadrées par un schéma éditorial solide depuis l’an 2000.

---

151 Voir la deuxième partie de ce chapitre sur les novellisations de séries d’animation.
152 Christine Masuy précise les succès des novellisations dans les années 90 et souligne le caractère insolite que la chaîne évoque entre autres causes de fermeture le fait « que les novellisations de Julie Lescaut ou de Navarro n’ont pas connu le succès escompté », in *Libération*, 3 janvier 1997, p.25.
153 Novélisé par Millie Ferdinand.
Le *Tigre Bleu* est une maison d’édition consacrée à plusieurs séries de France Télévision mais dont la fonction principale est d’éditer le feuilleton à succès de France 3 : *Plus belle la vie*. En ce qui concerne ce *soap-opéra*, le logo de la société de diffusion de la série, TelFrance, apparaît sur la quatrième de couverture, le nom figure également sur la première de couverture et semble, au même titre que Le Tigre Bleu, s’afficher comme l’éditeur du livre. Il s’agirait donc d’une co-édition entre producteurs et maison d’édition. Le Tigre Bleu est dirigé par Marie Edith Alouf (journaliste durant 15 ans chez *Politis*) et Olivier Szulzynger (scénariste de *Plus belle la vie, Tramontane...*). Ce dernier est à l’origine de l’écriture du *soap-opéra* tout comme Yvan Lopez, l’auteur de nombreuses novélisations du *soap* que nous avons eu l’occasion de rencontrer (il a aussi participé à l’écriture de *Tramontane*). Olivier Szulzynger a de plus dirigé les ateliers d’écriture de la série de 2004 à 2007 et continue d’en superviser les scénarios. Il est donc le lien humain entre la production et les éditions du Tigre Bleu, liens qui facilite les négociations sur l’exploitation des droits d’auteurs du feuilleton, donc les conditions de fabrication et d’écriture des novélisations.

L’étude de la grille éditoriale du Tigre Bleu révèle les stratégies diverses opérées dans le temps en ce qui concerne les modalités d’édition et de conception de ces écrits. Alors que les novélisations de *Plus belle la vie* sont éditées deux ans après la première diffusion du feuilleton en France, les novélisations des téléfilms *Un Village français*, sortent un mois avant (soit en mai 2009) la diffusion du feuilleton sur les écrans (juin 2009), elle peut ainsi passer pour le roman originaire du téléfilm, puisque la parution du livre n’est pas cohérente avec le sens de l’adaptation. Il en va de même avec la mini série télévisée *Cartouche*, dont la diffusion date du 22 décembre 2009 alors que la sortie éditoriale la précède de 10 jours (10 décembre 2009). Pour *La Commanderie* les parutions respectives des épisodes du téléfilm et de la novélisation sont simultanées (10 avril 2010 pour la série et 8 avril 2010 pour les romans). Les sorties sont susceptibles d’entraîner une confusion à propos des textes (le livre est-il à l’origine de la série ?), puisque pour le public, la pratique de la novélisation peut rester obscure.

A travers le discours éditorial affiché par le paratexte des novélisations de *Plus belle la vie*, il apparaît cependant que la nature de ces novélisations est assumée par les éditeurs.

En effet, la quatrième de couverture se contente de spécifier que Claude Lambesc (or, c’est un pseudonyme d’emprunt) « a participé à l’écriture du feuilleton », alors que la deuxième de couverture stipule plus clairement que le roman est « adapté du feuilleton *Plus belle la vie*,

51
d’après une idée originale d’Hubert Besson, et d’une histoire et des personnages créés par Bénédicte Achrard, Georges Desmouces et Magaly Richard Serrano ». La suite nous donne même des précisions sur les épisodes sur lesquels est fondé le roman : « *Le Trésor du Mistral* est librement inspiré des épisodes 191 à 253 du feuilleton *Plus belle la vie*. » Ainsi, même si de façon globale les lecteurs des novélisations traditionnelles des blockbusters ne savent pas forcément si le livre est le texte source ou l’hypertexte, les lecteurs des novélisations de *Plus belle la vie* savent pertinemment que le livre est une adaptation du feuilleton. Non seulement les parutions sont différées avec un écart temporel important mais aussi les paratextes affichent clairement la pratique d’écriture. Nous pouvons dès lors affirmer que les lecteurs de *Plus belle la vie* savent ce qu’ils lisent et nous pouvons aisément penser qu’ils sont avant tout des téléspectateurs de la série. C’est en effet une chose que confirme Yvan Lopez lorsque nous lui posons la question 154 : « Les lecteurs sont à 100% des téléspectateurs, des fans, ils ont toutes les cartes en main, ils savent qu’ils vont avoir une histoire qui a été diffusée entre 8 mois et un an avant. Je n’ai jamais de retour où les gens pensent que c’est à la base de la série, la propension des lecteurs pas spectateurs doit être très marginale ».

Si les novélisations de *Plus belle la vie* ne sont éditées qu’en 2005, deux explications sont possibles : la première est que la maison d’édition est fondée en 2005 et ne pouvait donc pas éditer le livre plus rapidement, le projet de novéliser a pu être développé dans l’idée d’aider la série, qui, en 2004, enregistrait des scores d’audience jugés trop faibles 155. Yvan Lopez explique cependant que la première novélisation n’a pas été écrite sous la pression, le *soap opéra* avait un succès plus que convenable en 2005, il n’y avait ainsi aucune pression sur les éditeurs ni sur le novélisateur. Depuis, les audiences de *Plus belle la vie* n’ont cessé d’augmenter laissant les éditeurs assez libres de travailler sur ces livres : « On fait plus de 20 000 exemplaires par tome, on n’est pas dans le registre du best-seller programmé, ce côté artisanal, petite entreprise, c’est un gage de liberté. Ce n’est pas comme Dolmen où la novélisation est prévue très en amont du plan marketing et à grand renfort de publicité ». Les producteurs ont confiance en l’éditeur notamment parce qu’il s’agit d’Olivier Szulzynger. Yvan Lopez ajoute cependant que les ventes

154 Entretien effectué dans son domicile, enregistrement vidéo, en juin 2007.
des livres sont difficiles à évaluer, en effet, les succès des livres se réalisent sur la durée.

Ce système d’édition simultanée est plus spécifique au cinéma, (aux films grands publics, c'est-à-dire les *block-buster*, les films dits « familiaux », les comédies et films à grand spectacle\(^{156}\) et aux formats télévisuels dont le temps d’antenne est limité, prévu et donc clôturé. Les novélisations du petit écran sont, elles, éditées soit de façon simultanée soit avec des écarts plus longs, allant jusqu’à un an (*Plus Belle la Vie*) et plus (c’est en 2005 que sont éditées les novélisations de *Sous le Soleil* de Malika Ferdjoukh, soit deux ans après le début de la série en 2003). La différence entre les novélisations des sagas de l’été et celles des fictions sérielles annuelles est que, pour les premières, leur visibilité à l’écran est délimitée dans le temps (liée à la saison). Un *soap* comme *Plus belle la vie*, programmé de façon continue depuis 2004, permet d’éditer les livres de façon plus anarchique.


Les éditeurs choisissent de ne pas nommer leurs livres « novélisations »\(^{157}\) et préfèrent les ranger selon le titre du feuilleton télévisé (« Plus belle la vie »), le public cible (« Livres Jeunesses ») et en fonction du genre de la série adaptée (« Romans Historiques »). La façon de nommer ces écrits reflète les positions paradoxales que les éditeurs adoptent, comme souvent, avec ces textes. Le rapport avec la télévision est évident en ce qui concerne le *soap*, mais l’aspect historique est mis en avant de façon presque pléonastique pour les autres.

\(^{156}\) Le sujet est plus précisément évoqué dans le chapitre 3.
\(^{157}\) Le site amazon.fr appelle cependant les romans Historique *Cartouche*, *Un village en France* et la *Commanderie* : « NOVELISATION ».
La confusion sur la nature des textes est donc entretenu malgré un lectorat majoritairement téléspectateur. Une attitude incohérente, d’autant qu’il suffit de lire ce qui est écrit en caractères, certes minuscules, pour découvrir que le livre est « adapté de la série ». Dans un tel contexte, on constate que même si les éditeurs savent à qui ils s’adressent, le désir d’élargir le lectorat (forcément convoité) des publics ne connaissant pas la série, les amènent à ne pas expliciter la pratique. Ainsi, même dans un univers jouant ouvertement sur la commercialisation d’un plaisir de fiction télévisuelle, le genre n’est pas clairement affiché. La méconnaissance de la novélisation chez le public découle de ces pratiques éditoriales, une façon de ne pas assumer ces écrits populaires dans une maison d’édition pourtant consacrée à ce genre. Dès lors, il est significatif de constater les efforts de valorisation du genre à travers le discours éditorial concernant les séries historiques.

En effet, ces séries (Cartouche ne dispose que d’une seule novélisation) sont accompagnées d’une mise en valeur du livre qui sous-tend le souci de légitimer l’objet. Sur la quatrième de couverture d’Un Village en français le discours publicitaire du site du Tigre Bleu met en avant Jean-Pierre Azéma : « historien, spécialiste de la seconde Guerre mondiale, consultant de la série télévisée ». Les séries historiques sont doublement appréciées dans le sens où elles insufflent un savoir via les fictions et portent un discours moral, un devoir de mémoire. Elles placent la série dans une logique de relais du discours institutionnel de transmission culturelle qui habitait la télévision dans les années 60 et ont de plus la potentialité de toucher immédiatement un large public grâce au genre et à la reconnaissance immédiate que le genre historique instaure. France Télévisions, en tant que groupe de service public, déclare devoir jouer « un rôle essentiel dans la diffusion des savoirs et le développement du lien social », ce sont en quelques mots les termes du contrat signé avec l’Etat. Elle souhaite par ailleurs offrir aux téléspectateurs des programmes riches et variés, une vocation « ambitieuse et fédératrice ». La télévision publique « a la charge d’informer, d’éduquer et d’animer le débat démocratique », ainsi, les séries télévisuelles proposées sur la chaîne France 3, comme Plus belle la vie et Un Village français, sont conçues dans ce cadre contractuel défini par la chaîne. Les audiances exceptionnelles de Plus belle la vie dans le paysage audiovisuel français (5 millions de téléspectateurs en moyenne) obligent d’autant plus les directeurs de la chaîne et les producteurs à surveiller la réalisation du feuilleton.

Le discours éditorial d’Un Village français est quant à lui emblématique de ce désir évident de valoriser la fiction télévisuelle et l’objet livre qui en découle. La novélisation est ici

accompagnée d’un travail de légitimation tout en étant un élément de valorisation de la série télévisée elle-même. Nous verrons, en effet, le cas particulier, très différent de celui de *Plus belle la vie*, de la nouvelle série historique de la 3ème chaîne française.

4) **Le feuilleton télévisé *Plus Belle la vie***

Afin de bien cerner l’esthétique, les fonctions et le rôle des novellisations, il faut nous arrêter sur les caractéristiques du feuilleton. *Plus belle la vie* est un cas à part dans l’histoire de la fiction télévisuelle, le succès, le travail sur le temps et les conditions de réception en font un objet unique, désormais indispensable à la chaîne.

Le succès du *soap* découle forcément d’une recette populaire directement héritée des romans-feuilletons, il est donc nécessaire de décrire l’objet audiovisuel et son support avant d’étudier les différents types de novellisations existantes.

a) **Le cas particulier du *soap-opéra***

Le *soap-opéra* est un genre télévisuel américain considéré comme un sous-genre feuilletonesque. Avant d’étudier de façon précise le *soap-opéra*, il faut ainsi s’arrêter sur les caractéristiques du feuilleton télévisuel ; François Jost les résume ainsi en se référant notamment à Stéphane Benassi :

Le feuilleton se déroule toujours dans la même diégèse et dans le même milieu. […] Les épisodes ont une fermeture relative : si la fin répond généralement au début, ce n’est qu’en générant un nouveau problème que l’épisode suivant devra traiter. La différence entre le feuilleton et le soap opéra tient essentiellement au fait que le premier met en scène des actions racontées par l’image, alors que le second donne un rôle prépondérant à la parole, toute situation se caractérisant par sa capacité à faire parler (*Dallas, Santa Barbara* etc.)\(^\text{159}\).

Il dégage ensuite six genres différents, dont nous retiendrons le feuilleton de prestige (durée moyenne de 90 à 100 minutes, récit découpé sans effet de *cliffhanger*, ce genre « fonctionne plus sur le plaisir de l’histoire racontée […] que sur l’attente de la résolution de la

---

\(^{159}\) JOST, François, *Introduction à l’analyse de la télévision*, p.109, cite par Stéphane Benassi.
situation apparemment inextricable »¹⁶⁰), le feuilleton historique (souvent fondé sur un scénario original, ce sont des feuilletons dits « haut de gamme » comptant entre quatre et douze épisodes de 90 à 100 minutes, c’est un genre côtoyant les feuilletons généalogiques et dont « les intrigues sont historiquement marquées »), la saga qui « se distingue du feuilleton généalogique par le très grand nombre de ses épisodes » (Benassi précise que « la saga contient pour sa part un degré de sérialité qui en fait une forme feuilletteonsque dégradée »). Enfin, le soap-opéra est la quatrième catégorie pour laquelle il précise que « les personnages [...] ne vieillissent que de quelques minutes chaque jour. » Dans ce genre télévisuel, ce qui domine est principalement la notion « d’écoulement du temps quotidien, de flot narratif dont on n’entrevoit aucune fin possible. » C’est une forme moins fondée que les autres genres sur la répétition des intrigues et des trames narratives. Il ajoute que les soaps ne fonctionnent pas sur des mises en parallèle des récits par le montage, ce genre « développe quant à lui un ensemble de micro récits concentriques, chacun d’eux contenant ou étant contenu dans les autres ». Cependant Plus belle la vie fonctionne sur des trames secondaires organisées mises en scène par un montage parallèle dont les micro-récits se recoupent à travers les personnages qui se connaissant tous. Les récits se croisent souvent et rendent plus fluide l’enchaînement des séquences et des différentes trames.

Selon la définition de Muriel Cantor et Suzanne Pingree¹⁶¹, le soap-opéra se définit par sa longévité, le caractère infini de sa narration et les multiples niveaux d’intrigues. Cependant, contrairement au soap traditionnel, « ce ne sont pas les intrigues sentimentales qui constituent le ressort du suspense mais les rebondissements de l’intrigue policière »¹⁶². De plus, comme le remarque Mille¹⁶³, les intrigues de Plus belle la vie se renouvellent plus rapidement que dans un soap-opéra traditionnel. Les personnages du soap de France 3 ne vieillissent pas seulement de quelques minutes. En effet, les évolutions temporelles ne sont pas clairement marquées (les péripéties se déroulent presque toujours de jour), pourtant chaque soir, un épisode représente de 1 à 3 jours maximum de la vie des habitants du Mistral. Ce feuilleton se caractérise par une grande place accordée aux dialogues, ce qui explique que Stéphane Benassi rapproche le genre de l’art théâtral. Le travail sur le son ainsi que les scènes dialoguées constituent un point d’ancrage qui permet aux téléspectateurs de déambuler plus facilement dans leurs logements.

¹⁶¹ (1983, page 22)
¹⁶² MILLE, Muriel, Rendre l’incroyable quotidien, Fabrication de la vraisemblance dans Plus belle la vie, La Découverte, Réseaux, 2011, n°165, pages 53 à 81, p. 57.
¹⁶³ MILLE, Muriel op. cit. p.58
sans perdre le fil de l’histoire. Aussi, en plus de se rapprocher du théâtre, le soap rappelle-t-il les qualités des feuilletonnes radiophoniques qui étaient bien entendu basés sur une narrativité portée par le son et permettant la liberté physique du public.

Le média télévisuel transforme les formes feuilletonennes traditionnelles en ramenant tout un pan de la production aux aspects théâtraux tels les dramatiques vidéos qui se tournaient dans les années 60, apportant au feuilleton un aspect dont l’esthétique s’éloigne de celle cinématographique prise par les téléfilms. En témoignent ces diverses formes feuilletonnesques (telles les sitcoms, séries AB Production (cinquième genre feuilletonnesque de Benassi) et le soap-opéra) qui connurent un succès flamboyant dans les années 80 et 90. Comme l’indique la citation en exergue d’Olivier Szulzynger (le directeur d’écriture des premières saisons du feuilleton), le soap-opéra à succès de France 3 est un objet empruntant au feuilleton traditionnel (pour les trames policières et le cliffhanger), à la sitcom164 (les lieux récurrents et l’importance des dialogues), et à la saga165 de l’été (évolution de familles sur le long terme, histoires sentimentales et faits de société, sans compter que les sagas de l’été mettaient en avant le monde rural et favorisaient aussi les enquêtes…), offrant une sorte de synthèse générique propre à satisfaire un plus grand nombre.

b) Les ateliers d’écriture

Pour Plus belle la vie, Olivier Szulzynger a expérimté les ateliers d’écriture d’usage aux Etats-Unis mais inédits en France à l’époque (aujourd’hui encore la pratique reste rare si ce n’est unique). Les scénaristes travaillent par groupes d’écriture ; un premier atelier comptant sept scénaristes prépare les séquences (85 séquences pour une semaine de soap) et le deuxième atelier est constitué de sept dialoguistes (un épisode requiert 350 répliques). Les deux ateliers travaillent sur des séquences différentes par groupe de deux personnes à peu près dont chaque étape d’écriture occasionne ensuite des discussions où les scénaristes jouent le rôle du public pour évaluer la cohérence, l’intérêt et la vraisemblance du travail des autres : « […] il y a l’une des

164 Stéphane Benassi nomme ce genre feuilletonnesque : « fiction AB » : « Certes le mot sitcom est souvent employé lorsqu’il s’agit de désigner les fictions à épisodes produites par la société AB Production, mais dans certains cas (notamment en ce qui concerne, Le miel et les abeilles, Premiers baisers, Les années fac, Hélène et les garçons, Le miracle de l’amour, Les vacances de l’amour, Sous le Soleil, etc.) il s’agit d’une dérive sémantique due à un manque de vocabulaire. » Il définit ainsi la « fiction AB » : « Dans ces feuilletons, chaque séquence est organisée autour d’un décor unique, ce qui les rapproche des dramatiques des débuts de la télévision, tout en leur donnant un aspect sérieel lié à la récurrence des lieux et des situations diégétiques d’un épisode à l’autre. » op. cit. p. 198-199.
équipes qui est dans l’extravagance, où tout est permis, à peu près, tout en restant dans le cadre, et qui se marre tout le temps. Et l’autre qui doit dialoguer avec vérité et trouver l’humanité des délires inventés par les autres. Toutes les semaines il y a cette réunion là et les dialoguistes passent au crible tout le travail sur les séquenciers, disent “attendez, cette séquence c’est n’importe quoi, il faut la revoir”, et on trouve en direct les solutions. Ensuite, une fois que les dialoguistes ont travaillé, c’est au tour des séquenceurs de lire les textes et de dire “attention, là l’intention n’a pas été comprise”. Chaque équipe endosse, de façon participative, le rôle de directeur d’écriture de l’autre, les participants s’auto-critiquent afin de garantir une bonne lisibilité du scénario.

Les différentes versions des textes circulent ensuite entre les directeurs d’écritures, les auteurs référents et l’équipe technique du tournage. Chaque corps de métier fait des remarques sur la première version dialoguée (Version 1) avant d’effectuer à nouveau le même cheminement lorsque la deuxième version est corrigée166 : « une véritable navette s’établit et les textes, comme des textes de loi entre les assemblées, circulent d’un groupe de lecture à un autre, au cours d’examens successifs durant lesquels ils sont corrigés, amendés, surchargés »167.

Le feuilleton est un format quotidien qui implique un rythme168 de travail frénétique. Ce « taylorisme appliqué à la télévision »169 conjugué aux impératifs d’un tel genre (surprendre le téléspectateur par une surenchère des événements, difficulté de maîtriser plusieurs intrigues, tenir systématiquement le spectateur dans un état d’attente en terminant par un cliffhanger, etc.) tend vers une confusion de la narration sur le long terme.

En effet, les auteurs oublient des trames des épisodes passés, leur rendement contraignant facilite les incohérences et les oubliis170 entre les différents épisodes et les différentes saisons : « On a souhaité deux fois le quarantième anniversaire de Blanche ! Les auteurs bougent, changent, moi par exemple je suis parti. Il y en a qui sont là depuis le début, comme Georges ou Marielle. C’est vrai qu’on oublie, on en est à 1000 épisodes. Il y a des novélisations

---

168 « C’est-à-dire qu’on ne peut pas se permettre de prendre même une journée pour réfléchir. Penser est interdit, il faut produire. N’importer quoi, mais produire, fournir des trucs à la machine ! »
169L’expression est du Télérama du 28/07/12.
170 Muriel Mille : « Cet oubli se retrouve parfois chez les auteurs eux-mêmes qui oublient les intrigues passées au fur et à mesure qu’ils se consacrent à l’écriture de nouveaux épisodes. À la nécessité d’oublier ce qu’ils ont fait pour rester créatifs correspond l’oubli supposé de téléspectateurs qui doivent être sans cesse surpris. », op. cit. 62.

58
qui existent, il y a des résumés\(^1\), il y a des gens qui sont là pour nous rappeler des choses, mais on perd beaucoup, c’est inévitable. Surtout qu’on est dans un rythme où il y a énormément d’événements. On consomme beaucoup plus de cartouches que la plupart des soaps quotidiens. On n’est pas sur un rythme hyperrapide, car il n’y a que 17 séquences par jour ce qui n’est pas énorme, mais il y a beaucoup de retournements. La difficulté c’est de ne pas complètement perdre nos personnages. ». La part d’improvisation que contiennent ces ateliers d’écriture, où le futur des personnages n’est pas établi, entraîne rétrospectivement des difficultés à bien maintenir une cohérence. L’une des fonctions des novélisations est bien de rappeler aux auteurs les épisodes précédents (fonction de résumé, de journal de bord), l’histoire des personnages et leur passé, afin de conserver une certaine rationalité.

c) **La recette Plus belle la vie**

« Au final c’est comme la vie, chacun est au centre à un moment donné. C’est pour cela, à mon avis, qu’en France les séries feuilletonnantes ont plus d’avenir que les séries avec un héros : le personnage principal, c’est le concept. »
Olivier Szulzynger.

*Plus belle la vie* ne connaissait pas un succès suffisant aux yeux des diffuseurs en 2004, c'est-à-dire que le soap enregistrerait 1,4 millions de téléspectateurs. Aujourd’hui France Télévision paie 30 millions d’euros à TelFrance pour diffuser le soap qui comptabilise plus 5 millions de téléspectateurs chaque soir\(^2\). Ce succès et son étude permettra de mieux comprendre les formes de stéréotypes et les types de narration que reproduisent les novélisations.

Tout comme les romans-feuilletons d’Eugène Sue fonctionnaient sur des recettes à succès, le *soap-opéra* de France 3 hérite des méthodes des romanciers populaires décrites précédemment. De plus, les sagas et feuilletons des années 70 et 80 ont montré les réussites que de tels formats narratifs « de masse » pouvaient recueillir, supportés par un tel média télévisuel.

---

\(^{1}\) C’est moi qui souligne.

C’est en 2004 qu’Olivier Szulzynger devient directeur d’écriture au moment où le *soap* est en difficulté : « On avait quand même quelque chose qui a permis de rattraper la sauce : on avait un quartier, le Mistral, bien identifié [...] ». Tout comme Paris est l’une des héroïnes principales des *Mystères de Paris* et de *Fantômas*, Marseille, et plus précisément, le microcosme d’un quartier (le Mistral), est l’élément invariant et fédérateur du *soap* : le lieu et son ambiance sont dynamisés par les protagonistes (autre élément invariant du feuilleton). La place du téléspectateur se loge dans l’un des trois niveaux établis par François Jost\(^{173}\) : le niveau percutif. Le téléspectateur souhaite retrouver ce lieu et ses personnages. La décision de situer le *soap* dans une ville comme Marseille permet d’élargir le seul univers urbain sans être rural, (l’un des plaisirs des spectateurs des sagas comme *Le château des Oliviers* était la représentation du monde rural) tout en évoquant un air de vacances pour un programme annuel. Marseille connoté toute une imagerie « estivale », celle d’une ville balnéaire évoquant le soleil du sud de la France tout en touchant les parisiens et sa région puisque, comme le rappelle le *soap* (la mère de Vincent Chaumette réalise une enquête sur les arrivées de parisiens à Marseille), la ligne de TGV leur permet de venir s’installer à Marseille.

Le rythme de travail des scénaristes de *Plus belle la vie* est bien connu, ces ouvriers de la télévision doivent écrire 260 épisodes annuels et sont voués à adopter un rythme industriel\(^{174}\).

Ces conditions influent sur l’écriture et sur l’esthétique du *soap*. L’organisation de chaque processus créatif (écriture de la narration, dialogues et réalisation) est en effet rigoureusement planifiée : « Un épisode de « *Plus belle la vie* », c’est 22 minutes de durée, dix-sept séquences. Cela avec trois intrigues : une intrigue A qui est l’intrigue principale qui va durer deux-trois mois, plutôt policière, et qui porte tous les débuts d’épisode et tous les cliffhangers, le tout en huit séquences. L’intrigue B est soit une intrigue sentimentale soit sociétale. L’intrigue C est soit une “queue” d’intrigue B, ou alors de la comédie bouclée ou de la vie quotidienne. »\(^{175}\)

Le feuilleton télévisé hérite du goût pour le genre policier que les adaptations de Simenon avaient relayé d’abord au cinéma puis à la télévision dans les années 70, éclipsant même les romans de Simenon pour toute une nouvelle génération\(^{176}\). Les intrigues policières contiennent

---


175\[http://www.a-suivre.org/levillage/entretenien-olivier-szulzynger-il-faut-experiment-quitte-a-se-planter.html\]
les multiples rebondissements spectaculaires et les actions, alors que les arche narratives B se centrent sur l’actualité sociale, les problèmes de société où la sensibilité républicaine et démocratique est marquée.

L’arche\textsuperscript{177} narrative C est au choix une mise en scène sentimentale ou humoristique, permettant d’apporter un peu de légère à ce format familial de 26 minutes. Un épisode de \textit{Plus belle la vie} est donc structuré par 17 séquences d’une durée moyenne de 1 min 30 à peu près, ce qui est très rapide contrairement aux dires d’Olivier Szulzynger (à titre comparatif, un épisode de \textit{Friends} ou d’\textit{Hélène et les garçons} comptent huit séquences s’apparentant plus à des tableaux). Paradoxalement le télospectateur peut s’y retrouver (puisqu’il n’est pas forcément fixé à l’écran) dans la multitude des périphéties grâces aux répétitions des thèmes de chaque arche étalés sur la durée de l’épisode\textsuperscript{178}.

En deuxième instance, après le lieu, le point central du \textit{soap} est la caractérisation des personnages : « La grosse différence, à mon avis, entre « \textit{Plus belle la vie} » et d’autres \textit{soaps}, c’est qu’il va à l’encontre d’une règle fondamentale qu’on trouve à la base du genre et qui explique, à raison, que l’important dans un \textit{soap}, ce sont les personnages. Il faut préserver les personnages, et l’histoire n’est qu’un moyen de mettre les personnages en valeur. »\textsuperscript{179} Ce sont dans les arches B que les personnages évoluent et ce sont elles qui permettent aux affects de mieux se fixer, facilitant l’identification à un panel humain très représentatif des différentes générations.

Eugène Sue favorisait l’idéologie sociale et les classes populaires, les personnages de \textit{Plus belle la vie}, eux, sont voués à représenter l’idée qu’on se fait d’une classe qui doit être au dessus d’un niveau moyen des Français sans atteindre un niveau de vie élevé. En effet, Olivier Szulzynger déclare : « C’est-à-dire qu’en France, on a souvent l’impression que ce que les gens ont envie de regarder, ce sont des gens un peu au-dessus d’eux, socialement. Mais pas les riches, ni les pauvres non plus. C’est le sentiment qu’on a, ce n’est peut-être pas vrai, mais c’est comme ça. »\textsuperscript{180} C’est cependant le postulat de départ de la caractérisation des personnages. Il est évident que malgré « le rêve »\textsuperscript{181} que souhaite aussi vendre la série, le souci de toucher chaque couche de

\textsuperscript{177} Termé employé par Muriel Mille, op. cit. p. 59. Et par les journalistes : [http://www.a-suisse.org/levillage/episodes-598-599-600-plus-belle-la-vie-prime-1.html](http://www.a-suisse.org/levillage/episodes-598-599-600-plus-belle-la-vie-prime-1.html), il définit les trames narratives qui interviennent dans les séries et feuilletons télévisés et constituent une histoire à part entière, la totalité de l’intrigue est ainsi nommée « arche narrative ».

\textsuperscript{178} Ces thèmes et attitudes des personnages sont même répétés sur plusieurs semaines parfois, par exemple les difficultés de l’installation en ménage du policier et du barman, ou le célibat dont souffre Mélanie la barmaid etc. \textsuperscript{179}[http://www.a-suisse.org/levillage/entretien-olivier-szulzynger-il-faut-experimenter-quitte-a-se-planter.html](http://www.a-suisse.org/levillage/entretien-olivier-szulzynger-il-faut-experimenter-quitte-a-se-planter.html) \textsuperscript{180} [http://www.a-suisse.org/levillage/entretien-olivier-szulzynger-il-faut-experimenter-quitte-a-se-planter.html](http://www.a-suisse.org/levillage/entretien-olivier-szulzynger-il-faut-experimenter-quitte-a-se-planter.html) \textsuperscript{181} Reportage sur les fans de \textit{Plus belle la vie} : [https://www.youtube.com/watch?v=eNiulB3w1lw&feature=player_embedded](https://www.youtube.com/watch?v=eNiulB3w1lw&feature=player_embedded)
la population et chaque génération les oblige à maintenir une notion de « moyenne », et ce jusque dans les critères de classes sociales.

Dans son Introduction à l’analyse de la télévision François Jost s’appuie sur la typologie de Northrop Frye (« qui prend en compte le critère aristotélicien de l’élèvement des personnages »182) et distingue ainsi cinq types de fictions télévisuelles dont deux modes qui concernent Plus belle la vie : « le mode mimétique bas, qui développe des scénarios à propos de personnages qui sont à la fois égaux aux être humains et à leur environnement » et le « mode ironique » : « centré sur des personnages inférieurs en force et en intelligence aux téléspectateurs » dont il précise qu’il est « à la base de nombreuses sitcom. » C’est donc une constante dans ce genre feuilletonnesque de créer des protagonistes qui ne soient pas clairement au-dessus de la moyenne (à l’image de l’intelligence d’un héros tel que Sherlock Holmes) afin de rester proches des téléspectateurs et d’entretenir en ce sens un effet de réalisme.

Les personnages sont nombreux et tournent régulièrement dans les trames où ils sont tour à tour mis en vedette. Ce système égalitaire est avant tout une façon pour les producteurs de garder la mainmise économique et créative sur le feuilleton : « Ici, les comédiens sont rémunérés au cachet, jour après jour. Bien sûr il y a une forme d’engagement sur leur présence, mais si vous ne leur donnez pas les uns après les autres des choses intéressantes à jouer, vous aliez avoir votre fond de personnages qui va disparaître. Et si vous construisez votre série autour d’une poignée de personnages, ils vont prendre le pouvoir sur l’écriture. ». Plus belle la vie, comme de nombreux soaps et sitcoms, est un feuilleton à héros multiple. Cependant, lorsque Olivier Szulzynger évoque les éléments qui permettront de remonter les scores d’audience, après avoir évoqué le quartier et les personnages, il précise : « Ce qui nous manque, c’est des histoires, des rebondissements, et des opposants – il n’y a pas de méchants. Donc j’essaye d’amener ça. Il y a un comédien qui est là pour deux jours, pour un petit rôle et je me dis “ça va être notre JR”. Il devient ce personnage un peu particulier de Charles Frémont avec les qualités et les défauts de jeu du comédien. » . Charles Frémont, ce « nouveau JR » est le seul qui se démarque par sa méchanceté prononcée, tout comme le quartier du Mistral et les effets formels propres au soap, il est un élément majeur.

Pour finir sur ce point, Stéphane Benassi évoque déjà ce qui sera l’un des clichés des soap-opéras : « Enfin, une voix over résumait l’histoire passée au début de chaque épisode. Ce « résumé des épisodes précédents » est d’ailleurs une constante narrative du roman-feuilleton populaire que l’on retrouve presque systématiquement dans les adaptations télévisées. »

182 JOST, François, op. cit. p. 110.
façon plus emblématique, l’effet le plus connu de ce genre feuilletonnesque est le *cliffhanger* qui date des serials américains et qui a pour but de rendre indispensable au public le souhait de regarder le prochain épisode. Il s’agit donc de rester sur une révélation ou sur une situation haletante. On coupe par exemple l’action à un moment crucial, une façon de terminer l’épisode qui requiert l’attention particulière des scénaristes. Dans *Plus belle la vie*, il s’agit souvent d’une révélation qui entraînera à coup sûr des péripéties dans l’épisode suivant. Les scénaristes doivent par exemple travailler particulièrement chaque *cliffhanger* des vendredis soirs 183 afin de réunir absolument le public le lundi soir pour une nouvelle semaine.

La description de Stéphane Benassi sur la feuilletonisation convient bien au cas de *Plus belle la vie* :

« la *feuilletonisation* consistait en l’êtrement d’un récit fictionnel susceptible de subir des *variations sémantiques* (flexibilité des valeurs, évolution des caractères des personnages, voire des idéologies), *temporelles* (changement de rythmes, ellipses, étreintes ou contraction du temps diégétique), et narratives (multiplication des possibles narratifs, rebondissements, suspense, etc.) » une forme feuilletonesque jouant donc sur « l’attente du téléspectateur placé face à ces variations» dont les éléments invariants tels la stabilité spatiale et discursive du feuilleton permettent au spectateur de retrouver ce qu’ils connaissent et sont venus chercher, les éléments invariants du genre reposent dont sur une « temporalité historique « et sur un récit basé « sur l’évolution généalogique » 184.

Des éléments sémantiques et temporels ouvrent l’espace narratif aux péripéties inattendues nécessaires au bon fonctionnement des systèmes de révélation/dévoilement et de consolation qui en découlent (Eco), alors que les éléments invariants rassurent les spectateurs et assurent le contrat de fidélité qui les lie au feuilleton.

d) **Esthétique de *Plus belle la vie***

*Plus belle la vie* épouse, on l’a dit, une esthétique proche du théâtre et des pièces de feuilletons radiophoniques. Les sagas sont effectivement des récits dont le moteur de l’action est le dialogue, où tout semble se commenter. Aussi, rappelons que le montage cut des 17 séquences construit la structure d’un épisode encadré par le résumé des épisodes précédents et le

183 Voir Annexes, entretien réisé en juin 2007, avec Yvan Lopez page 5.
cliffhanger final ouvrant une brèche narrative vers l’épisode suivant.

En plus de ces grandes lignes typiques de l’esthétique du soap, ce sont des échelles de plans moyens et rapprochés à la personne qui dominent le feuilleton de la même manière que dans les sitcoms. Les gros plans sont nombreux, puisqu’ils permettent de bien saisir les expressions du jeu stéréotypé des acteurs, un arrêt sensible de quelques secondes accompagne souvent ces plans. Le découpage s’organise selon la logique des raccords regards et les mouvements de caméras ont pour principale fonction de suivre les personnages. De plus, comme les mises en scène sont rapidement bouclées par les réalisateurs et techniciens qui ne tournent qu’une seule prise, l’élément récurrent qui découle de cette pratique est le recadrage, les zooms et dézooms rapides qui révèlent les adaptations des cadresurs aux mouvements et changements de direction des acteurs. Les tournages évoluent dans un contexte semblable à l’écriture, il faut aller vite. Dès lors, un élément récurrent assez insolite découle de cette esthétique : l’apparition des micros qui pénètrent le plus souvent le haut du cadre (pratiquement à chaque épisode), voire sur les côtés, parfois c’est un morceau de la perche qui apparaît. Il semblerait que ces éléments ne gênent pas le téléspectateur, peut être même ne le remarque-t-il pas. C’est cependant une véritable trace de la hâte dans la mise en place des mouvements du profilimique et du filmique et du choix tenace des réalisateurs et producteurs de ne pas tourner plusieurs prises. Le caractère industriel du soap se creuse dans cette « défaillance » visuelle qui marque chaque épisode.

Quant au cliffhanger, il est toujours mis en scène de la même manière à savoir un mouvement avant de la caméra ou un zoom avant sur le visage d’un personnage. Le dernier plan est donc souvent un gros plan ou très gros plan permettant de bien observer l’expression éberluée, apeurée, intensément pensive etc. du protagoniste.

Le soap est encadré par ces codes qui structurent sa forme et son système de communication, gage du style de la série et de son efficacité. Le spectateur est devant un mécanisme feuilletonesque bien rôdé, dynamique et dont l’aspect répétitif entretient le phénomène de reconnaissance de la fiction. C’est la logique cérémonielle que le soap entretient et qui permet au téléspectateur de reconnaître sa fiction et d’être immédiatement dans l’univers qu’il fait sien chaque soir. Ces rites sériels sont propres au soap, et sont fondés sur « des façons détournées d’obtenir la fidélité et la complicité téléspectatorielle » explique Jean-Pierre Esquenazi. Effectivement, les clins d’œil et autoréférences propres aux séries contemporaines ne sont pas un élément de reconnaissance de Plus belle la vie. Le but du feuilleton n’est pas de sortir le téléspectateur de la fiction en mettant en valeur le support et l’esthétique qui la porte, mais bien de l’inviter à pénétrer une réalité fictionnelle en touchant à son rythme quotidien.

Lorsque le dispositif entre l’énoncé de la fiction et son destinataire est établi, entre le programme fictionnel et son téléspectateur, nous nommerons à la suite de Jean-Pierre Esquenazi le téléspectateur idéal de la fiction Téléspectateur-de-Plus-belle-la-vie, ce dernier se détache du téléspectateur qui n’adhère pas forcément à la fiction et au discours télévisuel. C’est en effet le téléspectateur qui a accepté le contrat de la fiction, ses règles et ses codes qui est à même d’être touché par le discours et l’effet de réel de la fiction.

5) L’effet de réel dans *Plus Belle la vie*

a) Le choix des mots et l’émotion réaliste

*Plus belle la vie* met d’emblée en avant un paradoxe troublant : le feuilleton est présenté comme une « série réaliste »\(^{186}\) par la chaîne, tout en portant un titre qui tend vers un idéal, une idée du sens de la vie, une utopie en quelque sorte. Pourtant la promesse\(^{187}\) de la chaîne est double, l’une soutient le sens du titre et garantit d’apporter du rêve et une évasion, l’autre est portée par le discours de la chaîne, le sous-titre qui termine de qualifier la série est une promesse d’authenticité et de réalisme. Une étape intéressante puisque la novélisation garde une trace de ce travail verbal, et continue sous la forme clôturée du roman cette étape d’écriture scénaristique.

Cette étude du traitement réaliste dans une série qui paraît pourtant loin d’en épouser les spécificités\(^{188}\) permettra de comprendre ce qui est en jeu dans le processus créatif télévisuel, dans sa capacité à « parasiter le réel » afin de mettre en avant le temps télévisuel et celui du téléspectateur, puis de constater les effets de croyance qui en découlent.

Il est troublant d’observer que les auteurs et directeurs d’écriture de la série montrent un intérêt pour les récits fantastiques\(^{189}\) dans une série qui se veut réaliste et proche du quotidien

---

\(^{186}\) Site plusbellelavie.fr : « *Plus belle la vie*, véritable feuilleton de proximité ancré dans la société d’aujourd’hui, retrace la vie des habitants du quartier populaire du Mistral, situé au cœur de Marseille. »

\(^{187}\) François Jost dit : « chaque genre est une promesse au sens où Stendhal disait du Beau qu’il est une promesse de bonheur, mais aussi au sens où les publicitaires promettent un bénéfice à celui qui achète le produit qu’ils vantent par le biais des films ou des affiches. » op. cit. p. 18.

\(^{188}\) Témoignage d’un scénariste, cité par Mille, op. cit. p. 58 : “Souvent, les gens me disaient quand je leur disais que je travaillais pour *Plus belle la vie*, genre la caissière, ils me disaient : "ouais, mais c'est comme dans la vie". Alors que genre, dans la vie, en un an, il vous arrive ce qui arrive à un personnage de Plus belle la vie, mais vous faites une déprime”

\(^{189}\) Ce fantasme des auteurs pour le genre peut aussi s’expliquer dans ce désir d’idéal esthétique atteint par Louis
de ses téléspectateurs.

En effet, Olivier Szulzynger déclarait déjà à l’époque vouloir travailler sur « l’histoire d’un médecin serial killer qui hypnotisait les gens à distance. » On pense immédiatement au Mabuse de Fritz Lang. Plus récemment on peut lire dans l’article de Télérama : « Pour Claudio Descalzi, l’« auteur référent » de la semaine chargé de superviser le travail de ses collègues, ce sont... les vampires. Depuis cinq ans, il cherche absolument à placer des suceurs de sang dans les querelles familiales et les quiproquos amoureux qui constituent l’ordinaire de la série. Après tout, des fantômes ont bien hanté les ruelles du Mistral en 2005...»190. Cette tendance peut s’expliquer par l’air du temps qui favorise, depuis Harry Potter et les adaptations de Peter Jackson du Seigneur des anneaux, le goût pour le fantastique, sans parler des succès récents de toutes les productions cinématographiques et audiovisuelles qui touchent au mythe du vampire (Twilight, True blood etc.). Aussi l’impératif de continuellement surprendre pousse-t-il les scénaristes à élaborer des trames toujours plus surprenantes avec le risque de la surenchère, c’est pourquoi les équipes tournent afin de renouveler les trames. Le rythme quotidien du soap est difficile à tenir sur la longueur. En témoigne le commentaire d’Olivier Szulzynger sur le contexte dans lequel travaillent les scénaristes :

« Parce qu’il y a une des équipes qui est dans l’extravagance191, où tout est permis, à peu près, tout en restant dans le cadre, et qui se marre tout le temps. Et l’autre qui doit dialoguer avec vérité et trouver l’humanité des délires inventés par les autres. Toutes les semaines il y a cette réunion là et les dialoguistes passent au crible tout le travail sur les séquenciers, [et] disent "attendez, cette séquence c’est n’importe quoi, il faut la revoir. »

Je souligne « tout en restant dans le cadre » car il semble bien que les histoires fantastiques qui motivent certains auteurs ne peuvent se concrétiser dans un feuilleton qui doit respecter le réalisme mis en avant par la chaîne et les créateurs192. On remarque également le rôle plus pragmatique des dialoguistes qui doivent rationaliser les péripéties alambiquées que sont obligés de fabriquer les séquenciers.

Le producteur Hubert Besson déclare à son tour : « Plus belle la vie est ancré dans notre société, raconte des histoires liées à la société. [...] Il faut faire une différence entre

191 Il s’agit de l’arche A fonctionnant sur le système de l’enquête et des rebondissements surprenants.
192 Mille : « Ainsi, depuis le début, des histoires fantastiques ont été mises en scène dans la série, non sans susciter des débats au sein de la production : le personnage de Lucas voyait ainsi des fantômes, le diable est apparu dans la série sous la forme du personnage de Vassago, un homme d’affaires manipulateur, la jeune Sybille a communiqué par télépathie avec son demi-frère Quentin… » note, p. 55.
actualité et réalisme. La réalité de la série est prémonante. » Le genre du fantastique est la limite à ne pas franchir pour les auteurs qui pourtant élaborent des scénarios (arche A, sur 3 mois) aux péripéties policières loin du quotidien des téléspectateurs.

Muriel Mille a effectué une enquête sur le feuilleton et a assisté au processus créatif de la série de l’écriture jusqu’à la réalisation. Son étude a pour intérêt de mettre en évidence la manière dont s’élabore le vraisemblable dans les choix d’écriture et de réalisation. En étudiant la mise en forme d’une péripétie elle montre de quelle manière les scénaristes jouent les rôles d’évaluateur de leurs propres trames durant les discussions des réunions, réagissant aux écrits des autres tel un échantillon du public. L’étude de Chalvon-Demersay et Pasquier constatait déjà ce système : « Tout se passe comme si les réactions des premiers lecteurs constituaient un modèle réduit des réactions du public ». De la même manière, dans son étude de Flaubert, Bourdieu décrit « cette forme très particulière de croyance » qui se fonde « sur l’accord entre les présupposés qu’il engage et ceux que nous engageons dans l’expérience ordinaire du monde ». Les auteurs se fondent sur leur connaissance du monde et leur expérience commune. Muriel Mille conclut son article en précisant que la série est à l’image des idées que se font les personnes impliquées dans le processus créatif de la réalité et de ce qu’elle doit être à la télévision et donc du regard porté par ces acteurs sur le média télévisuel : « Ainsi, la représentation de ce qui est vraisemblable pour une fiction télévisée est aussi liée à leurs représentations de la manière de regarder la télévision. Celles-ci pourraient être reliées à leurs pratiques culturelles, à leur rapport à la culture, ainsi qu’à leurs trajectoires professionnelles, car leur travail à la télévision pose pour ces différents acteurs la question de leur rapport à la culture populaire. » La configuration du soap dépend en effet du rôle de transmission que pensent devoir endosser les participants à la fiction et de leur manière de concevoir les publics de Plus belle la vie.

Aussi, la série fonctionne sur la mise en place d’un « effet de réel » selon les mots de Barthes : « effets de réel » selon Barthes, c'est-à-dire « l'objet ni incongru ni significatif », dont la fabrication est de « dénoter le réel concret » à travers la référence à un détail concret. Il s’agit d’accorder une grande attention aux éléments permettant d’ancrez le récit dans un cadre

193 Article du 7 février 2010 de Pierre Langlais sur slate.fr
194 Son étude se base sur une analyse de la série par visionnage, lecture des résumés, étude du processus de production à partir d’observations des réunions d’écriture, des réunions de préparation du tournage et du tournage lui-même, série d’entretiens avec différents participants à ce processus, et en particulier les scénaristes.
197 BARTHES, Roland, collectif, Littérature et réalité, Points, rééd. 1982, p. 84.
diégétique qui serait celui du quotidien.

L’analyse de Mille porte sur la péripétie suivante : « la dernière scène de l’épisode 1176 montre le jeune Raphaël Cassagne poignardant l’homme d’affaires Charles Frémont en plein milieu du commissariat. » Charles Frémont n’est pas lourdement blessé et se retrouve à l’hôpital, Raphaël ne peut disparaître du feuilleton et reste impuni (ils ont besoin de garder l’acteur dans les épisodes suivants), cela pose évidemment un problème moral aux scénaristes. Ces derniers règlent la difficulté en se focalisant non pas sur le geste du jeune homme mais sur ses conséquences et proposent de déplacer cette résolution (une future consolation dans le sens où la logique exige une sanction pour un tel geste) de l’intrigue dans une arche B où la vraisemblance est plus appuyée puisqu’elle concerne les problèmes de société. C’est aussi le lieu où les personnages sont « suivi », en fait Raphaël sera inculpé et la suite sera laissée en suspend : « Le tourbillon narratif de la série fait que cette histoire n’est plus mentionnée et que le jeune homme oublie assez rapidement son deuil. »198. Lors de la discussion des séquenciers la péripétie n’est pas remise en cause, ces derniers questionnent la réalité juridique et cherchent des détails concrets à mettre en avant (savoir s’il peut être menacé d’une incarcération dans un centre pour mineur, ils feraient ainsi de ce passage un moyen de sensibiliser le public à l’actualité en cours (épisode qui date de 2009) par exemple).

Puis les scénaristes vont se concentrer sur les émotions et les réactions psychologiques des personnages, c’est la cohérence199 de leurs comportements vis-à-vis des faits qui assure l’effet de réel. Les scénaristes insistent alors sur le chagrin du jeune homme, sentiment qui justifierait son geste (une amie à lui est morte et Charles Frémont serait responsable), et sur la culpabilité du père (les scénaristes sont encore une fois les éléments de mesure des réactions du public200) : « on a repyschologisé l’axe Nathan-Raphaël », commente le directeur d’écriture, il ajoute : « ce qui est important dans Plus belle la vie, ce sont les sentiments. En fait, ce sont les personnages et ce que vivent les personnages. Et ce qu’ils vivent à travers leurs histoires, quoi. Et c’est pour ça que les gens s’accrochent à quelqu’un qui tout d’un coup vit des choses. »201. L’effet de réalité se construit sur ces deux régimes d’intrigues : les éléments juridiques précisés et les mécanismes émotionnels qui finissent de convaincre tous les participants du processus de

198 MILLE, Muriel, Rendre l’incroyable quotidien, Fabrication de la vraisemblance dans Plus belle la vie, op. cit, p. 61.
199 MILLE, Muriel : « Rendre crédible, c’est rendre cohérent », op. cit. p. 66.
200 « Benoît s’en veut de ne pas l’avoir surveillé. Moi, je culpabiliserais un max. », cité par Mille, p. 64. (Les deux dialoguistes sont des hommes d’environ 40 ans, l’âge du père de Benoît).
201 Ibid, p. 63
fabrication. C’est le « réalisme émotionnel » de Len Ang (dans son étude de *Dallas*\(^{202}\)) qui se joue dans ces trames permettant à la série de paraître « réaliste » tout en jouant sur l’invraisemblables des péripéties de l’arche A.

b) L’étape décisive des dialogues

Les dialoguistes doivent clarifier les attitudes des personnages, ainsi leur intervention dans le processus d’écriture a pour but de rationaliser les récits des séquenciers.

En effet, lorsque les séquences sont validées, une deuxième confrontation avec le texte s’organise au moment où les dialoguistes commencent leur travail d’écriture. Un auteur référent présent au premier atelier assiste à leur réunion. Cette phase nous intéresse particulièrement parce qu’il s’agit du passage primordial du choix des mots et de l’explicitation par les dialogues des faits et des attitudes choisies par les séquenciers. La réalité passe effectivement par des expressions telles que « tuteur légal » ou encore « liberté surveillée » : « Les termes cités fonctionnent comme des points d’ancrage dans une réalité sociale et pénale. »\(^{203}\) Les auteurs conviennent que ce n’est pas possible\(^{204}\) de relâcher Raphaël, cependant ils sont obligés de sortir de cette action, ils précisent donc le vocabulaire juridique et le récit prend une allure crédible, concrète, réaliste.

« chef atelier dialogue : « Le directeur d’écriture met en place des situations où les gens sont dans des situations très, très, très complexes et, nous, notre travail, c’est que cette situation soit le plus en exergue possible… Mais […] d’une façon simple, c’est-à-dire que faut pas rentrer dans des sentiments extrêmement complexes où on ne comprend rien. Non, il faut que ça soit simple. »\(^{205}\)

Muriel Mille note l’importance de cette phase d’écriture : « Lors de cette étape des

---


\(^{203}\) MILLE, Muriel, *Rendre l’incroyable quotidien, Fabrication de la vraisemblance dans Plus belle la vie*, op. cit, p. 65.

\(^{204}\) Directeur d’écriture : le juge décide de le laisser libre.

Dialoguiste 1 : tu crois que c’est possible dans la vie ?

Dialoguiste 4 : bah non…

Dialoguiste 2 : celui qu’il a planté, c’est un salaud… On peut peut-être parler de « suivi psychiatrique ».


\(^{205}\) *Ibid*, p. 77.
dialogues, un des mécanismes de rapport au contenu de la série est le plus perceptible, c’est-à-dire la recherche de motivations et de justifications pour les actions de chacun des personnages » 206. Le tout doit rester simple, c'est-à-dire qu’il y a « unicité des motivations » des personnages, le ton doit rester au premier degré, il ne faut pas user d’ironie ou très peu et de façon explicite. Surtout, il ne faut pas mélanger les genres et instiller du comique dans les arches d’intrigues policières par exemple. Les dialogues dominent dans le soap et sont un moyen d’économie narrative important, ils sont donc calibrés de manière à transmettre un message le plus efficacement possible. Les péripéties sont si nombreuses qu’il faut épurer le discours, les répliques et les personnages tendent donc vers le stéréotype.

c) Le tournage

Les textes circulent ensuite entre les mains de l’équipe technique, ils évaluent à nouveau la pertinence des arches narratives et la possibilité concrète de les mettre en scène. Durant cette étape de relecture, des changements sont également opérés en fonction des impératifs des techniciens, du temps dont ils disposent et de la cohérence qu’ils dégagent à nouveau dans ce nouveau regard porté sur le texte. Ces nouveaux participants du processus créatif portent particulièrement leur attention sur des détails concrets liés aux accessoires et aux éléments à mettre à la disposition des scènes pour attester de leur réalité. En effet, lorsque Raphaël est chez le juge, les techniciens, auteurs référents et réalisateurs s’arrêtent sur le document que le jeune homme est censé signer, il faut selon eux : « montrer le vrai document » chose qui n’est pas précisée par le scénario : « L’assistant directeur artistique : « C’est quoi ce document ? Nous, on va faire que Benoît signe (le scénario indique que c’est Raphaël qui signe un document juridique) et Raphaël ne signe rien. (Au responsable des accessoires) T’appelles le commissariat. Que ce soit en deux exemplaires. Raphaël n’aura pas de menottes. » Muriel Mille ajoute à ce propos que « l’usage du véritable document qu’on verra à peine à l’écran fonctionne presque comme effet de réel pour les fabricants eux-mêmes. Il semble lors de cette réunion évident à tous les participants qu’il faut montrer le vrai document » 207 La véracité de l’image s’appuie ici aussi sur des « preuves », des objets filmés qui assurent le lien pragmatique à travers l’utilisation d’un élément matériel du monde.

206 Ibid, p. 69.
6) La puissance d’un média

Dans son livre sur TF1\textsuperscript{208}, Jean Pierre Eskenazi rappelle que la puissance d’un média est souvent confondue avec la possibilité de diffusion et l’effet que peut avoir le message sur les téléspectateurs. Ces professionnels de la télévision font dès lors l’hypothèse que le téléspectateur n’est pas autonome et subit le discours télévisuel (« il ne peut refuser d’éteindre son poste »\textsuperscript{209}) et on suppose qu’il recevra le message télévisuel tel quel sans prise de recul ni remise en question de ce discours. Dans le cas de Plus belle la vie les producteurs et auteurs savent que leur programme est suivi par plus de 5 millions de téléspectateurs et sont sûrs de la puissance de la technique télévisuelle et du discours qu’il porte. C’est le respect du discours moral et bien pensant de la culture populaire qui est entretenu dans Plus belle la vie et notamment par la chaîne. En effet, ce sont moins les scénaristes qui pensent au public que les producteurs et les diffuseurs « car ils sont aussi les porteurs des préoccupations de rentabilité et de succès économiques du produit. »\textsuperscript{210}

a) La croyance en la fiction

Jean-Pierre Eskenazi définit le pouvoir à la suite de Michel Foucault\textsuperscript{211} comme un bloc de relations dont les articulations complexes régissent les modalités de l’exercice d’un pouvoir : « Ainsi nous définissons […] le pouvoir comme un bloc de relations qu’une situation stabilisée induit ». En effet, c’est lorsque la relation est installée et que le dispositif\textsuperscript{212} est mis en place que nous pouvons analyser de quelle manière le discours est porté par la technique, comment se règle la communication et se « déterminent les rapports de force »\textsuperscript{213}. Le discours de la chaîne et « sa mission » doivent se maintenir dans le feuilleton, c’est pourquoi les épisodes et les trames élaborées par les scénaristes sont scrupuleusement suivis par les producteurs et

\textsuperscript{208} ESKENAZI, Jean-Pierre, \textit{La puissance d’un média}, Paris, L’harmattan, 1996.
\textsuperscript{209} Ibid, p. 22.
\textsuperscript{210} MILLE, Muriel, \textit{Rendre l’incroyable quotidien, Fabrication de la vraisemblance dans Plus belle la vie}, op. cit, p. 76
\textsuperscript{211} Deux essais sur le sujet et le pouvoir, in Hubert et Paul Rabinow, Michel Foucault, Un parcours philosophique, Gallimard Folio, 1984 (82-83), pages 297 à 321.
\textsuperscript{212} Le terme est de Foucault
diffuseurs qui souhaitent s’assurer du maintien du lien\textsuperscript{214} avec le public du soap. La répétition de la combinaison narrative du soap, le ressassement des formes qui la définissent, permettent une reconnaissance efficace, gage de pérennité du lien et donc de la puissance supposée du feuilleton et de son discours. Une fois le lien établi entre l’énoncé et le téléspectateur et le dispositif installé, le pouvoir du feuilleton agit sur ses téléspectateurs. Les ficelles narratives de la littérature populaire ainsi que la forme du feuilleton quotidien et sa relation à l’actualité sont les éléments qui déterminent la force de la fiction et sa faculté à fidéliser les téléspectateurs de Plus belle la vie. Il faut cependant s’arrêter plus précisément sur certains éléments de la fiction télévisuelle pour montrer comment cette puissance se maintient par l’effet de croyance que le genre fictionnel télévisuel sous-tend.

« Ayant fait moi-même l’expérience d’avoir écrit deux romans qui ont touché des millions de lecteurs, je me suis rendu compte d’un phénomène extraordinaire. Jusqu’à quelques dizaines de milliers d’exemplaires (estimation variable d’un pays à l’autre), on touche en général un public connaissant parfaitement le pacte fictionnel. Après, et surtout au-delà du million d’exemplaires, on entre dans un no man’s land où il n’est pas sûr que les lecteurs soient au courant de ce pacte »\textsuperscript{215}

Umberto Eco relève ici la réception problématique des fictions sur une échelle quantitative. A ce stade, le pacte fictionnel ne semble pas clair pour tous les publics, une situation qui correspond au cas particulier de Plus belle la vie et dont le travail des scénaristes est d’entretenir la relation avec le quotidien du spectateur et où la fiction prétend mimer notre vie. Le paradoxe de la fiction réside dans le fait que nous l’évaluons en fonction de notre monde, Umberto Eco déduit ainsi que « les mondes fictionnels sont des parasites du monde réel »\textsuperscript{216}. Ainsi, François Jost note que les frontières entre réalité et fiction ne sont pas évidentes pour nombre de téléspectateurs (dont il précise aussi la particularité qui est celle des enfants) et souligne que la télévision accentue la difficulté de saisir la frontière, c’est la « fairesetsemblance » de Pavel\textsuperscript{217} qui entre en jeu lorsque nous sommes pris dans une fiction au point de nous y abandonner de façon excessive.

A la suite de François Jost, les éléments d’analyse de la télévision nous permettent

\textsuperscript{214} ESQUENAZI : « Si on s’accorde avec la définition de Foucault, selon laquelle « une relation de pouvoir, c’est un mode d’action de certains sur certains autres » [Deux essais sur le sujet et le pouvoir, p 313.], le pouvoir d’un média serait celui de déterminer des individus à devenir des spectateurs […] de ce média ; ce pouvoir serait donc celui de maintenir la communication. » p. 26.
\textsuperscript{215} ECO, Umberto (1996, p. 102), cité par JOST, François, p. 106.
\textsuperscript{216} ECO, Umberto, Lector in Fabula, Paris, Le livre de Poche, 1996, p.114.
\textsuperscript{217} PAVEL, Thomas, Univers de la fiction, Paris, Seuil, 1988, p.110.
de définir les caractéristiques médiatiques et audiovisuelles du feuilleton de France 3.

Dans sa partie sur le temps du média et l’effet du médium218, François Jost note que « l’empreinte du réel » reprend les trois types de relation distingués par Peirce entre les signes et les objets qu’ils représentent : l’icône « représente son objet dans la similarité, que celui-ci existe ou non : une image virtuelle ressemble au réel, bien que ce qu’elle représente n’existe pas » et « l’indice, qui est lié à son objet par contiguïté ou qui a été causé par contact » il donne l’exemple de l’impact d’une balle qui est la trace d’un coup de feu « bien qu’elle ne ressemble pas à sa cause », l’image cinématographique, « argentique » et vidéo sont des « icônes indicielles : non seulement elle ressemblent à ce qui se trouve devant la caméra mais nous savons qu’elles ont été causées par un flux photonique et qu’elles sont une image du réel » ces relations de l’image à sa représentation tendent à donner cette impression « de toucher la réalité grâce à l’image »219. Ce rapport sémiologique entre l’image et sa représentation se renforce en ce qui concerne le rapport au réel avec la temporalité intrinsèque au média télévisuel. Le passage de l’étape de l’écriture à ces considérations intrinsèques aux caractéristiques de l’image nous intéresse dans le sens où le passage à la novélisation marque le retour du verbe dans un support fictif clôturé rendant à la fiction son indépendance vis-à-vis de ces effets de réalité prégants.

La télévision, dont « l’art est la gestion du temps »220, organise ses grilles de programme en fonction d’un emploi du temps quotidien lié aux habitudes sociales supposées des téléspectateurs. F. Jost dégage deux niveaux d’organisation des programmes, l’un horizontal correspondant au temps chronologique et journalier du téléspectateur et l’autre vertical, correspondant à l’organisation régulière dans la semaine, par exemple Plus belle la vie est calé en début de soirée avant le prime time ou le film du soir et c’est un rendez vous quotidien en semaine puisque le feuilleton s’arrête le week-end. Plus belle la vie est un rendez-vous qui paraît constant de par la quantité de ses épisodes, les années que le feuilleton accumule et sa force provient en grande partie de sa régularité quotidienne à une heure de la journée où toute la famille est présente.

Aussi, François Jost précise que l’appréhension du temps chez le spectateur se réalise sur deux types d’opération cognitive qui génèrent une production de croyances plus ou moins importantes. Le degré de croyance découle de l’organisation temporelle d’une part (vu précédemment), de sa durée dans le temps (le soap a aujourd’hui 8 ans d’existence quotidienne à l’antenne…), d’autre part la croyance prend sa particularité en fonction des différentes

218 JOST, François, op. cit, p. 36-37.
220 JOST, François, op. cit. p. 50.
temporalités des programmes télévisuels dans leur relation au monde. Précisons à la suite de François Jost que le terme de croyance ne correspond pas à un savoir dégradé mais à des attentes spécifiques quant à l’attitude du spectateur face à un genre particulier et au contrat qu’il engage entre les participants. Ces trois catégories permettent de « cerner le type de croyance » qu’engage un genre. Ces types de relations temporelles sont formulés en termes peirciens de la façon suivante :

- Le temps indiciel (contact avec le temps de notre monde)
- Le temps iconique, celui des « programmes qui construisent un temps, parfois proche du nôtre, mais dont l’existence n’est pas assurée ».
- Le temps symbolique : « qui confère une signification particulière à la temporalité du document quand il est regardé comme une œuvre ».

Le temps indiciel est celui du « temps réel » dont l’exemple emblématique selon François Jost est la caméra de surveillance qui capte l’éphémérité temporelle du monde. Le temps iconique est celui du temps de la fiction qui renvoie à l’intentionnalité humaine, au geste créatif où l’aléatoire n’a pas lieu (contrairement au direct). Le temps symbolique est celui de l’œuvre clôturée et fermée qui rejoint le temps immuable du musée imaginaire de Malraux. Tout comme le temps indiciel n’est pas sans rapport avec l’iconicité (Jost montre que les journalistes sont les responsables d’une mise en scène du discours, ainsi le journaliste « participe à construire avec ce monde un temps largement iconique »), les fictions créent des ponts entre temps iconique et indiciel en jouant avec la concomitance entre événement fictionnels et réels, comme ne cesse de le faire le feuilleton *Plus belle la vie*. De plus, les dialogues des feuilletons tels les sitcoms et les *soaps* ont tendance à mimer les discussions quotidiennes (« papotages » dit Jost) « au point que le téléspectateur […] peut être enclin à perdre de vue la production intentionnelle de tels dialogues et à les ancrer dans les *comédiens eux-mêmes* »222. En effet nous verrons que les comédiens sont les points d’ancrages des affects et de la croyance en la fiction. Tout le travail sur les effets de réel relatifs à l’image et à ses qualités d’icône indicielle, se fixe sur les éléments omniprésents du *soap* et porteur d’une narration où « tout se commente », où « tout se parle » : les comédiens.

*Plus belle la vie* fonde son effet de réel et la croyance du téléspectateur sur cet effet d’éclatement de l’autonomie du temps iconique223 « en lui donnant des fondements dans notre

---

222 Nous soulignons.
223 François Jost développe de son côté l’exemple de la série *Aux frontières du réel* : fait éclater l’autonomie du temps iconique en lui donnant des fondements dans notre propre monde : utilisation de l’actualité « ouvre une véritable brèche par laquelle communiquent sans problème fiction et réalité ». La série jouait sur l’actualité de la
propre monde », dans son rapport à l’actualité et aux grilles des programmes informatifs, journaux télévisés et autres magasines qui alimentent le flux télévisuel.

b) La relation à l’actualité

Un programme télévisuel, qu’il soit fictif ou informatif, ne peut être compris et analysé sans la prise en compte du contexte de sa diffusion. Plus belle la vie est diffusé sur France 3 après le journal télévisé (régional, local et national) et suit donc les actualités, faisant le lien avec le prime time qui sera annoncé avant et après le feuilleton.


vache folle transformant les raison et les causes du virus, « A ceux dont le savoir sur le temps fictionnel est faible, Aux Frontières du réel oppose la méfiance envers les nouvelles médiatisées et la croyance à un statut parallèle de l’information qui transforme son interprétation. Du même coup, se constitue un nouveau temps, qui est propre au média, où les questions mal posées dans un secteur de la grille par un genre donné comme le journal télévisé _ par exemple, l’affaire de la vache folle _ reçoivent des réponses dans un autre, celui de la fiction, au plus grand mépris de leur différence de nature quant au temps. » op. cit. p. 41.

224 Stéphane Benassi, CinémAction : « le feuilleton télévisé actuel […] n’a plus pour objet d’éveiller chez le téléspectateur une quelconque conscience sociale ou politique », op.cit. p.166.
cela proche des thématiques qui alimentent les journaux télévisés et magasines de société. Une tendance à toucher aux thèmes sociaux qui perpétue l’histoire du roman feuilleton et de la recette propre à Eugène Sue.

En effet, au-delà de cette prise de position politique, le *soap* aborde dans les arches secondaires des problèmes dits de société, surtout, le feuilleton se cale sur l’actualité culturelle, sociale, politique et institutionnelle du pays.

Les jours fériés, les événements sportifs, les actualités culturelles et les faits divers, sont des points d’ancrage événementiels auxquels s’adaptent quotidiennement les scénaristes : par exemple lors des élections récentes, deux scènes ont été tournées en fonction des deux scénarios possibles : une scène correspondant à la réélection de Nicolas Sarkozy, une autre à celle de l’actuel président François Hollande. Un autre exemple, cette année, lorsque *Plus belle la vie* a mis en scène l’affichage des résultats du bac, certains lycéens ont cru que le jour avait été avancé, c’était en fait une erreur de la chaîne. Cette relation quotidienne aux événements, cette habitude de coller au quotidien en se calant sur le calendrier au jour près (le 14 juillet, les élections, la Saint Valentin, la coupe de France de foot, etc.) tendent à la construction parallèle d’un programme fictionnel quotidien interpénétrant les espaces temporels réels des téléspectateurs. Le lien entre les temps réel et fictionnel tend à réduire la frontière entre téléspectateurs et personnages fictifs et met en scène ce souhait clairement énoncé de tendre un « miroir de notre société aux téléspectateurs ».

*Plus belle la vie* brouille ainsi le contrat fictif établi entre un auteur et son public. La croyance du public se fonde sur des éléments multiples qui favorisent dans ce cas précis une croyance démultipliée en la fiction : « il y a deux ans, nous avons traité du baptême citoyen. Nous avons aussi parlé du don du sang. Ce genre d’histoire B a un impact sur le comportement des téléspectateurs. Cependant, nous devons faire ça avec beaucoup de modération, avec un grand sens civique, parce qu’on sait qu’il y aura des répercussions sur nos téléspectateurs ».

Les producteurs, plus attentifs au public, parlent de « mission de service public » et adaptent leur travail à cette croyance, une attitude favorisant la conception du public de télévision comme passif (Bourdieu et Passeron, 1963), conception depuis largement démentie comme l’a rappelé Jean-Pierre Esquinazi encore récemment. Muriel Mille note que « le succès de la série ainsi que son réalisme affiché incitent les fabricants à craindre que les spectateurs, ou certains d’entre

226 Introduction en voix off du commentaire d’un documentaire réalisé sur les fans de *Plus belle la vie*, produit par TeF France et France Télévision : [https://www.youtube.com/watch?v=eNuuB3zwv1w&feature=player_embedded](https://www.youtube.com/watch?v=eNuuB3zwv1w&feature=player_embedded)
227 Le producteur désigne ici les arches.
228 Hubert Besson, producteur. Sur [slate.fr](http://slate.fr).
eux, entrent pleinement dans l’effet de croyance mis en place par le réalisme de la série. »

Le soap apparaît comme une fenêtre ouverte sur une réalité « pragnante » dont la puissance se renforce au centre du flux télévisuel et d’une temporalité jouant sur les effets de direct et d’éphémérité d’une image indicielle. Aussi, l’effet de cette structure narrative et de son contexte télévisuel (relation à l’actualité des autres programmes de la chaîne) a-t-il tendance à tendre vers un effacement des frontières. De plus, même si François Jost affirme que « le récit de fiction est d’abord un tout qui est structuré en fonction d’un début et d’une fin (contrairement à notre vie qui est faite de hasards). Cela, même dans les sous genres qui, comme le feuilleton, se déroulent sur plusieurs jours, semaines ou mois… »

Le feuilleton est diffusé tous les soirs et ce depuis 8 ans, la quantité d’épisodes suivis sur la durée donne l’impression vertigineuse de partager la vie des acteurs qui vivent eux aussi depuis 8 ans dans un même univers fictionnel et vieillissent à l’antenne. L’arrêt d’un tel format n’est pas envisageable par le Téléspectateur de Plus belle la vie et son ouverture constante par le cliffhanger sur le lendemain ne laisse pas entrevoir une fin, la clôture du soap n’est pas évident.

De plus, le contexte plus global de la télévision est celui d’un lieu où les genres tendent à fabriquer des hybrides et où les discours réalistes sont portés par des formes feuilletonnesques. En effet, afin de fidéliser et maintenir l’intérêt des téléspectateurs, les jeux télévisés, les programmes de variétés ou même les informations du journal télévisé, tendent à user des ficelles du feuilleton de la forme sérielle. Le journal télévisé est lui aussi traversé d’événements d’actualité mis en sérialité dont l’issue reste un suspense. L’image indicielle domine les représentations des péripéties, elles sont accompagnées de l’effet de réalité du direct des reportages. François Jost constate également que la télé réalité s’inspire des fictions pour inventer ses nouveaux formats.

230 MILLE, Muriel, Rendre l’incroyable quotidien, Fabrication de la vraisemblance dans Plus belle la vie, op. cit, p.75
231 JOST, François, op. cit, p. 107.
232 Il est fondé sur « une opération de dilatation et de complexification de la diégèse, un étirement du temps », Nel, 1990, p.64
233 Jean-Pierre Esquenazi, op. cit. p. 60 : « Mais il est tout à fait évident que c’est sa régularité quotidienne que le Journal Télévisé tire la plus grande partie de sa puissance : sa faculté de répéter les mêmes formes tous les jours à la même heure finit par imposer une temporalité spécifique à l’information. Pendant une demi-heure, tous les soirs, le monde se manifeste dans le Journal Télévisé. De ce point de vue, il est moins feuilleton qu’une série. » Cependant les affaires suivies de façon quotidienne entament la forme du feuilleton avec la suite prévue pour le prochain journal télévisé.
Stéphane Benassi, déclare que « tout est fiction », il souligne ainsi l’aspect feuillétonesque du jeu télévisé qui se fonde sur le suivi du parcours d’un candidat que le téléspectateur regarde depuis quelques jours et auquel il s’attache comme à un protagoniste de fiction. Le présentateur est lui comme le narrateur d’un film ou d’un roman, il met en relief la participation, l’évolution du joueur et il « induit le suspense », le présentateur se charge en effet de résumer les épisodes précédents concernant les étapes successives d’un même joueur par exemple et pointe les moments de tension dans son parcours. De la même manière que dans le récit fictionnel, le jeu télévisé fonde le plaisir télévisuel et son aspect ludique sur le savoir supérieur du téléspectateur sur celui du joueur (réponses qui s’affichent au bas de l’écran, boule noir de motus qui se dirige vers la main du joueur etc.).

A la relation à l’actualité, aux faits de société et au flux inter-génériques du média télévisuel s’ajoutent l’ampleur du phénomène télévisuel du soap et la croyance en la fiction que les ficelles du roman populaire et la dépendance à la forme feuillétonesque accentuent et entretiennent. Ces ingrédients tendent à faire de Plus belle la vie un objet privilégié où l’effet de direct biaisé avec les événements du monde culturel et social rendent encore actuels les propos d’Arnheim qui redoutait le manque de recul critique d’une partie des téléspectateurs et leur propension à se laisser « prendre totalement par les images » et à ne plus questionner le discours qu’ils reçoivent.

c) « L’hystérie »²³⁵ des fans

Un reportage d’une heure produit et réalisé par France 3 et TelFrance est consacré à quelques fans de Plus belle la vie. Il explicite le discours de la chaîne et des créateurs, à savoir vendre du rêve et « tendre un miroir de notre société » aux téléspectateurs. Les réalisateurs ont trouvé cet échantillon de personne au sein du groupe de fans qui attendent à la sortie du studio de production situé à Marseille, dans l’espoir d’obtenir une photo ou un autographe d’un acteur.

Les différents fans répondent aux questions des journalistes et expliquent qu’ils ont l’habitude de faire le voyage régulièrement, ils viennent ainsi parfois de très loin pour réaliser ce « pèlerinage ». Toutes les générations sont représentées par le documentaire : une mère de famille amoureuse de Guillaume, une adolescente et un père liés par leur passion commune pour le soap, un jeune homme au handicap mental qui écrit et lit depuis sa découverte de Plus belle la

²³⁵ Voir Annexes, entretien réalisé en juin 2007, avec Yvan Lopez page 3.
vie, une mère célibataire cinquantenaire admiration du parcours de Blanche Marci dont le fils Bruno a osé lui parler de l’homosexualité grâce au personnage de Thomas dans le soap, et le groupe féminin qui a créé le fan club du couple Boher/Samia pris en exemple précédemment. De plus, les fans présents dans le documentaire sont tous liés à des amis, de la famille, des collègues ou encore par des amitiés d’abord virtuelles (mise en relation par des forums et blog pour les Boh’girls). On voit apparaître les formations de ce que Stanley Fish236 a appelé « les communautés d’interprétations » qui sont composées de « ceux qui partagent les mêmes stratégies d’interprétation non pour lire les textes mais pour les écrire, en établir les propriétés, leur attribuer des intentions. » Les plaisirs télévisuels collectifs qui s’établissent au sein de la famille et de tout cadre social du téléspectateur.

Malgré le contexte de l’entretien, où les personnes savent qu’on les interroge sur leur amour pour un feuilleton télévisé, les fans appellent les acteurs par leurs prénoms fictifs et mettent en scène leur adoration pour le soap. Lorsqu’ils sont interviewés chez eux ou sur le lieu de campement à Marseille, ces derniers font souvent l’effort de préciser parfois qu’il s’agit d’un acteur, ou bien entendu d’un feuilleton. Sauf le cas précis de la mère de famille qui dit avoir eu le « béguien » pour Guillaume (Leserman) et qui toujours, appellera l’acteur ainsi et ne sortira pas du plaisir de fiction que la série lui procure, de l’idylle qu’elle s’est créée au contact du feuilleton, même lors de la visite des studios.

Ce documentaire montre, nous en sommes conscients, les fans les plus profondément touchés par leur affection pour la fiction, cependant leur attitude est de façon excessive une représentation de l’effet de croyance qui touche les Téléspectateurs de Plus belle la vie qui déclarent « c’est comme dans la vie » à un scénariste du soap lui-même étonné par ces propos237. L’attitude de ces fans est troublante, car, même lorsqu’ils entrent en contact avec le contexte de fabrication de la série, ses décors, ses caméras, ses techniciens et ses acteurs, le phénomène de croyance ne s’estompe pas et semble même s’intensifier.

En ce qui concerne la fan Isabelle (identification forte sur le personnage de Blanche Marci), elle cherche un appartement non loin des studios du soap et la voix off du documentaire de déclarer : « Isabelle réalise que sans Plus belle la vie, elle n’aurait sans doute jamais trouvé l’énergie nécessaire pour se reconstruire ». Le discours du documentaire réalisé par les studios et la chaîne qui diffuse le soap, rappelons-le, permet de mettre en valeur l’idée qu’ils

236 1980, p. 171.
237 Muriel Mille, op. cit. p. 60 : Souvent, les gens me disaient quand je leur disais que je travaillais pour Plus belle la vie, genre la caissière, ils me disaient : « Ouais, mais c’est comme dans la vie ». Alors que genre, dans la vie, en un an, il vous arrive ce qui arrive à un personnage de Plus belle la vie, mais vous faites une déprime. (Dialoguiste) »

79
ont du rôle de leur feuilleton. Aussi, construisent-ils leur documentaire comme une mise en fiction de personnages qui souhaitent toucher les éléments qui composent leur fiction favorite, et dont on sent qu’il y aura des révélations heureuses : « Comme tous les fans de Plus belle la vie, elles caressent le rêve d’avoir la chance un jour de franchir cette barrière aux portes du studio de Plus belle la vie qui les sépare du quartier du Mistral ». Ainsi, avant de les voir pénétrer les lieux les fans déclarent à la caméra : « Les studios c’est un peu notre rêve quoi », le mot « rêve » revient plusieurs fois dans le discours de la chaîne et des « protagonistes réels » jusqu’au moment où elles apprennent la bonne nouvelle et voient les coulisses du tournage.

Celle qui est amoureuse du personnage Guillaume Leserman s’exclame heureuse de voir « les appartements de Guillaume » et pleure de joie. Isabelle, celle qui s’identifie à Blanche, sera très touchée sur le plateau de faire de la figuration et de croiser l’actrice. Elle dit à son fils « tu as vu, j’étais jute à côté d’elle, comme quoi le destin…J’ai pu rencontrer la femme, la mère de ses enfants, la mère de famille… Quand je vois la force qu’elle a, enfin quand euh l’actrice qui joue Blanche… la force qu’elle va puiser, tout l’amour qu’elle va donner pour ses enfants, elle me donne la force, moi, tous les jours. Merci Blanche, merci Blanche entre guillemets… ». Cette citation montre le rapport paradoxale qu’entretiennent les téléspectateurs avec leur feuilleton, elle rentre dans le phénomène de croyance tout en étant consciente de parler d’un personnage fictif et d’une comédienne, cependant le rôle touche à sa propre personne à sa propre existence.

Ce documentaire énonce les promesses de la chaîne qui sont de délivrer une part de rêve aux téléspectateurs et de leur « tendre un miroir du monde », des promesses auxquelles ces fans répondent en effet par une croyance démesurée en la fiction et une identification poussée qui se fixe sur les protagonistes du soap. En effet, le panel social représenté par le soap est une réussite concernant le nombre important de téléspectateurs qui trouvent des personnages et des situations sur lesquelles fixer les affects et comparer leur propre existence : « La promesse du feuilleton est cet espace de jeu qu’il glisse entre chacun et ses appartenances sociales »238. En d’autres termes, le plaisir du feuilleton vient de la possibilité qu’il donne aux téléspectateurs de confronter leur propre vie à des modèles narratifs.

Les novélisations du soap développent de trois manières différentes ce qui est entamé dans la fiction télévisuelle et se creusent dans le plaisir et la croyance des téléspectateurs de Plus belle la vie. Ces livres continuent le dispositif établi en proposant un objet concret et manipulable et dont les ficelles narratives, et les renvois ne sont plus seulement fondés sur le quotidien et l’actualité mais sur le feuilleton lui-même.

7) **Les novélisations de *Plus belle la vie***

Les éditions du Tigre Bleu proposent un nombre important de novélisations traditionnelles, c'est-à-dire fondées sur une mise en roman qui retrace de façon précise une arche narrative. Ces novélisations se présentent comme des synthèses d’un grand nombre d’épisodes et favorisent la lisibilité de la fiction adaptée, reprenant une histoire déjà connue des téléspectateurs. Deux autres types de novélisations sont apparues dans les grilles des éditeurs en 2009 et 2011, respectivement *Mistral années 1970*\(^{239}\) et *Lettre à Johanna*\(^{240}\).

Ces novélisations renouvelent le rapport au format feuilletonesque entamé par la télévision en proposant des suites inédites mais ancrées dans la diégèse du feuilleton. L’étude de ces différentes formes de novélisations mettra en évidence les esthétiques propres à ces textes et leurs fonctions par rapport à la fiction télévisuelle.

a) **La novélisation traditionnelle**

**Les conditions d’adaptation**

L’interlocuteur du novélisateur durant l’écriture de cette novélisation standardisée (ou traditionnelle, parce qu’elle épouse les formes de fidélité envers l’œuvre adaptée et de ressassement propres aux novélisations de *blockbusters* pris en exemple par les Virmaux) est l’éditeur du Tigre Bleu, Olivier Szulzynger. La maison de production n’est pas « véritablement l’éditeur »\(^{241}\) et donnera cependant son consentement à chaque étape décisive. Ainsi, la circulation des textes est également présente dans le processus éditorial de ces adaptations d’œuvres audiovisuelles, et ce, de façon plus systématique que pour un livre classique, avec, en outre, la présence d’un professionnel de l’audiovisuel dans la chaîne de circulation dont voici le déroulement précis.

C’est l’éditeur qui choisit l’arche à intégrer dans la novélisation. Ensuite l’auteur réunit les scénarios correspondant à la trame et se lance dans un travail laborieux de mise en


\(^{241}\) Voir Annexes, entretien réalisé en juin 2007, avec Yvan Lopez page 5.
évidence de l’arche, elle-même disséminé dans l’équivalent de trois mois de diffusion. Il faut mettre de côté les dialogues et dégager le fil narratif du flot d’histoires secondaires qui l’accompagne et l’entrecoupe. Le travail du novélisateur épouse une organisation dictée par une technique d’épuration du texte scénaristique, un texte qui est petit à petit allégé, jusqu’à la mise en valeur d’une narration précise : « Je construis une sorte de série de récits scénaristiques en reprenant toutes les séquences concernées par l’arche et c’est ce matériau qui sera la base de ma novélisation, je crée un chapitrage de l’ossature du roman […] ». Le novélisateur passe ainsi d’un texte scénaristique chargé, c’est-à-dire complet, avec les arches A, B et C à un autre système d’organisation scénaristique ne se réduisant plus qu’à une arche. Yvan Lopez est avant tout un scénariste et son organisation en témoigne, sa novélisation est marquée par ses habitudes d’écriture audiovisuelle.

Ainsi, les chapitres réorganisent le texte d’origine en laissant apparaître une histoire clairement mise bout à bout, sans les innombrables coupures que le découpage feuilletonesque imposait. Ce premier travail est remis à l’éditeur qui a la charge de donner son accord. Le novélisateur peut ensuite se lancer dans l’écriture des chapitres, qu’il soumet régulièrement à son éditeur. Ces vérifications se répètent tous les trois ou quatre chapitres, ce qui n’est pas le réflexe d’un éditeur classique. Ici, le novélisateur explique que condenser et résumer tant d’épisodes, sans en perdre le sens, est un exercice difficile dans lequel il a du mal à se retrouver. Les vérifications de l’éditeur lui permettent d’évoluer : « Je ne suis jamais très sûr ni très content du résultat et je suis surpris quand le directeur dit que c’est bon, que ça fonctionne. Il y a un miracle d’écriture qui finit par opérer, c’est souvent un accouchement au forceps, c’est plus douloureux qu’on imagine. » On remarque qu’Yvan Lopez emploie le mot « directeur » pour parler de son éditeur, pour « directeur d’écriture », les schémas d’organisation de l’écriture du soap reprennent forme au sein d’une maison d’édition, où, cependant, les participants ne sont plus que deux.

Les producteurs relisent la première forme finale du roman et donnent enfin leur aval. Yvan Lopez précise cependant que les éditeurs et lui-même disposent d’une grande liberté, étant donné que les producteurs font confiance à l’éditeur. C’est la place stratégique d’Olivier Szulzynger qui permet de tels rapports, puisqu’il est l’un des directeurs d’écriture du soap.

Le matériel de travail du novélisateur de Plus belle la vie est de façon majeure le scénario et la continuité dialoguée, une base écrite qui lui permet, selon lui, de bien préparer l’écriture du roman. Il déclare à ce propos : « J’ai besoin d’avoir un texte, pour savoir dans quelle mesure je dois coller au récit et pouvoir m’en éloigner pour ne pas faire un scénario mais du roman. » A contrario, l’auteur regarde quelques épisodes mais de façon sporadique, la véritable
matière de la novélisation étant la trace écrite du feuilleton.

b) **L'écriture d'un tome**

Le tome 3 de *Plus belle la vie* est donc fondé sur les épisodes 191 à 253, ce qui représente 62 épisodes, soit à peu près 3 mois de diffusion (puisque le *soap* n’est pas diffusé en fin de semaine). La novélisation reproduit le schéma des trois intrigues énumérées par Olivier Szulzynger : Charles Frémont revient au Mistral (après avoir exercé plusieurs méfaits et attaqué presque tout le quartier du Mistral en augmentant les loyers et en effectuant un chantage auprès de Luna), il souhaite reconquérir Luna dont il est amoureux mais cette dernière rencontre Guillaume Leserman, et c’est « le coup de foudre ». En effet, ce dernier est nouveau, il vient à Marseille pour se présenter auprès de sa tante qu’il n’avait jamais rencontrée : Rachel, juive, a connu la guerre et a échappé de justesse aux camps de concentration. Guillaume est le fils de sa sœur qu’elle pensait morte, or cette dernière a été sauvée et a vécu en pensant également que Rachel était morte. Aussi, Leserman est-il payé par un musée pour retrouver d’anciens parchemins qui appartenaient à la famille de sa mère et de sa tante. Ce rapide résumé, qui ne contient pas les principaux événements contés dans le tome, illustre à lui seul l’influence des romans populaires et leurs systèmes de révélation, dévoilements, et les futures résolutions qu’ils engagent. Cet arche A englobe la recherche des parchemins et l’enquête parallèle de Guillaume et de Frémont autour de ces manuscrits secrets, l’arche B, elle, est sentimentale : Frémont aime Luna qui, elle, aime Guillaume. L’arche C concerne principalement les enfants des adultes, les enfants des adultes qui tous participent d’une manière ou d’une autre à l’enquête.

Ainsi, contrairement au *soap*, toutes les trames secondaires sont reliées à l’axe principal de l’arche A, et concernent plus spécialement un groupe restreint de personnages : Guillaume, Rachel, Charles et Luna. Les micro-récits des épisodes du feuilleton n’ayant aucun rapport avec cette histoire principale sont écartés. La fiction reste plurielle mais elle met en exergue le couple Guillaume/Luna, à l’image de la couverture sur laquelle ils posent. Malgré tout, de nombreux personnages connus des téléspectateurs de *Plus belle la vie* sont présents et la narration n’est pas focalisée sur ces deux protagonistes. En effet, comme dans le *soap*, c’est le méchant, le « JR » de la série, Charles Frémont, qui est le personnage central.

Dans la novélisation, à l’échelle d’un tome, la fiction plurielle est donc plus modérée.

Cependant, comme pour le *soap*, si on la considère de façon globale, la collection reproduit cet aspect essentiel de *Plus belle la vie*. En effet, chaque tome met en vedette des personnages différents, épousant le désir égalitaire (contraire au *star system*) que prône Olivier Szulzynger.

De façon globale, le scénariste recoupe toutes les séquences majeures qui concernent l’arche principale et modifie légèrement certains dialogues. Le livre de 210 pages réunit donc plusieurs séquences qui doivent être reliées. Ici, le travail d’unification des séquences continue de façon plus minutieuse, l’une des fonctions des dialoguistes étant alors, par le choix précis des mots, de rationaliser le récit. Yvan Lopez doit écrire des transitions, il rend le tout cohérent et clarifie le texte scénaristique.

En effet, chaque chapitre de la novéliisation commence par une rédaction synthétique des actions en cours, des états psychologiques des personnages, de leurs intentions et de la situation spatiale et temporelle dans laquelle ils se trouvent. Ensuite, une fois que le contexte est construit et que les protagonistes sont présentés, le récit fait place à ce qui domine à 80% dans le texte : les dialogues. Le tome se découpe ainsi en 12 chapitres, chacun est clairement découpé en scènes, saynètes (entre 4 et 6 par chapitre) à l’image des courtes séquences du *soap*. On est amené à formuler les mêmes remarques que Monique Carcaud-Macaire, dans son étude sur les romans-cinémas du début du XXème siècle, en effet, ici aussi, le découpage audiovisuel apparaît clairement dans l’organisation spatiale du texte littéraire. Chaque résumé encadre les scènes dialoguées et fait apparaître visuellement les « raccords » effectués par l’auteur.

Le début de la novéliisation illustre cette démarche narrative qui consiste à éclairer le lecteur de façon efficace en début de chaque chapitre et souvent à l’intérieur même de ces derniers. Le récit est systématiquement en focalisation interne :

« Charles Frémont, au fond de lui, désirait profondément être aimé de ses semblables. Il souffrait de son image de malfaiteur pervers et sans scrupule et, tout en reconnaissant qu’il avait parfois été brutal, il aspirait désormais à tourner la page, à prouver que lui aussi était digne d’estime et à se réconcilier avec l’humanité. Bon, peut-être pas avec toute l’humanité, mais au moins avec les habitants du Mistral.

Il savait qu’il était *persona non grata* dans le quartier.»

Ces quelques lignes font le lien avec les novélisations/épisodes précédents, le texte rappelle la situation sur laquelle le lecteur était resté à la fin du tome 2. C’est l’équivalent des

---

243 Claude Lambesc, op. cit. p. 7.
résument rapides qui servent d’introduction à chaque épisode du feuilleton. Le quartier du Mistral est immédiatement mentionné et mis en valeur au début du texte, le lieu crée l’identité du feuilleton. Face à Charles Frémont et l’individualité du personnage, les protagonistes sont souvent tous réunis contre lui et font bloc, épousant l’aspect pluriel du soap dont la fonction est de porter les valeurs de solidarité et au-delà des cercles familiaux assez larges que contient le feuilleton. Le décor est l’emblème du soap parce qu’il est l’espace qui permet ce lien.

Aussi, remarque-t-on que le héros de ce tome 3 est mis d’emblée en avant. En effet, contrairement aux autres personnages, il est l’agent de l’arche A, il est le moteur du récit et de l’intrigue, son rôle est central à l’image de la place qu’il occupe dans le texte. Il est en effet significatif de constater que les débuts des chapitres et les passages importants (tels le discours de Charles Frémont durant la fête du Mistral, réunissant tous les protagonistes) sont centrés sur lui, l’énonciation se plaçant régulièrement en focalisation interne. Les ouvertures et les fermetures des chapitres sont régulièrement centrées sur Charles Frémont, de la même manière que dans le soap-opéra.

Cependant, dans la novélisation, il ne s’agit pas de cliffhanger, la tension est croissante et entraîne un climax aux trois quart du livre, de la même manière que dans un récit populaire, précédant le dénouement heureux qui n’échappera pas à la forme rôdée qu’épouse le soap de France 3244. Le texte est clôturé, ne produisant pas le besoin de voir la suite que le système du cliffhanger appelle dans la forme feuilletonesque. L’abandon de ce cliché scénaristique propre au soap suit une logique des supports. C’est le découpage en feuilleton et l’impératif de réunir à nouveau les téléspectateurs de façon marquée, tous les soirs, qui entraîne cette vieille pratique héritée des feuilletons populaires :

« Il est bien évident que dans l’écrit romanesque il est souhaitable, pour des raisons de lisibilité, d’être sur un rythme plus lent, il y a une dimension psychologique du point de vue des personnages, une manière de ménager les suspense différemment. Par exemple le cliffhanger dans lequel se conclut un épisode, avec un rebondissement fort le vendredi soir pour la semaine suivant ce n’est pas dans roman puisque rien n’empêche le lecteur de couper son rythme de lecture qui lui appartient, alors que le rythme de lecture du soap est imposé par la diffusion. »245

244 En effet, page 210 on peut lire : « _Sans cette aventure, nous n’aurions jamais été réunis, expliqua-t-elle. Tous se regardèrent, conscients de la vérité que venait d’énoncer Rachel. La vieille dame avait retrouvé une famille, Nathan s’était réconcilié avec Guillaume, qui lui-même avait trouvé l’amour dans les bras de Luna. Et, malgré les dangers et les drames qui avaient émaillé la quête, tous les quatre avaient en effet été grandement récompensés. Le trésor du Mistral, c’était eux._ »
Même si chaque chapitre fait l’objet d’un résumé écrit au passé et en focalisation interne, les dialogues envahissent l’espace du texte où ils sont globalement écrits au présent de l’indicatif, lequel fait coïncider les temps de l’histoire, du récit et de la lecture. En outre, les dialogues obéissent au principe d’une écriture efficace qu’implique leur caractère immédiat et qui entraîne une rapidité de lecture – la novélisation se présentant pour une part comme objet de consommation.

Les actions se réalisent donc à travers eux : comme à l’écran, la parole des personnages est l’ornement essentiel de la narration. L’écrit garde ainsi la trace de l’oralité du récit audiovisuel. La densité du texte se mesure donc à l’existence des protagonistes. La novélisation suit encore ici les méthodes adoptées par les scénaristes de la série.

Aussi, les descriptions passent-t-elles également à travers les regards des personnages qui traduisent les ocularisations secondaires de la mise en scène du soap :

« Luna considéra l’appartement. Très peu de meubles, d’un style impersonnel. Aucun bibelot. Un ordinateur portable ouvert sur la table du séjour. Elle remarqua aussi le sac de voyage débordant de vêtements – comme à l’hôtel, quand on ne prend pas le temps de ranger ses affaires dans la penderie. »

Le texte rend également sensible le montage rapide du feuilleton, on ressent en effet les changements rapides que le cut instaure entre chaque scène. Ainsi une sensation abrupte de changement d’espace équivaut à la césure que la coupe franche entraîne :

Vous vous en prenez encore à elle et je vous flingue ! Vous m’entendez ? Je vous tue de mes propres mains !
Le médecin se fit rassurant. »

Cependant, même si les dialogues et le style oral du feuilleton dominent le texte, le récit investit régulièrement les pensées des personnages, comme dans chaque résumé qui scanne le tome :

246 François Jost : lorsque la subjectivité d’une image est construite par le montage, les raccords (comme dans le champs-contre-champ) ou par le verbal (cas d’une accroche dialoguée), en bref, par une contextualisation, Æil caméra, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, p. 23.
248 Ibid, p. 75.
« Guillaume embrassa sa tante, qui lui rendit à peine son baiser, puis la regarda partir. Il sentait la méfiance s’installer : elle était sur ses gardes. Décidément, c’était loin d’être gagné. »

Le novélisateur traduit les pensées des personnages qui ne sont pas explicitées par les dialogues mais seulement suggérées par les attitudes du jeu d’acteur très appuyé des comédiens. La simplicité des émotions et leur unicité facilitent les interprétations des téléspectateurs puisque tout se situe au premier degré.

Le récit, lorsqu’il résume et synthétise les pensées et les rôles des protagonistes dans l’histoire, réalise un travail didactique. Ainsi, la narration s’applique à continuer le travail des dialogues en précisant de façon presque pédagogique la nature des liens qui unir les personnages : « Tant que sa relation avec Frémont reposait sur le rapport subtil entre la séduction et la menace, elle savait s’en arranger. Là, la sincérité la désarçonnait. »

Or lorsque Luna décrit sa rencontre avec Guillaume « J’ai eu l’impression de faire du saut à l’élastique, mais sans élastique, tu vois ? [...] Je sais que ça a l’air dingue, mais ce doit être un coup de foudre : je ne vois pas d’autre explication » ou lorsqu’elle se décrit elle-même, à la page 47 : « En général, je souffre plutôt de l’excès inverse : je suis plutôt du genre à foncer tête baissée, y compris dans les pires délires. Sans penser à la casse… ».

Le récit et son déroulement sont ainsi dynamisés par le régime temporel propre aux dialogues. Ils permettent aussi d’ancrer dans le texte l’effet de réalisme que les niveaux de langages épousent déjà dans le feuilleton, le travail de personnalisation des protagonistes à travers leurs idiolectes est conservé.

Contrairement aux nombreuses novélisations pour un public jeunesse et adolescent, la novélisation n’est pas écrite au présent de l’indicatif, mais au temps du passé (imparfait et passé simple) propre au récit romanesque et apporte ainsi un « effet littéraire » au texte. Ce choix permet à l’auteur de se détacher de l’impression d’immédiateté temporelle d’un soap fondant son effet de réalisme sur un effet de simultanéité de la diffusion. Cela permet aussi au novélisateur d’investir chaque personnage en focalisation interne afin notamment de réaliser des portraits psychologiques plus appuyés (mais ici succinets). C’est l’un des éléments mis en avant par Yvan Lopez lorsqu’on lui demande la différence fondamentale qu’il dégage entre l’écriture scénaristique et l’écriture romanesque :

---

249 Ibid., p. 51.
250 Ibid., p. 18.
251 Ibid., p. 27.
« L’écriture dramatique se caractérise par des normes de récit différents du roman. Avec la dramaturgie, on est dans ce qu’on appelle savamment « l’instantanéité phénoménale », sorte d’objectivité, on démontre ce qui se passe, on montre les personnages faire telle ou telle chose alors que les dialogues donnent des choses de l’ordre du psychologique. Dans un roman on peut ne pas tenir compte de la description événementielle mais directement dans son point de vue, on peut imaginer un personnage pervers et fourbe qui a un caractère amical et donc on sera dans sa jubilation perverse. Dans un scénario on montrera comment son action se déroule et on ménagera le suspense pour voir si les personnages sont manipulés ou pas, la novélisation abolit les distances qui sont celles de la dramaturgie. »  

En effet, certains éléments cachés aux téléspectateurs ne seront pas forcément dévoilés clairement au lecteur, l’auteur choisit plutôt de délivrer des indices via les pensées explicitées des personnages qui insistent sur le mystère accompagnant leurs actions.

Le texte du tome est cohérent avec la nature du texte audiovisuel. En effet, ce dernier accumule les multiples genres susceptibles de plaire à un large panel de spectateurs : le drame, la comédie romantique, la quête (aventure) et l’enquête policière se côtoient au sein d’un objet au visage générique multiple. L’hypertexte suit rigoureusement les démarches narratives et esthétiques de l’hypotexte audiovisuel, à une exception près : le comique est gommé par la novélisation. C’est la règle de l’unicité des émotions et des tons à ne pas mélanger, il ne faut pas insuffler de comique dans les arches policières.

Le travail d’Yvan Lopez consiste principalement à réorganiser le texte scénaristique dont la majeure partie du travail d’écriture originale est conservée avec la reproduction des dialogues. Les résumés synthétiques établissent des liens entre les séquences réunies et apportent un condensé d’adaptation au support littéraire en investissant les pensées des personnages.

Les caractéristiques intermédiaires de la novélisation se manifestent dans la répétition des effets formels du format audiovisuel : la rapidité des scènes dialoguées, l’enchaînement des situations, les portraits rapidement esquissés des protagonistes etc.

La présence de l’hypotexte se manifeste par ailleurs à travers les photogrammes des épisodes, soit quelques pages placées au centre du livre.

Ces captures d’écran retracent l’intégralité des aventures contées dans le volume et participent à rapprocher la novélisation de la forme de présentation des anciens récits adaptant le cinéma et paraissant dans les revues Mon Film et Mon Ciné. Elles sont commentées par quelques

courtes phrases qui permettent donc de les parcourir de façon autonome. Ces quelques pages de la novélisation de *Plus belle la vie* tendent à épouser les rapports textes-images que revêtent, par ailleurs, les romans photos, et la forme hybride que certains romans-cinémas convoitaient. En effet, les adaptations de *Mon Film* se présentaient comme de véritables résumés des œuvres cinématographiques, alors que de nombreuses photos de tournage encadraient le récit synthétique. Leur but était bien entendu d’apporter une visibilité au film et ces écrits se présentaient comme des publicités littérarisées, des récits courts et ludiques, invoquant le littéraire et le visuel. La novélisation du *soap* favorise la représentation stéréotypée des personnages et ne développe aucun élément narratif du récit original ; celui-ci reste dans une logique de répétition et de ressassement du Même tout comme les romans-cinémas du début du XXème siècle.

Contrairement aux remarques de Monique Carcaud-Macaire sur les romans-cinémas du début du XXème siècle\(^\text{253}\), le novélisateur ne cherche pas à s’éloigner de sa source audiovisuelle et tente de rester au plus près des éléments constitutifs du *soap*. La méthode de travail d’Yvan Lopez qui consiste à travailler sur les continuités dialoguées et sur les textes des scénarios, afin, dit-il, « de rester le plus près possible du texte et du scénario » pour s’en détacher selon lui, entraîne un effet contraire. L’auteur effectue deux transitions d’écriture entre le scénario et la novélisation : « Je construis une sorte de série récit scénaristique en reprenant toutes les séquences concernée par l’arche et c’est ce matériau qui sera la base de ma novélisation. Je crée un chapitrage de l’ossature du roman, je fais valider par l’éditeur [...] »\(^\text{254}\). Ces deux étapes dévoilent une organisation schématique, mécanique et somme toute, assez scénaristique du plan d’écriture romanesque. Ces difficultés à se détacher du texte audiovisuel est aussi lié au nombre conséquent de trames que ce dernier doit trier : « La difficulté consiste dans l’exercice de résumer 50 000 rebondissements en 10 pages, parce que c’est le rythme de *Plus belle la vie*, tel qu'il est diffusé ... donc ça s'étale sur une durée infiniment plus longue, il faut condenser, résumer sans perdre la sève du récit ».

Le texte audiovisuel limite les libertés adaptatives et narratives qu’il pourrait s’octroyer en ne passant pas uniquement pas le plan de travail précis des séquences du *soap*.

\(^{253}\) Rappelons les remarques : « Tout se passe comme si l’adaptateur du film mettait son point d’honneur à s’éloigner au maximum de sa source cinématographique en réintroduisant dans le texte du scénario une distance narrative inconnue du récit en images. ». Notons que Monique Carcaud-Macaire, citée ici deux fois pour commenter des critères esthétiques de textes très différents, propose une analyse des romans-cinémas dont un pan est marqué par l’intermédialité et l’autre moins, c'est-à-dire que certains auteurs de romans-cinémas souhaitaient clairement se démarquer du support adapté et prendre une forme romanesque classique.

\(^{254}\) Voir Annexes, entretien réalisé en juin 2007, avec Yvan Lopez page 4.
De plus, dans cette forme standardisée de la novélisation, les images ont pour rôle principal d’assoir la référence audiovisuelle et cela à l’intérieur même du livre. Les photographies sont un rappel effectif de la relation du livre au feuilleton télévisé et obligent le texte à s’y conformer.

Elles confortent d’une part l’appartenance de la novélisation à une littérature populaire qui est en lien avec un référent visuel, un référent qui est efficacement rappelé et invoqué dans ces quelques pages. D’autre part, l’image apporte au texte une dimension de véridicité, même fictive, et renvoie dans ce cas précis à l’existence télévisuelle de l’histoire, à son existence audiovisuelle. Comme le dit Jacques Aumont, le « savoir supposé » mobilise l’image\textsuperscript{255}, la représentation imagée signifie une réalité de l’objet référent. Ici le texte illustré facilite le rapport que le lecteur établit forcément entre le texte et le feuilleton. Le cheminement mental est précisément orienté par une telle concomitance dans le texte entre le récit écrit et son référent audiovisuel. Ainsi, la répétition et la reproduction du Même est bien l’objet de la novélisation qui ferme la représentation du lecteur en lui soumettant les images d’un visuel qu’il recompose aisément.

Les captures d’écran recourent toute l’histoire du tome, reproduisant le dispositif texte/image étudié par Charles Grivel\textsuperscript{256} : la « rétrojection » est le « dispositif dans lequel l’image représente ce qui a été narré et donc décroche la sensation de ce qui a été donné » et la projection où « l’image figure un non-dit, un incompréhensible, nous regardons ce dont nous n’avons pas encore l’idée, pour ainsi [dire] outre-réalité ou alors outre-tombe. » Les textes qui accompagnent les captures de Plus belle la vie commentent les actions qu’elles représentent en instillant le suspense et en propageant des énigmes que la lecture clarifiera. Ainsi, sur la première page, deux photographies présentent les amants du tome : Guillaume et Luna, la légende commente : « Entre Guillaume Leserman (Virgil Bayle) et Luna Torres (Anne Décis), c’est le coup de foudre. » La troisième représente Charles Frémon (Alexandre Fabre) les laissera-t-il s’aimer ? ». Les photographies des principaux protagonistes rappellent aux lecteurs les visages des personnages du soap (puisqu’ils sont nombreux) afin d’inciter la visualisation, et faciliter l’effort de mémoire d’un téléspectateur qui a vu les épisodes il y a plus de huit mois. Aussi, comme le note Charles Grivel à propos des images des romans-cinémas rappelant le film diffusé sur les écrans : « plus les scènes reproduites sont nombreuses et « photographient » l’action, plus le texte est poussé à s’y conformer et plus aussi la tendance à la

\textsuperscript{256} GRIVEL, Charles, op. cit. p. 417.
schématisation est marquée »²⁵⁷. Ainsi la novélisation est assujettie à son référent audiovisuel, assujettissement qui est entretenu notamment par la présence des photogrammes du feuilleton, lesquels contraignent l’écriture à schématiser la narration et à répéter les stéréotypes du *soap*.

La novélisation traditionnelle continue, certes, un plaisir de fiction entamé avec le feuilleton télévisé. Cependant, contrairement au format télévisuel qui tend vers une ouverture infinie du texte, la novélisation se présente comme un texte clôturé relatant une histoire déjà connue dont les images répètent cette fermeture en servant une représentation doublement rebattue : à l’intérieur du dispositif textuel et devant l’écran télévisuel. Elle « défeuilletonise »²⁵⁸ la fiction télévisuelle et instaure un temps de lecture propre à un objet littéraire, atténuant un statut d’unicité de l’œuvre, une œuvre populaire conforme aux attentes de ressassement et de rappel de l’œuvre audiovisuelle appréciée. Cependant la forme du texte entraîne une lecture rapide, donnant au geste de lecture une caractéristique propre au geste de consommation.

Les différentes études sur les *soap-opéras* soulignent les mêmes récurrences. La logorhée caractéristique du feuilleton entretient un récit « au second degré » c'est-à-dire où la parole commente les faits et les actions, glosant à son propos indéfiniment. La parole circule, elle est un élément intermédiaire elle « n'est jamais là quand quelque chose se passe »²⁵⁹. Le *soap-opéra* se cantonne à la quatrième propriété du discours établie par Jean Michel Adam²⁶⁰ à savoir la « causalité narrative », car les commentaires sur les actions s'étendent de façon interminable ne dévoilant pas les transformations des personnages, ni les évolutions des actions mais préférant se focaliser sur les causes et les effets. Ainsi, des études sur la réception des *soaps* ont montré que les téléspectateurs sont amenés à parler du feuilleton devant leur écran : « les *soap-opéras* sont conçus pour être discutés »²⁶¹. C’est pourquoi les sentiments des personnages sont les enjeux de la narration. Ainsi, la novélisation standardisée modifie l’attitude participative qu’impliquent l’esthétique et la mise en scène du *soap-opéra*. Cependant les dialogues jalonnant le texte reprennent le schéma narratif du *soap*. La nature de cette novélisation touche à la répétition du *commentaire sur* qui est à l’œuvre dans l’attitude spectactorielle des téléspectateurs. La lecture cependant ne convoque pas le commentaire du lecteur mais clôture et ferme un schéma narratif qui prend une forme opposé à celle, infinie, du *soap*. Il semble ici que l’acte de l’achat soit cependant une conséquence de la qualité de commentaire et un intermédiaire de la parole dans le

²⁵⁸ BENASSI, Stéphane, op. cit. p. 104.
²⁵⁹ ESQUENAZI, op. cit. p. 150.
soap : « Ainsi, le langage n’est jamais là quand quelque chose se passe, il est réduit à l’état de canal de transmission. Séparé de l’action, il perd ce statut de double ou d’ombre, qui en dit le sens. Il n’est plus symbole, mais intermédiaire (on peut comprendre de ce point de vue le développement exponentiel de Hélène et les garçons en dehors de la série proprement dite : clubs, concerts, ventes d’objets divers, etc. : le discours tenu est également un faire-vendre). »

Dans Plus belle la vie, les enquêtes des arches A sont souvent l’occasion de développer des trames où des actions sont perceptibles, mais la mise en scène est fondée sur les discussions, les interrogatoires, les inquiétudes des personnages, etc. Il est rare de voir une action sans qu’elle soit discutée. Cependant le feuilleton est plus ouvert aux actions non commentées que la sitcom qui reste uniquement dans un lieu. Le soap reste pourtant lié au genre de la sitcom par sa tendance à faire de la parole un élément systématique de commentaire. Les novélisations sont bien entendu un acte qui découle du désir participatif des téléspectateurs de Plus belle la vie, faisant écho à l’acte d’acheter les produits Plus belle la vie. Ce discours sur les événements fait de ce genre feuilletonesque « le paradoxe d’un récit suspendu, interminable, en perpétuel devenir et opérant pourtant une répétition continue du passé […]»

A la manière d'une sitcom, Plus belle la vie, fonctionne sur un lieu clôturé mais où une ouverture se creuse dans les possibilités d’élargir les décors (selon les nouvelles trames) sans abandonner la réitération de l’univers rassurant et fermé que représente le quartier du Mistral.

Le Mistral est le centre permanent d’un va-et-vient de ses habitants qui dynamisent ainsi l’espace et le lieu où sont situés les appartements des personnages. Les protagonistes en sortent peu et ce qui se passe à l’extérieur (les conspirations de Frémond, les déplacements des protagonistes, les événements dont ils parlent) est rarement montrés et restent hors champ. Ce qui n’est pas filmé est souvent la cause des péripéties et donne lieu aux commentaires des habitants du Mistral. Certains épisodes élargissent les lieux des péripéties mais cela reste rare. Cette possible ouverture du lieu, qui laisse intervenir les éléments extérieurs sans les filmer et les mettre en scène, est une source de chaos, de chamboulement de la narration. Le Mistral apparaît comme un lieu obéissant à un mode de vie autarcique, dont la bonne vie en communauté règle les rapports entre les habitants et le monde extérieur, souvent évoqué mais rarement montré. La novélisation traditionnelle répond doublement à cette exigence de clôture, elle reprend le lieu, ses personnages et ses répétitions (les protagonistes se rendent régulièrement au bar du Mistral

262 ESQUENAZI, Jean-Pierre, op. cit. p. 150-151.
263 Ibid, p. 111.
qui est le centre des déplacements) tout en fermant l’œuvre par sa résolution sans cliffhanger.

La novélisation suivante s’intéresse au causes et non aux effets qui alimentent les soaps et s’engage dans un au-delà du lieu du Mistral qui dépasse les habitudes spectatoirielles. En effet, les éditions du Tigre Bleu s’évertuent depuis 2009 à offrir au autre type de plaisir lectoriel lié à la fiction télévisuelle.

8) Les types de novélisations

Avant d’étudier ces deux cas particuliers, deux ouvrages d’un genre différent, figurant dans la grille de « Plus belle la vie », attirent notre attention.

Ces livres sont l’équivalent des making-off que les éditeurs de DVDs affectionnent particulièrement, tant le public est avare d’inédits, de nouveautés, (désir alimenté par les possibilités offertes sur l’Internet). Ces livres sont donc des formes de paratextes audiovisuels qui proposent au mieux des nouvelles lectures des films (« director’s cut », scènes coupées, aléas de la production, etc.) accompagnant le souhait du public d’avoir une raison supplémentaire (au film) d’acheter un DVD (argument qui prend du poids face au téléchargement illicite).

Le premier, intitulé Le livre d’or, porte sur les coulisses de la production et sur les acteurs : « Comment le feuilleton est-il né? Par qui est-il écrit? Quels professionnels interviennent dans sa fabrication? Comment se déroule une journée de tournage? Que pense chaque comédien de son rôle dans Plus belle la vie? De nombreuses photographies et des interviews exclusives livrent les secrets de cette aventure et dévoilent les coulisses de la série. » Les éditeurs sont bien dans une démarche métadiscursive avec ce livre informatif, promotionnel, livrant anecdotes et entretiens nourrissant aussi le lien avec « l’aventure » entamée par le feuilleton. Aussi, la référence répétée au visuel (photographies) permet-t-elle d’entretenir le rapport au texte source tout en se focalisant sur le point de vue de la production de la série désormais culte.

Le deuxième s’intitule tout simplement Comédiens, « Qui se cache derrière Ninon, Mélanie, Roland, Rudy? Quelle est l’histoire de ces comédiens qui chaque soir incarnent les personnages de Plus belle la vie? Quel fut leur parcours, comment vivent-ils leur rôle? Ces

265 Rémi Castillo, 2008.
interviews exclusives répondent à ces questions et permettent aux lecteurs de mieux connaître les interprètes des habitants du Mistral. » Pour ce livre-ci, la démarche fanzine est mise en avant, même si les créateurs évitent l’effet « star system », de nombreux personnages ont leurs fans et développent des schémas de projection et d’identification fortement marqués, comme on a pu le voir avec le reportage sur les téléspectateurs du soap. Le livre n’est pas un simple document informatif, le lecteur est invité à « faire connaissance » avec les acteurs et à suivre « leur histoire », à découvrir « leur parcours ». L’écriture suivra donc, tout comme dans le documentaire, un ton favorisant l’information et le plaisir de lecture relatif au genre fictionnel.

Dans ce paysage éditorial se démarquent deux types de novélisations qui entretiennent le plaisir entamé par le feuilleton télévisuel. Ces novélisations sont liées à la stratégie commerciale des deux livres précédents car elles complètent dans le versant fictionnel l’exploitation de la figure des protagonistes du soap et apportent des choses en plus aux téléspectateurs. En outre, la narration approfondit, développe, là où la novélisation traditionnelle, reprenant un scénario de façon précise, ébauche.

En effet, le premier type de novélisation est un récit qui précède les aventures contées dans le soap. Ce livre nous invite donc dans le passé du quartier et de ses habitants, le sous-titre du livre précise à ce sujet « Tome 1 : Charles et Roland ». On retrouve donc le « J.R » de Plus belle la vie face au propriétaire du bar le Mistral, Roland, alors que nous apprenons que ce n’est que le premier tome d’une série de livres. La deuxième novélisation se focalise sur Blanche Marci et nous offre son témoignage personnel concernant son aventure avec le mari de sa fille.

On peut se demander à juste titre en quoi ces livres peuvent être considérés comme des novélisations étant donné que le type d’écriture est différent du format standard. Tout d’abord ils appartiennent à la « marque » Plus belle la vie, ce sont clairement des textes fictionnels composant sur le plaisir télévisuel des téléspectateurs. Ces novélisations épuisent des formes héritées des écrits qui alimentent les univers des jeux-vidéos depuis longtemps et celui du genre particulier de la science fiction, sur lequel nous reviendrons plus tard. Aux Etats-Unis, les novélisations sont des formes d’écriture plus répandues auxquelles des auteurs reconnus participent plus volontiers. Ainsi, ces continuations en forme de préquels ou de séquelles (suites des scénarios) existent depuis longtemps et sont particulièrement appréciées par les écrivains confirmés. Les feuilletons télévisés sont également novélisés sous ces formes fonctionnant sur des trames inédites. En France, les exemples emblématiques sont les...

---

novélisations de *Sous le Soleil* de Malika Ferdjouk.

En ce qui concerne le genre du *soap-opéra* Stéphane Benassi donne l’exemple de *Dallas*\(^{267}\), *soap-opéra* qui a révolutionné le paysage télévisuel français et il ajoute : « il arrive aussi parfois que certaines novélisations apparaissent comme étant le prolongement d’un récit télévisuel à succès.[…] l’écrit prend alors le relais des images animées, proposant des récits inédits mais reprenant les mêmes personnages, abordant les mêmes thématiques et développant les mêmes structures narratives que ceux et celles mis en place par le prototype télévisuel. »\(^{268}\) Cependant, dans ce court article, l’auteur n’illustre pas ses propos. Il pointe en outre les répétitions des éléments invariants du *soap* dans le livre, la persistance des personnages, des lieux, des schémas narratifs et des éléments constitutifs de l’univers créé par les auteurs de la série.

\[a\) *Le Mistral, année 1970*\]

Cette novélisation, intitulée *Le Mistral années 1970*\(^{269}\) met en scène la jeunesse de certains personnages de la série et permet au novélisateur de se plonger dans une reconstruction narrative liée, c’est-à-dire en lien avec l’histoire du *soap*, mais en bénéficiant d’une marge créative élargie, correspondant à la construction d’un passé inédit, inconnu du téléspectateur.

La quatrième de couverture des éditeurs souligne cet aspect : « Avec cette histoire jamais vue à la télévision, premier tome d’une trilogie sur la jeunesse de certains héros de *Plus belle la vie*, ce livre indispensable vous permettra de cerner deux des personnages les plus importants de la série et de mieux comprendre ce qu’ils sont aujourd’hui. ». Les éditeurs précisent ensuite que son auteur, Yvan Lopez, « a beaucoup travaillé pour la télévision. Il est l’auteur de plusieurs sagas de l’été, dont *Tramontane* et *Méditerranée*. Il a participé à l’écriture de *Plus belle la vie*. ». Dans cette forme de novélisation l’auteur ne se cache pas derrière le pseudonyme pourtant employé auparavant pour les novélisations standardisées. Dans son entretien, l’auteur explique que, concernant les novélisations standardisées, l’utilisation d’un pseudonyme permet de feindre une démarche intimiste, sincère et unique d’un seul écrivain (les novélisateurs varient en effet sur ces types de novélisations). Les écrits sont ainsi humanisés, les mêmes stratégies sont employées par les services commerciaux de téléphonie mobile, afin d’uniformiser et

\(^{267}\) *Les Maîtres de Dallas* suite de la saga *Dallas*, Robert Laffont en 1991  
\(^{268}\) *La novélisation des fictions plurielles ou la recherche du temps suspendu*, p. 106.  
\(^{269}\) 2009.
d’humaniser un service aux intervenants multiples. Cette méthode éditoriale assure ainsi aux lecteurs une même écriture, un même style, un même « produit » pour le lecteur, sans dévoiler les multiples écrivains sous la même signature, et compense l’aspect impersonnel des livres.

Avec Mistral année 1970, la figure de l’auteur est revendiquée, dans une novélisation où les aventures représentent un « élargissement » narratif du feuilleton télévisé.

Les éléments de reconnaissance, et la « narration liée »

De la même manière que dans la novélisation traditionnelle, le texte s’ouvre sur le protagoniste à part du soap : Charles Frémont :

« Extrait du journal intime de Charles Frémont.
15 avril 1965.
« Ma mère a encore passé la matinée à écouter ses disques. L’entendre fredonner à l’unisson les paroles idiotes de ces chansons stupides me rend fou de rage. Prenons Adano […] Si la majorité de la population n’était pas abrutie, on lirait Rimbaud plutôt que Guy des Cars, et il suffit de rester cinq minutes au comptoir d’un café comme le Mistral pour entendre un million de lieux communs. »

Le genre invoqué ici est celui de la confession avec la forme du journal intime qui permet aux lecteurs de pénétrer immédiatement l’univers d’un personnage qui n’est pas inconnu du public mais dont la personnalité à cet âge reste inédite. Le récit est clairement daté et l’écriture du journal épouse la forme visuelle d’une typographie en italique. Le Mistral est aussi nommé dès la première page, situant le lieu principal de l’histoire, le lieu où sont régulièrement réunis les différents protagonistes, comme dans le soap.

On retrouve donc le bar du Mistral et quelques protagonistes du soap : Roland, dont on découvre les parents, Rachel Levy et son mari ainsi que des personnages nouveaux, tels Iris Lenoir qui devient l’amante de Charles Frémont dans ce tome. L’élément majeur réitéré est le quartier du Mistral, il rassure le lecteur et lui assure le ressassement d’une formule feuilletonesque, le dispositif de reconnaissance se répète ainsi aisément dans le livre.

De nombreux clins d’œil à la diégèse actuelle qui évolue quotidiennement pour les téléspectateurs sont présents. Le livre permet de donner vie aux générations les plus anciennes, dévoilant les parents, inconnus des téléspectateurs actuels, et mettant en scène les jeunes adultes à l’âge de la cours d’école et de l’adolescence. Les liens s’établissent donc grâce à la répétition

d’un même lieu traversé des vies qui l’habitent ; les clins d’œil sont aussi des explications sur les origines : on apprend par exemple que le Juke-box a été acheté par le père de Roland sous l’impulsion de Charles Frémont dont la stratégie est de se rapprocher de la famille. On apprend surtout quelle est l’histoire familiale de Roland Marci, qui dans l’épisode 225 de la saison 1, explique à l’un des personnages qu’il a reproché la mort de sa mère à son père, et qu’il regrette de ne pas s’être réconcilié avec lui avant sa mort. Le tome de Mistral année 1970, propose donc de découvrir l’histoire familiale de Roland et Frémont, et leurs évolutions respectives.

La novelisation est l’occasion de donner au soap-opéra une dimension de feuilleton généalogique, puisqu’il dresse le portrait précis des ancêtres et donc de l’histoire plus ancienne des deux principales familles du soap : les Frémont et les Marci.

La novelisation développe l’intériorité du personnage marquant du feuilleton, et dresse sa personnalité de façon plus profonde, plus appuyée – le récit s’y arrête en effet plus longuement. Les deux premiers chapitres lui sont consacrés et la forme du journal permet de fonder la majorité du texte sur une focalisation interne. Son point de vue sur les mésaventures de sa mère et le détachement qu’il opère de plus en plus à son encontre sont les traits psychologiques construits par le tome afin d’expliquer, de justifier la colère puis la haine que le personnage conservera en grandissant. Il est l’agent central du tome, il est le moteur des différentes péripéties et porte les trames narratives (amitiés, amours, vengeance) qui jalonnent ce tome.

Le récit nous présente la mère de Charles Frémont, et ce qui a marqué son enfance, personnellement, et socialement. L’enfance de Charles Frémont est digne des œuvres d’Eugène Sue : Frémont et sa mère sont abandonnés par le père de Charles, Béatrice Frémont est alors entretenu par le père de Roland : Fernand Marci. Elle est sa maîtresse et il tient à l’aider à survivre à Marseille sans travail. Cependant, lorsqu’il ne peut plus l’entretenir, il décide de partir quelques temps avec sa femme pour s’éloigner de sa maîtresse qui, elle, se prostitue et devient alcoolique. La mère de Charles Frémont se sent alors rejetée par tous, même son fils ne veut plus l’approcher ni la toucher depuis longtemps, tant il est submergé par l’humiliation. Roland Marci lui demande de s’éloigner définitivement de son père, alors elle se suicide. Le policier maquille le suicide en crise cardiaque (avec la complicité de Roland Marci) mais Charles Frémont a vu les traces autour du cou de sa mère et pense que les Marci l’ont tuée. Le récit contient des références aux classiques fondées sur le thème de la vengeance (Le comte de Monte-Cristo de Dumas, Les Hauts de Hurlevent d’Emily Brontë, Le Bossu de Paul Féval, Manon des sources de Marcel
Pagnol\textsuperscript{271}). Le tome se place clairement en héritier de ces écrits, il revendique en tout cas la filiation thématique.

On peut appeler ces formes d’adaptation des novélisations narratives liées, puisqu’il s’agit de garder des cohérences avec le récit du texte source, de contextualiser un passé, afin d’établir notamment une meilleure compréhension de la psychologie des personnages. Une filiation familiale et une filiation littéraire avec le roman populaire se détache clairement de cet écrit dont la poétique est également radicalement différente de celle des novélisations standardisées.

**Détachement de la fiction audiovisuelle et valorisation de l’objet**

L’attachement du récit à décrire le caractère et la psychologie de Charles Frémont, l’utilisation de la mise en scène de sa propre écriture dans le témoignage, sont des éléments qui remplacent l’omniprésence des dialogues. Le texte se creuse dans les « lacunes » du feuilleton, il exploite les possibilités du texte écrit d’investir la profondeur d’un personnage et d’emmener le lecteur dans un passé visité.

Ainsi, l’un des traits dominants du soap et de sa novélisation standardisée, à savoir le caractère stéréotypé des personnages, est atténué. Les psychologies et attitudes ne sont pas résumées en quelques phrases mais façonnées par les pensées du héros qui dressent petit à petit des portraits plus subtils. *Mistral année 1970* ne présente pas les qualités intermédiales de la novélisation standardisée : le livre contient beaucoup moins de chapitres, à l’image de la diminution des trames suivies dans le tome, elle se limite en effet à la cause du désir de vengeance de Charles Frémont et à sa mise en place, cela sans forcément cumuler les innombrables péripéties que répétaien la novélisation standardisée. La typographie et l’occupation de la page s’éloignent désormais du découpage audiovisuel, les dialogues sont peu nombreux et les effets de suspense font place à la l’évolution de Charles Frémont, laissant entendre les mésaventures dont il sera l’agent.

L’effet choral du feuilleton à héros multiple est fortement atténué puisque la trame narrative est construite autour du personnage de Charles Frémont et les péripéties sont décrites plus longuement, sans accueillir les événements en cascade qui chargeaient le texte de la novélisation standardisée. Il y a en effet trois personnages principaux et seulement une poignée

\textsuperscript{271} Œuvres citées à la page 140.
de personnages secondaires. Ainsi, tout en mettant en avant des éléments récurrents du feuilleton télévisé, l’œuvre littéraire se détache des formes narratives du soap et de son influence esthétique pour retrouver une forme romanesque populaire traditionnelle mais liée à la diégèse du feuilleton télévisé.

**Valorisation**

La novélisation *prequel* permet d’une certaine manière de souligner l’existence du *soap* et de rejoindre les séries télévisées actuelles qui fonctionnent sur la mise en évidence des éléments de reconnaissance de la série, mettant en valeur le support. La novélisation pointe le support en fonctionnant par clins d’œil et liens entre la *prequel* et le *soap*, le jeu de la référence se répète dans le format de la novélisation. Aussi, l’effort de valorisation a-t-il comme effet de mettre en avant l’œuvre télévisuelle, un désir de reconnaissance qui est décelable aussi dans le travail référentiel au cinéma qui jononne le titre *Mistral année 1970*. En effet, dans le souhait certain d’élargir le public cible, le texte fait de nombreuses références historiques (mafieux, *french connection*) restant ainsi dans un rapport au contexte, des références culturelles et musicales (Paco de Lucia chante avec Iris par exemple) et cinématographique avec *More* de Barbet Schroeder. Puis, Charles Frémont rencontre l’un des photographes de tournage avec lequel il sympathise, personnage qui part ensuite rejoindre un ancien colonel de l’armée américaine qui a disparu et qui vit en autarcie dans la jungle vietnamienne. Ce personnage se nomme Denis et il est évidemment le protagoniste interprété par Denis Hopper dans *Apocalypse Now*. Également, pour caractériser de façon romanesque et poétique l’image d’un fils diabolique, l’auteur convoque toute l’imagerie angoissante de l’un des films de Roman Polanski ; par une simple citation de *Rosemary’s Baby*, le lecteur compare Charles Frémont au fils du diable, une image furtive qui bien entendu tend à stéréotyper le héros qui cependant est approfondi dans ce tome. La valorisation de l’objet passe donc aussi par la mise en avant de la culture cinéphilique et la référence. L’intertextualité est en effet un élément de valorisation des œuvres populaires. Les séries télévisées ont recours aux références cinématographiques télévisuelles, ce qui permet un méta discours sur le genre sériel. La référence intra-générique afin de valoriser le support lui-même est largement utilisée par les scénaristes de série télévisée. Dans cette novélisation les

---

272 Le meilleur exemple de cette tendance est la série télévisée *The Community*, où l’un des personnages vit comme dans une série télévisée et construit sa relation au monde et aux autres à travers les références cinématographiques et surtout par des références à de nombreuses séries fictionnelles.
références littéraires et cinématographiques valorisent l’objet, s’ajoute à cela les effets de renvoi au soap-opéra.

**La novélisation et le cycle**

La permanence du personnage de Charles Frémont et le travail de portrait auquel se livre l’auteur (dans un texte dont l’aspect explicatif est prégnant : ses douleurs d’enfance, ses blessures et son caractère haineux sont les explications cohérentes de l’homme qui évolue actuellement dans le soap) ainsi que l’aspect évolutif de la novélisation font de ce tome le premier épisode d’un cycle. En effet, dans son livre intitulé *D’Asimov à Tolkien, cycles et séries dans la littérature de genre* 273, Anne Besson note les différences entre la série et le cycle. Elle précise que le rôle de la série « consiste à donner encore au public » (répéter des schémas narratifs appréciés par exemple) alors que le cycle s’applique à « donner davantage » 274 (assouvi un désir de nouveauté et d’approfondissement). Le cycle caractérise donc des romans épousant une réitération dont le point différentiel est de créer une autonomie entre les volumes ainsi qu’une totalité de l’ensemble. L’autonomie des volumes est motivée par un but commercial : permettre une lecture séparée, donc un achat systématique des différents tomes, mais la lecture de l’ensemble des textes reste conseillée 275. Anne Besson donne ainsi pour le cycle la définition suivante (contrairement au « Retour répétitif, discontinuité de l’intrigue, réitération » qui caractérisent la série) :

> « Retour évolutif, continuité de l’intrigue et totalisation : dans le cycle, la chronologie fait le lien entre les parties d’un tout qui vaut plus que ses parties. Les intrigues de chaque partie peuvent être largement indépendantes, mais la présence entre elles d’une temporalité partagée dans la durée fait que le monde fictionnel présenté ne peut que se développer ou se transformer au fur et à mesure de leurs apparitions, et même le doit pour préserver un quelconque intérêt et justifier ainsi son existence ; en tant que donnée de départ, il est d’emblée posé comme modifiable : évolutif, approfondissable. Les intrigues liées par la continuité chronologique, en se déroulant, altèrent le monde fictionnel. » 276

275 BESSON, Anne, elle cite à la page 21 Isaac Asimov qui déclare dans la « Postface » de *Fondation Foudroyée* :
> « Bien que pouvant se lire indépendamment, ce livre forme une suite au Cycle de la Fondation » (p. 507) et dans l’ « Avant-propos » de *Terre et Fondation* : « Vous aurez pu éventuellement parcourir à nouveau *Fondation Foudroyée*, histoire de vous rafraîchir la mémoire, mais cela n’a rien d’obligatoire. *Terre et Fondation* peut tout à fait se lire indépendamment » (p. 11).
La particularité de la novélisation Mistral, années 1970 est d’obéir au principe cyclique dischronique. Dans un tableau classant les différentes structures des principes sériels et cycliques, Anne Besson montre que le cycle provient d’un principe feuilletonesque mais dans une indépendance prononcée. La préquelle à Plus belle la vie obéit à un fractionnement chronologique, puisqu’en suit un récit rétroactif ne respectant plus la linéarité propre au soap, et apportant un effet de discontinuité. Cependant cette discontinuité n’est que temporaire puisqu’une suite est prévue. Dans un cycle, le récit est « approfondissable » mais clôturé, dans ce premier tome de Plus belle la vie, une suite est clairement mise en évidence dans l’épilogue. Roland a aussi eu une aventure avec Iris, l’amie de Charles Frémont, ils sont tombés amoureux mais il ne veut pas abandonner sa famille. Elle part à Montréal mais ne peut l’oublier, la dernière phrase du tome est la suivante : « Elle décida donc de revenir à Marseille. S’il existait une chance de conquérir le cœur de Roland, elle devait la tenter. » Ainsi, en une phrase, le roman annonce une suite, on peut parler de cliffhanger là où la novélisation traditionnelle, elle, se clôturait clairement par la résolution de l’intrigue et le mot heureux de la fin.

Lorsqu’on connaît le feuilleton on sait que Roland a deux enfants de deux mères différentes, de plus la quatrième de couverture, de façon étonnante annonce : « Iris Lenoir, une jeune femme aussi libérée que son époque, future maman de Thomas, fréquente également le quartier. » On sait en lisant la quatrième de couverture (si on ne connaît pas bien le soap) que la jeune femme va de toute manière conquérir le cœur de Roland puisqu’ils auront un fils ensemble. Ainsi, Iris est l’agent du fil narratif sentimental et passe de Charles Frémont à Roland, mais cela pour le tome suivant.

Cette novélisation présente donc des attributs du cycle (réitération des personnages, liaison avec un univers, approfondissement d’un monde, écart temporel permettant de voir une évolution des personnages) mais dont l’autonomie est relative. Puis qu’il s’agit d’une histoire dont un téléspectateur assidu connait les conséquences, il s’agit de « mieux savoir », d’en apprendre « davantage » selon le terme d’Anne Besson. Le cliffhanger apparaît alors presque comme un clin d’œil au genre feuilletonesque du soap-opéra tant le reste du texte détonne avec les particularités du genre. La novélisation fait du soap à la temporalité infiniment étendue une œuvre dont les propriétés narratives s’ouvrent aux évolutions d’un personnage dont la transformation domine le récit. La préquel de Plus belle la vie permet ainsi de compléter les

277 Ibid. p. 24.
278 LOPEZ, Yvan, Mistral année 1970, op. cit. p. 189.
lacunes d'un genre, d'une certaine manière, puisqu'elle permet de toucher ce qui est caractéristique des feuilletons généalogiques, cette « forme feuilletonesque pure » dont parle Stéphane Benassi et qui permet de suivre l'évolution sur le long terme des membres d’une même famille.

Pour finir, lorsque nous avions rencontré Yvan Lopez en 2006, cette novélisation n’existait pas encore. Quand nous lui avons demandé si selon lui la novélisation pouvait évoluer vers d’autres formes que celle standardisée il nous avait répondu ceci :

« Maintenant est-ce que cela ne va pas devenir quelque chose de plus autonome, comme de l'ordre de l'inspiration sans que ça soit inscrit dans une démarche de produit dérivé, on y va, d'autant plus que l'époque fait que oui, le tout multimédia tout azimut fait que ça se développe. Peut être que ce genre très compartimenté, peut donner des démarches plus littéraires qui se développeraient, étant donné aussi l'ampleur des séries télévisées, où le succès critique prend forme, donner naissance à une inspiration littéraire sans parler de novélisation stricto sensu, […] imaginer des prolongements… »279

Dans cet extrait on voit que l’auteur connaît les existences des novélisations prequels qui existent depuis longtemps notamment dans les collections pour la jeunesse. Nous lui avons donc demandé récemment par mél de nous en dire un peu plus sur cette novélisation. Il précise alors quelle était l’intention éditoriale d’un tel texte :

“Mistral année 1970” a été publié sous mon nom à ma demande, vu que je considère ce livre davantage comme un “vrai” roman qu’une novélisation, en ce sens qu’il ne partait pas de scénari de Plus Belle la vie, et que la seule contrainte que j’avais était de traiter la jeunesse de 2 personnages, en l’espèce Frémont et Roland. Pour le reste j’avais 100% carte blanche, et je l’ai conçu et écrit comme un vrai roman noir “personnel”, même s’il s’agit aussi, comme vous le dites justement d’une sorte de prequel. Le but était de faire une trilogie, et à terme de les adapter en prequel en film TV grand format. Mais suite à l’échec en librairie du livre, la production et la chaîne ont malheureusement décidé de tout arrêter… »280

Cet exemple montre qu’au contact de l’audiovisuel et de la logique de succès et de reprise du succès, les textes deviennent des objets doubles, présentant les caractéristiques de la novélisation et celle du ciné-roman selon la définition des Virmaux. Ainsi, Le Mistral année 1970, est une novélisation conçue comme un roman inédit par son auteur, et qui aurait pu faire l’objet d’une adaptation.

279 Entretien avec Yvan Lopez, réalisé en juin 2007, voir annexe, p. 3.
280 Entretien par mél, datant du 25 août 2012.

Ainsi, la novélisation standardisée connaît le succès si elle est dépendante de la fiction, dans le sens où elle n’est pas lue si elle ne colle pas au scénario et au rythme qui plait aux lecteurs.

b) \textit{Lettre à Johanna : la novélisation comme trace de la fiction}

La deuxième novélisation est intitulée « \textit{Lettre à Johanna} »\textsuperscript{282} (2011), le livre est un objet déroutant puisque la couverture indique que l’auteur du texte est Blanche Marci, soit un personnage fictif. En 2005, dans la série, le personnage de Blanche Marci a écrit un livre intitulé \textit{Mistral brûlant}, le livre fut un succès au Mistral. Avec ce livre cette mère de famille prend la plume, parce qu’elle a eu une aventure avec le mari de sa fille, il s’agit donc de se reconstruire et « d’affronter la réalité »\textsuperscript{283}. Afin de renouveler le rapport au soap, la novélisation devient le dernier livre écrit par Blanche Marci, lequel, édité dans la fiction, sera la cause de maintes péripéties et réactions. Cette fois, le téléspectateur peut voir, tenir et lire ce livre.

Cette novélisation est composée de deux éléments paradoxaux, c’est un roman sans auteur (réel), dans lequel les dernières pages du livre mentionnent, pour une fois, à côté des noms des créateurs, les noms des scénaristes participants à l’écriture du soap-opéra. Dans la novélisation précédente, la mise en valeur de la figure auctoriale est symbolisée par l’apparition du véritable nom de l’auteur, Yvan Lopez. Dans celle-ci ce sont les écrivains du soap qui apparaissent valorisés (les scénaristes sont rarement mentionnés dans les novélisations de série

\textsuperscript{281} Yvan Lopez déclare en effet : « Les forums de discussions sur Plus belle la vie ont un flux considérable, un des principaux forums de France consacrés à un programme télévisé. Ils spéculent sur leurs avenirs, »p. 2.
\textsuperscript{282} Blanche Marci a écrit un livre qui a connu un succès dans le quartier intitulé « Mistral brûlant ».
\textsuperscript{283} \textit{Lettre à Johanna}, op. cit. p. 9.

103
télévisées). Les succès du soap permettent aux scénaristes de dévoiler leur identité, de manifester leur participation à l'écriture à travers leur mention dans la novélisation. Le texte écrit participe à cette démarche et rend légitime la relation d'adaptation entre le livre et le feuilleton télévisé. La novélisation continue le travail de valorisation, dans des formes d'écriture considérées comme plus intéressantes car proposant des aventures inédites et diminuant les dialogues tirés du soap-opéra.

Dans ce type d'écrit, le discours publicitaire délivré par un site commercial décrit la particularité du livre : « Une démarche expiatoire sous forme de récit qui attirera rapidement l'attention d'un éditeur...les Editions Comédia ». Les frontières entre la fiction et la réalité sont volontairement éclatées. C’est une méthode qui se rapproche des formules employées par les éditions pour la jeunesse, où le jeu avec la croyance des enfants en la véracité des récits qu’ils lisent est monnaie courante. A ces méthodes spécifiques, au regard des autres novélisations du Tigre Bleu, s’ajoute la méthode standard propre aux stratégies commerciales de ces écrits. En effet, les éditeurs fondent le rapport au réel sur la sortie conjointe entre le livre et la diffusion des épisodes contenant l’intrigue. Le commentaire suivant apparaît sur le site du Tigre Bleu : « Éditer l'ouvrage qui est au cœur d'une des intrigues du feuilleton Plus belle la vie est une façon de donner réalité à la fiction : le jour même de son apparition à l'écran, le journal intime de Blanche Marce est disponible. C’est l’occasion d'accéder physiquement à ce document confidentiel et de revivre, avec un angle de vue différent, les derniers événements du Mistral. » L’effet est celui d’une mise en abyme du monde créé par la production d’un objet réel découlant d’une fiction télévisuelle dans lequel il a une existence et un rôle majeurs.

Il s’agit de façon explicite de transporter concrètement un élément de la fiction dans le monde réel et de le présenter comme réel. Le téléspectateur-de-Plus-belle-la-vie accède « physiquement à ce document », tout en étant spécifié qu’il s’agit d’un objet inédit car élaboré avec « un angle de vue différent ». La novélisation est une trace écrite découlant du récit télévisuel. L’objet est ainsi un lien matériel qui lie les téléspectateurs de façon renouvelée avec le feuilleton télévisé. Il s'agit encore de lire la transformation d'un personnage, et de se fonder de façon atypique, par rapport à la novélisation standardisée, sur une seule trame qui touche ici au drame.

Le site commercial précise que Lettre à Johanna est « Le livre dont parlent tous les mistraliens », les téléspectateurs-de-Plus-belle-la-vie deviennent de façon biaisée, avec cette

---

284 Même sur les novélisations d’Hachette Jeunesse, que nous étudions dans le chapitre 2, les créateurs sont cités et les principaux directeurs d’écriture. Sur la novélisation standardisée de Plus belle la vie, les groupes de scénaristes n’apparaissent jamais.

lecture, des habitants du Mistral, ils se joignent au cérémonial fictionnel par cette acquisition. Les téléspectateurs se sentent ainsi intégrés au monde fictionnel et à son lieu, la novélisation leur permet de se sentir similaires aux habitants en accédant au même texte.

**La novélisation « confession »**

De plus, cette novélisation est emblématique du genre dans le sens où elle se loge de façon prononcée dans ce qui est de l’ordre de l’intime. En effet, la novélisation convoque plusieurs genres dits « de l’intime » : le genre épistolaire, la confession, et la forme du journal intime, convoquée par le péritexte : « Le livre dont parlent tous les mistraliens. Le journal intime de Blanche »286. Alors que le texte commence ainsi :

« J’ai eu une relation avec ton mari. Je t’ai volé Gaspard, l’homme avec qui tu avais décidé d’être heureuse. Comment aurais-je pu imaginer qu’un jour je deviendrais une mère haïssable ? Tellement coupable. J’ai commis une faute impardonnable sur laquelle j’ai besoin de mettre des mots pour pouvoir me reconstruire. Johanna, ma chérie, je ne te cacherai rien, même les pires pensées. Je vais sonder mes sentiments, chercher plus loin que les émotions que j’ai cru ressentir sur le moment, pour tenter de faire remonter tout ce qui se cachait derrière. Jalousie de mère, rivalité de femme, frustration du célibat, refus de se voir vieillir... »

Avec, cette fois-ci, le commentaire suivant de l’éditeur du Tigre Bleu : « Confession d’une mère à sa fille, vibrante d’authenticité. » La forme du journal intime peut être écartée étant donné qu’un destinataire est clairement mentionné par les pronoms démonstratifs. Le genre épistolaire reste pertinent étant donné que les épisodes découpent les différentes lettres-confession que Blanche compile dans un cahier (d’où l’utilisation du journal intime pour nommer ce premier objet qui recueille les lettres du personnage).

Le genre de la confession est cohérent avec les motivations de la protagoniste, qui est dans une démarche de recherche de sens, de confession d’une faute. Le texte appelle une réponse du destinataire, « la confession est « une parole vive », directement aux prises avec le temps de la vie, avec les méandres de la subjectivité. »287 De plus, le genre épouse les caractéristiques d’un feuilleton quotidien, dont la diffusion tend à rejoindre le rythme de vie des spectateurs, l’aspect

sériel de tout format joue sur l’impression de réalité qui se dégage de l’effet d’accompagnement dans le temps quotidien du spectateur que permet le support médiatique télévisuel : « Le temps de la confession est, en effet, le temps même de la vie, le temps réel, le temps humain. ». La confession tire sa réalité d’un besoin d’écriture qui apparaît comme exutoire, son acte est motivé par une souffrance, c’est ainsi que l’aspect humain apparaît comme un élément majeur du passage à l’écrit face au télémagazine :

« On ne peut vivre comme cela, caché à soi-même. C’est ce que m’a fait comprendre Mme K, ma psychothérapeute. C’est elle qui m’a encouragée à écrire, à mettre des mots sur ce que j’ai vécu. […] C’est vrai qu’aujourd’hui j’ai du mal à croire que j’aie pu te faire ça. J’ai mis plusieurs semaines avant de parvenir à ouvrir cette page sur mon ordinateur. Revenir sur cette histoire encore si vive me paraissant impossible. Mais Mme K a insisté. Elle est persuadé que cela me permettra de me « reconstruire ». »

Le livre prend comme sujet le sentiment, la romance. L’écriture, le livre, sont bien le dépositaire de l’intimité d’un être et la forme épistolaire rejoint l’aspect hachuré de l’intrigue des épisodes que suit le récit écrit, l’aspect toujours en devenir que le feuilleton contient aussi : la confession « présente la vie dans son caractère fragmentaire, inachevé, inaccompli. » La confession livre une partie de l’existence, une tranche de vie, à l’image de la narration étrlée du soap-opéra.

Cette dernière forme de novélisation pointe de façon très appuyée ce qui est attractif pour le public.

C’est une novélisation qui met en avant tout ce qui est en jeu de façon excessive dans le désir de satisfaire la curiosité, le voyeurisme propre aux spectateurs/lecteurs. Tout en mettant en avant l’effet de réalité en jouant sur la concordance entre la fiction télévisée et l’édition véritable du livre, entre le livre, le péritexte et le paratexte. Cette novélisation reprend ce qui est caractéristique des novélisations traditionnelles, à savoir la simultanéité de diffusion entre récit audiovisuel et édition.

Ici, ce qui est de l’ordre de l’intime est porté par les personnages qui eux-mêmes sont une représentation de la réalité (incarnation d’un rôle). On joue sur l’effet de vérité, sur l’existence d’un personnage fictif et de son livre que le lecteur est censé tenir entre ses mains. Les livres-bonus se basent aussi sur le mélange entre les discours sur le feuilleton, sur la fiction et sur sa fabrication, sur les véritables acteurs (dans les entretiens où les acteurs commentent...

288 MARCI, Blanche, op. cit. p. 9.
leurs rôles à l’écran, la manière dont ils les abordent, etc.).

Conclusion

a) L’évolution des novélisations des fictions télévisuelles

Dans son article sur les novélisations de fictions de séries télévisées, Sarah Sepulchre conclut ainsi : « Mais pour être réellement significante, la novellisation doit être créatrice, trouver un moyen d’être plus que la version papier des épisodes de la série. Pour le moment la novellisation de fictions télévisées est avant tout commerciale, mais certaines d’entre elles s’éloignent déjà de la simple retranscription. »

La novellisation standardisée, qui pourrait donc être assimilée à une simple retranscription, est petit à petit concurrencée par des modes d’écriture qui modifient le simple plaisir du ressassement. Cette novellisation hérite, dans une moindre mesure, des formes hybrides que représentait le roman-cinéma illustré de photographies du film. Elles sont assez proches d’un genre d’écrit qui n’a pas perdu : le « roman-clip » évoqué par Christine Masuy est une forme héritée des romans-cinémas de Mon Film car il exploite les images des feuilletons et les recontextualise dans un support écrit. Ainsi, Stéphane Benassi propose d’appeler les novélisations de séries télévisées des « téléromans » à la suite de l’appellation « cinéma-roman » (désignant ce que nous venons de décrire comme des romans-cinémas). Ces novélisations que nous appelons, nous, novélisations standardisées ou traditionnelles, sont une forme narrative qu’on retrouve dans les novélisations de blockbusters cinématographiques. Ce sont donc des types d’écriture propres aux narrativités de masses adaptant l’audiovisuel ou le cinéma. Cette appellation nous semble doublement inappropriée dans le sens où elle n’englobe que les novélisations de feuilletons télévisés qui présentent, de plus, les variations étudiées dans ce travail et où la novellisation de la fiction télévisuelle d’Un Village français en est un contre exemple.

---

292 Série créée par Frédéric Krivine, Philippe Tribot et Emmanuel Daucé, Tetra media fiction/Terego 2009, avec la participation de France 3.
En effet, la série historique de France 3 est pour la première fois une œuvre feuilltonesque conçue comme fermée, les créateurs et programmateurs ont signé pour un feuilleton composé de cinq saisons de six épisodes chacun. Les créateurs possèdent des conditions rares, voire uniques en France, de développer leur récit sur cinq saisons fermées, c’est un pari économique pour la chaîne. Conforme à sa mission de service public, le feuilleton doit divertir «en reprenant les formes et techniques narratives de n’importe quelle série » et proposer une réflexion sur la complexité d’une période du passé, celle de l’Occupation.

On apprend avant de lire le titre que « ce roman est inspiré des épisodes 1 à 6 de la série Un village français ». Le tome est donc basé sur peu d’épisodes comparé aux 62 que compte la novélisation de Plus belle la vie, mais ils durent 47 minutes, rapprochant ainsi ce feuilleton des feuilletons hauts de gamme dont parle Stéphane Benassi ; la longueur les rapproche effectivement du téléfilm. La novélisation contient 6 chapitres correspondant chacun aux 6 épisodes. Cet ouvrage, tout comme Mistral année 1970 et Lettre à Johanna, ne contient pas de photogrammes de la série et malgré les similitudes apparentes, l’écriture diffuse de la novélisation standardisée telle qu’on l’a décrite précédemment.

La fidélité à la série rejoint celle de la novélisation standardisée puisque chaque épisode se voit attribué un tome. Cependant l’écriture n’est pas organisée sous formes d’enchaînement de résumés et de scènes dialoguées, l’occupation de la page ne reflète pas le découpage et l’écriture n’illustre pas le montage audiovisuel. Le feuilleton historique n’est pas un soap-opéra ce qui explique également le détachement pris avec l’omniprésence des dialogues. Ils sont ici nombreux mais ne portent pas l’essentiel du récit, ils sont introduits par les focalisations internes des personnages, l’énonciation se loge en effet régulièremment dans le point de vue des personnages, livrant leurs sentiments, alors qu’une focalisation zéro (et occultarisation zéro) offre le regard décalé du narrateur extra-diégétique.

La novélisation fait de plus une référence à la philosophie de Jean-Paul Sartre dont le sous titre « vivre, c’est choisir » évoque le concept d’existentialisme. Le feuilleton, on l’a vu, était déjà valorisé par l’intervention sur le scénario d’un historien, il est aussi l’auteur de la préface de la novélisation. La série est aussi l’objet d’un chapitre dans un livre orienté scolaire (Philosophie en séries, Saison 2) dans lequel les thématiques des séries télévisées sont abordées et questionnées par des concepts philosophiques. Les auteurs du livre précisent que « les séries retenues bénéficient d’une reconnaissance commune des critiques spécialistes de la télévision et du grand public. »

294 François Jost, L’œil Caméra, il s’agit de ce qui est vu par le personnage.
295 Op. cit. p. 15
Ainsi, ce court exemple montre que les novélisations suivent les évolutions propres aux séries télévisuelles, une évolution positive, surtout outre atlantique, et permettant dans le même temps de valoriser les livres et les séries. Le contexte actuel est plus favorable au support sériel, contrairement aux avis des téléspectateurs datant des années 90. L’appellation « téléroman » réduirait ces écrits à des ersatzs actuels des plus synthétiques ciné-romans.

D’autre part, l’évolution des novélisations reflète le souhait de renouvellement qui débute avec la transition des livres-bonus chez les éditions du Tigre bleu, où l’on passe ensuite à des récits dont la construction fictive n’est plus seulement une synthèse des épisodes du feuilleton. Le chemin entrepris par les éditions du Tigre Bleu est sans conteste motivé par les goûts d’un public qui évolue, un public fortement influencé par les formes de novélisations anglo-saxonnnes et l’habitude de voir les productions cinématographiques réaliser des films à suites ou des prequels aux histoires connues. Les novélisations des séries télévisées françaises ne peuvent plus se contenter d’être simplement des retranscriptions des films, des simples résumés du texte filmique.

Dès lors, les diverses formes de novélisations rencontrées dans les éditions du Tigre bleu, permettent de dresser un premier constat.

Ces trois types de novélisations se retrouvent dans toutes les éditions concernées par l’appellation « novélisation ». La deuxième partie de notre étude présentera des novellisations dont le rapport à l’œuvre cinématographique et audiovisuelle diffère. Nous nous proposons dès maintenant de nommer ces trois types de novélisations ainsi :

- La « novélisation standardisée » ou « traditionnelle » : elle englobe également des textes comme Un village français qui est un mélange entre la fidélité au texte filmique des anciens romans-cinémas et l’effort de se détacher du modèle audiovisuel à la manière des textes décrits par Monique Carcaud-Macaire (ceux qui ne sont pas marqués par les caractéristiques du support adapté).

- La « novélisation prequel » (ou sequel), qui propose au texte télévisuel son extension littéraire tout en proposant un récit fermé mais ouvert à une suite à l’image de la spécificité du cycle.

- La « novélisation confession », où l’énonciation se loge de façon spécifique dans le point de vue d’un protagoniste, c’est l’occasion de revivre l’histoire sous un angle différent et de favoriser le temps d’un roman ou d’un tome l’un des personnages du feuilleton.
b) Le support télévisuel et la novellisation

La novellisation entretient un rapport complémentaire aux qualités esthétiques et aux modalités de diffusion du *soap*.

En effet, Jean-Pierre Esquenazi relève l’aspect paradoxal de la télévision qui est toujours de proposer des programmes singuliers, présentés comme exceptionnels où une fois l’exceptionnel terminé, il s’efface pour laisser place à l’autre moment qualifié inlassablement d’unique. Il en va de même pour les *soaps* où chaque épisode montre un événement de taille qui était tant attendu la vieille à cause du moment crucial qui ponctue chaque épisode. Chaque soir, le feuilleton déroule ses péripéties faites de rebondissements inattendus dans le rituel sacré du rendez-vous quotidien, où l’on retrouve le Mistral, son bar et ses occupants. Ces images et ces programmes télévisuels s’effacent les uns les autres et sont oubliés une fois diffusés (de plus le rappel à chaque épisode permet au téléspectateur de rester dans une situation confortable où l’effort de mémoire n’est pas utile, du moins il n’est pas nécessaire). Jean-Pierre Esquenazi cite Sylvie Blum qui déclare que « le flux éloigne le référentiel » pour ensuite noter à l’appui de Jean Baudrillard (« l’image se situe à une distance très spéciale qu’on ne peut définir que comme infranchissable par le corps »296) que la participation à l’intensité toujours réitérée qu’instaurent les chaînes sépare le participant de son corps, lieu « qui garde trace », « qui est voué au temps car voué à la mort ». Ainsi, Jean Pierre Esquenazi conclue que « l’effet de dissipation (dont la règle constitutive est : « L’Autre ne cesse pas de surgir et d’être le Même, qui est donc la vérité de l’Autre »297) serait la mise hors-jeu du temps historique, qui ferait place à l’immobilité d’une éternité ». La novellisation d’un programme fictionnel qui reproduit cet effet de dissipation continuel chaque soir est une trace fictionnelle littéraire de l’œuvre audiovisuelle, rendant au récit son sens historique. Les novellisations de *Plus belle la vie* permettent d’apporter un sentiment de clôture du texte écrit face à un récit ouvert et infini, caractéristique du « phénomène d’étéirement du soap-opéra », tout en proposant une continuation fondée principalement sur le plaisir de réitération d’un univers télévisuel apprécié. Elles ne sont pas dans l’actualité quotidienne du téléspectateur, elles ne renvoient pas à la temporalité de ce dernier, elles sont un renvoi au feuilleton. *Mistral année 1970* propose une extension du texte télévisuel mais conjugue les effets de clôture et de fermeture propre au cycle. Même si l’approfondissement (comme pour *Lettre à Johanna*) est la qualité principale de ces novellisations, elles opèrent un retour au récit historique, ne serait-ce que par la différence fondamentale entre les deux modes de diffusion.

297 A propos de TF1.
Sabine Chalvon-Demersay note aussi les nombreux éléments qui diffèrent entre une fiction télévisuelle et les fictions littéraires ou cinématographiques : « La fiction télévisée a des spécificités : elle diffère de la fiction littéraire et de la fiction cinématographique par l'importance du public, par la durée des œuvres diffusées, par la régularité de l'écoute, par la simultanéité de la réception, par la manière dont elle s'imbrique dans l'expérience de la vie, par les affinités qu'elle a avec la question des intimités, et enfin, par le fait que les considérations expressives ou esthétiques n'y sont pas prioritaires. »

D'une certaine manière, les novélisations se greffent sur ces différences liées au support télévisuel. La novélisation standardisée ne s'attache pas aux propriétés esthétiques d'un texte, *Mistral année 1970* tente de toucher à la durée et au temps en proposant un élargissement de l’univers alors que *Lettre à Johanna* « s’imbrique dans l’expérience de la vie ». Les deux dernières novélisations touchent cependant à un contexte culturel où les séries télévisées atteignent le statut d’œuvre et où l’esthétique des séries, outre-Atlantique, devient une priorité.

La novélisation est un objet du monde que le téléspectateur de *Plus belle la vie* tient entre ses mains, manipule, « touchant » la complicité qui lie le soap à ses téléspectateurs, dès lors que la novélisation joue le jeu de la référence avec le feuilleton. C’est de cette manière que nous comprenons les paroles d’Yvan Lopez lorsqu’il déclare que « la novélisation abolit la frontière qui existe entre le feuilleton, et le téléspectateur, entre l’écran et lui. » La novélisation est aussi le moyen d’impliquer plus fortement le téléspectateur lorsqu’il s’agit de mettre à sa disposition un livre qui semble découler de l’univers fictionnel, véritable lien matériel entre la fiction et la réalité : *Lettre à Johanna*. La novélisation détient ce rôle vertigineux de renvoyer les lecteurs à une réalité fictive qui elle-même multiplie les liens avec l’univers quotidien, dont découle la sensation de prémonition de la réalité.

Il est de plus significatif de voir que ce sont les feuilletons tels les sagas de l’été et les soap-opéras qui sont le plus novélisés en France, des genres populaires qui sont littéralement « discutés » par les téléspectateurs, et où l’interaction est de mise entre eux et les scénaristes.

---

299 BENASSI, Stéphane *Du roman-feuilleton populaire au feuilleton télévisé*, dans *CinemaAction, Littérature et télévision*, n°79, 1996, p. 167 : « Enfin, on peut être amené à penser que la forme la plus populaire du feuilleton télévisé contemporain (le soap-opéra), si elle apparaît comme une forme dégradée du roman-feuilleton, a cependant permis une résurrection de l’une de ses composantes essentielles : l’interaction. »
c) Les auteurs et l’univers médiatique contemporain

L’évolution des auteurs de novélisations est finalement comcomitante avec celles des scénaristes, même si dans les années 90, une novélisation d’une série télévisée valorisait le support télévisuel, il s’agit en fait ici d’une question de support. En effet, les pseudonymes dans ce genre d’écrits sont légion. Quoi qu’il en soit les novélisateurs bénéficient de droit d’auteur selon la loi française. Yvan Lopez a pu marquer sa présence dans l’histoire du feuilleton en le novélisant, puisque les scénaristes du soap ne sont pas crédités sur les novélisations, seulement les créateurs (les génériques des feuilletons défilent très rapidement). Le seul cas particulier est Lettre à Johanna qui permet aux scénaristes d’obtenir une visibilité auctoriale... sur une novélisation. Dans son article sur les novélisations des sagas de l’été, Christine Masuy cite un scénariste de soap qui déclare : « Je suis un mercenaire. Je ne fais pas une œuvre d’art, je fais de la télé » En effet, lorsqu’on cite une série télévisée on ne mentionne que les créateurs qui pourtant ne participent pas à l’écriture de façon aussi importante que les scénaristes et dialoguistes dont nous avons commenté les étapes d’écriture. L’exemple d’Olivier Szulzynger est intéressant puisqu’il est entré dans le groupe d’écriture en tant que directeur d’écriture et se voit créditer aujourd’hui du statut de créateur de l’histoire et des personnages (il apparaît sur la novélisation Lettre à Johanna mais était absent sur la novélisation standardisée éditée en 2005) alors que le premier auteur cité est celui qui a eu l’idée du feuilleton : Hubert Besson. Le producteur est le propriétaire du feuilleton mais la chaîne pèse dans les décisions. En effet, en 2008 TelFrance est racheté par un fond d’investisseur dirigé par Fabrice Larré, ce dernier a souhaité revendre le feuilleton avec une augmentation de presque 50% plus cher à Tf1 ou M6 (et passer de 24 millions à 40 millions d’euros). Pourtant TelFrance n’a pas tous les droits, France 3 détient un droit de premier et dernier refus avant que le producteur ait la possibilité de proposer un chiffre aux autres chaînes. Puis, comme le précise l'article, la chaîne dispose de cartes pour défendre son droit de diffusion étant donné le temps qu’elle a laissé au soap pour gagner en audience et les implications des auteurs et scénaristes pour l’améliorer. Ainsi, un soap comme Plus belle la vie, a-t-il plusieurs participants importants dans le processus créatif dont les principaux intervenants sont, d’une part la personne à l’origine de l’idée et d’autre part le

300 CHANIAC, Régine, Au commencement était l’adaptation, dans CinémAction, Littérature et télévision, n°79, 1996, p. 36 : « Le recul de l’adaptation littéraire semble inexorable, aujourd’hui dans une télévision qui privilégie l’écriture originale […] Recul mais pas disparition […] on peut encore parier sur de nombreux croisements entre fiction télévisée et littérature, d’autant plus fertiles que les chaînes auront su développer des scénarios originaux et, peut être, susciter des vocations d’écrivains… »

112
producteur : le propriétaire du concept. Le concept désigne en fait l’univers d’une fiction, ses personnages et ses lieux, les fonctionnements des arches narratives, les genres choisis etc. Tout ceci est contenu dans la bible dramaturgique, ouvrage qui n’est pas cité par Yvan Lopez, et qui n’est peut-être pas effectif pour ce feuilleton. L’étude du prochain chapitre nous permettra de voir l’emploi systématique que ce livre entraîne dans la conception des produits dérivés des univers multimédias et où nous verrons que la question de l’auteur est centrale.

Tout comme Dominique Kalifa dégage une période médiatique correspondant aux développements des industries du spectacle et donc des narrativités de masse telles que les romans-feuilletons, une deuxième période médiatique se détache dans les années d’après la Seconde Guerre Mondiale, lorsque la télévision est en plein essor. Les novélisations accompagnent cette période médiatique. Les deux périodes illustrent de quelle manière les supports cinématographiques et audiovisuels fondent des alliances économiques avec les métiers de l’écriture (presse et édition) afin de fabriquer des œuvres de masse de façon complémentaire, à travers le rythme de diffusion et les différences des supports. Ces alliances permettent de vendre un plaisir, de le continuer via un autre support : les uns sont des publicités des autres. La multiplicité des supports initie les téléspectateurs/spectateurs/lecteurs à un univers afin de promouvoir un monde matériel et diégétique total. Les supports médiatiques et artistiques collaborent et aboutissent à des entreprises totalisantes. Les éditions du Tigre bleu sont une société éditoriale complémentaire à TelFrance, où un homme clé est à la base du projet « familial ».

Les feuilletons télévisés et leur modalité de diffusion tendent à proposer au public un produit qui semble être attendu, correspondre à son goût et il reste certain que les méthodes narratives aujourd’hui éprouvés des recettes populaires y sont beaucoup dans le succès du soap. La télévision est bien le média de prédilection d’un genre n’hésitant pas à jouer avec les renvois publicitaires. L’effet d’identification aux personnages et de star system, même dans une série plurielle, est plus prononcé lorsque l’image permet par les accessoires de reconnaître visuellement et efficacement des personnages, dont le jeu stéréotypé continue de simplifier la transmission d’un message simple véhiculé par des émotions simples. Les acteurs de séries télévisées jouent ainsi souvent sur leur points communs avec leur personnalité réelle, les acteurs de Plus belle la vie entretiennent la confusion entre « personne » et « personnage », à la manière des acteurs de l’ancienne sitcom Hélène et les garçons.

304 Christine Masuy, op. cit. p. 382 : « Et l’on pourrait mettre au rang de ces produits les acteurs des sitcoms eux-mêmes qui, dans des revues souvent publiées directement par AB, racontent leur vie, étrangement proche de celle du...
Cette partie fait donc le lien entre l’héritage d’une période médiatique marquée par la naissance du roman-feuilleton et des fictions déployées sur plusieurs supports, et sa descendance formelle et esthétique : le feuilleton télévisé, lui-même adapté en roman. Les novélisations ont plusieurs fonctions, elles défeuilletisent le soap-opéra et propose un objet clôturé pour le plaisir d’une lecture rationalisée, elles continuent les plaisirs entamés par la fiction télévisuelle et entretiennent les recettes des narrativités de masses, la thématique sentimentales, enfin, elles sont des renvois publicitaires et des moyens de légitimer les supports.

La partie suivante décrira les relations et les modalités de fabrication et d’écriture des novélisations d’Hachette Jeunesse dans un cadre qui est celui de la collaboration. Il s’agit en effet du cas particulier de la maison d’édition ancestrale Hachette et de ses rapprochements d’envergure et inédits, à cette époque contemporaine, avec des productions audiovisuelles de séries d’animation. Cette partie nous permettra de décrire notamment les impacts d’un autre média de masse sur le genre de la novélisation : l’Internet, média qui alimente le désir de savoir plus, et davantage.

héros qu’ils incarnent. »
Chapitre 2,
La novélisation et les séries d’animation pour la jeunesse.

Introduction

La télévision, depuis ses débuts, a créé des programmes spécialement consacrés aux enfants. Aujourd’hui, le câble permet d’ajouter des chaînes dédiées aux jeunes publics et adolescents. Les chaînes hertziennes continuent de diffuser des dessins animés dont l’audience est la plus importante. TF1 diffuse le dessin animé à succès *Totally Spies*, alors que France 3 diffuse *Cédric* et *Titeuf*, des héros et personnages que tous les enfants connaissent, et qu’ils affichent dans les cours d’école lorsqu’ils possèdent le sac, le stylo ou la trousse à l’effigie des personnages appréciés. Ces œuvres audiovisuelles sont l’objet de novélisations pour les jeunes publics aux éditions Hachette Jeunesse, dans la célèbre Bibliothèque rose et verte.

Même si Hachette Jeunesse est une maison éditoriale qui se destine au grand public, la qualité des livres est une question importante pour ces éditeurs, comme le souligne Bertrand Ferrier : « Par rapport à ce que l’on entend souvent, la novélisation ne peut pas être quelque chose de bâclé, c’est assez dangereux parce que c’est quelque chose qui est très acheté. »305. Avec des ventes allant jusqu’à 100 000 exemplaires et plus, la maison d’édition conjugue produit dérivé et qualité éditoriale. Ainsi, dans un contexte français où les écritures standardisées et anglo-saxonnes sont très mal perçues, cette étude nous permettra de comprendre de quelle manière ce genre s’est imposé dans la Bibliothèque rose et verte, collection ancestrale, désormais uniquement consacrée aux livres inspirés d’un univers préexistant. A travers les discours des participants au processus de création, cette partie permettra de dresser un portrait d’un genre intimement lié à l’œuvre adaptée dans une économie du divertissement dont les métiers se rapprochent et collaborent étroitement.

---

305 Voir annexes, entretien réalisé en juin 2007, p 15.
1) Les politiques éditoriales face aux succès des œuvres audiovisuelles et cinématographiques

La novélisation est un concept éditorial qui s’intègre aux pratiques innombrables qui touchent aujourd’hui l’édition du divertissement, où les stratégies de ventes sont fondées sur la manière de composer un succès audiovisuel ou cinématographique. A l’origine de ce bouleversement se trouvent des adaptations cinématographiques dont les recettes modifient radicalement le paysage éditorial.

Le « phénomène Harry Potter » fait son entrée en France en 1999 et entraine des changements sans précédent dans l’univers éditorial de la jeunesse.

En effet, l’arrivée de ce blockbuster éditorial en France, permet, d’une part, de valoriser la production littéraire pour la jeunesse en développant les possibilités de toucher un public plus large pour les « écrivains pour la jeunesse » (Harry Potter a séduit un lectorat adulte, le public s’est accru avec les adaptations cinématographiques). D’autre part, ce succès contraint les éditeurs à se confronter à une situation de plus en plus problématique : la forte implantation de la production étrangère, et massivement anglo-saxonne. Ainsi, la concurrence féroce, l’omniprésence des titres étrangers et l’arrivée du phénomène Harry Potter engagent les éditeurs à repenser leurs méthodes. C’est bien cette main mise du marché anglophone sur la production française qui est, selon l’éditrice Charlotte Ruffault, la cause principale de ce nouveau tournant majeur opéré presque tout à coup, apparemment du moins, et cela chez deux éditeurs en particulier : Hachette Jeunesse et Pocket Jeunesse. Le bouleversement dans l’édition pour la jeunesse est aussi lié à un genre particulier : la fantasy et plus largement, les littératures de l’imaginaire. Les adaptations cinématographiques diffusées sur support sériel au tournant des années 2000, remportant des succès sans précédent pour l’industrie du divertissement jeunesse, tels que Harry Potter, déjà cité, et Le Seigneur des Anneaux de Peter Jackson, ont été les points de départ d’une construction éditoriale bâtie autour de ces succès et en fonction de ses conséquences économiques.

En 1999, paraît en France le premier opus d’Harry Potter, le succès n’est pas immédiat. Gallimard, qui a obtenu les droits d’exploitation du futur blockbuster de l’édition, voit les chiffres de vente augmenter à partir du troisième tome. En Angleterre, le deuxième volet

306 Les éditions J’ai Lu éditent depuis longtemps des novélisations, on l’a vu avec l’étude sur les séries télévisées, cependant les auteurs français dominent dans le secteur pour la jeunesse.


Depuis 2010, la Bibliothèque rose et verte propose une collection intitulée « Films ». Toutes les premières de couverture sont des affiches d’œuvres principalement produites par Disney avec qui Hachette entretient un partenariat depuis les années 20. Sous les titres des films

307 Titeuf est novélisé par Shirley Anguerrand.
309 Le cas des œuvres de J.R.R. Tolkien seront l’occasion d’une étude plus précise dans le chapitre sur la novélisation et le cinéma, le mot « culte » est employé parce que l’univers de Tolkien est déployé depuis longtemps sur les supports ludiques tels que les jeux de rôles sur plateaux, ou le plaisir ludique est mêlé au plaisir fictionnel et à la participation des joueurs dans ces deux aspects.
310 Les novélisations de séries d’animations sont classées sous l’appellation : « série ».

Tous ces films ont connu des succès majeurs et sont donc exploités par les productions cinématographiques avec des réalisations fondées sur des extensions antérieures ou postérieures (*prequel* ou *sequel*). Dans la collection Hachette, on constate que ce sont principalement les *blockbusters* Hollywoodiens récents (*Transformers*, *John Carter*, *Tron*) qui sont adaptés en livres. Toutes les novélisations de cette collection « Films » sont écrites par des Américains et font l’objet de traductions. Une situation similaire touche de nombreuses collections de poche (Gallimard, Livre de Poche, J’ai Lu, Pocket Jeunesse), alimentées presque exclusivement par des novélisations de séries et *blockbusters* américains, novélisations qui se présentent en majorité comme de simples traductions.

Cependant, dans la Bibliothèque rose et verte, les novélisations des séries d’animation audiovisuelle sont écrites par des Français.

Les éditions pour la jeunesse constatent les possibilités commerciales que représente l’alliance des supports diégétiques : « tout le monde de l’édition est conscient que les gros *blockbusters* ne peuvent se faire qu’avec l’aide du cinéma et du monde de l’audiovisuel. »  

Les livres épousent alors les formats des *Harry Potter*. En effet, ces tomes conséquents quant au nombre de pages inquiétaient au départ les éditeurs mais deviennent bientôt le format standard des livres pour la jeunesse. Les éditeurs construisent parfois des compilations de plusieurs tomes, confectionnant ainsi des anthologies afin de grossir les volumes. De nombreux ouvrages sont portés par les succès des films cités en exemple, car ils composent sur leurs genres et leurs caractéristiques génériques principales. Les éditeurs profitent donc de l’effet de mode introduit par ces deux phénomènes, pas seulement éditoriaux ou cinématographiques, mais multiples, touchant à toute l’industrie du spectacle et ses produits dérivés : figurines, jeux-vidéos, matériel scolaire, textiles, etc. Les succès cinématographiques entraînent une globalisation du marché, et favorisent des confusions de taille, selon lesquels *Harry Potter* serait surtout un film, ou même

---

311 Bertrand Ferrier voir annexes, p. 23.
un jeu vidéo

Dans ce paysage culturel, la novélisation est le genre d’écrit qui se place le plus franchement dans la démarche de récupération des succès provenant de l’audiovisuel et du cinéma. Dès lors, les maisons d’édition sont nombreuses à adopter, de façon plus ou moins prononcée (à l’image de Gallimard, comme on l’a vu avec la série diffusée sur TF1 : Cœur Océan), une politique éditoriale différente, radicalement opposée aux démarches traditionnelles (c'est-à-dire ne fonctionnant pas sur le « vu à la télé »).

En outre, comme le constatent les bibliothécaires et professionnels concernés par l’évolution de l’édition jeunesse, le problème de la visibilité des œuvres littéraires dans la presse pose problème :

« les médias – hors la presse pour les jeunes – parlent de moins en moins des livres jeunesse. C’est une réalité. Ainsi, les éditeurs jeunesse ont été amenés à employer des techniques de marketing sophistiquées pour promouvoir les livres, les faire connaître rapidement à leurs publics, et aider ainsi les libraires à vendre mieux.»

Les bibliothécaires pointent à leur tour ce qui pourrait être la cause de telles démarches éditoriales. Rappelons que dans les années 80, les difficultés des éditions poussent certains à conclure, tels Jérôme Lindon de la Société des gens de lettre et de la SOFIA, que le livre est une marchandise. En effet, les groupes industriels rachètent les entreprises de lettres, le groupe Lagardère, par exemple, absorbe Hachette en janvier 1981 : « les mutations de la chaîne de fabrication, les faibles marges de bénéfices dans un climat de concurrence exacerbée mettent en danger l’édition traditionnelle, et favorisent la fabrication de best-sellers au détriment des livres plus difficiles. »

Sophie Marvaud, romancière et novélisatrice chez Hachette Jeunesse évoque la confusion que rencontrent, de leur côté, les parents :

« Il manque dans l’édition générale française une critique des parutions, les parents sont perdus dans les rayons

312 Bertrand Ferrier déclare : « Aujourd’hui on a tendance à voir Harry Potter surtout comme un film, et d’ailleurs, souvent on peut lire dans les comptes rendus journalistiques que Harry Potter le film est tiré du jeu vidéo, qui est une confusion de savoir comment, qui est à la bas, où ça commence où ça fini […] », voir annexes page 19.
des libraires où il y a beaucoup d’offres. Alors que ça ne se passe pas comme ça dans les pays anglo-saxons, […] il me semble qu’Harry Potter n’aurait pas connu le même succès s’il avait été édité d’abord en France. Parce qu’il n’y a pas de relais, les parents n’ont pas d’aide au choix du livre des jeunes et du coup ils ne savent pas les distinguer et donc beaucoup d’excellents livres passent inaperçus. Dans les pays anglo-saxon le travail critique est établi, ils peuvent donc fonder leur succès et ensuite nous les vendre à nous alors que le contraire semble impossible. »

Ainsi, pour les éditeurs jeunesse, un tournant semble inévitable. La novélisation, qui est une tacticité de marketing jusque là réservée à tout ce qui touche au versant le plus mercantile de l’édition, intègre la Bibliothèque rose et verte et remplit les rayons des hypermarchés.

Hachette Jeunesse est une maison d’édition ancestrale où la politique éditoriale est fondée sur le contrat moral laissé par Louis Hachette, à savoir : éditer de la littérature populaire, pour le « grand public ». Il s’agit donc de privilégier la « grande diffusion », et de « plaire au plus grand nombre ». Charlotte Ruffault, responsable du roman pour la jeunesse (Livre de Poche Jeunesse, Bibliothèque rose et verte) explique que l’enjeu consiste à respecter ce contrat et la « culture d’entreprise » – selon Charlotte Ruffault, les salariés d’Hachette aiment ce qui plait à tous – : il faut être « dans son époque, ni en avance, ni frileux »

En ce qui concerne la novélisation, elle déclare que « c’est plutôt l’influence de l’époque qui a fait évoluer les choix […] Aujourd’hui, La Comtesse de Ségur côtoie joyeusement Titeuf », et précise que le public véritablement ciblé, en ce qui concerne ses collections, est l’enfant (et non les parents) mettant bien en évidence la fonction divertissante de la Bibliothèque rose et verte.

Charlotte Ruffault disposerait de façon globale de deux sortes de marge de manœuvre dans son travail éditorial en partenariat avec les libraires. C’est un point qui nous intéresse particulièrement dans le sens où il nous permet d’apprécier une différence de traitement concernant la fabrication des novélisations. Charlotte Ruffault explique qu’elle a la possibilité de travailler sur des projets à risques et des projets à fort potentiel (sans risques), par contre, elle

316 Michel Leydier, auteur chez Hachette déclare : « Je sais que Hachette, malgré tout le respect que j’ai pour cette maison, ils ne sont pas avant-gardistes, par rapport à d’autres éditeurs comme Cyros et Manier qui publient des choses moins convenues. Donc je savais qu’on ne pouvait pas dire tout et n’importe quoi. »
317 Une novélisatrice d’Hachette, Vanessa Rubio, raconte une anecdote relative à ces propos : « un jour, j’étais dans un supermarché, et une petite fille demanda à sa grand-mère de lui acheter un tome de Totally Spies, la dame le lui a refusé en prétendant que ce n’était pas de la bonne lecture. Je pense que les gens qui disent ça n’ont jamais lu une novélisation de Totally Spies. »

120
précise que « la chaîne de diffusion doit suivre ». Elle prend l’exemple de *Gling* de Bertrand Ferrier, un texte jouant notamment sur les codes cinématographiques (entretenant donc aussi une esthétique intermédiaire) et prenant en compte sous une forme travaillée, plus exigeante, la culture médiatique des enfants. Ce n’est pas un texte à destination des supermarchés et le chiffre de placement en librairie est estimé à 6000 exemplaires. La mise en place est relativement importante pour un projet à risque, l’éditrice investit particulièrement sur le livre et place un montant non négligeable dans le matériel et les dossiers de presse. Cependant le livre n’a pas eu le succès escompté. En effet, selon elle, les libraires, dans les premières semaines de parution, ont préféré retourner les livres. Ils n’auraient donc pas pris le risque, de leur côté, de garder le livre sur leurs rayons :

« les éditeurs sont productifs, certes, mais il est aujourd’hui inquiétant de voir une nouveauté chasser l’autre. Les livres ne restent plus assez de temps en librairie pour trouver leurs publics : ils sont souvent retournés à l’éditeur trois à six mois après parution. Les libraires débordés par la production n’ont plus assez de temps pour se familiariser avec les nouveautés : cela pose le grave problème de la survie des fonds des éditeurs. »

Le roman populaire se présente en contrepartie comme une formule gagnante que l’éditrice conseille à ses auteurs. Globalement, cela consiste à conter « une grande aventure, généreuse avec le lecteur, une histoire qui emballe, qui fasse rêver pour longtemps, en osant quelques audaces. Il faut étonner le lecteur. » Une description qui évoque les recettes maintenant bien connues des littératures populaires. Les investissements placés dans ces écrits se concrétisent dans des ventes dépassant les attentes.

Ce qui nous intéresse dans cet exemple, c’est le besoin d’assurance que les professionnels de la chaîne commerciale des livres exigent. On remarque, avec l’exemple du livre de Bertrand Ferrier, que miser sur une esthétique intermédiaire littéraire n’est pas un argument de vente. C’est bien le succès des œuvres adaptées qui importe et la visibilité dont ils bénéficient qui motive les mises en place dans les lieux de ventes.

---

318 Bertrand Ferrier (2003), auteur également des novelisations de *Lucky Luke* et chercheur en Lettres que nous retrouverons également dans notre étude.
2) **Hachette et la novélisation**

Même si la littérature pour jeune public ne bénéficie pas de la considération que les professionnels accordent à la production pour adulte, même si la Bibliothèque rose et verte est depuis longtemps sur le terrain des livres de « divertissement » (et de « grande diffusion »), la novélisation s’est imposée parce qu’un contexte économique spécifique l’a favorisée.

L’histoire des rapports entre Hachette Jeunesse et la novélisation commence au début du XXème siècle, lorsque l'éditrice Madame du Genestoux décide de novéliser *Mickey* (en 1929, en tant qu’éditrice et auteur320). Cette relation de longue date, unique en France, a scellé une tradition sans interruption entre un éditeur français et une maison de production audiovisuelle américaine majeure. La puissance économique de l’industrie du divertissement Disney est, avec Nikelodeon, la principale entreprise du divertissement jeunesse aux États-Unis et conserve une suprématie dans ses collaborations avec les éditions étrangères en surveillant les licences développées à l’étranger. Ainsi, la novélisation n’est pas une chose nouvelle pour ces éditeurs mais aucun ne s’était spécialisé dans ce genre d’écrit, aucune collection ne lui était dédiée et la pratique n’était pas encore devenue systématique.

La Bibliothèque rose et verte connaît un « âge d’or » éditorial jusqu'aux années 80. En revanche, des années 90 à 2000, date marquant l’apparition des novélisations, une période creuse sépare ces années florissantes du renouveau que va offrir le tournant éditorial de l’« édition sous licences » où il s’agit d’éditer des écrits adaptant un univers né dans un autre média, principalement audiovisuel. La fin des années 90 suit une situation de crise plus globale où les discours sur l’illettrisme fleurissent et inquiètent les institutions (bibliothèques, Education Nationale, etc.)321

Charlotte Ruffault précise cependant que même durant ces années « sombres », Hachette Jeunesse continue d'éditer des novélisations, notamment celles de Gudule (auteur jeunesse reconnu dans ce secteur éditorial et dans le genre de la science fiction) adaptant la série française à succès diffusée à l'époque sur France 2 : *L'Instit*. Cette période de transition pour Hachette concorde avec la naissance du Livre de Poche Jeunesse322.

320 Ces livres s’apparentaient aux formes des romans-cinémas favorisant les illustrations, les textes étaient donc des livres illustrés.
322 Une collection qui édite des novélisations pour tous les publics, dont les livres sont parfois adaptés aux jeunes lecteurs dans la Bibliothèque rose et verte.
Les premiers titres des novelisations de *Titeuf* voient les chiffres de vente atteindre les 120 000 exemplaires. Le succès est colossal, ce pourquoi ces éditions n’ont pas hésité à « renouer » avec une tradition d’édition sous licences en multipliant les contrats avec les ayants droits audiovisuels.

On peut s’interroger sur un tel succès dans la mesure où le terme de novelisation reste communément inconnu chez les publics même si l’éditrice, Charlotte Ruffault en donne une définition très claire : « ce sont des séries qui ont donné lieu à la création de novelisations, *novel* : romans, mise en roman d’un univers qui est né ailleurs, souvent dans l’audiovisuel. » C’est le passage à l’édition sous licences audiovisuelles qui permet de redonner une « belle audience à la Bibliothèque Rose ». Charlotte Ruffault explique sans détour l’origine d’un tel succès : « [c’est] souvent lié à de très grands succès, ce qui passe à la télévision bénéficie d’une très forte médiatisation, tous les enfants l’ont vu et connaissent. En ce moment il y a une sorte d’attraction très forte du public pour ce qui est déjà connu, autrefois la culture c’était plutôt la découverte de l’inconnu, il semble qu’on aille vers une culture populaire qui soit la réassurance de ce qui est déjà connu ».

On le voit donc avec *Titeuf*, c’est parce qu’elle permet de prolonger la vie de personnages aimés ailleurs, à la télévision notamment, et de faire durer le plaisir, que la novelisation rencontre le succès, bien plutôt que comme « genre », *sui generi*. En somme, c’est parce que les éditeurs misent d’abord sur un effet de *continuum* entre supports audiovisuel et textuel plutôt que sur des effets d’écarts et de réécriture au sens fort que la novelisation connaît un essor considérable dans les années 2000.

Les succès d’Hachette Jeunesse sont donc possibles grâce à l’audience déjà importante dont bénéficient les œuvres audiovisuelles adaptées, mais ils sont également fondés sur la fidélisation que le format séréal entraîne. Anne Besson décrit ainsi les caractéristiques de la série :

« Retour répétitif, discontinuité de l’intrigue, réitération : la série est l’ensemble où les parties l’emportent sur le tout, c’est-à-dire où chaque partie vaut fondamentalement pour le tout, non seulement parce que chacune présente une intrigue complète et sans lien chronologique réel avec les autres, mais aussi parce que, en conséquence, le monde fictionnel présenté et représenté ne peut pas, et même ne doit pas, se transformer ou se développer ; il est une donnée de départ, complète et d’emblée, et très peu modifiable par la suite ; en particulier, le passage du temps n’exerce pas sur lui sa fonction métamorphosante. Des intrigues analogues se déroulent dans...»

323 Rappelons seulement que les novelisations de *Titeuf* sont basées sur les bandes dessinées mais aussi et à plus forte raison des adaptations en série d’animation télévisuelles, puisque les novelisations portent les titres des épisodes des dessins animés. C’est une chose qui se répète avec une série comme *Cédric, Lucky Luke*.

324 Voir annexes, entretien réalisé en juin 2007, p
Cette description est particulièrement pertinente s’agissant des séries d’animations audiovisuelles pour les enfants. De plus, ces séries mettent souvent en scène des super-héros, on touche donc à la mode des comics américains popularisés par les adaptations cinématographiques favorisant encore les univers fantastiques. Le public cible des novélisations d’Hachette Jeunesse est principalement la catégorie appelée les premiers lecteurs, entre 6 et 9 ans, mais elles sont nombreuses à toucher des jeunes lecteurs dont l’âge peut aller jusqu’à la pré-adolescence (11ans). Comme le rappelle Umberto Eco : « le mécanisme qui régit la jouissance de l’itération est typique de l’enfance, et ceux qui réclament non pas une nouvelle histoire mais celle qu’on leur a déjà racontée mille fois et qu’ils connaissent par cœur sont des enfants ».

Le tournant éditorial d’Hachette implique une collaboration régulière entre les maisons d’éditions et de productions audiovisuelles. Les deux métiers apprennent à travailler ensemble afin de mettre à profit les spécificités de chaque support.

a) La collaboration : Edition et production audiovisuelle.

Les éditions Hachette Jeunesse travaillent particulièrement avec la société de production Marathon Media, dont les séries d’animation telles que Martin Mystère (novélisé par Gilles Legardinier et édité chez Pocket Jeunesse), Team Galaxy (Hachette Jeunesse), et l’un des gros succès évoqué plus haut : Totally Spies (novélisé chez Hachette Jeunesse par Vanessa Rubio) sont novélisées dans les éditions pour la Jeunesse. Toutes les séries de la société de production sont adaptées en romans. Marathon Media se présente comme « le premier producteur français d’animation, et l’un des leaders du secteur sur le marché international ».

La directrice des licences de Marathon Media, Patricia de Wilde, explique qu’aujourd’hui « l’évolution entre les deux secteurs est positive. Ils se sont d’abord vus comme des concurrents, et se sont rendus compte qu’ils étaient complémentaires ».

Pour la maison de

327 http://www.marathon-media.fr/?lang=fr
328 Leurs séries sont distribuées dans le monde par le distributeur de contenus Zodiac Rights.
329 Voir annexes, Bertrand Ferrier entretien réalisé en juin 2007, p 22.
production, l’évolution que rencontre l’industrie du divertissement est remarquable : « [...] c’est vrai que depuis 5-6 ans c’est une tendance qui s’accroît. Cela nous vient des pays anglo-saxons chez qui la pratique est courante depuis quelques années, chez qui d’ailleurs la littérature jeunesse a toujours été beaucoup plus dynamique et beaucoup plus en évolution qu’elle ne l’a été chez nous. » En effet, outre-Atlantique le phénomène *Harry Potter* n’avait pas entraîné de changement concernant l’édition de novélisations selon Patricia de Wilde.

Les relations entre les maisons d’édition et de production passent donc de la concurrence à la collaboration. Une concurrence difficile à cerner étant donné que les producteurs ont toujours fait appel à des éditeurs pour vendre leurs licences. Il semblerait plutôt que le problème se situe de façon globale sur l’occupation du marché, en fonction des achats de droits des licenceurs, et selon la manière dont sont dirigées les conceptions des novélisations. C’est ce qui transparait dans les propos de Charlotte Ruffaut et sa chargée des licences chez Hachette Jeunesse, Elisabeth Barfety. Elles précisent toutes les deux que les directeurs de licence audiovisuelle font parfois un vrai travail d’éditeur en surveillant les écrits et en donnant un cahier des charges important.

Patricia de Wilde explique, quant à elle, que les producteurs de Marathon Media ont toujours essayé d’importer ces pratiques éditoriales. Leur point de vue sur le marché international les avait familiarisés avec le genre depuis longtemps : « Nous, on connaissait l’existence de tous ces produits dans les pays anglo-saxons et on avait du mal à les faire venir en France. » En effet, les éditeurs Français ont longuement hésité à se lancer dans la fabrication de produits dérivés de l’audiovisuel : « les éditeurs, en France, avaient une idée de leur rôle en terme de création littéraire et donc pour eux, effectivement, l’idée de se dire « on va reprendre un concept, une histoire, tout un monde existant déjà dans une série télé », c’était vu comme étant un travail de sous édition. » Les professionnels de l’édition ne souhaitaient donc pas commercialiser ce genre de produits littéraires pour des questions d’éthique, jusqu’à ce que la concurrence avec la littérature anglo-saxonne et les premiers succès des novélisations de *Titeuf* modifient le paysage éditorial français.

Les éditeurs d’Hachette choisissent donc d’exploiter au mieux les relations de va-et-vient entre cinéma et littérature, entre audiovisuel et novélisation. Des conditions éditoriales où

---

332 Les personnes chargées de gérer les ventes de droits de licences pour développer un concept dérivé de l’audiovisuel.  
334 Voir annexes, Patricia de Wilde entretien réalisé en juin 2007, p 67.
l’achat des licences n’est accessible qu’aux grands groupes éditoriaux et à ceux qui possèdent des collections de livre de poche.

Si le premier essai se réalise avec les bandes dessinées de *Titeuf*, c’est certainement dans le souci de légitimer une telle action en prenant une œuvre respectée, dont le succès en bande dessinée est autant critique que populaire. Désormais, comme le rappelle Patricia de Wilde, du côté de ces professionnels, les attitudes se sont modifiées : « dès que j’ai une nouvelle série qui va sortir, ce n’est plus moi qui doit aller démarcher les éditeurs mais j’ai tout de suite la palette habituelle des éditeurs qui viennent nous contacter et tout de suite nous faire part de leur intérêt […] chez eux aujourd’hui [ils ont] des équipes en veille sur les nouveaux projets, télé, vidéo et bande dessinée, c’est devenu beaucoup plus œcuménique. » Les producteurs audiovisuels, à l’origine, cherchaient donc à séduire les éditeurs afin qu’ils prennent en charge le développement éditorial de leur produits, de leur marque. Le rapport s’est inversé à l’avantage des producteurs qui n’ont plus besoin de démarcher mais ont désormais le loisir de choisir leurs collaborateurs.

Les circuits de diffusion de ces livres à « gros potentiels » sont les grandes surfaces. À ce propos, la productrice fait le paradoxe entre la réputation de la novélisation et les lieux de distributions qui la concernent : « c’est la même évolution que d’être vendu en supermarché, c’est un peu la même chose que pense, c’est le même genre de mentalité d’ouverture et de se dire qu’il n’y a pas de mauvais circuit de distribution comme il n’y a pas de mauvaise source de littérature pour la jeunesse » Lorsqu’on parle de « produit », la chargée des licences de Marathon Media choisit de ne pas utiliser ce mot pour récuser sa connotation commerciale : « Si c’est un produit dérivé c’est un sous produit littéraire, je n’ai pas du tout dit ça, le fait que ce soit une novélisation tirée de la série cela ne lui enlève aucunement ses qualités littéraires. De notre part il n’y a pas de considération de ce type. Pour nous il faut être créatif dans la novélisation. » Même si Bertrand Ferrier déclare que « la novélisation n’a pas à être légitimée », le problème constant des professionnels participant à la fabrication de ces livres est de valoriser la novélisation et ses qualités littéraires. C’est sur ce terrain que le support est critiqué et sur la facilité que représente la démarche éditoriale d’adapter ce qui est déjà connu.

335 Ferrier qui parle de ses libraires.
336 Même si, rappelons-le, les novélisations se fondent sur l’œuvre audiovisuelle.
Patricia de Wilde souligne donc que la qualité de la novélisation dépend de la manière dont les éditeurs entreprennent leur travail éditorial (le choix du novélisateur, du type d’écriture, présentation du livre) et insiste sur la répartition des tâches. Il revient à l’éditeur de bien réaliser son travail : une fois que les licences sont vendues, la société de production n’est plus responsable de la novélisation même si son droit de regard reste valide étant donné la fonction principale de la novélisation, offrir une bonne visibilité à la série d’animation. Ainsi, selon Patricia de Wilde : « le problème c’est plutôt s’atteler à faire un produit de qualité, et là en revanche l’éditeur reprend son rôle et c’est lui qui décide de l’auteur qui va écrire la novélisation et de la manière dont le livre va être présenté. » En effet, Hachette mise alors sur la double catégorisation générique des lectures (sexe et genre du livre adapté). Les éditrices (Charlotte Ruffault et Elisabeth Barfety) affirment que les enfants ne veulent pas lire la même chose « Titeuf c’était plutôt garçon, après on a vu arriver des séries de filles et on sait que les filles sont très grosses lectrices. » C’est une stratégie ancienne concernant les genres, elle remonte au roman-feuilleton. De même, à propos des séries et des soap-opéras, les femmes étaient les téléspectatrices particulièrement ciblées par les créateurs et programmateurs. Le dessin animé Totally Spies réunit tous les enfants, cependant les petites filles sont des cibles privilégiées en matière de livre : « les filles sont de plus grosses lectrices » déclare Charlotte Ruffault, la Bibliothèque rose leur est donc consacrée (le plus grand succès est en effet Winx’Club).

Selon Charlotte Ruffault la collection de la Bibliothèque rose et verte représente une spécificité française. Patricia de Wilde répond à ce propos que les anglo-saxons sont les précurseurs mais elle ajoute en effet : « mais […] on le fait d’un meilleur niveau qualitatif en ce qui concerne l’écriture et la forme du produit. » Lorsqu’elle évoque « la forme du produit », elle parle en fait du design du livre, de la qualité du papier, de la mise en page, des reproductions des images, tout un package qui coûte cher à Hachette Jeunesse, et qui représente le poids de l’investissement que les éditeurs placent sans risques dans de tels « produits ». Elle compare ainsi les novélisations réalisées par les Français et les Américains, et constate que la société de production choisit en effet de valoriser le travail des éditeurs français : « […] c’est sûr que nous quand on doit choisir entre ce qui a été fait en France et aux Etats Unis, la qualité éditoriale du produit Hachette nous semble beaucoup mieux correspondre à l’image de la série qu’on veut véhiculer. Donc c’est vrai que quand il s’agit de renvoyer les éditeurs étrangers à publier la novélisation de Totally Spies on a fait le choix de mettre en avant Hachette. »

341 Le responsable vérifie que les personnages, l’histoire, l’esprit de l’œuvre soit conservée. Il vérifie également la qualité du produit (écriture, présentation, dessin, la forme visuelle du produit).
342 Entretien réalisé en juin 2007, Patricia de Wilde, voir annexes p. 68.
343 Voire annexes, entretien avec Charlotte Ruffault, page 50.
Ainsi, Patricia de Wilde met en évidence le fait que Marathon Media présente aux étrangers le concept d’Hachette Jeunesse, proposant ainsi aux éditeurs étrangers de traduire leurs novélisations. Il s’agit donc de prendre une position avantageuse dans les accords commerciaux internationaux afin de favoriser les novélisations françaises. Ce fonctionnement est manifestement l’illustration de la complémentarité et de la bonne entente entre les deux métiers. En effet, Patricia de Wilde ajoute : « Je dois dire qu’on travaille vraiment très, très, bien avec les éditeurs, pas que dans la novélisation, la novélisation c’est un gros volet pour s’inscrire dans l’ancrage de la série des histoires etc. […] on a bien compris producteurs et éditeurs que nos intérêts sont communs à développer des personnages et à les décliner de la façon la plus large possible »345.

Toutefois, le discours de Charlotte Ruffault montre que les deux métiers sont amenés de plus en plus dans l’avenir à convoiter les mêmes développements de licences et donc à devenir (ou rester) des concurrents. L’aspect globalisant des productions du divertissement tend à créer des métiers où le combat se situe dans le développement d’un concept à vendre à l’autre. Pour l’instant, comme ce sont les diffusions à la télévision et au cinéma qui fabriquent les succès, l’édition est dans une position d’infériorité, dans le sens où les licences sont audiovisuelles et non éditoriales. La déclaration suivante de Bertrand Ferrier est ainsi significative de cet état : « Ils travaillent ensemble oui, ils ne parlent pas le même langage toujours, la même culture n’est pas partagée mais ils apprennent à travailler ensemble, c’est surtout l’édition qui apprend à travailler avec le monde de l’audiovisuel, notamment pour le développement de licences qui devient très important pour les gros marchands de livres »346. Les productions audiovisuelles vendent les licences et dominent donc ce marché fructueux.

L’édition aimerait contrebalancer cette domination, Charlotte Ruffault en donne elle-même quelques exemples significatifs.

La novélisatrice des Winx, Sophie Marvaud, souhaite écrire une série de romans originaux. Son éditrice lui conseille de construire la bible dramaturgique de cette série, afin de la proposer aux productions audiovisuelles et « d’aller chercher les autres dans l’autre sens »347, déclare Charlotte Ruffault. L’enjeu est de vendre un concept diégétique à des auteurs de série d’animation, à des dessinateurs et des scénaristes afin d’en détenir les droits et d’écrire ensuite des novélisations qui seraient en fait déjà pensées à la base du projet. Les novélisations pourraient ainsi très bien s’écrire en même temps que le dessin animé ; une situation qui tendrait

345 Entretien réalisé en juin 2007, voir annexes p. 66.
à faire des textes écrits des récits originaux adaptés par l’audiovisuel, mais qui n’en resteraient pas moins des novélisations. On comprend ainsi en quoi ces livres sont proches de l’adaptation cinématographique et audiovisuelle, et à quel point les stratégies de diffusions simultanées brouillent les notions d’œuvre source, de texte source. Charlotte Ruffault ajoute « là je joue le rôle de la productrice », car elle serait à l’origine d’un ouvrage (la bible dramaturgique) qui est la clé des univers multi-médiatiques. Le désir de l’éditrice est bien entendu d’être à l’origine de la création de l’univers diégétique et de placer les éditeurs et les écrivains dans le rôle des auteurs (à pourcentage majoritaire) face à « ceux qui vont s’emparer de l’écriture audiovisuelle […], et là je crois qu’on aura vraiment réussi des deux côtés » conclut-elle.

Pour l’éditrice d’Hachette Jeunesse, les nouvelles générations sont marquées par les œuvres visuelles, par un univers médiatique où l’image est prédominante, même si l’écrit est très présent via l’Internet. Elle parle d’une génération qui fonctionne « en dehors du livre », et où la pensée d’un univers diégétique semble intimement liée à la mise en image : « on est face à une génération de gens qui dessinent, qui gribouillent très vite, qui ont l’image tout de suite ».

Ainsi, l’éditrice ne surveille pas seulement les dernières séries audiovisuelles, elle accorde une attention particulière aux graphismes de toutes sortes :

« En ce moment avec la montée des graphismes, il commence à se dire que ça manquerait de contenu, ça ne suffit pas une image. Des personnages d’animaux graphiques peuvent avoir énormément de ventes de carterie, pourtant il lui faut un contenu, alors, soit ils vont se tourner vers l’audiovisuel, soit ils vont se tourner vers l’édition. Il va y avoir alors un combat pour apporter le contenu manquant. »

Aujourd’hui, les images circulent et les graphismes alimentent des produits matériels divers. Aussi, les auteurs de ces images, de ces « visuels », souhaitent-t-ils « donner vie » à leurs personnages. C’est de cette manière que les supports diégétiques, les métiers du livre et de l’audiovisuel peuvent proposer leurs compétences. L’enjeu est de taille puisque ces graphismes caractérisent des produits tels que les sonneries de téléphones, et connaissent un nombre de ventes très important. Ainsi, celui qui peut récupérer le projet sera en position de vendre le concept dramaturgique à l’autre. Charlotte Ruffault donne l’exemple de la « vache Meuh meuh », qui est le graphisme d’une sonnerie : « c’est plus d’1,5 millions d’exemplaires vendus […] il faut la faire vivre, il faut qu’il lui arrive des aventures, donc on va lui trouver un caractère […] Là c’est moi qui cherche à mobiliser les gens parce que les auteurs peuvent faire

349 Voir annexes, Charlotte Ruffault, page 60.
350 Voir annexes, Charlotte Ruffault, page 60.
ce travail là, mais une personne de l’audiovisuel pourrait avoir la même réaction, et faire le même travail. »\textsuperscript{351} Les métiers du livre et de l’audiovisuel spécialisés dans le divertissement se rencontrent dans un contexte de globalisation où les sociétés du spectacle se pensent comme des entreprises industrielles souhaitant maîtriser le plus possible toute la chaîne de ses produits. Cette globalisation fait des producteurs des directeurs d’écriture (exemple illustré avec Olivier Szulzynger pour \textit{Plus belle la vie}, Charlotte Ruffault cite également le producteur de la série \textit{Foot 2 Rue}\textsuperscript{352} qui est « très intéressé par la démarche d’écriture ») et des éditeurs des professionnels souhaitant vendre des concepts dramaturgiques aux productions audiovisuelles. Pour cela il faut que Hachette gagne le public avec une série, il faut que le succès soit acquis\textsuperscript{353}, puisque ce qui est vendeur avec les séries d’animation diffusées sur les chaines de télévision c’est l’audience dont elles bénéficient. En effet, les sociétés de production ont aussi pour habitude d’adapter les succès issus de la bande dessinée.

Dès lors, de telles démarches éditoriales amènent l’éditrice d’Hachette à développer un discours en opposition avec l’idée que l’on se fait de la création, une position qui tend effectivement vers un réflexe de systématisation de la pratique d’adaption, de la reprise d’un univers connu : « On a des métiers qui se rapprochent et on s’éloigne du métier de l’éditeur classique qui attend dans son bureau le manuscrit d’un auteur. Ça j’y crois de moins en moins. […] Aujourd’hui un écrivain vit dans la circulation et la créativité des choses des autres. Il a un talent, celui de faire sous une certaine forme sa forme»\textsuperscript{354}.

b) \textbf{La logique de marketing}

Les novélisations et les œuvres audiovisuelles sont des produits culturels au service d’une marque\textsuperscript{355}. Les caractéristiques de la marque sont décrites dans la « bible dramaturgique »,

\textsuperscript{351} Voir annexes, Charlotte Ruffault, page 62.
\textsuperscript{352} Série conçue par Giorgio Welter et Philippe Alessandri, écrite par Rosenzweig, Beretta et Charpia, librement adaptée d’un roman de Stefano Benni, Télé Images Kids et de Mas et Partners, novélisé par Michel Leydier, Hachette Livre, Paris, 2006.
\textsuperscript{353} Barfey : Quelles sont les chances de ventes sur \textit{Naruto} ? : « Sur un titre comme \textit{Naruto} les chances de ventes sont importantes, puisque le manga se classe dans les meilleures ventes toutes catégories confondues, on fait un grand lancement commercial, on fait beaucoup de publicité autour, en magasin, beaucoup d’annonces, on essaie de faire connaître au maximum la sortie on joue sur la notoriété de la licence en général pour vendre notre \textit{Bibliothèque verte}. » Annexes page : p. 12
\textsuperscript{354} Entretien réalisé en juin 2007, voir annexes, page 62.
\textsuperscript{355} Comme le soulève François Jost à propos des émissions de télévision et des fictions télévisées, les œuvres s’inscrivent dans une logique faisant d’elles des marques, où les titres fonctionnent comme des moyens de reconnaissance des marques : « Dans cette logique de marketing, le titre est devenu l’équivalent d’un nom de
l’ouvrage qui contient les moyens de développer cet univers sur de multiples supports, alors que le nom du dessin animé et ses personnages deviennent des logos.

Une marque se construit sur un mode de communication qui régis et produit des attentes chez un public, public auquel la marque fait une promesse de plaisir et de satisfaction qui doit se montrer plus attractive que les promesses de la concurrence. Une fois que la marque a atteint un public et que le lien est scellé, elle doit subvenir à ses attentes, les nourrir et y répondre en respectant le pacte de confiance du contrat implicite.

On l’a vu avec l’étude sur la télévision dans le premier chapitre, les séries télévisuelles permettent de nouer un lien et de créer un public de téléspectateurs (communauté). Une série telle que Totally Spies qui rencontre des records d’audience, a fabriqué son dispositif relationnel grâce à une diffusion quotidienne sur le long terme. Ces dessins animés sont réalisés dans une industrie du divertissement où les conditions de créations sont similaires à celle du « taylorisme appliqué »356 que connaissent les scénaristes de Plus belle la vie.

C’est le succès de l’audiovisuel et du cinéma qui permet aux produits dérivés et à la marque de se déployer. Pour que la série rencontre le succès, il faut faire un lancement publicitaire, possibilité que possèdent les maisons de productions importantes comme Marathon Media, et il faut installer la série sur le long terme. Le genre sériel, qui est le support commercial par essence, est donc associé au média télévisuel qui permet au dessin animé d’être « adopté » par les jeunes téléspectateurs. C’est ce que nous explique clairement Patricia de Wilde : « On essaie de faire des séries qui s’inscrivent sur la durée, donc avec un grand nombre d’épisodes, d’une part pour installer la série auprès des enfants sur les chaînes et puis ensuite justement pour pouvoir leur permettre d’avoir une existence hors du média télé, donc comme je m’occupe des droits dérivés je rentre en action par les livres notamment et par le biais de la novélisation pour continuer à faire vivre les personnages. »357 Il faut ajouter à cela que le facteur de la durée de vie des livres pour la jeunesse est plus importante et permet une implantation des œuvres sur le long terme et de façon exponentielle358.

356 « Les Winx, l’histoire est tellement compliquée, pour les enfants c’est un véritable atout de pouvoir aussi lire les livres tout simplement parce que ça leur donne des repères dans l’histoire il y a certains événements assez difficiles à percevoir dans la série, parce qu’elle est très rapide il y a plein de mouvements de retours en arrière […] » Voir annexes, Sophie Marvaud, page 40.
357 Voir annexes, de Wilde, page 66.
358 Michel Leydier : « Dans l’édition jeunesse, les livres ont une durée de vie beaucoup plus longue puisque pour peu qu’ils soient un petit peu remarqués, si vous voulez le lectorat jeunesse il évolue dans le temps. Tous les ans ça
La logique de la simultanéité est encore une fois concomitante à de telles pratiques. En effet, lorsque nous demandons à Elisabeth Barfet s’il serait possible de novéliser des anciens dessins animés, devenus aujourd’hui des classiques tels que *Kane le survivant*, ou *Les merveilleuses cités d’or*, celle-ci a le réflexe de sourire et de répondre sans aucune hésitation :
« Non, c’est pas du tout un projet de novéliser des dessins animés anciens, on pourrait penser à novéliser un dessin ancien rediffusé qui aurait un succès mais c’est problématique puisqu’on essaie d’être en phase avec les enfants de notre génération, d’être dans une modernité et actualité de ce qui est vu ». Nous lui faisons alors remarquer que *Les Cités d’or* sont rediffusées sur Gulli, cependant selon elle le dessin animé doit être diffusé sur une chaîne hertzienne (à très grande audience donc)359 et elle ajoute qu’ils sont trop lents par rapport à la production actuelle. La réaction de Charlotte Ruffault est sensiblement différente, mais elle reste cohérente avec la position de sa chargée des licences. En effet, cette dernière répond qu’il peut il y avoir « quelque chose à faire avec toute la nostalgie des 25-40 ans sur ces dessins animés », la nostalgie des années 80 est un phénomène vendeur, les exemples dans le domaine musical ont montré que l’époque est véritablement porteur360.

La combinaison de la simultanéité des produits et des stratégies de lancement est le fruit d’une future réussite. Aussi, le lancement de la série d’animation *Foot 2 Rue* et de sa novélisation sont-ils de bons exemples de la façon dont sont pensées les conceptions des œuvres du divertissement.

Michel Leydier explique en effet de quelle manière s’est déroulé le lancement du dessin animé : « La série a démarrée (je parle de la télévision) en 2006, pour la Coupe du monde, elle s’étalait de janvier en se terminant en juin pour le boom de la Coupe du monde. Et j’ai eu le matériel script et dvd au mois de septembre 2005 pour que le premier épisode paraisse tout de suite après les débuts de la série. »361 Les sociétés de production adaptent donc leurs thèmes en fonction de certains événements de taille, ainsi, dans cet exemple l’actualité footballistique est efficacement mise à profit. Michel Leydier déclare que la novélisation est bien pensée comme un

---

359 « Il faut que ça soit une chaîne hertzienne et une série qui marche bien », Elisabeth Barfety, page 13.
360 On se souvient encore de toute les chansons de dessins animés des années 80-90 du club Dorothée qui ont été reprises dans les boîtes de nuit parisiennes à la mode, on a ainsi vu Bernard Minet donner des concerts plus de 20 ans après.
361 Voir annexes, Michel Leydier, page 33.
produit : « Lorsque la boîte de production lance la série télévisée il y a déjà tout un marketing derrière qui est prêt à se dérouler. Ils ont déjà des partenaires pour vendre des rideaux ou des housses de couette pour les mômes, et des baskets... » . L’actualité est une publicité gratuite pour le livre et elle est exploitée par les industries du spectacle de la même manière que le sont les livres à succès tels que Harry Potter et Le Seigneur des Anneaux.

Ces constats sont à l’image du hall d’accueil de la société de production Marathon Media, envahi de jouets et de produits dérivés de la série Totally Spies, marque emblématique du groupe. Les projets communs entrepris avec les éditeurs s’étendent à tous les livres ludiques et magazines que les éditeurs fabriquent à destination des enfants (la bande dessinée si l’œuvre audiovisuelle n’en adapte pas déjà une, les livres d’activités, le manga, les cahiers de vacances, les méthodes de lectures etc.). En dehors des produits éditoriaux, les séries d’animations se déploient sur de nombreux supports, un univers économique florissant : « On a un gros programme de jeux vidéo, gps, rôle play, jouets traditionnels, jeux de plateau, textiles, des lunettes, cartables, papeterie, produits de beauté... »

Les produits dérivés, les objets, les livres et les jouets participent à créer des communautés d’appréciation d’une marque qui multiplient ses possibilités d’expansion, notamment dans les cours d’école :

« Pourtant le meilleur gage de succès d’un livre, c’est encore le bouche-à-oreille, la meilleure et la moins chère des publicités, ce que l’on nomme le phénomène de la cour de récréation ou la prescription des enfants entre eux. »

Les enfants sont très sensibles aux effets de modes, aux marques et aux jouets que les autres enfants arborent à l’école, une publicité gratuite qui s’émancipe par mimétisme.

Les novélisations exploitent donc plusieurs renvois publicitaires fondés sur les passages entre les différents médias (bande dessinée, série d’animation et novélisation), sur les ponts avec l’actualité, et sur l’occupation des lieux publics où les enfants valorisent la marque en l’exhibant via les habits, les sacs à dos, les trousses et les stylos, etc.

---

362 Voir annexes, Michel Leydier, page 34.
363 Voir annexes, Michel Leydier, page 71.
364 Entretien réalisé en juin 2007, voir annexes, page 34.
c) Les politiques éditoriales de transmission

L’un des arguments majeurs en faveur de la novélisation est d’avancer que ces textes doivent être pris pour ce qu’ils sont : une lecture divertissante. Les éditeurs et auteurs mettent également en avant son atout principal : le genre fait lire. Les arguments mis en avant par les producteurs des œuvres populaires sont de tout temps similaires. Il est intéressant d’étudier les diverses pratiques éditoriales des éditions Hachette Jeunesse afin de bien saisir la place que la novélisation occupe et les fonctions qu’elle englobe.

Pour faciliter la circulation des livres et attiser l’intérêt des plus jeunes envers les classiques notamment, l’une des méthodes des éditeurs consiste à revoir les textes, à les revisiter, ils vont ainsi jusqu’à effectuer des changements touchant inévitablement au sens.

En effet, le travail d’Hachette (comme nombre d’éditeurs pour la jeunesse) consiste également à travailler avec l’Education Nationale, et à présenter des livres aux instituteurs (Hachette est le principal fournisseur avec Nathan des livres scolaires). Il s’agit donc de travailler avec eux sur la valorisation du catalogue classique, des livres qui ne seraient défendus aujourd’hui que par le milieu scolaire (Charlotte Ruffault déclare que très peu d’ouvrages seraient aujourd’hui relayés dans le cercle familial : Dumas, Verne, Christie365). Afin de contrecarrer la « vieillesse » (l’éditrice pense aux traductions bien entendu) de ces livres, une pratique éditoriale courante (autre que le renouvellement des traductions) consiste à revisiter les textes de plusieurs manières.

Certains livres retraduits sont aussi remaniés et Charlotte Ruffault donne l’exemple d’un travail en cours sur L’Odyssée, réalisé par un helléniste et une philosophe. Ce processus de réécriture se présente comme un travail double de traduction et d’adaptation : « c’est ambitieux, c’est difficile ; il faut faire des choix qui provoquent de longues discussions. Mais nous sommes tous résolument dans une optique de « relecture » de l’œuvre, avec des parts pris. »366 Il ne s’agit donc pas seulement d’une nouvelle traduction et d’un travail sur le design367 du livre, mais, dans un souci d’accessibilité, les éditeurs se lancent bien dans une « reprise », au sens large, du texte

366 Voir annexes, Charlotte Ruffault.
367 Voir le glossaire repris à Bertrand Ferrier pour certains termes dont celui-ci. (Désigne, de façon générale, une esthétique appliquée à un produit. En l’occurrence, le terme se réfère à l’aspect extérieur d’une collection de livres, tant du point de vue de l’objet (dimensions) que de sa présentation (matière, organisation de la couverture, options de positionnement matérialisées par une charte graphique).
classique et canonique, un texte que nous pourrions penser « intouchable ». Il y a bien un travail de réécriture, touchant au sens et à la forme, puisque la nouvelle traduction s’accompagne d’une version actualisée de la langue, plus accessible, c’est-à-dire plus contemporaine.

Une pratique courante, au sein des démarches qu’on peut appeler « pédagogiques », est celle qui consiste à réduire une œuvre au niveau quantitatif. C’est ce que les éditeurs nomment une « œuvre abrégée ». C’est ce qu’on appelle le « Reader Digest », appellation qui peut paraître péjorative et qui est souvent usitée pour nommer les novélisations. Dans ce cas, il s’agit littéralement d’effectuer « des coupes franches d’extraits complets », un travail pour lequel des universitaires sont consultés. C’est une chose qui est largement tolérée en édition pour la jeunesse parce qu’elle touche un public dont la lecture nécessite une simplification, dans le sens d’épuration du texte.

Cependant ce n’est pas une pratique uniquement réservée aux plus jeunes, en effet, récemment, une petite polémique s’est créée autour de la version « revue et corrigée » du Nom de la Rose368 ; une revisite du texte entreprise par Umberto Eco lui-même. La polémique est bien présente, en témoigne le titre de Télérama avant la parution du livre : « Umberto Eco va publier un « Nom de la Rose » allégé pour la génération Internet ». L’auteur déclarerait selon Télérama vouloir « rafraîchir l’œuvre et se rapprocher des nouvelles technologies et générations », le journaliste ajoute ensuite : « Ainsi les lecteurs du XXIe siècle, flétris par leur culture Google, seraient trop simples d’esprit pour lire correctement son polar médiéval ». Le journal culturel rappelle qu’à l’époque de la sortie du livre, dans les années 80, l’écrivain avait dû défendre l’intégralité de son œuvre face aux sollicitations des éditeurs qui souhaitaient la raccourcir et l’alléger, justement. Un article paru récemment explique l’origine de la décision d’Umberto Eco : « “En août dernier, explique Eco, comme il ne se passait rien, il n’y avait rien à lire dans les journaux. Alors un journaliste italien a écrit que j’étais en train de faire un “Nom de la rose pour les nuls !” Cette information – fausse – a circulé sur Internet.” Aussi, pour promouvoir les 30 ans du livre, décide-t-il sous l’impulsion de son éditeur de le réécrire, de supprimer des passages en latin et/ou d’en traduire certains, d’alléger les descriptions et de supprimer des anachronismes. Les journalistes relèvent le discours paradoxal d’Umberto Eco à propos de l’Internet, ce dernier déclarant que “cette surcharge d’informations doit être filtrée pour ne pas nous rendre stupides.”369 En fait il semblerait que l’Internet modifie les positions des auteurs dans le sens où

369 Référence article Metro France, voir Annexes, 127.
c’est un lieu de piratage et un terrain favorable aux reprises incessantes, et si l’auteur ne fait pas certaines modifications, les internautes pourraient bien s’en charger.

En effet, une autre polémique récente inquiète les auteurs. Il s’agit d’une réécriture d’Harry Potter. Le pirate a souhaité réaliser, dans un but lucratif, une version moins enfantine et moins naïve des célèbres best-sellers anglais. Les solutions pour attaquer et stopper de telles pratiques ne sont pas évidentes, le pirate a changé les noms des personnages et sensiblement détourné la trame, ce qui peut le placer dans des pratiques tolérées comme le précise l’article : « il existe des mouvements reconnus qui tolèrent qu’une même œuvre soit reproduite par un artiste tiers en la modifiant quelque peu. En peinture, ce mouvement se nomme l’ Appropriation Art ». Ces détournements sont aussi très souvent réalisés par les publicitaires notamment avec des musiques connues : on reconnaît un air populaire mais ce n’est pas une reprise exacte, ce qui permet de ne pas payer les droits d’auteur tout en se servant de sa notoriété. Ces pratiques touchent au plagiat et se développent plus facilement avec des supports visuels.

En effet, les adaptations télévisuelles de Maigret et leur succès entraînèrent dès les années 60 une flopée d’inspecteurs en imperméable dont les accessoires furent légèrement modifiés afin d’éviter aux auteurs d’être taxés de plagiaires. Pourtant la pratique reste obscure. Contrairement à ce qu’on pourrait croire, en ce qui concerne la littérature, ce n’est pas la numérisation des livres qui entraîne l’accélération des piratages, puisque le pirate peut scanner les pages et les échanger contre rémunérations (sur papier ou en livre numérique). C’est la « collaboration » entre le support numérique et l’Internet qui favorise les initiatives et la diffusion des livres ; la distribution est facile d’accès et apporte une très large visibilité. Aussi, tout comme la réécriture du Nom de la Rose choque les instances culturelles, la novélisation, qui s’empare franchement d’un marché déjà conquis, reçoit-elle les foudres d’un milieu qui craint l’expansion de la seule logique d’œuvres multi-média tiques.

En effet, même lorsqu’il s’agit d’une volonté de l’auteur de retoucher son œuvre, on remarque que lecteurs et critiques se sentent tout autant concernés par un tel changement. Il existe donc un consensus autour de l’aspect sacré d’un texte, et plus particulièrement envers tout texte classique (entendons aussi cinématographique). Le contrat établi à la base entre l’auteur

370 Bernard Balavoine : Maigret : évolutions génériques, adaptations transmédias, dans De l’écrire à l’écran, Littératures populaires : mutation génériques, mutation médiatiques, sous la direction de Jacques Migozzi, Presses universitaires de Limoges, 2000. p. 612-613 : « Ainsi, la célèbre émission Les cinq dernières minutes avec son commissaire Bourrel fut souvent considérée comme une série concurrente des Maigret, surtout dans les années soixante. A tel point que Simenon envisagea de faire un procès aux responsables de la série, […] Et on peut se demander à quel point d’autres commissaires du petit écran ne sont pas des métamorphoses de Maigret ! Si on laisse de côté l’aspect juridique du plagiat, quasiment impossible à régler dès que la ressemblance physique n’est pas évidente, on peut néanmoins prendre en compte cette dernière mutation dans l’inventaire de la fortune médiatische de Maigret. »

371 Il faut préciser que nous ne pensons pas aux parodies et autres pastiches.
et le lecteur, une fois le texte publié et « livré » au public, sa modification est ressentie comme une trahison du pacte, surtout quand le changement touche à l’intention d’origine.\textsuperscript{372}

Les succès et les logiques plurimédiatiques qui s’imposent de façon systématique à l’image de la stratégie véritablement avant-gardiste de Simenon avec \textit{Maigret}, entraînent des appropriations qui échappent aux ayants droits, caractéristique d’un univers médiatique où l’œuvre circule. La littérature a toujours été concernée par le plagiat, le succès entraîne un effet de copie et d’exploitation de ce qui est « connu » – or ceci est particulièrement problématique pour la novélisation, fondée sur une écriture de la reprise. En effet, comme :

« […] la part (évidente) d’hypertextualité mimétique qui entre dans la constitution des traditions génériques : comme phénomène d’époque, qu’il est toujours entrés autres, un genre ne répond pas seulement à une situation et à un « horizon d’attente » historiquement situés ; il procède également […] par contagion, imitation, désir d’exploiter ou détourner un courant de succès et, selon la locution vulgaire, de « prendre le train en marche ».\textsuperscript{373}

Les différentes pratiques editoriales visent donc à réduire les textes, à les réécritre, les retraduire, les réviser. Les novélisations concentrent ces tendances puisque les textes sont constamment renouvelés avec de nouveaux tomes édités tous les mois. Les textes sont courts et efficaces, et leur qualité de traduction (du support audiovisuel à l’écrit) est un atout évoqué par les novélisateurs. Aussi, la novélisation est-t-elle un moyen de répondre aux réflexes que les internautes développent via leur pratique de l’\textit{Internet}, et de pallier les dérives favorisées par la toile.

3) \textbf{L’Internet et les modifications des habitudes de lecture}

Aujourd’hui, avec l’\textit{Internet}, l’écriture est une pratique popularisée, dont le recours est devenu un moyen systématique des publics pour s’exprimer sur les livres. Les films, les séries télévisées, les livres sont l’occasion de chroniques et de « critiques » qui alimentent les forums et les blogs de plus en plus nombreux.

Ce que nous souhaitons soulever ici, c’est que l’\textit{Internet} et les possibilités des ordinateurs de joindre la lecture (écran) et l’écriture (clavier) favorisent les participations des

\textsuperscript{372} Dans l’article de \textit{Télérama}, 07/11, « Milan Kundera qui avait retraduit \textit{La Plaisanterie} après apprentissage du français ou Vladimir Nabokov qui s’était mis à cette tâche sitôt l’anglais maîtrisé. Mais il était seulement question de traduction, et donc de respect de l’intention originale... »
lecteurs. Ainsi, les publics sont amenés à manipuler, modifier, toucher aux textes d’auteurs, tandis que certains auteurs eux-mêmes utilisent internet via leur blog pour proposer des textes modifiables, des « work in progress », et/ou accueillent des commentaires des lecteurs, une façon de favoriser l’interactivité.

Ce support favorise en effet le recours à l’écrit et les nombreux moyens que le média offre aux internautes sont l’occasion de gloses dont les types d’écriture ne sont pas enfermés dans une éthique institutionnelle ou un genre particulier. Les spéculations sur les films et les livres, sur ce qu’ils auraient dû être ou pu être, sont l’occasion finalement de créations plus ou moins prononcées374, plus ou moins affirmées comme telles. Une attitude qui, sur la toile, se généralise. Ce sont des prises de paroles écrites construites, qui mènent facilement à l’écriture « inspiré de », la parodie et la réécriture telle qu’on peut le voir avec Harry Potter. Ainsi, les œuvres n’ont jamais été aussi discutées, glosées, ou même plagiées. Plus le succès est grand, plus le risque de se voir déposséder de son œuvre est multiplié, c’est en quoi la protection des œuvres et la surveillance s’intensifient. La novélisation est un moyen de maîtriser son œuvre en plaçant sur le marché la version papier d’un film ou d’une œuvre audiovisuelle. C’est une façon pour les ayants droits de contrôler un univers et d’en superviser le déploiement sur plusieurs supports.

Disney est un exemple parmi tant d’autres des conséquences que ces pratiques peuvent entraîner. Les éditeurs qui travaillent avec Disney sont souvent amenés à traduire les novélisations écrites par les Américains. Lorsque la novélisation est confiée à un auteur français, des conditions bien spécifiques régissent les collaborations avec la société Disney. Katherine Quenot, novélisatrice de Pirates des Caraïbes, explique que Disney « n’est pas véritablement un éditeur »375 et que la société de production stipule par contrat qu’il ne faut pas délivrer de droits d’auteur aux novélisateurs. Ce n’est pas légal en France, ce qui lui permet d’insister pour que son nom apparaîsse sur le livre aux côtés des noms des scénaristes des films. Disney est l’entreprise américaine la plus préoccupée par la maîtrise de ses œuvres, ainsi, la novélisatrice française doit travailler sur son adaptation dans des conditions complexes. En effet, le scénario et les vidéos lui sont transmis une semaine avant la sortie en salle, et la fin du film est coupée. Ainsi, pour le tome 3, presque trente minutes de films furent amputées de l’exemplaire confié à Katherine Quenot. Elle a dû imaginer elle-même la fin du tome. Lorsque le film est finalement sorti en salle, elle a réécrit la fin de son texte en veillant à la cohérence avec le film pour l’édition abrégée de la novélisation (pour les plus jeunes). L’augmentation du piratage entraîne bien une

374 Article sur Promethus de Ridley Scott, forum du Bérial, site http://odieuxconnard.wordpress.com/2012/06/03/promethee-use-et-abuse/
375 Voir annexes, Quenot Kathrine, page 64.
protection excessive des œuvres.

Dans le cas où le travail d'adaptation n'est décidé que par les seuls propriétaires des droits, la collaboration entre éditions et productions audiovisuelles est réduite à un cahier des charges que les éditeurs suivent à la lettre. C'est bien entendu un moyen efficace de mieux maîtriser les produits et leurs bénéfices en imposant des exigences drastiques et multiples concernant les reproductions et réappropriations des œuvres. C'est pourquoi les dessins et les contes gardent des similitudes persistantes qui favorisent cependant la sauvegarde d'un style, d'une marque.

La lecture-écriture favorise ces pratiques, surtout, l'Internet a systématisé le lien intertextuel. Ces renvois constants permettent de compléter des sujets, des lectures, sont des ouvertures sur d'autres thèmes liés à notre lecture d'origine.


Les auteurs relèvent les caractéristiques de collage, de montage et de lecture décousue qu’entraîne l’écriture hypertexte : « une nouvelle écriture supposant une nouvelle lecture est ainsi en train de naître, qui pourrait être aussi rigoureuse que la précédente, tout en refusant les contraintes et les illusions engendrées par l’ancienne. L’illusion la plus grande étant celle de la clôture du texte. » Ainsi, la notion d’auteur est remise en question par Antoine Compagnon :

« Les formes de l’écriture changent avec l’électronique qui permet aux auteurs de créer des livres numériques jamais achevés, que ce soient les leurs ou ceux des auteurs du passé, de les réviser indéfiniment en y incluant


des notes, des commentaires, des images, des plans. Le texte électronique devient immanquablement un hyper texte. Or, est-on l’auteur d’un hyper texte lorsque les liens prolifèrent et que le diamètre du web (la distance maximale entre deux points) est inférieur à une vingtaine de clics de souris ? Les notions d’auteur et d’hyper texte sont-elles compatibles ?»

Les textes sont déplacés dans une configuration telle que sa forme touche à une réorganisation personnelle propre à l’utilisateur. Les auteurs n’ont jamais été aussi dépossédés de leurs œuvres depuis l’émancipation d’Internet, qui du reste a pu se développer sur une idée de gratuité. En effet, lorsque J.C.R. Licklider379 et son successeur Robert Taylor relient les ordinateurs entre eux, ils y voient vite un moyen de créer des communautés d’intérêt et une façon d’augmenter la puissance de calcul des machines en les associant. Le protocole TCP/IP utilisé par les usagers en 1980 est mis gratuitement à la disposition des utilisateurs en 1982. Aussi, le World Wide Web, qui permet l’échange des informations en temps réel est également un programme offert gratuitement. La suite est celle des sites de partages qui aujourd’hui posent véritablement le problème de la propriété intellectuelle380.

Charlotte Ruffault déclare au sujet de l’Internet qu’elle surveille scrupuleusement la toile et a « peur de passer à côté d’une culture qui échappe ». Ces fonctions de « traduction », de « réécriture », d’ « adaptation » et de « transmission » sont au cœur des questions alimentant les discours sur l’édition des novélisations.

Pour les professionnels de chez Hachette Jeunesse, confrontés aux difficultés de transmission et aux missions des enseignants, l’enjeu est aussi de séduire les plus réfractaires en passant par la mise en valeur d’extraits (livre raccourcis et mettant en valeur des passages au dépens du reste), et en usant de liens intertextuels afin d’explicitier l’influence de l’œuvre ancienne sur une œuvre moderne plus appréciée. Ainsi la novélisation se présente comme un lien intertextuel ou en fait, hypertextuel, complétant le divertissement audiovisuel ou cinématographique. Les bonus des DVDs sont une façon de proposer des « liens » intertextuels et des « plus » qui alimentent ce désir de compléter et d’ajouter des éléments à un contexte particulier de lecture. En outre, les œuvres sérigraphes favorisaient déjà les créations de communauté381, Internet intensifie les créations de groupes d’intérêts et les novélisations, marque

381 ESQUENAZI, Jean-Pierre, Les séries télévisées, l’avenir du cinéma ?, [Communautés d’interprétation serielles

140
d’un dessin animé aimé dont on arbre les produits sous toutes ses formes, entretient ce rapport. Tout d’abord les livres sont comme des éléments en plus entre lesquels les jeunes publics « naviguent » et les livres d’Hachette Jeunesse terminent toutes leurs novélisations sur des pages de publicité renvoyant au site internet d’Hachette et appelant l’enfant à se connecter et à continuer d’évoluer dans l’univers de la marque. Ces pratiques favorisent les effets de communautés, propices à des interactivités entre les lecteurs et entre les producteurs et les clients.

4) Les auteurs

La novélisation est un genre connu pour être confié aux scénaristes (et non forcément à des écrivains), une démarche relative à une logique commerciale visant à fabriquer des produits culturels à moindre coût. Pourtant, ce genre est une alternative pour de nombreux écrivains Français, dans une industrie du divertissement désormais dominée par les tactiques de renvois entre cinéma, audiovisuel et édition.

Charlotte Ruffault avait d’abord demandé aux scénaristes de novéliser leurs séries d’animation. Le résultat fut décevant, selon elle l’écriture des scénaristes était trop extérieure aux personnages, trop distante : « Ça donne quelque chose de très plat, très froid, un scénario dialogué c’est froid et même remis légèrement en sauce avec des petits liens pour faire croire que c’est un roman c’est froid et mécanique. Je pense que l’écrivain s’implique, il donne de lui-même »382. Elle a donc proposé ce travail aux auteurs pour la jeunesse avec qui Hachette avait déjà travaillé. Ils sont désormais recrutés dans le secteur éditorial et les premiers à avoir accepté sont ceux qui se sentaient lésés par la concurrence étrangère : « il y a moins d’auteurs français qui connaissent des succès en littérature jeunesse. Ce sont donc des auteurs qui veulent continuer à vivre de leur plume, on en rencontre de plus en plus qui acceptent. Au début ils boudaient mais maintenant ils commencent à accepter cette idée que c’est quand même amusant383. Mais c’est encore une minorité. » Pour ces écrivains, il a fallu accepter d’investir l’œuvre d’un autre, et selon elle « le novélisateur est un écrivain, plus il a son univers mieux il s’en sort. C’est d’abord

382 Voir annexes, Charlotte Ruffault, page 51.
383 Ce serait donc « amusant » d’écrire des novélisations. Il y aurait une sorte de cercle de divertissement : produit de divertissement, conçu pour divertir le public, la novélisation serait ainsi, pour les écrivains, « amusante » à écrire, par opposition à d’autres genres dits « sérieux ».
qu’el un qui a sa personnalité. Ils doivent avoir une jubilation à se retrouver dans l’univers d’un autre. »

Elisabeth Barfety est la chargée des licences pour la collection de la Bibliothèque rose et verte. Elle fait partie de cette nouvelle équipe éditoriale spécialement affiliée à la gestion des licences audiovisuelles et travaille avec les novélisateurs.

Son métier consiste selon elle en un travail d’édition classique, mis à part la nécessité de s’assurer de la bonne conformité avec la licence audiovisuelle : « Donc ça veut dire qu’on vérifie que le dessin animé est bien respecté et bien présenté selon les caractères qui sont définis par le licencier et qu’on n’introduit pas d’erreurs par rapport à l’univers de la licence etc » En effet, les textes et les images sélectionnés doivent être approuvés par le licencier ou son agent. L’éditrice est donc chargée de faire le lien entre le côté créatif de l’auteur (« une valeur littéraire qui doit être un plus par rapport au film ») et son travail de réappropriation. D’autre part elle vérifie que l’ayant droit soit satisfait du contenu « du produit » qui doit être « en cohérence avec l’univers de licence qu’il a mis en place ». Elisabeth Barfety n’hésite donc pas à parler de produit concernant la novélisation, un mot qui revient plusieurs fois, notamment au sujet des libertés et des conditions de travail lorsqu’un éditeur se voit régulièrement dans l’obligation de faire valider ses contenus : « ils connaissent nos produits et ont tendance à nous laisser plus de libertés ». Lorsque nous lui faisons remarquer son emploi du mot « produits », elle précise cependant : « C’est un produit dérivé, mais à considérer de deux façons, il y a les jouets, les vêtements, et le livre et les dessins animés. On parle moins de produits dérivés quand on parle du dessin animé dérivé d’une BD. C’est dans un sens plus dérivé que produit. » Elle insiste donc sur le lien entre le livre et l’audiovisuel et souhaite détacher de la novélisation son aspect de consommation que le terme de produit connoté.

a) Le statut des auteurs

Même si les scénaristes sont globalement écartés pour novéliser les dessins animés pour

384 Le terme « univers », qui semble employé à « toutes les sauces », désigne dans notre étude les caractéristiques définies par la bible dramaturgiques d’une marque.
385 Voir annexes, Michel Leydier, page 51-52.
386 Voir annexes, Elisabeth Barfety, page 8.
387 Voir annexes, Elisabeth Barfety, page 8.
la jeunesse, les novélisateurs ne sont pas tous des auteurs confirmés et viennent d’horizons différents : éditeurs (Elisabeth Barfety), chercheurs (Bertrand Ferrier), traducteurs (Vanessa Rubio, Bertrand Ferrier), scénaristes et agents des acteurs (Gilles Legardinier novélise chez Pocket Jeunesse), ancien auteurs de romans pour adultes (Michel Leydier), auteurs confirmés pour la jeunesse (Sophie Marvaud, Katherine Quenot, Jean-Marc Ligny…).


Pour ces novélisateurs, ce type d’écriture est une porte d’entrée dans le monde de l’édition et une sorte de laboratoire du métier d’écrivain. Cependant, leurs constats rejoignent souvent ceux des auteurs confirmés, tels que Michel Leydier393, Katherine Quenot ou encore Sophie Marvaud.

Tous ces auteurs affirment en outre que la novélisation est un travail complémentaire à leur métier principal, un métier qui leur permet de vivre de leur plume (Michel Leydier, Katherine Quenot, Sophie Marvaud, Vanessa Rubio) en plus de leurs projets personnels.

389 Voir annexes, Elisabeth Barfety, page 10.
391 Selon Gilles Legardinier, voir entretien page 23.
392 Rappelons qu’il emploie le terme de « novélisation » contrairement aux chercheurs en cinéma, un terme qui est plus employé dans l’univers de la recherche en littérature.
393 Novélisateur de Foot 2 Rue, il était auparavant auteur de polar et de littérature pour adulte.
b) Le contexte d’adaptation


Elisabeth Barfety, qui porte la double casquette d’éditrice et de novélisatrice, énonce un postulat de départ :

« […] l’écriture des premiers tomes est plus difficile pour un novélisateur puisqu’il doit justement s’approprier l’univers et rentrer dans une création qui n’est pas la sienne. Et en même temps il y a aussi un choix qui est fait en fonction, on a une idée entre l’accord qu’il doit y avoir entre l’univers et le style de l’auteur qu’on va choisir, on sait que certains auteurs ont une écriture plus accessible, un style et un ton plus adaptés aux enfants. Alors que d’autres vont être plus à l’aise pour des univers plus âgés comme pour les univers un peu herioc fantasy, d’autres seront plus attirés par les univers filles, on essaie de respecter une certaine cohérence dans le choix des novélisateurs »395

Les novélisateurs sont tout à fait conscients de l’humilité qu’implique leur travail, ils sont au service de l'œuvre de quelqu’un d’autre (les créateurs des séries sont multiples, l’établissement de la bible dramaturgique est également le fruit d’un travail collectif) rejoignant en cela l’aspect du métier de scénariste. Dans un premier temps, il s’agit pour l’écrivain de faire connaissance avec l’œuvre audiovisuelle. Le novélisateur accède ainsi directement à un « plan de travail » précis, représenté par tout un matériel textuel et visuel que l’éditeur lui confie :

« Isabelle Dubois396 m’a donné quelques documents, ce qu’on appelle la bible, qui résume les caractéristiques principales de la série, les personnages principaux… Elle m’a donné un document qui résumait les 26 premiers épisodes de la saison, et ma foi le cahier des charges était assez simple. Il fallait faire des bouquins de 96 pages

394 On a vu avec la novélisation Mistral Année 1970 que les téléspectateurs sont en attente d’un ressassement, de la répétition d’une fiction aimée, sans changement radical des modes de narration.
396 Ancienne éditrice chez Hachette Jeunesse.
format Bibliothèque verte, ce qui veut dire en signes [...] entre 25 et 30 000 signes par épisodes. Donc, ce que fait n’importe quel auteur dans ce genre de commande, parce qu’on peut parler de commande, puisque c’est l’éditeur qui appelle l’auteur, il fait un rapport entre le nombre de signes et le chèque, tout simplement, donc là je vous parle cash hein, on va pas tourner autour du pot, et voilà après on a envie de le faire ou pas. Moi je trouve que la série véhicule des valeurs plutôt sympas pour les enfants, [...] je n’ai pas hésité longtemps. »

Ces propos de Michel Leydier illustrent bien la position pragmatique et contextuelle que tout écrivain rencontre lorsqu’il choisit, ou accepte, de novéliser un dessin animé. Tout d’abord, ce dernier emporte avec lui toute une masse de documents audiovisuels avec lesquels il doit se familiariser. L’écrivain rencontre ainsi l’aspect technique des métiers de l’écriture audiovisuelle et il peut être amené, comme Sophie Marvaud, à convoiter cet autre métier artistique, le monde du cinéma et de l’audiovisuel, étant, depuis longtemps, un univers attractif pour les écrivains.

Une fois qu’ils possèdent ces divers documents, ils doivent cependant s’immerger dans une œuvre tout en s’en détachant pour ne pas forcément « répéter » ou simplement imiter la forme narrative audiovisuelle. Ici, le rapport au travail de traduction, qu’ils sont nombreux à avoir pratiqué, rejoint d’une certaine manière les méthodes d’écriture des novélisations standardisées :

« […] on vient me voir avec un scénario, ce n’est pas mon histoire et modestement je me mets dans le rôle, presque, d’un écrivain public. Je prends le scénario, je prends ce qu’a voulu dire le réalisateur, je prends ce qu’ont voulu dire les producteurs, enfin les gens qui ont généré ce projet, et puis j’essaie de le transcrire à l’écrit, pour que le lecteur puisse s’y retrouver et prendre du plaisir, comme un traducteur du cinéma au livre. »

Les propos de Gilles Legardinier, s’appliquent, rappelons-le, à des novélisations traditionnelles, la fidélité aux scénarios en est la consigne majeure. Nous aborderons en premier lieu les types d’écriture qui dominent : les novélisations standardisées qui, elles aussi, varient, dans le sens où les exigences ne sont pas les mêmes pour chaque œuvre.

c) Les méthodes d’adaptations

Tous les novélisateurs interrogés se servent des DVDs de la série pour s’imprégner de l’univers du dessin animé, pour se familiariser avec les personnages, pour écouter « la langue »

397 Ce sont les propos de Michel Leydier, annexes, 31-32.
398 Voir annexes, page 29.
employée, les idiolectes de chaque protagoniste, pour décrire les mondes fantastiques : « D’abord il faut se plonger dans le dessin animé, en visionnant plein d’Épisodes, se familiariser avec les personnages, les lieux récurrents, bien se mettre dans l’oreille le langage de chaque personnage, me mettre dans la tête comment s’exprime Terry, Clover, que chacun ait un discours bien caractérisé. »

Lorsque nous l’avons rencontrée, Sophie Marvaud travaillait sur une novélisation, tout son matériel de travail et les fondements de son texte étaient étalés sur la table. L’auteur déclarait alors : « J’écris face au projecteur, sans le son et les scénarios avec les dialogues sous la main. »

Dans le cadre de ces éditions d’Hachette Jeunesse (mais aussi Pocket Jeunesse avec Gilles Legardinier) le novélisateur est assimilé à cette image d’un écrivain construisant une fiction à partir de sources éparses et précises, autant visuelles que textuelles, celle d’un auteur dans une position peu commune, c’est-à-dire abordant son sujet d’écriture chez lui, face à un écran.

Pour Zoé Kezako, Sophie Marvaud explique qu’elle doit se confectionner un glossaire pour intégrer le vocabulaire « truculent du sud ouest » qui caractérise la série. Comme l’explique Gilles Legardinier, « il n’y a pas de cas d’école » et les documents sont utilisés en fonction des éléments que le novélisateur souhaite décrire et des particularités des dessins animés. Contrairement à la méthode d’Yvan Lopez, qui est de coller le mieux au soap en utilisant le texte dialogué, les novélisateurs d’Hachette souhaitent être fidèles tout en s’éloignant d’une écriture trop audiovisuelle, signifiant un visuel qu’ils ont tendance à supprimer : « […] si on le fait […] trop avec l’écrit on a trop tendance à pomper ce qu’il y a dedans et à remplir les cases descriptives et narratives et à garder les dialogues intacts. Ce qui est une erreur parce que ça peut claquer à l’écran mais pas à l’écrit. J’essaie de m’en défaire et d’aller de l’un à l’autre en même temps, si on travaille trop avec le dvd on va trop décrire les mêmes choses » ; Gilles Legardinier ajoute à son tour qu’« il faut réinventer quelque chose qui puisse fonctionner à l’écrit exclusivement. ». En effet, il est nombreux à parler des scènes d’action, ces scènes visuelles qu’ils préfèrent abréger, voire supprimer : « […] des fois il faut s’éloigner un peu de la série, pour donner quelque chose à l’écrit, parce que de pures séquences d’action par exemple ne

400 Voir annexes, Vanessa Rubio, page 44.
401 Voir annexes : Sophie Marvaud, p. 42.
402 Gilles Legardinier souligne également les effets comiques liés à l’image, à l’attitude d’un personnage, à son corps : « Les moyens c’est vous qui les avez en écrivant parce qu’il y a des blagues qui sont très drôles à l’image parce que, je pense à des choses comme Largo Winch où l’humour peut fonctionner à l’image parce qu’il y a les visages, une incarnation, une vitesse de montage, et à l’écrit si vous le mettez à plat c’est juste affligeant. Il faut réinventer quelque chose qui puisse fonctionner à l’écrit exclusivement. »
403 Propos de Michel Leydier. p. 3.
rendent pas toujours grand-chose à l’écrit. Par contre il faut développer tout ce qui est sentiment moteur, motivation, contexte, faire naître un décor, un univers… »

La visualisation des épisodes est une étape qui leur permet tout d’abord de construire la colonne vertébrale de leur narration. Ils disposent en effet de cette principale et essentielle liberté qui est de choisir les épisodes à novéliser ainsi que la possibilité de sélectionner des trames disséminées dans plusieurs épisodes (lorsque la série fonctionne sur le schéma du feuilleton, à la manière d’Yvan Lopez avec Plus belle la vie). Vanessa Rubio prend en compte la simultanéité des supports et explique que les enfants connaissent l’univers et que les ellipses peuvent ainsi être importantes dans les narrations. De la même manière que dans les novélisations traditionnelles du soap-opéra les dialogues dominent : « c’est beaucoup plus dialogué que d’autres, puisqu’on part d’un dessin animé, bande-son/image, il n’y a pas de voix off, donc à nous novélisateurs de recréer de la narration, et d’intégrer de façon habile le cadre, les lieux, en ça c’est particulier : plus de dialogues moins de narration et narration plus elliptique. On suppose que les lecteurs connaissent déjà l’univers et nous leur rappelons certains détails ». Ces écrits sont donc fondés sur un renvoi à l’hypotexte qui se fonde principalement par la reprise plus ou moins précise ou complète du texte dialogué. Cependant l’organisation n’est pas construite selon une logique alternant des résumés synthétiques et des scènes dialoguées. Les personnages sont focalisés et permettent d’installer une fluidité dans le texte littéraire. L’exemple suivant illustre bien les caractéristiques d’un tel texte, il est tiré de la novélisation des Winx de Sophie Marvaud :

« Quel bonheur de retrouver l’école d’Alféa ! Le cours de ce matin avec le professeur Avalon était absolument fascinant. Mes amies et moi avons lutté contre un double de nous-mêmes, qui avait exactement nos qualités et nos défauts ! Nous en discutons encore, Tecna, Musa et moi, tout en nous promenant dans le parc. Mais voilà qu’un étrange personnage sort de la forêt. Vêtu d’une longue robe bleue de moine, avec un capuchon, sa silhouette et son regard brun qui nous sont familiers…

_ C’est vous, professeur Avalon ? demande Musa, stupéfaite.

A quoi joue le professeur pour se déguiser ainsi ? S’agit-il d’une nouvelle épreuve ? »

Dans cet extrait on constate que le point de vue d’un personnage est le moteur de la

---

404 Vanessa Rubio déclare à son tour : « Quand il y a beaucoup de combats, j’abrége, si pendant quelques minutes ils se battent suspendus en l’air je vais raconter en quelques mots, je ne m’y connais pas en termes techniques donc je passe assez rapidement. » p. 45.
406 Elisabeth Barfety déclare également procéder à travers la logique des focalisations internes : « Ce que je trouve intéressant dans la novélisation ce sont les pensées des personnages, et donc ce que je vais dire à la place d’action qui
narration; ainsi, des effets de surprise sont ménagés par l’auteur afin de créer des révélations, propres aux récits populaires: « On a toujours huit chapitres, donc je cherche huit moments forts de l’histoire. J’essaie de repérer trois moments qui vont correspondre à ce que le personnage ne sait pas et qui va surprendre le lecteur. »

Lorsque les dessins animés sont fondés sur des scénarios qui parfois manquent de clarté, et que le novélisateur reprend une trame étalée sur plusieurs épisodes, ce dernier écrit des résumés pour s’y retrouver: « c’est juste qu’il y a des choses qui passent moins à l’écrit, ce sont des épisodes plus visuels que narratifs, donc je résume parfois en quelques pages les épisodes zappés. » Les résumés ne sont donc pas toujours livrés au novélisateur, un travail d’écriture qui est cependant fait préalablement par l’équipe de scénaristes.

Il arrive aussi, de façon significative, que le novélisateur soit obligé de réécrire sa propre bible dramaturgique, celle des créateurs manquant parfois de précision: « On utilise les chartes graphiques et les bibles, mais des fois la plupart du temps on doit se les fabriquer nous-mêmes. Les productions, les scénaristes ne pensent pas forcément à des détails comme les noms des héros leur orthographe, parfois on retrouve des méchants mais ils ont changé de nom, nous on garde des choses comme ça. Les enfants traquent les détails et peuvent reprendre la lecture. » Vanessa Rubio insiste ici sur des manques et des incohérences qui peuvent donc se retrouver dans le texte fondateur de l’univers multi-média. La bible est un objet pratique et imparfait, sorte de journal de bord que chaque métier doit compléter selon ses compétences et les nécessités de son support. On peut avancer à juste titre que lorsque ces auteurs comprennent mieux ce qui est exploitable à l’écrit et ce qui est de l’ordre de la narration audiovisuelle, ils font connaissance avec le métier de scénariste et de créateur de série audiovisuelle.

Ainsi, même si les buts sont différents, le novélisateur est amené à répéter des types d’écriture propres à une scénariste ou un directeur d’écriture d’une série audiovisuelle.

De manière récurrente, les écrivains relèvent les incohérences que véhiculent les séries, des confusions, qui, à la télévision, sont tolérées et ne sont certainement pas remarquées par les jeunes spectateurs. Cependant, la novélisation se doit d’être claire et cohérente: « Ensuite je visionne les épisodes retenus et je vais voir ce qui est possible ou pas à novéliser. Si l’intrigue a une faille à l’écran, une petite faille un manque de logique, elle ne supportera pas le passage à

sont vues de l’extérieur dans le manga. Imaginer ce qu’il peut ressentir par rapport à ce que je connais de l’intrigue avant et après... et étoffer le côté vie intérieur des personnages. »

407 Propos de Vanessa Rubio, p. 46.
408 Michel Leydier page 29.
l’écrit. »409 Les novélisateurs se donnent aussi comme responsabilité celle de livrer un texte de qualité aux enfants, où le vocabulaire est suffisamment riche : « Je pense que c’est l’un des points les plus importants et intéressants de ces écrits, c’est leur donner des mots justes, précis, pas compliqués pour mieux comprendre un univers fantastique et les émotions des personnages. J’espère leur donner le vocabulaire de l’action et des émotions. » Il s’agit donc aussi de délivrer un contre-point de l’image, de façon ludique et pédagogique, puisqu’il est question de donner aux enfants les mots pour décrire et appréhender un univers diégétique audiovisuel.

Les novélisations de la Bibliothèque rose et verte sont des livres de divertissement dans lesquels les auteurs font un travail proche de la conception du métier de traducteur. Vanessa Rubio, qui est aussi traductrice, précise : « Quand je traduis c’est aussi une forme d’adaptation, je dois recréer le langage de l’auteur en français, donc c’est un peu le même travail mais je n’ai pas la même liberté, j’ai la responsabilité de transmettre la parole et le style de l’auteur en français, je sers juste de médiateur. »

d) **Le travail d’écriture**

Les novélisateurs constatent les différences entre les supports qui révèlent les spécificités de l’écriture. L’exercice d’adaptation permet aux auteurs débutants ou confirmés de mieux comprendre les particularités de l’écriture littéraire et la novélisation présente l’intérêt de rendre sensible leur propre style. L’écriture apparaît sous son aspect technique, le travail se révèle être un élément majeur dans le passage entre le média audiovisuel et le support écrit.

Pour quelqu’un comme Elisabeth Barfety, qui n’avait jamais écrit de fiction, la novélisation est un exercice qui lui permet d’apprendre à écrire :

« C’est un super exercice d’écriture, la novélisation c’est l’idéal pour s’exercer, pour exercer sa plume. On est un peu débarrassé de tout le côté création qui est difficile, on a une histoire qui est géniale en plus (Naruto c’est un manga culte). On vous demande juste de l’écrire à notre façon, on sait tout, combien de signes on doit faire, quelle est la cible, tout le travail est mâché et on a plus qu’à écrire. »410

Le genre touche à l’une des différences fondamentales entre la conception

---

410 Voir annexes, Elisabeth Barfety, p. 11.
canonique française de l’écriture et celle des Américains, pour lesquels écrire est un travail qui s’apprend.

Sophie Marvaud, en tant qu’auteur confirmé, affirme également que son travail sur les dessins animés lui a appris à construire des histoires plus attractives pour les adolescents. Charlotte Ruffault parlait d’une logique littéraire actuelle fonctionnant sur les reprises, où le métier d’écrivain consisterait à transformer une « forme d’écriture sous une autre forme ». Ainsi, elle met en avant l’aspect technique que l’adaptation permet de révéler. Sophie Marvaud confie en effet : « Oui, j’ai trouvé cela tout de suite très intéressant, c’était un défi, c’est le côté technique de l’écriture qui devient intéressant, on n’est pas impliqué émotionnellement de la même façon quand on fait de la novélisation que quand on est auteur. » Ici, on remarque qu’elle fait naturellement la différence entre un travail d’auteur et celui de novélisateur.

La prise de recul par rapport à tout un contexte de considérations émotives concernant les sujets, les thématiques et les personnages, met en évidence l’aspect technique tel que les articulations de la narration, le travail sur les dialogues ou encore l’organisation général du texte :

« Ecrire des textes de novélisation ça m’a permis d’apprendre énormément de choses sur la manière dont on écrit un texte, dont on le découpe, comment on introduit les péripéties et d’être consciente du style que je choisissais en fonction du public et en fonction du genre de la série. […] le recul que m’a aidé à prendre la novélisation par rapport à l’écriture m’a aidé à construire les ateliers pour les enfants. Par exemple j’ai compris les règles pour construire un dialogue efficace. »

La rencontre avec l’œuvre d’un autre, la façon dont l’auteur de la série écrit ses dialogues, son choix de vocabulaire etc., permet aux auteurs de prendre conscience de leur propre style. Sophie Marvaud, qui vit grâce à ses trois séries de novélisations (les Winx Club est la novélisation la plus vendue), est devant deux cas de figure. L’une de ses séries, Zoé Kézako est véritablement une mise en forme littéraire du style de langage et de vocabulaire d’un autre auteur alors que pour Winx elle dit employer son propre style. On constate donc que les novélisations standardisées peuvent contenir les stylèmes d’un auteur.

---

411 Sophie Marvaud, annexes,
412 Marvaud : « Alors que dans les Winx c’est un travail complètement différent, c’est vraiment mon style à moi que j’ai pu utiliser avec des phrases qui sont courtes »
5) Les caractéristiques des novélisations pour la jeunesse
a) Les types d’écriture

Comme on l’a vu en introduction, les novélisations dans le secteur pour la jeunesse développent des variations sur les libertés d’élargissement des histoires et des personnages des films et séries adaptées. Ainsi, à l’image d’un livre contant la biographie de *Dark Vador*, les éditeurs et les producteurs fabriquent aussi ce qu’ils appellent des « hors série ». Un tel projet a été confié à Michel Leydier, dont le témoignage montre que ce genre de texte est pris en compte d’une manière différente puisque les modalités des contrats sont modifiées en fonction du travail d’écriture que nécessite de tels types de narration :

« Maintenant que vous le dites, je vais avoir des réunions de travail parce que quand une série marche les producteurs ont envie de faire des hors séries, faire des hors séries *Foot 2 Rue* sur les personnages eux-mêmes. Ce ne sera pas des adaptations sur les dessins animés, ce sera des livres originaux sur le parcours des principaux enfants de la série, savoir d’où ils viennent ce qu’ils ont fait avant. Donc là le rôle de l’auteur est plus important et pour en revenir à l’aspect économique des choses, les contrats ne sont pas les mêmes, et là il y aura séances de travail avec les producteurs et scénaristes de la télévision parce qu’ils ont certainement des idées derrière la tête par rapport à ce travail là et on fera des brainstormings pour scénariser à l’avance les livres à écrire. »

Ce type de novélisation demande plus d’implication de la part de l’écrivain, ce dernier a plus de poids créatif, même si visiblement les scénaristes souhaitent aussi participer activement et écrire les scénarios en même temps. Il s’agit ici, véritablement, d’un projet de collaboration entre l’auteur et les scénaristes. Il paraît acquis que le novélisateur aura une marche créative élargie étant donné que les contrats seront différents. En ce qui concerne les contrats d’auteur pour les novélisations standardisées, ces derniers touchent un à-valoir (5000 euros) puis 0,5% de droit d’auteur sur les ventes (droits qui augmentent selon les ventes des novélisations, par exemple Sophie Marvaud vit de la novélisation, puisqu’elle est très bien classée dans les grilles de ventes éditées par *Livre Hebdo*).

413 Michel Leydier, Voir annexes, page 35.
414 Michel Leydier explique les conditions des contrats de la façon suivante : Hachette fait des contrats par groupes de 2 titres ou moins, : « Je pense que c’est pour ne pas trop s’engager, et pouvoir, si jamais ils sont mécontents de mon travail, passer avec un autre novélisateur, tout simplement. » et « Je me suis un peu battu pour avoir des droits décents, parce que franchement je trouvais que c’était pas… en tout cas le seuil d’amortissement pour l’auteur est en dessous de ça, mais c’est très faible par rapport à un livre de poche classique mais c’est normal parce que là on n’est pas les seuls auteurs, déjà la série est tirée d’un livre italien, et viennent se rajouter les scénaristes … Ce sont des droits progressifs, par palier, selon les ventes. A partir de 5 000 ou 6000 exemplaires on augmente, plus ça monte, plus les frais généraux sont amortis. »
415 Voir Annexes.

151
Bertrand Ferrier, qui a commencé avec la novélisation de *Petit Spirou*, explique que pour ce texte, il avait la liberté de construire ses propres narrations tout en restant fidèle à l’esprit de l’œuvre (caractéristiques de la bible dramaturgique). Pour *Lucky Luke* cependant, les auteurs souhaitaient que les scénarios soient scrupuleusement respectés. Toutefois, comme l’explique l’auteur, rien ne l’empêche d’effectuer un travail sur la langue qui lui soit spécifique :

« Alors pour *Lucky Luke* la marge de manœuvre est très étroite, on est très surveillé on peut le dire, là où j’essaie d’apporter quelque chose c’est d’une part en montrant qu’on peut écrire une bonne novélisation de façon correcte et intelligente, enfin le plus intelligemment possible, c'est-à-dire qui fasse un peu appel aux ellipses, qui fasse appel aux références, qui puisse s’adresser à plusieurs publics. Et puis le 2ème élément sur lequel j’essaie de jouer c’est : aller un petit peu plus loin que le dessin animé. Par exemple, si on a un dessin animé sur le maître d’école, qu’on puisse aller un petit peu plus loin en jouant sur une règle de grammaire ou en jouant sur une déformation linguistique où l’enfant va être obligé de réagir en disant mais « c’est pas comme ça qu’on cause ». Et là on va pouvoir jouer sur une forme qui va être intéressante. »416

Ces jeux sur le langage, les modifications de la narration à travers l’utilisation des ellipses, ainsi que l’emploi des références, sont pour Bertrand Ferrier les preuves du potentiel de littérarité de certaines novélisations417. Les différents types de novélisations d’Hachette Jeunesse montrent que les formes standardisées elles-mêmes contiennent des variations liées aux conditions spécifiques des libertés et méthodes d’adaptations qu’adoptent les novélisateurs. On retrouve ici les types d’écriture déjà définis avec les novélisations de *Plus belle la vie*, les « hors séries » sont des formes de *préquels*, ou d’histoires postérieures prenant souvent des formes de novélisations-confessions, se concentrant sur des « biographies » des héros fictifs.

**b) Les novélisations pour la jeunesse et la co-intertextualité générique**

Dans son article sur les novélisations des sagas familiales, Nathalie Burtin déploie un phénomène de déculturation qui toucherait le monde éditorial. Selon elle, la novélisation, associée aux œuvres télévisuelles, entraînerait la mort de l’œuvre littéraire individuelle. Elle donne alors un exemple très courant dans l’univers éditorial de la novélisation. Elle

417 Référer article et thèse sur la littérarité dans l’édition pour la jeunesse.
explique qu’après la diffusion du feuilleton *Jalna*\(^1\), le public a voulu retrouver la série sous la forme écrite. Toutefois, l’œuvre littéraire à l’origine du feuilleton n’a pas plu aux téléspectateurs de la série. Ainsi, décu par les romans, le public « a délaisssé l’œuvre originale en plusieurs tomes, lui préférant sa novélisation, écrite pour le satisfaction. »\(^2\)

C’est un cas de figure fréquent et c’est bien entendu ce qui déroute le plus les professionnels de l’édition\(^3\), l’exemple le plus récent étant la novélisation de *La guerre des boutons*\(^4\) qui a été édité chez Hachette Jeunesse en même temps que la réédition du livre de Louis Pergaud\(^5\). Ce dernier bénéficie alors de la même première de couverture que la novélisation\(^6\) qui est l’affiche du film. Stéphane Benassi affirme à la suite de l’exemple de Nathalie Burtin : « Nous croyons plutôt qu’il faut considérer cet exemple comme simplement révélateur du fait que la notion de plaisir de la reconnaissance et du ressassement est bien l’un des paradigmes clés de l’esthétique populaire, paradigme qui constitue le fondement même du processus de novélisation »\(^7\). Les téléspectateurs recherchent en effet un récit dynamique, reflétant la narration propre aux œuvres populaires actuelles, favorisant la place des dialogues, des ellipses, et les modifications que les adaptations cinématographiques ou audiovisuelles ont fait subir au texte d’origine. Le texte source apparaît donc moins attractif que sa novélisation pour le public de téléspectateurs.

Dans le cas des novélisations pour la jeunesse, Gilles Legardinier témoigne d’un cas similaire avec les adaptations de *Largo Winch*.

En effet, l’auteur des bandes dessinées de Largo Winch, Jean Van Hamme, avait écrit des romans qui ne s’étaient pas vendus à l’époque. Il a alors décidé de travailler avec un dessinateur sur le format de la bande dessinée, rencontrant les succès que l’on connaît :

« Et des années plus tard, 20 ans plus tard, la télévision lui propose d’en faire une adaptation télévisée et *J’ai Lu* à l’époque est venu le voir en disant mais ce serait très bien d’en faire des romans. Ils n’ont même pas cherché à reprendre ses propres romans, ils ont dit : « non il faut un autre rythme, un autre style, quelque chose de plus

---

\(^{1}\) De Mazo de la Roche adapté en feuilleton télévisé en 1994.


\(^{3}\) Gilles Dumay déclare ne pas comprendre ce genre de pratique, voir annexes.


\(^{6}\) Ainsi, contrairement à Bertrand Ferrier, on ne peut pas affirmer que ce livre est une novélisation, pourtant sa réédition profite de l’adaptation cinématographique et du public qu’il renouvelle et peut orienter sur ce livre à l’origine du film…


Alors que la logique sérielle de marketing s’applique au cinéma avec des films tels que *Twilight*427, les films et les œuvres de divertissement connaissent une tendance esthétique touchant à une modification du traitement du rythme. Vincent Amiel et Pascal Couté notent qu’ils sont dominés par une logique de « mouvement perpétuel » auquel la mise en scène ne donne aucun sens, le mouvement vaut pour lui-même et fonctionne sur l’alternance vitesse/repos, un principe narratif qu’il compare au système du parc d’attraction428. Ce principe s’applique à une majorité de films à grand spectacle, tous genres confondus, supprimant la qualité générique intimement liée à des caractéristiques de mises en scènes spécifiques. Ainsi, les auteurs soulignent que « la structure esthétique s’encraine dans une organisation économique, en même temps que celle-ci trouve dans le cinéma un vecteur d’expansion. »429

Les séries d’animations audiovisuelles suivent les modèles dominants portés par les blockbusters du cinéma hollywoodien actuel. Aussi, les novellisations d’Hachette jeunesse doivent-elles passer par l’audiovisuel afin de reproduire ces schémas esthétiques et narratifs pris comme modèle. Ainsi, les novellisations fonctionnent sur une logique visant à « rebondir » sur les succès, et le plus souvent sur *plusieurs* succès, appartenant à différents supports, qui confèrent à

428 « John Dean, étudiant l’implantation systématique des salles de cinémas dans les *malls* sont eux-mêmes conçus comme des parcs d’attractions et que cette configuration influe directement sur le contenu même des films. A partir du moment où les salles de cinéma sont intégrées à des lieux qui fonctionnent comme des parcs d’attraction, les films deviennent eux-mêmes des attractions, au même titre que les produits dans les magasins, les devantures de ceux-ci, les escalators multiples et l’ensemble de l’environnement de ces centres commerciaux géants. » op. cit. p. 67.
ces livres non pas seulement une caractéristique générique intertextuelle mais *co-intertextuelle.*

Dominique Raymond⁴³⁰ donne la définition suivante de la co-intertextualité, considérée comme « une variante, une ramification de l’intertextualité » telle que l’a définie Gérard Genette dans *Palimpseste*⁴³¹ :

« Il s’agit d’une relation minimalement tripartite entre A, le texte en aval, qui convoque B, le texte-intermédiaire, et C, le texte en amont ; le texte-intermédiaire devant nécessairement avoir établi une relation intertextuelle avec C, le texte en amont. Plus précisément, disons qu’un texte en aval contient une panoplie de marques intertextuelles correspondant au texte-intermédiaire, qui devient de facto l’intertexte premier du texte en aval. »⁴³²

L’auteur précise que le vocabulaire fluvial permet d’illustrer « l’apport de signification qui découle de la recontextualisation de l’intertexte », et que le texte C est le fragment le plus « pur » de cette chaîne alors que le texte A serait le plus « riche ». La richesse du texte en aval « découle » de l’accumulation de significances et de sens. Le texte en aval est bouleversé quantitativement et qualitativement.

Les séries audiovisuelles s’emparent d’un hypotexte qui sera le même pour la novélisation, à savoir les bandes dessinées, qui sont elles-mêmes choisies par les maisons de production audiovisuelles pour le succès qu’elles ont préalablement rencontré en librairie. L’origine du succès de la série d’animation est donc presque toujours lié à un premier succès de la bande dessinée. Mais comme le souligne Bertrand Ferrier, une bande dessinée ne peut rencontrer un large public qu’en passant par son adaptation audiovisuelle ; cette dernière permet, dans le passage par le média télévisuel, de toucher un public beaucoup plus large, multipliant les ventes des bandes dessinées et permettant les succès de ses futures novélisations. Ainsi, les novélisations épousent la forme dynamique qui caractérise les nouveaux dessins animés tout en découlant de deux œuvres majeures lui préexistant en amont.

La chaîne intertextuelle enrichit en toute logique le texte en aval ; cependant, avec la novélisation, cette logique de reprise de deux intertextes est également liée à leur richesse en termes de ventes des bandes dessinées (librairie) et d’audience (télévisuelle). L’esthétique du texte conserve de la bande dessinée ses histoires, ses personnages et ses univers. Mais elle est

également marquée par la domination des dialogues ainsi qu’un rythme de lecture pensé de façon plus dynamique et lié à l’influence du rythme audiovisuel. L’aspect principalement quantitatif de telles démarches *marketing* concerne donc essentiellement les reports des publics passant de la bande dessinée à la novélisation par l’intermédiaire de l’audiovisuel. Ce passage par l’audiovisuel est la condition essentielle pour son adaptation en livre. A titre d’exemple, même si Elisabeth Barfèty travaille essentiellement avec les mangas pour la novélisation de *Naruto*, les dessins animés sont cependant diffusés sur Canal J, et ce sont le succès important du manga ainsi que le phénomène actuel de masse touchant à ce support qui justifient l’existence de sa novélisation.

Dominique Raymond souligne en quoi cette terminologie de co-intertextualité n’a rien de pléonastique :

« L’intertextualité caractérise la relation entre un hypotexte, le texte premier qui contient le fragment intertextuel, et un hypertexte, le texte second qui le prélève. Lorsqu’un second hypotexte, lié au premier, s’approprie ce même fragment, une nouvelle relation s’établit. Le préfixe « co-» catégorise donc ce rapport entre deux hypertextes, le premier devenant le texte intermédiaire et le second le texte en aval. »

Cet aspect de la co-intertextualité montre que les positions des textes intermédiaires sont « mouvantes » ; ils sont l’hypertexte du texte en amont jusqu’à ce qu’un texte en aval soit révélé. L’univers du divertissement manipule ces fluctuations des textes et donne l’impression d’une confusion déjà abordée en introduction à propos de la période des années 20, confusion encore plus probante aujourd’hui. L’intérêt des sociétés du divertissement est bien entendu de présenter des œuvres qui apparaissent finalement toujours premières et renouvelées alors qu’elles sont en fait des répétitions d’univers connus (un état qui rappelle « l’effet de dissipation » développé par Jean-Pierre Esquenazi à propos des programmes télévisuels). Ainsi, pour savoir quelle est l’œuvre qui préexiste, celle qui se situe en amont, il faut effectuer des recherches pour y voir clair. Si on peut prendre les auteurs de novélisations comme un échantillon du public, ces derniers concèdent qu’ils ne savent pas vraiment s’ils ont déjà lu une novélisation, puisque les passages entre cinéma et littérature sont incessants et perdent les lecteurs. Cette confusion, quant à l’origine des textes, est relative à celle qui régit les systèmes


435 Michel Leydier, entretiens, annexes : p. 31.
atoriumaux, où les auteurs sont multiples et donc quasiment invisibles\textsuperscript{436} à l’instar de la marque. Ainsi, chaque adaptation apparaît comme potentiellement nouvelle, balayant la primauté de l’autre, tout en affichant le logo (le titre de la série qui agit comme élément de reconnaissance visuel) de la marque, qui apparaît, lui, comme le repère le plus stable.

**Conclusion**

Selon les novélisateurs d’Hachette, les novélisations sont des lectures complémentaires, ou des moyens de pallier les difficultés que la lecture représente aux yeux de nombreux enfants. L’aspect attractif de ces lectures de divertissement représenterait parfois un pont entre des lectures « faciles » et d’autres plus exigeantes.

Sophie Marvaud souligne ainsi que « c’est un moyen de les aider à franchir la difficulté qu’ils ont au tout début, l’écrit c’est quelque chose de très compliqué, ce n’est pas immédiat comme l’image, il faut franchir cette difficulté de la langue écrite. [...] Et comme ils connaissent les aventures et les personnages, ils franchissent le pas bien plus vite et ils se rendent compte que ça leur apporte quelque chose. » Sophie Marvaud souhaite, comme les autres novélisateurs, réussir à vendre des textes originaux, mais selon elle un tel genre d’écriture ne peut tuer la création individuelle : « Je pense [...] que ça correspond à un public comme les enfants qui ont un besoin ponctuel et les lecteurs qui ne liraient pas sinon, ou des lecteurs qui vont passer par là pour ensuite lire des choses différentes, plus pointues. J’ai constaté ça avec des enfants, la fille de ma voisine a commencé avec les Winx et a voulu passer à quelque chose de plus pointu et a lu une autre série Bibliobus, elle n’était pas particulièrement intéressée par la lecture et maintenant elle les dévore. »

Cependant pour les enfants, la relation à un univers existant également au cinéma ou dans l’audiovisuel devient un véritable gage de qualité, un élément qui rassure. Les auteurs sont cependant conscients de participer à un univers culturel où ce gage de qualité constitue l’existence d’un univers sur plusieurs supports devient systématique\textsuperscript{437}. Toutefois, si l’on

\textsuperscript{436} Vanessa Rubio : « On ne met pas en avant le novélisateur, leur nom est mis en tout petit, ce qui ne facilite pas la connaissance de cette activité parce que les gens effectivement ne voient pas d’auteur mais on ne met pas non plus tellement en avant le nom des créateurs des dessins animés. Ce sont un peu des livres sans auteurs, mais il y a tellement de personnes, que tout le monde est un peu mis sur le même rang, le graphiste, le producteur, les scénaristes et le novélisateur. »

\textsuperscript{437} « Mais ce qui peut faire peur aux parents c’est que leurs enfants ne lisent que des choses inspirés des dessins animés. C’est vrai qu’on a du mal, ma belle fille demandait toujours si pour tel livre il y avait un film avant, ou après. Ils réclament de plus en plus des univers où on décline les mêmes personnages. »
considère seulement les textes et non le contexte culturel dans son ensemble, ceux-ci peuvent représenter une lecture ludique, intéressante, pour les enfants : « Je pense que les enfants peuvent tirer quelque chose de cette lecture. Pour une lecture de loisir, de divertissement, il y a vraiment des intrigues des personnages des dialogues écrits. ». De même, il faut rappeler que les enfants lisent plusieurs fois leurs livres et apprécient le graphisme, les reproductions des captures d’images du dessin animé et la présentation générale : le visuel du packaging du livre. Ainsi, cette utilisation du livre fait des novélisations des objets qui sont un plaisir parmi d’autres. Toutefois le rapport répété qu’entretient l’enfant avec le livre n’en fait pas un objet de consommation standard.

Les qualités littéraires des novélisations d’Hachette Jeunesse sont à prendre en compte, les auteurs écrivent des textes de divertissement qui remplissent une promesse de plaisir de lecture non négligeable mais qu’on ne peut pas pour autant qualifier de « reader-digest » de l’édition. Le phénomène culturel de masse et la tendance à faire des livres des produits dérivés ajoutés à toute une gamme de produits ne doit pas nous empêcher d’étudier la qualité des textes. Ainsi, Bertrand Ferrier conclut :

« On ne peut rejeter d’un même argument la traduction d’une novélisation d’une superproduction américaine, d’une part, et, d’autre part, les novélisations des courts-métrages de Carine Tardieu par la réalisatrice, dans la collection « Ciné-romans », d’Actes Sud Junior. […] En réalité, ce à quoi nous appelons, c’est à une opposition entre l’appréhension d’un phénomène global […] et la compréhension d’un texte particulier, dont la pertinence littéraire peut se juger sur deux plans : d’une part sur le passage de l’audiovisuel à l’écrit (pertinence, originalité du procédé, singularité et apports du rendu) ; d’autre part, sur l’écrit lui-même, lorsqu’un faisceau de signes linguistico-narratifs concordent pour laisser présager d’un travail d’écriture analysable selon les stratégies stylistiques bien connues. »

L’auteur rappelle en effet que l’objectif premier des novélisations est de participer à l’émanicipation d’une marque mais cela n’empêche pas la naissance d’objets littéraires dont les marques principales sont les détachements par rapport à la narration (focalisation sur un personnage, extension du récit, choix de modifications des séquences, de leurs enchaînements, suppressions de scènes, etc.) et l’intégration de références propres à l’auteur.

---


158
Les novélisateurs ne se considèrent pas comme les auteurs des novélisations ; ils sont en effet conscients de récupérer l’œuvre d’une équipe de scénaristes et de créateurs et de réaliser un travail d’adaptation standardisée, du moins, fortement codifiée – rappelons que leur travail est effectué à partir d’une base de documents solide. La participation créative est mesurée à une échelle moindre, tout comme la marge de création d’un scénariste qui travaille sur une saison de la série est jugée moins importante que celle de l’auteur de la bible dramaturgique. Lorsque les contrats évoluent, lorsque les novélisateurs ont la possibilité de modifier la matrice, les novélisations deviennent des types d’écriture plus directement créatifs, exigeant de l’auteur une véritable part d’invention, de création quant à l’histoire et aux péripéties. Il s’agit alors, dans le cas extrême, de novélisations prequels et/ou sequels, fondées sur un personnage particulier. Mais nous avons vu qu’à l’échelle macro-textuelle, les novélisateurs sont amenés à modifier les narrations des novélisations, ne serait-ce que lorsqu’ils choisissent de supprimer un bout de dialogue ou une séquence.

Un autre paramètre important touche à la notoriété d’un auteur et aux répercussions éthiques et économiques qu’elle entraîne. Un auteur comme Jean Marc Ligny, connu en jeunesse et suivi par un lectorat important, n’a pas le même contrat que la plupart des novélisateurs. En effet, le nom de l’auteur permet d’augmenter les ventes, la novélisation est valorisée par une telle participation, et généralement, un auteur confirmé impose à ses éditeurs une plus grande liberté. Certes, ces modifications des contrats en fonction de la notoriété d’un auteur se retrouvent dans tous les genres et maisons d’édition. Toutefois, dans le cas de la novélisation, cela participe à valoriser le genre, c’est-à-dire, en l’occurrence, à démontrer que certains auteurs reconnus ne sont pas réfractaires à de tels écrits, même dans le contexte culturel qui est celui du mass média et de l’édition jeunesse de divertissement.

Précisions génériques

Tous les livres édités dans le sillage des succès cinématographiques tels qu’Harry Potter, Le Seigneur des anneaux ou Narnia « prennent le train en marche » selon les mots de Genette, et permettent de vendre d’autres livres que Bertrand Ferrier se propose donc de regrouper sous l’appellation « novélisation » :

« C’est-à-dire que la novélisation ça va être aussi bien le livre qui a été tiré d’un film que les produits qui vont

439 Voir Annexes, Charlotte Ruffault, page : 56.
être tirés du film, donc aussi bien le roman que le livre-jeux, que le livre album et ça peut être aussi les livres qui vont être inspirés de ce film ou qui vont bénéficier du succès d’un film. On le voit bien avec les livres de fantasy ou de l’imaginaire qui ne sont pas forcément des novélisations, qui ne sont pas forcément des livres qui viennent du film mais qui sont des livres qui sont portés par le succès d’un film, ils peuvent être portés soit par le genre, soit par la couverture similaire à celle d’une novélisation, ils peuvent être portés par la forme du livre, […] »

En suivant la caractéristique majeure des novélisations qui est d’exister à travers un succès qui lui précède, Bertrand Ferrier va jusqu’au bout de son raisonnement en nommant ces livres et notamment les livres-jeux des novélisations, lié à des stratégies culturelles dont les effets sont notamment « la textualisation de phénomènes audiovisuels à plus ou moins forte visibilité » Il nous plus judicieux de ne pas réduire cette terminologie à la seule logique de marketing dont le genre découle. Mais la filiation qu’il établit est significative de la tendance actuelle qu’ont les entreprises culturelles à exploiter les succès en fabriquant des œuvres qui suivent les influences formelles, thématiques et génériques des supports adaptés. La novélisation, encore une fois, est l’emblème générique de cette logique commerciale en ce qui concerne le versant éditorial.

Bertrand Ferrier qualifie également de novélisations les mises en livre des adaptations des émissions de télévision telles que E=Mc2. Ce genre d’émissions informatives, pédagogiques et ludiques est effectivement l’un des exemples des autres exploitations que le livre met en place dans son rapport à la télévision. De plus, comme les émissions de télévision construisent des formes de narrations proches des schémas feuilletonesques, créant également des effets de fictionnalisation avec des personnages réels et des sujets réels, on peut comprendre que Bertrand Ferrier soit amené à qualifier de « novélisation » des adaptations en roman des émissions qui ne sont pas seulement ancrées dans le genre fictionnel.

Cependant il nous semble que toutes ces extensions génériques ne peuvent qu’aggraver une confusion déjà importante concernant ces livres. Pour notre part, nous nous en tiendrons à la définition globale suivante : la novélisation est un genre qui adapte des œuvres de fictions visuelles, audiovisuelles et cinématographiques dans le support romanèsque. Le terme « visuel » nous permet d’englober les supports graphiques dont les personnages imaginaires donnent vie à des carteries ou des sonneries de téléphone.

Ainsi, l’une des caractéristiques globales propres à la démarche commerciale des politiques éditoriales du divertissement est bien cet aspect de co-intertextualité générique. Une

caractéristique, voire une stratégie formelle, que les novélisations des *blockbusters* cinématographiques reproduisent régulièrement, puisque les films composent eux-aussi sur les succès littéraires. Toutefois, chez Hachette Jeunesse, cette caractéristique co-intertextuelle systématique, tout en participant des stratégies commerciales propres aux industries du divertissement actuel, devient également une qualité majeure des novélisations pour la jeunesse. Autrement dit, chez Hachette Jeunesse, la co-intertextualité stratégique devient une marque de la littérarité des textes et certains auteurs jouent de la règle imposée pour construire leur poétique propre. L'étude des novélisations pour la jeunesse dévoile ainsi la porosité qui régit les passages entre livre, audiovisuel et films. Surtout, ce portrait des éditions Hachette Jeunesse met en valeur les rapprochements qui s’opèrent actuellement entre les métiers de l’édition et de l’audiovisuel et les possibilités que ces collaborations peuvent entraîner en ce qui concerne les écrivains des deux bords.

Le dernier chapitre sur la novélisation et le support cinématographique montre de façon plus appuyée ce désir prononcé des écrivains de pénétrer le monde cinématographique et de créer des ponts entre les deux métiers via ce genre hybride et intermédiaire.
Chapitre 3, La novélisation, le cinéma, l’univers ludique et les littératures de genres.

1) Intervista, l’outil éditorial d’EuropaCorp

a) Une organisation économique globalisante

Intervista est la filiale éditoriale de la société de production EuropaCorp, dont Luc Besson, actionnaire majoritaire et président de la société, détient 62% de parts de marchés, qu’il gère notamment via la « holding » Front Line. Cette société permet à un groupe de personnes de contrôler des entreprises différentes ayant des intérêts communs. Luc Besson est président de Front Line et d’EuropaCorp, tandis que son collaborateur principal, Christophe Lambert, est directeur général des deux sociétés. Notons qu’en 2010, Front Line accueille Emmanuelle Mignon, « qui avait dirigé le cabinet de Nicolas Sarkozy après son élection à la présidence », elle prend en charge « la Direction de la stratégie et du développement du groupe ». Elle explique ses motivations ainsi : « L’industrie du divertissement est un secteur d’avenir, créateur de richesse et en pleine mutation »442. Elle siège également au Conseil d’Etat443, organisme consulté par le gouvernement pour les projets de lois, qui s’occupe notamment des questions de juridictions et de contentieux administratifs. Les relations entre la politique et Luc Besson avaient déjà défrayé la chronique lors du lancement de la loi Hadopi ; son soutien à Nicolas Sarkozy était actif et ne faisait aucun mystère.

La holding de Luc Besson possède ainsi des parts majoritaires dans plusieurs sociétés : EuropaCorp, Digital Factory (postproduction audiovisuelle) ainsi que dans Bleue Advertainment, décrite comme une « agence en communication de marque ». Bleue Advertainment est créée en 2008 par Luc Besson et Christophe Lambert, elle serait la première société française d’advertainment444 : le terme est une contraction de advertising (publicité) et entertainment (divertissement). C’est donc une « technique de promotion commerciale associant un message publicitaire à un moment ludique ou de détente. Cela recouvre notamment les associations entre les jeux et la publicité mais également les films ou animations publicitaires à vocation ludique »445. C’est un type de promotion très usité sur Internet.

443 Elle a déposé un dossier qui a été examiné par la commission de déontologie visant à définir s’il n’y avait pas d’incompatibilité des deux fonctions occupées par Emmanuelle Mignon. Il a été jugé que ces deux fonctions étaient compatibles.
444 C’est ce que nous apprenons en lisant la biographie de Christophe Lambert sur le site d’EuropaCorp : http://www.europacorp-corporate.com/indexfr.html
445 http://www.journaldunet.com/encyclopiedie/definition/1012/33/21/advertainment.shtml

Luc Besson, via sa société de holding et ses partenaires puissants, contrôle toute une chaîne de production, de diffusion, de communications, de publicité, d’édition et de contrôle des licences à une échelle qui rappelle les stratégies d’hommes tels que Jean Sapène et surtout Randolph Hearst. A l’instar d’Hachette Jeunesse et de sa Bibliothèque rose et verte, ce n’est pas seulement une collection qui est uniquement consacrée à la logique de renvois et d’exploitations des œuvres multi-supports mais presque toute une maison d’édition qui contient des collections consacrées à différentes démarches commerciales en collaboration avec le cinéma.

b) Des collections intermédiaires


On peut affirmer que Luc Besson est à la tête d’un groupe dont la domination sur le marché relève en fait de l’hégémonie culturelle. Il est significatif de trouver dans cette organisation globalisante (et exploitant de façon optimale les stratégies commerciales
intermédiaires) une collection nommée « Novélisation ». A notre connaissance, Intervista est la seule maison d’édition française qui propose une collection avec le terme générique affiché, ou plutôt, devrions-nous dire : assumé.

La société de production est clairement installée dans le domaine des mass médias et produit principalement des blockbusters en partenariat avec des productions états-unies. EuropaCorp produit des films inspirés du modèle économique hollywoodien. La recette fructueuse des blockbusters, fortement importés en France de puis la fin des années 70, a entraîné la systématisation des stratégies de lancements commerciaux des films et de leur déploiement multimédial. C’est un élément majeur de ces nouvelles configurations économiques de l’industrie cinématographique. Les sorties en salle sont précédées de campagnes de lancement publicitaire médiatisées, dans lesquelles les productions investissent beaucoup d’argent. La durée de vie en salle est courte, les succès doivent donc être fulgurants tandis qu’il revient aux produits dérivés de pérenniser les rentrées d’argent. EuropaCorp fonctionne sur ce modèle, les réalisateurs et acteurs sont souvent américains et les genres dominants les mêmes qui nourrissent les blockbusters hollywoodiens. Comme sur le modèle étatsunien, la novélisation est représentée, moins cependant que les livres concernant le cinéma ou exploitant les succès des films. En effet, la société de Luc Besson conçoit certains livres comme des outils d’évaluation des fictions auprès du public.

En effet, l’un des plus grand succès de la société (Arthur446) est le fruit d’un usage particulier d’une œuvre littéraire dont les ventes décideront de son adaptation cinématographique. Le schéma habituel est renversé, ce n’est plus le film qui bénéficie d’un lancement publicitaire hors norme dont le succès permet les ventes des livres mais le contraire. Les séries Arthur ont été annoncées très tôt dans les médias, les livres étaient donc très attendus. Leur très grand succès s’est ainsi reporté sur les films. Le livre apparaît bien comme un outil marketing. Ces textes sont conçus comme des « ciné-romans », selon la définition d’Alain et Odette Virmaux. La collection « Cinemascope » est en effet principalement destinée à recueillir des textes dont les ventes décideront de leur déploiement sur le support cinématographique. Bertrand Ferrier, co-auteur de la série Ezoah447 dans la collection « Cinemascope », déclare à ce sujet :

« […] chez Intervista dans la collection Cinemascope, à la base, les livres étaient censés pouvoir être adaptés au cinéma, donc ils étaient censés respecter un certains nombre de codes, que ce soit la vitesse, que ce soit l’action,

la description des personnages, l’utilisation de signes de reconnaissance des personnages, l’organisation des
scènes, la séquence, le principe du compte à rebours, là on parle évidemment de cinéma et de production de
divertissement, mais moi je n’ai aucun mépris pour ça. Donc je pense qu’on peut en parler avec fierté. »

Les livres sont donc pensés en termes plus visuels que littéraires, les récits doivent
réfléter une écriture cinématographique pour faciliter, préparer, anticiper la possible écriture d’un
scénario. Ces procédés sont affichés par les discours éditoriaux qui revendiquent et explicitent
leurs stratégies de renvois. Dans la grille d’Intervista, la collection « Cinemascope », née en
2005, est présentée par un long texte argumentaire, mettant en avant ses relations avec le
cinéma : « […] La collection Cinémascope – après le phénomène Arthur – souhaite prolonger la
synergie entre littérature et cinéma. L’ambition de la collection c’est l’aventure « grand écran »,
le divertissement de qualité. Les livres publiés seront adaptés, dans la mesure de leurs succès
publics, à l’écran. » Le texte de l’éditeur explique aussi à propos des auteurs : « Ainsi, Bertrand
Ferrier, Johan Héliot, Claude Merle, Ange, Carina Rozenfeld trouvent en Cinémascope un lieu
où débrider vraiment leur inventivité et écrivent les romans les plus « visuels » possibles. La
littérature de divertissement est enfin assumée comme une richesse et non pas un sous-genre. » Il
est donc admis que les livres sont potentiellement des projets d’adaptations et qu’ils sont en ce
sens écrits le plus visuellement possible. Egalement, la position éditoriale reflète un discours de
légitimation qui est ici axé sur les relations entre les supports et leurs liens économiques.

La relation au cinéma est réaffirmée dans la collection « 15-20 », « où l’imaginaire est
roi » et où « les univers originaux » sont « très visuels ». Le discours de légitimation fait partie,
de façon significative, du discours argumentatif du commercial. Ainsi, l’aspect divertissant de la
culture est une caractéristique mise en avant comme une marque de qualité, en tout cas on tient à
préciser que ces livres n’appartiennent pas à une littérature de « sous genre ».

c)  Les novélisations d’Intervista

Bertrand Ferrier, lui-même, tient un discours paradoxal. Au début de notre entretien, il
défend que « la novélisation n’a pas à être légitimée »448. Mais après avoir décrit la collection
Cinémascope, il ajoute immédiatement qu’il n’a « aucun mépris » pour la production de

---

448 Pourtant elle est largement attaquée, chose dont il témoigne lui-même en narrant les réactions des libraires qu’il
rencontre : « Combien de fois, lorsque je dispensais une formation à des médiateurs du livre et que j’en venais à
évoquer les novélisations, n’ai-je entendu : « Pour moi, c’est pas des livres ! » ou : « Pas de ça dans ma
bibliothèque ! » », FERRIER, Bertrand, FERRIER, Bertrand : « Les novélisations pour la jeunesse : reformulations
littéraires du cinéma ou reformulations cinématographiques de la littérature ? » dans « Ce que le cinéma fait de la
littérature (et réciproquement) », Fabula LHT (littérature, histoire, théorie), n°2, décembre 2006, URL :
http://www.fabula.org/lht/Ferrier.html

165
divertissement et « qu’on peut en parler avec fierté ». La novélisation est constamment accompagnée d’un discours de légitimation culturelle.


Toutefois, même si la collection « Novélisation » existe, elle ne possède que quatre titres. Il s’agit des novélisations suivantes : Bandidas449, Fanfan la Tulipe450, Le Grand bleu451 et Michou d’Auber452. Ces films sont destinés au grand public mais l’on peut penser que le public jeunesse est ciblé par les novélisations d’Intervista. Également, le texte éditorial est extrêmement concis au regard des précédents : « Un film, c’est d’abord un scénario, et pour prolonger le plaisir de l’écriture par celui de la lecture, les Editions Intervista publient également certains de ces textes sous forme de novélisation. » La première novélisation, qui adapte en 1998 le film de Luc Besson, Le Grand Bleu, est écrite par l’éditrice principale des éditions Intervista, Pascale Parillaud. La dernière date de 2007 si bien que depuis 5 ans les éditions n’éprouvent pas le besoin (forcément économique) d’exploiter le genre. La novélisation n’est pas le genre favorisé par la maison d’édition, sa présence est cependant représentative d’une logique de

complémentarité des supports et de politique éditoriale ouvertement intermédiaire.

d) Conclusion

Intervista est l’exemple d’une maison d’édition dirigée principalement par des personnes provenant de l’univers cinématographique. Sur le site de l’éditeur, personne ne se présente comme responsable, seul Luc Besson est mentionné comme auteur et éditeur. Pascale Parillaud dirige en fait ces éditions453, ce que confirme Gilles Legardinier : « Intervista c’est la société d’édition de Luc Besson, qui est dirigée par Pascale Parillaud, le but de Luc Besson, je crois, c’est soit de déclencher des collections qui peuvent devenir des films à travers sa boîte d’édition, soit de valoriser les livres « Making off » de ses films, de films qu’il peut juger intéressants, ou d’autres projets qu’il peut vouloir voir éditer, des livres d’artistes, des livres de gens dont il est proche, c’est son outil éditorial. ».


Ce court exemple permet de constater que l’univers du divertissement est bien dominé par des logiques intermédiaires, qui sont, avec Luc Besson, un modèle œcuménique significatif d’une époque. Il est l’exemple le plus abouti de l’homme orchestre ayant parfaitement saisi de quelle façon organiser les industries culturelles du divertissement. Il est impliqué dans toutes les phases importantes de la chaîne de fabrication des œuvres, et de leurs productions, une place lui conférant un pourcentage de droits majoritaires. Il est l’incarnation de la figure de l’ayant droit, de l’auteur capitaliste par excellence, si l’on peut dire. Une fonction centrale illustrée par le rôle essentiel de sa société de holding Front Line.

453 http://www.ricochet-jeunes.org/editeurs/editeur/111-intervista
Dans les Editions Intervista, la novélisation est peu représentée, cependant, comme on l’a vu, la collection classe clairement ces livres sous cette appellation qui apparaît sur les livres d’Hachette Jeunesse également, mais en caractère petit dans les premières pages des livres à côté de tous les ayants droits audiovisuels. Toutefois, si la collection ne compte que quatre novélisations dont la dernière date de 2007, le genre est manifestement laissé de côté au profit des livres pouvant potentiellement être adaptés au cinéma. Ainsi, le discours de légitimation accompagne selon nous la logique d’abandon d’un genre déconsidéré. Les efforts de légitimation que les entreprises du divertissement promeuvent pour les littératures populaires (rappelons l’affirmation suivante des éditions Intervista : « La littérature de divertissement est enfin assumée comme une richesse et non pas un sous-genre ») se retrouvent chez tous les professionnels concernés par la novélisation, un genre qui accompagne massivement la télévision et le cinéma à « grand spectacle ».

La novélisation est au centre d’un débat ancien, où les inquiétudes relatives à la déperdition de la valeur de la lecture dominent. Quelles sont les bonnes lectures, les bonnes littératures ? Quels sont les moyens de favoriser le livre et la lecture, notamment chez les jeunes adolescents, une tranche d’âge abandonnant souvent le livre pour des supports en expansion et au succès grandissants : la bande dessinée et le manga ?

La partie suivante permettra de faire le point sur ces différents discours, en reliant ces questions à la réception des novélisations avant de les confronter aux jeux de rôles, intimement liés aux littératures de l’imaginaire. Les formes de novélisation qui prolongent les scénarios existants suivent les logiques du cycle. En effet, les extensions littéraires qui accompagnent les jeux de rôles découlent du caractère participatif et interactif de ces jeux et de leurs « équivalents » numériques. Un univers générique et ludique dans lequel les publics spécialistes participent fortement à un effet de communauté et où les univers se construisent via la prolifération de plusieurs supports.

2) Discours sur la lecture, de la fin du XIXe siècle à nos jours

Au début du XXe siècle la lecture est devenue un geste quotidien ; cependant une grande partie de la France n’est ni alphabétisée ni scolarisée. Les notables prennent en compte cette dichotomie sociale et s’engagent à promouvoir la lecture : il faut instruire et éduquer le
peuple. En cela, il faut le prévenir contre les dangers de la lecture populaire, et les notables « imaginent pouvoir guider et encadrer les nouveaux lecteurs » 454. Un encadrement qui rencontre un obstacle de taille lorsque la France entre dans la période d’industrialisation vers la fin du XXème siècle. Les entreprises de presse sont en pleine expansion ; en 1880 la production de l’imprimée explode, la littérature populaire, comme nous l’avons vu dans notre introduction générale, s’émancipe. L’industrie entraîne une concurrence des marchés et accélère la course aux nouveaux lecteurs ; la littérature populaire gagne le peuple à travers son genre de prédilection : le roman-feuilleton.


Dans les années 60, l’arrivée du média télévisuel modifie le discours sur la lecture, il prend une tournure consensuelle, où lire, quels que soient les supports, est vu comme un acte positif.

Jean Hebrard et Anne-Marie Chartier constatent que deux discours sur la lecture dominent : les institutions affirment qu’il faut recourir à des lectures de plaisir tout en visant un apprentissage efficace : « pour s’instruire et se distraire, beaucoup et bien, vite et lentement. » 458. Ainsi, ils notent que les enquêtes statistiques déplorent continuellement que les Français ne lisent pas et qu’ils ne lisent pas ce qu’il faudrait, on défend alors « toute initiative visant à « faire

455 Ibid, 609.
457 Ibid, p. 611.
lire ». 

A la fin du XXème siècle, un discours totalisant déclare qu’il faut faire lire des publics variés. Lire devient une « valeur synchrétique universelle », un état de fait porté par un discours pensant pouvoir concilier les contradictions qu’elle englobe. Jean Hébrard et Anne Marie Chartier soulignent que ces discours ne permettent pas « d’orienter un programme d’action » ou « une politique de la lecture ».

Ces positions de la fin du XXe siècle sont notamment motivées par une période allant du milieu des années 80 au milieu des années 90 où l’illettrisme devient une problématique incontournable, relayée par les médias et récupérée par les discours politiques. Combattre l’illettrisme et la précarité d’une certaine couche de la population est en effet l’un des éléments constitutifs de la « fracture sociale », formule gagnante de la campagne présidentielle de Jacques Chirac. Pour mieux comprendre la peur qu’engendre la pratique des jeux de rôles, il faut noter que son expansion est concomitante de ces actualités catastrophistes où tous les discours institutionnels et politiques tirent la sonnette d’alarme. Anne Marie Chartier et Jean Hebrard démontrent cependant que le thème sert les différentes institutions et que la définition de l’illettrisme passe de « ne pas savoir lire », à « ne pas comprendre ce qu’on lit » et finit par lier lecture et capacités d’écriture\(^{459}\). Les avis divers prolifèrent dans un environnement social où l’observation des pratiques réelles des usagers semble difficile à penser\(^{460}\).

Les discours des médias et de l’État semblent suivre des sondages ayant été effectués de façon incomplète, alors que des enjeux divers motivent les discours.

Après les années 60 et l’arrivée des mass-médias, la lecture rompt définitivement avec le « Livre » pensé par les Lumière comme un plaisir sans motivation de savoir. Ceci explique, en partie au moins, que Barthes s’intéresse à la lecture dans Le Plaisir du texte. C’est également l’époque où les paralittératures sont étudiées à l’école comme des œuvres (roman policier, science fiction, B.D.). En 1980, la crise de la lecture dans le milieu scolaire (les problèmes de

\(^{459}\) HEBRARD, Jean et Anne-Marie CHARTIER, op. cit, p. 632-633 : « Dans un premier temps, responsables et médias ont objectivement intérêt à maximiser le problème, les uns pour légitimer un investissement qui n’est pas inscrit dans les routines budgétaires, les autres pour frapper l’opinion par l’ampleur du scandale et forcer l’attention du lecteur trop vite blasé. C’est ce qu’avait parfaitement compris Mme Viehoff, dans son Rapport sur la lutte contre l’analphabétisme au Parlement européen en 1982. Dans cette spirale expansionniste, les conceptions extensives de l’illettrisme grignotent progressivement les conceptions restrictives. » Les auteurs citent ensuite l’enquête de l’Insee publiée en 1990 dans laquelle Jean-Louis Borkowski écrit que « La notion d’illettré est passée en quelques années d’une signification resteinte et encore commune d’incapacité absolue à lire et écrire à une définition plus large. Celle-ci recouvre plutôt maintenant les diverses incapacités liées aux difficultés de compréhension et d’utilisation du langage écrit et parlé. » Ainsi, Jean Hébrard et Anne Marie Chartier ajoutent : « La définition s’élargit, les résultats aussi : ce ne sont pas 2 mais 3, 3 millions de personnes (1,9 millions de Français et 1,4 millions d’immigrés) qui « éprouvent des difficultés graves à parler, lire, écrire ou comprendre le Français » ».

\(^{460}\) Ibid, p. 640.
l’illettrisme deviennent publics à partir des années 80\textsuperscript{461}) induit que « tous les moyens sont bons pour susciter, encourager et développer le goût de lire » (B.D., polar et recettes de cuisine). On constate également de manière moins alarmiste que les jeunes et adolescents lisent mais sur des supports différents : ce sont les façons de lire qui évoluent\textsuperscript{462}, les usages, les visées, etc.

Dans ce paysage complexe, les mass-médias, la télévision, l’apparition des ordinateurs et de l’Internet entraînent donc des discours alternant catastrophisme et euphorie :

« En cette fin de siècle, l’argumentaire s’est inversé : l’écrit, contrairement à ce que prédisait McLuhan, est plus présent que jamais dans la vie privée, sociale et professionnelle ; en revanche, ses usages semblent devenus opaques, complexes, hors de portée d’un nombre toujours plus grand de gens. Tout se passe comme si, en l’espace d’une génération, la toute-puissance de l’écoute avait pris sa revanche, en bannissant des millions d’individus, non-lecteurs par incapacité et non par choix. »\textsuperscript{463}

Les divers constats concernant les précisions sur les lectures et sur les changements positifs que peuvent apporter les nouvelles technologies, amènent à repenser les nouveaux médias. En effet, la télévision délivre une information et des systèmes d’appropriation de différents savoirs qui peuvent avoir un usage relatif à celui du livre.

Parallèlement, les gouvernements affirment que le livre est une marchandise et déclarent que différents usages du livre sont possibles. Ainsi, comme on a pu le voir avec l’exemple d’Hachette Jeunesse, les industries du divertissement rompent avec l’édition traditionnelle et les entreprises de presse sont rachetées par des grands groupes. Les livres de Pierre Bourdieu (\textit{La domination masculine}\textsuperscript{464}) et Jacques Pohier (\textit{La Mort opportune}\textsuperscript{465}) concourent notamment à illustrer de quelle manière les frontières des métiers traditionnels sont devenues poreuses\textsuperscript{466}. La fin des années 90 est marquée par l’arrivée d’Internet qui cristallise inquiétudes et espoirs. La lecture-écriture que proposent les ordinateurs et les possibilités que les auteurs rencontrent sur la toile (d’écrire, publier et diffuser des textes) modifient les modalités d’écriture, de lecture et donc de réception des textes de façon individuelle ou collective. Après ce bref historique, il apparaît que les institutions et gouvernements ont du mal à saisir les changements qu’introduisent les nouveaux médias, et de quelle manière les nouvelles technologies modifient les pratiques d’écriture et de lecture :

\textsuperscript{461} \textit{Ibid}, p. 617.
\textsuperscript{462} « faire comme si la lecture était un habitus définitif, opposant les sexes, les âges et les milieux sociaux, c’est oublier que sa fonction change au fil du temps. » \textit{Ibid}, p. 668.
\textsuperscript{463}HEBRARD, Jean et Anne-Marie CHARTIER, \textit{Discours sur la lecture (1880-2000)}op. cit, p. 680.
\textsuperscript{464} Paris, Seuil, rééd. 2002.
\textsuperscript{466} HEBRARD, Jean et Anne-Marie CHARTIER, \textit{Discours sur la lecture (1880-2000)}op. cit, 681.
« Il n’empêche. Si tant de passions s’exacerbent à l’aube du troisième millénaire, chez tous ceux qui « font lire » et accompagnent la vie et la survie des textes écrits _ c’est-à-dire écrivent, publient, vendent, conservent, transmettent ce que d’autres liront peut être _ c’est que personne ne perçoit encore très bien de quelle culture, de quelles lectures est en train d’accoucher la révolution numérique. Signe, dirait Michel de Certeau que derrière les aspects bien repérables de la novation, qu’ils soient techniques, économiques ou politiques, se profile moins visible mais essentielle, une « révolution du croyable » [Michel de Certeau, La Culture au pluriel, Christian Bourgeois, 1974], supposant de nouvelles façons d’articuler écriture et lecture, savoir et culture, autorité et liberté. »467

La novélisation évolue à la suite de ces changements progressifs qui entraînent des collaborations de plus en plus serrées entre les stratégies capitalistes et les industries culturelles. La novélisation apparaît bien comme une lecture emblématique de la relation entre la lecture et les nouveaux médias, les œuvres audiovisuelles et les genres récemment étudiés en tant qu’œuvres à part entière tels que le fantastique. Certains livres canalisent bien toute la problématique de la lecture de divertissement qui continue un plaisir télévisuel, mais qui, chez les enfants (Hachette Jeunesse), consiste surtout en un rapport entre la bande dessinée et les dessins animés.

Le genre est aussi l’illustration des souhaits participatifs et créatifs que les lectures (littéraires et visuelles : audiovisuelles et cinématographiques) entraînent. Avec Internet, on voit de quelle manière les lecteurs sont désireux d’utiliser leurs lectures (ils critiquent, commentent, glosent sur les personnages et leurs motivations, réécrivent parfois, etc.). Avec l’exemple d’Hachette Jeunesse nous avons souligné l’aspect globalisant d’un univers composé de textes divers, d’œuvres diégétiques donc, mais aussi de matériels divers et de jouets. Nous avons souligné la relation au support sériel et au genre fantastique également avec l’exemple d’Intervista. Les jeux de rôles sur plateau et les extensions sur ordinateur sont des objets réunissant plusieurs fonctions et plaisirs représentés par tous les supports qui entourent et englobent la pratiques des jeux de rôles : dessins, écriture (littéraire, scénaristique), cinéma, littérature, jeux vidéo, figurines, comics, bandes dessinées etc.

L’univers des jeux de rôles nous permettra de voir de quelle manière les joueurs utilisent leurs lectures pour servir un enjeu ludique, mais pas seulement, la preuve étant par exemple que de nombreux joueurs achètent des jeux avec lesquels ils savent qu’ils ne joueront jamais. Les joueurs aiment l’objet, lire un univers pour la qualité d’un ouvrage et les possibilités

467 Ibid, p. 682.
ludiques et scénaristiques qu’il propose d’exploiter.

Ainsi, il s’agit ici d’un cas où les multiples supports et les va-et-vient entre les livres, les films, les jeux vidéo ou les bandes dessinées, sont des moyens de participer à un univers fictionnel, le jeu consistant à évoluer dans des scénarios élaborés collectivement.

3) Littératures de l’imaginaire, jeux de rôles et novélisation

Dans cette partie nous nous consacrons particulièrement au genre de l’imaginaire qui est l’un des ingrédients essentiels du succès des entreprises du divertissement. Aux Etats-Unis, le genre est renouvelé non seulement à travers les novélisations des séries télévisées et les films de genre dans les années 80 mais aussi par l’impulsion lancée par le phénomène des jeux de rôles, sur plateaux et surtout sur ordinateur.\(^{468}\)

Ainsi, nous verrons que l’univers éditorial des littératures de l’imaginaire est lié à celui des jeux de rôles et des jeux vidéo ; les écrivains ou éditeurs sont souvent des scénaristes de jeux et ont eux-mêmes été ou sont encore des joueurs.

Le jeu de rôle et son extension informatique sont aussi le moyen de mieux comprendre la relation lecture-écriture qui sous-tend le support informatique et la relation entre la novélisation et le fonctionnement des jeux de rôles. Les entretiens avec trois auteurs de science fiction et fantasy française sera l’occasion de découvrir les possibilités que le genre rencontre au contact d’auteurs confirmés et cinéphiles. Leurs témoignages permettront de dresser les limites et les possibilités du genre.

a) Les jeux de rôles, euphories et inquiétudes

L’interactivité et les possibilités de lier l’acte de lecture à l’écriture semblent réunir deux mécanismes d’abord distincts, et ce grâce à l’outil technologique. L’ordinateur, couplé avec

la mise en réseaux des données et des textes des usagers, permet de systématiser ces activités :

« Dans les discours emphatiques qui accompagnent l’entrée en scène des machines électroniques, ce qui parait prodigieux c’est l’objectivation matérialisée de processus jusque-là envoys à l’énigme de l’acte d’écriture et de l’acte de lecture. Jusque là, c’était seulement grâce à des « concepts » qu’on pouvait se représenter, faute de les voir, ces phénomènes hors des catégories de la perception appelés création ou production, réception ou interprétation. Or voici que l’ordinateur fait descendre les « concepts » dans le monde des choses et expose prosaïquement leurs procédures de fabrication. »

Dans les années 90, sont popularisés des livres interactifs qui rencontrent un succès important aux Etats-Unis, les Livres dont vous êtes le héros : « ce qui commence comme une mode anglo-saxonne devient rapidement un phénomène de société ». En France, Gallimard obtient les droits pour commercialiser les livres qui se vendent alors comme des best-sellers ; le phénomène est brutal et intéresse les chercheurs de plusieurs disciplines (psychologues, sociologues et littéraires). Cette branche générique du livre interactif est particulièrement populaire, mais les jeux de rôles tels que Dunjéons et Dragons, le premier du genre à émerger, intéresse les chercheurs pour plusieurs raisons : « La nouveauté du phénomène est qu’il touche à la fois les mœurs étudiantes et adolescentes, l’industrie des jeux, la micro informatique et l’édition traditionnelle. » Cependant, le genre se fait aussi remarquer parce qu’il touche principalement des jeunes garçons souvent en marge ou en « conflit » avec le milieu scolaire. De plus, des faits divers ont popularisé une image négative de ces activités ; en effet, des cas de suicides d’adolescents et celle de l’attaque d’un enseignant ont défrayés la chronique. Les causes ont été imputées au jeu de rôle, pratique à laquelle ces jeunes s’adonnaient de dehors de l’école. Laurent Trémel, chercheur en sociologie, rappelle qu’en France, on a commencé à parler des jeux de rôles seulement à la suite de la profanation du cimetière juif de Carpentras en juin 1990. Avant, la presse « conservatrice » (Le Figaro) reprenait simplement les arguments développés outre-Atlantique, notamment en répétant les propos d’un psychiatre, Dr Thomas Radecki, président de la National Coalition on Television Violence et proche de la Moral

469 HEBRARD, Jean et Anne-Marie CHARTIER, Discours sur la lecture (1880-2000), op. cit, p 695.
470 100 titres vendus en moyenne 100 000 exemplaires chacun, tandis que les autres éditeurs se partagent les miettes. » op. cit, p. 697.
474 Il était aussi un proche du Pr J. Philipp Rushion, auteur de Race, Evolution and Behavior, dans lequel il pense démontrer que les Noirs sont inférieurs aux Blancs.
Majority :

« Les arguments de ce lobby sur la question : une jeunesse américaine, blanche et prometteuse, est en danger sous l’influence de la télévision, du cinéma, du rock et des jeux de rôles... En effet, ces produits, qui par ailleurs font dériver de la « vraie foi », ne constituent-ils pas une « porte ouverte » vers le satanisme, la drogue et la violence ? »

Ainsi, rapidement les jeux de rôles sont vus comme une menace pour la jeunesse souvent dorée de France. Cette parenthèse permet de comprendre comment les discours sont relayés, de voir de quelle manière un jeu est vu comme un danger, et notamment de voir dans ces reprises des discours catastrophistes une incompréhension limitée aussi à une culture qui échappe. Une culture du jeu de rôle qui est l’équivalente « savante » des univers globalisants reproduits par les industries du spectacle.

Les jeux de rôles véhiculaient donc une image de jeux « bizarres », une activité de « jeunes intelligents », de sexe masculin, lycéens ou étudiants pouvant être un peu « perturbés ». Dans le cimetière de Carpentras, un groupe avait déterré un cadavre et l’avait empaillé. Les enquêteurs plébien, les recherches dans les milieux d’extrême droite n’avaient rien donné. On se rabattait alors sur la piste des jeux de rôles parce que l’on savait que la nuit des jeux de rôles grandeur nature s’y déroulaient. L’affaire n’aboutit pas, elle est laissée de côté par les médias, quand une jeune fille dénonce pour cette enquête l’un de ses amis qui joue aux jeux de rôles. Suite à cette information, sans attendre le verdict des enquêteurs, Jacques Pradel consacre une émission sur le sujet du jeu de rôle, sur TF1, dans « Témoin numéro 1 » en septembre 1995. En 1996 des néo-nazis sont interpellés et avouent les faits, ils étaient étrangers à l’univers des jeux de rôles. Toutefois les jeux continuent d’être présentés comme le fléau de la nouvelle jeunesse : dans cette veine un épisode de « Le Juge est une femme » est diffusé sur TF1 le 12 juin 1997 et un téléfilm La nuit du loup sur France 3 le 27 janvier 1997. Dans le premier, les assassins sont des rôlistes névrosés alors que dans le second le téléfilm met en scène un récit similaire au fait divers de Carpentras : le feuilleton fonctionne sur le même schéma où les habitants d’un village sont confrontés à un fléau moderne et cet épisode est évidemment consacré au jeu de rôle. Le maître du jeu est un personnage pervers qui manipule un groupe de jeunes, ces derniers seront ainsi amenés à dégrader un cimetière...

L’intérêt de relever les points de vue sur le jeu de rôle est de montrer à quel point un tel univers semble bizarre et incompréhensible, tout comme la lecture de la science fiction et de

la *fantasy* semble ne pouvoir être qu’une lecture d’initiés. Le plaisir d’interpréter des elfes pour tuer des dragons pendant tout un week-end semble inconcevable pour les parents et inquiète les institutions. L’enquête de Laurent Trémel, montre que les pères des rôlistes, à presque 65%, sont des cadres ; ils attendent beaucoup de leurs enfants et s’inquiètent face à leur engouement pour ces jeux. Le désintérêt pour l’école et le souhait de s’affranchir d’une pression parentale semble pousser leurs enfants vers une littérature très différente des classiques imposés par l’Education Nationale, ce corpus présenté comme la « bonne littérature ». Les contextes sociaux des enfants et leurs évolutions psychologiques, les problèmes avec les enseignants ou la pression parentale sont des facteurs laissés de côté par les différents discours relevés, au profit d’un discours simple, celui de prévenir la jeunesse contre un passe-temps destructeur.

Le jeu de rôle est un univers ludique complexe, dominé par une littérature fantastique qui échappe à la plupart des parents et enseignants, et l’effet de communauté, de marge et de spécialisation importante que nécessite ces jeux entraîne ces discours auxquels le sens et de ces activités échappe.

Le phénomène est intéressant parce qu’il cristallise les peurs et les dangers que les institutions formulent envers des activités extrascolaires qui détournent les jeunes de leur cursus. Laurent Trémel relève en effet qu’ils sont nombreux à formuler un discours très critique envers l’école et ses enseignants. Les jeux de rôles sont tout d’abord des univers ludiques mettant en scène des scénarios inspirés de littératures de l’imaginaire (Tolkien et Lovecraft principalement). Aussi, la voie du jeu de rôle représente-t-elle une alternative à l’école puisque le jeu propose une évolution sur le long terme dans le cadre fictif et interne du jeu (on passe de simple joueur, à bon joueur puis à maître du jeu) et dans le cadre externe, ils ont la possibilité de penser un projet professionnel dans les métiers liés au jeu de rôle (possibilité d’écrire ses propres scénarios et d’éditer des jeux, de créer une association et d’éditer des *fanzines*, d’ouvrir une boutique spécialisée).

Pour le sujet qui nous intéresse, le parallèle avec l’univers des jeux de rôles permettra de tisser les liens entre la novélisation et le genre, entre le mode de fonctionnement de

---

476 Voir Annexe, à partir de la page 129.
478 Revue éditées par des non professionnels, souvent dans un cadre associatif.
cet univers ludique et les stratégies commerciales des entreprises culturelles (qu’elles soient éditoriales ou audiovisuelles). De façon plus précise ce parallèle nous permettra d’analyser de quelle manière ce support ludique a pu contribuer à populariser les novélisations *préquels/sequels*, soit des types de narrations liés au cycle et aux genres de l’imaginaire. Gardons à l’esprit que les novélisations anglo-saxonnes, surtout outre-Atlantique où le genre est beaucoup plus développé qu’en France, s’émancipent particulièrement dans le genre des séries télévisuelles et des jeux vidéo de R.P.G (*role play game*) et bien entendu via les paralittératures et plus particulièrement les littératures de l’imaginaire.

b) Origines du jeu de rôle

Duccio Vitale⁴⁷⁹ affirme que les jeux de rôles sont une variation des jeux de guerre sur plateau dont l’origine pourrait remonter aux Echecs, au jeu de Go et au « Kriegspiel » prussien (1811) qui aurait servi à la formation des officiers. Le chercheur ajoute que depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale, l’armée américaine, qui utilise les *wargames*⁴⁸⁰ dans son état major, aurait ensuite permis de populariser son utilisation via les industries ludiques. La filiation avec les *wargames* est l’hypothèse souvent retenue dans les études sur les jeux de rôles, de plus son expansion est liée à la période de prolifération de la culture « militaro-américaine » au sortir de la Seconde Guerre Mondiale. Comme le rappelle Laurent Trémel, le cinéma « fourmille alors de films mettant en scène l’héroïsme des GI et ce n’est pas un hasard si le premier *wargame* commercial reconnu par les joueurs d’aujourd’hui est « Tactics » publié en 1952 ». Les propos de Georges Lucas sur son enfance sont ainsi significatifs concernant son enfance et des influences de *Star Wars*. Il explique que la décennie 1950 a participé à nourrir sa passion pour les mise en scènes guerrières, une période qui l’a fortement inspiré pour l’écriture de *La Guerre des étoiles* : « J’adorais la guerre, dit Lucas. C’était une mode à l’époque où j’ai grandi. On la

⁴⁸⁰ « jeux de guerre », Tremel Laurent, op. cit., p 27-28 : « Les wargames se proposent de reconstituer des batailles historiques (Waterloo, Stalingrad, les batailles aériennes du Pacifique, etc.) ou imaginaires (mythiques (le siège de Troie), inspirées d’ouvrages d’*heroic-fantasy* ou science fiction). L’air de la bataille est représentée sur des cartes à l’échelle, d’une grande précision (le terrain a une influence sur le déroulement du jeu) et les différentes unités des belligérants (régiments, bataillons ou escouades) sont symbolisées par des pions cartonnés indiquant les caractéristiques de la formation […] Le but d’un wargame est de faire gagner ses troupes et de vaincre son partenaire de jeu, pendant un temps « général » des armée adverses. ».
trouvait sous toutes les formes : livres, télévision… J’étais inondé d’images guerrières. »
Dans ses exploitations du *marketing*, puisque George Lucas est le premier à exploiter autant les succès cinématographiques dans les produits dérivés, sa trilogie donnera naissance à de nombreux jeux, comme le *space-opera*, genre de prédilection des univers ludiques.

Le *boardgame* est le jeu de plateau intermédiaire entre le *wargame* et le *role play game* (R.P.G) : les jeux de rôles. Les *boardgames* reprennent le système ludique des *wargames* et mélangent les armées d’époques et les univers légendaires mythiques ou littéraires sur un même champ de bataille fictif. Les jeux de rôles mélangeront, eux, les qualités des wargames et *boardgames* en fonctionnant sur des armées inspirées directement des univers d’héroïc fantasy, et en premier lieu de l’œuvre de Tolkien (*Le Seigneur des anneaux* est riche en batailles épiques, en armées constituées de magiciens, de trolles, d’elfes, d’orques etc.). Les jeux de rôles se démarquent en accordant plus d’importance à des groupes de guerriers et à des personnages ; petit à petit les aventures des joueurs se soldent par la participation collective à des scénarios réglés par des lancés de dés, et les directives plus ou moins souples du « Maître de jeu » :


De telles règles du jeu montrent que celui-ci est aussi constitué de possibilités aléatoires, configurées par le hasard et l’improvisation qu’entraînent les différentes options choisies par les joueurs.

c) Les références littéraires

Les jeux de rôles découlent d’univers littéraires vastes qui sont réunis dans des « Guides des Mondes ». Le premier jeu populaire, *Donjons et Dragons*, reprend l’univers de J. R. R Tolkien mais de façon assez basique (le degré de scénarisation est faible). Tout comme un produit dérivé, le succès des œuvres de Tolkien permet au jeu d’attirer de jeunes joueurs. Le jeu sera par la suite grandement critiqué pour ses lacunes et les incohérences des scénarios. Comme

---

482 TREMELE, Laurent, op. cit. p. 32.
les jeux de rôles évoluent, des formes de plus en plus construites seront éditées, s’attachant à coller à l’univers des livres et permettant d’élargir les possibilités scénaristiques des joueurs. Les différents genres des littératures de l’imaginaire sont ainsi représentés par divers jeux de rôles. L’héroïc fantasy n’est pas le seul genre présent dans ces jeux de plateau. De même, Laurent Trémel, qui adopte un point de vue sociologique sur le phénomène, note la dimension parodique et critique qu’épousent de nombreux jeux de rôles. Tout comme les genres de l’imaginaire interrogent nos mondes actuels via des paraboles et des constructions de sociétés futures, les jeux de rôles questionnent aussi les actualités et leur propre univers ludique.


L’univers ludique est donc aussi un moyen de passage et de transmission d’une œuvre littéraire à des joueurs qui lisent les livres liés au jeu, qui souhaitent compléter leur pratique du jeu via toutes sortes de lectures (informatives, explicative, fictives). Une fidélité aux œuvres et à la cohérence globale en fonction des actualités politiques, sociales, ou symboliques des mondes de simulations, seront des marques de qualité pour les usagers.

483 Pierre Bruno, dans sa thèse de doctorat (1992), démontre que les livres interactifs s’inspirent des structures des récits de Vladmir Propp sur les contes et la psychanalyse.
488 « Il est impossible aux joueurs en interaction avec le MJ de saisir certains éléments familiers du monde sensible : les motifs de l’écorce d’un arbre, une peinture abstraite, l’odeur d’une station orbitale, etc. Tout doit passer par des représentations : on dira de l’écorce qu’elle est « craquelée », du tableau qu’il est « criard », de l’odeur qu’elle est « à mi-chemin entre le renfermé et le métal corrodi » etc. » CAIRA, Olivier, op. cit. p. 177.
L’exemple suivant en témoigne. Le guide du jeu est un ouvrage de qualité, édité au format des « Beaux Livres » avec reliure cartonnée et fort de presque 250 pages. Le papier et les dessins sont de bonne qualité, les objets éditoriaux des jeux de rôles sont généralement travaillés pour un public qui apprécie la qualité des livres. Les joueurs peuvent être amenés à acheter des jeux simplement pour le plaisir de lecture qu’il propose. Mais ce plaisir est souvent lié au caractère informatif de l’ouvrage. En effet, le joueur-lecteur élargira grâce à lui ses connaissances en matière de possibilités ludiques et scénaristiques, de lecture d’un monde imaginaire, grâce à ses dessins, etc 489.

Il est également intéressant de souligner que les rôlistes sont des publics et pas seulement des joueurs qui s’entourent de littérature fantastique principalement et parfois de produits dérivés tels que les films et les novélisations. Dans son livre, Laurent Trémel réalise une enquête sur les projets de carrière des rôlistes, il est significatif de constater que les joueurs sont attirés par les métiers liés à la culture et à la recherche. En effet, ils désirent être créateur de jeux de rôles, puis vient le métier d’écrivain, chercheur, professeur et enfin ingénieur 490.

d) Les guides des mondes et les similitudes avec la bible dramaturgique

Afin d’étudier les caractéristiques du guide des mondes du Trône de Fer de George R.R. Martin, arrêtons nous sur le titre anglais qui renvoie immédiatement aux wargames dont nous parlions plus tôt puisque le titre anglais est A Game of Thrones. La série, composée de 5 livres, est décrite comme une « saga de fantasy épique ». L’auteur revendique l’influence de J.R.R Tolkien sur son œuvre. Les personnages du Trône de fer vivent sur le continent de Westeros et évoluent dans une époque médiévale. Les différents royaumes combattent pour conquérir le trône ou venger des êtres tués par l’ennemi, alors qu’un mal bien plus inquiétant grandit au-delà d’un mur, séparant les hommes d’une terre hostile et froide. Ce mal est bien entendu le principal élément fantastique des romans, mais la magie habite certains personnages, telle l’héritière du trône exilée, qui ne craint pas le feu et dresse des dragons.

Le succès de la saga est tel que les romans sont traduits en plus de 25 langues et vendus à plus de 15 millions d’exemplaires. L’adaptation audiovisuelle d’HBO fait l’objet des plus importants téléchargements illicites. Un succès qui a permis de relancer les ventes des

489 CAIRA, Olivier, op. cit, p. 31.
490 TREMEL, Laurent, op. cit. p. 31.
romans (édités depuis 1997), faisant de ces livres les succès majeurs des deux dernières années dans le genre de la fantasy (Livre Hebdo).

Les romans de R.R. Martin offrent un cadre parfait pour un jeu de rôle puisque les histoires sont celles de royaumes multiples, de différentes communautés aux coutumes riches. De plus, l’aspect ludique de la guerre, les capacités stratégiques qu’elle requiert sont le principal moteur de la narration. De même, nous avons vu que les joueurs interprètent des personnages, les romans sont une bonne base d’inspiration car chaque chapitre est écrit sous le point de vue d’un personnage différent. C’est ainsi que l’auteur manipule ses lecteurs et ménage ses effets de surprise, une logique narrative qui permet également d’offrir des portraits des nombreux personnages qui peuplent la série. L’auteur est notamment apprécié pour sa faculté à construire des protagonistes complexes et pas manichéens.

Le fonctionnement du roman convient parfaitement aux nécessités ludiques du jeu de rôle qui se fonde principalement sur les interprétations des joueurs : « De fait, bon nombre de grands récits d’aventure sont foncièrement inadaptables au jeu de rôle : les joueurs n’ont rien à y faire, soit parce que l’intrigue repose sur un héros qui surmonte seul toutes les difficultés, soit parce qu’elle fonctionne comme une horloge et ne donne aucune prise à l’interactivité. »491 Ainsi, le jeu de rôle du Trône de fer accumule ses chances de ventes grâce à la simultanéité des succès (roman et série télévisée) qui favorise l’immersion des joueurs dans un univers fictif. Cependant, afin de donner les clés d’un univers à un joueur peu averti et afin de rappeler les caractéristiques des royaumes et des habitants, les concepteurs de jeux de rôles construisent des « Guides des Mondes ».

Sur la quatrième de couverture du guide du jeu intitulé Une extension pour Le Trône de Fer – Le jeu de rôle –Le Guide du Monde492, on peut lire :

« Westeros, une terre où l’été peut durer des années et l’hiver une vie entière, une terre où la magie et les dragons régnèrent. Mais maintenant, les dragons sont morts et la magie avec eux, ou du moins c’est ce que tout le monde croit. Il ne s’est passé que quelques années depuis que Robert Baratheon l’usurpateur a pris le Trône de Fer à la dynastie des Targaryen et qu’une paix fragile règne sur les Sept Couronnes. […]

Le guide du Monde est votre ultime source de l’univers mondialement connu créé par George R.R. Martin. […] Tout ce qui vous est nécessaire pour édifier votre histoire est maintenant à votre portée, choisissez le destin des Sept Couronnes et écrivez votre propre récit fait d’honneur et de trahison, de batailles et de complots… »

491 CAIRA, Olivier, op. cit, p. 59.
Le jeu commence au tout début de l’histoire des romans, ainsi tout le contexte historique du monde est résumé : les différentes strates historiques, les différents âges évoqués comme des légendes ou des mythes, les anciennes invasions et leurs conséquences, les maladies qui ont marqué les régions, les religions de certaines contrées, leur folklores etc. Puis, chaque royaume est décrit par le guide en fonction des continents, ainsi, de façon précise, chaque région est minutieusement décrite : les terres, architecture, les lieux importants, les coutumes, leurs lois, les passe temps, les loisirs. Ensuite, ce sont les personnages : psychologie, physique, histoire. La fin du volume reprend des thématiques importantes et délivre des conseils qui insistent sur l’univers romanesque. Par exemple, à propos de la sexualité, les auteurs soulignent que c’est une thématique intimentement liée au pouvoir, un élément dont usent les protagonistes dans leurs divers rapports de séduction et de domination : « Le sexe, et les désirs sexuels, sont une motivation importante pour bon nombre de protagonistes dans les romans. Si c’est un élément moins prêgnant que la vengeance ou la trahison, une campagne qui ignorerait complètement le sexe ne rendrait pas hommage à l’ambiance des romans. Mais comme pour la cruauté, essayez de n’être pas trop prolixe. »

On note l’emploi du terme « hommage » qui marque l’importance que les rôlistes accordent à l’ambiance d’une œuvre littéraire. Ainsi, le guide du monde du Trône de Fer se présente comme un livre aux multiples fonctions : il est destiné à être utilisé par les joueurs pour ses précisions concernant des règles (points de compétences, capacité des personnages etc.) et il condense les caractéristiques d’un univers romanesque. Le « Guide des Mondes se présente donc comme une bible dramaturgique, cet ouvrage central dans les déploiements des œuvres sur de multiples supports. Ainsi, le guide des mondes permet de jouer, de se familiariser avec un univers riche et complexe, afin de passer aux œuvres fictives (cinéma, audiovisuel, roman), et de stimuler ses extensions ludiques et romanesques : les novélisations.

e) De la novélisation standardisée à l’uchronie

Le respect de l’œuvre adaptée se concentre, comme dans le travail d’un novélisateur, sur les thématiques, les caractéristiques des protagonistes, les formes de narration et les enjeux des romans : conquérir le trône pour la plupart d’entre eux. Toutefois, comme le précise le Guide du Monde du Trône de Fer, les scénarios des joueurs commencent là où les romans débutent. Ainsi, les rôlistes refont l’histoire en partant des mêmes bases diégétiques.

Dans les littératures de l’imaginaire, lorsqu’un auteur s’empare d’un événement

historique et qu’il bouleverse son véritable déroulement, on parle d’uchronie. Les jeux vidéo ont
systématisé cette pratique de la reprise d’une même situation initiale et des différents
changements qu’elle peut subir. En effet, le système des sauvegardes permet au joueur de
reprendre son jeu au même endroit et de développer plusieurs scénarios : « on parle d’uchronie
lorsqu’une même situation peut conduire à différents développements historiques. On évolue
dans le monde particulier du « Et si … ? » Les jeux vidéo, mêmes les versions des jeux de rôles
sur ordinateur (dans les mondes persistants, où l’univers ludique ne disparaît jamais) ne
permettent pas de proposer les possibilités infinies que les jeux sur plateaux peuvent engendrer.
L’un des exemples les plus connus d’uchronie est le livre de Philip K. Dick intitulé Le Maître du
Haut Château bâti autour de la question : Et si les nazis avaient gagné la Seconde Guerre
Mondiale ? Le roman de K. Dick est un exemple intéressant par les conditions de son écriture.
Celles-ci s’apparentent à celles d’un jeu, un motif ludique qui est repris dans le roman même. En
effet, Philip K. Dick a écrit Le Maître du Haut Château en utilisant le Yi Jing (« Le Classique
des mutations », date du premier millénaire, époque des Zhou « cet ouvrage serait un ancien
manuel de divination qui aurait ensuite été développé pour donner une interprétation
philosophique particulière de l’univers »494), un livre chinois qui délivre des oracles selon un
lancé de pièces et de calculs. Une façon aléatoire et déterminante de confier la suite de son
roman à des « oracles » qui donnent des indications de narration à suivre. Un motif ludique qui
est donc double puisque l’un des héros du livre est dépendant de ce livre qu’il consulte
constamment.

Cet exemple permet de montrer les porosités narratives existant entre « récits
ludiques » et littéraires. Les fonctions des récits accompagnant l’univers ludique influent sur les
formes des novélisations. En effet, l’exemple de Star Wars illustre bien ce cas de novélisations
reprenant un récit au même point chronologique. Pour Star Wars, plusieurs livres continuent
l’histoire du film à la fin du dernier épisode Le Retour du Jedi.

L’histoire de Star Wars commence avec des livres : La Guerre des étoiles495 (écrit par
George Lucas), L’Empire contre-attaque496 (Donald F. Glut) et Le Retour du Jedi497 (James
Kahn). À la fin de l’année 1977, George Lucas pêse 20 millions de dollars, le marchandising fait
monter le chiffre à 33 millions. Il emploie alors un homme d’affaire pour gérer ses droits de
licences (Charles Weber), et produit en indépendant L’empire contre attaque. La novélisation
signée par Georges Lucas de La Guerre des étoiles et rédigée à partir du scénario de Alan Dean

496 Pour le film : Irvin Kershner (1980).
Foster devient un best-seller\textsuperscript{498}. Après les succès de cette novélisation, George Lucas choisit Timothy Zahn (il a reçu un prix Hugo en 1984 pour sa novella : *Cascade au point*) pour écrire des novélisations qui sont des suites (*sequels*) *L'héritier de l'empire* (1991) est le premier opus de cette suite pensée également comme un cycle (suivront *La Bataille des Jedi* et *L’ultime commandement*), les livres bénéficient d’un très bon accueil des fans. Ainsi, à la suite des novélisations de Zahn, des livres rompant avec la chronologie respectée jusque là par l’auteur parurent, le premier de ce genre est *Trève à Bakura* de Kathy Tyers qui reprend l’histoire de George Lucas à la fin du *Retour du Jedi*\textsuperscript{499}.

Ces formes de novélisations sont des textes écrits par des auteurs, des romanciers, cependant leur fonctionnement semble être motivé par des besoins d’extensions, d’approfondissement que les pratiques ludiques illustrent de façon parallèle. L’exemple des novélisations des jeux vidéo montre que la simple reprise d’un scénario ludique ne suffit pas\textsuperscript{500}.

f) **Les novélisations de jeux vidéo**

Dans son article intitulé *Un cas limite de narrativité, la novellisation des jeux vidéo*\textsuperscript{501}, Matthieu Letourneux montre de quelle manière l’intermédialité des narrations des novélisations de jeux vidéo limite la narration à une exposition mécanique de ses articulations.

Les novélisations de jeux vidéo *wargames* tels que *Starcraft* pour les plus connus, inondent le marché américain et font l’objet de traductions en France. Ces novélisations existent depuis les années 90 aux Etats-Unis et réunissent une centaine de titres, le genre s’est véritablement développé en France en 2000 avec les novélisations de *Résident Evil, Diablo, Starcraft* et *Warcraft* déjà citées. Les fonctions de ces novélisations sont d’étendre l’expérience ludique des joueurs, de fonctionner en tant que publicité du jeu, afin d’entretenir le lien entre les joueurs et le jeu alors que ce dernier est toujours voué à se renouveler pour suivre les progrès technologiques. Les attentes sont ainsi compensées par les lectures de novélisations. Les écrivains sont principalement des auteurs spécialisés dans ces adaptations, tel S. D. Perry qui a notamment novélisé *Star Trek, Virus, Time Cop* ou encore *Alien*. Certains sont des auteurs de manuels de jeux de rôles (Jeff Grubb par exemple, auteur du premier opus de *Starcraft*). Ces novélisations sont principalement éditées chez PaniniBooks qui se spécialise dans les

\textsuperscript{499} Le dossier Star Wars, op. cit. p. 762
\textsuperscript{500} Voir annexes, tableaux multi supports, importations et exportations avec les univers ludiques, à partir de la page 129.
novélisations de jeux vidéo, cependant le terme de novélisation n’apparaît pas et l’on peut lire
sur les quatrièmes de couverture de Starcraft : « Un récit original de guerres spatiales, basé sur la
célèbre série de jeux vidéo de Blizzard Entertainment. » Sur les premières de couverture des
livres Warcraft, on peut lire au dessus du titre : « Un roman original. D’après le célèbre jeu
vidéo ». On met en valeur l’aspect « original » des textes, leur propension à exploiter des
scénarios inédits.

Les novélisations standardisées de ces jeux posent des problèmes quant aux récits
puisque le jeu ne propose pas un récit donné mais un récit à construire. Contrairement aux
possibilités infinies que les jeux sur plateaux permettent, un jeu vidéo dans lequel évolue le
joueur est relatif à une liberté d’action s’opposant à un récit classique à la structure préconstruite.
Le récit du jeu vidéo est toutefois limité à des parties de récits activées par les évolutions du
joueur dans l’univers ludique : lorsqu’il tue un monstre il passe à l’étape suivante. Les jeux
proposent de plus en plus des séquences et des textes résumant les aventures entre chaque étape.
Ainsi, les formes de novélisations standardisées « s’apparentent fortement à des solutions de jeu
écrites […] Les actions des personnages […] se limitent très largement au faible nombre de
décisions possibles dans le jeu. » Dans un scénario de jeu de rôle l’enjeu est la quête (enjeu qui
s’inscrit dans l’ordre de l’action) et non celle du récit (qui s’inscrit, lui, dans l’ordre du sens, de la
contemplation)\textsuperscript{502}.

Les limites de ces écrits se révèlent également dans le recours aux références
empruntées aux films d’épouvante ou aux thrillers (rejoignant les emprunts des jeux à ces
genres, une attitude qui les rapproche des genres hybrides des blockbusters américains). Les
références explicites tentent de pallier les lacunes narratives des jeux : « il avait vu assez de films
de série B pour comprendre ce qui se trouvait devant lui » ; « soudain Jill repensa à tous les films
d’horreur qu’elle avait vus : une maison étrange, un bruit étrange… »\textsuperscript{503}. Ces exemples illustrent
de quelle manière les clichés servent le récit stéréotypé des novélisations traditionnelles de jeux
vidéo. Ils mélangent les emprunts aux supports cinématographiques et une écriture dominée par
une forme ludique propre aux jeux vidéo.

Matthieu Letourneux note ainsi que les mécanismes ludiques donnent l’impression

\textsuperscript{502} D’après AUSTIN, John Langshaw, Quand dire c’est faire, Paris, Seuil, 1991, TRONSTAD, Ragnhild, « Semiotic
and Non-Semiotic MUD Performance », conférence COSIGN, Amsterdam, 11 septembre 2001
s’inscrivent dans l’ordre du sens, celui des énoncés constatatifs, et non à celui de l’acte. Les quêtes, à l’opposé, sont
fondamentalement performatiques : elles s’inscrivent de plein pied dans l’ordre de l’acte. Dès qu’elles sont
accomplies, néanmoins, elles deviennent constatatives. Si nous confondons facilement quêtes et récits, c’est que nous
les envisageons de manière rétrospective »

\textsuperscript{503} Cité par Matthieu Letourneux, op. cit. p. 242.
biaisée aux joueurs qu’ils construisent un récit, cependant les frustrations sont nombreuses. Les novélisations permettent de donner une existence construite aux récits potentiels, un besoin que réel, en témoigne les nombreux romans et nouvelles écrites par des amateurs de jeux sur le site Fanfiction.net\(^{504}\).

Comme on l’a vu avec le *Guide du Monde* du *Trône de Fer*, les jeux de rôles et les jeux vidéo offrent des « matrices de récits potentiels »\(^{505}\) qui invitent les joueurs à lire des novélisations s’ils ne décident pas d’en écrire eux-mêmes pour continuer le plaisir de fiction et de participation qu’entament les jeux mais de manière imparfaite.

Les novélisations de jeux de rôles ou de jeux vidéo, permettent de révéler de quelle manière les univers ludiques fonctionnent comme les industries globalisantes du divertissement (Europacorp). On constate également de quelle manière les formes standardisées sont vouées à évoluer vers des types de novélisations préquelles ou sequelles, ou vers des textes aux narrations uchroniques (reprise du scénario mais récréation de l’histoire). Comme le note Olivier Caïra à propos des jeux de rôles : « Les mondes du jeu de rôle sont donc à la fois gouvernés par ce qu’Anne Besson appelle une « pulsion de complétude » toujours inassouvie, et par la nécessité de combler les lacunes de la description verbale en puisant dans des ressources, documentaires ou fictionnelles, très variées. » (164). Avec l’exemple des novélisations standardisées on note aussi que les joueurs utilisent les novélisations comme des moyens de combler des frustrations constitutives de la pratique des jeux.

Cette partie montre également de quelle manière un même contexte ludique peut entraîner via les jeux vidéo des novélisations standardisées dont l’intermédialité correspond à un texte conforme au support adapté. Les possibilités dramaturgiques sont limitées à l’image de celles que proposent les jeux vidéo. Les discours sur les jeux de rôles montrent aussi dans quel contexte évolue tout un pan important de la production de novélisations, dans un univers culturel en marge, mais dont les formes de novélisations émergentes rejoignent progressivement des types de textes plus exigeants.

Ainsi, comme on l’a vu avec les exemples de novélisations de Disney sur l’univers de *Star Wars* (biographie de Dar Vador chez Hachette), les formes de biographies des personnages accompagnent souvent les caractéristiques des prequels puisqu’il s’agit de faire l’histoire d’un

\(^{504}\) [http://www.fanfiction.net/game/StarCraft/](http://www.fanfiction.net/game/StarCraft/)

\(^{505}\) Op. cit, p. 245.
personnage, et de fonder un récit sur des faits qui précèdent l’histoire d’un film.

Les novélisations standardisées des jeux vidéo datent des années 80 et évoluent depuis 2000 en France. La partie suivante, consacrée à trois écrivains (et éditeur en ce qui concerne Gilles Dumay) de genre (fantastique) nous permettra dans un premier temps de constater les possibilités et les limites d’un genre dans le contexte plus particulier de la France (novélisations de films et de jeux vidéo).

4) La novélisation et les écrivains de genre en France

Même si la réputation des novélisateurs est celle de mercenaires de l’édition, la novélisation anglo-saxonne est connue pour livrer des écrits de qualité, tant le genre est assumé et donc souvent récupéré par des auteurs confirmés. Comme on l’a vu avec les novélisations des jeux de rôles, la science fiction est un genre dominé par des œuvres canoniques qui suivent la forme du cycle et affectionnent particulièrement les prolongements et la continuation d’un univers littéraire.

Parmi les novélisations anglo-saxonnes réputées, celle de Melvin Burgess est souvent prise en exemple par les auteurs jeunesse notamment⁵⁰⁶. Charlotte Ruffault citait également Jean-Marc Ligny, auteur confirmé qui n’hésite pas à novéliser des œuvres audiovisuelles chez Hachette Jeunesse. Aux États-Unis, le genre du fantastique est privilégié, il est intéressant de noter que l’un des rares livres écrits par les Américains sur la novélisation est celui d’un spécialiste de la science fiction et fantasy. En effet, Randall D. Larson est directeur de revues et fanzines, il a écrit sur la littérature de genre, et il est également compositeur de musique de films fantastiques. Les blockbusters ne plaisaient pas à l’auteur mais il a quand même collectionné les novélisations, auxquelles il consacre un livre en 1995⁵⁰⁷.

Dans cette partie nous nous proposons d’étudier différents cas de figure avec trois auteurs confirmés : Pierre Bordage, Pierre Pelot et Thomas Day, dont le vrai nom est Gilles Dumay. Ce dernier est également éditeur chez Denoël, dont la collection Lunes d’encre est la

⁵⁰⁶ Bertrand Ferrier, Vanessa Rubio ou Sophie Marvaud,
⁵⁰⁷ LARSON, Randall D., Films into books, An Analytical Bibliography of Film Novelizations, Movie, and TV Tie-Ins, Metuchen, N.J. et Londres, The Scarecrow Press, 1995 : “Ironically, I have not been a big fan of movies novelizations. […] I collected novelizations more out of my interest in movie memorabilia, especially science fiction, fantasy, and horror. After I’d amassed a fairly large catalog of novelizations, I began to find the whole idea of them rather intriguing, and decided to take a closer look at the form.” Dans la Préface de l’auteur. Page : xi.
filière littéraire grand format du groupe Gallimard.

a) Pierre Bordage, la prequel d’un jeu-vidéo


Pierre Bordage est un écrivain très prolifique dans l’univers de la science fiction française. Il connaît le succès avec _Les guerriers du silence_, un cycle qui s’est vendu à plus de 50 000 exemplaires. Cette trilogie et le cycle de _Wang_ font de lui une figure montante, représentative du renouveau dans la science-fiction française des années 90, un genre à l’époque largement dominé par les anglo-saxons. L’auteur a reçu de nombreuses récompenses dans sa carrière (Grand prix de l’imaginaire, Prix Cosmos, Prix Tour Eiffel de science fiction, Grand Prix Paul Féval de littérature populaire, Prix Bob Morane).

Il est décrit comme un auteur de science fiction humaniste, travaillant davantage ses personnages et leur quête que la science des mondes qu’il construit. Il s’inspire des épopées et des mythologies du monde entier, c’est pourquoi le mythe de l’Atlantide était un thème qui lui convenait bien.

Pierre Bordage accepte de novéliser le jeu vidéo _Atlantis, les fils du rayon d’or_ cinq ans après le succès rencontré avec _Les guerriers du silence_ ; sa notoriété est déjà installée dans l’univers de la littérature de l’imaginaire. Aussi, l’auteur accepte-t-il le contrat mais sous certaines conditions.

En effet, il n’a pas envie de se soumettre à des règles scénaristiques précises. Marion

---

509 Scénario co-écrit avec Franck Vestiel, réalisé par Franck Vestiel (2007).
510 Marc Caro (2008).
Mauricius, éditrice actuelle des éditions du Diable Vauvert, à l’époque éditrice chez J’ai Lu, lui propose le projet d’adaptation : « Elle est toujours à l’affût des nouveautés et bonnes idées, donc elle s’était entendue avec la société de production du jeu qui s’appelait Cryo pour faire le roman du jeu ». L’auteur ne désire pas reprendre l’histoire du scénario ludique pour deux raisons : premièrement il ne souhaite pas gâcher le plaisir de la découverte du jeu par le joueur, deuxièmement, après des discussions « passionnées » avec le concepteur et scénariste du jeu, Pierre Bordage décide de mettre à profit l’expérience du concepteur et d’exploiter les lacunes du support ludique :

« [...] J’ai téléphoner au scénariste du jeu qui s’appelait John Robson et en fait on a discuté de toutes ses frustrations à lui : qu’est-ce qu’il n’a pas pu faire en tant qu’auteur de jeux, puisqu’il avait des contraintes techniques donc qui l’obligeraient à éliminer certaines parties et lui était très frustré. Du coup de son scénario parce qu’il n’a pas pu mettre tout ce qu’il avait envie de mettre. Du coup, moi, en tant qu’auteur, comme je suis très libre, que le mot ne coûte pas cher, que les effets spéciaux sont gratuits etc., je me suis installé dans ses frustrations, donc j’ai donné mon accord à condition que je ne fasse pas le scénario du jeu, ce qui fait que du coup ce n’est pas vraiment une novellisation, mais plutôt une confrontation avec l’imaginaire du scénariste, et en apportant mon propre imaginaire. »

Comme on peut le constater, lorsqu’un auteur parle des novellisations prequels ou sequels, il spécifie que ce ne sont pas des novellisations, ou pas vraiment. Yvan Lopez a fait, rappelons-le, la même remarque à propos de Mistral année 1970. Pour ces auteurs, la novellisation est donc associée à l’idée de fidélité au scénario et de ressaisissement du récit audiovisuel ou cinématographique. Pour eux, la novellisation se réduit à sa forme standardisée.

On remarque également que malgré son statut d’auteur et son souhait de ne pas reprendre le scénario du concepteur, Pierre Bordage aborde l’écriture de sa novellisation de façon « collective ». En effet, il est ouvert aux idées du scénariste et souhaite avant toute chose savoir quelles ont été ses envies afin de se placer dans ses « frustrations » et de réaliser ce qu’il n’a pas pu faire. L’auteur ajoute alors : « le mot ne coûte pas cher ». En effet, il pointe ici les principales difficultés qu’aux films fantastiques, à savoir qu’il faut de l’argent pour réaliser des mondes imaginaires et des effets spéciaux coûteux. Les fans connaissent souvent des désillusions, puisqu’il est difficile de conjuguer œuvre d’auteur et budget important. C’est pourquoi Blade Runner est une œuvre très respectée, le film de Ridley Scott est vu comme une réussite populaire et artistique.

La filiation avec les pratiques d’écriture liées à l’univers du jeu de rôle se retrouvent également dans cette position qui favorise la construction d’un monde, d’un univers complexe proposant au joueur l’ambiance d’un jeu avant le commencement du scénario ludique. Cependant le livre ne s’est pas bien vendu, Pierre Bordage confirme que c’est le livre de sa carrière qui a rencontré le moins de public. La stratégie éditoriale a toutefois misé sur la simultanéité des sorties, ainsi le livre est paru avec une couverture similaire à celle du jeu vidéo. L’auteur confie qu’il a eu des retours positifs de lecteurs étrangers au jeu qui ont apprécié sa revisite du mythe de l’Atlantide. Dans la première édition J’ai Lu, les éditeurs précisaient après le résumé de l’histoire : « Pierre Bordage, prêtant à l'univers du jeu son sens de l'épique et la beauté de ses visions, nous livre ici un grand roman d'aventures. Atlantis est un jeu produit par CRYO disponible sur PC/CD, Mac et DVD. » Comme les novélisations de jeux vidéo se développent en France plus particulièrement à partir de l’an 2000, Atlantis... était l’un des premiers jeux à être novélisés par un français et à paraître dans le flot nouveau des novélisations américaines de Warcraft et Starcraft515. On peut alors avancer que le public de jeux numériques n’était donc pas encore familiarisé avec ce type d’ouvrages.

En 1998, les éditions J’ai Lu ont alors réédité le livre avec une couverture de Caza516 et le discours éditorial suivant : « Né en 1955, cet extraordinaire conteur a su conquérir les faveurs du grand public avec ses épopées mythologique, métaphysiques et profondément humanistes (le cycle des Guerriers du silence, Wang…), pour lesquelles il a reçu les plus prestigieuses distinctions francophones. Atlantis, conçu initialement comme un complément d’un jeu vidéo, est une œuvre à part entière où son talent s’impose une nouvelle fois. » Le discours éditorial met désormais en avant les qualités de l’auteur, la reconnaissance dont il bénéficie et l’histoire de la conception du livre. Les éditeurs soulignent cependant l’aspect de complémentarité entre le roman et le support ludique. Ainsi, la forme de la novélisation est bien celle d’une prequel, d’une narration liée dont la chronologie en forme de prolepse propose les bases d’un monde que le joueur découvrira par la suite dans un scénario inédit. Ces formes de complémentarité entre le livre et les supports adaptés permettent de mettre en avant les qualités créatives portées finalement principalement par la quantité de création « en plus » : une histoire inédite, un scénario inédit, un approfondissement des personnages etc. L’aspect inédit de l’histoire est mis en avant alors que les novélisations reprenant les scénarios sous une forme littéraire sont vues comme des créations inférieures car ne participant pas à l’écriture de l’histoire.

Ainsi, les formes de novélisation liées à un univers esquissé par un jeu (une bible

515 Editées chez PaniniBooks.
516 De son vrai nom Philippe Cazaumayou est illustrateur de bandes dessinées et couvertures des littératures de genre.
dramaturgique, un scénario original etc.) apparaissent comme une alternative littéraire aux novélisations standardisées qui sont marquées par une intermédialité, liées aux genres cinématographiques et aux formes narratives des univers ludiques. De plus, comme l’auteur a écrit un nombre important de cycles, récompensés et reconnus qui plus est, on peut noter la différence entre le scénario du jeu et sa novélisation et voir de quelle manière l’auteur a amené son propre univers. En effet, le jeu propose un univers mêlant une période datant de l’antiquité et composée de machines inspirées du monde de Jules Verne et une histoire qui se concentre sur le monde de l’Atlantide. Pierre Bordage, dans sa novélisation, oppose un barbare à des êtres évolués (les Atlantes), de la même manière que dans le cycle des Derniers hommes517, Wang ou encore Rohel518. Ces types d’écriture permettent aux textes d’embrasser les mythèmes et les stylèmes propres à l’écrivain qui s’empare cependant d’un univers auquel il emprunte des éléments narratifs ou des références (ici mythologique pour l’Atlantide).

b) *Kaéna la prophétie*519, du scénario à la novélisation

Pour *Kaena la prophétie*, Pierre Bordage est contacté par Denis Friedman (Xilam Films), producteur de jeu vidéo (chez Chaman Production). Le projet de *Kaena* est sa première expérience de production en matière de cinéma. Denis Friedman est un lecteur de littérature fantastique et propose donc à Pierre Bordage de participer à l’écriture scénario d’un film d’animation 3D, première tentative française dans le genre. *Kaena* était d’ailleurs à l’origine un scénario de jeu vidéo : « Ils étaient tellement contents de leur projet de jeu qu’ils ont décidé d’en faire un long métrage d’animation 3D ce qui ne s’était jamais fait en France. Et il m’appelle, il me dit : « on a l’univers, on a le personnage, c’est un monde Arbre avec la sève qui n’arrive plus etc. mais on ne sait pas comment lancer l’histoire, est-ce que vous voulez participer au scénario ? » »520 Pierre Bordage accepte de participer à l’écriture, d’autant qu’il est attiré par l’univers du cinéma -- à cette époque l’auteur n’avait pas encore été engagé sur le scénario d’*Eden Log*. Cependant l’écriture ne reflète pas les travaux conçus par l’auteur, au fur et à mesure des réunions il est de plus en plus écarté du projet : « Je suis allé voir le producteur et je lui ai dit mais qu’est-ce qui se passe ? Moi je continue dans mon coin mais j’ai l’impression que tout le monde s’en fout, et je n’ai pas trop envie de continuer, il m’a dit « ouais c’est vrai ». Il

520 Voir annexes, entretien réalisé en juin 2007, p. 75.
faute dire qu’il y avait une lutte d’ego terrible entre certaines personnes, au point que l’un des protagonistes s’accompagnerait mes personnages en disant c’est moi qui les ai écrits… » L’auteur assiste ainsi à des luttes de pouvoir entre les divers participants au scénario et finit par abandonner le projet, le producteur n’est pas un habitué du monde professionnel cinématographique et ne réussit pas à maîtriser le travail collectif. Lorsque Pierre Bordage prend son chèque521, le producteur lui précise que s’ils souhaitent éditer une novélisation du film on fera appel à lui. L’écrivain accepte, pensant cependant qu’il n’entendrait plus jamais parler du film et de sa novélisation.


Dans ce cas précis, l’écrivain souhaite reprendre ce qu’il voulait développer dans le scénario.

En effet, il explique qu’un désaccord important l’opposait aux autres scénaristes. Selon lui les éléments liés au genre de la science fiction (« ils ont voulu tirer sur la SF, je pense que c’est parce que c’est plus intéressant pour les effets spéciaux ») devaient s’effacer au profit de la mise en valeur du personnage Kaena, son évolution, afin de présenter la trame scénaristique sous le modèle narratif de la quête. Selon lui cela convenait bien avec l’univers et l’âge jeune de Kaena qui permettait de mettre en valeur sa découverte d’un monde inconnu et son fonctionnement, de se concentrer sur ses capacités d’adaptation et son apprentissage. Pierre Bordage profite de l’occasion pour refaire le scénario : « je me suis dit « je vais le faire à ma sauce, à ma façon c’était la vengeance de l’écrivain sur le scénariste raté ». Donc j’ai gardé grosso modo la trame du récit mais j’ai changé les choses dans la façon de présenter les

521 Il déclare : « J’ai fait comme Woody Allen dans Prends l’œille et tire-toi, j’ai pris mon chèque et je suis parti. »
522 La quatrième de couverture précise : « Cet ouvrage est inspiré du film Kaena la prophétie, réalisé par Xilam Films sur une idée originale de Patrick Daher et de Chris Delaporte. »
événements. » De même, l’auteur pense que le scénario était trop complexe et mal adapté au public cible : « Donc ils ont donné plein d’informations entrecoupées au début, et ces informations on met vachement longtemps à les comprendre et à suivre ce qui se passe. Et vu le public auquel s’adresse le film, young-adulte, l’adolescent en gros, je pense qu’il fallait partir avec le personnage de façon plus simple pour ne pas perdre son spectateur ou lecteur. » La nécessaire clarification que le texte apporte par rapport au film se concrétise grâce aux témoignages que l’auteur reçoit de ses lecteurs. Ces derniers confient avoir mieux compris le film grâce à sa novélisation. Pierre Bordage ajoute que les lecteurs lui expliquent qu’ils apprécient la possibilité de pouvoir lire la version littéraire d’uneœuvre cinématographique.

Ce dernier exemple montre d’une part que la novélisation gagne en intérêt aux yeux de l’auteur lorsqu’il peut se placer dans les lacunes d’un scénario et rendre justice à une intention première. Son expérience de collaboration avec le cinéma s’est avérée frustrante et la novélisation lui permet de prendre « sa revanche » et d’apporter son point de vue. Le témoignage de Pierre Bordage montre d’autre part que la novélisation se présente encore une fois comme une œuvre complémentaire car explicative, permettant aux lecteurs de mieux saisir un récit cinématographique imparfait. Cet exemple montre que l’écriture cinématographique souvent collective pose le problème de la cohérence et l’on constate ici à quel point le retour au support livresque permet l’affirmation auctoriale vis-à-vis de l’expérience frustrante que peut entraîner la participation à l’écriture d’un film.

Pierre Bordage dégage aussi, à partir de ses expériences avec le jeu vidéo ou le cinéma, les différences fondamentales des supports ; à propos des difficultés du concepteur du jeu il déclare :

« La discussion était passionnante, [...] de découvrir pour moi, de voir à quel point c’est difficile pour un créateur de jeu... Et je pense que c’est la même chose pour le cinéma, parce que j’ai aussi fait des scénarios et je vois bien toutes les limites du truc, à partir du moment où on a une sorte d’enjeu industriel derrière, ça change complètement les choses.

Je me suis dit que nous, les écrivains, on a un privilège inouï, (on doit gagner bien moins d’argent par contre) mais il y a une liberté qui est incomparable, et moi je lui ai prêté ma liberté en quelque sorte et moi je me suis inspiré de ses contraintes. Je suis entré dans sa prison avec un esprit très libre. »

L’un des plaisirs du genre de la novélisation, si le contrat permet à l’écrivain

523 Voir annexes, entretien réalisé en juin 2007, p 72.
d’avoir la liberté de choisir la forme de son adaptation, est donc de profiter de la liberté que l’écriture littéraire permet. Pierre Bordage s’est donc nourri des lacunes des supports, lacunes liées à leur enjeu économique, à leur fonction ludique ou à l’esthétique propre de chaque support. La remarque de Pierre Bordage à propos des salaires est significative : le cinéma et l’audiovisuel tout comme l’univers de production ludiques sont des métiers plus intéressants d’un point de vue économique, cependant les auteurs sont moins libres. L’avantage de passer à la littérature est de profiter d’une autonomie et d’une liberté de création.

Ainsi, même si l’auteur convoite le monde du cinéma, il déclare que l’écriture est un art et un langage plus riches pour Pierre Bordage. Il souscrit à l’idée commune selon laquelle l’image est une limite par rapport au pouvoir d’évocation du verbe. C’est pourquoi, selon lui, un film est toujours décevant en comparaison de la lecture de l’œuvre littéraire dont il est tiré, car les représentations ne peuvent pas coller à celles que s’était construites le lecteur. Il faut ici souligner que les lecteurs de science-fiction, comme on l’a évoqué avec les rôlistes, sont des fans, ils sont ainsi très pointilleux et exigeants vis-à-vis des œuvres adaptées par le cinéma et souvent déçus par les blockbusters. Les adaptations cinématographiques sont trop soumises à un enjeu économique et à l’ouverture du film à tous les publics. La communauté des lecteurs avertis forme un public spécialisé qui souhaite retrouver une parfaite cohérence avec l’œuvre appréciée524.

c) Pierre Pelot

Pierre Pelot est également un auteur prolifique, qu’on ne présente plus dans le monde de la littérature générale et des littératures de l’imaginaire. L’auteur commence sa carrière dans la bande dessinée pour ensuite se tourner vers un genre (cinématographique) qu’il affectionne particulièrement, le western, tel que La piste du Dakota (1965)525 et la parodie Le train ne sifflera pas trois fois526. Outre les nombreux genres dans lesquels il s’essaye on peut citer le polar, le thriller, la fantasy, les romans dits « préhistoriques » avec notamment les cycles suivants : Sous le vent du monde527 et Le livre de Ahorn528. Ses romans pour la jeunesse se

524 Pierre Bordage ajoute : « Par contre quand on fait l’inverse et qu’on passe d’un livre à un film, c'est-à-dire quand on a lu le pouvoir d'évocation du mot et qu'on subit l'imaginaire de quelqu'un d'autre c'est la plupart du temps très décevant. »
démarquent par leur tendance à ne pas favoriser le happy end, ses fins sont dès lors souvent pessimistes et ses héros ne sont jamais des surhommes. Ainsi on peut relever que l’auteur, pour sa novélisation d’*Hanuman*529, a rédigé son roman au passé malgré le public jeunesse ciblé par les éditions.


Comme Pierre Bordage, l’écrivain se dit cinéphile et explique que son écriture littéraire a toujours été mise en rapport avec le cinéma : « Depuis mon premier bouquin publié, et ça fait longtemps, je lis et j’entends : ça ferait un sacré film! J’ai toujours dis moi-même que j’écrivais des romans comme je ferais des films, et parce que c’est plus facile, que ça demande moins d’investissements financiers et humains. J’écris des films depuis toujours. »530 Il nous confie également travailler à l’écriture d’un scénario avec un cinéaste français. Il écrit également sur une série pour les Editions Bragelonne et précise que ces romans « sont traités comme une série télévisée. » Lorsqu’on lui demande quels sont les points communs selon lui entre le cinéma, l’audiovisuel et la littérature il répond que ces supports ont en commun le travail d’écriture :

« Grands points communs dans l’écriture. Oui. Des chef-d’œuvres d’écriture se trouvent maintenant dans des séries américaines telles que *West Wing*, *The Wire*, *The Justified*, *Homeland*, *The Shield*, *Treme* (génial!), *The Killing*, etc... Et je dis bien d’écriture, parce que ça passe d’abord par là, le cinoche. Il n’y a qu’à voir la majorité de la production française pour comprendre ce qu’il en ressort quand on ne sait pas écrire ni raconter une histoire ni mettre le doigt sur un truc un peu original... »532

De la même manière que Pierre Bordage, l’écrivain pointe les lacunes narratives et l’absence de bon scénario dans le cinéma français. L’écriture est pour eux une phase primordiale, une idée rompant avec l’histoire du cinéma français, marquée par les politiques auctoriales de la Nouvelle Vague, qui, dans les années 60, souligne l’importance de la mise en scène et l’aspect souvent superflu du travail d’écriture qui le précède. C’est l’ancienne dichotomie entre le cinéma

530 Voir annexes, entretien réalisé en juin 2007, p 83.
531 Sur ce point il n’en dit pas plus il est obligé de rester discret sur le projet.
532 Voir annexes, entretien réalisé en juin 2007, p 83.
de la « Qualité française » et le renouvellement qu’ont entraîné les politiques des critiques et cinéastes des Cahiers du cinéma à sa suite. Le propos n’est pas de faire le procès de l’héritage historique complexe du cinéma français actuel mais bien de montrer que ces écrivains se posent en critiques de la production générale actuelle qu’ils jugent globalement mauvaise. Pierre Pelot déclare à propos de son travail sur son scénario actuel que « c’est un plaisir d’écriture » qu’il n’avait pas ressenti depuis longtemps à cause d’une situation éditoriale qui semble ne plus lui convenir

L’attirance de Pierre Pelot pour le cinéma, les nombreux genres auxquels il s’est essayé et son statut d’auteur confirmé lui ont valu quelques propositions concernant des projets de novélisations.

Pour Hanuman, il rencontre dans les locaux de Denoël (ses anciens éditeurs) le réalisateur et producteur Fred Faugea qui lui propose de novéliser son film. Le cinéaste est un lecteur de ses romans « préhistoriques » et choisit ainsi Pierre Pelot dont les thématiques et le style lui conviennent. Après avoir lu le scénario et une copie du travail de tournage il accepte et écrit le roman du film. Pour Le Pacte des loups la situation est similaire : durant le festival Etonnant Voyageurs, Jean-Pierre Dionnet, qui est un ami de Pierre Pelot, lui parle du projet de film de Christophe Gans sur la bête du Gévaudan. Pierre Pelot a en effet écrit une série de romans classés « Romans Vosgiens » dans sa bibliographie. C’est ainsi qu’il paraissait bien destiné à ce genre de sujet. De plus, le cinéma de Christophe Gans est un cinéma de genre hybride (Le pacte des loups entremêle thriller, film d’action, genre historique, le fantastique et film d’arts martiaux). Pierre Pelot a lui aussi brassés de nombreux genres et la science-fiction est souvent un genre affectionnant particulièrement les hybridations génériques. Il accepte donc de lire le scénario, à ce propos il déclare : « dans les huit jours ils m’ont adressé le scénario (très chouette) de Stephane Cabel et quatre photos de tournage pour les costumes…(parenthèse : j’ai lu depuis des critiques du films, et notamment d’un obscure imbécile qui tranche et parle d’un scénario déplorable, il parle du scénario filmé, donc de ce qu’il a vu dans le film, je précise que le

533 L’auteur déclare en effet : « Je travaille actuellement sur un scénar pour et avec un réal français, qui est aussi un ami, et que j’admire beaucoup. C’est secret. Et c’est un foutu plaisir d’écriture, comme je ne l’avais pas éprouvé depuis belle lurette, et comme il tendait à me désérer pour ce qui est du livre, en raison notamment des rapports avec le monde dit littéraire et éditorial. »
534 Ce dernier lui aurait proposé le projet en ces termes : « "voilà, je réalise un film qui raconte l’histoire d’un singe, j’ai pensé à toi pour en écrire la novélisation. Tu me parais le seul capable de te mettre dans la tête d’un singe… " »
536 Il est producteur, scénariste, journaliste, éditeur de bande dessinée et animateur de télévision française. Il est le co-fondateur de Métal hurlant et des Humanoides associés, il co-crée Les enfants du rock et a présenté Cinéma de quartier sur Canal+, il a aussi été libraire.
scénario écrit était, m'a paru, très bon, intelligent et enlevé. Bref. »

Il est significatif que Pierre Pelot tienne à souligner le travail d'écriture préparatoire au film. Il faut aussi noter l’autonomie du texte et les séparations entre les différents auteurs que sont Stéphane Cabel et Christophe Gans.


La méthode de travail de Pierre Pelot semble à chaque fois être la même, l’auteur part des scénarios écrits, pour de deux films il a eu les cassettes des tournages non définitifs (pour *Brocéliande* et *Hanuman*), cependant il affirme ne pas avoir modifié ses habitudes de travail :

« Pour ma documentation, j’ai procédé comme pour mes romans. Dans un cas (*Hanuman*), la production m’a fourni des bouquins. Dans les autres cas je me suis servi moi-même. Comme pour mes romans, vraiment. »

Pour l’écriture du *Pacte des loups*, de nombreux critiques établissent la comparaison avec le film et affirment que la novélisation est meilleure. La remarque n’est pas anodine étant donné la réputation de ce genre de textes. Pierre Pelot n’a eu aucun contact avec Christophe Gans à qui il avait pourtant adressé le film avec un mot : « Il a peut-être été énervé qu’on dise et écrire partout que le bouquin était meilleur que le film… ». Cette situation est intéressante dans le sens où les cinéastes et les producteurs attendent de la novélisation qu’elle se mette au service du film, qu’elle lui offre une visibilité, une bonne publicité. Or, lorsqu’un écrivain tel que Pierre Pelot est salué pour la novélisation d’un film tel que *Le Pacte des loups* qui était très attendu, les comparaisons entre les auteurs littéraires et cinéastes autour d’un même sujet entraîne une mise en concurrence des supports, et la novélisation ne remplit pas sa mission « d’asservissement ». Elle ne sert pas le film et ne lui apporte pas une visibilité, elle l’érase de part sa renommée.

Cet exemple nous amène à la dernière expérience en matière de novélisation de Pierre Pelot avec l’adaptation de *Brocéliande*, de Doug Headline. Un cas qui semble confirmer le rôle du genre vis-à-vis du cinéma.

Une nouvelle fois, l’écrivain est un ami du réalisateur Doug Headline (Tristan Jean Manchette), auteur de nombreuses bandes dessinées, qui a aussi travaillé pour Hachette et Albin Michel et a réalisé trois films dont *Brocéliande* sorti en 2002. A la lecture du scénario,

537 Voir annexes, entretien réalisé en juin 2007, p 81.
538 Voir annexes, entretien réalisé en juin 2007, p 81.
539 Voir annexes, entretien réalisé en juin 2007, p 82.
contrairement aux cas précédents, Pierre Pelot accepte sous conditions : « en me réservant le droit de changer la narration, de traficoter des trucs qui ne me plaisaient pas. De raconter cette histoire, donc, mais sous une autre forme - un peu. » L’auteur adresse ensuite sa novélisation au cinéaste qui reste silencieux pendant un certain temps et lui répond finalement : « ce n’est pas mon film ». Signalons la réponse de Pierre Pelot, qui, sous prétexte de paraître naïve souligne la différence que le passage au livre peut impliquer, surtout sous sa plume : « "ben non, c’est la novélisation" »541. Cependant le cinéaste refuse la novélisation de Pierre Pelot, qui rédige alors en quinze jours une autre version littéraire du film « en collant page par page au scénario ». Le résultat final ne lui convient guère, tout comme le film de Doug Headline. Pierre Pelot raconte les conditions complexes de réalisation qu’aurait rencontré son ami : « Il a manqué cruellement de moyens, avec des producteurs qui lui disaient "oui mais non", en permanence. Il m’a dit être dans la situation d’un type à qui on donne trois marqueurs de couleurs en lui demandant de réaliser la Joconde... »542. Toutefois, même si le cinéaste n’apprécie pas son film, il « oblige » d’une certaine manière l’écrivain à s’y conformer, quitte à reproduire un scénario imparfait, et à inciter un écrivain tel que Pierre Pelot à rédiger une œuvre dans laquelle il ne se reconnaît pas. On peut aisément avancer que l’expérience de Christophe Gans a servi de leçon à Doug Headline puisque la réputation de la novélisation du Pacte des loups précède l’écriture de Brocéliande. Doug Headline, peu satisfait de son film, ne voulait certainement pas lire des critiques encensant la novélisation en comparaison de son film qui aurait sans nul doute été jugé moins bon.

Ainsi, on entrevoit les limites pour un écrivain tel que Pierre Pelot. Avec Hanuman l’auteur n’a pas rencontré ces problèmes concurrentiels avec les cinéastes, la réception et le succès du film et du livre semblant être similaires (ventes des livres jugées bonnes par Pierre Pelot, alors que le film a fait 500 000 entrées). Par contre, lorsque le film est imparfait et entraîne un échec critique (Le Pacte des loups) et économique (Brocéliande, compte 200 000 entrée mais est également un échec critique), les producteurs de cinéma et ses auteurs ne souhaitent pas attribuer une indépendance au roman, une renommée autonome. Les personnalités et les egos (dont parlait déjà Pierre Bordage) soumettent ainsi un écrivain à produire un texte de qualité égale au film, inférieure à ses capacités. Pourtant les sorties simultanées des livres et des films accomplissent le travail de visibilité publicitaire. Par contre, les conséquences comparatives entre les différentes lectures qui découlent des adaptations posent problème pour la postérité des œuvres et la réputation des cinéastes.

541 Voir annexes, entretien réalisé en juin 2007, p 82.
542 Voir annexes, entretien réalisé en juin 2007, p 82.
d) Gilles Dumay

Gilles Dumay offre le point de vue double d’un éditeur et d’un auteur, puisqu’en tant qu’éditeur il a publié *eXistenZ*543, novélisé par Christopher Priest d’après le film de David Cronenberg544. La novélisation de *Resident Evil*545 a également été éditée chez Denoël dans sa collection Lunes d’encre, il en est l’auteur sous le pseudonyme de Thomas Day.

Les deux novélisations ont été des échecs économiques pour la maison Denoël. Le contexte éditorial ne favorisait pas un tel produit : « Les deux novélisations éditées chez Denoël n’ont pas eu de succès, notamment parce qu’on a fait deux livres dont un 8 euros et l’autres 15 euros et pour qu’une novélisation marche il faut lâcher 15000 livres dans la nature à 5-6 euros, mais nous on n’a pas les moyens de faire ça. »546 Selon Gilles Dumay la maison Denoël s’adresse à un public « niche » c’est-à-dire que ce ne sont pas des publications à destination du grand public - la maison d’édition est en effet la branche éditoriale littéraire de Gallimard. Pour faire la comparaison avec les succès des novélisations éditées chez Hachette Jeunesse (où les ventes atteignent jusqu’à 100 000 exemplaires par tome), le plus gros succès de la collection Lunes d’encre s’est vendu à 20 000 exemplaires et ils doivent vendre 4 000 livres par titre pour rentrer dans leurs frais.

Le contexte d’écriture de *Resident Evil* est cohérent avec la réputation globale dont bénéficient les novélisations standardisées. En effet, une ancienne éditrice de Denoël, Eloïse d’Ormesson, a récupéré les droits de la novélisation à Samuel Hadida. Comme il dirige la collection des littératures de l’imaginaire elle demande à Gilles Dumay de trouver un auteur. Plusieurs auteurs tels que Pierre Pelot ou Claude Ecken refusent, certainement à cause de la nature du travail et du délai : trois semaines. Comme il ne restait plus que 15 jours avant la date butoir et que le projet n’intéressait personne, il a novélisé le film lui-même. L’auteur disposait donc d’une cassette du film qui n’était pas définitive, sans le son, et du scénario en américain. Il avait pour seule exigence de produire un livre « bon » qui offre une bonne visibilité au film. Il était donc assez libre mais ne disposant que de quinze jours, le romancier a repris étroitement les étapes du scénario qu’il a dû lui-même traduire. Toutefois il confie avoir effectué quelques changements (« j’ai fait ma traduction et j’ai changé à partir de là des éléments qui ne me plaisaient pas dans le scénario ») et les fonctions explicatives du genre se retrouvent soulignées

544 CRONENBERG, David, 1999.
546 *eXistenZ* s’est vendu à 900 exemplaires au prix de 15 euros et *Resident Evil* à 6 000 exemplaires mais à 8 euros, en prix poche. Voir annexes, entretien réalisé en juin 2007, p. 86.

199
notamment par ses lecteurs (« Des amis l’ont vu et m’ont dit que j’avais traduit pas mal de choses comme *the hive*, c’est la ruche. Dans la version française les soldats arrivent avec des armes et pénètrent un endroit *the hive*, non traduit, ce qui est assez bizarre »). L’auteur n’a donc vu qu’une cassette imparfaite mais il connaissait très bien l’univers du jeu vidéo, les monstres et les impressions d’horreur que le jeu, lui, véhiculait efficacement. L’auteur a réalisé ce travail de commande sans enthousiasme réel, il précise d’ailleurs : « A l’époque j’acceptais tout et n’importe quoi, aujourd’hui je peux faire les livres que je veux. Si vous me demandez si j’ai été content du livre, pour parler franchement j’ai surtout été content du chèque que j’ai touché ! » 547.

Les conditions de travail de l’écrivain rappellent les témoignages de Colette par exemple, où les auteurs sont pressés par les producteurs qui exigent des délais très courts. A l’époque les écrivains étaient aussi voués à effectuer des travaux de commande fatiguant et éreintant :

« Colette parle de « neuf ou onze heures par jour avec Philippe de Rothschild et ses suppôts » et avoue être sortie de là à bout de résistance. Mêmes accents chez Roger Martin du Gard, soumis au même traitement en cette même année 1933 et en émergeant vidé d’énergie, avec ce surcroît de déplaisir, dans son cas, que ses efforts acharnés allaient ne porter aucun fruit. Du moins les travaux commandés furent-ils payés, et bien payés, chacun en convient. Moyennant quoi, l’écrivain était pressé comme une orange. C’était là méthodes de production à l’américaine, quand bien même elles s’ornaient de culture et de courtoisie française. » 548

Ces conditions sont spécifiques aux contextes de productions des novélisations des *blockbusters* américains et maintenant français. Les textes doivent impérativement sortir de façon simultanée, aussi les délais sont-ils courts. Lorsque les auteurs peuvent visionner le film il n’est pas livré dans sa forme définitive549 et les méthodes d’écriture se résument rapidement à une reprise du scénario. Les qualités du langage écrit, dans ces conditions, apparaissent toujours comme explicatives, et sa fonction se résument en terme d’explicitation et clarification des éléments narratifs du film.

Comme Pierre Bordage et Pierre Pelot, Gilles Dumay se décrit comme un cinéphile, il déclare que sa culture est plus cinématographique que littéraire. Ses écrits sont effectivement inspirés du rythme (il explique que c’est l’une des choses que lui apprend le cinéma : « le sens du

547 Voir annexes, entretien réalisé en juin 2007, p 87.
548 VIRMAUX, Alain et Odette, op. cit. p. 53.
549 L’auteur déclare : « En fait je ne vais pas vous mentir j’ai acheté le DVD la semaine dernière parce que je l’ai trouvé pas cher, donc je vais enfin pouvoir voir ce que ça donne !... »
rythme» 550 et de la violence graphique des films de Peckinpah, Quentin Tarantino ou encore Takashi Miike (à qui il rend hommage dans l’un de ses romans : La maison aux fenêtres de papier551).

Gilles Dumay est un exemple de la génération dont parlait Charlotte Ruffault ; en effet cette dernière précise que les 25-40 ans ont une culture différente, composée de mangas et de culture cinématographique. Gilles Dumay confie par exemple qu’il tente de retransmettre à l’écrit ce qu’il ressent au cinéma. L’auteur s’essaie à des exercices d’écriture qui touchent aux écritures à contraintes que le groupe Oulipo affectionne particulièrement. La novélisation est d’ailleurs un cas d’écritures à contraintes. Pour son livre L’école des Assassins552, il a écrit plus de 40 pages de fusillade, « pour moi, pour voir si j’étais capable de faire une scène de fusillade de 40 pages ». De même, lorsqu’on lui demande s’il serait tenté par la novélisation d’un film de son choix l’auteur livre plusieurs titres (Il était une fois en Amérique, Les merveilleuses cité d’or pour un public jeunesse). Il faut noter que les littératures de l’imaginaire et les anglo-saxons ont offert des novélisations respectées telles que La forêt d’émeraude de Robert Holdstock d’après le film de John Boorman, 2001 l’Odyssée de l’espace d’Arthur C. Clarck (classé dans les meilleurs livres de science fiction), eXistenZ de Christopher Priest, La fiancée de Frankenstein d’Elisabeth Ern. En dehors des genres de l’imaginaire la novélisation de Billy Elliot de Melvin Burgess est souvent citée en exemple. Les références en matière de novélisations sont surtout américaines, les novélisations de Truffaut ou de Jean Claude Carrière sont moins connues dans ce secteur de l’édition. Aussi, la novélisation est-elle rapidement associée à la littérature anglo-saxonne et à sa culture. Gilles Dumay souligne très justement à ce propos que les américains entretiennent une culture héritée de la période du cinéma contemporain et des restructurations autour des blockbusters qui aujourd’hui, entraîne un réflexe systématique de reprises. Les américains sont dans une logique de remake des films étrangers et de leurs propres films, la novélisation entre dans ces stratégies commerciales comme remake littéraire. En effet, on l’a vu avec Hachette, les novélisations des films déjà adaptés de romans sont devenues une pratique commune.

L’auteur a coutume aussi de recourir à une pratique peu répandue qui termine de le présenter comme un auteur emblématique des sociétés multi-médiatiques actuelles : les renvois entre les livres et les films qui, en outre, rejoignent aussi le plaisir de « complétude » que les jeux de rôles esquissaient également.

551 DAY, Thomas, La maison aux fenêtres de papier, Paris, Gallimard, Folio SF, 2009, la dédicace est la suivante : « Hommage à Fukasaku Kinji, Takashi Miike et Quentin Tarantino ».
En effet, ce dernier propose à la fin de ses ouvrages une bibliographie et une filmographie exposant au lecteur le corpus des ouvrages qui constituent ses recherches. L’auteur livre donc à son lecteur les œuvres qu’il a utilisées pour écrire sa fiction. Les livres historiques, théoriques et les films font ainsi partie de ses documents de recherche. Le cinéma est un moyen de s’imprégner d’un univers dont il s’inspire dans l’écriture de ses romans. Pour *La Voie du Sabre* l’auteur souhaitait ajouter une esthétique « manga » à son roman, et les scènes de combat de mythique série B japonaise *Baby Cart*, lui ont permis de travailler ces scènes dans son roman. L’auteur procède de cette manière pour chacun de ses titres. Gilles Dumay souhaite rendre hommage à ces ouvrages et ces auteurs qui lui ont permis d’écrire son roman, et indiquer à ses lecteurs les œuvres de fiction qui précèdent son livre. Ici on note un souci de reconnaissance envers les œuvres premières, une attitude qui rend une certaine légitimité aux œuvres sources que les incessantes reprises tendent à effacer. Par exemple *La voie du sabre* est une version *fantasy* de la vie du samouraï mythique Miyamoto Musashi. Dans sa bibliographie il indique à ses lecteurs (souvent adolescents) les livres cultes d’Eiji Yoshikawa, *La pierre et le sabre*\(^{553}\) et *La parfaite lumière*\(^{554}\) qui retraquent sous forme fictive la vie de Musashi.

Dans ce paysage culturel et médiatique, où les œuvres sont constamment reprises, et où les industries du spectacle tendent à offrir un univers déployé sur plusieurs supports en même temps, les œuvres d’origine semblent s’effacer au profit des adaptations, remakes ou novélisations. Cette démarche se présente donc comme une alternative à la confusion qui caractérise les emprunts et références systématiques qui sont d’usage dans les œuvres contemporaines actuelles.

Les filmographies et bibliographies de l’auteur témoignent non seulement de l’influence du cinéma et de l’imaginaire cinématographique de l’écrivain, mais aussi de la mise en commun pour un romancier de documents informatifs et fictifs. Les films sont un moyen de s’immerger dans une réalité fictive construite par la représentation spécifiquement cinématographique.

Les littératures de l’imaginaire sont toujours considérées comme des sous genres littéraires, l’usage du mot paralittérature n’est même pas employé par les professionnels de ces milieux éditoriaux. Même si l’usage est généralisé dans les milieux de la recherche et de la


critique. En revanche le polar a désormais ses lettres de noblesse et il est courant de voir des romans marqués par le genre du fantastique se placer en tant que polar (Onzième Pion de Steinfest, Autremonde de Maxime Chattam dans lequel on trouve beaucoup de magie, par exemple des araignées géantes, des épées magiques, est aussi classé polar) ou en roman de littérature générale comme par exemple le livre de Cécile Minard intitulé Bastard Battle\textsuperscript{555}, qui compose sur les genres cinématographiques des survival (inspiré des jeux vidéo) et des films de sabre : elle introduit un samouraï dans une époque Médiévale et « conjuge dans ce roman haletant histoire réelle et fantaisie anachronique ». Il s’agit ici de stratégies commerciales qui visent à cibler les lecteurs des romans édités. Pour Cécile Minard, c’est de toucher un public littéraire, exigeant et adulte. Le genre du fantastique est en fait associé aux magiciens que systématisent le cinéma grand public et le genre de la science fiction qui domine un imaginaire space-opéra popularisé par Star Wars. Une attitude qui continue de cloisonner les genres dits « paralittéraires » dans une acception populaire et généralisée du genre.

Ces auteurs en sont conscients (Pierre Bordage cite les auteurs de l’imaginaire qui se tournent vers la littérature de genre dont Houellebecq) et rappellent constamment en guise de l’autojustification que La Métamorphose de Kafka devrait être intégré au corpus des littératures de l’imaginaire.

Ils sont donc en marge de l’univers éditorial général ; tout comme les jeux de rôles sont liés à un effet communautaire fort, en France, le monde de l’édition de l’imaginaire est une communauté restreinte où tout le monde se connaît. Aussi, la novelisation n’est pas entourée d’un apriori uniquement commercial et négatif. Le genre est considéré, certes, comme un produit mais aussi comme une possibilité de tout simplement faire un roman à sa manière, un travail de commande qui peut, si le thème convient déjà aux mythes des auteurs, faire l’objet d’un roman qui fera partie intégrante de leur œuvre. Ainsi, la première réaction de Pierre Bordage et Gilles Dumay lorsqu’on leur demande s’ils seraient encore tentés de novéliser un film, est caractéristique de la complexité de la réception du genre. Pierre Bordage répond ainsi : « Non, sur le jeu je ne crois pas que je le referais. » puis, il ajoute immédiatement :

« On sait jamais, parce qu’en même temps quand on m’avait proposé ce projet, j’ai essayé de m’intéresser à cet univers là et ça m’a intéressé par ce que j’adore être provoqué finalement, et quand c’est l’univers, l’imaginaire de quelqu’un d’autre qui vient à moi, je suis toujours très curieux de voir ce que je pourrais y ajouter, comment je pourrait m’immiscer là dedans. Et c’est toujours plaisant que d’aller dans l’univers imaginaire de quelqu’un d’autre »\textsuperscript{556}

\textsuperscript{555} MINARD, Cécile, Bastard Basttle, Paris, Editions Léo Scheer, 2008
\textsuperscript{556} Voir annexes, entretien réalisé en juin 2007, p 77.
Ici, on remarque l’intérêt et la stimulation que l’écriture à contrainte entraîne chez l’auteur, il se reprendra encore quelques minutes plus tard : « et pour répondre à votre précédente question, si on me re-proposait la novélisation d’un autre jeu, si le thème me parle et l’idée me plait, oui, peut être que j’irai quand même. Je ne peux pas être complètement formel là-dessus. »

Chez les auteurs de littérature fantastiques, les porosités entre les supports ludiques, de la bande dessinée et du roman sont réelles. Tout comme de nombreux auteurs se tournent vers la bande dessinée par souci alimentaire (la bande dessinée est un milieu en pleine expansion, les succès s’accumulent et l’imaginaire domine) mais aussi par affinité entre deux supports favorisant le genre du fantastique. De plus, l’attrait pour le cinéma convient bien avec ce choix de se tourner vers la bande dessinée, parent de l’art cinématographique, dont les possibilités esthétiques, les conditions de création et de production sont un bon compromis entre la littérature et le cinéma.

Les frontières perméables entre les pratiques scénaristiques liés au monde du jeu vidéo et de la bande dessinées sont donc nombreuses (Fabrice Colin et Alain Damasio ont été des scénaristes de jeux vidéo). La novélisation est un moyen de se rapprocher du cinéma, de toucher à un art qui les fascine et les attire de par les particularités du genre dans lequel ils évoluent, mais c’est aussi un moyen de gagner de l’argent.

En effet, pour Gilles Dumay la motivation est double. Il est aussi lancé dans des projets de bande dessinées et revient sur sa première réaction. Lors de notre premier entretien, nous lui avions demandé s’il éditerait encore des novélisations : « En tant qu’éditeur je ne pense pas et en tant qu’auteur encore moins pas à cause du genre mais parce que j’ai mis un an à me remettre de mon expérience avec Resident Evil. J’avais complètement perdu mon rythme d’écriture, je n’avais plus envie d’écrire, je m’étais plié à une façon d’écrire qui n’était pas la mienne : très scénaristique, avec des cliffhangers, avec du rythme et tout… »

Le délai de quinze jours fut également un paramètre perturbant, cependant dans un entretien récent il ajoute : « Je referais bien une novélisation, sur un projet qui me botte, un truc pas courant, par exemple un manga ou un film de sabre. Si c'est pour faire les trucs qu'on m'a proposé après Resident Evil, non. Les films étaient ratés ou franchement mauvais. Aujourd'hui, c'est plus une question d'argent [...] »

Ainsi, la novélisation est une option si le film plait à l’auteur, la cinéphilie et
leur relative autonomie les enjoint à rechercher des conditions opposées à celles que proposent les novélisations de *blockbusters*.

Cette partie nous permet de constater que les *sequels* et les *prequels* sont des alternatives aux novélisations standardisées, qui cependant, avec l’exemple de Pierre Pelot, peuvent entraîner des romans originaux et détachés du modèle cinématographique. En effet, Pierre Pelot reprend le scénario de Cabel (se démarque ainsi du film de Christophe Gans) et instille dans le roman dans un contexte historique marqué, bien plus prégnant que le travail du cinéaste où le mélange des genres domine l’esthétique de l’image et les décors.

On constate également la porosité entre les métiers des écrivains de genre qui sont concernés par l’univers de la bande dessinée, du jeu vidéo et le cinéma est notamment un moyen pour eux de se rapprocher de ces métiers. De plus, le travail collectif est courant chez ces auteurs (anglo-saxon également) où l’écriture de roman à deux se pratique régulièrement. Cependant l’expérience d’écriture dans un autre média peut s’avérer irréversible chez certains. En effet, pour Gilles Dumay l’écriture plus scénaristique qu’implique la bande dessinée bouleverse le rythme et les habitudes liées à celles du romancier⁵⁶⁰ et le recours aux autres supports (novélisation et bande dessinée) est un moyen de gagner de l’argent.

Les littératures de l’imaginaire proposent des discours plus contrastés concernant le genre et permettent de souligner toutes les variations possibles que ces écrits de commandes impliquent selon les films, selon les contextes de production et selon la manière dont l’auteur s’empare du projet. Comme le relevaient Alain et Odette Virmaux avec les romanciers du début du XX ème siècle attirés par le cinéma, ces auteurs cinéphiles confirmés nous permettent de dresser plusieurs fonctions de la novélisation (avec Pierre Bordage et *Kaena*), où la littérature exploite les lacunes des supports adaptés (Atlantis), se démarque via le travail sur la langue (*Le Pacte des loups*), remplit sa fonction de lisibilité et d’autonomie littéraire (*Resident Evil et Hanuman*) ou se soumet aux professionnels du cinéma (*Brocéliande*). Pour ces écrivains le cinéma est facteur de déception (les productions françaises particulièrement) et de fascination qui entraîne des discours contradictoires, lesquels sous tendent un rapport mêlé d’affection, d’amour et de concurrence entre ces arts parents que sont la littérature et le cinéma.

---

⁵⁶⁰ Alors c'est sans doute la répétition de ce qui m'était arrivé sur *Resident Evil*. En ce qui me concerne, le travail de commande est dévastateur.
5) Conclusion

Les maisons d’éditions et la visibilité de la « novélisation »

Dans cette première partie, les trois chapitres se sont consacrés à trois supports : la télévision, les jeux (de rôles et jeu vidéo), et le cinéma. Les novélisations évoluent dans des contextes de productions et de créations organisées dans des collections vouées presque exclusivement au genre. Ces conditions de création participent à leur donner une visibilité notable, faisant émerger ce versant populaire du genre. On a pu analyser les conditions d’émergence de ces écrits portés par l’orthographe « novélisation » qui est soit affichée, soit employée par les professionnels concernés.

Raphaëlle Moine note que les grilles éditoriales laissent entrevoir deux logiques de classement : « la novélisation est rapportée à un genre littéraire ou paralittéraire constitué (la science-fiction, le fantastique, etc.) ou à son cadre énonciatif (l’interaction avec un autre média, en l’occurrence le cinéma) »[561]. Nous ajouterons à ces modes de classement le support sériel - les novélisations françaises (et étrangères) sont, en effet, souvent classées dans la catégorie « Série ».

Même si le Tigre bleu n’emploie pas le terme de « novélisation », la télévision est le média qui entame une relation croissante avec le genre. Les professionnels de l’audiovisuel suivent le modèle États-unien exploitant ainsi un genre dénigré dans le monde éditorial.

Les novélisations évoluent donc en partenariat avec le support de prédilection de la série (terme global qui contient le feuilleton et le cycle) : la télévision. La période historique de l’émancipation de la télévision et des séries fictionnelles répond en écho à la période d’expansion du roman-feuilleton et des renvois entre cinéma, ciné-roman et romans-cinémas. La concurrence, les nouvelles voies entreprises par les stratégies éditoriales, l’évolution des pratiques lectorielles et l’expansion des médias et des industries technologiques et de communication sont des phénomènes qui s’émancipent à partir des années 80. Aujourd’hui, avec le recul, on peut constater l’enchaînement de ces événements et la concomitance avec une période où les massa média sont plus que jamais dans une logique globalisante. La novélisation, comme les ciné-romans et romans cinémas à l’époque de l’industrialisation de la presse est emblématique des changements dans le paysage culturel actuel.

La maison d’édition du Tigre bleu est un exemple des relations entre télévision et édition. La filiale éditoriale, dirigée par un professionnel de l’audiovisuel, permet de faire le lien avec une chaîne de télévision (France 3), pour une fiction particulière (Plus belle la vie), éditant des novélisations d’œuvres audiovisuelles provenant de façon majoritaire d’un même producteur (TéléFrance). Ces éditions n’affichent pas le terme de « novélisation » mais on peut aisément avancer qu’elles n’en éprouvent pas le besoin. Comme l’affirme Yvan Lopez, leurs lecteurs sont des téléspectateurs qui savent ce qu’ils lisent. On peut ainsi faire l’hypothèse que les éditions n’utilisent pas le terme « novélisation » tout simplement parce qu’il n’est pas connu, peu employé et qu’il contribuerait de façon paradoxyale à brouiller les pistes et à participer à une certaine confusion.

C’est avec Hachette Jeunesse et la collection de la Bibliothèque rose et verte que le terme, à défaut de bénéficier d’une bonne visibilité, est toutefois affiché dans presque la totalité des ouvrages qui alimentent la collection jeunesse. Une collection qui nous permet d’affirmer l’émergence d’un genre à travers cette utilisation, le terme bien ancré dans les usages éditoriaux.

Il faut toutefois nuancer notre propos, puisque la mention du terme est minimisée à l’image d’un genre déprécié et d’un travail d’écriture peu valorisé. Le terme est écrit en caractère minuscule sous les nombreux ayants droits audiovisuels. Ainsi, les novélisations bénéficient d’une telle réputation de produit que le paradoxe est saisissant : elles sont partout, mais elles sont invisibles. Les ventes permettent de réaliser des blockbusters éditoriaux, et les novélisations sont régulièrement classées premières dans Livre Hebdo, mais le genre reste inconnu. A ce propos, Charlotte Ruffault déclare :

« C’est vrai que peut être, nous, on ne le met pas suffisamment en avant pour que ça se repère mieux. Les parents s’en fichent complètement, je crois que les enfants s’en fichent complètement, donc ça n’aide pas vraiment. »

Bien entendu, Charlotte Ruffault mentionne également les positions françaises en matière de lecture et de littérature, appuyant le fait que « la France n’aime pas ce qui est standardisé et efficace ».

Les séries d’animation chez Hachette Jeunesse fondent leurs systèmes de reconnaissance sur le visuel grâce au packaging, qui permet immédiatement de créer le lien entre l’enfant et le livre. Les éditions n’ont pas besoin de mettre plus en avant un terme générique qui apparaîtrait

superflu et complexe.

**Les industries culturelles du divertissement**

L’audiovisuel et le cinéma créent des œuvres qui doivent simultanément se déployer sur plusieurs supports opérant une mise en place que les univers des jeux de rôles produisent également. Un article récent, paru dans *Le Monde* du 9 juillet dernier, met en évidence la manière dont les œuvres échappent aux ayants droit, en prenant l’exemple du « combat » de l’héritier de Tolkien. Le fils du romancier confie que les *blockbusters* et les adaptations des livres de son père modifient le visage des œuvres littéraires qu’il tente de protéger sans grand succès. Il explique ainsi les difficultés qu’il rencontre à maîtriser l’œuvre, exploitée et « détournée » de son essence d’origine, dans un paysage culturel où le visuel prend le pas sur les textes, redéfinissant leur sens et leur esthétique.

Dans ce paysage culturel, où les métiers des industries culturelles évoluent, la porosité entre les différents pôles professionnels s’installe progressivement. Dans le même temps, les écrivains audiovisuels et littéraires effectuent des passages, ils oscillent entre les divers supports qui animent le paysage multimédiaque. Les scénaristes se font romanciers et les écrivains scénaristes, cette porosité entre les métiers du divertissement s’illustre aussi au sein des textes mêmes, qui épuisent souvent deux visages, deux fonction en rapport avec le cinéma ou l’audiovisuel. En effet, l’exemple de *Mistral année 1970* illustre la possibilité dans un tel paysage de rencontrer des textes dont la nature apparaît souvent instable. Le projet d’écriture est souvent déterminé par des intentions d’écriture doubles, où les textes sont à la fois des novélisations (sous forme de *prequel*, d’approfondissement d’un univers) et des formes de cinéma-roman. De même, l’exemple de Sophie Marvaud chez Hachette Jeunesse, montre que la création d’une bible dramaturgique et son déploiement sur le support audiovisuel représente ce stade de création où les choix d’écriture et de rapport à l’audiovisuel décide des vocations des textes à devenir des objets adaptés ou des novélisations. La création d’une bible dramaturgique rime avec la construction d’un *concept*.

---

[563](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/05/tolkien-l-anneau-de-la-discorde_1729858_3246.html) annexes, page 117.

208
La novélisation et les genres cinématographiques et littéraires

Les novélisations qui évoluent chez les éditeurs adaptent principalement les œuvres audiovisuelles et cinématographiques appartenant aux ensembles génériques définis à partir des médias :

- Œuvres télévisuelles : feuilletons fictionnels, et séries d’animation pour la jeunesse.
- Jeux de plateaux et sur supports numériques liés au genre fantastique, d’horreur, thriller…

Cette dernière catégorie, relevée également par Raphaëlle Moine\footnote{Ibid, p. 92. Elle déclare : « considérés indépendamment de la tendance à produire des novélisations particulières à destination de la jeunesse […] à partir de films dont le genre n’est pas défini par des destinataires spécifiques. »}, constitue un genre important car de nombreuses novélisations à destination des enfants sont éditées. Les films à destination du grand public sont une catégorie poreuse avec les films pour la Jeunesse puisque le public large induit la prise en compte des enfants. Les éditions Hachette avec leur collection J’ai Lu, permettent d’exploiter ces films à grand public puisque des novélisations spécialement pour les enfants y sont éditées, à l’image de La guerre des boutons.

Raphaëlle Moine relève que le genre du polar qui jouit désormais d’une reconnaissance notable, est rarement l’objet d’une novélisation. Ce succès d’estime du polar entraînerait donc des adaptations mais dans le sens du livre au film. En ce qui concerne les comédies, l’auteur ajoute que le genre n’est peut être pas novélisé à cause de l’importance des acteurs et de l’absence d’une tradition écrite et narrative. En effet, les novélisations du petit écran ne sont pas des adaptations de films comiques, les séries humoristiques ne sont pas les œuvres audiovisuelles privilégiées de ces adaptations.

Reprens la liste de Raphaëlle Moine, elle établit que les novélisations sont des textes aux traits distinctifs suivants :

« _Leur format est le livre

_Leur matière d’expression est le texte

\footnote{MOINE, Raphaëlle, Cinéma, genres et novellisation, dans La novélisation du film au livre, Leuven, University Press, 2004, p. 94. Elle déclare : « La production assumée de novellisations comme produit dérivé spécifique des « blockbusters » tend à accréditer l’hypothèse que ce type de films constituerait un nouveau genre, dans une sphère post-moderne caractérisée par le brassage des genres et des conventions, le recyclage des formes et des thèmes. »}
_Leur mode est un mode narratif_  
Malgré leur genèse cinématographique, ils constituent des objets autonomes qui peuvent être lus indépendamment du film.

_Leur publication coïncide à peu près avec la sortie en salles du film. A ce titre, la pratique de la novélisation, ne peut être considérée comme « l’inverse » de l’adaptation d’un texte à l’écran, qui ne suppose aucune relation temporelle particulière autre que l’antériorité du récit écrit._  

Àjoutons à cette liste la précision suivante : certes, les novélisations sont des objets autonomes, mais tout un pan de la production de novélisations n’a pas d’existence sans leur référent visuel. En effet, avec l’exemple de *Mistral année 1970* et son échec commercial, nous avons vu que les novélisations standardisées de *Plus belle la vie* ne sont pas lues sans l’existence télévisuelle. En d’autres termes, les novélisations standardisées des œuvres fictionnelles sont dépendantes de la diffusion télévisuelle et donc de l’existence simultanée du référent.

Nous ajouterons également en ce qui concerne les supports adaptés que les novélisations actuelles peuvent adapter n’importe quel référent visuel sous une forme romancée et fictive (comme les graphiques).

**Les Types d’écriture**

Pour l’instant, à ce stade de notre étude, on peut affirmer globalement que les formes des novélisations rencontrées présentent les traits distinctifs suivants :

- La novélisation standardisée (ou traditionnelle, reprise de la narration du scénario, les novélisations standardisées sont des textes particulièrement marquée par l’intermédiaité. L’écriture épouse des formes relatives aux supports adaptés). Sa fonction principale est le plaisir de réitération, de ressaissement d’une histoire connue.

- La novélisation liée (*préquel, séquel*), le plaisir est celui du prolongement d’une histoire, de l’approfondissement d’un univers ou d’un personnage, ces formes de novélisations peuvent donc se coupler avec la novélisation-confession.

- La novélisation uchronique (re-création d’un scénario à partir d’un univers précis), ces novélisations touchent au plaisir de nouveauté, de reprise d’un univers et de personnages appréciés lancés dans des aventures inédites. Le plaisir touche au ressaissement et à la nouveauté.

---

- La novélisation-confession (narration du récit sous le point de vue privilégié d’un personnage de la fiction).

**De la lecture « consommation » à la lecture « littéraire »**

Lorsqu’on aborde le genre de la novélisation, il est difficile de dissocier ces écrits de leurs conditions de création, de production et de diffusion.

Ainsi, on a pu constater que les différents types de novélisations entraînent des lectures dont les plaisirs vont de la simple consommation à des récits marqués par des stylèmes et mythèms d’auteurs et dont la marque auctoriale s’impose aux côté des titres des films. Une gradation de la participation créative émerge ainsi des propos de Charlotte Ruffault lorsqu’elle nous commente les relations entre implication créative et importance auctoriale : « […] moins c’est original et plus ce sera « nègre » et ce sera vraiment celui qui travaille pour l’autre, plus ce sera comme le travail de Jean-Marc Ligny et ce qu’il vient de faire. Il vient de novéliser *Galactik Football* qui est une série qui passe sur France 2. Il va être affiché de façon un peu plus flagrante, parce que c’est un vrai gros boulot d’adaptation. On vient de faire l’adaptation de *Skyland*, pareil le novélisateur est beaucoup plus affiché, il fait un énorme travail, il apporte, il enrichit, il crée des scènes complètes, il n’hésite pas, il devient co-auteur quasiment. »

On a constaté que beaucoup de novélisations se placent en complémentarité vis-à-vis de la narration et des possibilités des supports. Les auteurs, des plus novices aux plus confirmés, confient que le cinéma et l’audiovisuel leurs apprennent le sens du rythme et à écrire des dialogues efficaces par exemple. Les auteurs apparaissent à la fois fascinés et leur travail d’écriture peut souvent s’apparenter à un asservissement aux conditions restrictives des productions audiovisuelles (novélisations standardisée, l’exemple de *Résident Evil* avec Thomas Day) et au film (Pierre Pelot qui ré écrit un texte qu’il n’aime pas avec *Brocéliande*).

Ces derniers exemples sont à rapprocher des romans à potentiel cinématographique qui sont des équivalents des mouvements d’écriture apparus en France après les succès des ciné-romans et romans-cinémas. On peut les comparer aux écrits des romanciers *hard boiled* cités par André Bazin : « cela est vrai que beaucoup de romans américains du type « Série noire » sont visiblement écrits à double fin et en vue d’une adaptation possible par Hollywood. »

567 RUFFAULT, Charlotte, voir annexes page 56.
tenté de croire que dès qu’un romancier rencontre une popularité, ses chances d’être adapté augmentent, ainsi que celle de voir son écriture évoluer vers des codes de narrations plus visuels. L’intervention de Michel Leydier à propos du cinéma est significative de ce désir toujours puissant chez les écrivains de pénétrer le monde du cinéma, soit en valorisant leurs textes via l’adaptation cinématographique, soit en écrivant des scénarios :

« J’écris un scénario. Il est en phase de pré-production, long-métrage fiction. Je touche du bois parce que le cinéma c’est encore autre chose. C’est très valorisant d’être adapté ou d’avoir un scénario original accepté. C’est bon pour des raisons financières parce que c’est sans commune mesure avec ce que rapporte l’édition… Et puis il se tourne tellement peu de films dans une année que par rapport au nombre de roman qui sont édités, la concurrence est très rude, quand on passe ce cap c’est forcément valorisant. »569

Michel Leydier évoque franchement l’atout principal que représente le cinéma (comme Pierre Bordage) pour un romancier : la visibilité. Lorsque le cinéma s’empare d’un roman, les chances d’émerger du nombre massif de romans édités chaque année est assuré, le cinéma permet aux écrivains d’atteindre un statut « valorisant » tout en ayant éventuellement la chance de rencontrer des professionnels de ce métier. La novélisation est un moyen pour les écrivains de pénétrer le monde fermé du cinéma et de l’audiovisuel. L’exemple canonique de ce passage dans les métiers du cinéma est représenté par Jean-Claude Carrière, devenu scénariste de Pierre Etaix après avoir novélisé les films de Jacques Tati.

Tout comme Jean-Claude Carrière, de nombreux écrivains souhaitent participer à cette industrie culturelle, comme nous avons pu le constater avec les écrivains des littératures de l’imaginaire. Les auteurs peuvent cependant être les réaliseateurs de leurs films et les novéliseurs, c’est l’une des caractéristiques principales du corpus « novélisation ». La deuxième partie permettra d’aborder la « spécificité française » dont parle Jan Baetens.

DEUXIEME PARTIE

ESTHETIQUE DE LA NOVELLISATION
LA GENERICITE EN QUESTION
1) Introduction

a) La « novellisation » : problèmes de sémantique et contextes d’usage

La première partie de notre étude s’attache principalement à décrire les écrits évoluant sous l’appellation « novélisation ». Cependant, comme nous l’avons signalé dans l’introduction, le terme de « novélisation » est employé principalement par les chercheurs. Les deux orthographes posent en quelque sorte « problème » ; devant l’omniprésence du terme « novélisation » nous nous interrogeons sur le sens et les raisons d’une telle émergence.


En guise d’introduction à notre deuxième partie, plus esthétique qu’historique, nous souhaitons faire le portrait exhaustif de ce versant du genre (pour nommer le corpus global du genre nous emploierons cependant « novélisation ») qui est une résurgence actuelle, contemporaine, des écrits plus exigeants et édités en marge depuis le début du XXIème siècle. Ce corpus a été largement étudié par Jan Baetens dans son dernier ouvrage sur le genre paru en 2008570. Ainsi, après avoir fait le point sur ce versant générique de la novélisation nous étudierons deux « novellisations » emblématiques.

Dans un article publié en 2004 dans les actes du colloque organisé à Louvain par Jan Baetens et Marc Lits, ces derniers expliquent très rapidement les raisons qui motivent leur choix

Orthographique\textsuperscript{571} : « L’orthographe du mot est loin d’être stable. Pour des raisons de commodité, nous avons opté [pour] la forme qui colle le mieux à l’origine anglo-saxonne du terme. Cependant, il est parfaitement imaginaire que la forme plus « française », « 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. »\textsuperscript{572} Les auteurs précisent cela en note de bas de page, sans s’y attarder plus longuement et sans nous livrer en quoi « l’orthographe est loin d’être stable ». En 2004, cela fait presque 20 ans que le terme « novélisation » est largement employé par les éditeurs, écrivains et journalistes. En effet, avant les travaux de Jan Baetens sur le genre, le terme de « novélisation » n’apparaît pas distinctement\textsuperscript{573} et si les chercheurs emploient cette orthographe c’est à la suite de ses études puisque les principaux textes publiés récemment l’ont été \textit{via} le colloque qu’il a organisé avec Marc Lits à Louvain.

De plus, affirmer que le terme « novélisation » est plus proche des deux termes anglais « novelisation » et « novelization » est loin d’être évidente. Sur le site de l’académie française, les règles de conversions des termes anglais ne sont pas précisées, reste que le passage de « novelization » (terme états-unien) « novelisation » (anglais) à « novélisation », semble bien épouser une logique de transfert sémiotique cohérente. Quoi qu’il en soit, même si « novélisation » est la traduction estimée la plus proche du terme « novelization », les éditeurs et professionnels ne l’emploient pas. En 2004, lorsque Jan Baetens et Marc Lits publient les actes du colloque, cela fait plus de quatre ans que les éditions pour la jeunesse emploient ce terme. On peut certes ajouter à sa suite « qu’une industrie locale » influencée par les méthodes américaines, y est pour beaucoup. Dans ce paysage où les chercheurs tendent à employer « novélisation », Bertrand Ferrier qui connaît bien les fonctionnements éditoriaux\textsuperscript{574}, apparaît isolé dans son usage de « novélisation ». Notons, en outre, qu’il est un spécialiste des novélisations à destination du grand public, pour la jeunesse et donc des textes directement influencés par les novélisations traditionnelles importées des États-Unis.

Avant d’étudier le corpus mis en valeur par Jan Baetens, Marc Lits et Monique Carcaud-Macaire notamment, il faut nous arrêter sur le contexte d’émergence du terme.

\textsuperscript{571} Monique Carcaud-Macaire explique simplement dans un entretien privé que depuis qu’elle s’intéresse au genre, c’est cette orthographe qui prévalait. Cependant elle ne donne aucune référence à l’appui.
\textsuperscript{573} Monique Carcaud-Macaire confie que selon elle à l’époque le terme de « novélisation » était employé par les peu de chercheurs qui se sont penchés sur le sujet.
\textsuperscript{574} Voir son article déjà cité : FERRIER, Bertrand : « Les novélisations pour la jeunesse : reformulations littéraires du cinéma ou reformulations cinématographiques de la littérature ? » dans « Ce que le cinéma fait de la littérature (et réciproquement) », Fabula LHT (littérature, histoire, théorie), n°2, décembre 2006, URL : \url{http://www.fabula.org/lht/Ferrier.html}
Afin d’uniformiser le genre et de clarifier son étude, Jan Baetens a également choisi dans ses publications de normaliser ses emplois et d’appliquer cette orthographe sur tous les termes. C’est un souci d’homogénéisation compréhensible pour traiter d’un genre qui est effectivement bien « instable ». Il nomme ainsi de façon globale les ciné-romans et les romans-cinémas des novellisations. Lorsque nous abordions la recherche des contextes d’utilisation des différents termes, nous avons constaté que les chercheurs employaient « novellisation », en fait, il est significatif de constater que tous les chercheurs publiés dans les actes du colloque de Jan Baetens et Marc Lits (à l’exception des communications rédigées en langue anglaise) emploient le terme que semblent bien « imposer » ces derniers. Ainsi, Jan Baetens a également normalisé l’orthographe employée par les chercheurs dans ses actes du colloque publié en 2004, modifiant ainsi les discours éditoriaux et les titres des articles des chercheurs cités.

Dans les articles de Stéphane Benassi et Raphaëlle Moine, par exemple, les orthographes des termes ont été modifiées dans leurs références respectives. Raphaëlle Moine, qui par ailleurs signale sans citer de source que « journalistes et internautes optent souvent pour « novellisation » »


L’opération se répète avec l’article de Christine Masuy qui aurait écrit : « Le marché de la novellisation, une déclinaison multimédia du récit télévisé ».

575 Charles Grivel, André Gaudreault et Philippe Marion, Michel Deville, Raphaëlle Moine, Stéphane Benassi, Didier Tsala Effa, Richard Saint-Gelais, Sjef Houppermans, Béatrice Rafoni, Alain Berenboom, Sébastien Fevry, Sarah Sepulchre, Bernardo Amigo Latorre, Jérôme Burtin, Matthieu Letourneux.


577 Les couvertures sont visibles sur le site d’Amazon, on peut les voir en grand, et aisément discerner « Novellisation ».


579 MASUY, Christine, Le marché de la novellisation, une déclinaison multimédia du récit télévisé, dans De l’écrit.
Cette pratique est significative des difficultés avec lesquelles le genre doit composer pour parvenir à s'imposer ; elle montre également, en creux, la nécessité d'une stabilité sémantique pour qu'un genre puisse être appréhendé en tant que genre à proprement parler.

Afin de clarifier ce problème d’orthographe, nous avons demandé à Jan Baetens les raisons pour lesquelles il a uniformisé à ce point les orthographes – prenant quelques libertés avec les publications d’autrui – et quelles sont les raisons précises du choix de l’orthographe « novellisation » ? Celui-ci explique que « novellisation » lui semble plus adéquat dans la mesure où il paraîtrait plus « français ». L’auteur a donc changé d’avis et pense aujourd’hui que « novellisation » correspond en fait à une traduction francisée, et il ajoute que ce terme lui semble plus « beau, équilibré et moins maladroit que « novélisation » »\(^{580}\). Il précise également que « ses raisons ne sont sans doute pas très rationnelles ». En effet, il nous semble dans un premier temps que l’auteur s’est attaché à une orthographe qui représente le corpus et le genre qu’il étudie depuis plus de 12 ans. D’autre part, si au début il pensait coller au terme anglais et choisir ainsi l’orthographe la plus juste, il garde cependant le même terme mais le justifie d’une autre manière. Son argumentation en faveur du terme évolue donc avec son champ de recherche, qui, comme nous l’avons signalé, fait émerger des textes édités en marge des organisations éditoriales des novélisations standardisées populaires.

L’évolution et la démarche de Jan Baetens nous semblent emblématiques d’un homme qui est à la fois impliqué émotionnellement et scientifiquement dans un domaine littéraire qu’il pratique à travers des genres d’écriture distincts : créatifs et théoriques. La démarche du chercheur est représentative d’un développement critique contemporain sur le genre, se focalisant, de plus, sur la conception « française » de la novélisation.

Cette manière de traiter le sujet de la novélisation concorde avec une mise en valeur d’un corpus en marge, qui bénéficie, grâce aux recherches de Jan Baetens, d’une visibilité notable. Jan Baetens s’intéresse bien entendu au genre de façon globale et aux textes traditionnels mais c’est pour mieux mettre en valeur des textes qui contredisent et remettent en question les aprioris véhiculés par les novélisations standardisées, le type d’écrits qui dominent le paysage éditorial.

Jan Baetens publie *La novellisation française contemporaine en langue française*\(^{581}\) (2006)

\(^{580}\) Entretien par mail effectué le 15 septembre 2012.

\(^{581}\) BAETENS, Jan, « *La novellisation contemporaine en langue française* », dans « *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)* » Fabula LHT : [http://www.fabula.org/lht/2/Baetens.html](http://www.fabula.org/lht/2/Baetens.html)

Jan Baetens occupe une position centrale en ce qui concerne la recherche sur le genre de la novélisation. Il est donc écrivain-poète, chercheur et éditeur et ces trois casquettes servent notamment à promouvoir les mêmes auteurs par ces trois voies, allant jusqu’à éditer dans sa maison d’éditions Les Impressions Nouvelles ses écrits théoriques (*La novellisation, du film au livre*) et fictifs (*Vivre sa vie*) sur le genre.

En effet, Jan Baetens fait partie de l’équipe éditoriale des Editions Les Impressions Nouvelles, on peut lire sur le site qu’il en est le « fondateur et conseiller ». Il édite donc notamment les deux livres d’Olivier Smolders qu’il étudie dans son ouvrage critique : *Voyage autour de ma chambre* et *La part de l’ombre*. Lorsqu’on observe ces ouvrages, on cherche la mention « novellisation », cependant pour *Voyage autour de ma chambre* on peut lire : « Notes pour un film immobile » et pour *La part de l’ombre* on trouve simplement : « Des images et des textes » en guise de titre de l’avant-propos rédigé par Olivier Smolders. On peut encore s’interroger sur le souci de mettre en avant les qualités littéraires revendiquées par le discours éditorial et critique à défaut de mentionner le genre du texte. Les livres sont publiés respectivement en 2009 et 2005, cela fait quelques années que Jan Baetens travaille pourtant à décrire ces textes et à les classer sous l’appellation « novellisation ». On peut objecter en effet que ces œuvres sont peut être

582 Op. cit, p 167 à 179
principalement marquées par les genres du roman ou de l’essai. Pourtant ils font partie du corpus récurrent qu’étudie l’auteur dans ses articles et ouvrages majeurs sur le genre. Jan Baetens notait déjà dans son article sur la novellisation contemporaine le problème principal qu’un tel genre rencontre : « Toutefois, ce qui a empêché le plus sa reconnaissance, c’est la confusion ou, plus exactement peut-être, la compétition avec un autre genre, un autre corpus, une autre étiquette : le ciné-roman. » Alain et Odette Virmaux notaient déjà, rappelons-le, à propos du ciné-roman de quelle manière « la difficulté sémantique initiale rend déjà compte, à elle seule, de la longue précarité du nouveau genre, et de son empêchement presque consubstantiel à s’ériger en forme d’expression autonome ». La compétition entre « novellisation » et le terme connotant l’aspect populaire « novélisation » doit être utilisé de manière à qualifier deux versants d’un genre, qui, nous le verrons, se rejoignent cependant sur bien des points. Toutefois des différences fondamentales existent entre ces deux visages génériques de la novélisation, terme qui pour nous désigne le genre dans son acception globale.

C’est alors le souci de mettre en avant la qualité littéraire du texte qui peut expliquer l’effacement du terme et donc du genre. On peut lire en effet dans le descriptif de la collection « Traverses » où sont classés ces textes : « Romans, récits, fragments ou poèmes, les livres de la collection « Traverses » poursuivent résolument l’exploration des chemins les moins balisés. Les Impressions Nouvelles parient ainsi sur un renouveau qui est à la base de leur projet éditorial. Mais ce renouveau est moins une question d’innovation à tout prix que de qualité littéraire, et celle-ci est à réinventer sans cesse. »

Cette collection représente les enjeux essentiels que se sont fixés les Impressions Nouvelles lors de leur création. La qualité littéraire est l’une des premières caractéristiques que nous allons, de notre propre chef, assigner à un corpus qui selon nous émerge en particulier dans les recherches de Jan Baetens et fait écho à celles de Monique Carcand-Macaire qui dans son livre co-écrit avec Jeanne-Marie Clerc L’adaptation cinématographique et littéraire, édité en 2004, consacre dans sa partie un long chapitre à Tanguy Viel.

---

585 Signalons que les préfaces et postfaces ne mentionnent pas l’appartenance éventuelle au genre.
588 Nous tenons à signaler que nous avons expliqué notre démarche à Jan Baetens et qu’il a trouvé « sage et juste » la façon d’utiliser ces deux termes afin de mieux définir ce qui caractérise le genre. Le champ d’étude de la novélisation, on le voit, est un domaine encore en mouvement encore bien instable.
b) Les auteurs de « novellisations »

Le statut des auteurs de « novellisations » est similaire à celui de Jan Baetens, et ils sont nombreux à être critiques, universitaires, écrivains et parfois aussi cinéastes. Avant de s’attacher à l’étude de ces écrivains, notons que Bertrand Ferrier est aussi, comme Jan Baetens, à la fois novélisateur et critique, cependant il n’occupe pas la place centrale dans la diffusion des idées et des textes comme Jan Baetens puisqu’il n’est pas éditeur et qu’il n’a pas dirigé de colloque sur le sujet. La position de Jan Baetens est unique dans le paysage éditorial d’autant que l’on ne peut que constater son monopole sur le versant de la critique universitaire ; ainsi ce domaine de recherche porte incontestablement sa marque. Cela lui permet d’une certaine manière d’orienter un domaine de recherche.

Comme Jan Baetens, Tanguy Viel a écrit un article sur son propre roman Cinéma dans un ouvrage théorique donnant, certes, la parole à des écrivains. Mais on sait que l’écrivain a été critique de cinéma dans une revue avant de devenir romancier. Alain Berenboom, auteur de La tentation des armes à feu, enseigne à l’université libre de Bruxelles (il est aussi administrateur de la Cinémathèque royale de Belgique et avocat590), il a publié un article dans les actes du colloque de Jan Baetens et Marc Lits intitulé : Les pratiques virtuelles du romancier591. Olivier Smolders, quant à lui, est « écrivain, cinéaste, professeur à l’Insas (Institut Supérieur des Arts du Spectacle, à Bruxelles) et maître de conférence à l’Université de Liège ». Le fait que des écrivains enseignent ou soient écrivain et éditeur en même temps n’est pas une chose étonnante, les exemples sont légion. Ce qui nous intéresse ici, c’est que le corpus récurrent de Jan Baetens repose essentiellement sur des auteurs multipliant les casquettes et proposant des approches multiples et des textes de différentes natures sur un même genre (fictionnel, théorique, etc.). De même, dans la droite ligne des écrivains de la Nouvelle Vague, ils sont parfois cinéaste et pratiquent l’« auto-novélisation » ; nous sommes bien dans un versant « érudit », exigeant et où désormais, la novélisation côtoie l’Université, les œuvres littéraires exigeantes et les cinéastes indépendants, le cinéma d’auteur. Ainsi, comme le note Raphaëlle Moine :

« il existe en France une veine, certes bien tenue, de novellisations de films d’auteurs : qu’il s’agisse des expériences littéraires et expérimentales de ciné-roman par Robbe-Grillet (L’immortelle, 1963), de la publication par Louis

Malle du Souffle au cœur (1971) ou de Lacombe Lucien (1974, coécrit avec Modiano), de la version écrite des 400 coups (écrite par Truffaut et Moussy), ces déclinaisons littéraires d’œuvres filmiques, publiées hors du champ des collections populaires, ont la particularité d’être écrites ou co-écrites par les cinéastes eux-mêmes. »

Les auteurs des novellisations sont donc souvent des cinéastes qui s’adaptent eux-mêmes. Nous verrons un peu plus loin, avec la collection « Ciné-roman » d’Actes Sud, que dans le paysage éditorial français, une collection est consacrée aux « auto-novellisations ».

Les livres cités en exemple par Raphaëlle Moine dans l’extrait précédent ne sont pas classés en tant que novélisation, de la même manière que les textes de Smolders, Berenboom et Baetens qui, à défaut d’être revendiqués comme des « novellisations », ne bénéficient d’aucune lisibilité générique. Il est significatif de noter que sur la quatrième de couverture du livre d’Olivier Smolders, édité aux Impressions Nouvelles (Voyage autour de ma chambre), l’auteur est présenté en ces termes : « Spécialiste du court-métrage, marqué par l’esprit de dérision comme par le goût du fantastique, Smolders est aussi, dans la grande tradition de Chris Marker, Godard ou Tarkovski, un véritable écrivain. » On place l’écrivain-cinéaste en héritier de ces trois auteurs cinéastes et écrivains plus que prestigieux.

Pendant les années 60 et l’émergence de la Nouvelle Vague et de la cinéphilie française le scénario publié est un « genre » littéraire à part entière. Les formes de scénarios littéraires apparaissent dans les années suivantes à l’image des textes d’Alain Robbe Grillet. Pour François Truffaut et les représentants de la Nouvelle Vague novéliser un film c’est aussi mettre en avant les qualités esthétiques du cinéma, c’est valoriser l’Art cinématographique quand, à son tour, le film devient un trempin créatif pour la littérature. C’est un acte presque idéologique qui accompagne une politique des auteurs souhaitant affirmer la légitimité du cinéma, c’est un acte qui permet de renverser les systèmes d’influence.

Les cinéastes tels qu’Alexandre Astruc avec « la caméra stylo » ont montré que le cinéma était aussi un travail d’écriture mais un travail spécifique à son esthétique. Lorsque Jean-Luc Godard se pose en auteur cinéaste il travaille cependant au collage de citations littéraires. L’histoire du cinéma français d’auteur ne s’est pas construite dans une imbrication et une logique de va-et-vient entre l’écriture littéraire et l’écriture cinématographique. Les novelliseurs contemporains témoignent du même souci. Dans son avant-propos de La Part de l’ombre, Olivier Smolders raconte ses difficultés pour produire l’un de ses courts métrages et déclare :

592 MOINE, Raphaëlle, op. cit, p. 93.
« On me répondit d’emblée que ce projet avait bien peu de chances d’aboutir, d’une part parce qu’il était trop littéraire, d’autre part parce que le traitement que j’envisageais n’était pas assez japonais. Il est vrai que je proposais pour toute bande sonore la lecture d’un poème de Mallarmé _ emprunt visiblement indéchiffrable aux yeux de mon interlocutrice _ et que, par ailleurs, je n’avais pas envisagé de déguiser mon assassin en samouraï [...]. Qu’était-ce donc que cette littérature dont on semblait craindre qu’elle n’entachât la pureté de mes premières envies de cinéma, après avoir dénaturé, d’après les rumeurs, l’œuvre de cinéastes chevronné ? Certainement pas la littérature au sens commun du terme puisqu’il est évident que le tout-venant de la production cinématographique s’élabora à partir du patrimoine littéraire qu’il pille sans vergogne précisément pour ce qu’il a de moins littéraire : les histoires, les personnages, les décors. Il me fallut un certain temps pour comprendre que le cinéma qu’on dit littéraire _ [...] était assez généralement celui qui prenait la littérature au sérieux, qui la convoquait pour ce qu’elle avait de plus secret, de plus indomptable, pour sa littérarité même. »595

Cet extrait permet de souligner en effet l’héritage « godardien » d’Olivier Smolders, qui convoque la littérature pour ce qu’elle a de plus littéraire et dont le paradoxe est lié à cela : employer l’esthétique proprement cinématographique et passer pour un cinéaste littéraire. De la même manière que Godard souhaite éditer les dialogues très écrits et littéraires de ses films, les spectateurs d’Olivier Smolders réclament la trace écrite, ainsi le cinéaste se livre à un exercice littéraire articulant les images et les textes « le plus souvent sans chercher d’autres cohérence que celle du collage, de la variation autour de quelques thèmes. » Selon Olivier Smolders « la littérature n’a donc pas à être adaptée au cinéma. Elle se suffit à elle-même », de la même manière, sa « novellisation » n’est pas à proprement parler une adaptation. Il s’agit plus d’ « une stratégie de rupture », comme le montage poétique ou de correspondance596 mais entre les formes littéraires et les « éclats visuels »597 dans le support livresque :

« Ce mariage entre des formes constituées à l’écran et des formes suggérées par les mots est assez stimulant, car il permet de faire circuler la projection fantasmatique. La littérarité aide les images à se désembourber du réel, tandis que celles-ci viennent ancrer les mots dans l’ambiguïté d’une représentation effective.»598

La filiation entre Olivier Smolders et des cinéastes tels que Chris Marker (qui était aussi

597 BAETENS, Jan : “[…] la matière filmique dont part le romancier oscille toujours entre l’histoire du film comme continuité diégétique et une série d’images, d’éclats visuels, de motifs scénaristiques, c’est-à-dire des parties du film, mais des parties susceptibles de faire naître, la fiction aidant, de nouveaux ensembles. » Dans « La novellisation contemporaine en langue française », dans « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) » Fabula LHT : http://www.fabula.org/lht/2/Baetens.html, p. 6.
598 SMOLDERS, Olivier, op. cit. p. 7-8
écritain) et Jean-Luc Godard se joue dans le traitement du thème de la mémoire et du « devoir » du cinéma de filmer certaines choses (relatif aux reproches que Jean Luc Godard formule dans ses *Histoire(s) du cinéma*, selon lui le cinéma n’a pas joué son rôle durant la seconde Guerre Mondiale). Dans son court métrage *Mort à Vignole*, réalisé en 1999, Oliver Smolders raconte l’expérience d’un narrateur faisant face à la maternité à la mort de son enfant, de sa fille. La réflexion du court métrage relayé ensuite dans son texte, sa novellisation, se concentre sur ce point de départ de la gêne qu’il a eu à observer son enfant et du désir qu’il a refoulé de filmer son visage. Le texte de voix off retranscrit en partie dans *La part de l’ombre* (texte écrit à la suite du court métrage *Mort à Vignole* et reprenant plusieurs courts-métrages réalisés par Olivier Smolders) confie ainsi : « Aussi bien, le point de départ de ces notes est une image qui n’existe pas, une image absente parce qu’interdite, celle d’un visage aperçu quelques minutes puis aussitôt effacé de ma mémoire. »

La voix off du court métrage continue ainsi : « J’aurais voulu prendre quelques images de cette fillette endormie, avant qu’on ne nous l’enlève pour l’autopsie. Mais je n’osais pas. Son visage sombra aussitôt dans l’oubli des choses qui paraissent n’avoir jamais existées. Je reste persuadé aujourd’hui, qu’une seule image eut suffi à lui rendre un peu de cette vie dont elle avait été privée. »

La « novellisation » reprend ce texte et l’étoffé, l’auteur raconte plus posément et de façon plus approfondie le récit du narrateur ; le propos sera notamment de reprendre la célèbre phrase d’André Bazin « la photographie […] embaume le temps », et l’auteur de commenter dans sa « novellisation » : « Car si filmer la vie c’est commencer déjà à l’embaumer, filmer la mort, c’est peut être se donner une chance de l’apprivoiser ». Les textes vocaux (du court métrage) et de la novellisation se complètent et se font écho, le film fait défiler des images de films de familles, d’enfants, des vues de Vignole, images parfois décalées qui participent à l’aspect poétique du film. La novellisation *La Part de l’ombre* permet de retrouver dans un texte repris et donc différents le récit littéraire qui occupe l’espace sonore du film, qui défile et reste un mouvement sonore perpétuel.

Olivier Smolders s’emploie comme Jean-Luc Godard ou Chris Marker\(^{599}\) à multiplier les supports pour continuer à traiter des sujets qui participent notamment à développer différents points de vue et à renouveler les réflexions, au travers de deux esthétiques convoquant voix off littéraires ou images filmiques, « capturées » dans le livre. Comme les novélisateurs rencontrés dans la première partie, Olivier Smolders souhaite jouir de l’autonomie et de la liberté que confère

---

\(^{599}\) Elément qui rappelle le CD Rom *Immemory*, qui propose au public de naviguer dans la mémoire virtuelle de Chris Marker.
l’écriture littéraire. En effet il déclare dans Voyage autour de ma chambre : « Ainsi le plaisir d’écrire avec des images et des sons se double de celui d’envisager parallèlement le même sujet avec le rythme et la singularité des mots écrits sur une feuille de papier [...] Un livre laisse au contraire une beaucoup plus grande liberté, à l’auteur comme au lecteur. On peut l’écrire et le lire au gré de multiples diagonales, s’autoriser sans risquer de rompre le contrat tous les apartés, les digressions, les chemins de traverse. »


On constate que l’une des caractéristiques majeures qui émerge dans ces exemples est le métadiscours sur le genre et sur les intérêts pour l’auteur de doubleur les films d’écrits littéraires. Le film, le cinéma, ses moyens et son esthétique sont des motifs de la poétique de la novélisation. C’est une caractéristique qui est également relevée par Jan Baetens. Selon lui, il est significatif que l’un des éléments récurrents des livres de Tanguy Viel, d’Alain Berenboom et Deville par exemple, est de placer un narrateur face à un film et de composer sur cette figure emblématique de la cinéphilie d’écrivains alimentant la littérature de la culture cinématographique dont ils se nourrissent. Une culture, des films dont le rapport au littéraire est présenté comme vital.

602 « Enfin, le poids du regard cinéphile se démontre aussi dans la passion qui relie les narrateurs aux films qu’ils regardent, racontent et interprètent. Le cinéma n’est jamais de l’ordre du loisir, il est la voie royale de certains secrets qu’il n’est pas exagéré de nommer existentiels. » BAETENS, Jan, « La novélisation contemporaine en langue française », dans « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) » Fabula LHT : http://www.fabula.org/lht/2/Baetens.html p. 7.
c) « Ciné-roman », « auto-novellisation » et « novélisation »…


La collection ne présente aujourd’hui que sept livres dont les derniers datent de 2010 : *Le Baiser*604 de Yann Coridian et *Le mariage en papier*605 de Stéphanie Duviver. Ces deux derniers exemples sont particulièrement intéressants pour notre étude. En effet, alors que la collection choisit de nommer ces livres des ciné-romans, selon l’ancienne appellation les discours éditoriaux varient, ou plus précisément, évoluent à partir de 2010. Ainsi, avant les deux livres cités ci-dessus, les livres sont tous commentés de la même manière que le livre de Matthieu Robin. A partir du *Mariage en papier* on peut lire : « DVD du court-métrage novélisé (avec Cécile de France) offert avec le livre ». Tout d’un coup le terme de novélisation est employé pour nommer l’acte d’adaptation.

Alors que nous nous proposons d’affirmer que les auto-novellisations d’auteurs ont pour principale caractéristique de se développer en marge des collections éditoriales organisées, on constate que non seulement une collection d’auto-novellisation évolue depuis 2005, mais aussi, cette dernière mélange les termes (« ciné-roman » et « novélisation »), plaçant inconsciemment ces écrits entre les acceptations des novélisation populaires et celles plus exigeantes, d’auteurs cinéastes (l’appellation « ciné-roman » connote les textes d’Alain Robbe-Grillet édités aux Editions de Minuit).

Il reste donc à étudier des exemples de textes de cette collection afin de définir les types d’écriture. Nous avons choisi d’étudier deux textes de Carine Tardieu qui proposent des approches différentes, cependant toutes reprennent le scénario initial, leur conférant des caractéristiques d’écriture rencontrées dans le versant populaire.

*L’aïné de mes soucis*606 est un court métrage qui aborde le thème de la maladie et du cancer dans une approche poétique et non alarmiste du sujet. On suit une famille dans laquelle la mère est malade, le court-métrage joue sur le comique de scène à répétition, tournant autour des difficultés du père et de ses deux fils à fixer les perruques sur le crâne chauve de la mère.

Le film épouse une forme poétique en choisissant des filtres bleu-gris clairement visibles, en accordant une importance notable à la musique, en utilisant très peu de dialogues et en donnant à cette histoire un aspect intemporel, et sans ancrage énonciatif clair.

La première scène du film met en place son principal enjeu et les choix de traitement du sujet du scénariste : la mère et le fils sont dans une chambre, le petit garçon s’amuse à se déguiser en fille avec l’une des perruques de sa mère ; cette dernière demande à son fils d’échanger avec elle les perruques et lorsqu’elle enlève la sienne le spectateur fait face à la maladie immédiatement. L’image du crâne chauve devient l’emblème de la maladie, de ce qu’on essaie de cacher et le déguisement du fils est la mise en scène de l’empathie qu’il ressent pour sa mère. Puis dans cette première scène les rares échanges mettent en valeur ce qui est formulé, la mère et le père échangent un mot d’humour montrant les efforts de dérision, et la lutte qu’ils engagent en explicitant le problème, le mari dit à sa femme « salut crâne d’œuf » et comme ce dernier a une calvitie naissante, sa femme le sait avec la même phrase. Les séquences s’enchaînent alors au rythme des échecs successifs du père et du fils aîné de fixer chaque perruque qui s’envole à cause du vent aux yeux des autres, lorsqu’ils sont à l’extérieur.

Le court-métrage est un exercice de style scandé par ces essais jusqu’à la « chute », lorsque toute la famille décide de raser ses cheveux et d’accompagner la mère à l’extérieur dans une solidarité joyeuse et touchante. Une dernière scène qui fait écho aux premiers échanges entre le mari et sa femme.

Dans le court métrage le fils aîné est souvent isolé par des plans d’insert insistant sur le regard inquiet et affectueux qu’il porte sur sa mère, la novélisation va investir l’univers intime de ce jeune garçon en construire ses pensées, ses points de vue et son discours naïf et lucide sur la maladie.

La cible de la collection « ciné-roman » est l’adolescent, même si le récit investit la psychologie d’un garçon de 11 ans, hypersensible, angoissé et intelligent, qui se souvient des débuts de la maladie de sa mère lorsqu’il était un peu plus jeune. Il est plus mature que ceux de son âge, ce qui permet à la romancière de développer un discours élaboré mais pouvant être celui d’un préadolescent.

Le court métrage est destiné à un large public, il aborde de façon touchante et légère un sujet lourd, la maladie, la mort, et ses conséquences notamment physiques, représentées par la perte totale des cheveux. Le crâne chauve de la mère est un choc visuel qui se passe d’explication et qui permet au court métrage de rester elliptique tout en abordant franchement le sujet.

La novélisation explicite le sujet et le champ lexical du corps, du crâne et les mots de l’enfant réunissent d’emblée toute la famille :

« Elle les avait longs et blonds, plus clair que les miens qui sont plutôt châtains. Elle en prenait toujours bien soin pour plaire à papa, pour présenter bien. J’ai mis du temps à comprendre pourquoi elle avait besoin de tous ces produits posés sur le rebord de la baignoire pour les rendre propres, alors qu’à moi, un seul flacon suffit pour me laver des pieds à la tête, cheveux compris.

Je ne suis pas sûr de leur avoir jamais porté beaucoup d’attention avant qu’elle ne les perde. Je l’ai toujours vue comme un tout, ma mère, jamais dans le détail. […] Maman est chauve depuis qu’elle suit un traitement pour son cancer. Papa est presque chauve aussi, mais lui, c’est parce qu’il fait de la calvitie.

La calvitie, c’est héréditaire, et le cancer aussi, alors il n’y a qu’une chose dont je suis sûr, c’est que quelle qu’en soit la cause, mon frère et moi, quand on sera grands, on sera chauves aussi. »

La perte des cheveux est synonyme de la prise de conscience chez l’enfant de la maladie de sa mère, c’est ainsi qu’il est tenté de l’observer plus attentivement. Dans le roman, les termes tels que « cancer » sont formulés, le passage à l’écrit explicite le trajet de l’enfant et de son rapport à sa mère et à sa maladie. Cependant on voit dans cet extrait que le sens global du film se retrouve dans le texte qui là aussi s’attache à réunir la famille autour d’une maladie lorsque le sujet de l’hérédité et de la calvitie du père est évoqué.

Ainsi l’auteur étoffe largement son sujet en se concentrant sur l’enfant, son appréhension du monde tout en abordant des sujets de société qui sont souvent des thèmes de commandes des éditeurs pour la jeunesse. L’enfant parle en effet de l’écologie et de la responsabilité des adultes dans cette « tragédie » moderne.

Cependant le scénario du court métrage est toujours présent, les étapes de la mise en scène et

de la narration du film sont distillées dans le roman, mais ce n’est pas le motif central. Le film est un tremplin pour le roman, les champs lexicaux du corps, de la souffrance, de la maladie, sont développés dans un texte qui explicite et approfondit le sentiment d’un enfant.

Comme on peut le constater, cette novélisation épouse le type d’écriture que nous avons appelé novélisation-confession, où l’enfant livre ses sentiments dans une narration en focalisation interne. Comme pour *Lettre à Johanna*, le scénario est en toile de fond, on passe ici de l’exercice de style poétique (l’image du court métrage est travaillée pour donner au récit la forme d’un conte) à la vision à la fois pragmatique et naïve d’un enfant, un point de vue qui permet d’ épouser le ton léger que le court métrage reproduisait également.


La particularité de ce court-métrage, encore une fois, est l’absence de dialogue. En effet, contrairement au film précédent, une voix off, celle de l’héroïne, une adolescente de 15 ans, occupe constamment l’espace sonore. Le court métrage est donc une composition sur le défilement des images et du son qui racontent une histoire, celle du regard personnel d’une adolescente sur sa famille, son père, sa mère et son frère. Elle commente ses rapports avec sa famille et avec les autres adolescents de son collège, elle confie de façon décalée et humoristique ses points du vue sur les questions et sujets qui occupent ses pensées et notamment celles concernant la sexualité.

La totalité du texte de la voix off est reprise dans la novélisation, mais de façon éclatée. La chronologie du film n’est pas respectée, mais le texte reproduit dans le livre est identique à ceux du film. Cependant, contrairement à Jean Luc Godard ou Marcel Pagnol, il ne s’agit pas d’une reproduction unique de la voix off, qui, au cinéma épouse le plaisir de l’écoute. Il s’agit de proposer, par le changement de support, une version littéraire d’un texte oral qui s’ajoute à un texte plus long, plus approfondi, plus étoffé. Il s’agit aussi d’approfondir le discours de l’héroïne, de continuer de suivre son évolution, son point de vue, cela sur le même ton et le même sociolecte.

Le texte épouse encore une fois les caractéristiques de la novélisation-confession, proposant une reprise d’un scénario largement modifié et modelé selon les propos que l’auteur souhaite développer mais fidèle au sujet, au ton et aux péripéties du film qui sont, certes, ajoutés, moulés dans un propos plus large et plus précis sur certains points mais présent dans son intégralité.

Les cinéastes effectuent des choix, de l’étape du scénario en passant par le tournage et le

---

montage. Ainsi, des coupes, des réorganisations narratives entraînent certains regrets, et les cinéastes sont souvent amenés à voir des voies multiples qu’une même matière filmique pourrait entreprendre. Cependant les formats de long métrage ne permettent pas, souvent, de composer un film de plus de deux heures. Ces différentes voies possibles sont soumises au public dans une moindre mesure dans les bonus DVD où les scènes coupées montrent les engagements divers, les choix que le cinéaste a dû faire. Le recours au texte permet de reprendre le film en y incluant toutes les voies, les thèmes et les désirs que le cinéaste a nourri durant les multiples étapes d’un film.

Carine Tardieu ne cache pas les rapports entre son expérience personnelle et les sujets de ses films. L’auteur est attaché à la période de l’enfance et de l’adolescence. On trouve la récurrence de la maladie de la mère dans les deux courts métrages. Le rapport intimiste est l’une des caractéristiques de ce cinéma d’auteur, qui tout comme Olivier Smolders avec Mort à Vignole, pousse ces cinéastes à adapter eux-mêmes leurs œuvres et surtout à développer les sujets complexes et riches à travers un autre support. La part de l’ombre est en effet un ouvrage reprenant les sujets de plusieurs courts métrages. Ainsi les thèmes, l’esthétique, et le style des auteurs orientent une cohérence qui est clairement formulée par le passage à l’écrit, c’est-à-dire approfondis ou regroupés en un seul texte comme pour Olivier Smolders. Dans les cas d’Olivier Smolders et de Carine Tardieu, on remarque aussi que l’écriture littéraire de la voix off, reportée dans les textes sont les liens essentiels entre les supports et les marques du style d’écriture des auteurs.

L’étude des textes de Carine Tardieu nous place face à une difficulté majeure : les textes épousent des typologies de novélisation rencontrées dans le versant plus populaire du genre, cependant elle présente des points communs avec les novellisations puisqu’il s’agit d’ « auto-novellisations », de cinéma d’auteur, et de rapport à des court métrages, un cinéma passant par les festivals et non par le média à large diffusion qu’est la télévision609.

Ainsi, cette collection nous amène à toucher ce qui pourrait faire défaut dans les classements génériques des termes. « Novélisation » et « novellisation » pourraient facilement passer pour des catégories motivées par un jugement de valeur qui conférerait aux premiers la connotation uniquement commerciale, populaire et serait en cela péjorative. Cette organisation ne lui permettrait

pas d’évoluer aux yeux des publics étant donné les novélisations de qualité qu’il est possible de rencontrer. La preuve en est l’existence de cette collection « Ciné-roman » qui présente les mêmes typologies d’écriture que le versant de novélisations rencontrées dans les éditions destinées à la diffusion de masse.

Ainsi, selon nous, la « novellisation » doit s’appliquer à ce qui démarque complètement les textes d’Olivier Smolders, Alain Berenboom, Tanguy Viel, Patrick Deville ou encore d’Alice Ferney de l’autre versant du genre. Ces novélisations sont des textes où le cinéma, le film, les acteurs, sont des motifs des textes écrits. La posture cinéphilique est alors souvent mise en scène dans ces écrits.

Dès lors, les novélisations se caractérisent par le discours porté par les écrivains sur le cinéma, par l’aspect ekphrastique de leur poétique. Les chapitres suivants vont nous permettre d’étudier deux écrivains qui choisissent de novelliser les films d’un même cinéaste, Joseph Léo Mankiewicz, en adoptant la même posture énonciative : celle d’un narrateur face au film.
2) Tanguy Viel, *Cinéma*

**Introduction**

« Eléments pour une écriture cinéphile »\(^{610}\)

*Cinéma* est le roman d’un spectateur excessif, d’un narrateur dont l’amour démesuré pour un film, un seul, le pousse à s’y consacrer entièrement. Il s’agit du *Limier* de Joseph Léo Mankiewicz (1972), qu’il nomme *Sleuth*, dans le souci de conserver la langue d’origine du film\(^{611}\). La quatrième de couverture résume très bien l’enjeu du roman et son idée fixe : « Celui qui se présente ici comme narrateur en est donc réduit à parler d’un film, d’un seul film, du même film qu’il a vu des dizaines de fois. Toute remarque, tout commentaire, il les a notés, consignés dans un cahier, jour après jour. Son existence est minée par le film. Ses goûts et ses jugements, il les doit au film. Ses amis comme ses ennemis, il les doit à l’opinion qu’ils se sont faite sur le film. A vrai dire, sa vie ne tient qu’à un film. »

Le récit de *Cinéma* ne tient qu’à un film et n’est soutenu que par une seule voix, c’est-à-dire selon Gérard Genette selon une « instance narrative »\(^{612}\) dont la « position relative par rapport à l’histoire »\(^{613}\) est simultanée, dans un « récit au présent contemporain de l’action »\(^{614}\). En effet selon Gérard Genette la voix du narrateur est à étudier en fonction de son rapport à l’histoire et la position simultanée, tout comme le discours du narrateur du *Limier*, au présent, épouse une forme de rhétorique correspondant aux descriptions qu’en fait Genette. Selon lui ce type de narration « est en principe le plus simple, puisque la coïncidence rigoureuse de l’histoire et de la narration élimine toute espèce d’interférence et de jeu temporel. Il faut observer que la confusion des instances peut fonctionner ici en deux directions opposées selon que l’accent est mis sur l’histoire ou sur le discours narratif »\(^{615}\). Tanguy Viel est édité aux Editions de Minuit et se place en héritier des romans emprunts de cinéma et d’expérimentations poétiques tels qu’Alain Robbe-Grillet les a entreprises avant lui. A ce propos il est significatif


\(^{611}\) « […]J’écoute toujours de ses concentré quand on doit lire ce qui se dit, et je peux concevoir, je peux concevoir qu’on passe à côté d’un si grand film à cause d’une raison aussi bête, à cause d’une vie sans rapport à l’anglais. », op. cit., p. 28.

\(^{612}\) GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 228.


de noter que Gérard Genette le prenne en exemple pour préciser son propos sur ce type de narration qu’il qualifie de « littérature objective », permettant une « transinitivité absolue de la narration que favorisait l’emploi généralisé du présent ». Le chercheur ajoute que « Tout se passe donc comme si l’emploi du présent, en rapprochant les instances, avait pour effet de rompre leur équilibre et de permettre à l’ensemble du récit, selon le plus léger déplacement d’accent, de basculer soit du côté de l’histoire, soit du côté de la narration, c'est-à-dire du discours »616.

Dès lors, on comprend que l’une des caractéristiques du roman de Tanguy Viel sera de jouer sur les basculements narratifs de l’énonciation et de la position du discours par rapport à l’histoire du film, l’histoire du roman et le discours qu’il porte sur les deux instances. Dans Cinéma, on suit ainsi cette voix narrative au présent contemporain d’un narrateur homodiégétique617 à la logorrhée omniprésente. Le roman tient donc à la personnalité exceptionnelle car obsessionnelle de ce personnage.

A la page 43 du livre, ce dernier tente de recentrer ses forces qui semblent s’évaporer au fur à mesure que les phrases s’alignent, ces phrases longues, interminables, qui révèlent son souhait d’en dire toujours plus et toujours mieux : « Mais je m’emporte, et je ne laisse pas les choses venir d’elles-mêmes, 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, voilà ce que je dois faire. » Avec Cinéma, le discours sur le film se réalise par le travail sur la langue, la parole, laissant s’épanouir une rhétorique martelant les images du cinéma, s’attachant à décrire le cinéma, à mettre des mots sur un médium qui fascine. Une fascination de cinéphile où s’exprime le désir de retrouver les premières sensations que procure le film et de les restituer : « La première fois qu’on voit le film, on se laisse complètement avoir à l’étonnement, parce qu’on n’a pas idée vraiment de pourquoi Andrew a invité Milo. »618 Le narrateur constate cependant la difficulté de réitérer ses sentiments premiers : « […] et comment me souvenir, la première fois que j’ai vu le film, non seulement des années qui ont passé, mais je dois dire, des dizaines, des centaines de fois depuis et je ne peux pas retrouver pour chacune la trace exacte de mes réactions »619. L’originalité et l’intérêt du roman proviennent notamment de ce postulat de départ qui est de constater l’échec de l’entreprise d’écriture dont la difficulté et la complexité se manifestent dès les premières pages : « Le

616 GENETTE, Gérard, Figure III, op. cit. p. 231-232.
618 VIEL, Tanguy, Cinéma, op. cit, p. 15.
narrateur du livre, justement, est habité par une grave maladie qui consiste à vouloir ramener l’image, les images, à hauteur de sa langue à lui, et son obsession provient principalement, je crois, de l’achoppement à cette réduction. » déclare Tanguy Viel dans un article publié à propos de son livre en 2000.°

Un tel ethos du personnage, sa logorrhée aussi, nécessitent, on s’en doute, quelques ajustements de taille sur le film.

En effet, tout spectateur connaissant un tant soit peu le film de Mankiewicz est interpellié par l’omission des automates qui habitent le décor du manoir d’Andrew Wyke. Pour un narrateur si obnubilé, l’effacement presque total de « Jack, le matelot jovial » intrigue. Annie Mottet l’avait déjà relevé dans son article° sur le livre de Tanguy Viel. Selon elle, la place du narrateur et sa personnalité se creusent là où certains éléments filmiques sont effacés : « Le discours du mega-narrateur et tout ce qui se réfère à la manipulation »°, c’est-à-dire tous les inserts sur les automates et les portraits d’Edgar Allan Poe. C’est alors toute la présence du « grand imagier »° et sa façon de manipuler le spectateur qui est laissée selon elle significativement de côté par l’auteur. Tout ce qui se réfère au métier de romancier d’Andrew Wyke est également omis : les scènes nous montrant les innombrables portraits d’Andrew (4ème de couverture de ses romans) qui sont vus plusieurs fois (focalisation interne d’Andrew puis de Milo) ne sont pas relevés. Tout comme l’importance du personnage de Marguerite, le narrateur ne conserve de ces éléments cités que ce qui est nécessaire au bon déroulement de l’histoire et de la « pellicule vocale »°. Tout ce qui est omis dans Cinéma est en ce sens pointé du doigt, et le jeu du « montré/caché concourt à faire du lecteur un chiff limier »°.

---

° MOTTET, Annie, « De la Pellicule vocale ou le double comme si », dans Cinéma et Littérature, d’une écriture à l’autre : sous la direction de Laurence Schifano – Hors série n°6 2002, Université Paris X.
° Ibid, p. 207.
° Cinéma, p. 43.
° MOTTET, Annie, De la Pellicule vocale ou le double comme si, op. cit. 208. Elle rappelle le jeu sur le montré/caché à ce propos : « C’est particulièrement le cas pour le dernier manuscrit d’Andrew […] L’adaptation pourtant ne signale que « les papiers partout qui volent, les magazines qui se déchirent, les bibelots qui s’écrasent, les lampes qui explosent, les tapis qui se froissent » (48), gommant avec cette description hyperbolique la référence précise au manuscrit désigné par le terme de « papiers qui volent ». […] Inversement, au moment où Andrew, qui s’est débarrassé des quatre indices qui le désignaient comme le meurtrier de Tea, peut enfin s’asseoir pour attendre l’arrivée de la police le narrateur commente : « Mankiewicz abuse (...) non pas mettre un journal entre les mains de Lawrence Olivier (...) non, lui faire prendre un manuscrit de deux cents pages (...) c’est chose incroyable, dans tous les sens du terme » et ajoute : « j’admire le culot, et je le souligne »(115) orientant ainsi l’attention sur un texte qui s’épargille, se reconstitue pour finalement glisser des mains d’Andrew, à l’instar, on l’aura compris, du texte même de Cinéma. » 208.
C’est donc une manière d’imposer plus clairement la personnalité du narrateur qui fait « sur la pellicule filmique de la « pellicule vocale » ». Annie Mottet insiste sur l’esthétique de la « tentative de retranscription » qui se réalise à l’aide d’une logorrhée infatigable, le « ruban vocal du personnage qui de la même manière, mécaniquement, se déroule »626. La mécanique du langage écrit se pare de la figure de rhétorique de l’hypotypose tout au long du roman. La figure est utilisée ici de façon paradoxale puisque les commentaires du narrateur semblent se réaliser face au film, comme une pensée en train de se faire. Pourtant, les remarques sont réfléchies et ont été mûrement écrites et refusées puisque le personnage tient son cahier de façon systématique. Il suffit de lire un extrait de la première page pour constater d’emblée la présence de l’hypotypose :

« Une voiture de sport, la voiture rouge de Milo Tindle, qui roule dans l’allée qui mène au château, au manoir qu’on voit de face et qui en impose. Tindle, c’est son nom, c’est un Anglais, et il se gare dans la cour du manoir, sur le gravier, avec sa voiture de sport rouge, et sa veste étiquetée très à la mode dans les années soixante-dix. Il en sort, de sa voiture rouge (avec ses initiales inscrites sur le côté, sur l’aile droite, rajoutées par-dessus la peinture, c’est écrit : M.T., comme Milo Tindle). Mais à peine il est descendu de sa voiture, à peine il a enlevé ses lunettes de soleil et refermé la portière, tout de suite une voix s’élève d’on ne sait trop où. On sait seulement qu’elle ne vient pas de l’intérieur du manoir, plutôt du jardin, du parc autour où il s’est garé, une voix qui le fait se retourner, et tourner le dos à la porte principale du manoir. »627

La figure de l’hypotypose consiste en une description ayant pour but d’animer une scène comme si elle se déroulait sous les yeux du lecteur. Cette figure se manifeste par l’emploi du présent de narration, la répétition, les appositions ou les apostrophes, la phrase nominale, les effets d’un discours oral ; éléments qui structurent l’extrait cité. Aussi, le lecteur a-t-il l’impression de lire un commentaire écrit littéralement face au film, impression que la fin de la première phrase accentue lorsque le narrateur déclare « une voiture […] qu’on voit de face et qui en impose ». De plus, le souci constant d’être le plus exhaustif possible justifie l’emploi de phrases longues ainsi que les reformulations en cascade qui, de fait, font porter le sens et l’interprétation sur le lecteur (variations sur les termes où on constate que le narrateur ne choisit pas et décide de tout livrer au lecteur) : « la voiture rouge de Milo Tindle, qui roule dans l’allée qui mène au château, au manoir ». Plus loin, à la page 13 on peut lire : « Mais celui qui s’appelle Wyke sait parfaitement qui est là ; avec son sourire moqueur, ou ironique ou malicieux628, avec son vieil âge et son embonpoint, on voit qu’il sait parfaitement que c’est

626 VIEL, Tanguy, Cinéma, op. cit. p. 206.
628 C’est moi qui souligne.
Milo Tindle ».

La « pellicule vocale » du narrateur semble vouloir se dérouler à l’infini, la typographie du texte amplifie cette impression puisque les aérations (blancs, sauts de paragraphe, alinéa, etc.) sont inexistantes tout au long de la centaine de pages que compte le roman. Un flot continu de mots inonde le lecteur dépassé par tant de précision portant sur un référent absent, d’autant que certaines phrases occupent souvent tout l’espace de la page (pages 30 et 31 par exemple).

Le narrateur est comme guidé par un désir de précision presque pathologique tout en faisant des omissions remarquables et surprenantes de quelques éléments majeurs du film de Mankiewicz.

En effet, à l’effacement de l’automate s’ajoutent des problèmes de restitution du déroulement linéaire du film puisque discours textuel et discours iconique ne peuvent fonctionner selon une même vitesse narrative\(^{629}\). Le narrateur doit freiner son discours et déclare ainsi dès la page 26 : « Mais je ne peux pas en dire plus, ni les tenants ni les aboutissants de l’affaire, parce que sinon je ne respecte pas la chronologie. »\(^{630}\) Un problème qui revient une dizaine de pages plus loin : « C’est vrai que je n’en ai pas parlé jusqu’alors de Saint John Lord Merridew, parce que je n’ai pas voulu compliquer mon explication des points importants dès le début […] »\(^{631}\). L’impossibilité de raconter de façon linéaire, en respectant le défilement propre au film (et faire ressentir au mieux ses effets), pose des difficultés que l’auteur utilise comme motif de son roman : en n’omettant pas ces difficultés mais en les exposant franchement et brutalement au lecteur, en les intégrant à sa poétique. C’est précisément ce qui donne son aspect labyrinthisque au roman, à l’image de la narration du Limier.

A la page 74, le narrateur déclare : « […] à cet instant précis on croit toujours que Tindle est mort et si je le précise tout de suite, c’est simplement parce qu’il est impossible de tout raconter à la fois […] C’est tout à fait arbitraire si je fais en sorte ou non de suivre le déroulement du film, rien de motivé là-dedans, mais il faut bien choisir, alors je fais au plus simple. »\(^{632}\) Constatons dès à présent que les deux œuvres sont construites sur des cadres narratifs simples : dans Le Limier, seulement deux acteurs évoluent dans un décor unique suivant les préceptes du théâtre classique : unité de temps, de lieu et d’action. Dans Cinéma, le

---

629 GENETTE, Gérard, Figure III, voir le chapitre : Durée, p. 122 à 145.
631 Ibid, p. 36.
632 Cinéma p. 60 : « Mais rien ne vaut la simplicité. Nothing succeeds like simplicity, dit Andrew. » Dans Le Limier, le personnage dit ensuite à Milo habillé en Auguste suppliand Andrew de ne pas le tuer : « Vous fuyez par l’escalier, je vous rattrape, et dans la lutte je vous tue ». 

235
seul véhicule romanesque est la voix narrative d’un seul personnage parlant d’un unique film. Pour autant, rien n’est « simple », ni dans le film, ni dans le livre.

_Cinéma_ est un livre emblématique du rapport que les écrivains contemporains entretiennent avec le cinéma. Ce roman est mis en relation par Monique Carcaud-Macaire avec le « post-modernisme »633 qui se caractérise par le « malaise » que ressent une génération contemporaine dans son constat désarmant que « tout a été dit »634. Le livre de Tanguy Viel est surtout emblématique du genre car il pose comme motif du roman la difficulté de l’adaptation littéraire et du passage du film au roman. Plus précisément il pose la difficulté de rendre compte d’un film par la langue écrite (en opposition à langue orale que l’écrit tente de mimer). Monique Carcaud-Macaire avait relevé le souhait de _Cinéma_ de se placer dans la problématique de la communication, idée illustrée par la citation en exergue du roman635. Malgré la solitude que le narrateur semble entretenir dans ce rapport élitiste au film, il lui arrive souvent de le visionner en étant accompagné : « Je n’ai besoin de personne devant qui me justifier, ce film je le refais tout seul dans ma tête, avec mon cahier, sans besoin de personne, seulement quelque fois ça tombe qu’il y a du monde, ça tombe que je suis patient avec eux, ça tombe qu’ils avaient besoin d’explications et que je suis prêt à sacrifier un peu de temps, c’est une chance pour eux c’est tout. »636 Monique Carcaud-Macaire souligne que « le problème de communication, évoqué comme justification de l’entreprise romanesque, s’alourdit de la prise de conscience progressive des difficultés inhérentes à l’entreprise de transposition des images en mots »637.

Le livre de Tanguy Viel est d’abord un exercice d’écriture sur le cinéma qui apporte sa pierre de touche aux rapports toujours renouvelés entre ces deux arts. Il refléchit aussi, indéniablement, à la problématique contemporaine de la communication entre les individus _via_ la médiation (même problématique) permise par le poste de télévision : l’interactivité possible entre les spectateurs. Mais, surtout, _Cinéma_ est un livre central, essentiel, pour l’étude du genre

---

633 Mouvement lancé par Jean-François Lyotard.
634 On verra dans la deuxième partie de ce chapitre qu’Alice Ferney est « fascinée » et « agacée » par le cinéma.
636 VIEL, Tanguy, _Cinéma_, op. cit. p. 75.
global de la « novélisation » et plus particulier de la « novellisation », parce qu’il réunit à lui seul les différents outils syntaxiques et sémantiques propres au genre, ses fonctions principales, et interroge les multiples rapports d’adaptation que le genre configure. Ce roman nous amène à « toucher » tout ce qui est en jeu dans le pari de passer des images en/aux mots. Sans être une novélisation jouant le jeu de la fiction, la passion du narrateur donne vie à Sleuth, grâce à une écriture atteignant une hybridité comparable aux anciens « Ciné-romans » d’Alain Robbe-Grillet tout en inventant une alternative véritablement littéraire, en laissant parler le texte écrit là où l’auteur de L’année dernière à Marienbad638 s’appuyait sur les éléments filmiques qui jalonnaient ses livres, détachant ainsi les niveaux de lecture639. Cinéma discute – au sens fort du terme c’est-à-dire dialogue, lutte, dispute, réfléchit, interroge – avec l’œuvre de Mankiewicz et le cinéma, et ce sont les multiples formes de cette discussion, sa richesse en d’autres termes pour notre objet d’étude, que ce dernier travail voudrait interroger.

**Discussion avec le film**

Rappelons en quelques mots le film de J.L.Mankiewicz : un richissime aristocrate, auteur de romans policiers (Andrew Wyke) a invité un coiffeur londonien d’origine italienne (Milo Tindle) à lui rendre visite dans sa somptueuse demeure ; celle-ci est habité par des automates, des objets et jouets de toutes sortes, nourrissant la passion du jeu et de la mise en scène du maître de maison. Ce dernier hait littéralement Milo Tindle dont il connaît la liaison avec son épouse, relation inconcevable selon lui tant le jeune Italien est jugé indigné de cette union (rang, origine, éducation). Andrew Wyke dissimule son mépris et joue le rôle de l’ex-mari bon joueur en proposant à Milo Tindle de cambrioler ses bijoux afin d’entretenir sa femme, qu’il lui décrit de façon persuasive comme exigeante et dépensière. De cette façon, il serait remboursé par son assurance et bénéficierait aussi d’un gain.

Ce qui apparaît au début comme un simple « deal » se transforme rapidement en un divertissement sadique orchestré par Andrew Wyke. Ce dernier, effectivement, mêle le théâtre à la vie, et impose à son rival des déguisements humiliants et des scènes macabres et cyniques. Mais il sous-estime sa victime.

Le film de J.L.Mankiewicz peut se découper en trois parties, les deux premières durent

---

639 « Au contraire, les textes de l’auteur de L’Immortelle montraient que, de plus en plus, le cinéma intégré au récit romanesque était devenu facteur d’égarement et d’équivoque de la mimésis. » Carcaud-Macaire, p. 181.
une heure à peu près alors que les vingt dernières minutes consistent en ce qu’on appelle le dénouement dans le genre policiers. Dans la première partie le personnage d’Andrew domine en tous points : il dirige les scènes, le scénario (celui du film et le sien), les mouvements (ceux de Tindle et les siens) et la caméra est complice de cette supériorité. La deuxième partie correspond à la vengeance de Milo Tindle, étape qui précède l’issue de ces « jeux dangereux ». Dans cette structure narrative à la symétrie évidente, la fin du film nous place devant les deux échecs des héros : Milo, qui a subi l’humiliation de la mise en scène de sa propre mort, meurt. Après avoir souffert de la mise en scène de son arrestation, Andrew finira, on s’en doute, en prison. La logique du récit du film est dominée par un jeu de manipulation et de séduction dont la parole est l’arme essentielle ; tour à tour les personnages se manipulent, exécutent leur plan et sanctionnent finalement l’autre, qui, pris au piège, se voit humilié et défait.

Fiction et réalité dans Le Limier

Entre les années 1940 et 1960, un changement progressif intervient dans la façon dont le cinéma appréhende le monde, la façon de considérer l’image cinématographique et sa relation à la réalité. La mise en scène cinématographique était, avant les années 60, dans un âge « innocent », où l’immédiateté des images était de mise et où le pouvoir de séduction était pris au premier degré. Certains films mirent alors en doute la vraisemblance de l’image cinématographique (en premier lieu Citizen Kane et plus tard Blow Up), alors que les années 70, comme l’explique Vincent Amiel, « épuisèrent le principe de duplicité de l’image qui expose et scelle à la fois, à travers toute une série d’intrigues dans lesquelles le cinéma devient vecteur et objet d’enquête : Conversation secrète (F.F.Coppola), Blow Out (Brian de Palma), La Fugue (A. Penn) »641. Le Limier est réalisé en 1972 et se situe entre cette période réflexive du cinéma et celle des années 80 qui voit l’apparition de l’ironie postmoderne, où le doute sur le réel entre en scène, et où l’image devient un simulacre. Les cinéastes ne souhaitent plus travailler la référence au monde mais ce doute envers le réel, pour mettre en valeur l’exagération, l’artifice, la performance (période représentée de façon emblématique par le genre du film d’horreur)642.

640 Terme qu’Andrew Wyke prononce en français dans le film.
642 Jean-Baptiste Thoret explique dans son livre cité précédemment le changement de croyance et de traitement de l’image et du cinéma à partir de l’assassinat de John Fitzgerald Kennedy le 22 novembre 1963 : « […] ces 26 secondes provoquèrent et accompagnèrent un effondrement du pacte américain de transparence qui avait, jusque
dit Joseph Léo Mankiewicz, interrogé à propos de son dernier film. Le cinéaste joue très souvent sur la mise en valeur visuelle du passage entre les différents modes d’histoires, d’images et de représentation. On pense au générique du *Reptile* qui laisse défiler les différents tableaux faisant référence à l’un des personnages incarcéré qui est peintre (il permet aux prisonniers de « s’évader » en regardant ses peintures plus que suggestives sur le corps féminin), mais on pense surtout aux peintures égyptiennes marquant les transitions dans *Cléopâtre*. Ces reproductions des scènes historiques disparaissent progressivement au profit d’une image cinématographique reproduisant la peinture à l’identique. Présentée au spectateur tout d’abord à l’arrêt, l’image abandonne son immobilité pour se remettre en mouvement et conter le récit.

Dans le *Limier* le générique est immédiatement placé sous un régime ludique qui participe à déformer la vraisemblance du récit et de ses images. Ici, c’est le théâtre qui teinte le film, le générique affiche d’emblée cette intertextualité. Tout d’abord, le fait est connu, le cinéaste attribue des noms d’acteurs fictifs à des personnages qui n’apparaîtront pas (Eve Channing, personnage de *All about Eve*). Il s’agit bien entendu de garder entier le secret quant au personnage fictif du détective que va créer Milo (présenté comme « Alec Cowthorne as inspecteur Doppler ») lors de sa vengeance. Mais le générique annonce aussi les vrais acteurs, cinéaste et auteur de la pièce adaptée par Mankiewicz (Anthony Shaeffer). Un mélange improbable entre acteurs et personnages fictifs, fait rare dans l’histoire du cinéma, qui donne d’emblée le ton choisi par le cinéaste.

Alors que les noms des artistes défilent, les plans sont composés de plusieurs tableaux qui s’enchaînent et représentent diverses aventures contées dans les romans policiers du maître de maison. A la fin du générique, la musique lance ses dernières notes de façon significative au moment même où le nom du réalisateur apparaît ; on se trouve alors sur le dernier tableau. La caméra se rapproche de la toile qui représente un château au milieu d’un terrain qu’on devine immense et une route terreuse trace un chemin jusqu’à la magnifique demeure. La caméra continue son mouvement avant (zoom) jusqu’à épouser le cadre du tableau. Au moment où les rideaux qui l’encadrent disparaissent, l’image change, abruptement

---

*là, uni le réel et le visible, ou plutôt le réel et la fiction, puisque dans le cinéma classique l’un était à la hauteur de l’autre et la question de leur adéquation ne se posait pas. »*  
646 De Joseph Léo Mankiewicz (1950).
mais imperceptiblement remplacée par une image d’apparence plus réelle c’est-à-dire, on le sait, par une image cinématographique. Une voiture « rouge sang » se gare sur le parking terreux. Une musique aux tonalités plus calmes, d’un autre régime que celle du générique, souligne la transformation et l’arrivée de Milo Tindle.

Le film s’ouvre donc sur un effet d’illusion de la représentation qui se réalise à travers la notion d’analogie, pointant ici encore une fois le désir de la fiction de représenter à la fois le monde et l’image qu’on se fait du monde. Mais ici, sous couvert d’un soulignement très insistant, l’auteur nous indique ironiquement que son film est un spectacle. C’est donc au moyen d’une efficacité visuelle spécifique au cinéma (zoom qui épouse un cadre et changement d’image avec le mouvement constant de l’objectif), que le spectateur est invité à entrer dans la fiction cinématographique. Le cinéaste met en exergue un aspect central de sa mise en scène.

On est donc introduit dans le film par une instance narrative qui correspond à ce qu’André Gaudreault nomme le « mega-narrateur » filmique. Ce dernier nous indique que l’illusion, le théâtre, l’art du « jeu » devrait-on dire, pénètre la diégèse ; la « réalité » du régime filmique pour en jouer et se jouer des protagonistes et des spectateurs (les automates dans le film sont des représentations en abyme des personnages mais surtout de ses spectateurs).

Le paradoxe de cette méthode référentielle est toutefois que le passage du régime pictural/théâtral au régime d’images cinématographiques apporte un effet de réalité. C’est-à-dire que le passage de l’image d’une scène dessinée, faisant référence au théâtre, à une image pensée et vue comme « réelle » par rapport à l’image précédente place le régime cinématographique dans une position d’art mimétique par excellence. Ce qui est ambivalent cependant, c’est que tout le film ne cesse de souligner les artifices de la mise en scène et les étapes du scénario sans pour autant sortir le spectateur de l’effet de fiction et de croyance qui l’habitent, une croyance remise constamment en question au fur et à mesure que les scénarios et les mensonges des personnages se montent et se démontent littéralement. Bien entendu, dans le film, c’est le retour de Milo Tindle en inspecteur Doppler qui représente cette irruption de l’imaginaire dans la vie d’un personnage. Andrew est pris au piège de son propre jeu, de son propre récit, la réalité lui échappe, une trappe s’ouvre sous ses pieds lorsque l’inspecteur Doppler se penche pour examiner les alentours de l’escalier : le lieu du drame. Il gratte le sol et trouve du sang incrusté dans la moquette, c’est alors que l’inspecteur, populaire à souhait,

---

647 Cinéma page 78 : « […] avant que le générique commence, j’ai appuyé sur pause et j’ai dit, vous savez, c’est une tragédie, ça finit dans le sang, et j’ai ajouté, l’un des deux personnages a une voiture rouge pour symboliser le sang de sa mort. »
648 Pour Monique Carcaud Macaire c’est en quoi le film interroge le baroque cinématographique.
annonce triomphalement à Andrew : « Vous ne croyez pas qu’il serait temps de cesser de parler de jeu ? ».

La mise en scène de J.L.Mankiewicz est effectivement appuyée par les artifices cinématographiques tels que la musique qui sert à ponctuer les phrases des acteurs ou les effets visuels divers. Par exemple lorsque Andrew dit à Milo une fois qu’ils sont entrés dans le manoir : « Alors, si je comprends bien vous souhaitez épouser ma femme !? », quelques notes d’un orgue interviennent, elles sont suivies d’un panoramique rapide qui remonte du bras au visage stupéfait de Milo Tindle. Un insert de « Jack le matelot » termine d’insister sur le caractère crucial de cette phrase lancée en apparence naturellement par Andrew Whyke.

Le metteur en scène met ainsi en lumière son propre travail grâce au déroulement des images de son propre scénario sous nos yeux, le tout restant en cohérence avec le personnage d’Andrew qui manipule et tire les ficelles du sien. Tout le travail de Mankiewicz sur le jeu, sur la manipulation des personnages entre eux (les mensonges qu’ils élaborent pour faire tomber leur adversaire dans leur piège) part de l’illusion de véracité des mises en scènes, de l’art de mentir et de jouer des personnages. La croyance des protagonistes et des spectateurs est mise à mal, car il s’agit là d’une mise en scène de notre désir de croire. Le film de Mankiewicz nous amène perpétuellement à constater que les ficelles scénaristiques suffisent à nous plonger dans une croyance en une fiction pourtant maintes fois pointée du doigt, désignée comme telle et contrariée par les personnages eux-mêmes.

Dans Le Limier le personnage d’Andrew Wyke incarne la notion d’imaginaire (il est romancier et aime le théâtre) et insuffle l’artifice, le théâtral dans le film.

Milo Tindle sort de sa voiture et se dirige vers le jardin en forme de labyrinthe. C’est le son hors champ d’une voix masculine qui l’attire et le guide. L’illusion se loge dans cette première forme de tromperie à l’encontre du spectateur et de Milo Tindle, car la voix qu’on accorde naturellement à un autre protagoniste du film (et qu’on pense découvrir bientôt), provient en fait d’un enregistrement audio (c’est un « leurre » selon les mots de Roland Barthes). Le maître des lieux, l’aristocrate Andrew Wyke, travaille sur son roman en enregistrant son texte vocalement. La voix est bien celle d’Andrew mais il n’est pas effectivement (réellement) en train de parler et l’artifice sonore déstabilise. Le temps de la découverte de la véritable origine sonore de cette voix prend quelques minutes durant lesquelles nous observons Milo qui se perd dans le dédale du labyrinthe. Ce personnage obstiné et déjà téméraire réussit finalement à rejoindre le centre. Les premiers plans consacrés au
personnage d’Andrew sont associés à ce truclement sonore. Le gros plan du magnétophone occupe ensuite l’écran et nous écoutons et regardons ce protagoniste écoutant sa propre voix.

La première apparition d’Andrew dans le film se réalise avec l’artifice visant à tromper Milo et le spectateur et associer Andrew à une voix fictive. Lorsqu’on entend sa voix en son in, le son et l’attitude le lient à son double littéraire : son détective héros. Ces premières impressions « tronquées » caractérisent immédiatement ce personnage qui va dans la suite du film laisser la fiction envahir son espace vital. Andrew Wyke est bien un personnage voué au régime de l’imaginaire et de la création, il est le premier à jouer à des mises en scène et s’avère être un passionné de ces jeux de rôles auxquels il se livrait jadis avec ses invités (ce qu’il explique à Milo lorsqu’ils pénètrent la salle des costumes et objets divers).

De même, lorsque Milo et Andrew discutent du vol des bijoux et du problème que pourrait bien poser l’enquête policière, Milo s’inquiète à juste titre et demande à Andrew s’il a déjà vécu ce genre de choses. Afin d’argumenter sur sa maîtrise des événements si un tel problème se présentait, pour expliquer qu’il pourrait faire face à une éventuelle confrontation avec la police, Andrew cite le savoir et l’expérience de son détective fictif St John Lord Meridew. Selon lui, il est normal de justifier son savoir en faisant appel à celui d’un protagoniste qu’il a inventé. Andrew considère comme égales voire supérieures, les expériences fictives que ses créations lui permettent de vivre par rapport à une possible expérience concrète que la réalité du monde qui l’entoure pourrait bien lui imposer. Ce personnage est doté d’une perversité aigüe puisqu’il n’éprouve aucun scrupule à simuler la mise à mort ; éminemment narcissique, la réussite de son plan flatte son ego et son intelligence.

A l’opposé, Milo Tindle est un cockney qui a connu la pauvreté et qui est lié à une conception pragmatique du monde, conforme à son appartenance sociale (réalités du monde, le souci de survivre), il expliquera en effet à Andrew : « Le seul jeu auquel on jouait c’était celui de survivre ».

De même, la question des mediums et de leurs valeurs, souvent présente dans les films de Mankiewicz649, va servir à opposer les deux hommes et à associer Milo à la « trivialité » de la télévision, medium de sa génération. Andrew quant à lui exprime son aversion pour ce phénomène médiatique moderne qui « ne s’intéresse qu’aux faits réels, pas à la fiction. » Milo est un représentant de cette modernité, sa « pauvreté » culturelle (selon Andrew) et sociale le rattache aux notions plus pragmatiques du monde. C’est certainement pourquoi l’arrivée de

649 Dans Chaînes conjugales un professeur de littérature, Kirk Douglas, est en quelque sorte opposé aux employeurs de sa femme qui écrit des romances à l’eau de rose pour la radio.
Milo Tindle au début du film coïncide avec la transformation du tableau en images cinématographiques et accompagne donc la sensation réaliste qui s’en dégage.

On voit bien de quelle manière les dix premières minutes du film placent le régime de la fiction et de la réalité sous plusieurs modes, en se terminant notamment par cette symbolisation des personnages : Andrew/Fiction _ Milo/réalité (alors qu’Andrew peut représenter le théâtre et Milo le cinéma, selon certains critiques660). En plaçant son film sous la veine théâtrale, Joseph Léo Mankiewicz installe finalement un « combat » entre la fiction et la réalité dont le déroulement est orchestré par le jeu sous toutes ses formes.

**L’illusion référentielle dans Cinéma**


*Cinéma* est donc un roman porté par une voix narrative intra-diégétique mais la présence de ce narrateur et son rôle dans le roman n’apparaissent pas immédiatement. Le film n’est cité qu’à la page 15, avant, pendant quelques pages (pas plus de 6), le lecteur peut douter de la présence du narrateur-personnage et se demander si le rapport du récit au film va se faire de façon mimétique (novélisations traditionnelles) ou avec la mise en perspective du film à travers un point de vue interne (d’un narrateur face au film, citations, références, métadiscours…). Toutefois, durant les premières pages, une illusion référentielle est entretenue par le narrateur, qui, pour l’instant, paraît « absent » :

« Une voiture de sport, la voiture rouge de Milo Tindle, qui roule dans l’allée qui mène au château, au manoir qu’on voit de face et qui en impose. Tindle, c’est son nom, c’est un Anglais, et il se gare dans la cour du manoir, sur le gravier, avec sa voiture de sport rouge, et sa veste étiquetée très à la mode dans les années soixante-dix. Il en sort, de sa voiture rouge (avec ses initiales inscrites sur le côté, sur l’aile droite, rajoutées par-dessus la peinture, c’est écrit : M.T., comme Milo Tindle). Mais à peine il est descendu de sa voiture, à peine il a enlevé ses lunettes de soleil et refermé la portière, tout de suite une voix s’élève d’on ne sait trop où.

On sait seulement qu’elle ne vient pas de l’intérieur du manoir, plutôt du jardin, du parc autour où il s’est garé, une voix qui le fait se retourner, et tourner le dos à la porte principale du manoir. […]651

Comme le narrateur souhaite laisser parler les images on peut aisément rapprocher cet extrait de la première vision du film, cette image rappelant le théâtre (rideau autour du tableau) pénétrant le cinéma. L’utilisation de la figure de l’hypotypose rend la description du film vivante, présente, actualisée, voire, plus précisément, réactualisée. L’emploi du pronom impersonnel « on » est une première marque de présence du narrateur mais il est englobé avec le spectateur (« on sait seulement qu’elle ne vient pas de l’intérieur du manoir ») et le savoir dont il est question est attribuable à tout le monde. C’est une manière de réunir le narrateur, le spectateur du film et le lecteur du roman. C’est la seule catégorie des spectateurs respectables à ses yeux alors que d’autres types de spectateurs sont rejetés : les savants et le « bon public » notamment652. Ironiquement, on peut ajouter que le lecteur n’est accepté comme bon spectateur que parce que nous sommes manipulés par le récit du narrateur de Cinéma.

On constate dès les premières pages, l’introduction du filmique dans le corps du texte, dans le roman de Tanguy Viel. Et le désir de laisser parler le film et les images par l’intermédiaire du narrateur se traduit par une illusion faussée de voir le film défiler sous nos yeux. Cette forme de rapport au film est seulement entretenue au début du roman. Au bout de trois pages, des marques énonciatives apparaissent avec le pronom personnel « je » et ne seront réutilisées qu’après que le film ait été mentionné. En effet, le narrateur, qui se répète, déclare : « […] mais ce n’est pas vraiment la voix du détective, je l’ai déjà dit, c’est la voix prêtée par quelqu’un à un détective imaginaire […] ». La présence du narrateur personnage est donc installée assez rapidement de façon laconique et brève ; avant ces occurrences, sa présence est latente à cause du langage s’apparentant à un discours oral. En effet, l’emploi du pronom impersonnel « on » avec un verbe perpectif (« on voit ») s’ajoute à l’utilisation de la figure de l’hypotypose qui traduit la présence d’un locuteur attesté de l’univers diégétique du roman, celle d’une personne qui décrit un autre récit : « on sait seulement qu’elle ne vient pas de l’intérieur du manoir ». C’est le savoir du spectateur qui est étudié, à l’image d’un narrateur cherchant à ancrer une focalisation dans un récit. Par la suite les formules attestant sa présence inondent le texte : « je souligne » (21-56), « j’insiste » (67-70) « j’espère être assez clair

651 VIÉL, Ferney, Cinéma, op. cit. p. 9-10.
652 MOTTET, Annie, De la Pellicule vocale ou le double comme si, op. cit. 210 : « Il y a, d’un côté, ceux qui tiennent un discours savant, parlant de « reconnaissance » (84), de « métadiscours » (p.105). […] [et] ceux qui ne regardent un film qu’en version française, à la télévision, quitte à aller « boire trois verres d’eau à la cuisine » (p.106) et à poser des « questions insensées » (pp.73,83) ou rire intempesivement ».
653 C’est moi qui souligne.
jusqu’ici » (18), « je parle par expérience »(29), « je précise cela » (20) « je le répète » (20) puis l’insistance sur les pronoms de la première personne : « à m’expliquer à moi-même » (23), « mon idée à moi » (34), « ma petite idée à moi » (53), « c’est ce que je dis moi » (89)...

Le recul opéré finalement par le narrateur en intervenant sur le récit filmique, participe également à la réalisation de ce même effet, de cette sensation de réalité lorsque deux arts sont mis en relation, ou lorsqu’un art est mis en « perspective » :

« Ils ont pris le temps cependant d’entrer à l’intérieur de la maison, de s’installer dans le salon, dans l’immense salon peuplé de jouets, de poupées, d’automates, de bibelots, ils ont pris le temps de se servir un verre, puis Andrew a demandé si Milo voulait épouser sa femme, ce qui paraît une aberration, un excès par-delà la bienséance et par-delà la logique, et détonne sérieusement dans la situation, parce qu’on ne s’y attend pas du tout. On ne s’y attend pas du tout, au moins la première fois qu’on voit le film. La première fois qu’on voit le film, on se laisse complètement avoir à l’étonnement, parce qu’on n’a pas idée vraiment de pourquoi Andrew a invité Milo. »654

C’est dans cet extrait qu’apparaît pour la première fois le mot « film », un contexte de première nomination placé sur le mode du souvenir, souvenir du premier regard et du premier sentiment face au film. Le narrateur attend de façon significative avant de nous surprendre en explicitant la présence du médium, ce qui implique une prise de recul. Tout à coup le narrateur n’est plus dans ce qui semblait être une novélisation traditionnelle ; il modifie le point de vue d’énonciation et nous replace de façon presque brutale face au film, dans la position de spectateur qu’épouse le narrateur. Nous sommes bien face à une novélisation, telle que nous avons commencé à la définir en introduction de cette partie.

Dès lors, dans l’imaginaire du lecteur, la position du personnage face à un poste de télévision termine de structurer le postulat de départ du roman. Le décalage apporte une dimension concrète, plus rationnelle, lorsque le narrateur est de façon réaliste placé face à une œuvre connue, un film considéré comme un chef d’œuvre du patrimoine cinématographique. Le narrateur est comme le témoin privilégié du lecteur, un médiateur du film, et le sentiment réaliste se révèle tout simplement dans cette configuration presque banale aujourd’hui d’un homme face à un film. L’œuvre fictive et le film réduit à sa copie vidéo655 deviennent donc le motif fictionnel du roman. Tout comme dans Le Limier, l’élément fictionnel, imaginaire, est marqué par l’invocation d’un autre art, insufflé ensuite à travers le personnage d’Andrew.

655 VIÉL, Tanguy, Cinéma, op. cit. p. 61-62 : « Si un jour il passait sur grand écran, je n’irai certainement pas le voir, parce que ce serait trop dangereux [...] ».
Cinéma entame sa réflexion sur la fiction via le film, alors que le travail sur les personnages du roman épouse une toute autre complexité. Dans Cinéma le sentiment de réalité n’est qu’un leurre, le narrateur laisse de côté le travail du « mega-narrateur » filmique, l’aspect de romancier d’Andrew Wyke, ou encore le personnage de Margaret et il minimise la présence et l’importance des automates. Il se focalise donc sur les personnages et gomme de façon majeure l’humour et l’ironie qui teintent le film.

Le manque d’humour est un trait de caractère qu’on retrouve chez le narrateur de façon très appuyée. Le narrateur brille dans son excès et sa manière de traiter les autres spectateurs de Sleuth :

« Et on sourit souvent, il faut dire, depuis le début de l’histoire, je veux dire : quand on la regarde. C’est exprès que moi je gomme toujours la partie comique, parce qu’à rire on met tout à distance, de la distance je n’en veux pas aux dépens de Milo, ni aux dépens d’Andrew. Ce rire, c’est toujours pour faire résistance à l’inversion de l’image dans le cerveau, toujours un orgueil banal qui répond de chacun pour immuniser contre le drame, et j’aurais dû dire, il y a des imbéciles qui rient en voyant ce film, mais pas moi, jamais. La phrase que je mets toujours sur mon cahier : pas ri. »

Le narrateur semble n’avoir aucun sens de l’humour concernant son objet, et c’est bien ce manque d’humour excessif qui est source de plaisir chez le lecteur, notamment dans sa façon d’évoquer les résumés alambiqués qu’il fait aux autres, ceux-ci sont soit à rallonge soit très courts : « [...] c’est une tragédie, ça finit dans le sang, et j’ai ajouté, l’un des deux personnages a une voiture rouge pour symboliser le sang de sa mort. Et effectivement, ils ont eu l’air captivé pendant deux heures et quart. » L’auteur signifie par là la difficulté de résumer un tel film et l’absurdité des raccourcis. Il souligne bien entendu l’impossibilité d’écrire correctement, complètement et fidèlement sur un film, quelle que soit la nature du texte (critique, fictif, journalistique, etc.).

Le héros du roman va jusqu’à expliquer en quoi il n’aime pas le rire face au film : « c’est toujours pour faire résistance à l’invasion de l’image dans le cerveau, toujours un

---

657 Ibid, p. 101 à 103 : « [...] je les invite quand même, je leur donne rendez-vous en bas de chez moi, et dans l’escalier j’opère un résumé complet du film, avant d’arriver chez moi, avant d’avoir enclenché la cassette dans le magnétoscope, un résumé complet de quand Milo Tindle, le parvenu (mais bien sûr on ne le sait pas dès le début normalement), quand il arpent l’allée avec sa voiture de sport rouge. C’est très simple : un homme marié invite l’amant de sa femme pour lui proposer un cambriolage dans son manoir pour qu’ils y gagnent tous les deux, avec l’argent du vol pour l’un, l’argent de l’assurance pour l’autre, ce qui s’avère très vite être un coup monté par l’homme marié, et un bon moyen de se débarrasser de l’amant [...] »
658 VIÉL, Tanguy, Cinéma, op. cit. p. 78.
orgueil banal qui répond de chacun pour immuniser contre le drame », pour toujours mieux valoriser ceux qui répondent à ses exigences : « mes meilleurs amis n’ont jamais ri, et même : ils sont devenus mes meilleurs amis parce qu’ils n’ont jamais ri [...] »659. Dans le film nous rions des personnages et rarement avec eux ; dans le roman de Viel, nous nous moquons du narrateur qui, au moment où il souligne le déni que lui inspire le rire face au film, provoque précisément le nôtre.

Alors que le narrateur gomme les effets d’humour qui jalonnent le film, la relation entre les deux protagonistes, est, elle, dramatisée660, dès lors il ne supporte donc pas ceux qui osent s’ « immuniser contre le drame »661.

Relation aux personnages

L’amour du narrateur pour « Sleuth » le mène à une attitude finalement hautement subjective. En effet, à la page 19, le narrateur fait par exemple une incursion dans ce que pourrait être une pensée d’un personnage. Lorsqu’il décrit les premiers échanges entre les deux hommes on peut lire : « Aucun doute d’entrée de jeu : Andrew est un aristocrate et pas Milo. Milo est plutôt un parvenu, pense discrètement Andrew662, un nouveau riche qui a forcé des mauvaises valeurs et des mauvais goûts, et qui n’a pas la classe d’un vrai. »663 Alors que le roman expose clairement que le narrateur regarde et décrit un film, le passage à la focalisation interne à travers un verbe modal évoquant le savoir d’un personnage montre que très tôt, dans le livre, le narrateur dépasse la frontière de la description rationnelle. La distance n’est pas conservée, elle disparaît presque brutalement à l’image de cette formulation. Selon la définition de Christian Metz664, le narrateur est dans une « identification primaire », lorsque le rapport à la caméra semble dominer, lorsqu’on a l’impression que le film, certes commenté par une logorrhée marquée, se déroule sous nos yeux. Petit à petit, le narrateur se fixe sur les personnages et passe à une « identification secondaire » appuyée, montrant ainsi le basculement émotif, ou psychologique qui l’atteint.

Lorsque le narrateur déclare qu’il a tout appris « uniquement grâce à Milo et Andrew »

---

660 MOTTET, Annie, « De la Pellicule vocale ou le double comme si », op. cit. 204-205.
661 VIEL, Tanguy, Cinéma, op. cit. 100.
662 C’est moi qui souligne
663 Ibid, 19.

247
c’est un aveu du lieu privilégié où se focalise ses affects : les personnages. Le visionnage répété du film, ce temps insondable passé avec l’objet, amène le narrateur à un désir de fusion : « … le confronter avec mon monde à moi, mon réel à moi qui change tout le temps, pour tester la résistance du film à mon mental. »

et il ajoute bien plus loin, à la page 85 : « … l’anglais, qui souffle dans l’image et aspire les distances entre les deux, entre Andrew et Milo, Andrew et Doppler, Milo et Doppler, Andrew et moi, Milo et moi, ça fusionne, ça fond à cause de la parole, à cause de la profération, comme on dit… »

Car finalement « 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 […] » et le narrateur devient par moment cette tierce personne tentant de donner le change, s’interposant entre l’œuvre et son lecteur. Pour « tester le film à son mental », la « confrontation » se ressent dans ces changements progressifs des statuts des personnages interpellés tantôt en tant qu’acteurs réels et tantôt en tant que personnages fictifs : « Andrew, l’aristocrate, comme dans la vie, l’acteur célébrité, richissime, et Michael Caine pour Milo, l’acteur anglais sorti des faubourgs, donc d’autant meilleurs dans leurs rôles respectifs que c’en est presque une histoire personnelle… »

Il dit alors à propos des acteurs/personnages : « mais je ne dois pas les confondre » ; il fait ainsi référence à la propension du spectateur à méleri les acteurs avec leur rôle fictif, brouillant les pistes entre « la scène » et la vie.

Le rapport aux personnages permet d’effectuer une sorte de levier favorisant la naissance de « Sleuth », une naissance nourrie de l’hystérie du narrateur.

Le narrateur de Cinéma attribue ensuite des effets de la mise en scène à Andrew Wyke : « […] Le film se passe chez lui, et l’impression à partir d’un certain moment, c’est que c’est lui aussi qui a invité une équipe de cinéma chez lui, à Sombremanoir, les a convoqués exprès, l’impression que la caméra est à son service, au service de l’humiliation de Milo, et c’est de plus en plus flagrant, qu’Andrew a demandé au chef opérateur de se mettre là, puis là, ou plutôt ici, oui là très bien ; à force, on a réellement cette impression. »

Le narrateur utilise le personnage d’Andrew pour convoquer les effets de la réalité de la mise en scène cinématographique mais en la soumettant au désir d’un personnage fictif. Dans cet extrait, le narrateur envisage une situation impossible ou fantasmaticque : celle d’un contexte de

---

665 VIÉL, Tanguy, Cinéma, op. cit. p. 37.
666 Ibid, p. 85.
668 Ibid, p. 96.
669 Ibid, p. 96.
670 VIÉL, Tanguy, Cinéma, op. cit. p. 52.
réalisation (Mankiewicz et son équipe de tournage) et sa soumission à un héros fictif qui dirigerait les caméras. Il s’agit d’un moyen pour le narrateur émotionnellement « décalé », de décrire la façon dont tout le mécanisme cinématographique semble assujetti au scénario qu’Andrew Wyke met en place pour piéger Milo. C’est une façon de construire des images déroutantes pour le lecteur, amené à imaginer un lieu investi par tout le matériel humain et mécanique du tournage d’un film, le tout orchestré par Andrew Wyke. L’auteur recomposé sur le même matériau (filmique) un personnage de la source même de la narration où il est plongé. C’est surtout un moyen de retourner le dispositif du roman sur le film même. Nous ne sommes plus dans le salon du narrateur dont l’univers spatial et vital est envahi par le film, un film qui prend une importance démesurée et qui prend vie, s’immisçant dans la réalité d’un homme. Nous sommes sur un lieu de tournage où la magie de la fiction imprègne une réalité, où durant un tournage, un homme incarnerait littéralement son personnage en soumettant l’environnement réel à des désirs fictifs.

Ces effets d’inversions sont relevés par Annie Mottet671, et concernent les expressions que le narrateur modifie et qui questionnent et esthétisent l’écriture littéraire. En effet, elle souligne que pour le narrateur « voir une fois en entier signifie dans le texte alors le voir « sans rien d’autre autour des yeux » (80) », ou bien, « longueur d’avance » devient « espace d’avance » (80), ou encore, lorsque Milo est déguisé en Doppler, le narrateur déclare : « « j’ai bien regardé partout » […] « sa voix est méconnaissable » (76). Ainsi, le temps devient de l’espace et l’image devient du son. Le narrateur déclare encore qu’il tente constamment de « mettre des visages sur des noms »672 inversant le rapport référentiel que la lecture d’une novélisation convoque forcément lorsque l’image est absente.

L’esthétique du roman de Tanguy Viol est remarquable ici elle se pare de l’assemblage savant entre des visions hallucinées, fictives et réelles, dans lesquelles les dispositifs filmiques et romanesques se répondent par effet de miroirs déformants. Il semblerait aussi que l’incarnation soit au centre du problème que rencontre le narrateur de Cinéma. Il a besoin de faire sortir le film de son carcan d’œuvre et d’objet afin de le pénétrer, et aussi le film sera-t-il petit à petit personnifié. Ainsi, à mesure que les personnages prennent de l’importance et se libèrent (à travers le point de vue du narrateur) de leur appartenance proprement cinématographique, le lecteur voit se former sous ses yeux la réappropriation du film par le narrateur. Pourtant ce dernier tente de résister, et tout dire, tout formuler, tout expliciter devient un moyen de lutter contre cette subjectivité montante. Il déclare en effet à la page 43 : « Moi-

672 VIEL, Tanguy, Cinéma, op. cit. 85.
même si j’étais raisonnable, je ferai une version épurée, je ferai des coupes dans le discours si j’étais raisonnable, j’arrêterais de gaspiller, comment dire, de la pellicule vocale, mais ce n’est pas mon film, alors c’est délicat d’épurer encore, je préfère tout expliquer. »

Le caractère obsessionnel et névrosé du narrateur s’illustre notamment dans sa manie de tout consigner dans son cahier (« quatre-vingt seize pages bientôt pleines »673) dans lequel il écrit « en gras »674 ce qu’il voit systématiquement. Sa posture spectatoiriellectorielle est relative à celle décrite par Barthes dans Le plaisir du texte, s’apparentant à celle de l’hystérique qui « prend le texte pour de l’argent comptant, qui entre dans la comédie sans fond, sans vérité du langage, qui n’est plus le sujet d’aucun regard critique et se jette à travers le texte »675. Le narrateur se jette à travers Sleuth pour finalement l’appeler Sleuth sans l’italique d’usage pour les titres de films :

« […] je suis un homme mort sans Sleuth, oui, Sleuth, le titre original du film en anglais, pour moi ce n’est pas le nom de film, c’est le nom d’un ami, je dis Sleuth, comme je dirais Andrew. Quelque fois je sors de chez moi et je m’excuse auprès de Sleuth parce que je le laisse seul, et je fais très attention où je l’entrepose, loin du froid, loin de la chaleur, et je le salue quand je rentre. Et il y a des gens, des amis qui l’ont méprisé, qui ont méprisé Sleuth, pire que ça, ils sont passés à côté et ils ne l’ont pas vu »676

Cet extrait est suivi par une répétition significative du terme sans italique : « ils n’ont pas reconnu Sleuth », « pire pour Sleuth », « Sleuth ne s’en remettra pas », « Sleuth n’est pas susceptible »677 qui s’appliquent à mettre en valeur le moment où le film devient un être à part. Outre le caractère névrotique du personnage qui se dégage dans sa manière de traiter son objet (« je fais très attention où je l’entrepose »), on remarque que le jeu sur les italiques entre le titre du film et le prénom Andrew entame la transformation : « je dis Sleuth comme je dirais Andrew », opérant une symétrie entre le titre et le protagoniste à l’aide des italiques, entre l’œuvre et l’homme, puis « Sleuth » en tant qu’objet devient cependant comparable à un être humain puisque « Sleuth n’est pas susceptible ».

Le passage au « Sleuth » indique la mise en valeur du « Même et de l’Autre » qui est en train de prendre forme, selon les mots de Truffaut et selon les explications de l’auteur du roman lui-même. En effet, dans son article sur Cinéma678, l’auteur déclare : « En cela encore que

673 VIEN, Tanguy, Cinéma, op. cit. p.50.
674 Ibid, p. 87.
675 Cité par Mottet, Annie, « De la pellicule vocale ou le double comme si », op. cit. p. 211, Barthes page 85.
676 VIEN, Tanguy, Cinéma, op. cit. 96.
677 Extraits des pages 96 et 97.
678 VIEN, Tanguy, article paru dans la revue Vertigo n°19, éd. Jean-Michel Place, 2000, repris dans Cinéma et
l’irréductibilité de l’autre (ici donc, un film), est bien cet impossible qu’on cherche en vain à approcher, faisant tous les tours et détours jusqu’à épuisement, oui aussi. Mais il faut bien avouer, n’en déplaise au narrateur de Cinéma, que les histoires d’amour dignes de ce nom ne sont pas en sens unique (ramener l’Autre vers le Même), mais bien aussi un effort consenti à se perdre (ramener le Même vers l’Autre) et donc, aussi, à se taire. »679 C’est l’un des aspects majeurs du texte, puisque cette « idylle » à sens unique a tendance à biaiser cette « histoire d’amour »; en effet le personnage de Cinéma aime le film jusqu’à le tuer, c’est pourquoi Tanguy Viel ajoute qu’il s’agit de « quelque chose de l’ordre de la cinéphagie, plus que de la cinéphilie. »680. Le passage du Même vers l’Autre se réalise alors à travers son rapport aux protagonistes jusqu’à ce qu’il personnifie le film pour le détacher de l’œuvre, créant ainsi son propre objet (Page 103 : « C’est là où je suis forcé de reprendre toute l’histoire complètement, parce qu’il y a trop d’éléments étrangers, comme la petite amie du mari qui tombe là d’on ne sait où, dans ma version à moi. Oui, seulement dans ma version à moi681, […] »). Le narrateur notera de quelle manière l’imitation d’un autre chez Milo est « terrible », puisque ce n’est pas dans sa nature : « C’est en cela que ça devient terrible, dans cette façon de ne pas être soi-même, ce qui n’est pas du tout dans la nature de Milo, il est en train de faire ce qu’il déteste le plus au monde, cette façon de ne pas être soi-même, et venir enquêter pour de faux sur sa propre mort. »682

Annie Mottet a relevé toute une déclinaison du terme polysémique « goût » qui fait écho à cette cinéphagie. Lorsqu’il s’applique à qualifier les goûts des différents spectateurs, il s’agit tantôt d’esthétique et tantôt de justice : « et c’est bien cela, une question de goût, certes, mais une question de justice avant tout »683. Tanguy Viel interrogerait par ailleurs notre rapport au texte filmique et littéraire : « Il y a rupture, aussi minime soit-elle, à chaque fois qu’un ami vous dit qu’il n’a pas aimé un objet que vous aimez. C’est comme si chaque jugement du goût portait en lui l’enjeu du prochain et laissait sourdre un état de guerre latent entre les êtres »684.

On l’a vu précédemment, le narrateur n’est plus simplement un spectateur face à un écran et les personnages du film ont tendance à en sortir pour prendre une forme qui n’appartient plus uniquement au régime fictionnel de l’œuvre. Le narrateur joue avec les effets d’inversion qui sont un motif de la narration du film, ce que lui-même souligne à la page

681 C’est moi qui souligne.
682 VIEL, Tanguy, Cinéma, op. cit. 76.
683 Ibid. p. 118.
80 : « [...] et c’est lui maintenant qui va d’une pièce à l’autre, c’est lui, Milo, qui possède toujours cet espace d’avance, quand tout à l’heure c’était Andrew qui tenait Milo dans son sillage, et cette inversion parfaite, quand Milo emmène Andrew maintenant, lui montre les vraies traces de sang sur la balustrade [...] ». Il joue ainsi aussi avec l’objet de passage que peut représenter l’écran, à la page 65 il déclare (c’est le moment où Milo se déguise en détective et arrive chez Andrew) : « [...] l’homme dehors a effectivement commencé par sonner à la grande porte, […] nous on a vu parce qu’on est devant l’écran, mais pas Andrew du fait qu’il est derrière l’écran, lui il n’a rien compris pour l’instant. »

Une frontière qu’il dépassera donc en faisant sortir l’œuvre filmique de son statut d’objet intouchable : « [le narrateur] cherche en quelque sorte à rendre par le langage la troisième dimension que l’écran ne propose qu’en trompe-l’œil : la profondeur et aussi, en conséquence, l’incarnation. Cette quête de la profondeur, ce plongeon dans les entrailles du film, cela, oui, engage forcément un rapport physique, charnel, avec Sleuth. »

C’est ainsi que l’incarnation est bien une préoccupation de l’auteur, incarner est le trajet vers le devenir, vers l’autonomie d’une vraisemblance : en effet le narrateur déclare à propos de la transformation de Doppler : « Doppler ne pourra pas jamais être totalement Milo Tindle, même quand Milo enlèvera son masque, c’est foutu déjà : Doppler existe pour de vrai. » Le métadiscours sur les relations entre le cinéma et la littérature se creuse dans le discours sur les personnages.

**Thématique baroque et le métadiscours**

Dans son livre sur la novellisation, Monique Carcaud-Macaire développe l’idée que Cinéma relie la problématique post moderne à la problématique baroque. Le film l’entame déjà ouvertement lors de son introduction en jouant sur le passage du tableau à l’image cinématographique.

La confusion du narrateur de Cinéma, qui tend par exemple à considérer les acteurs par leurs noms de « scène » et réels, illustre cette porosité entre illusion et réalité (thème on l’a vu, que développe aussi le film), et manifeste l’incapacité à décorder le réel sous le fictif. Le narrateur « semble revenir aux sources d’une illusion spectatorielle propre aux débuts du cinéma, ou au spectateur candide, pour mieux affirmer l’enracinement vécu de la confusion sur

---

laquelle joue la problématique baroque »686. L’auteure rappelle que le théâtre shakespearien ne cherchait pas à donner l’illusion de réalité et qu’il faudra attendre l’illusion perspectiviste de « la scène à l’italienne pour que la représentation transforme le spectateur en voyeur, préfigurant prophétiquement le cinéma »687. L’incapacité du narrateur à « dire le film » viendrait de l’impossibilité de saisir « l’absolu du film », qu’il ne parvient pas à nommer car, dans le film, « ce qui est dit n’est pas ce qui est filmé » , c’est pourquoi le film et le roman insistent tant sur les effets de mises en scène et les doubles lectures qu’entraînent les intentions des personnages et leurs actes, ou encore les décalages que l’humour et les attitudes dénotent et connotent dans le même temps.

L’auteure en vient donc à expliquer le changement instauré par le régime de représentation du cinéma : le théâtre baroque « se grisait de côtoyer ces limites incertaines entre réalité et illusion […] » mais « derrière l’illusion, il y avait toujours un univers stable auquel se référer plus ou moins implicitement », une réalité métaphysique du monde dont cette époque ne doutait pas. Dans Cinéma, la vérité du film c’est finalement celle d’« […] un homme venu là avec sa voiture rouge pour mourir »688. Monique Carcaud-Macaire cite le romancier : « On a fait le deuil du réel, de la vérité en fait » qui ajoute « mais la vérité nous rejoint, […] celle de la mort, devant laquelle toute illusion se dissipe »689.

Le narrateur se voit contraint de faire le constat de la disparition de ce référent incontestable. Tanguy Viel travaille une œuvre jouant déjà sur les deux pôles illusion/réalité dont l’aboutissement final se loge dans la mort de Milo, et du scénario du « meurtre parfait » d’Andrew ; quand son narrateur constate face aux mots « The End » qu’il « est trop tard »690. Le narrateur de Cinéma ne trouve pas de sens au récit et la mort est bien cette seule vérité discernable dans « un monde qui ne croit plus lui-même à ses attaches avec le réel »691.

Pour le narrateur de Cinéma, c’est justement cette manière excessive qu’ont les personnages d’atteindre la mort sans en démordre, sans faire le nécessaire pour l’éviter qui le mène à l’incompréhension, pour conclure sur une absence de sens (difficulté de donner un sens à une fiction). Le chemin tracé par Milo jusqu’à sa propre mort « achoppe » à la compréhension, une mort calculée, attendue. Tout le trajet du film et du roman est de partir de l’illusion que revêt la réalité, une illusion que les hommes sont tentés d’acquérir et de repousser

686 VIEL, Tanguy, Cinéma, op. cit. p.198.
687 Ibid, p. 198.
688 VIEL, Tanguy, Cinéma, op. cit. p. 122.
689 Ibid, p. 199.
690 Ibid, p. 124.
691 CARCAUD-MACAIRE, L’adaptation cinématographique et littéraire, op. cit. p. 199.
dans ses limites en usant de l’imaginaire et de la création. Cependant une chose nous ramène toujours à la réalité : la mort. Ici, il semblerait que même la mort manque d’épaisseur et soit aussi problématique quant à notre attachement à trouver du sens. Mais le cinéma est l’objet de réflexion idéal pour l’auteur puisque il est un art donnant vie aux fantômes, rendant présent l’absent (« présence de l’absence » disait Edgar Morin⁶⁹₂) et manipulant de façon troublante ses qualités mimétiques et ses capacités d’abstraction (Gaudreault) ⁶⁹₃. Le cinéma est en effet l’espace des fantômes. Dans son article, déjà cité, Tanguy Viel déclare : « Mais un film est aussi la trace fantomatique d’un monde dit réel, et comme tout fantôme il se rit de la mort à force de s’en préoccuper symboliquement […] Le cinéma, oui, est l’art des fantômes, c'est-à-dire l’art de la duplication qui trace le vivant dans la mort, plus peut être que toute autre forme d’art, parce qu’il a l’apparence du réel. J’aime bien l’idée de Jakobson reprenant saint Augustin : il existerait une catégorie d’objets qui seraient eux-mêmes, des apax permanents, des fantômes finalement. »⁶⁹⁴

A la page 60, lorsqu’il est question de la fausse mise en scène de la mort de Milo, le narrateur déclare : « […] les plus grandes morts se jouent en anglais, c’est toujours ce qu’on dit, que les morts en français, il faut toujours qu’ils en rajoutent sur le réalisme, avec du sang calculé au centilitre près, des yeux qui s’écarquillent et des bouches qui s’ouvrent en râlant. » Il ne s’agit pas de la critique d’un médium (télévision) pour lui préférer un genre littéraire (le roman policier), mais de décrier un style « plus français », selon le narrateur, dont le goût trop prononcé pour un réalisme à outrance lui déplait. Ce qui est trop réel, terre à terre, est montré du doigt alors que la langue anglaise sera valorisée avec insistance, mais nous y reviendrons plus tard : la relation à la langue anglaise dans Cinéma est l’occasion d’une réflexion plus large encore sur « la parole » et la « musicalité » du roman.

⁶⁹₃ CARCAUD-MACAIRE, L’adaptation cinématographique et littéraire, op. cit. p. 275 : « Ce système narratif dessiné à coups de mots abstraits maintient-il vraiment son référent à plus grande distance que le système narratif cinématique dessiné pour sa part à coups d’images apparemment concrètes. N’y-a-t-il pas du référent au signifié scriptural une seule étape (certes radicale mais tout de même une seule) de codification, de transcodage : le mot dont l’abstraction est peut être battue en brèche par la familiarité qu’il entretient avec ses usagers quotidiens ? »
La retranscription du film reste un aboutissement impossible\textsuperscript{695}, mais le héros excessif\textsuperscript{696} du roman va jusqu’à affirmer l’impossible : « […] (parce que cela c’est vrai, tout est vrai, je ne change pas une image). »\textsuperscript{697} ; et la mort devient une obsession : « […] il n’y a eu qu’une vraie mort, parce qu’il n’y a pas de fausse mort possible au cinéma, ou pour dire mieux : au cinéma, on fait comme si on était mort, mais si, en plus, à l’intérieur du film, on fait comme si on était mort, alors en quelque sorte on finit par être mort pour de vrai, du fait, tout simplement, qu’au cinéma une fausse mort est une vraie mort, […]. Alors en quelque sorte on finit par être mort »\textsuperscript{698}. Le narrateur insiste sur ces mises en scènes renouvelées qui aboutissent à la croyance réelle en partant d’éléments fictifs tels que la mort de Milo qui n’est pas vraie mais le devient et à force de jouer des scènes, à force de faire « comme si » _« le double comme si qui équivaut à s’effacer lui-même »\textsuperscript{699}_ ; alors la réalité prend le pas sur les faux semblants et le changement profond que connaît le personnage de Milo, en est l’exemple majeur.

Dans les dix dernières pages de son récit, le narrateur termine avec les ultimes moments de tensions entre Andrew et Milo : « […] et je ne sais pas, ce n’est pas de mon ressort de faire vivre une scène pareille, question d’intégrité, et de ne pas se fourvoyer dans la parole pour mal dire cela, j’avoue, ça fait partie de mes lacunes à moi, qu’on m’en excuse. »\textsuperscript{700} On pense à la précédente remarque de Tanguy Viel, sur la nécessité, parfois, de se taire. Le film ose encore repartir sur un mensonge : « […] c’est incompréhensible de se permettre encore un mensonge, de la part de Milo certes, mais de la part du film lui-même, pour la je ne sais combien de fois, annuler encore tout ce qui vient de se produire dans cette maison de fou »\textsuperscript{701}. La pirouette finale reste difficile à croire et résiste justement à la compréhension du narrateur. Milo aurait programmé sa propre mort et éventuellement véritablement tué Téa, la maîtresse d’Andrew, ce qui fait dire au narrateur : « il y a des moments où on attend plus, beaucoup plus, cent fois plus devant Sleuth. Et ce n’est pas en paroles que ça va changer, sûrement pas, j’en ai fini de croire que mon avis peut influer, […] si Sleuth n’a pas réussi, alors personne ne le peut, et je le sais. »\textsuperscript{702} Avant de constater la fin d’un Tout ; le film et la tentative de compréhension, l’œuvre

\textsuperscript{695} VIEL, Tanguy, Cinéma, op. cit. p. 66 : « Andrew prend alors un air miséricordieux, je le dis pour l’anecdote. Il y a beaucoup de choses que je dis pour l’anecdote, tout le monde sait l’importance qu’elles prennent pour moi, et personne ne viendrait me contredire là-dessus, pas même les gens les plus désabusés, les gens les plus vulgaires, ceux à qui je n’ai aucune envie de faire aimer ce film, encore moins justement en insistant sur les anecdotes […] ». \textsuperscript{696} MOTTET, Annie, De la Pellicule vocale ou le double comme si, op. cit. p. 209, a déjà relevé les innombrables utilisations du terme formidable sur les pages : 26 29 53 54 66 72 75 82 93 101 117 118 123 124, s’ajoute à cela les phrases interminables, et la relation au carnet. \textsuperscript{697} Ibid, op. cit. p. 71. \textsuperscript{698} Ibid, p 72. \textsuperscript{699} Ibid, p. p. 111. \textsuperscript{700} Ibid, p. 113. \textsuperscript{701} Ibid, p. 124.
se ferme laissant le spectateur avec son « reste » : « quand c’est écrit au milieu de l’écran, en énorme, savoir qu’à partir de là il n’y a déjà plus rien à faire pour personne, pour les meilleurs comme pour les pires, plus rien à espérer, déjà le jugement clos et la faute sans retour, quand il y a écrit The End c’est trop tard, The End aussi dans la tête de chacun. »

Le narrateur confronte le film à son « univers mental » et s’accommode par diverses réflexions à ce qui pourrait résister : « Mais qu’est-ce que ça me ferait dire un instant que c’en est un moins bon film, parce que quelque chose résiste à la compréhension, est-ce que ça me ferait dire que je n’ai pas trouvé ça formidable ? » il affirme alors que « tout coule de source quand on ne met pas de mauvaise foi, y compris la décision de déguiser Milo Tindle pour opérer le cambriolage, ça coule de source dans la surenchère, et c’est seulement question de mettre un peu de bonne volonté, ouvrir la case du cerveau prévue pour ça, prévue pour accepter l’inacceptable, mais passons. » Finalement, la fin du roman montre que l’illusion s’efface, l’absence de signification laisse le narrateur dans le désarroi et fait écho aux paroles de Tanguy Viel qui déclare lors d’un entretien : « Cinéma vient de ma propension à croire qu’il est impossible de donner un sens à un récit. » « Ainsi triomphe la modalisation : tout, dans le texte, relève de l’hypothèse multipliée à l’infini, tant est grande la volonté de l’auteur de laisser à l’image sa polysémie essentielle. » L’effet de croyance est mis à mal comme dans Le Limier ; l’échec de la mise en mot du film, de la croyance en un scénario où un homme va dans un lieu pour mourir, sont des éléments qui disent que si la réalité de la fiction ne se ressent pas complètement alors la réalité n’existe pas.

La thématique baroque accompagne le détachement du roman de son double-autre qu’est le film. Le travail sur la réalité et le point de vue subjectif du narrateur modifient l’œuvre à l’image du « double comme si » qui représente, on l’a dit, tout le schéma labyrinthique du film et du roman : « Et j’ai eu l’idée de la double négation, un soir où je m’endormais en pensant à ces deux-là, et c’est venu tout seul, la double négation : faire comme si il fallait tout foutre en l’air, puis faire comme si Milo devait le faire, et du coup le faire pour de vrai. » plus loin, il ajoute : « J’imagine par exemple : je fais comme si je n’avais pas vu le film, puis je fais comme si quelqu’un me le racontais, et du coup je le raconte pour de vrai. ». Annie Mottet ajoute, elle, à ces formulations sonnant comme des équations de l’adaptation : « [...] je fais

703 Ibid, p. 124.
705 VIEL, Tanguy, Cinéma, op. cit. 39.
706 CARCAUD-MACaire, L’adaptation cinématographique et littéraire, op. cit. p. 194.
707 Ibid, p. 194.
708 VIEL, Tanguy, Cinéma, op. cit 44-45.
comme si je racontais un film *Sleuth*, je fais comme si j’écrivais un roman *Cinéma*, et je produis un discours « pour de vrai » sur le littéraire et le filmique, une fiction de fiction valant un discours en vrai, discours que Tanguy Viel ne s’autorise que parce qu’il le dissimule sous couvert de représentation de représentation »\(^{709}\). Il s’agit finalement d’une logique de la répétition formulant un discours, qui se retrouve dans les effets de formulations faussées/ inversées déjà relevées à laquelle s’ajoute « l’histoire dans l’histoire dans l’histoire », une troisième histoire qui n’a de sens que comprise comme la pierre de touche supplémentaire à l’Histoire des relations entre la littérature et le cinéma, ce que représente indéniablement *Cinéma*.

Le livre de Tanguy Viel est un exercice d’ « adaptation à l’envers » (d’où le jeu sur les inversions ?), une novellisation sur un film travaillant déjà sur la mise en rapport de deux arts, le théâtre et le cinéma. Cela aboutit finalement à placer une figure littéraire (Andrew) face à une figure audio-visuelle (Milo), pouvant évoquer le combat entre un ancien medium et un plus jeune. Tanguy Viel réalise à son tour un travail qui pointe ce que contient le défi de faire passer les images aux mots, ou plus précisément, comme le narrateur déclare : « les images et moi parlions ensemble » ; l’auteur met en valeur l’autonomie de la chose écrite et/ou cinématographique en écrivant un roman autotélique, qui se suffit à lui-même. Aussi, est-ce bien parce que l’auteur souhaite dialoguer avec le cinéma que « les voix » des deux arts se mélangent, car « dialoguer c’est croiser deux voix dans une parole pour produire un sens comme cosignification »\(^{710}\). En choisissant de dérouler une mécanique vocale de façon délirante, mimant le discours oral, l’auteur s’évertue à mettre en scène l’interlocution dans la langue écrite et à montrer son autonomie. C’est ainsi que la fin du roman peut aussi se lire comme un combat impossible entre littérature et cinéma :

> « Aussi, c’est à cause de la scène très dure qui précède, quand Milo s’énerve sans tricher, qu’il refuse l’égalité (oui, c’est très important cette affaire d’égalité, j’insiste beaucoup dessus, ça fait trop partie des choses qui crévent l’écran, qui en sortent pour toucher en plein cœur), dans cette scène précise, on sait qu’alors il n’y aura plus de place pour la demi-teinte, on sait que tout se jouera dans l’extrême. Donc on y croit instantanément. »\(^{711}\)

Cette « reconnaissance »\(^{712}\) recherchée par les personnages empêche de voir que le

---

\(^{709}\) MOTTET, Annie, « *De la pellicule vocale au double comme si* », op. cit. p. 212.

\(^{710}\) ARMENGAUD, Françoise, « *Dialogue* », dans Encyclopédie Universalis.

\(^{711}\) VIEL, Tanguy, *Cinéma*, op.cit. p. 99-100.

\(^{712}\) *Ibid*, p. 85
combat est sans issue, en effet, lorsqu’il s’attarde sur le désir de Milo de gagner il précise : « le
match nul est impossible », pour finalement déclarer « il faut savoir, donc, que ce qui est dit
n’est pas ce qui filmé, mais alors pas du tout, aucune comparaison possible, aucune analogie,
disent des amis à moi ». Tanguy Viel signifie par là : « Aucune équation entre [...] un mot et une image n’est fondamentalement possible »713.

« Parler ensemble »

« Moi-même si j’étais raisonnable, je ferais une version épurée, je ferais des coupes dans le discours si j’étais raisonnable, j’arrêterais de gaspiller, comment dire, de la pellicule vocale, mais ce n’est pas mon film, alors c’est délicat d’épurer encore, je préfère tout expliquer. [...] Je vais laisser les choses venir d’elles-mêmes [...] »714

En essayant de « laisser les choses venir d’elles-mêmes », le narrateur de Cinéma choisit notamment de faire revivre le film à travers les dialogues. Le texte est ainsi jalonné de phrases du film, soulignées par l’italique, afin de bien exposer ce qui est de l’ordre du filmique, mais plus précisément ce qui appartient à son espace sonore, à sa parole.

Dans le roman, le « parler ensemble » s’élabora à travers l’incrustation et l’exploitation des dialogues du film. Les dialogues sont tout d’abord présentés en italique, en français : (au début, la voix enregistrée d’Andrew) : « avec la logique tout devient clair » (11) ; « c’est moi, Milo Tindle, vous m’avez demandé de venir aujourd’hui »(13) ; « à Sombremanoir comme il l’appelle »(13) ; ils sont souvent introduits de façon directe : « lui demande d’un air assuré : alors comme ça vous voulez épouser ma femme ? lui dit-il aussi directement »(14). Mais ils apparaissent aussi dans un style indirect et en italique : « ce fait que Tindle père a dû changer son nom pour devenir anglais »(18) ; l’exploitation des dialogues se fait aussi de manière à ce qu’ils soient réécrits et mis au service du récit du narrateur : « Milo est plutôt un parvenu, pense discrètement Andrew, un nouveau riche qui a forcément des mauvaises valeurs et des mauvais goûts et qui n’a pas la classe d’un vrai »(19) ; ils sont aussi très souvent, introduits en indirect libre sans italique : « Donc Andrew s’énerve discrètement, intérieurement, et cela peut échapper la première fois qu’on voit le film, s’énerve très discrètement, comme il se met à dénigrer sa femme, la traite de gourde mais doucement »(21)

Puis, à partir de la page 28, l’anglais devient plus présent, voire omniprésent, et sa

713 Dans Cinéma et littérature : le grand jeu, op. cit. p. 152.
714 VIEL, Tanguy, Cinéma, op. cit. p. 43.
présence dans le texte est presque toujours en italique (sauf pour la naissance de « Sleuth »), ce qui rend le texte plus sonore et les mots se parent de son, on met des sons sur des mots : « Mister Wyke ?!...Mister Wyke ?! » (12) ; « Il dit en vrai : I want you to steal that jewelry, en anglais, dans la version originale du film. Tout est en anglais dans le film ... » (28) C’est une phrase qu’il répète à la page suivante. Il dit alors en français avant de la traduire en anglais, « Je veux que vous dérobiez ces bijoux »(28) ; 30 : “It’s stinkingly criminal, s’énerve aussitôt Milo”715.

Les pages pleines, sans espace et sans aération de Cinéma mettent en valeur les dialogues en italiques qui deviennent ainsi un motif visuel rendant hommage, on peut le penser, au cinéma et à la parole orale déjà si bien utilisée par le cinéaste. C’est ainsi que le titre « Sleuth » choisi par le narrateur et qui, en premier lieu, apparaît en italique, se détache de son appartenance à l’œuvre filmique en devenant « Sleuth ». Le narrateur fait ensuite un éloge de l’anglais sur près de neuf pages, dont une longue tirade sur ceux qui passent à côté du film en passant à côté de l’anglais : [...] je peux concevoir qu’on passe à côté d’un si grand film à cause d’une raison aussi bête, à cause d’une vie sans rapport à l’anglais. Même des amis à moi, même des gens très nobles du point de vue de leurs goûts ont failli passer à côté, à cause de cela, à cause d’un manque de familiarité avec la langue, et je n’aurais pas été là, je ne les aurais pas aidés à comprendre certaines finesse, peut être ils penseraient encore que ce film n’est pas formidable. »716

Il ajoute à cet éloge un travail sur la langue afin de le célébrer mieux encore. Le narrateur précise que cette langue est une « note juste, comme une partition » et parle de « modulation » ainsi que de « son dans le registre » (84 et 85). La poétique de Tanguy Viel s’emploie à évoquer des qualités sonores aux mots en mettant en scène dans le texte la langue anglaise. Annie Mottet détournée ainsi de façon pertinente les initiales V.o pour « voix originale » au lieu de « version originale » Elle décline également l’étymologie du terme pellicule à partir du texte de Viel, pellicule voulant dire peau en latin : « la pellicule vocale serait « le langage tapissé de peau, un texte où l’on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l’articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage ». En effet, dans les séries d’inversions déjà citées, le narrateur joue sur les façons de qualifier les sensations, ainsi page 715 Et c’est principalement dans ces premières pages où l’anglais fait son entrée en scène dans le roman que l’auteur ferait une référence à Marguerite Duras (Cinéma op. cit. p. 29) « … ce n’est pas un terme à employer, encore moins concernant ce film-ci, même en version française, même en mandarin de la Chine du nord, mais passons. »
716 VIEL, Tanguy, Cinéma, op. cit. p. 28-29.
76 : « mais j’ai bien regardé partout, il est incroyable : sa voix est méconnaissable, sa démarche est méconnaissable », il associe en outre ce qui relève du son (la voix) et ce qui relève du regard « comme si la voix était d’abord du corps, de la peau. »

L’anglais est la substance du film qui vagabonde, se meut entre et dans la langue écrite, prenant les protagonistes et le narrateur comme des modulateurs de cette transformation : « […] l’anglais, qui souffle dans l’image et aspire les distances entre eux deux, entre Andrew et Milo, Andrew et Doppler, Milo et Doppler, Andrew et moi, Milo et moi, ça fusionne, ça fond à cause de la parole, à cause de la profération, comme on dit, de la hauteur des sons dans le registre […] »

Cinéma est un roman qui affirme l’autonomie de la chose écrite, du langage écrit face à l’interlocution qui ne trouve pas d’ancrage hors d’une œuvre close. La poétique se pare d’une peau vocale, musicale, d’une logorrhée incessante (défilement du film) et labyrinthique (effet de la narration du film) dont le tourbillon de paroles délirant évoque le vertige du défilement du film : « la pellicule vocale serait ainsi, du côté de chez Viel, la voie ou la voix qu’il a trouvée pour écrire à partir des films »

Les multiples tentatives du narrateur de toucher à la vérité du film en ménageant ce qu’il sait et ce que le spectateur en train de regarder le film ne sait pas, tend à un échec du passage du film au livre à travers la figure médiatrice du narrateur. Il cherche en effet constamment à retrouver les sensations de la première vision du film et donc à ne pas tout livrer d’emblée, tout en voulant tout expliciter, ce qui est donc clairement assumé comme un échec (« Non, tout ça c’est vanité de faire parler les images »). Monique Carcaud-Macaire relève que « l’auteur lui-même analyse son travail comme un basculement du projet narratif » et elle cite Tanguy Viel qui déclare : « L’aller-retour entre l’objet regardé et l’acteur regardant s’était opéré, et le texte avait inconsciemment basculé ». Elle définit enfin ces qualités « transmodales » d’une écriture travaillant sur l’alternance entre l’image et son discours, Monique Carcaud-Macaire précise : « Ni filmique, ni romanesque, il accomplit la performance d’inventer un entre-deux où le raconté s’inscrit dans le montré et inversement, par une écriture du mélange. »

718 VIEL, Tanguy, Cinéma, op. cit. p. 85.
719 MOTTET, Annie, « De la pellicule vocale au double comme si », op. cit. p 217.
Cinéma et la novellisation

L’exceptionnelle richesse de Cinéma en fait un ouvrage complexe à étudier, dans le sens où ce qui est dit au premier et au second degré génère du sens et peut être l’objet d’analyses multiples. Nous avons essayé de montrer cette richesse et cette complexité. L’écriture de Tanguy Viel questionne la langue, son rapport au cinéma, à la parole en travaillant l’oralité de la langue écrite et l’une des voix du cinéma représenté par le travail sur les dialogues (en italique souvent dans le texte).

Cinéma évoque de façon excessive le travail des novellisations standardisées et les tentatives vaines de coller au film, au scénario devrait-on dire. Les résumés que le narrateur fait à ses connaissances pointe aussi l’un des rôles des novellisations de Plus belle la vie (rappelons le rapport entre résumé et novellisation effectué par Olivier Szulzynger721).

De même les dialogues dans Cinéma sont comme mis en valeur et le travail (rythme et musicalité des dialogues incrustés et exploités par Cinéma) qu’il effectue sur la façon de relever les mots et les tons sonne comme un hommage à l’écriture de Mankiewicz, et au-delà au cinéma de façon globale (les novellisateurs relèvent constamment le sens du rythme et l’efficacité des dialogues dans la partie d’Hachette Jeunesse).

L’emploi du présent de narration et l’effet faussé de répétition à l’identique (début du roman avant que les digressions du narrateur ne se fassent omniprésentes) fait forcément écho aux écrits pour la jeunesse, public particulièrement sensible à la répétition infinie de la même histoire. Cinéma désigne ainsi les fonctions explicatives des novellisations traditionnelles : expliquer, traduire, de décrire l’image (ekphrasis). C’est un souhait récurrent dans Cinéma et qui, souvent, se réalise de façon frontale (cf début du roman lorsqu’il décrit l’arrivée de Milo Tindle) où le narrateur cherche littéralement à décortiquer les moindres images du film et à en expliciter le sens et l’intérêt : « C’est une chose, j’avoue, que j’ai mis longtemps à m’expliquer à moi-même, comment un aristocrate pouvait ne pas être un aristocrate sur tous les plans, et c’est une chose que je n’ai pas fondamentalement résolue, je m’en suis accommodé, voilà, mais ça reste curieux. »722 Cependant il le fait de manière à mettre en avant l’excès d’une telle démarche et l’inconsistance d’un tel désir puisqu’il paraît finalement difficile selon l’auteur de trouver un sens au film et, par extension, à la fiction.

722 VIEL, Tanguy, Cinéma, op. cit. p.23.
Lorsque le narrateur de Cinéma s’empare des pensées des personnages et ajoute au
hors champ du film des faits et gestes, lorsqu’il reconstruit par exemple les actions de Milo
avant de revenir en inspecteur Doppler, ce dernier effectue une reconstitution motivée par la
réflexion, durant une pause, dans le but de bien répondre à des interlocuteurs. En effet, page 73,
il déclare :

« [...] et même il m’est arrivé d’aller chercher mon cahier, d’utiliser mon cahier pour expliquer des choses
importantes, pour être sûr que tout se passe bien, pour ne pas être déçu à la fin quand ils posent des questions
insensées, quand ils disent : mais Milo Tindle, il est venu là par hasard ? et même une fois : comme il a fait,
Milo, pour rentrer chez Andrew entre le vendredi et le dimanche ? Parce que c’est aussi ce qu’il a fait, il est
venu le samedi profitant d’une absence d’Andrew, il est venir déposer des indices, précisément des fausses
preuves qui accusent Andrew de son meurtre à lui, parce qu’il n’était pas question qu’il se déguise en
inspecteur Doppler seulement pour faire une blague à Andrew, non, il voulait aussi le faire pleurer, comme lui a
pleuré vendredi, et donc il est venu le samedi, et il a déposé toutes sortes d’indices [...] » 723

Lorsque ce dernier déplace le propos de façon excessivement subjective, la création
d’un film Autre tend de façon conceptuelle vers les approfondissements liés aux personnages
que les novélisation-confessions, préquels et sequels occasionnent. L’auteur semble s’amuser
par moment à suivre les fils narratifs comme les novélisations permettant de combler un besoin
d’en savoir plus, de passer un temps plus long avec une œuvre, ce qui traduit bien le
« manque » des spectateurs, ce sentiment dévoilant le lien affectif qui lie les œuvres et les
spectateurs/lecteurs.

Cette novélisation est l’occasion pour l’auteur d’effectuer une réflexion sur la
fiction et son sens dans un roman autotélèique dont la poétique et le travail sur l’écriture et la
langue sont le point nodal de l’œuvre. Cinéma se place en héritier des œuvres exigeantes et
originales qui ont marqué les relations entre le cinéma et la littérature dans les années 60.
Cinéma est emblématique du genre puisqu’il propose un discours au second degré sur le fait de
passer le film en mot et sur le sens de la fiction et le rôle du roman. Il questionne donc le genre
de la novélisation et celui du roman. Ainsi, notons que son narrateur cynique s’empresse de
relever à l’avance le discours critiques à venir. En effet, il déclare :

« C’est comme, disent des amis à moi, des amis qui pourtant estiment réellement Sleuth, c’est comme un
métafilm, disent ces amis-là, et me l’ont dit pendant qu’on regardait le film, exprès pendant le film, pour me

723 Ibid, p. 73.
montrer que c’est effectivement un métamil qu’on construit dans sa tête, c'est-à-dire, m’ont-ils expliqué, une
gangrène qui pousse dans les neurones et qui parasite l’image, qui empêche la vraie concentration parce que
l’esprit s’en va loin d’ailleurs, n’importe où du moment qu’il a démarré de l’intérieur, m’ont-ils expliqué. Mais quand j’ai dit que je n’avais pas ce problème avec Sleuth, que je n’avais jamais rencontré de métaSleuth, alors ils se sont tus. Et j’ai trouvé une parade encore plus efficace contre ceux-là, contaminés par les métamil : je ne réponds pas, je n’écoute pas leurs discours, et très vite ils retournent à leur métasilence, comme ils disent. »

Il anticipe les commentaires et ironise sur ces paroles en plus. Ce sont les raisons pour
lesquelles Tanguy Viel dit qu’il faut savoir se taire dans le rapport « amoureux » avec une œuvre. Si l’on suit la logique de Cinéma, plus on écrit725, plus on déplace la réception vers une vision subjective. Pour le dire autrement, selon lui, plus on regarde une œuvre, plus on écrit sur une œuvre, plus elle s’éloigne de son essence pour laisser place à une nouvelle construction. L’Autre prend
corps en dénaturant l’œuvre source

L’analyse de Paradis Conjugal va nous permettre de continuer la réflexion sur le
roman de Tanguy Viel et de constater qu’il interroge effectivement le rapport à l’œuvre, la
fascination pour le cinéma, ou encore les approches adaptatives et les difficultés que le genre
implique. Le roman d’Alice Ferney est effectivement un travail de novellisation, mais à travers un discours qui n’avoue pas l’échec du passage du film en mots. C’est le roman d’un auteur qui pense réaliser ce pari tout en prenant la même posture énonciative que le narrateur de Cinéma.

724 VIEL, Tanguy, Cinéma, op. cit. 105.
725 Dans Cinéma chaque visionnage occasionne des écrits dans le cahier mais pas une approche structurée et rigoureuse comme le serait une étude séquence par séquence et plan par plan. A la page 75 il dit même : « […] je n’ai besoin de personne devant qui me justifier, ce film je le refais tout seul dans ma tête, avec mon cahier pour simplifier, sans besoin de personne […] », sans même besoin du film, pourrait-on ajouter
3) **Alice Ferney, *Paradis Conjugal*,**

**La note d’intention**

*Paradis Conjugal* est le septième opus d’Alice Ferney, écrivain confirmé. Ainsi, comme pour Tanguy Viel, la novellisation est éditée chez Albin Michel, en marge d’une quelconque démarche éditoriale. La quatrième de couverture où le livre est présenté comme un roman confirme la relation au cinéma. Dans ce cas présent, il s’agit encore une fois d’un personnage regardant inlassablement le même film :

« Pourquoi perd-on l’amour de sa vie ? Pourquoi le doute l’a-t-il si souvent habité ?
Quels regrets, quels remords en conçoivent les amants ? Où mène le lien amoureux ?
Dans une famille dont le mari s’est absenté, une femme et ses enfants, attendant son retour incertain, regardent un film, *Chaînes Conjugales*, qui met en scène ces énigmes. La vie et la fiction se répondent.
Dans un face-à-face avec les personnages du film, ceux du roman partagent aventures et mésaventures sentimentales.
*Paradis conjugal* réunit le cinéma, la littérature et la vie, et Alice Ferney dans ce nouveau roman poursuit son exploration du sentiment amoureux avec acuité et une sensibilité singulière. »


Le mari de l’héroïne « s’est absenté » notamment parce que sa femme regarde, inactive et passive (pense-t-il), le même film qu’il lui a pourtant offert ; « La vie » placée face à la fiction serait donc la diégèse du roman et ses personnages. La fin du résumé semble reformuler cette terminologie : « *Paradis Conjugal* réunit le cinéma, la littérature et la vie », la littérature apparaît ainsi comme le lien entre le cinéma, et la vie. Toutefois, lorsque la littérature s’occupe du cinéma « la vie » épouse une apparente passivité. Le roman consiste en une sorte de « pause » de « la vie » aménagée par le film et

---

favorise un temps réflexif représenté par cette vision statique d’un personnage face à un écran de télévision.

Dans Cinéma, la mort est l’élément dominant de l’œuvre de Viel, la mort de la réalité, du sens et de la fiction. Chez Alice Ferney, le cinéma et la littérature se logent dans une autre dynamique : ces arts permettent aux êtres de mieux supporter leur propre existence qui est source de doutes, de souffrances, de sentiment de perte : « L’existence est le venin. Le film est l’antidote, le vaccin : un échantillon de destin, une mesure de vie qui protège de la vie » 728. Cette dernière phrase souligne l’effet spécifique que les novellisations révèlent : le sentiment humanisant que la littérature met en avant dans son rapport au cinéma ; la possibilité unique de ramener le cinéma à l’échelle humaine en le plaçant sous la plume d’un écrivain. Le retour à l’écriture fictionnelle, dans un art aux modalités d’expression plus personnelles, s’incarne dans ce choix simple de placer un personnage face à un film, de privilégier la focalisation interne et/ou omnisciente permettant au discours de porter cette exploration de l’intime de façon précise, de façon privilégiée. L’œuvre cinématographique permet à l’héroïne de supporter une attente nourrie de doutes : « Il fallait consulter un médecin, peut-être même un psychiatre, et sûrement prendre des antidépresseurs ! À tant de clameurs, Elsa Platte opposait la mollesse d’un sourire incertain et disait : Je regarde un film » 729.

Alice Ferney peut sans aucun doute être considérée comme cinéphile puisque son désir était en premier lieu de travailler sur son film « fétique » 730. Citizen Kane (1941) d’Orson Welles. Cependant son directeur d’édition, Richard Ducousset, lui envoya un jour le DVD de Chaînes Conjugales pensant à juste titre que le film conviendrait mieux à l’auteur. C’est finalement cette œuvre de Mankiewicz qui lui permet de continuer à traiter le sujet de la relation amoureuse.

Contrairement à Tanguy Viel, l’auteur envisage son texte comme une confrontation littéraire entre les esthétiques littéraires et cinématographiques, elle souhaite se « mesurer » au cinéma. En effet, elle affirme lors d’un entretien : « L’idée m’est venue à force d’expérimenter l’émotion cinématographique et, comme romancière, d’être un peu agacée de me dire « pourquoi est-ce que c’est si fort le cinéma ? » 731.

L’auteur désire évaluer les possibilités de la littérature, son intention est consécutive

730 Entretien Europe 1, annexes, le 21 août 2008, à 12H45, page 114.
731 Entretien d’août 2008 sur Europe 1, voir annexes, page 114.
du sentiment de fascination qu’elle éprouve pour le 7\textsuperscript{ème} Art. Cette fascination est l’envers d’une exaspération qu’elle tente de dépasser en prenant comme objet d’écriture un film. Une certaine frustration se détache, en effet, des propos de l’auteur. L’intention de la romancière se précise lorsqu’elle déclare encore à propos de son roman : « Un jour, je me suis dit : mais si je prends un film et que j’en fais un livre, qu’est-ce que ça va faire ? C’est-à-dire, si j’essaie de transmuter finalement l’image en mots, en étant une artiste, c’est-à-dire pas en faisant une novélisation toute simple, si vous voulez, en me laissant toutes les libertés [...] » La simplicité à laquelle l’auteur se réfère serait donc la forme d’adaptation littéraire jouant le jeu de la fiction. Elle pointe ici du doigt, on l’aura compris, les novélisations traditionnelles.

Afin de ne pas faire « une novélisation toute simple », l’auteur intègre le film en tant qu’objet et œuvre fictive dans le corps textuel et diégétique du roman. Un effet de sur-cadrage narratif se construit par la création d’un récit autour/sur le film, un récit dont l’esthétique majeure repose sur la description émotionnelle, psychologique et visuelle d’une œuvre cinématographique. Alice Ferney, tout comme Tanguy Viel, choisit donc de travailler sur un film de Joseph Léo Mankiewicz, dans une même posture énonciative avec un personnage nous livrant son point de vue sur le film, le commentant, le traduisant, et le décrivant sans cesse. Les structures narratives des deux romans sont cependant différentes. En effet, Alice Ferney donne une consistance, une existence à son héroïne, et ce indépendamment de sa relation au film (contrairement au narrateur de Cinéma qui n’existe que dans sa relation au film). Le point commun majeur entre les deux écrivains est avant tout de s’intéresser au même cinéaste, l’auteur hollywoodien connu pour son exigence envers son art et ses spectateurs. Joseph Léo Mankiewicz, ancien universitaire exilé du lieu culturel et intellectuel New Yorkais, aimait par-dessus tout le théâtre et la littérature, il souhaitait transmettre ses goûts via ses thèmes et développer ses influences artistiques à travers les formes esthétiques de ses films. Tout comme les auteurs principalement belges qui ont nourri l’introduction de notre étude, Alice Ferney, de son vrai nom Cécile Brossolet, est une universitaire diplômée de l’EHESS, détentrice d’une thèse en science économique, et ses quelques textes concernent notamment la situation des femmes au travail\textsuperscript{732}. Elle est d’autant plus attachée au film que l’un des personnages, Rita, représente l’émancipation des femmes dans les années 50 (elle travaille à la radio et gagne plus d’argent que son mari instituteur). La situation des femmes au travail et l’intérêt pour les personnages féminins propre à Mankiewicz, lie les deux auteurs.

Pour son roman Cinéma, Tanguy Viel a hésité à intituler ce dernier Remake pour

\textsuperscript{732} BROSSOLET, Cécile, Femmes au travail, Paris, L’Harmattan, 1994

266
finalement écarter cette idée qui mettait pourtant en avant le fantasme d’intertextualité filmique impossible. Le titre de Viel met surtout en avant son jeu d’inversion et du montré/caché, sous couvert de parler d’un film, de cinéma, on parle aussi de littérature. Il étudie la façon dont la poétique littéraire compose avec cette influence cinématographique pour questionner les rapports des œuvres à la fiction.

Alice Ferney met en avant la thématique de la relation amoureuse en jouant avec la modification faite sur le titre français du film. De Chaînes conjugales nous passons à Paradis conjugal, deux titres évoquant des états divers des utopies amoureuses : «Mélodrame. Ironique. Forcément puisqu’il s’agit de mariage et d’infidélités, et des chaînes conjugales. Celles que l’on sent peser un jour après les avoir appelées de ses vœux et portées sans le savoir. Celles que l’on brise. Celles que l’on aime. Celles qui n’en sont pas. Chaînes conjugales. » 733 et ce qu’il peut développer chez le spectateur : « Un film qui s’appelait du nom d’un mystère ou d’une chose qui n’existait pas, ou bien qui n’existait qu’en tant que l’on décidait qu’elle existait, pense Elsa. » 734 Dans Cinéma, le film est nommé par son titre anglais, l’auteur marque d’emblée un déplacement du point de vue, le film étant connu en France sous le titre Le Limier. L’Autre film, l’autre œuvre, qui naît sous nos yeux, est déjà présent dans ce simple choix de se tourner vers la langue anglaise. Alice Ferney, de son côté, omet le titre anglais Letter to tree wives et profite du titre français pour en dégager les connotations globales de façon pertinente. La symbolique des chaînes correspond à la complexité du rapport amoureux et aux difficultés de la vie de couple, causes de la souffrance qui habite les héroïnes du film et du roman : « Elle est cette femme accompagnée, que le passé a emplie et trouée tout ensemble, qui a tenu comme des rênes les chaînes conjugales que l’amour avait nouées. » 735 C’est ainsi que le titre apparaît sans italique, perdant son statut pour être relégué dans les expressions communes et les significations qu’il englobe.

Ces deux exemples montrent les différences notables entre les deux romans. L’un est tourné vers le second degré de lecture, marqué par le méta-discours et une relation critique aux liens entre le roman et le cinéma, voire au sens plus général de l’écriture fictionnelle. Paradis Conjugal se place dans la droite lignée des romans classiques (narration classique, en focalisation omnisciente, favorisant l’introspection, le désir de comprendre, le souci du détail, de la description etc.), dont la spécificité se loge dans une approche du monde et de sa réalité par le prisme du cinéma. Cependant l’auteur détache bien dans son roman le cinématographique de l’univers diégétique du roman (contrairement à Cinéma), et met ainsi en évidence le souhait de

733 FERNEY, Alice, op. Cit, p. 43.
734 Ibid, p. 44.
735 Ibid, p. 54.
rationaliser le rapport à l’œuvre d’art, dans un roman où ce qui est réel n’est pas cinématographique (et serait donc littéraire) : « Elle voudrait faire comme les personnages du film, et sourire comme à la fin d’une comédie. Voulez-vous que je la vie soit une comédie ? Elle ne l’est pas. » Plus loin, vers la fin du livre, elle s’inquiète de savoir si le happy end ne sera réservé qu’à Deborah, Rita et Lora Mae : « Sauf que c’est le cinéma américain, ces trois-là ont récupéré leur mari. »

A propos de son roman, l’auteur déclare : « Mon livre a deux sujets, le sujet de la rencontre avec une œuvre et le désir que j'ai eu il y a trois ans de faire passer un film en mots, c'est-à-dire de faire passer des images en mots, c'était ça l'idée fondatrice du livre. Je voulais opérer cette métamorphose, cette transmutation dans l'idée que j'allais mieux comprendre ce que c'était le cinéma et ce qu'était la littérature, ce que fait la littérature que le cinéma ne fait pas et ce que fait le cinéma que la littérature ne fait pas. »

L’enjeu majeur est donc de découvrir les spécificités des deux supports et particulièrement celui de la littérature. Dans Paradis Conjugal, l’auteur met à profit ces outils afin de fouiller les pensées agitées des personnages, mues par un bouillonnant intense :


Cet extrait représente le dispositif narratif du film et le processus d’écriture qui est employé par l’auteur tout au long de son roman. L’esprit, l’univers mental, a besoin d’une pause régénératrice car l’être est en souffrance (« tournoiement dans sa tête demeure enclos » et « Sourire quand on souffre »), une dialectique du récit se construit autour d’une attitude physique.

736 Ibid, 345. 
737 Entretien sur Europe 1, le 21 août 2008, à 12H45. Voir annexe, 114. 
738 Une phrase qui fait écho au titre au dossier publié sur Fabula déjà cité (http://www.fabula.org/hot/2/Presentation.html) : Ce que le cinéma fait à la littérature et réciproquement. (2006). 
statique quand l’activité est cérébrale. L’extrait configure aussi le parallèle narratif qui s’effectue entre le récit du film et celui du roman. Les mots du mari apparaissent en italique dans le texte et mettent en valeur ce leit motiv qui évoque les questions que se posent les héroïnes du film par l’intermédiaire diabolique d’Addie Ross (« Est-ce Brad qui est parti ? »). Ces paroles font écho également aux mots inscrits sur la lettre d’Addie Ross, une écriture élégante et séduisante délivrant une « sentence », une source de torture dont souffrent les héroïnes du film tout au long d’une journée de 1er mai. L’extrait ci-dessus révèle de quelle manière s’opère le va-et-vient entre le film et l’univers mental de l’héroïne. Les éléments décrits sur les deux modes diégétiques se font par des glissements de la pensée et de l’émotion. Les digressions du protagoniste se placent entre les héroïnes et se creusent dans les dialogues, les séquences, les plans, le geste d’un personnage, etc. C’est donc aussi la façon dont le spectateur se fait une place littéralement dans le film qui est mise en valeur dans ce versant du genre.

Le roman d’Alice Ferney adopte un point de vue psychologique et anthropologique, fixé sur la pensée et le corps féminin, sur leurs variations émotives, intellectuelles et physiques. Ce travail souhaite étudier cette qualité spécifique à Paradis Conjugal, la manière dont l’auteur tente d’accomplir son souhait de « passer les images en mots ». Un texte qui sera notamment interrogé par une mise en relation avec le travail précédent de Tanguy Viel.

Chaînes Conjugales, Addie Ross et Paradis Conjugal

Ce sixième film de Joseph Léo Mankiewicz est le premier que le cinéaste revendique entièrement comme sien740, malgré ses plaintes (récurrentes et constitutives de son caractère contestataire741) contre Zanuck qu’il avait accusé après une « preview » d’avoir « massacré »742 Chaînes Conjugales. Le film gagne deux Oscars (meilleur réalisateur et meilleur scénario) et hisse Joseph L. Mankiewicz au rang de cinéaste en vue, reconnu et respecté, tant le succès du film fut triomphal.

En 1949, une narration reposant sur des flash-back n’est pas nouveau (cf Citizen Kane). Cependant la nouveauté vient de la mise en scène concernant le personnage d’Addie

741 Voir Pascal Merigeau.
Ross, la présente-absente du film, une figure obsédante de la séduction.

L’étude des spécificités du personnage d’Addie Ross et de son rôle dans la narration permettra de faire le parallèle avec le rôle du personnage d’Elsa Platte, créé par Alice Ferney.

« Pour commencer, tous les événements et personnages de cette histoire pourraient être fictifs. Et toute ressemblance avec vous, ou moi, serait purement fortuite. Le nom de la ville est superflu […] »

Au début de *Chaînes conjugales*, une voix off féminine nous introduit dans le récit en nous indiquant que l’histoire va se dérouler dans une petite ville pas loin de N.Y, une ville semblable à tant d’autres. L’ironie est immédiatement installée lorsque la voix off déclare que « toute ressemblance avec vous, ou moi serait purement fortuite », le film touchant justement de façon éclairante aux rouages et mécanismes qui caractérisent la complexité de la relation amoureuse. L’introduction du film est marquée par le mouvement avant. En effet, dans le premier plan nous observons en plan fixe un train passant par la droite du cadre et s’enfonçant dans la profondeur du champ. Les plans suivants sont dominés par des travellings avant nous amenant, au rythme de la voix off, plus précisément vers l’objet et le sujet du film : trois femmes : Deborah, Rita et Lora Mae. La première séquence du film se distingue des autres par l’omnipotence et l’omniprésence de la narratrice dont les images suivent le discours. La voix off se place en instance narrative qui transcende les personnages et les spectateurs par son savoir supérieur et sa domination sur le récit.

La narratrice fait un premier arrêt et présente la maison de Deborah et Brad Bishop ; Deborah quitte son mari pour passer la journée du 1er mai en compagnie de ses amies et part en direction de chez son amie Rita. La voix off intervient et se moque de la jalousie du personnage, puisque Deborah quitte son mari, fâchée parce qu’il lui a offert la même robe qu’une certaine Addie Ross. Une fois que Rita monte en voiture et que la voix off nous l’a rapidement présentée, les deux femmes discutent d’Addie Ross :

Deborah : _Addie encore… Pourquoi en arrivons-nous toujours à Addie Ross ?
Voix off : _ Si vous ne parliez pas de moi, vous n’auriez rien à vous dire. C’est vrai, je suis Addie dont mes chères amis ne peuvent s’empêcher de parler.

Plus loin elle répond encore à Deborah (« Je me demande si elle sait à quel point on parle d’elle et ce qu’on pense d’elle ») : « Je sais, croyez moi, je sais… mais vous, il y a quelque chose que vous ne savez pas … encore ».

743 Voix off du film, elle démarre dès les premières secondes.
À la fin de cette séquence, l’élément déclencheur de l’intrigue épouse les traits du caractère de la maligne Addie Ross, le personnage entraîne, par sa perversité, toute la mécanique du récit basée sur les retours en arrière. En effet, une fois que les trois héroïnes du film se sont réunies avant d’embarquer sur le bateau en compagnie des orphelins de la ville, Deborah, Rita et Lora Mae réceptionnent une lettre envoyée par Addie Ross\(^\text{744}\) :

« [...] Désormais vous vous passerez de moi. Ce n’est pas de gaieté de cœur que je quitte cette ville et mes très chères amies qui j’aime tant. J’apprécie d’autant plus le délicieux souvenir que j’emporte. Souvenir qui me permettra de me rappeler de ma ville et de mes si chères amies que je n’oublierai jamais. En effet, puisque je pars avec le mari de l’une d’entre vous. »

La liberté de ton du personnage s’épanouit dans les possibilités narratives qui lui sont accordées. Addie Ross domine le récit qu’elle interrompt au gré de son bon vouloir. Elle est l’archétype de l’idéal féminin, admiré par les hommes et tant redouté par les femmes, l’ironie et l’humour se logent dans le double discours qu’elle apporte, distancé et moqueur. Ces interventions inattendues et contraires aux habitudes des récits classiques, la mise en place d’un personnage dont le sadisme s’épanouit sous les traits d’une voix douce et agréable, déroutent le spectateur et marquent le film d’une originalité notable : « rarement les artifices du récit cinématographique ont été soulignés et, aussitôt retournés, avec autant d’insolence »\(^\text{745}\). C’est aussi le point commun entre *Châines Conjugales* et *Citizen Kane* puisque les deux films commencent sur une invraisemblance (« Rosebud » entendu seulement des spectateurs est pourtant l’objet d’une enquête d’un journaliste).

Addie Ross est un personnage doté de la capacité à diriger le récit tout en étant intégré à ce dernier\(^\text{746}\). L’aspect moderne du film tient à ce personnage-narrateur, à la façon irréelle dont il intervient sur le récit, interrompt les héroïnes en tant qu’instance supérieure, les dominant jusqu’à connaître leurs moindres pensées. L’innovation filmique tient aussi à l’utilisation du flash-back pour investir l’univers de la psychologie féminine, les femmes étaient rarement des personnages principaux dans les années 50.


\(^{744}\) Moment choisi pour titrer le film dans la version américaine donc : *Letter to three wives*.

\(^{745}\) Pascal Mériteau, op. cit. p. 102.

\(^{746}\) C’est une similitude avec le narrateur de *Cinéma* mais de façon plus réaliste dans le sens où il n’y a rien d’invraisemblable.
Son utilisation atypique de la voix off et la présence « virtuelle » d’Addie Ross forcent le spectateur à prendre en compte le support artistique qui soutient le récit.

Comme dans Le Limier, le cinéaste entraîne le spectateur dans son film en soulignant la présence d’un narrateur omnipotent, rappelant ainsi au spectateur qu’il se trouve face à une œuvre de fiction cinématographique. Les deux films travaillent sur une mise en scène de la parole. C’est aussi l’un des éléments majeurs du Limier dans lequel, cependant, c’est la manière dont sont prononcés les mots et non leur signification qui importe et où la manipulation intellectuelle des deux ennemis dépend de leur capacité à maîtriser leur langage. Dans Chaînes Conjugales, les phrases d’Addie Ross et la façon dont elle explicite les pensées des héroïnes s’ajoutent à l’importance des paroles que s’échangent les amants et qui ont leur poids quant au bon déroulement de leur relation. On pense notamment à celles de Porter Hollingsway lorsqu’il propose à la jeune femme de l’épouser : « Vous faites une bonne affaire Lora Mae », plaçant ainsi leur mariage sous le signe du « deal » et non de l’idylle.

L’usage que fait Mankiewicz de la voix off est sans conteste l’élément qui révèle son souci d’user de l’esthétique cinématographique à l’image des possibilités de l’outil littéraire : N.T Binh : « Si incongru que cela puisse paraître, il faudra attendre L’année dernière à Marienbad pour qu’une utilisation aussi audacieuse (mais autrement plus voyante) de la voix off soit tentée. »747 La référence n’est pas anodine, et si l’on rapproche Mankiewicz de Robbe-Grillet c’est bien que leur travail à tous deux se rejoint dans leur désir de modeler les formes cinématographiques et littéraires pour renouveler leur art _ le renouvellement de la narration est constitutive de la modernité de leurs œuvres.

Le travail comparatif sur les introductions et clôtures des flash-back dans les deux œuvres mettra en valeur la façon dont l’écrivain modèle son écriture qui souhaite « passer les images en mots ». La narratrice du roman est aussi l’incarnation littéraire d’une instance narrative agissant sur le film, et l’héroïne se présente de plus comme une « rivale » des autres héroïnes. Une mise en scène au premier degré qui sous tend selon nous un discours global sur les relations entre littérature et cinéma.

Les flashbacks dans le film

L’étude des transitions vers les *flashbacks*, permettra de voir de quelle manière le discours analytique et émotionnel se construit dans la novellisation. Ces passages majeurs dans le film et le texte, permettront d’étudier les choix narratologiques que l’auteur entreprend dans son appréhension du film.

Dans *Chaînes Conjugales* l’ironie et la présence constante de « cette garce d’Addie Ross » 748 est réitérée dans chaque transition introduisant les *flashbacks* et clôturant ces derniers.

Dans le premier flash-back, celui de Deborah, cette dernière est assise à côté d’une enfant qui lui lit le début d’un conte : « Il était une fois une fille qui était très pauvre et qui était très belle … ». Depuis le début du récit de la jeune fille un travelling avant ne cesse de nous approcher du visage de Deborah. La voix off d’Addie Ross intervient alors doucereuse : « Te rappelles-tu ta première nuit ici ? toi et Brad fraîchement arrivés, c’était aussi un samedi premier mai… » ; le cadre continue de resserrer le plan alors que le moteur du bateau envahit de plus en plus l’espace sonore. Un gros plan sur son visage pensif, regardant vers le ciel, accompagne alors encore une fois les paroles de la voix d’Addie Ross : « Est-ce Brad ? Est-ce Brad ? » tel un écho diabolique, la voix est désormais modifiée, déformée, mécanique. Cette seconde voix au son mécanique détache clairement les syllabes et épouse le rythme du moteur : « Est-ce Brad ? Est-ce Brad ? ». Le travail sur le son continue de distiller le ton ironique que le personnage d’Addie Ross incarne. Un fondu enchaîné nous emmène dans le passé de Deborah, on la retrouve face à un miroir, elle n’arrive pas à se coiffer. Le cinéaste met en valeur ce qui fait défaut à Déborah : son manque de confiance en elle, sa capacité à se dévaloriser et à ne pas s’aimer. L’accessoire du miroir souligne ce sentiment puisque Deborah est en colère face à sa propre image.

Dans le deuxième flash-back du film, lorsque Rita fume une cigarette allongée sur le côté, un plan de demi-ensemble cadre le motif de la fumée qui stagne, s’égaré lentement à l’image de la pensée de Rita et de la mise en suspend à venir du temps présent. Une musique en son off aux effets sonores trafiqués, électroniques, intervient, et ponctue par deux fois les questions que la douce voix d’Addie Ross prononce clairement à la place de Rita : « Pourquoi George est-il allé pêcher ? » Un travelling avant sur le visage inquiet et pensif de Rita accompagne sa dernière phrase tombant comme une sentence : « Pourquoi a-t-il mis son costume bleu ? » Après le fondu enchaîné, c’est un gros plan de la radio qui occupe tout l’écran, le son d’un klaxon envahit brutalement l’espace sonore et introduit une publicité martelée par des voix.

748 *Paradis Conjugal*, op. cit. p. 31.
criardes : ce petit objet est la source d’un univers médiatique insondable, commercial et faussement culturel. Ce nouvel élément introduit dans les foyers est la cause des nombreux troubles qui accablent la relation entre Rita et George Phipps. La radio est pour George une technologie polluant les esprits et qui, de plus, transforme sa femme de façon négative (George est professeur de littérature et dénonce le seul rôle de la radio qui est de vendre des produits et non de livrer des récits littéraires dignes de ce nom)749.

Pour Lora Mae, le procédé est analogue. Un panoramique et un raccord sur son regard relient le visage inquiet de Lora Mae à un seuil recevant les gouttes d’une tuyauterie mal entretenu. Le son des gouttes tombant dans le seuil commence à former un rythme irritant, relatif à la question redondante que se pose Lora Mae. En effet, la voix off d’Addie Ross revient, intraitable : « As-tu vraiment tout ce que tu désires ? ». Le travelling avant se réalise, ressent le motif du seuil alors que la deuxième voix, celle qui suit les paroles d’Addie Ross mais sous des formes irritantes, mécaniques, et déformées, intervient encore. La petite voix mécanique chante en embrassant la rythmique des gouttes et semble bien se moquer ouvertement de Lora Mae. Les mots déjà prononcés une première fois par une voix aux sonorités clairement humaines s’emparent d’un élément du décor à travers la transformation du son, les gouttes d’eau et la voix se mélangent, les sonorités mécaniques interviennent alors et évoquent la machine cinématographique ; le fondu enchaîné superpose les images, le montage laisse apparaître une image du passé.

Le fondu enchaîné joue ici sur l’analogie avec une image semblable, celle d’un autre seuil mais dans un autre lieu : nous sommes dans l’ancienne maison de Lora Mae. C’est la pauvreté et la catégorie sociale à laquelle elle appartenait qui caractérisent ici la jeune femme. Les premiers plans insistent encore une fois sur ce qui creuse le fossé entre Lora Mae et son riche mari. La fin de son récit n’a pas de transition semblable à celle des autres, le plan suivant annonçant la fin de son introspection pour faire place immédiatement au plan du bateau se rapprochant du quai et annonçant, par là, la dernière partie du film.

Chaque transition met en scène ce qui est la cause d’inquiétudes et de souffrances dans le couple des héroïnes, et est surtout marquée par l’élément qui a insufflé le doute : Addie Ross. L’esthétique cinématographique est mise à nue à travers la voix off, de sorte que ce personnage est le représentant du support cinématographique. En effet, l’introduction installe d’emblée ses capacités diégétiques dépassant de loin celles des personnages classiques, chacune des transitions détache les interventions d’Addie Ross du simple intérêt narratif. C’est en quoi

749 Dans Le Limier, le média moderne pointé du doigt est la télévision.
Joseph Léo Mankiewicz fait de ce personnage le moyen ludique et stylistique privilégié pour manifester sa propre présence. Les deuxième voix sonores dérivent des premières humaines, elles suivent les directives des paroles d’Addie Ross. Les deux voix (humaine et cinématographique) se mélangent, fusionnent avec les éléments du profilmique et du filmique, l’image est de connivence (seau d’eau) et le son hors champ (moteur du bateau, gouttes d’eau) et off (son de radio) viennent prêter main forte au jeu pervers d’Addie Ross. La voix off est double, elle prend les traits réaliste d’une voix humaine d’un personnage existant dans l’histoire mais sous des aspects fantasmés (bons ou mauvais). Elle se déplace dans une seconde enveloppe sonore qui, elle, éponge alors la texture sonore et visuelle des éléments filmiques et esthétiques du cinéma. C’est le cinéma qui est souligné, mis en scène, valorisé par son propre langage. On peut affirmer qu’Addie Ross est dotée des attributs du cinéma, une puissance (personnage qui intervient de façon surnaturelle, les liens entre passé et présent et les effets modifiés du profilmique par un élément extra-diégetique) et une domination presque magique. Elle use d’une arme qui fait bien d’elle l’archétype féminin par excellence : la séduction, qualité et enjeu majeur du cinéma hollywoodien. Le personnage d’Addie Ross est le narrateur homodiégetique du film mais convoque les capacités de mise en image du monstrator filmique d’André Gaudreault, celui qui est responsable, comme son nom l’indique, de ce qui est de l’ordre du filmique. Cependant, comme les images suivent le discours d’Addie Ross et comme son influence (portée par sa voix) touche au filmique, on peut dire que le mega-narrateur (responsable de la mise en film) est de mèche avec sa narratrice puisqu’elle convoque les possibilités d’une instance filmique.

C’est ainsi que la puissance du personnage est déculpée et que la narration filmique pointe (au premier degré) la séduction du personnage et sa puissance, alors qu’au second degré, c’est la démarche de la « machine » esthétique cinématographique qui est révélée.

Le traitement des flashbacks dans la novellisation


De la même manière que dans Cinéma, ce qui est de l’ordre de la mise scène de l’esthétique cinématographique est minimisé dans Paradis Conjugal. Le roman ne retient que ce qui est nécessaire à l’histoire. La narratrice (Elsa Platte) note les interventions d’Addie Ross sur
le déroulement du film. Cependant, le roman met en avant le caractère du protagoniste absent et insiste surtout sur son rôle narratif :

« Si vous ne parliez pas de moi, vous n’auriez rien à vous dire mes mignonnes ! » dit la voix off. La femme qui racontait l’histoire d’une blague n’était donc autre qu’Addie Ross, celle qui avait été amoureuse de Brad Bishop, celle dont Deborah le matin même avait été jalouse, celle qui était évoquée à cet instant par les deux amies […]

Et l’on pouvait savoir à cela qu’elle ne se prenait pas pour des prunes, qu’elle était sûre de son monde. »

On voit de quelle manière l’auteur cherche à catégoriser Addie Ross en tant que rivale (amoureuse de Brad) alors que cette dernière pourrait très bien ne ressentir qu’un besoin de possession agissant conjointement avec la jouissance qu’elle éprouve à séduire les hommes. Le récit se focalise sur le caractère de « garce » de celle qui se sent supérieure. Dans cet extrait, on remarque les répétitions du pronom démonstratif « celle » (apparaît trois fois) suivi par deux fois d’une phrase subordonnée qui appuie l’aspect central du personnage d’Addie Ross. Pourtant, la narratrice de Paradis Conjugal passe très rapidement sur son implication dans le récit, déclarant : « L’invisible narratrice s’immisçait dans la conversation. […] »251, lui attribuant une qualité attribuable également au cinéaste : « comme la joueuse qu’elle était […] »252. Ce peu d’intérêt pour les moyens cinématographiques mis au service d’Addie Ross peut être vu comme une omission inconsciente mais elle reste significative quant au but que s’est fixé l’auteur du roman. Soit Alice Ferney omet significativement de ne pas lier Addie Ross au cinéaste pour plus de simplicité et pour une meilleure lisibilité de son récit, la mise en valeur de sa propre héroïne, et en ce sens elle ne remplit pas son désir de déconstruire le processus cinématographique (toute est analysé dans le film sauf les effets de ce personnage agissant sur le filmique) ; soit elle ne l’omet pas intentionnellement et se voit en fait incapable de mettre des mots sur l’aspect esthétique qui accompagne la mise en scène de ce personnage.

Addie Ross s’est imposée à la suite de ces extraits comme une source de danger et la perversité incarnée :


751 FERNEY, Alice, Paradis Conjugal, op. cit. 89.
752 Ibid, p. 89.
elles sauront. […] Preuve sera faite que les femmes pouvaient se montrer des guerrières, des pestes qui ne ferait aucune concession : des conquérantes qui convoitent le même territoire. »

La narratrice joue avec les rapports conflictuels entre les héroïnes du film (« Preuve sera faite que les femmes pouvaient se montrer des guerrières »), stigmatisant la figure d’ennemie du protagoniste, allant jusqu’à modifier son discours, puisque dans le film (le film est distribué en version anglaise originale) elle ne dit pas : « Vous ne m’aimez pas je le sais très bien », élément rajouté par la narratrice.

Dans le roman, le passage au premier flash-back est ainsi décrit :


Alors que le récit du film se voit enrichi et nourri du savoir déjà construit de la narratrice (allusions prospectives sur les relations entre Rita et son mari et sur son caractère tel que « était-elle devenue une idiole qui acquiesce à deux crétins incultes ? ») que seuls les multiples visionnages permettent d’acquérir, la présence de la voix d’Addie Ross est absente du texte. C’est une erreur qui peut être faite si on ne fait pas bien attention au son des voix. Cependant, Elsa Platte a vu et revu le film, et il est peu probable que l’auteur ait laissé passer un tel élément primordial. Le désir de « transmuter les images en mots », pris au pied de la lettre, est un exercice contourné. Il est cependant intéressant de noter que la voix d’Addie Ross peut être une métaphore de la voix de la mauvaise conscience, une voix intérieure dérangeante car forçant à la clairvoyance les héroïnes du film. Deborah, Rita et Lora Mae sont rongées par les erreurs, qui apparaissent, évidentes quand elles sont en situation de danger. C’est ainsi que la romancière efface la source des phrases et des effets de la mise en scène pour n’en conserver que le sens, et attribuer ces questions aux trois héroïnes du film. Le roman place dans le discours d’Elsa Platte une analyse psychologique de ces moments de doute profond qui plongent les héroïnes dans leur passé, un passé où leur fragilité s’expose, un peu plus haut, on a pu lire :

753 Ibid, p. 90.
754 FERNEY, Alice, Paradis Conjugal, op. cit. p. 162.
« Mais, pense Rita avec un désespoir qui lui noua le ventre, il ne fallait pas oublier l’autre. Il ne fallait pas s’éparpiller dans un monde et lâcher la main qui se tendait dans sa propre maison. Dieu, qu’avait-elle fait ! »

La narration choisit d’expliciter concrètement les pensées de Rita avant son flash-back et on retrouve un choix similaire déjà relevé dans Cinéma, mais qui chez Tanguy Viel était mis en valeur et devenait significatif de par sa rareté, lorsque le narrateur dit à la page 19 : « Milo est plutôt un parvenu, pense discrètement Andrew [...] », verbe d’attitude propositionnelle dit François Jost, alors que dans le film, la pensée du personnage est suggérée par la voix d’Addie Ross qui explicite les pensées de Rita.

Dans Cinéma, le passage du point de vue du narrateur à celui d’Andrew Whyke est ressenti comme une mise en valeur du franchissement de la frontière énonciative entre le spectateur et l’intériorité d’un personnage fictif. Chez Alice Ferney, les personnages sont immédiatement investis par la narration qui prend le parti de créer les pensées et les paroles des héroïnes en restant en cohérence avec le reste du film et son sens. Ces choix narratifs ont pour but de rendre visible en surface ce qui est de l’ordre de l’intime dans le film, de rendre sensible ce qui ne transparaît pas dans le langage filmique et qui se caractérise par des silences et des absences d’éléments permettant d’ancrez une signification rationnelle.

« Rita resta seule, étonnée, perplexe dans le grand fauteuil. Il n’y avait plus à parler, à attaquer. Il y avait à rester dans le silence, devant l’absence, comme une malheureuse, avec une boule de détresse en forme de questions (reviendra-t-il ? Et s’il ne revenait pas ?). Joseph Mankiewicz allait finir son flash-back sur ce doute, il faisait à nouveau entendre la musique qui avait accompagné le commencement des rêveries noires de Rita au bord du lac. Est-ce George qui est parti avec Addie Ross ? Va-t-il revenir ? Même musique. »

La boucle est bouclée d’une façon sensiblement différente pour la romancière puisque ici l’intervention de Mankiewicz est soulignée, alors que les dialogues, intégrés sans italiques dans le corps du texte, sont mis au même niveau typographique que ce qui est de l’ordre des pensées du personnage.

Dans le flash-back de Deborah, la narration passe assez rapidement sur la transition résumant ainsi le retour au passé : « Les yeux de Deborah s’ouvraient grands à ce souvenir. Est-

755 Ibid., p. 162.
756 C’est moi qui souligne.
757 FERNEY, Alice, Paradijs Conjugal, p. 63.
758 Ibid., p. 197.
ce Brad qui a suivi la séduisante amie ? Est-ce Brad ? s’interrogeait l’esprit de Deborah Bishop. » 759 Le processus d’adaptation est similaire. 

C’est le flash-back de Lora Mae est le plus travaillé par l’auteur, nous découvrons ici un travail d’écriture sur les effets visuels et sonores mis en œuvre dans le film de Mankiewicz :

« Restée seule (ayant fait fuir son amie) Lora Mae s’appesantissait sur une assertion : j’ai tout ce que je veux. L’un des lavabos du vestiaire fuyait et les gouttes d’eau tombaient dans un seau métallique. Ting Ting Ting, répétition lancinante, presque perforante, d’un même son. Ting Ting Ting Ting. Ce bruit inauguraient une remémoration. […] Présent et passé se fondaient dans un même tintamarre. Ting Ting. Leur emmêlement faisait naître une réflexion. Peut-être en réalité n’as-tu pas tout ce que tu veux… C’était dans le film une pensée dite à voix haute. C’était, de Lora Mae, la voix du dedans révélée au spectateur. […] Les syllabes se glissaient entre les perforations sonores. Ting Ting. L’esprit de Lora Mae s’en allait dans une rêverie du passé. Le passé affairait en elle. Le réalisateur suivait cet esprit vagabond, entrait dans sa mémoire. […]. L’image par le fondu enchaîné mimait la pensée intérieure : la caméra de Mankiewicz passa du lavabo qui dégouttait aux mains d’une femme (la mère de Lora Mae) qui tenaient des cartes. […] Car nous sommes emplis d’images anciennes et les sons du présent s’enchassent, provoquent un dédoublement de l’esprit et une démultiplication de l’instant. Lora Mae était la réconciliation en forme de continuité des instants du temps tués les uns par les autres en s’engendrant. » 760

Cet extrait est central dans le roman. C’est en effet un moment crucial où la narratrice s’attache le plus scrupuleusement possible à bien décrire tout ce qui apparaît à l’image et surtout à tisser le lien entre l’esprit du personnage et l’apparition de son souvenir. Cet extrait interroge la façon dont le cinéma procède pour mettre en scène le déplacement des pensées (« ce bruit inauguraient une remémoration » ; « suivait cet esprit vagabond »), leur évolution par association d’idées, association de sons et d’images qui (r)envoient les personnages dans un autre temps. Dans ce passage précisément, l’esprit de Lora Mae s’égarera et vagabonnera, notamment à cause du son des gouttes d’eau tombant dans le seau. L’utilisation des onomatopées : « Ting Ting Ting » sont une façon de rendre visible et vivant dans le texte ce son qui déclenche la mémoire et ponctue ce passage important. C’est ainsi qu’elles rythment tout cet extrait. Le choc des gouttes et l’agitation de la maison (à cause des trains) sont associés et deviennent les mouvements de la pauvreté (« secouant comme un arbre la maison et la fille »). On constate encore une fois que la voix d’Addie Ross devient celle de Lora Mae (« C’était, de Lora Mae, la voix du dedans révélée au spectateur ») alors que l’enclenchement du processus cinématographique est tout simplement décrit en nommant le cinéaste : « L’esprit de Lora Mae s’en allait dans une rêverie du passé. Le passé affairait en elle. Le réalisateur suivait cet esprit vagabond, entrait dans sa mémoire. » La

759 FERNEY, Alice, Paradis Conjugal, p.119.
première partie de l’extrait est en fait une traduction du travail du fondu enchaîné lorsqu’il s’agit d’introduire un flash-back. Une attention particulière se fixe sur la superposition des divers sons appartenant à deux espaces temps différents : «Les trains et les gouttes martelaient l’oreille de Lora Mae». Le déplacement de la sonorité humaine de la voix à celle plus mécanique est alors décrit ainsi : «Les mots se prononçaient dans les gouttes. Les syllabes se glissaient entre les perforations sonores. Ting Ting. L’esprit de Lora Mae s’en allait dans une rêverie du passé», alors que la fin de l’extrait s’attache à explicitier (utilisation d’un vocabulaire technique) le processus du fondu enchaîné tout en terminant sur le don d’ubiquité du cinéma : «Car nous sommes emplis d’images anciennes et les sons du présent s’enchaînent, provoquent un dédoublement de l’esprit et une démultiplication de l’instant.» La poétique de la romancière termine de connecter ces morceaux de temps à celle qui les lie : «Lora Mae était la réconciliation en forme de continuité des instants du temps tués les uns par les autres en s’engendrant.»

Dans ces extraits, la narration conjugue ce qui est vu par Elsa Platte, tout en mélangeant un point de vue omniscient qui permet à la narratrice de s’immiscer dans les savoirs des personnages (tout comme Tanguy Viel parle à la place des protagonistes). Dans *Figure III*, Gérard Genette nomme «metalepsis» les intrusions d’un narrateur dans le monde diégétique, la narration omnisciente et l’interprétation ; les commentaires d’Elsa Platte peuvent être lus de ce point de vue comme des incursions dans la diégèse du film. Elsa Platte agit sur le film, c’est pourquoi le personnage d’Addie Ross est effacé.

Dans *L’œil-caméra* 762, François Jost explique que, dans le récit, «Tout se passe comme si l’auteur fictif se donnait une sorte de règle non explicitée : si une chose n’est pas attestée par la vue, alors son pouvoir narratif s’étend.» 763 Lorsqu’il s’agit d’un savoir relatif à la construction du récit, «le narrateur se situe en deçà du développement descriptif» 764. Les traces énónciatives sont déterminées par des focalisations qui se détachent en fonction de ce que le narrateur voit et en fonction de ce qu’il sait du récit 765. En littérature, ce qui est vu est seulement suggéré aux moyens des mots là où le cinéma possède la parole, les dialogues, et donc le son, tout en ayant un dispositif de représentation visuel. Acceptant ces distinctions entre le vu et le su pour le récit

---

761 GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 243.
763 JOST, François, op. cit. p. 12.
765 JOST, François, op. cit. p. 13 : Brooks et Warren opposent « événements analysés de l’intérieur » et « observés de l’extérieur », Bal « l’imperceptible » et le « perceptible » ( « Narration et focalisation » *Poétique* (29) 1977) ; Genette, de son côté, rend opératoire cette dichotomie dans son analyse de La Recherche : « d’où encore cette scène de Montjouvain, dont nous avons relevé la focalisation rigoureuse (sur Marcel) en ce qui concerne les actions visibles et audibles, mais qui en revanche, pour les pensées et les sentiments, est entièrement focalisé sur Mlle Vinteuil.»  *Figure III* op. cit. p 222.
cinématographique, François Jost pose la question de savoir cependant « Comment l’image mouvante raconte-t-elle ? Comment s’articulent mots et images à l’intérieur du texte complexe que constitue le film ? »766 Ainsi, il propose d’étudier la narration cinématographique « en fonction des informations verbales et visuelles »767. Le terme de focalisation désigne le savoir d’un personnage alors que la relation entre ce que montre la caméra et ce que le héros est censé voir est nommé ocularisation (« ocularisation interne » : la caméra semble être à la place de l’œil du personnage, en « interne secondaire » la relation avec le personnage se réalise par le montage et « ocularisation zéro » : lorsqu’elle est placée en dehors de lui)768.

Lorsque la narratrice déclare que « L’esprit de Lora Mae s’en allait dans une rêverie du passé », on pourrait imaginer que tout le flash-back se réalisera dans un point de vue interne (ocularisation interne) couplé à une focalisation interne. Cependant le flash-back propose un statut énonciatif moins clair. On a déjà vu avec la citation de Deleuze reprise par Vincent Amiel769, que le flash-back est l’occasion de mettre en place une représentation différente, renouvelée, il permet à J.L.Mankiewicz de travailler sur la représentation. Ainsi, même si le souvenir est attribué à un personnage en particulier, et déclenché par ce dernier, la mise en scène n’épouse pas ce qui est de l’ordre de l’intime et les ocularisations (ce qui est vu) et les focalisations (le savoir) sont immédiatement contredites dans le film. En effet, le plan du seuil chez Lora Mae est suivi d’un travelling arrière suivant les mains tenant des cartes qui sont entrées dans le cadre, du particulier nous allons vers le général et la cuisine nous est présentée en ocularisation zéro. Lorsque quelques minutes plus tard Peter Hollingsway arrive, Lora Mae en profite pour mettre en place sa stratégie et s’absente intentionnellement pour laisser son riche patron en compagnie de sa mère. Ce qui est vu à ce moment là ne peut être une remémoration de Lora Mae étant donné qu’elle est absente de l’image, c’est ainsi que les flash-back dans le film ne sont pas complètement de l’ordre de l’intime et le sont rarement.

Dans ce dernier extrait du roman, on peut constater que la description du passage au flash-back se réalise en focalisation interne. Nous savons ce qu’elle pense (« Lora Mae s’appesantissait sur une assertion : j’ai tout ce que je veux »). Le point de vue d’écoute, l’auricularisation, selon le terme de François Jost, est aussi du côté du personnage : « Les trains et les gouttes martelaient l’oreille de Lora Mae. » Cependant rien ne permet d’affirmer que nous sommes en ocularisation interne, il faudrait pour cela des « notations permettant d’induire des

766 Op. cit. p 15
coordonnées spatiales »

telles que « elle regarda vers la gauche les gouttes d’eau tomber dans le seu ». Les modes énonciatifs de la narration introduisent le savoir des personnages du film et s’attachent à faire ressentir ce qu’ils écoutent lorsque c’est significatif et pertinent selon la situation du personnage tout en restant extérieur d’un point de vue visuel. C’est un point de vue visuel qui reste finalement ancré au regard de la spectatrice Elsa Platte. Comme nous ne sommes pas dans n’importe quel roman, au lieu d’affirmer que nous sommes en ocularisation zéro (point de vue ne pouvant être rattaché à un personnage), s’agissant d’une novellisation, on peut affirmer que lorsque la description visuelle concerne le film nous sommes en ocularisation spectatorielle ou lectorielle, celle du narrateur face à son film, nous bénéficions en plus du savoir de la spectatrice (« Restée seule (ayant fait fuir son amie) »). Le commentaire, le discours sur le film respecte donc l’extérieurité que conserve la caméra mais modifie le point de vue de la focalisation. En effet, dans le film nous sommes souvent en ocularisation zéro et focalisation zéro. La narratrice, elle, attribue des pensées et des éléments du film (voix off d’Addie Ross) à l’univers intime des héroïnes. C’est ici que le texte filmique se modifie et que l’appropriation de la spectatrice-narratrice s’impose.

Chez J.L.Mankiewicz, les flashbacks sont une source de vérité, l’occasion de dévoiler un personnage, qui, se souvenant pour lui-même, se voit épuré de tout mensonge que les rôles qu’on se crée en société entraînent presque inévitablement. Ils sont aussi un moyen privilégié de valoriser le langage cinématographique : en effet, le cinéaste déclare : « C’est là à mes yeux, précise-t-il, une supériorité du film sur le livre, qui ne permet pas de montrer la simultanéité, la confusion du temps. »

Dans Paradis Conjugal, la pensée d’Elsa Platte est une action qui rend lisible ce qui, dans le film, est de l’ordre de « l’imperceptible » (selon les mots de Bal cité par François Jost).

**Processus d’adaptation**

Le récit romanesque épouse globalement le même schéma narratif que le film. En effet le roman va « se greffer » sur la structure narrative de ce dernier : « Elle est profondément tourmentée, polarisée par son questionnement, et cette nuit qu’elle va passer ressemble comme

771 MERIGEAU, Pascal, op. cit. p. 16.

282
une jumelle ombreuse à cette journée que passaient Deborah, Rita et Lora Mae. Est-ce que mon mari m’a quittée ? Est-ce que c’est sérieux ou est-ce que c’est une blague ? »

De nombreux éléments relevés dans Cinéma apparaissent dans le roman d’Alice Ferney. Cinéma regroupe, on l’a vu, des caractéristiques narratives et formelles offrant un métadiscours sur le genre de la novélisation (et du roman). Paradis Conjugal propose tout comme Cinéma un narrateur face au film qui regarde et raconte le film, c’est ainsi que son étude permet de pointer les nombreux traits formels et thématiques de la typologie d’écriture qui se répète lorsqu’une novélisation travaille « frontalement » sur un film.

Tout d’abord l’impossibilité de suivre la chronologie linéaire du film est effective chez Alice Ferney, la chose est soulevée à maintes reprises dans Cinéma. Alice Ferney tient à approfondir le sujet tout en reprenant inlassablement le film au moment où les digressions ont commencé. C’est le savoir de la narratrice qui implique des effets divers tels que des raccourcis, omissions, projections ou ellipses permettant au point de vue de la spectatrice de prendre le dessus, de modifier la forme narrative du film, d’instiller du suspense via d’autres spectateurs : ses enfants.

**Le récit du film : une chronologie éclatée**

Dans Paradis Conjugal, la mise en place des éléments du récit occupe une place plus importante que dans le film. Le récit multiplie les déplacements et les recoupements entre l’œuvre d’art, les souvenirs de l’héroïne, ses réflexions sur sa vie et celle des protagonistes.

Cependant la situation d’Elsa Platte est exposée dans un premier temps (plus long que dans le film car entrecoupé de souvenirs), puis dans un deuxième temps les trois flashbacks sont étudiés alors que le dénouement du film entraîne la dernière partie du roman : le retour du mari.

Ainsi, dans Paradis Conjugal, la relation au film devient plus étroite à partir de la page 125, lorsque le flash-back de Deborah est abordé de façon plus précise et fidèle au déroulement de l’histoire du film. La première moitié du roman qui compte 353 pages est consacrée à la présentation du personnage, à son attachement à l’œuvre, et aux premières

descriptions du film (avant que les héroïnes ne reçoivent la lettre d’Addie Ross).

Les titres des chapitres du roman épuisent les thématiques qu’aborde l’auteur pour introduire son roman. Le premier chapitre : « Casting »773 est consacré aux héroïnes du film. Le chapitre 2 est nommé « Bande-annonce »774 et synthétise le film. On pense bien entendu aux nombreux résumés qu’effectue ironiquement le narrateur de cinéma :

« A l’instant de s’embarquer pour une croisière en bateau, Deborah, Rita et Lora Mac, trois amies qui en attendent une quatrième, reçoivent de la retardataire, Addie Ross, une lettre qui gâchera leur journée. Une histoire extravagante où il est question d’amour et de trahison, de doute et de loyauté, de disputes et de regrets.
Avec Linda Darnell, Jeanne Crain, Ann Sothtem, Jeffrey Lynn, Paul Douglas et Kirk Douglas.
Magnifique réussite, CHAINES CONJUGALES inaugure la consécration de Mankiewicz, où il remportera pour ce film l’Oscar du meilleur réalisateur, et celui du meilleur scénario.
Une œuvre remarquable qui mêle le drame à la comédie, une chronique tendre et pathétique de l’Amérique d’après-guerre. »775

On lit bien entendu le discours publicitaire du film tel qu’il doit apparaître sur la jaquette du DVD. Ce résumé, placé au début du roman, permet, sous couvert de délivrer le discours global du film, de le présenter rapidement aux lecteurs non avertis. Mais c’est surtout un raccourci efficace pour évoquer le sujet du film afin de mettre en place la situation de l’héroïne du roman dans les chapitres suivants la situation de l’héroïne du roman. A la suite de ce résumé la narratrice s’attardera sur son rapport à l’œuvre d’art et au cinéma en particulier et ne commencera sa description du film qu’à la page 46, soit 30 pages plus loin. C’est au chapitre 8, intitulé « Générique »776, que le récit du film fait son entrée, il sera entrecoupé pour diverses raisons.

Hormis par le biais d’une citation du paratexte filmique, dans Paradis Conjugal, le récit est souvent repris, et des effets de répétition et de reformulation des mêmes scènes jalonnent le roman.

Lorsque l’héroïne commence à visionner le film avec ses enfants à la page 46, on peut lire une première fois le texte de la voix off : « Les personnages de cette histoire sont purement

773 FERNEY, Alice, Paradis Conjugal, p. 11.
774 Ibid, p. 16.
775 Ibid, p. 16-17.
776 FERNEY, Alice, Paradis Conjugal, op. cit. p. 44.
fictifs [...]. » De même, lorsque l’héroïne se remémore les derniers moments passés avec son mari « la dispute datait de la veille »777, elle raconte les instants passés avec son mari devant le film, alors qu’il rentrait du travail et qu’il la trouvait encore une fois devant Chaînes Conjugales : « Elsa Platte appuya sur la touche Lecture. Alors, dit Alexandre, voyons un peu ce qui te fascine dans ce film ! : « Les personnages de cette histoires [...] »778 Dans ce chapitre, les enfants de l’héroïne la rejoignent et c’est ainsi qu’une seule phrase résume l’enjeu du film : « On va voir si vous devinez quel mari a quitté sa femme ! [...] C’est ça l’histoire ? demande Max. Tu vas voir, dit la mère à son fils. Tu vas voir comme l’amour est périlleux et douteux. » Cette dernière phrase a pour but d’aiguiser la curiosité de l’enfant et de capter son attention. C’est une forme de présentation du film qui évoque immanquablement le passage suivant de Cinéma : « [...] j’ai appuyé sur pause et j’ai dit, vous savez, c’est une tragédie, ça finit dans le sang, et j’ai ajouté, l’un des deux personnages a une voiture rouge pour symboliser le sang de sa mort »779. Ces deux passages sont une illustration du désir de convaincre l’autre en l’intéressant à un objet aimé, en suggérant le tragique et le spectaculaire (« comme l’amour est périlleux » : « ça finit dans le sang »). Le but est de rallier à sa cause les autres, de les amener à aimer ce qui bénéficie de notre affectivité780 et dans ces deux novellisations, une affectivité profonde, vitale, lie les narrateurs au film.

Parfois les répétitions se réalisent sur la même page781, la narratrice reprend deux fois la phrase mise en valeur par l’italique (« Si vous ne parliez pas de moi, vous n’auriez rien à vous dire mes mignonnes ! »). Également, à la page 117, on peut lire un rappel de la narratrice permettant d’appuyer le passage afin de contextualiser la situation :

« Deborah Bishop avait demandé cela à la première soirée qu’elle avait passée dans cette ville, à peine arrivée et présentée aux amis de Brad. Et c’était à ce moment que Lora Mae et Porter s’étaient disputés : elle disait que Monsieur Ross s’était enfui tandis qu’il soutenait qu’Addie Ross l’avait mis à la porte… Et ce matin encore Deborah avait demandé à son mari : Addie, n’y a-t-il pas eu quelque chose entre vous ? Mais Brad n’avait pas répondu, il avait détourné la question : que venait faire Addie dans cette conversation ? »782

777 Ibid p. 75.
778 Ibid p. 76.
779 Ibid p. 78.
781 FERNEY, Alice, Paradis Conjugal, page 13, page 89 du roman.
782 FERNEY, Alice, Paradis Conjugal, op. cit, p. 117.

285
Cet extrait vient au moment où la narratrice est encore en train de décrire l’attitude de Deborah sur le bateau avant qu’elle ne se souvienne, et donc avant que le récit filmique propose son flash-back. L’extrait ci-dessus est un dialogue important qui a lieu durant son flash-back, durant le bal du premier mai. C’est un passage que va cependant aborder la narratrice, avant de rentrer de façon linéaire dans le récit du bal, elle souhaite souligner un élément important, attiser la curiosité, et réalise ainsi une prolepse. Elle fait une projection dans le récit à venir, affirmant ainsi un savoir sans conteste supérieur, savoir qui entraîne donc régulièrement des reprises des mêmes événements. Ces événements sont certes soulignés de manières différentes et permettent des digressions qui approfondissent différentes thématiques. Ici, pour mettre des mots sur le doute de Deborah l’auteur rappelle ce qui lie Deborah et Addie Ross (symbole du doute et du danger). Le passage du premier bal de Deborah est donc repris 30 pages plus loin : « Raidie par l’ivresse qu’elle devait maîtriser, Deborah demanda d’une voix très distincte : Y a-t-il un Monsieur Ross ? […] Elsa aime particulièrement ce passage. […] La jeune mariée, fraîchement arrivée, mettait sans le savoir le doigt sur le feu. D’ailleurs Lora Mae s’empara aussitôt de ce joyau brûlant […] »\(^{783}\).

La narration de *Paradis Conjugal* tente de rendre compte d’un film de façon fidèle en l’absence du référent visuel. Dès lors, l’auteur est obligé, afin de construire sa propre histoire et d’offrir un point de vue sur le film, de contourner la chronologie du film. C’est la difficulté principale de la romancière que le narrateur de *Cinéma révèle* : la difficulté de rentrer dans l’analyse sans dévoiler le fin mot de l’histoire, sans tout livrer d’emblée.

Par la suite, le trajet labyrinthique entre le personnage d’Elsa et le récit du film est réglé par sa discussion avec ses enfants et avec elle-même alors que la manipulation de la télécommande permet aussi d’arrêter concrètement le défilement du film.

Elsa interrompt le défilement du film en parlant par-dessus ce dernier ou en usant de l’arrêt sur image ; souvent, cela crée un micro conflit avec sa fille aînée, Noémie : « Alors ? demande Elsa à ses enfants, ce film vous plaît ? […] La jeune Noémie ne répond pas, soupirant d’être dérangée, elle ne veut pas que soit percée la bulle de l’attention »\(^{784}\). Un passage qui montre le désir d’immersion que le cinéma, même au sein du foyer, invoque et commande. Les pauses et la présence des enfants permettent par exemple de développer certains éléments contextuels du film et de l’époque de sa sortie en salle : « C’est l’Amérique d’après-guerre, dit Elsa, à cette époque les femmes étaient élevées pour être accompagnées ! C’était une phrase à

\(^{783}\) *Ibid* p. 150.

\(^{784}\) FERNEY, Alice, *Paradis Conjugal*, op. cit, p. 59.
l’intention de sa fille. »

Le commentaire devient informatif et didactique, on retrouve, de plus, le thème du féminisme avec lequel l’auteur est familiarisé. Le sujet prend ainsi une place importante lors d’une discussion entre la narratrice et ses enfants ; Elsa et ses enfants regardent les trois héroïnes qui viennent de terminer de lire la lettre d’Addie Ross :

« Ah la vache ! s’exclame Max. Ensemble la mère et le fils se laissent aller au divertissement du mauvais tour qu’a joué Addie Ross. [...] Elsa appuie sur la touche Pause de la télécommande. L’image s’arrête sur la stupéfaction des trois visages. [...] En plus de piquer le mari, elle envoie une lettre qui ne révèle pas tout ! dit Max. C’est ça le plus moche, affirme le garçon à sa mère. Elsa pense : faire mariner trois femmes dans l’angoisse serait plus infâme que séduire un de leurs maris ? C’était surtout plus pervers. Son fils faisait une amalgame entre immoral et pervers. Elsa dit : Partir avec le mari d’une amie est immoral et sans scrupules. Le lui écrire en faisant un mystère est pervers. Tu comprends ? Taisez-vous, s’il vous plaît ! implore Noémie. Et ce disant elle appuie sur la touche Lecture. Les trois visages redeviennent mobiles. »

Le partage du divertissement est possible contrairement à la salle de projection et surtout l’arrêt du film favorise de plus amples parenthèses. Les enfants, et notamment le fils de l’héroïne, permettent régulièrement d’amorcer le processus descriptif et explicatif que le roman construit continuellement jusqu’au retour du mari. C’est parce que la narratrice est en interaction avec les autres et qu’elle se sert du film pour nourrir et construire une réflexion que la chronologie se voit fracturée, découpée mais grossièrement respectée afin de garder le suspense entier concernant l’avenir des héroïnes du film et surtout le sien. La fin du film est probablement connue du lecteur.

Le film est ainsi découpé en fonction de la situation spectatorielle (en famille, les enfants et la présence du mari occasionnent des arrêts sur images, des discussions sont entamées etc.), en fonction aussi du discours et du contexte du regard porté par l’héroïne sur le film. Ces effets de reprises montrent la multiplicité des conditions de visionnage et l’élasticité de l’écriture littéraire qui permet des va-et-vient multipliés entre la vie intérieure de l’héroïne, le cadre de projection du film, ses descriptions et les réflexions globales sur l’existence qu’il engendre. C’est ainsi que pour entremêler la vie d’un personnage et celle des héroïnes du film, afin de bien montrer l’effet du film sur un être, le roman ne peut se contenter de la linéarité du récit filmique. La narration et le « discours sur » se construisent dans une logique de répétition d’un renouvellement constant du point de vue sur une même scène, un bout de dialogue, etc.

785 Ibid, p. 61.
786 Ibid, p. 112.
L’identification aux personnages

Elsa Platte « pense que la perte de l’objet aimé détruit toute la joie de la vie ». Le personnage est comme vidé de tout mécanisme humain :

« Comment s’empêcher de penser à ce qui manque, à ce qui blesse, déchire, effrite le plaisir de l’existence ? Ce qui nuit au bonheur tourmente l’attention, obsède, à la manière d’une douleur exquise qui polarise, emplit mais rapetisse, parce que rien d’autre n’est réfléchi. Elsa Platte pourrait dire : il arrive que je sois incapable de penser ailleurs que là où je souffre. Je ne peux pas penser à ne pas penser à. Je ne peux que diriger ma pensée vers autre chose. »^787

Cette dialectique du corps « mort » face à la vie, s’accompagne d’une assimilation entre l’œuvre et les personnages du film. En effet, la rencontre avec l’œuvre est liée à la relation que noue l’héroïne avec les femmes du film :

« Quand commence la journée difficile des trois héroïnes, Elsa Platte se sent accompagnée, multiple, universelle, dans le frisson de la fraternité. L’œuvre cause une émotion, lui offre une parole, un exemple, un miroir, une histoire jumelle, une musique, une question, une réponse, un embellissement, une compagnie. Trois femmes se demandaient laquelle d’entre elles était quittée par son mari. […] Elsa Platte regarde ces trois épouses inquiètes d’avoir peut-être perdu leur mari. A quoi pense une femme qui s’imagine trompée ou délaissée ? Les vies et les œuvres fournissaient des réponses. Il fallait observer, demeurer aux aguets jusqu’à se sentir gavée de vérités. »^788

Le personnage se sent « dans le frisson de la fraternité » alors que l’œuvre lui offre notamment « une compagnie », celle de « Trois femmes ». La dernière phrase de l’extrait ci-dessus réunit ce qui est essentiel dans le propos du roman, on peut lire la réunion littérale entre « Les vies et les œuvres [qui] fournissaient des réponses ». Ainsi, « les vies » englobe celle des héroïnes du roman, qui est un reflet de la sienne, « une histoire jumelle ». L’œuvre cinématographique représente, une œuvre vivante et « parlante » car elle est « gavée de vérités ». L’œuvre d’art est liée à son rôle anthropologique et à l’utilité de « fournir une réponse ». L’auteur explicite plus loin le « travail » qu’occasionne le film, liant maintenant l’œuvre à son auteur afin de boucler la boucle humaine qui encadre et nourrit l’art cinématographique : « Elle utilise ce

^787 FERNEY, Alice, Paradis Conjugal, op. cit. p. 19.
^788 FERNEY, Alice, Paradis Conjugal, op. cit. p. 42.
que dit le cinéaste pour comprendre ce qu'elle ressent, elle conquiert l'harmonie de la vie vécue et de la vie interprétée »

Afin de porter la réflexion romanesque et de construire son travail sur l’exploration de la psychologie féminine, l'auteur construit un personnage épousant certaines caractéristiques des héroïnes, tout comme le narrateur du Limier entretient une relation privilégiée et ambiguë avec les personnages.

Elsa Platte construit/reconstruit donc sa personnalité en regardant évoluer les personnages féminins du film : « Installée devant le poste de télévision, émancipée (ses deux plus jeunes enfants sont couchés), dans le ravissement et la délivrance du soir, la danseuse Elsa Platte laisse aller sa pensée autour des images devenues familières [...]. »790 Dans Paradis Conjugal, Elsa Platte prend corps au fil d’une comparaison aux héroïnes du film. Elle cherche ainsi à comprendre son propre mode de fonctionnement, elle souhaite se définir à partir des descriptions qu’elle fait des héroïnes :


Je ne ressemble à aucune des trois, se disait Elsa. »791

Ce passage fait écho à celui de Cinéma dans lequel le narrateur évoque son désir de fusion avec les personnages de « Sleuth » : « entre Andrew et Milo, Andrew et Doppler, Milo et Doppler, Andrew et moi, Milo et moi ». Chez Viel, l’affirmation du narrateur ne se construit que dans son rapport à « Sleuth » pour la double voie/voix que porte le roman (celle du narrateur et celle de l’auteur). Chez Alice Ferney c’est une comparaison et non une fusion qui s’opère, l’auteure souhaite démarquer son héroïne du reste des actrices hollywoodiennes.

Le début du roman est significatif de la relation qui va se tisser entre Elsa et les protagonistes, puis entre Elsa et Linda Darnell :

« Twentieth Century Fox présente : Jeanne Crain, Linda Darnell, Ann Sothern, dans Chaînes conjugales. Au générique, les femmes avaient l’honneur. Noir sur blanc, étaient annoncées et glorifiées, celles qui, à l’écran, se pavaneraient dans l’écran de leur beauté. Comment nier que ces actrices hollywoodiennes étaient rudement piquantes ? pense Elsa Platte. Oui, au cœur d’un monde où la fourrure de dehors était primordiale et suffisantes,

789 Ibid, p. 41.
791 FERNEY, Alice, Paradis Conjugal, op. cit. p. 91.
elles étaient splendides. »

On remarque immédiatement la nuance installée au cœur des compliments, à savoir : les héroïnes sont « splendides », oui, mais « au cœur d’un monde où la fourrure du dehors était primordiale ». Hollywood et ses actrices, ses vamps, sont d’un autre monde (cinéma, l’univers des studios californiens de cette période d’âge d’or) et d’une autre époque. Alors que le personnage de Rita est désigné comme le plus moderne et pourrait être le plus proche d’une héroïne actuelle, le regard d’Elsa Platte est plus attentif à la plus hollywoodienne des actrices du film : Linda Darnell. Celle dont le pouvoir de séduction est le plus efficace.

En effet, le roman consacre significativement cent pages pour les deux premiers flashbacks de Deborah et Rita alors que cent autres pages sont consacrées uniquement au flashback de Lora Mae. Dans le film le scénario départage pourtant ainsi le temps imparti à chaque personnage : le flash-back de Deborah dure à peu près 20 minutes et ceux de Rita et Lora Mae durent respectivement 24 et 27 minutes. Le personnage de Lora Mae et son histoire sont donc privilégiés dans le roman, les deux héroïnes ont en commun la question du mariage : « Porter et Lora Mae rappelaient à Elsa sa propre histoire. Elle aussi un jour avait exigé le mariage d’un homme qui s’y refusait. Elle avait posé un ultimatum. » Un sujet qui fournit l’occasion à la narratrice de s’attarder sur l’expérience personnelle de son héroïne.

Lora Mae est le premier élément du film à être décrit par le personnage du roman. Dès la deuxième page du texte, après la présentation globale des trois héroïnes, l’auteur s’arrête et porte son attention sur Linda Darnell, qui représente, plus que les deux autres héroïnes du film, la sensualité et l’idéal féminin du Hollywood des années 50 :

« […] Linda Darnell en aurait imposé à n’importe quelle femme. Elle avait le physique d’Ava Gardner sans en avoir l’esprit : plus chaleureux et moins sophistiqué, avec un supplément de fragilité dans un œil noir qui était moins ardent que facétieux. Sa beauté n’engendrait aucune forfanterie, altière sans être méprisante, altière et timide, en un mélange si inattendu que la timidité semblait feinte. Il ne s’y mêlait pas de dédain pour le soupirant qui s’agenouillait. Cette beauté n’était pas aussi sûre d’elle-même et de sa puissance fatale. »

C’est d’abord l’actrice qui est interpellée dans la première phrase de cet extrait, viennent ensuite des éléments de descriptions qui conviennent au caractère de Lora Mae : « sa beauté n’engendrait aucune forfanterie » et surtout : « Cette beauté n’était pas aussi sûre d’elle-

792 Ibid, p. 11.
793 FERNEY, Alice, Paradis Conjugal, op. cit. p. 250.
même et de sa puissance fatale » ; en effet Lora Mae a l’impression d’avoir conclu un pacte avec son mari et n’a pas eu le plaisir d’être convoitée comme une femme aimée, mais plutôt comme une femme désirée, tant désirée que l’homme a cédé au mariage ; mariage qui semble bien être évoqué lorsqu’elle déclare : « Il ne s’y mêlait pas de dédain pour le soupirant qui s’agenouille ». Encore une fois les similitudes avec le roman de Tanguy Viel sont flagrantes, le discours semble inconsciemment laisser le pouvoir à la fiction quand la narratrice passe de Linda Darnell (comparée à Ava Gardner) à des qualités correspondant au personnage qu’elle incarne dans le film. Chez Tanguy Viel, c’est le délie du narrateur qui nous entraîne dans un univers mental où tout se mêle et se bouscule, c’est donc un automatisme spectatorial qui est utilisé pour construire ce personnage obsessionnel. Alice Ferney semble en effet confirmer le travail de Tanguy Viel, même si une certaine rationalité est désirée et maintenue tout au long de Paradis Conjugal. Toutefois, même si la distance entre le récit filmique et ce qu’en fait l’héroïne du roman est clairement maintenue, il n’en est pas moins troublant de voir à quel point la force de la fiction efface les acteurs, les être réels, au profit de l’incarnation qu’ils ont offerte dans leur image cinématographique. Leur double795 cinématographique prend le dessus, et la fiction est toujours présente, consciemment ou non, comme un monde aux frontières déplacées, voire effacées, par la croyance spectatorielle.

« Elsa Platte contemple ce spectacle de la féminité resplendissante, l’élégance, la taille étranglée par une ceinture et l’évasement sensuel des hanches, les sourires, les dents immaculées, le moindre battement de paupières calculé, la retenue feinte et les minauderies, tout l’art maîtrisé d’un babil charmeur. Linda Darnell atteignait la perfection.» 796

Dans cet extrait le chemin est inverse, cette fois les descriptions partent d’images classiques, de clichés presque (« taille étranglée », « évasement sensuel des hanches », « les dents immaculées ») pour finalement nommer le personnage de Lora Mae par le nom de l’actrice. On constate, encore une fois, que réalité et fiction investissent l’écriture littéraire, le langage écrit prend tout ce qui constitue à ses yeux l’œuvre cinématographique et semble « naturellement » attribuer des caractéristiques de l’acteur réel au personnage de fiction et inversement. Les personnages sont le lieu où se loge l’amalgame, où le cinéma montre sa toute puissance d’évocation.

L’actrice et son personnage sont magnifiés par la narratrice qui ne cache pas son admiration et ne fait pas dans l’économie en ce qui concerne les louanges (« Linda Darnell

796 FERNEY, Alice, Paradis Conjugal, op. cit. p. 15.
atteignait la perfection »). Le personnage insiste beaucoup sur ce point où se fixe son émotion, son affection : « Elle est de ces personnages que rien ne paraît abattre, parce qu’elles camouflent leurs chutes, parce qu’elles veulent envers et contre tout tenir debout, et elles le disent […] »

elle va jusqu’à se critiquer pour mieux complimenter les nombreux traits de caractères de l’actrice, à la page 31 on peut lire : « Mais elle [Elsa] déteste sa voix haut perchée : sa voix de crétine. Pas la voix de Linda Darnell ! Ah non hélas ! Ni la voix de cette garce d’Addie Ross (qui était la voix off du film). »

La comparaison avec les voix des actrices prend une tournure significative puisque la voix du personnage de Lora Mae est attribuée à l’actrice, Linda Darnell est donc nommée, alors que celle d’Addie Ross, reste celle du personnage fictif « Addie Ross ».

Céleste Holm est l’interprète de cette voix dans le film, personnage qui n’apparaît jamais à l’écran, c’est la raison pour laquelle elle reste aux yeux de la spectatrice ce personnage de fiction « total », sans corps ; le physique de l’actrice étant absent, Addie Ross demeure une abstraction. Le mode spectaculaire du cinéma et du théâtre tire sa force de l’incarnation réelle des corps sur une scène ou devant une caméra, une image qui est celle d’un personnage double (protagoniste/actrice) et qui ne se résume souvent chez le spectateur qu’à une seule personne:

« Est-ce une présence ? Absolument. Les personnages de cette fiction ont acquis une existence réelle. Au risque d’apparaître comme une toquée, elle aurait pu l’affirmer. Ma femme passe ses soirées avec trois copines qui me détrônent ! déplorerait Alexandre Platte qui n’était pas dépourvu d’humour. »

Un tel engouement pour la star et pour le personnage qu’elle incarne permet à l’auteur de faire un transfert d’identification (« l’identification secondaire » de Christian Metz entre Elsa et Lora Mae/Linda Darnell en mélangeant les éléments qui concernent l’actrice et son personnage. Par la suite, alors que la puissance d’évocation et de séduction du cinéma est constamment réifiée dans le texte au contact du personnage de Lora Mae, l’auteur tente dans le même temps de minimiser le statut mythique de l’héroïne. Dans son entretien sur Europe 1, Alice Ferney déclare : « Je voulais qu’elle ait quelque chose de plus que les trois héroïnes qu’elle regarde dans ce film et d’ailleurs, un moment, je crois que je le dis qu’elle les surpasse et qu’elle les contient, parce qu’en fait elle les admire mais je ne voulais pas que ça soit quelqu’un d’ordinaire » ; en effet, l’auteur tente d’hisser son héroïne au-dessus du niveau des actrices,

798 FERNEY, Alice, Paradis Conjugal, op. cit. p. 31.
800 Voir à ce propos l’étude d’Edgar Morin : Les Stars.
801 Ibid, p. 45.
802 METZ, Christian, Le Signifiant imaginaire, Paris,
803 Entretien Europe 1.
niveau qu’elle a elle-même participé à élever :

« Par terre, une paire de ballerines noires, dans la position de dix heures dix, marque la trace de l’arrivée devant la télévision et du délassement. Elsa Platte est assise avec les jambes reliées sous elle, des jambes sveltes, plus sèches (tendineuses et musclées) que charnues, aux chevilles fines et aux mollets hauts, dans des bas clairs dont la couture renforcée enveloppe une partie des doigts de pieds, et dont le tissé brille davantage sur le genou étroit et osseux. Quelque chose de bohémien et de sauvage, de juvénile et de féminin, se dégage de ces jambes façonnées par la discipline. La minceur des membres laisse voir leur musculature prononcée. Le corps d’Elsa Platte est un corps de souffrance, une puissance concentrée, comme aucune des femmes qu’elle va regarder n’en possède. Elle n’est pas moelleuse comme Rita ou Lora Mae, le travail a durci sa chair féminine. Elle pense qu’elle peut chalouper en robe longue comme le font les trois héroïnes, mais elle est capable aussi de lever la jambe à l’horizontale à hauteur des hanches et de tenir de longues minutes sans cesser de sourire. En somme, Elsa Platte contient et surpasses les trois stars qu’elle regarde. »

Cet extrait du roman est celui qui met le plus explicitement en avant l’héroïne, il est bien entendu significatif de constater que tout le travail de l’auteur est de décrire et valoriser son personnage par le biais de son physique, qui, loin des canons de beauté des actrices hollywoodiennes, est un corps athlétique, dont la puissance est sculptée par l’effort, par la « discipline ». Le texte écrit façonne un corps féminin à la « musculature prononcée », sachant souffrir sans « cesser de sourire ». Dans le roman, les images cinématographiques des femmes séductrices (« beauté de jeune vamp ») sont mises face à un corps plus complexe, celui d’une danseuse, un corps riches en paradoxes, où la force et la grâce se côtoient.

Mais il est difficile d’effacer la présence de Lora Mae et sa domination sur Elsa Platte, et donc sur le roman. De plus, le rapport au film s’étale sur plus des trois quarts du roman, et ce, de façon constante.

Vers le milieu du roman, à la page 150 on retrouve encore des compliments pour le personnage incarné par Linda Darnell : « Lora Mae pouvait être un modèle. Durant tout le film elle se montrait malicieuse, parlant par sous entendus, n’étant pas dupée d’elle-même, et finalement manquant de confiance en elle […] Très fine, intelligente […] »

De même, à la page 262, durant le flash-back de Lora Mae, l’enthousiasme de l’héroïne pour Linda Darnell se maintient. Cette dernière est un modèle sur tous les plans de la féminité qu’Elsa Platte souhaite aussi finalement incarner : « Intelligence et humour se côtoyaient chez cette femme, en plus de sa beauté elle avait le don d’être perspicace et

804 FERNEY, Alice, Paradis Conjugal, p. 33.
spirituelle. Elle était aux yeux d’Elsa (qu’elle divertissait profondément) un personnage remarquable : une belle femme intelligente et pas godiche, c’était un plaisir. »

Dès lors, le parallèle est tentant, Elsa Platte, personnage de roman, est subjuguée par Lora Mae/Linda Darnell (personnage et actrice de cinéma), elle accumule les compliments pour finalement tenter de s’en détacher. Le fait est qu’Alice Ferney est « agacée » par la puissance du cinéma, (séduction magique que les Vamps hollywoodiennes incarnent parfaitement), et fascinée dans le même temps. L’auteur est une spectatrice cinéphile qui souhaite s’emparer de son outil littéraire pour dépasser ce sentiment de fascination en travaillant sur un film, en cherchant à en décorner le mécanisme, pour comprendre, expliciter et démythifier finalement cette puissance. Le désir de dévoiler les capacités de la littérature se réalise dans une position de confrontation, une confrontation illustrée par ce face à face entre Elsa et Linda Darnell/Lora Mae. L’aspect « cinéphage » du narrateur de Tanguy Viel n’est pas bien loin. Le métadiscours « inconscient » est bien présent chez Alice Ferney et se creuse dans la relation affective et compétitive entre Elsa Platte et Linda Darnell, entre le roman et le cinéma.

Démythification

Le spectacle d’Elsa Platte

Pour concurrencer le cinéma et la force d’attraction des actrices, Alice Ferney alterne avec des changements énonciatifs, en effet le motif du regard de la narratrice sur l’écran laisse place parfois à ceux des enfants sur leur mère. L’auteur bascule ainsi du spectacle du film, à celui d’une héroïne face à un film. Les enfants d’Elsa Platte se placent donc en faire valoir de l’héroïne. Dès le chapitre 6 intitulé « Maisonnée »\footnote{FERNEY, Alice, Paradis Conjugal, p. 35.} on peut lire :

« _ Qu’est-ce qu’elle fait ? demande Sarah Platte à son frère Max. […]
_ Mais dis-moi ce que fait maman !
Les deux enfants espionnent leur mère, la tête passée dans l’entrebâillement de la porte qu’ils ont ouverte sans bruit. La fillette est plus petite que le garçon, mais ils se ressemblent et tous les deux exhibent les boucles brunes d’Elsa Platte.
_ Elle regarde la télé, dit-il. »

L’auteur insiste un certain temps sur le souhait des enfants de mieux voir le visage de
leur mère et le lecteur est placé dans une focalisation externe au personnage d’Elsa Platte. Il prend part au mystère de la découverte de son visage et de sa personnalité, de son trouble : «_ On dirait qu’elle pleure ! Est-ce qu’elle pleure vraiment ? _ Je ne peux pas voir, maman a la tête baissée du Max. » Alors que l’échange entre les deux enfants aborde l’aspect mélancolique et sensible à l’art de leur mère : «_ J’espère qu’elle ne pleure pas ! dit Sarah. _ Elle aime pleurer, dit Max […]_ Pleurer d’émotion devant un film […] »807. Les enfants vont jusqu’à se jalouser leur ressemblance avec leur mère : «_ Je suis comme elle [dit Max]. […] _ Je ne suis pas jalouse d’un garçon. Je suis une fille, donc je ressemble plus à maman. »808. Le système d’identification est « retourné », le roman souligne que le processus cinématographique renouvelle des comportements de reconnaissance et de projection nécessaires au développement d’une personnalité ; Elsa Platte se reconstruit à travers le film.

L’auteur montre la corrélation entre l’admiration de ses enfants pour Elsa et leur désir de regarder le film en sa compagnie : « Est-ce que je peux regarder le film avec toi ? demande Max à sa mère. […] Il est plein de bon vouloir, il s’éprouve jumeau de sa mère, il la copie, la regarde, l’admire, la côtoie avec volupté. »809

Non seulement les enfants permettent de justifier certaines explications (en plus du besoin qu’éprouve Elsa, exposé dès le début du roman) mais ils apportent un avantage certain à l’héroïne du roman en comparaison des protagonistes (à l’exception de Rita) du film : l’aspect maternel d’Elsa, son amour pour ses enfants, est un élément important de sa féminité.

L’importance d’Elsa s’affirme par la mise en valeur de ce « regard sur » qui est répété et par son rôle de médiatrice de l’œuvre. On l’a vu, la focalisation omnisciente permet de se placer en focalisation interne du point de vue des enfants (lorsqu’ils contemplent et étudient leur mère), alors que toutes les descriptions du film se font dans le point de vue interne d’Elsa Platte, elle est la réceptrice du film et permet un discours sur nos rapports à l’art : « l’œuvre cause une émotion, lui offre un exemple, un miroir, une histoire jumelle, une musique, une question, une réponse, un emballement, une compagnie ». Le pronom personnel « je » reste rare même s’il apparaît notamment dans le titre du 3ème chapitre « J’adore le cinéma »(17), « Elle dit aussi : j’adore le cinéma ! » (23) ; « Je regarde un film. » (28) La voix du personnage principal est ainsi installée malgré le passage à la focalisation interne secondaire. En effet, le pronom personnel de la première personne se raréfie et la focalisation interne est constamment rappelée par des verbes

807 FERNEY, Alice, Paradis Conjugal, p. 35-36.
809 Ibid., p. 44.
de perception, marquant clairement que le lecteur est dominé par le savoir du personnage : « Elsa pense » (16) ; « Elle pense que […] » (22) ; « Elsa Platte regarde » (18) ; « Elsa regarde et écoute ce film très dialogué. » (22) ; « Parce qu’elle regarde ce film […] » (23) « elle sent passer la vie » (25) etc.

Le choix de la focalisation omnisciente permet de doubler le spectacle du roman afin justement de « doubler » le film. L’œuvre cinématographique n’est pas la seule chose qui doit être regardée, étudiée, le lecteur est orienté sur le spectacle d’une femme obnubilée par un film. Elsa Platte est admirée et regardé par ses enfants alors que l’ocularisation zéro permet de décrire l’héroïne, son corps, son visage, ses jambes ses expressions.

**L’arrêt sur image et le processus cinématographique**

Comme Elsa est affublée des pouvoirs d’Addie Ross mais dans une logique rationnelle, elle interrompt le défilement du film en usant de l’arrêt sur image (modifiant ainsi la chronologie du récit filmique, on l’a vu). La fonction pause du lecteur DVD est un moyen supplémentaire pour ramener constamment les thématiques du film à l’histoire du roman. Ce geste quotidien entraîne la réflexion et l’analyse. Les arrêts se réalisent souvent sur des plans à l’échelle du corps, des plans rapprochés à la taille et bien entendu les gros plans. La fascination, l’amour du personnage pour le film la poussent donc à interrompre le défilement du film et à attirer l’attention de ses enfants sur ce qui l’intéresse (les héroïnes du film viennent de lire la lettre d’Addie Ross) :

« Cette image est extraordinaire, dit la mère à ses enfants en appuyant sur la touche Pause de la télécommande. Maman ! hurle Noémie, on regarde un film ! Elsa était fascinée par cette image des trois visages lisses et retirés dans la pensée intérieure qui se mettait en branle : mon mari est peut être parti avec Addie Ross. Elle pensa : et le mien, va-t-il rentrer dormir ce soir chez lui ? Je ne le ferai plus, souffla-t-elle à sa fille. […] Elle détestait que l’on parlât pendant un film. Chaque parole rompait la magie d’un monde parallèle qui supplanter le monde réel. Il ne fallait pas crever la bulle de la fiction. De nouveau Elsa ouvrit la porte aux trois femmes sur le bateau. Entrez, entrez ! Venez nourrir ma pensée, la captiver, la distraire et l’égayer. »

Le personnage s’arrête sur une image cadrant les visages dont le bouillonnement intérieur, intense, symbolise l’activité d’Elsa Platte, immobile et hypnotisée par un film qui « pense » pour elle. Une image des héroïnes qui amène visiblement Elsa à faire de même, un

effet réflexif, ou de mimétisme prend forme, elle répond au film en se posant la question à son tour : « et le mien, va-t-il rentrer dormir ce soir chez lui ? ».

La présence du film et l’utilisation de la pause favorisent la discussion et donc aussi le jeu du savoir autour de la fiction cinématographique. Dans l’extrait suivant Elsa, en détente d’un savoir supérieur, aiguise la curiosité de son fils : « Qui parle ? demande Max. […] Tu vas comprendre très vite dit la mère. Elle ne veut révéler aucune des astuces du film de Mankiewicz. »

L’aspect éducatif se développe aussi grâce à ces moments de réflexion et lorsqu’Elsa pousse son fils à formuler à son tour ses propres points de vue sur le film : « Il a envie de coucher avec elle, dit Max [à propos de Porter Hollingsway], pour le reste, dit-il, je ne sais pas. C’est quoi le reste ? demande la mère, précise, pressée à faire penser son fils. L’amour, le mariage ! dit le garçon avec un adorables sourire embarrassé. »

L’arrêt sur image permet d’enclencher le travail de réflexion, ce geste « magique », selon les mots de Raymond Bellour, est employé ici pour pointer justement ce qui crée cette magie, l’aspect fascinant, afin de mettre à nu le processus cinématographique et d’en « désacraliser » ses effets.

C’est ainsi que dans son travail de démythification, la mécanique du cinéma et son sujet (le comportement amoureux) sont analysés à l’aide d’une écriture qui décortique et explicite ses rouages. Cependant, l’analyse est ici le moteur d’un récit romanesque.

La narratrice délivre même ouvertement le « jeu de miroirs » qui structure le roman : « Comme si la vie avait besoin d’un écho, d’un ensemble architecturé de miroirs qui nous la révèle et nous l’éclaircisse. Elsa Platte s’installe face à face avec une histoire. » Deux pages plus loin elle ajoute : « Ce soir elle s’abandonne à nouveau au charme de cette fiction, qui revêt une signification plus brûlante, puisque Elsa attend elle aussi le retour incertain d’un époux dont le mécontentement s’est pleinement exprimé. C’est une mise en abyme. »

L’auteur semble avoir scrupuleusement mis en place son plan de travail sur le film et pointe certains éléments de son adaptation dans sa poétique, de façon moins importante que Tanguy Viel car de façon plus ponctuelle et de façon littérale, l’esthétique de Paradis Conjugal se manifeste aussi dans un désir de mettre en scène les processus narratifs du film et du roman dans le but de bien rendre visible

811 Ibid, p. 45.
814 C’est moi qui souligne
816 Ibid, p. 41.
l’attachement de l’auteur à toucher l’évolution et le changement profond qu’une œuvre, qu’un film peut entraîner.

**L’ekphrasis du film**

Aussi, dans son travail d’ekphrasis du film, le récit souligne parfois ce qui est ellipsé, le hors champ est ainsi suggéré, page 149 : « Et le réalisateur ne montra pas au spectateur le visage de Porter ou celui des convives qui auraient pu entendre ce que disait Deborah. », les omissions sont évoquées (comme dans Cinéma lorsqu’il évoque la préparation de la mise en scène de la vengeance de Milo) et sont un chemin entre ce qui est suggéré par l’image (hors champ) et ce qui deviendra une création allant au-delà, vers ce qui est de l’ordre du hors cadre (sequels et prequels). C’est une caractéristique du cinéma qui est clairement désignée par la narratrice à la page 156 : « Le scénario et les dialogues, depuis le début du film, étaient ainsi conçus qu’ils faisaient fréquemment allusion à un passé connu de ces deux héroïnes de l’histoire : Rita et Lora Mae. C’était une façon maligne d’intriguer le spectateur, de l’attirer vers des questions relatives à ce qui avait pu se tramer autrefois, d’attiser sa curiosité et son attention, et dans le même temps de souligner l’ignorance de Deborah […] » Tout ce qui est de l’ordre du passé (et de pensées non explicitées par les récits audiovisuels) des personnages est souvent l’occasion d’intrigues, et ce sont ces blancs à noircir dont les novélisations traditionnelles s’emparent régulièrement.

Dans *Cinéma* certaines incohérences sont relevées par le narrateur obsessionnel, et c’est une chose qu’on retrouve aussi dans *Paradis Conjugal*, lorsque le fils de l’héroïne déclare : « C’est Rita la plus vieille à mon avis, dit-il », Elsa Platte construit alors plus amplement son commentaire à la suite de Max Platte : « Les actrices étaient plus âgées que les personnages qu’elles incarnaiennt et, par ce décalage, la réalité s’imposant à la fiction créait une confusion dans l’esprit du spectateur : l’âge réel des comédiennes prenait le pas sur celui des personnages »817.

Cette dernière partie montre le travail d’adaptation d’Alice Ferney qui répond à ce que pointait de façon critique le roman de Tanguy Viel. Comme on l’a vu avec les alternances entre

817 *Ibid*, p. 70.
l’identification primaire et secondaire, Alice Ferney aborde son objet de façon plus rationnelle en décrivant minutieusement le cadre par exemple : « Autour de l’espace réservé à la danse étaient disposées des tables rondes, recouvertes de longues nappes immaculées et amidonnées, mais déjà dans le léger désordre qui vient avec un repas en cours. Les assiettes du plat principal ou peut-être même du dessert (on ne voyait pas très bien) étaient déjà débarrassées, il restait des verres à demi pleins et, par endroits, posées sur la table, les serviettes de ceux qui étaient en train de danser. »\textsuperscript{818} Alors que chez Tanguy Viel l’arrivée d’Andrew et de Milo dans le manoir, et les premiers plans de ce dernier, sont ainsi balayés : « Ils ont pris le temps cependant d’entrer à l’intérieur de la maison, de s’installer dans le salon, dans l’immense salon peuplé de jouets, de poupées, d’automates, de bibelots, ils ont pris le temps de se servir un verre, puis Andrew a demandé si Milo voulait épouser sa femme […] »\textsuperscript{819}

L’abondance du vocabulaire technique, les références au cinéma, les commentaires explicatifs et les analyses visent à démythifier le cinéma pour mieux valoriser le récit littéraire qui lui, hache, coupe et commente un référent absent. La fascination est doublée de ce souci de rationnaliser le récit filmique et son esthétique en explicitant le mieux possible ses processus mécaniques et de séduction. Il est intéressant de noter qu’à la page 56, la narratrice voit une couleur dans un film en noir et blanc : « Le soleil rebondissait sur les feuillages et les hauts pilastres de la maison blanche de Bishop. Sa lumière rendait éclatant le vert de la pelouse parfaitement tondue. ». Un passage qui évoque la lumière que Mankiewicz est allé chercher dans les alentours de New York, sachant qu’il ne trouverait pas les nuances dans le climat californien.

**De l’identification primaire à l’identification secondaire**

Chez Tanguy Viel, le passage entre les identifications primaires et secondaires se réalise à travers une personnification du film, métaphore, notamment, des conséquences de tous les affects développés par l’obsession d’un spectateur ; une conséquence aussi de la naissance de l’Autre. Chez Alice Ferney, l’identification primaire est le moyen de démythifier le cinéma par une approche se voulant analytique. On remarque aussi que tout le processus est explicité de façon précise, la langue écrite, cherchant là aussi (comme chez Tanguy Viel), à multiplier les différentes façons de dire en multipliant les adjectifs et métonymies (« Elsa Platte se sent accompagnée, multiple, universelle […] »), notamment sur les raisons qui peuvent expliquer nos rapports à l’art. C’est la répétition et l’apposition qui servent, encore une fois, à porter le discours.

\textsuperscript{818} Ibid, p. 142.  
\textsuperscript{819} Ibid, p. 15.
sur le film.

Chez Alice Ferney le passage à l’identification secondaire se fonde sur l’empathie qu’elle ressent tout au long du film. Ce sentiment est le moyen de comprendre et de prendre du recul afin de cerner sa propre situation. Aussi, afin de ne pas faire du film et de ses actrices le seul objet de la projection, l’auteure rajoute-t-il une autre dynamique en ancrant l’énonciation dans les regards des enfants. Comme on l’a vu, toutefois, l’histoire d’Elsa Platte est en arrière-plan de celle du film, et le rapport constant et répété au référent filmique ne fait que rappeler au lecteur l’absence de ce dernier.

Le dispositif romanesque choisi pour « mettre en scène » les deux arts, montre que le but de la romancière est de placer la littérature en haut de l’affiche (à l’image de son héroïne). Dans l’entretien qu’elle accorde à Europe 1, le journaliste demande à Alice Ferney si elle n’a pas peur que le film vole la « vedette » à son héroïne. Alice Ferney répond alors :

« C’est un petit peu ce qui se passe, parce que là je suis en train de lire quelques articles et, si vous voulez, ça ne me dérange pas. Ce que j’espère c’est que les gens, que ce soit les professionnels de l’écriture, de la lecture et puis les lecteurs, soient intéressés par mon expérience et donc lisent le livre et ensuite voient le film, parce que je trouve qu’ont peut toucher du doigt la différence entre ce que c’est un cinéaste et ce que c’est un romancier. »

Tout se passe comme si le cinéma, pris comme objet de regard, comme symbole du spectacle visuel et narratif, permettrait de « confirmer » la littérature dans ce qu’elle a de plus littéraire. Selon l’auteur en tout cas, moins on joue le jeu de la reprise de la fiction du film, plus la littérature se révèle. Précisons cependant qu’il s’agit d’un roman dont la poétique s’attache principalement à maintenir un récit touchant soit à l’analyse (dans une moindre mesure) soit à l’étude psychologique.

Le travail principal d’Alice Ferney consiste ainsi à peindre une réception spectatorielle et cinéphile. La littérature se creuserait donc, encore une fois, à travers la peinture de l’univers intime d’un être, où le récit ne se fonde pas sur les enchaînements des actions et des pérépéties mais bien sur un être d’apparence immobile : où l’univers mental d’une femme est le moteur du roman.
4) Conclusion

a) Le cinéma de Joseph Léo Mankiewicz et la novellisation

Les novellisations d’Alice Ferney et Tanguy Viel mettent à l’honneur le cinéma de Joseph Léo Mankiewicz. Il est significatif de constater que ces deux romans aux dispositifs d’énonciation similaires (le narrateur face au film), choisissent un cinéma dans lequel la séduction et le travail du langage (paroles et images) est au cœur de son esthétique. Un cinéma caractéristique des novellisations où les cinéphiles s’intéressent à un cinéma d’auteur, Joseph Léo Mankiewicz est en effet communément considéré comme l’intellectuel d’Hollywood, populaire et anti-hollywoodien, il obtenait des succès tant public que critiques : « Vers la fin de ma vie, je continuais à me demander si j’avais été un honnête artisan du cinéma, ou tout simplement la plus vieille pute du quartier… »820.

Immédiatement dans le texte d’Alice Ferney, l’accent est mis sur le désir et la sensualité 821 des actrices, souvent objets de description. On sait d’ailleurs que le pouvoir de séduction est l’un des principaux ingrédients de la « puissance cinématographique »822. Les Vamps hollywoodiennes, construites par des artifices, sont l’un des emblèmes du cinéma classique. Mais chez Joseph Léo Mankiewicz, les actrices sont l’objet d’une attention et d’un amour particuliers, liés à sa passion du théâtre et sa fascination pour le métier. Alice Ferney décrit longuement les expressions, les regards, les visages, ces visages qu’on est parfois prêt à aller chercher jusqu’en Espagne parfois (on fait bien entendu ici référence à La Comtesse aux pieds nus) pour le cinéma.

Le thème de la séduction, chez Joseph Léo Mankiewicz, est au cœur de nombre de ses films, notamment dans Cléopâtre, où les deux parties du film font coexister deux stratégies de séduction dont une la reine d’Egypte pour assouvir son souhait de grandeur et de règne sur le monde. Un film dans lequel l’attraction, notamment, se construit par des plans serrés où les héroïnes filmées frontalement exercent un pouvoir fascinant. Dans son livre sur Mankiewicz, Vincent Amiel consacre un chapitre au thème de la séduction et relate la scène de l’arrivée de Cléopâtre à Rome, dans laquelle le cinéaste rend hommage au cinéma Hollywoodien. Après le

820 MERIGEAU, Pascal, Joseph Léo Mankiewicz, Paris, Denoël, 1993
821 « […] dès les premiers regards loger la convoitise dans l’homme qui les rencontrait, et planter le désir comme un petit poignard de sorte que personne ne résistait à leur force d’attraction. »
822 Voir Annexes, entretien délivré sur Europe 1.
défilé *spectaculaire* du cortège de la reine, Cléopâtre adresse un clin d’œil à César alors que la foule l’ovationne : « Dans la diégèse, dans la scène de fiction, César est seul destinataire de ce clin d’œil ; mais Mankiewicz le filme de telle manière, plein cadre et en lui consacrant un plan entier dans le découpage, qu’il s’adresse en définitive tout autant _ si ce n’est plus _ aux spectateurs qu’au général romain. »823 Les regards caméra, les jeux de connivences entre les acteurs et la caméra, et donc entre le cinéaste et ses spectateurs sont légion dans l’histoire du cinéma. Cependant chez Mankiewicz, la réflexion sur le cinéma passe par des personnages se jouant des autres par le langage, par la manipulation et par la séduction qui permet d’exercer ce pouvoir sur les autres. C’est un moyen d’atteindre les buts et les images (fantasme d’un idéal par exemple) que les personnages se sont fixés (Eve souhaitant de venir Margo Chaning, Cléopâtre et son désir de régner sur le monde, César et l’immortalité, Andrew Wyke et son désir de vengeance, Milo et le statut de bourgeois, etc.). Plus encore que tous ses films, *La Comtesse aux pieds nus* travaille la mise en scène de la représentation des corps au cinéma, la façon dont on s’en sert pour séduire, la façon dont on l’expose et donc la meilleure manière de les filmer. J.L. Mankiewicz met en scène la réflexion sur le moyen de garder leur intégrité, résumant la vérité d’un être à la nudité des pieds d’une actrice. Vincent Amiel précise à alors : « Au-delà de ce principe de représentation, et plus particulièrement de la représentation par le cinéma, c’est davantage encore la façon qu’à l’écran de passer par le désir pour accrocher le regard du spectateur qui est en jeu. »824 On a vu précédemment que la plus séduisante des actrices, Linda Darnell, est l’objet des fixations, des affects de la spectatrice-héroïne de *Paradis Conjugal*. Le personnage incarné par Linda Darnell a utilisé ses charmes pour obtenir le mariage. Un mariage placé sous le sceau de la capitulation de l’homme face à son indomptable désir charnel pour une femme. Lora Mea et Linda Darnell écrasent Elsa Platte dans le roman, le film et le personnage emblématique de ce pouvoir de séduction occupent les pensées des lecteurs. Dans *Le Limier*, les protagonistes usent de la séduction de façon très artificielle et dans des buts de manipulation extrême (touchant au jeu de la mort et donc au meurtre). C’est en quoi il semble que le narrateur de *Cinéma* soit sujet à un désir d’incarnation excessif, manipulé lui-même par le film il manipule à son tour les personnages pour les extraire de l’œuvre tant la fiction agit sur lui.

Dès lors il n’est pas étonnant de constater que le genre, dont le cœur sémantique est le cinéma d’auteur hollywoodien, ait au sein de son corpus un tel exemple littéraire de fascination. Ces novellisations sont des conséquences littéraires de cet amour cinéphile et du besoin vital, en un sens, de travailler l’objet aimé de façon radicale.

Les images et les mots

Durant ses études universitaires ses professeurs déconseillèrent maintes fois à Joseph Léo Mankiewicz de rejoindre son frère, Herman, à Hollywood. Il s’y rend, pourtant, et commence sa carrière en tant que scénariste. Tout le processus cinématographique, de l’écriture à la production en passant par la réalisation, seront des éléments parfaitement intégrés par cet homme de lettres avant qu’il n’obtienne les succès que l’on connaît. Ce cinéaste complet collait ainsi à une conception « littéraire » du cinéma. Joseph Léo Mankiewicz qui rêvait d’écrire, un jour, un roman, aurait certainement été séduit à l’idée que son cinéma donnerait bientôt lieu à deux romans de littérature française.

La culture théâtrale et littéraire du cinéaste a en effet longtemps participé à entretenir (notamment par lui-même) une confusion sur la nature de son cinéma, le considérant comme une « littérature en images » ou comme du « théâtre filmé ». Il pensait, peut-être était-ce un leurre, qu’Eve pouvait être joué sans changer une ligne du texte, ce qui, bien entendu est difficilement imaginable825. C’est à cause de l’intelligence de ses dialogues, de son goût pour les studios et de son désintérêet pour les grands espaces que ces idées persistent encore à construire à l’image du cinéaste.

Alors même qu’il déclare que « depuis qu’il s’est compromis en se mettant à parler, le cinéma a le devoir de dire quelque chose » l’auteur ne veut pas pour autant ériger la toute puissance de la parole, ses films ne cessent d’en préciser les failles : quand Maria Vargas (La Comtesse aux pieds nus) cherche ses mots alors qu’elle se livre à lui comme elle ne le fera jamais dans le reste du film, après avoir évoqué la sécurité et le sentiment de sérénité de marcher pieds nus, elle affirme « même dans ma propre langue, mes mots ne sauraient le dire », Bogart réplique alors : « Parler ce n’est que des mots ». Plus loin dans le même film, le cinéaste interprété par Humphrey Bogart demande à l’actrice de décrire son prince charmant, et lui demande « qu’est-il qu’un héros n’est pas ? », et elle précise : « c’est justement ce que je ne peux pas te dire ». Dans Le Limier la parole est un moyen de manipuler l’autre et souvent synonyme de « jeu », dans Chaînes Conjuguales elle rime souvent avec confusion et malentendu.

Ainsi, le cinéma de Mankiewicz est celui d’un auteur associant les images et les mots, une combinaison liée aux articulations mentales essentielles, pour servir la représentation d’un imaginaire et d’une idée. On a vu dans Chaînes Conjuguales que les flashbacks sont tous

introduits par les paroles d’Addie Ross, ces dernières entraînent le processus mental du souvenir, qui est ainsi commandé par les mots et les images. Vincent Amiel rappelle également que les portraits et les peintures des personnages morts ou absents dans les films de Mankiewicz, sont des éléments centraux. En outre, tout un matériel visuel permet au cinéaste de mettre en valeur la représentation et l’imaginaire dans ses films. Dans Le Limier, le générique transforme une image dessinée en une image cinématographique et quelques secondes après l’apparition de cette image, ce sont les paroles d’un romancier qui occupent l’espace sonore. Le son constitue un autre moyen d’accéder à un imaginaire : une voix lit un texte littéraire, celle d’Andrew Wyke qui, en amateur de mise en scène, lit en fait son propre roman. Ainsi, Vincent Amiel explique que ces exemples sont « symptomatiques d’une position esthétique de principe, qui consiste à considérer comme de même nature les images, la rumeur, les textes, en tant que porteurs d’imaginaire. […] Ce n’est donc pas l’image au sens de symbole ou de signe, renvoyant à une réalité d’espèce différente, l’image comme icône qu’utilise Mankiewicz, mais l’image comme proposition complexe, comme matrice, incluant l’idée d’image mentale. »

Enfin, et nous terminerons sur cet exemple, Vincent Amiel décrit l’exemple significatif de l’un des premiers films de Mankiewicz : L’Aventure de Madame Muir (1947). L’héroïne découvre un portrait d’un ancien marin dont le fantôme hante la maison qu’elle loue. Le fantôme prend corps, il est présent dans l’esprit de Madame Muir, à travers son portrait omniprésent et son incarnation physique. Madame Muir entreprend ensuite d’écrire la vie du marin et c’est la concomitance dans le film entre les images de l’homme et l’écriture du roman qui maintient son existence. Le livre s’écrit en même temps que les images s’articulent : « Il s’agit presque d’un manifeste esthétique de la part de Mankiewicz : l’écrivain, comme le cinéaste, sont des dispensateurs d’images, et celles dont ils se servent, au propre comme au figuré, se prolongent dans l’imaginaire (ou l’imagerie mentale) de leurs lecteurs et spectateurs. L’intrigue de L’Aventure de Madame Muir est le reflet de ce processus. »

Dans le film, les images ont le pouvoir d’organiser le monde, de produire des images véritables, et leur vérité passe souvent par le processus de représentation mentale du personnage : « Pour « faire image », visuellement ou mentalement, c’est-à-dire pour ouvrir un monde différent, il faut que s’associent intimement, se fassent vivre mutuellement les mots et les

---

827 AMIEL, Vincent, Joseph L. Mankiewicz et son double, p. 127.
On constate ainsi, non pas forcément que les romanciers sont au fait des remarques que nous venons de relever sur le cinéma de Mankiewicz, mais que, lorsque des auteurs tels que Mankiewicz, Alice Ferney ou Tanguy Viel intègrent dans leur poétique une réflexion sur les supports, sur la fiction, sur l’esthétique de la représentation d’un imaginaire, celle-ci s’élaboré à partir de la combinaison des images et des mots.

Vincent Amiel raconte dans son livre que lors de sa visite à la Cinémathèque française en 1982, Mankiewicz a évoqué le ciré rouge qui est l’objet d’une mise en scène particulière dans Le Limier. Ce ciré rouge, que le spectateur attribue à la femme d’Andrew Wyke, est déplacé à des moments cruciaux. Joseph Léo Mankiewicz déclare durant son discours : « les critiques devraient s’intéresser au ciré rouge ». Le cinéaste appelle le commentaire, la recherche, la discussion. Lorsque Tanguy Viel est interrogé lors du colloque organisé par Jeanne-Marie Clerc en 2004 à Montpellier, ne sachant véritablement répondre à une question il déclare : « j’ai écrit mon roman, maintenant c’est à vous (chercheurs) de faire votre travail ». Rappelons, pour finir, les termes d’Alice Ferney lorsqu’elle explique : « ce que j’espère c’est que les gens, que ce soit les professionnels de l’écriture, de la lecture et puis les lecteurs, soient intéressés par mon expérience […] ». Le souhait de ces auteurs de voir leurs œuvres commentées rejoint cette obsession godardienne de la discussion.

Jan Baetens, Olivier Smolders, Alain Berenboom, sont des auteurs critiques et romanciers/poètes/cinéastes, cumulant les métiers afin de prolonger une réflexion, une discussion sur le cinéma, sur l’art, en fonction de leurs thématiques et poétiques personnelles. Le cinéma reproduit le vu et le dit de façon simultanée, mais la novellisation intervient comme moyen de renverser, de retourner, de renouveler la co-présence des mots et des images dans le texte littéraire. Le métadiscours est partie intégrante de la poétique des novellisations francophones.

829 Ibid, p. 131.
830 Cinéma, littérature, adaptations, les actes : Textes réunis par Jeanne Marie Clerc, Institut de sociocritique de Montpellier, IRJE, Montpellier 3 et Toulouse 2, 2005.
b) Le discours métagénérique

Cinéphilie et mise en abyme

Le point de départ d’une novellisation est la relation entre le romancier et le film, objet de son amour et marque de sa cinéphilie. Les ciné-romans étaient des objets collectionnés par les premiers fans, un document qui manifestait l’amour pour le cinéma, pour un film en particulier. Et Laurent Jullier rappelle justement que « l’histoire de la cinéphilie est inséparable de l’émergence d’une industrie internationale du cinéma et d’un loisir de masse, c'est-à-dire intéressant riches et pauvres, hommes et femmes, jeunes et vieux. » La novellisation francophone entretient des points communs, on l’a dit, avec les textes écrits par les cinéastes de la Nouvelle Vague. La cinéphilie, qui est un concept français, est née en concomitance avec un souci de légitimation culturelle de cinéma, dont le développement s’est effectué par l’intermédiaire des universitaires. Les critiques de la Nouvelle Vague sont devenus des enseignants de cinéma, et la cinéphilie s’est propagée au sein d’une élite intellectuelle. C’est l’originalité de la France de posséder une histoire encore prégnante d’une cinéphilie savante.

La novellisation est elle aussi l’objet d’écriture d’une cinéphilie savante, d’auteurs universitaires, de cinéastes, de romanciers et critiques. Ainsi, comme on l’a précisé en introduction et étudié dans notre partie, la mise en abyme est l’une des figures récurrentes de ces textes. Chez Tanguy Viel et Alice Ferney elle est constante, chez Berenboom et Patrick Deville elle est employée même si elle n’est pas omniprésente. Dans Cinéma et Paradis Conjugal, la mise en abyme est biaisée, mais il s’agit bien d’un exercice d’écriture qui ne peut être effectué que si l’auteur a bien épousé le comportement obsessionnel de son narrateur, c'est-à-dire regarder un film « fétique ». Le cinéma pris comme motif du texte littéraire, la présence de l’écran ainsi que la citation des films et des acteurs sont les trois éléments de reconnaissance majeurs du genre.

Ces novellisations sont des textes entretenant un rapport constant avec le cinéma, avec le film adapté et la poétique de l’auteur travaille ce matériau (l’incrustation des dialogues et la pellicule vocale de Tanguy Viel) ; le film est l’objet d’un discours, il est un « tremplin » d’une rhétorique au second degré.

Ainsi, l’intention des auteurs cinéphiles est de continuer une discussion sur une réflexion commune que les différents supports permettent de questionner. Mais il s’agit aussi

833 BAETENS, Jan, La novellisation, du film au livre.
d’une transmission et donc d’un travail de description, où les figures de l’ekphrasis et de l’hypotyposèse sont convoquées.

c) Les figures de la description : ekphrasis et hypotyposèse

Le film est l’objet d’une réception spectatorielle faisant apparaître un élément récurrent chez Alice Ferney et Tanguy Viel notamment. Les premières sensations, occasionnées par les premières réceptions du film sont l’objet d’une recherche. Alice Ferney834 et Tanguy Viel835 ne cessent de revenir sur ces premiers instants procurent par les premiers visionnages. Tout se passe comme si l’identité du film, son essence, se logeaien dans la réception de ces premiers instants. Ainsi, rechercher dans sa mémoire les premières réactions et les restituer serait un moyen d’atteindre une certaine vérité.

Dès lors, l’attachement du narrateur à retrouver les premières émotions face au film pose dans un premier temps la question du souvenir, de la nostalgie de la première rencontre avec l’œuvre. Ce sont des thèmes qu’évoque de façon significative le titre de la courte novellisation de Jean Rouaud de *Mon Oncle* de Jacques Tati : *Souvenirs de mon oncle*836.

La restitution des sensations filmiques, le souhait de se détourner de la fiction (Tanguy Viel et son roman autotélique) se traduisent donc principalement par l’emploi de la figure de l’hypotyposèse. En effet, cette figure a pour fonction de rendre visible, comme l’écrit Roland Barthes :

« la rhétorique classique avait en quelque sorte institutionnalisé le fantasme sous le nom d’une figure particulière, l’hypotyposèse, chargée de « mettre les choses sous les yeux de l’auditeur », non point d’une façon neutre, constative, mais en laissant à la représentation tout l’éclat du désir (cela faisait partie du discours vivement éclairé, aux cernes colorés : illustris oratio) »837

835 VIEL, Tanguy, *Cinéma*, op. cit., p. 15 : « On ne s’y attend pas du tout, au moins la première fois qu’on voit le film. La première fois qu’on voit le film on se laisse complètement avoir à l’étonnement, parce qu’on n’a pas idée vraiment de pourquoi Andrew a invité Milo […] », 21 (« Cela peut échapper la première fois qu’on voit le film, et je souligne volontairement ce détail capital, parce que ça fait partie des récurrences du film, des combats adventices. ») et 33 (« ça saute aux yeux, avec le plan fixe de la caméra en plein dessus avant que Milo n’y revienne, un plan fixe qui parle tout seul, bien sûr que les bijoux sont dans la cible. Quoique la première fois que j’ai vu le film, je dois dire, je n’y ai pas du tout pensé […] »), ces insistances à ce propos placées au début du roman à quelques pages d’intervalle marquent ce souci de retrouver la magie du sentiment premier. »
Cette première définition de la figure met bien en évidence sa fonction première. Toutefois, chez Alice Ferney et Tanguy Viel, on remarque que révéler l’image filmique est une chose problématique. L’exercice nécessite de proposer souvent plusieurs mots, plusieurs images et de les exposer tous au lecteur.

Gérard Genette reprend dans *Palimpseste* les remarques de Marcel Proust à propos du style de Gustave Flaubert. Selon Proust, les métaphores de Flaubert sont un point faible de son style (le premier définit le style comme une question « non de technique mais de vision » et le deuxième comme « une manière absolue de voir les choses »). Gérard Genette reprend ainsi les propos de Marcel Proust « il y a dans chaque circonstance une image « inévitable » [...] et un grand nombre d’images évitables » et le fait d’en proposer plusieurs serait la preuve qu’une d’entre elle n’est la bonne. « Toujours est-il que si le style est affaire de « vision » ou de « manière absolue de voir les choses », il intéresse au premier chef des textes prenant non seulement le « voir » pour objet principal de la diégèse mais un voir abymé. Aussi, chez Tanguy Viel, cette faiblesse stylistique relevée par Proust et Genette après lui est-elle associée à l’échec de l’écrivain : échec du passage des images aux mots que Cinéma met en scène et achoppement de la rhétorique du narrateur face à la fiction cinématographique. L’écriture d’Alice Ferney, quant à elle, se caractérise, on l’a vu, par de nombreuses reprises de morceaux narratifs qu’elle reformule, revenant ainsi sur les images et proposant à nouveau une vision de la scène déjà écrite.

Les novellisations sont des textes qui présentent entre eux des similitudes sémantiques et syntaxiques. Les thèmes des novellisations ont bien pour objet le cinéma, le film, les textes évoquent la projection, la réception du film, ses thèmes et son esthétique. Quant à l’aspect stylistique à proprement parler, les novellisations reposent essentiellement sur les figures de l’ekphrasis et de l’hypotyposis. Chez Olivier Smolders par exemple on retrouve la visualisation du film à travers des photographies et la reprise des dialogues permet de donner à la langue un cadre clôturé conférant au texte une qualité littéraire.

C’est ainsi que la caractéristique globale de ces textes est de produire à la fois un discours sur le film, sur le cinéma et sur le roman. Le genre se pose en métadiscours générique double. Les novellisations mettent en lumière et interrogent le passage du film au livre tout autant que le genre romanesque et, au-delà, la littérature ainsi qu’un film particulier et, avec lui, le cinéma.

---

839 Ibid, p. 141.
840 Ibid p. 145.
CONCLUSION GENERALE

Le premier corpus est celui qui permet de donner à ces écrits une visibilité éditoriale ; les novellisations éditées chez Hachette Jeunesse permettent de parler d’un phénomène notable. Le deuxième corpus est défini et circonscrit par la recherche universitaire. En effet, le roman de Tanguy Viel est étudié et analysé par les deux principaux chercheurs publiant des travaux sur le genre : Monique Carcaud-Macaire et Jan Baetens. Ainsi, cette dichotomie nous a permis, d’une part, d’organiser notre étude et d’autre part, en isolant ces deux versants des pratiques d’écriture, on a pu constater les différences fondamentales qui régissent le champ d’existence de ce que nous avons choisi de nommer communément un genre.

La « novélisation », et c’est la première partie de notre étude qui l’illustre, s’intègre dans un paysage culturel où les va-et-vient entre les médias modifient les pratiques éditoriales. Cependant, dans cet univers médiatique marqué par ces rapports mouvants entre les films et les livres, le visuel et l’écrit, la « novélisation » est une pratique d’écriture caractérisée par un cadre serré où les contraintes intrinsèques aux collaborations entre les métiers de l’édition et de la production audiovisuelle et cinématographique permettent de détacher un corpus clairement identifié. La « novélisation » s’inscrit dans des stratégies éditoriales et auctoriales reconnaissables et bénéficie d’une visibilité accordée de fait par les professionnels concernés (le terme apparaît dans les livres, sur des couvertures et « novélisation » est employé par les auteurs, éditeurs et producteurs). De même, les auteurs intègrent des conditions de production et d’écriture spécifiques qui se caractérisent par l’aspect « d’écriture à contraintes » où la création (écrits de Pierre Pelot, Pierre Bordage, les novellisations *prequel/sequel*, renouvellement du point de vue à travers une narration en focalisation interne) et la « soumission » (Pierre Pelot qui réécrit *Brocéliande*, les délais impartis, la lisibilité à donner au film, la fidélité au scénario ou à la bible dramaturgique) aux œuvres novélisées se côtoient.

Dans son article sur la « novellisation », intitulé : *La novellisation, un genre*
impossible ?», Jan Baetens invite à repenser les rapports entre le film et le livre dans un cadre théorique non plus dominé par une théorie comparative centrée sur la narratologie, mais sur la théorie de l’espace. Il cite le travail de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier : *Ecrire l’espace* afin d’ouvrir la réflexion sur la novélisation à la suite des *cultural studies*. Les films et les livres évoluent dans un paysage culturel où les rapports entre les films et les livres ne doivent pas se concevoir uniquement dans un rapport linéaire et strictement comparatif entre le livre et le film. Il souligne en fait l’aspect double que peuvent épouser certains textes. Nous avons en effet rencontré le cas de *Mistral année 1970* qui est à la fois une novélisation et potentiellement un texte voué à être adapté par l’audiovisuel. Jan Baetens déclare de son côté que « beaucoup de novélisations sont en fait des transformations de romans, déguisés en scénario, tandis que pas mal de romans à succès, qui s’écrivent tous de nos jours dans l’espoir d’être adaptés à l’écran ne sont peut être rien d’autre que des novélisations « avant la lettre » »841. Toutefois, de la même manière que nous n’incluons pas dans le corpus, que nous tentons maintenant de préciser, les textes « making off » de Luc Besson dans le genre de la novélisation, il nous semble trop large de penser les romans d’auteurs souhaitant être adaptés au cinéma (nous avons vu que les romanciers sont nombreux à convoiter le cinéma) comme des novélisations, fût-ce même « avant la lettre ».

Jan Baetens évoque ensuite le clivage culturel qui séparerait les novélisations actuelles :

« Incontestablement, le fait le plus intrigant est le clivage très franc du “marché” de la novélisation, qui ne couvre pas l’éventail des formes possibles, mais se confine à deux types singuliers, séparés par des abîmes de “ distinction” : d’une part les novélisations de type *industriel*, où l’on transcrit sous forme plus ou moins romanesque une sorte de canevas scénaristique ; d’autre part les adaptations qui se veulent *créatrices* et qui généralement ne portent pas le nom de novélisation. »842

L’auteur distingue bien deux champs d’étude dont l’un serait industriel et non créatif et l’autre serait composé de novélisations visiblement considérées comme plus littéraires. L’auteur précise que ce deuxième champ forme un corpus contenant encore peu de textes pour des raisons contractuelles liées aux achats des droits :

« s’il y a si peu de novélisation surtout dans le domaine de l’adaptation libre et créatrice (que j’envisage ici comme une catégorie technique, abstraction faite de tout jugement de valeur) […] c’est que le genre est […]

842 *Ibid*, p. 7
Ici, notons immédiatement que « la catégorie technique » dont parle l’auteur fait références aux règles et aux cadres (qui sont des éléments variants) d’écriture auxquels les novélisateurs doivent se soumettre lorsqu’ils acceptent de répondre à une commande éditoriale. C’est sans compter cependant les possibilités que certains auteurs ont de proposer leurs règles et de varier le type d’écriture tout en se conformant à un univers existant. L’existence de l’Oulipo prouve que les écritures à contrainte ne sont pas une entrave en matière de création littéraire. Le choix du film, dans le paysage éditorial de la novélisation montre que certains auteurs (Ligny, Bordage) peuvent imposer leurs choix dans le processus adaptatif, et les novélisateurs sont souvent choisis en fonction des genres et cibles qu’ils pratiquent en tant qu’auteur de romans originaux. En outre on peut objecter que le choix d’un film est libre chez Viel et Ferney mais le désir de se confronter à tel film est une contrainte que s’imposent les auteurs.

Les formes de novellisations plus « libres » et « créatrices » seraient donc peu nombreuses à cause de ces conditions restrictives d’achat de droits. Jan Baetens développe son argument (et presque l’intégralité de sa « thèse » sur la généricité de son corpus) sur le seul exemple de Cinéma, de Tanguy Viel :

« Exception faite des rares cas où la novélisation est ”autorisée”844, la novélisation doit donc ruser, comme l’a fait par exemple Tanguy Viel, dans un roman dont il faut espérer qu’il donnera des idées à beaucoup d’auteurs et qui a en plus le mérite de montrer que le problème de l’adaptation est, à travers les problèmes juridiques qu’il soulève, un problème de société. Il me semble que cela suffit pour justifier un genre. »845

Le cadre narratif construit par Tanguy Viel autour du récit filmique à proprement parler est effectivement le moyen de ne pas s’inscrire dans une démarche éditoriale qui l’obligerait à payer des droits d’auteur sur le film. Pour définir son objet, Jan Baetens s’attache à démontrer qu’il y a à la base de l’écriture de Cinéma une intention auctoriale de « novelliser » un film. Ainsi, le fait de recourir à un récit cadre, un récit enchâssant porté par un narrateur face au film de Mankiewicz serait une « ruse ». Ce point nous intéresse particulièrement car le versant de la « novélisation » n’est pas identifiable à partir du discours éditorial. Les auteurs et éditeurs ne s’inscrivent pas franchement dans le genre et les périctextes évoquent simplement la présence du cinéma et du film. Il nous faut donc vérifier l’intention de Tanguy Viel afin de voir si ce dernier

843 Ibid, p. 10.
845 BAETENS, Jan, La novellisation : un genre impossible ?, op. cit. p. 10.
s’inscrit dans cette catégorie d’écriture. Tanguy Viel confie dans un entretien récent\(^{846}\) que Cinéma est en fait son premier livre écrit et non son premier livre édité. Le jeune auteur était dans une période critique, à savoir celle de se lancer dans l’écriture de son premier roman. Comme il ne trouvait pas d’histoire et qu’à ce moment là le film de Mankiewicz étant « important » pour lui, le souhaitait de prendre le film comme sujet et objet de son roman prend forme sous l’impulsion d’une « blague » qu’il se fait à lui-même :

« J’étais en train d’écrire autre chose qui n’arrivait pas à prendre et j’étais tellement ennervé contre moi-même, qu’à un moment, dans une sorte de geste de vanité ultime, j’en suis arrivé à rire de moi en me disant "au point où tu en es, tout ce que tu aurais à faire ce serait de raconter l’histoire des autres, raconter un film parce que t’es bien incapable de raconter une histoire toi-même". »

Cinéma provient donc d’une incapacité à « produire de la fiction » et d’une incapacité à construire un récit. Il précise qu’il s’agit d’un geste d’écriture individuel, « on sent qu’on fait un truc qui n’appartient qu’à soi » et il ajoute que le roman s’est écrit très facilement et rapidement, contrairement à Black Note\(^{847}\) ce roman fictif plus traditionnel. Ainsi, l’auteur n’enverra le manuscrit de Cinéma que beaucoup plus tard : « je l’ai gardé dans un tiroir en pensant que j’avais juste fait un truc entre moi et moi. » Le livre est écrit dans un élan vital lui permettant d’extérioriser la difficulté d’écrire. L’intention auctoriale est marquée par la solitude\(^{848}\), et le caractère éminemment expiatoire du geste, ce qui explique la portée autotélèque du roman. De même, le terme Sleuth appelle par sa forme visuelle le terme « seul », un mot qui semble apparaître de façon significative au-delà du sens précis du terme en anglais\(^{849}\). Un peu plus loin, l’auteur explique qu’il a appris l’existence du terme « novellisation » bien après l’écriture de Cinéma. Ainsi, non seulement l’auteur ne connaissait pas le procédé d’écriture de la novélisation mais il tient à détacher son roman de ces textes :

« si le mot novellisation avait pu me contaminer et si j’avais pu me rendre compte que ça existait j’aurais peut-être abandonné en me disant "c’est déjà fait". [...] Après quoi, je pense que l’écart avec la novellisation est énorme parce que justement comme sous-genre de roman de gare il n’a pas d’ambition très littéraire, il a une mission de divertissement, d’utiliser ce qu’il y a de commun dans la narration d’un film et d’un livre, c’est-à-dire au fond raconter une histoire "le mieux possible". »\(^{850}\)

849 Nous remercions Marie-Astrid Charlier d’avoir attiré notre attention sur ce point.
Malgré les objections que nous pourrions formuler à l’égard de ces remarques étant donné les résultats de notre recherche, il est intéressant de noter que Tanguy Viel ne s’inscrit pas dans le genre de la novélisation\textsuperscript{851}. L’auteur ne ruse pas afin de réaliser une novélisation comme semble le dire Jan Baetens. Tanguy Viel préfère rapprocher son livre de l’auto-fiction étant donné la mise en abyme qui caractérise le dispositif énonciatif.

L’autre recours du chercheur est de se baser sur les péritextes mentionnés par les éditeurs où les films apparaissent. Cela justifierait selon lui le classement générique des textes :

« Il subsiste de nombreuses novélisation où la mention du film de départ n’est nullement effacée, comme il arrive dans la novélisation souvent citée comme exemplaire des formes contemporaines du genre : Cinéma de Tanguy Viel qui exhibe sa relation de dépendance du Limier de Mankiewicz. Il y a aussi une zone, non pas de texte mais du livre, où la tutelle reste de rigueur : le péritexte. Chassez le film par le texte, il revient par le péritexte. »\textsuperscript{852} (68)

La deuxième catégorie de textes étudiés par ce dernier est représentée par les ouvrages de Bruno Dumont (La vie de Jésus) et d’Oliviers Smolders avec Nuit Noire. Ces livres sont des formes de scénarios littéraires, touchant à une hybridité dans une tradition des cinéastes écrivains tels qu’Alain Robbe Grillet. Cependant, ces scénarios littéraires touchent au récit fictionnel parce qu’un narrateur est introduit et les images du film sont repensées, la « vision » s’enrichit dans le support littéraire\textsuperscript{853}. Jan Baetens établit une relation entre ces deux versants. Cependant, pour ces textes qui se rapprochent des scénarios littéraires, Jean Baetens explique qu’ils touchent à la fiction dans la mesure où ils repensent ainsi la diégèse du film.

L’auteur définit alors les caractéristiques suivantes de ce qu’il présente comme le versant « libre » et « créatif » de la « novélisation » :

\textbf{avec-thomas-clerc-et-tanguy-viel-73672781.htm}

851 Dans l’entretien de Tanguy Viel on découvre aussi le texte de Thomas Clerc, qui se démarque aussi du genre de la novélisation et déclare avoir effectué un exercice d’écriture inspiré des modes de langages dans La Corde d’Alfred Hitchcock (L’homme qui tua Rupert Cadell dans le recueil de textes intitulé : L’homme qui tua Roland Barthes), il déclare : « C’est un très beau film sur le langage. Les gens ne se comprennent pas dans ce film, c’est assez extraordinaire, ils parlent à des niveaux de discours différents, et à mon avis c’est le vrai sujet du film. Il y a des gens qui parlent au second degré et d’autres au premier degré. C’est un problème qui me fascine absolument, c’est ce qui donne au film un côté expérimental. Il est fait de manière invraisemblable : je voulais donc fabriquer une nouvelle également expérimentale, presque trop sophistiquée. »


853 tout comme les novellisations romanesques font plus que revivre une histoire, les auto-novellisations des réalisateurs ne sont pas des scénarios simplement « récrits » sous une forme plus ou moins romanesque, mais des scénarios véritablement « écrits », soit réinventés au moment de l’écriture même (et non pas conçus, comme l’exige la loi de base du scénario, pour être transformés en autre chose, à savoir un film). »
« Tout d’abord, ce qui sert de base à la novellisation n’est jamais la simple diégèse d’un film, transposée intégralement sous forme de « film raconté », par exemple The Shop around the corner de Lubitsch ou La Vie est belle de Capra, pour Berenboom ; Topaz de Hitchcock pour Deville ; Le Limier de Mankiewicz pour Viel. Le film de départ apparaît au départ au contraire comme fragment, aspect ou motif à l’intérieur d’une nouvelle diégèse. Ce film est donc nommé à l’intérieur du texte, contrairement à ce qui se fait dans la novellisation standard. Ensuite, la matière filmique dont part le romancier oscille entre l’histoire du film comme continuité diégétique et une série d’images, d’éclats visuels, de motifs scénaristiques, bref de parties du film, mais de parties susceptibles de faire naître, la fiction aidant, de nouveaux ensembles.

Cette double particularité _ le recours à la novellisation identifiée comme telle _854 ; le va et vient entre la séquence continue et l’image discontinue _ explique de manière plus générale que la novellisation des romanciers obéit avant tout à la logique de l’emboîtement et du décalage […] »

Dans cet extrait on remarque que pour Jan Baetens l’élément qui permet de réunir les textes est le rapport à un film (voire deux films pour Le goût amer de l’Amérique d’Alain Berenboom) et le travail de « remodelage » de la diégèse faisant apparaître des « éclats de films » et donc des « éclats visuels ». Cependant, l’affirmation selon laquelle la novellisation est « identifiée comme telle » nous semble erronée étant donné que le seul texte du corpus de Jan Baetens qui mentionne le terme de « novellisation » est son propre poème. De plus, même si Olivier Smolders est édité aux Impressions Nouvelles, chez Jan Baetens, de sorte que la démarche vers la classification générique se précise, il s’agit d’un cas isolé et d’une pratique à rapprocher des écrits de cinéastes856.

L’identification dont parle Jan Baetens semble donc correspondre à la mention d’un film sur les quatrièmes de couverture. Mais la relation au film n’est pas toujours claire : dans le texte éditorial de La tentation des armes à feu de Patrick Deville, le film d’Hitchcock n’est pas mentionné ; il faut donc connaître l’histoire du film pour établir le rapport avec le cinéaste américain. De la même manière, la quatrième de couverture du livre d’Alain Berenboom présente le roman ainsi : « C’est un roman décalé et drôle qui réussit à approcher la légèreté des comédies de Capra ou de Lubitsch sans verser dans la mélancolie d’un âge d’or révolu. » Le discours éditorial présente donc un lien avec le cinéma à travers deux cinéastes et un genre cinématographique mais il s’agit là d’un lien de comparaison, « à la manière de », non un lien « d’emboîtement et de décalage », selon les termes de Baetens, entre ce roman et ces cinéastes. »

854 Nous soulignons.
856 S’il y a lieu de faire des textes de Jean-Luc Godard, Chris Marker, Andrei Tarkovski, ou encore André S. Labarthe des novellisations, il faut à ce moment là clairement étudier cette question qui nous semble cependant problématique étant donné que ces textes touchent souvent à l’essai.
Ainsi il apparaît que les textes pris en exemple par Jan Baetens touchent plus à des genres préexistants et expliquent notamment pourquoi les éditeurs et les auteurs se placent plus volontiers dans le roman, l’auto-fiction plutôt que dans un genre particulier ou une collection particulière. Les textes de Bruno Dumont, par exemple, sont des cas à part chez le cinéaste qui touchent à une hybridité entre les textes de cinéastes tels que ceux de Smolders et les anciens ciné-romans d’Alain Robbe-Grillet. En revanche les textes d’Alain Berenboom, Patrick Deville, Alice Ferney et Tanguy Viel, sont tous liés au genre romanescque ou à l’auto-fiction, des romans d’écrivains cinéphiles souhaitent par amour du cinéma et par souci d’expérimentation littéraire prendre comme objet d’écriture un film, un cinéma, un genre cinématographique, un acteur857, etc.

Ainsi, le visage de ce versant du genre que Jan Baetens classe d’emblée dans le genre de la novélisation (nous reprenons ici le terme global générique), apparaît très hétéroclite. Les fonctions des textes varient, ils ne s’inscrivent pas dans des logiques éditoriales (collection ou appellation du genre) précises, et l’intention des écrivains ne s’inscrit pas encore clairement dans une démarche d’appartenance à un genre ayant comme marque de reconnaissance principale celle de son rapport au film. On peut objecter que plus le versant est soumis au film ou à l’audiovisuel (novélisations de Plus belle la vie) plus ce dernier est dépendant du film et ancré dans la généricité intermédiaire. Cependant même les écrits de Carine Tardieu sont présentés comme une transposition et sont même vendus avec le DVD du film. Ainsi, la démarche auctoriale et éditoriale, dans un souci d’exigence littéraire plus affichée se manifeste cependant par une démarche de coprésence des objets.

Le critère uniquement sémantique ne suffit pas non plus, à intégrer les textes présentés par Jan Baetens dans le champ plus cohérent qui se dégage dans notre première partie. Il est possible que les auteurs prennent conscience dans l’avenir qu’une pratique plus libre et correspondant mieux à leurs désirs d’écriture puisse émerger de façon plus visible et reconnaissable. Pour l’instant, les cinéastes, les romanciers, les universitaires (à l’exception de Baetens et Smolders qui s’inscrit dans une démarche éditoriale marquée mais sans faire apparaître le terme de novélisation) usent d’une écriture en rapport avec le film qu’on peut appeler novellisante. Le terme a l’avantage de souligner le geste d’écriture contribuant à conférer

à ces textes un style qu’on se propose d’appeler « écriture novellisante ». Le terme est employé par Roger Odin (cité en exemple par Jan Baetens dans son livre) dans une étude intitulée « La novellisation du théoricien » dans laquelle il déclare : « L’exemple le plus développé se trouve dans les Essais sur la signification au cinéma, tome 1, avec la présentation sur plus de vingt pages des segments autonomes du film de Jacques Rozier, Adieu Philippine (1963), suivie d’une étude syntagmatique du film. Il s’agit donc, ici, de la novellisation d’un film entier. » 858 Mais comme le note Jan Baetens, il s’agit de « formes de « description », que ce dernier classe en tant que sous genre de la « novellisation » sous le terme de « paranovellisation ». Jan Baetens ouvre ainsi le genre à des écrits évoluant en dehors de la littérature, en dehors des modes d’écriture fictifs et touchant parfois, donc, à l’écriture critique. L’auteur se fonde pour cela sur une étude d’André Gaudreault et Philippe Marion qui attribuent aux textes commerciaux des catalogues Pathé une esthétique, ils nomment ainsi ces textes des « protonovellisations ». Selon Jan Baetens ces « protonovellisations » sont des prémisses de la novellisation859 et il conclut : « De ces premières analyses, on peut déjà conclure que la novellisation ne se laisse pas facilement enfermer dans les limites de la seule « littérature ». » 860 Cependant, élargir ainsi le genre de la « novellisation » à des textes n’appartenant pas forcément à la littérature semble introduire une trop grande quantité de texte de nature différente. On reste perplexe, en effet, à l’idée d’introduire la critique universitaire, par exemple, dans le genre de la novellisation.

Il nous apparaît prématuré, à l’heure actuelle, de classer des romans tels que Cinéma et Paradis conjugal dans la catégorie « Novélisation » même en créant un deuxième versant qui permettrait de départager les deux approches. L’écriture théorique peut être vue comme une écriture touchant à la qualité littéraire, cependant, si on décèle une utilisation prononcée de l’ekphrasis et de l’hypotyposè dans un tel texte il nous apparaît plus pertinent de parler encore une fois de geste d’écriture et donc « d’écriture novellisante ».

Alice Ferney déclare dans son entretien qu’elle « ne souhaite pas réaliser une novélisation toute simple », on peut aisément avancer que la romancière connaît Cinéma ainsi que sa renommée, et a cherché à effectuer le même genre d’exercice en y apportant sa sensibilité et son point de vue psychologique ainsi que sa propension à traiter de l’introspection. Toutefois, ces intentions nous semblent s’inscrire encore de façon trop marginale pour être clairement catégorisées en tant que genre. Notre propos n’est pas de dire qu’un corpus n’émergera pas sous cette forme de rapport au film et à travers les récurrences des emplois des figures de l’hypotyposè et de l’ekphrasis. Mais il s’agit d’affirmer que ces caractéristiques sémantiques et

858 Ibid, p. 27.
860 Ibid, p. 27.
syntaxiques concernant ces rares exemples ne suffisent pas constituer un corpus générique. Il nous semble plus juste et nuancé de les penser en termes de geste d’écriture novellisant, touchant à un style particulier.

Alice Ferney semble s’être placée comme le souhaitait Jan Baetens dans la lignée de son exercice face au film. Si des cas de romanciers se penchent de façon récurrente sur ces dispositifs et s’inscrivent dans des stratégies éditoriales et auctoriales claires, il sera possible de dégager un corpus se constituant en genre à proprement parler. Ces regroupements de textes sont pour l’instant la manifestation de la domination\footnote{En ce qui concerne la domination de cinéma et de l’image de façon globale, notons le phénomène actuel dans le monde éditorial qui consiste à organiser la promotion d’un livre à travers une bande annonce cinématographique. Cet exemple nous semble être emblématique de la relation de plus en plus manifeste, entretenue et effective entre les modes de représentation cinématographiques et ses descendances (numérique, audiovisuel) et la littérature.} du cinéma comme référent visuel et de la cinéphilie des écrivains, qui, de plus en plus s’affirment en tant que tel.

Selon nous la première partie de notre étude permet d’affirmer l’existence d’un genre dont il sera toutefois nécessaire de définir les caractéristiques. Contrairement à ce qu’affirme Jan Baetens (« il manque aux novellisations le caractère transmédial, lié au passage d’un média à l’autre » (69)), les novellisations standardisées présentent des aspects des passages de l’image à l’écrit qui varient en fonction des textes, des auteurs et de leurs méthodes d’adaptation. De plus, comme l’affirme Monique Carcaud-Macaire, la réception des textes est toujours perçue comme un passage d’un système sémiotique à un autre.

Avant de finir de préciser notre objet il nous faut également ajouter que la novellisation de Jean-Claude Carrière n’est pas à considérer comme un contre exemple de ce que peut proposer la novellisation standardisée\footnote{Ibid., p. 108 : « Il renouvelle aussi la poétique de la novellisation dans la mesure où il fait se rencontrer au maximum les deux pôles de l’énoncé (filmique) et de l’énonciation (verbale) dont la synthèse pose problème à la novellisation traditionnelle. »}. Comme le note Jan Baetens Jean-Claude Carrière choisit, comme nombre de novélisateurs pour la jeunesse (novellisation pour adolescents), de reprendre le récit du film de Jacques Tati à travers le point de vue d’un personnage apparaissant dans le film :

« Cette promotion d’un personnage en narrateur homodiégétique (c’est-à-dire un narrateur qui fait partie du monde fictionnel qu’il évoque, sans qu’il soit lui-même au centre de l’action), plutôt que l’invention ad hoc d’un narrateur extradiégétique (c’est-à-dire un narrateur qui se situe totalement à l’extérieur du monde qu’il raconte), transforme radicalement le sens de l’œuvre. Le spectateur du film qui passe au livre cesse de regarder les
personnages, il peut les écouter, voire se glisser dans leur peau. »

L’écriture de Jean Claude Carrière adopte ensuite le détachement, l’humour et la caricature propres au film de Jacques Tati en épousant plusieurs choix tels que « la parodie des phrases toute faites », « le choix d’un ton, d’un lexique », « le jeu sur les sonorités » et : « le recours une grande diversité de métaphores pour nommer le même référent ». Les premiers points relevés par Jan Baetens sont des éléments qui manifestent un souci de fidélité au ton que nous avons déjà retrouvé dans le travail des novélisateurs pour la jeunesse. Le dernier point, touchant aux métaphores, nous permet ici de marquer une constante avec l’écriture novellisante, puisque l’ekphrasis du film, le désir de rendre vivant une représentation visuelle, entraîne une multiplication de métaphores pour un même référent. La reconstitution du visuel cinematographique pousse les écrivains à intégrer dans leur poétique une multitude de termes que le lecteur reçoit en même temps. Il faut noter que le livre de Jean-Claude Carrière avait pour but d’accompagner les dessins de Pierre Etaix et en ce sens, le lecteur dispose du loisir de suivre les descriptions du romancier tout en complétant cette lecture par l’appréciation des dessins de Pierre Etaix, si caractéristiques de l’univers de Jacques Tati.

De plus, nous avons vu dans notre première partie que les novélisations prequels/sequels et les novélisations-confessions, permettent aux écrivains de renouveler le point de vue tout en respectant le ton caractéristique de l’univers adapté.

Les novélisations rencontrées dans notre première partie permettent de parler de phénomène éditorial et littéraire grâce à l’émergence de corpus constitués par les collections de novélisations de séries télévisées, des séries d’animation, des courts-métrage (Actes Sud), et du cinéma à « grand spectacle » (Intervista). Ces novélisations évoluent principalement dans des collections et éditions pour la jeunesse (chez Hachette Jeunesse, Bibliothèque rose et verte, Livre de Poche, « Ciné-roman », Fleuve Noir, Pocket Jeunesse). L’étude des relations entre le jeu de rôle et les jeux vidéo a mis en valeur l’inscription de la novélisation dans les logiques de complémentarité, d’approfondissement de l’objet avec un univers apprécié. La novélisation est un genre littéraire qui permet d’élargir la prégance d’un univers fictif dans le support littéraire. Egalement, nous avons noté la relation entre les genres de l’imaginaire et la novélisation, une

---

864 Ibid, p. 128.
865 Pelot, Bordage, Ligny, auteurs cinéphiles, travaillent sur scénarios, écrits proposant un travail créatif et dans lesquels même si l’adaptation part du scénario à proprement parler une culture cinéphile prégante (on dit de Pelot qu’il écrit des livres) influe sur les modalité d’écriture travaillant le visuel et le littéraire (pensons aux contraintes de Day sur les 40 pages de fusillade).
relation qui existe depuis les traditions des novélisations de jeu vidéo américaines et les *blockbuster* qui conjuguent effet de vitesse et plaisir spectaculaire via les effets spéciaux qui trouvent leur utilité dans le genre fantastique. Les novélisations de jeu vidéo sont relatives aux pratiques des rôlistes et touchent encore aux littératures de l’imaginaire (*fantasy, science fiction*). Elles répondent au désir des lecteurs de compléter un univers avec des objets dérivés, des produits mais aussi des textes littéraires liés à un univers ludique dont l’organisation est relative aux bibles dramaturgiques employées par les maisons de productions et d’édition.

Ainsi, on a établi précisément le champ d’existence de la novélisation qui évolue principalement dans des collections jeunesse dont la cible est les adolescents et les adultes, avec des écrits en rapport avec le genre plus spécifique de la *fantasy/science fiction/super héro* (blockbuster), et où le support série (série, cycle) domine. La novélisation est de toute façon un genre à considérer comme une continuation et donc comme une manière de doubler l’existence d’un film et ainsi de proposer un ressassement propre à la fonction sérielle.

Les novélisations d’Hachette Jeunesse et de Pocket Jeunesse n’affichent pas le terme de novélisation sur les quatrièmes de couverture. Le terme n’est pas un élément de reconnaissance, il permet en fait d’introduire l’écrivain qui a réalisé l’adaptation. Le terme de novélisation est donc également employé pour qualifier le geste d’écriture, le moment du passage d’un support à un autre (« une novélisation de… »). Hachette choisit effectivement de classer ses novélisations dans des collections intitulées : « Série » ou « Film ». Ce sont les éditions Intervista de Luc Besson qui érigent en collection le genre de la « Novélisation » alors que la collection d’Acte Sud, emploie le terme de « Ciné-roman » pour nommer le genre et utilise le terme de « novélisation » pour préciser le passage au roman. Ainsi, le genre est à la fois considéré comme un genre et surtout comme une pratique d’écriture, le geste du passage à l’écrit.

Lorsqu’elle précise le cadre théorique pour une analyse du genre de la novélisation, Raphaëlle Moine déclare :

« Rappelons simplement, à la suite de Scheaffer, que les genres littéraires ne s’organisent et ne se distinguent pas tous par des propriétés intrinsèques à leur message (à leur sémantisme ou à leur syntaxe). Il est donc possible qu’une procédure d’écriture, historiquement située et datée, puisse se constituer en genre. Signalons aussi, concernant les genres cinématographiques, que « l’adaptation littéraire », qui désigne tout autant une procédure de transfert médiatique, est aussi souvent considérée, particulièrement dans le cas du cinéma français, comme un
Raphaëlle Moine souligne ici l’aspect historique de l’émergence du genre. En effet, c’est ainsi que nous avons pris en considération l’émergence du genre en 2000, et le contexte culturel et historique qui l’accompagnent. La novélisation évolue dans un paysage culturel marqué par des entreprises culturelles fonctionnant de plus en plus comme des industries du divertissement et favorisant ainsi la globalisation des supports afin d’optimiser les productions. Le système des publicités pour des œuvres diffusées à grande échelle sur le long terme a prouvé son efficacité commerciale. Comme nous l’avons analysé dans la partie sur les jeux de rôles, les discours sur la lecture et les démarches politiques et institutionnelles concernant cette dernière n’ont pas réussi à endiguer un processus industriel en pleine expansion. Il apparaît d’autant plus important de ne pas ignorer ce genre, c'est-à-dire de ne pas le cloisonner dans des caractéristiques dites uniquement industrielles, mercantiles et totalement dénuée de créativité.

Les novélisations rencontrées dans notre première partie présentent de nombreux points communs lorsqu’on les pense en fonction des médias adaptés. Globalement, on peut affirmer que les formes syntaxiques sont souvent des marques intermédiaires liées au support de l’hypotexte (exemple des jeux vidéo, des reprises des stéréotypes du soap opéra, la rapidité des novélisations de blockbuster et des série d’animation). Le contenu sémantique s’établit en fonction de l’objet adapté, la novélisation reprend soit tous les éléments constituant la diégèse (personnage, lieu, ambiance, trame et scénario) soit des éléments constituant seulement l’univers déterminé par la bible dramaturgique (novélisation préquel/sequel). Les genres cinématographiques deviennent des genres littéraires tant la novélisation tend à reprendre un univers développé dans les films. De plus, ces aspects intermédiateurs et intragénérique du genre sont liés aux passages qui ont lieu au niveau de la production et de la création puisque les producteurs se font éditeurs et les scénaristes écrivains et inversement.

« On peut dès lors se demander s’il ne conviendrait pas de substituer une analyse transmédia de genres aux études de genres traditionnellement menées par média, par matière d’expression. Pour dire les choses de façon un peu schématique, si le genre est un outil, susceptible d’aider à décrire et comprendre les phénomènes de novélisation, la novélisation est aussi une pratique susceptible d’éclairer sous un jour nouveau les phénomènes de constitution, de consolidation et de modification des genres par croisements, influences, hybridation

Il nous semble important de garder dans la définition de la novélisation l'idée de passage et donc de geste d'écriture qui accompagne le terme à la base de la définition anglaise : novel : passage au roman. La novélisation en tant que genre intermédiaire émerge clairement de notre étude que l'on a voulu d'abord pragmatique afin de dégager précisément les logiques éditoriales et auctorielles. Mais pour mieux saisir l'aspect intermédiaire du genre il nous a fallu souligner ce qui est à la base du genre c'est-à-dire la pratique du passage afin de mettre en valeur l'hybridation et les influences multiples qui touchent le genre tant au niveau de sa production, diffusion, création, réception et de son écriture. Il apparaît donc logique qu'un genre tel que la novélisation se construise sur l'idée d'un passage d'un support visuel à un roman. En effet, encore une fois, c'est bien cette idée que le terme de « novelization » révèle puisqu'il insiste sur le support, mise en roman. Ainsi, le terme et le genre sont emblématiques d'une période actuelle où le paysage culturel ne cesse d'évoluer et de proposer des passages multiples où le texte occupe une place dominante.

Le genre de la novélisation est l'objet d'un déni et d'un clivage que les aprioris et les idées reçues participent à entretenir. Les études sur le genre gagneraient donc à étudier de plus près ce corpus visible, reconnaissable et identifiable qui permettrait véritablement de démontrer que la créativité et la littérarité ne sont pas absentes de ces textes (l'analyse des prequels/sequels par exemple, a montré qu'industriel et absence de créativité ne sont pas forcément synonymes). La position de Jan Baetens, globalement, consiste à appeler à en finir avec les aprioris sur la novélisation. Il précise que certaines novélisations présentent des intérêts notables, mais pour défendre le genre, il choisit de faire émerger un corpus qui ne s'inscrit dans aucune logique identifiable qu'elle soit auctoriale ou éditoriale.

Il semble ainsi que le problème ait été jusque là traité à l'envers. Il faudrait partir de ces écrits innombrables qu'éditeurs prestigieux, libraires et bibliothécaires dénigrent, afin de montrer que ces pratiques ne sont pas uniquement cloisonnées dans des schémas d'écriture standardisées. Ainsi, si le genre continue de s'étendre en France, si les novélisateurs américains continuent d'y être traduits, sans doute certains romanciers et/ou cinéastes seront tentés de s'inscrire dans des démarches auctoriales clairement affirmées dans le genre de la novélisation. On peut gager que la logique médiatique et l'accroissement des transferts culturels qu'elle implique, au cœur même du geste de la novélisation, feront le reste.

867 Ibid, p. 94.
Bibliographie sélective

1) Novélisations et « novellisations »


2) Autres ouvrages de fiction


3) Ouvrages et articles critiques

Baetens, Jan, « La novellisation contemporaine en langue française » , dans *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*, Fabula LHT : [http://www.fabula.org/lht/2/Baetens.html](http://www.fabula.org/lht/2/Baetens.html)
Cléder, Jean, « Ce que le cinéma fait de la littérature » dans, Fabula LHT (littérature, histoire, théorie), n°2, décembre 2006, URL : http://www.fabula.org/lht/2/Cleder.html
Clerc, Jeanne-Marie (dir.), *Cinéma, littérature, adaptations*, Institut de sociocritique de Montpellier, IRIEC, Montpellier 3 et Toulouse 2, 2005.


Masuy, Christine, « Le marché de la novélisation, une déclinaison multimédia du récit télévisé », dans *De l’écrit à l’écran, Littératures populaires, mutations génériques, mutations
McFarlane, Brian, Novel to Film, New York, Oxford University Press, 1996.
Mottet, Annie, « De la pellicule vocale ou le double comme si », dans Cinéma et Littérature, d’une écriture à l’autre, Laurence Schifano (dir.), Université Paris X Hors série n°6, 2002.
Pernot, Denis, Le Roman populaire, ressassement et jeu pour tous, CinemAction, n°79, 1996.
Texte littéraire et référenciation [Texte imprimé], coord., Maurice Domino, Thomas Aron, Groupe de recherches en linguistique et sémiotique [de la Faculté des lettres et sciences humaines de l’Université de Besançon], 1989.


4) Sites Internet

*http://www.commeaucinema.com/afp/emmanuelle-mignon-rejoint-front-line-societe-holding-de-luc-besson,18310*  
*http://www.europacorp-corporate.com/indexfr.html*  
*http://www.lesimpressionsnouvelles.com/editorial/*  
*http://www.ricochet-jeunes.org/editeurs/editeur/111-intervista*

5) Filmographie

5.1. Cinéma


5.2. Télévision

*Foot 2 rue*, produit par Philippe Alessandri et Giorgio Welter, 2006 – …
*Plus belle la vie*, idée originale de Hubert Besson, France 3 / Telfrance, 2004 – …
*Titeuf*, créé par Zep, produit par Giovanna Milano (saison 1), Christopher et Benoît Sabatino (saisons 2 et 3), France 3 et Canal J, 2001 – …
*Totally Spies !*, créé par Vincent Chalvon-Demersay, David Michel et Gil Formosa, produit par Marathon Media, 2001 – …
*Un village français*, créé par Frédéric Krivine, Philippe Triboit et Emmanuel Daucé, France 3 / Tétra Media, 2009 – …
*Winx Club*, créé et produit par Iginio Straffi, 2004 – …

6) Univers ludique

6.1. Jeux de rôles


6.2. Jeux vidéo

INDEX
Index des noms cités

A
Achard, Bénédicte, 57.
Adam, Jean-Michel, 101.
Adorno, Theodor W., 44.
Allain, Marcel, 42.
Allégret, Marc, 19.
Alouf, Marie-Edith, 56, 59.
Amiel, Vincent, 172, 268, 316, 340, 342, 343.
Ang, Ien, 76.
Aristote, 34, 36, 37.
Arnheim, Rudolf, 87.
Astruc, Alexandre, 249.
Aumont, Jacques, 100.
Azéma, Jean-Pierre, 60.

B
Balzac, Honoré de, 32, 50.
Barthes, Roland, 75, 190, 272, 281.
Baudrillard, Jean, 122.
Bay, Michael, 132.
Bazin, André, 237, 251.
Bernède, Arthur, 16.
Bellour, Raymond, 334.
Benassi, Stéphane, 48, 50, 61, 62, 63, 70, 83, 86, 105, 113, 119, 120, 171, 243, 244.
Benjamin, Walter, 44.
Berenboom, Alain, 245, 248, 249, 253, 259, 344, 345, 356, 357, 358.
Berners-Lee, Tim, 156.
Besson, Hubert, 57, 74, 125.
Biélinski, 33.
Binh, N.T., 306.
Blum, Sylvie, 122.
Bogart, Humphrey, 342.
Boorman, John, 225.
Bordage, Pierre, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 222, 224, 227, 228, 238, 351, 353.
Bory, Jean-Louis, 32.
Bourdet, Edouard, 18.
Bourdieu, Pierre, 85, 191.
Breton, André, 14,
Brisson, Alexandrine, 253.
Brontë, Emily, 109.
Broyles, William, 243.
Burgess, Melvin, 209, 225.
Buñuel, Luis, 18.
Burtin, Nathalie, 53, 171, 241, 244.
Burton, Tim, 132.

C
Cabel, Stéphane, 220, 229.
Cain, Michael, 279.
Caïra, Olivier, 208.
Cantor, Muriel, 62.
Canudo, Riciotto, 46.
Capra, Franck, 356, 357.
Carrière, Jean-Claude, 225, 238, 245, 360, 361, 362.
Caza, 212.
Cendrars, Blaise, 24.
Certeau, Michel de, 192.
Chalvon-Demersay, Sabine, 75, 123.
Chartier, Anne-Marie, 156, 189, 190.
Chattam, Maxime, 227.
Chirac, Jacques, 190.
Clarck, Arthur C., 225.
Compagnon, Antoine, 156.
Christie, Agatha, 150.
Clerc, Jeanne-Marie, 27, 247, 344.
Cocteau, Jean, 49.
Colette, 223, 224.
Colin, Fabrice, 228.
Cronenberg, David, 222.
Coppola, Francis, Ford, 268.
Coridian, Yann, 253.
Couegnas, David, 32.
Couté, Pascal, 172.
Crain, Jeanne, 320, 326.

D
Dali, Salvador, 18.
Damasio, Alain, 228.
Darnell, Linda, 320, 326, 327, 328, 329, 330, 331.
Decourcelle, Pierre, 43, 45.
Deleuze, Gilles, 316.
Deville, Patrick, 245, 253, 259, 345, 356, 357, 358.
Desmoucheaux, Georges, 57.
Dick, Philip Kindred, 204.
Dionnet, Jean-Pierre, 219.
Douglas, Kirk, 320.
Douglas, Paul, 320.
Dubois, Isabelle, 162.
Ducousset Richard, 298.
Dumay, Gilles, 209, 210, 222, 225, 226, 227, 228, 229, 237.
Dumas, Alexandre, 50, 108, 150.
Dumont, Bruno, 245, 356, 357.
Duvivier, Stéphanie, 253.

E
Ecken, Claude, 223.
Eco, Umberto, 34, 35, 36, 37, 39, 42, 70, 80, 139, 151, 152.
Ern, Elisabeth, 225.
Esquenazi, Jean-Pierre, 72, 79, 85, 122, 175.
Etaix, Pierre, 361.

F
Feuillade, Louis, 41, 42, 43, 44.
Ferdjoukh, Malika, 59, 105.
Fish, Stanley, 88.
Flaubert, Gustave, 50, 347.
Foucault, Michel, 79.
Foster, Alan Dean, 205.
Fougea, Fred, 219.
Friedman, Denis, 214.
Frye, Northop, 69.

G
Gans, Christophe, 219, 220, 229.
Garcin, Étienne, 13, 14, 45, 46, 46.
Gardner, Ava, 327.
Gaudreault, André, 25, 27, 270, 309, 359.
Gaumont, Léon, 16, 39.
Genette, Gérard, 173, 260, 261, 315, 316, 347.
Genestoux, Magdeleine Calemard du, 136.
Giraudoux, Jean, 18.
Glut, Donald F., 205.
Godard, Jean-Luc, 245, 249, 250, 251, 252, 257.
Grivel, Charles, 40, 100.
Grubb, Jeff, 206.
Gudule, 137.

H
Hadida, Samuel, 223.
Headline, Doug, 221.
Hearst, Randolf, 16, 182.
Hébrard, Jean, 156, 189, 190.
Hecht, Bernard, 49.
Hitchcock, Alfred, 356.
Holdstock, Robert, 225.
Hollande, François, 84.
Holm, Celeste, 328.
Hopper, Denis, 110.
Houellebecq, Michel, 227.
Hugo, Victor, 50.

J
Jackson, Peter, 73, 130, 131.
Jalabert, Louis, 13.
Jost, François, 61, 66, 69, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 313, 315, 316, 317, 318.
Jullier, Laurent, 344.

K
Kafka, Franz, 227.
Kahn, James, 205.
Kalifa, Dominique, 38, 125.
Korda, Alexandre, 19.
Kosinski, Joseph, 132.
Krawczyk, Gérard, 218.

L
Lacassin, Francis, 16, 42, 44.
Lambert, Christophe, 181.
Lang, Fritz, 73.
Larson, Randall D., 209.
Lawrence, Junior, 243.
Leblanc, Maurice, 50.
Legardinier, Gilles, 139, 160, 163, 164, 172, 186.
Leroux, Gaston, 16, 50.
Letourneux, Matthieu, 206, 207.
Lindon, Jérôme, 134.
Lits, Marc, 242, 243, 248.
Lopez, Yvan, 56, 58, 91, 92, 93, 97, 98, 99, 106, 113, 123, 124, 125, 164, 211, 232.
Lovecraft, Howard Phillips, 197, 200.
Lubitsch, Ernst, 356, 357.
Lucas, Georges, 132, 198, 205.
Lucia, Paco, 110.
Lynn, Jeffrey, 320.

M
Mallarmé, Stéphane, 250.
Malle, Louis, 248.
Malraux, André, 82.
Mankiewicz, Herman, 341.
343, 354, 356.
Marker, Chris, 249, 251, 252.
Marion, Philippe, 259.
Martin du Gard, Roger, 18, 224.
Martin, George Raymond Richard, 201, 202.
Marvaud, Sophie, 134, 144, 145, 162, 163, 164, 165, 168, 170, 176, 234.
Masuy, Christine, 16, 54, 119, 124, 241, 244.
Maupassant, Guy de, 50.
Maurois, André, 18.
Mazauric, Marion, 211.
Metz, Christian, 278, 329.
Mignon, Emmanuelle, 181.
Miike, Takashi, 224.
Mille, Muriel, 63, 74, 75, 77, 78, 85.
Minard, Cécile, 227.
Modiano, Patrick, 248.
Morand, Paul, 18.
Mottet, Annie, 262, 263, 280, 283, 289.
Moussy, Marcel, 248.
Mugnerot, Roger, 218.
Musashi, Miyamoto, 226.

N
Navarre, René, 16, 42.
Nelson, Ted, 156.
Newel, Mike, 132.
Nietzsche, Friedrich, 42.
Nizan, Paul, 32.

O
Odin, Roger, 358.
Ormesson, Eloïse de, 223.

P
Pagnol, Marcel, 19, 20, 21, 109, 257.
Pallardy, Jean-Marie, 218.
Palma, Brian de, 268.
Parillaud, Pascale, 186.
Pasquier, Dominique, 75.
Passeron, Jean-Claude, 85.
Pathé, Charles, 16, 42.
Pavel, Thomas ; 81.
Pelot, Pierre, 210, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 229, 237, 244, 351, 352.
Peirce, Charles Sanders, 81.
Pen, Arthur, 268.
Perry, S. D., 206.
Peterson, Sandy, 200.
Pingree, Suzanne, 62.
Poe, Edgar Allan, 262.
Pohier, Jacques, 191.
Polanski, Roman, 110.
Ponson du Terrail, Pierre-Alexis, 37.
Pradel, Jacques, 196.
Prédal, René, 15.
Priest, Christopher, 222, 225.
Proust, Marcel, 347.

Q
Quenot, Katherine, 155, 160, 161.
Quick, William T., 243.

R
Radecki, Thomas, 195.
Raymond, Dominique, 173, 174.
Reybaud, Louis, 34.
Ribemont-Dessaignes, Georges, 14.
Richard Serrano, Magaly, 57.
Robin, Matthieu, 253, 254.
Rolland, Romain, 40.
Ropars-Wuilleumier, Marie-Clerc, 352.
Rosenthal, Mark, 243.
Rotschild, Philippe de, 224.
Rouaud, Jean, 346.
Rowling, J. K., 131.
Rozier, Jacques, 359.

S
Sapène, Jean, 16, 54, 182.
Samoyault, Tiphaïne. 47.
Sarkozy, Nicolas, 84, 181.
Sartre, Jean-Paul, 120.
Schaeffer, Jean-Marie, 363.
Schlumberger, Jean, 18.
Schroeder, Barbet, 110.
Scott, Ridley, 212.
Segal, Erich, 23.
Sepulchre, Sarah, 52, 119.
Simenon, Georges, 67, 153.
Smolders, Olivier, 245, 246, 249, 250, 251, 252, 258, 259, 344, 347, 356, 357.
Sothern, Ann, 320, 326.
Souvestre, Pierre, 42.
Sue, Eugène, 32, 33, 35, 36, 37, 39, 46, 50, 66, 68, 108.
Stanton, Andrew, 132.
Stendhal, 50.
Steinfest, Heinrich, 227
Szulzynger, Olivier, 56, 58, 59, 63, 64, 66, 68, 69, 73, 74, 90, 92, 93, 125, 145, 293.

T
Taddeï, Frédéric, 84.
Tardieu, Carine, 177, 254, 258.
Tarkovski, Andréï, 249.
Tati, Jacques, 238, 346.
Téramond, Georges de, 13.
Tolkien, John Ronald Reuel, 131, 197, 199, 201, 233.
Trémel, Laurent, 195, 196, 197, 198, 200, 201.
Truffaut, François, 225, 248, 249, 282.
Tyers, Kathy, 205.

V
Vanoye, 24.
Van Hamme, Jean, 172.
Verne, Jules, 150, 213.
Verny, Françoise, 54.
Virmaux, Alain et Odette, 11, 12, 13, 14, 18, 20, 21, 23, 24, 114, 184, 230, 241, 246.
Vitale, Duccio, 198.

W
Weber, Charles, 205.
Welles, Orson, 298.
Wilde, Patricia de, 139, 140, 141, 142, 143, 147.

Y
Yoshikawa, Eiji, 226.

Z
Zanuck, Darryl Francis, 303.
Zahn, Timothy, 205.
Zep, 131.

Index des films et œuvres audiovisuelles cités

Adieu Philippine, 359,
Ainé de mes soucis, 254,
Alice au Pays des Merveilles, 132
All about Eve, 269,
Apocalypse Now, 110,
Avatar, 132,
Aventure de Madame Muir, 343,
Baisers des autres, Les, 257,
Banquière, la, 21,
Beverly Hills 90210, 53
Blade Runner, 212,
Blanche, 54
Blow Out, 268,
Blow Up, 268
Brocéliande, 220, 221, 222,
Cartouche, 57, 59,
Cédric, 129,
Chaînes Conjuguales, 297, 298, 300, 302, 303, 304, 305, 307, 320, 326, 342
Château des oliviers, Le, 53, 54
Citizen Kane, 268, 298, 305,
Cléopâtre, 269, 339,
Cœurs brisés, Les, 53
Cœur océan, 56, 133,
Code Quantum, 53,
Commanderie, La, 57, 59
Communauté de l’anneau, La, 131
Comtesse aux pieds nus, La, 341,
Conversation secrète, 268,
400 coups, Les, 248,
Dallas, 21, 53, 62, 76,
Dante, 210,
Deux tours, Les, 131
Docteur Mabuse, 73,
Dolmen, 58,
Dracula, 160, 172,
Drôles de Dames, 172,
Eden Log, 210, 214,
Eté en pente douce, L’, 218,
eXistenZ, 222,
Exorciste, l’, 21
Fanny, 19,
Fantômas, 16, 41, 42, 43, 46,
Friends, 68,
Fugue, La, 268,
Galactik Football, 237,
Grandes marées, Les, 53,
Guerre des boutons, La, 171,
Guerre des étoiles, La, 198,
Hanuman, 218, 220,
Harry Potter, 73, 130, 131, 134, 140, 149, 178,
Hélène et les garçons, 68, 102, 126,
Il était une fois en Amérique, 225,
John Carter, 132
Judex, 43,
Julie Lescaut, 53
Justified, The, 218,
Histoire(s) du cinéma, 251,
Homeland, 218,
Immortelle, L’, 248,
Kaena la prophétie, 210,
Kane le survivant, 148,
Kramer contre Kramer, 21,
Love Story, 23,
Marius, 19,
Martin Mystère, 139
Matin des jockeys, Le, 218,
Méditerranée, 106,
Melrose Place, 53
Merveilleuses cités d’or, Les, 148, 225
Mickey, 136,
Mission Impossible, 172,
Mon Oncle, 346,
More, 110,
Mort à Vignole, 251, 258,
Mystères de New York, 21, 43
Narnia, 178,
Navarro, 53, 218
Nick Carter, 16,
Nounou pas comme les autres, une, 53
Nuit du loup, la, 196,
Nuit noire, 245, 252, 356,
Orphelin de Paris, l’, 46,
Orpheline, l’, 46,
Pacte des loups, Le, 219, 221, 222,
Parisette, 46,
Petit Spirou, Le, 160, 170,
Plus belle la vie, 31, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 98, 99, 100, 102, 104, 105, 106, 112, 113, 114, 116, 120, 123, 125, 126, 145, 147, 164, 170, 232, 358

345
Pirates de Caraïbes, 155,
Pretty Baby, 21
Prince of Persia, 132,
Ragtime, 21
Reptile, Le, 269,
Resident Evil, 222, 229,
Retour du roi, Le, 131,
Ricain, Le, 218,
Saga de Jalna, La, 53, 171,
Santa Barbara, 62,
Schield, The, 218,
Seigneur des anneaux, le, 73, 130, 149, 178,
Sherlock Holmes, 69,
Shop around the corner, The, 356,
Skyland, 237,
Sous le soleil, 59, 105,
Stargate, 160,
Star Wars, 198, 205,
Rosemary Baby, 110,
Team Galaxy, 139,
Terre indigo, 53,
Titeuf, 129,
Topaz, 356,
Totally Spies, 129, 139, 142, 147, 149, 172,
Tramontane, 56, 106,
Transformer 3, 132,
Treme, 218,
Tron, 132,
True Blood, 73,
Twilight, 73, 172,
Vampires, les, 16, 46,
Village en français, un, 57, 59, 60, 61, 119, 120, 121
Yeux d’Hélène, Les, 53
Vie de Jésus, La, 245,
Vie est belle, La, 356,
Vivre sa vie, 245, 246,
West Wing, 218,
Winx’s Club, 144,
Wire, The, 218,