

**DE L'ÉCRIT À L'ÉCRAN : ALLER-RETOUR**  
**De quelques considérations sur la circularité intermédiaire des œuvres**  
**contemporaines**

Sonia **CASTAGNET-CAIGNEC**

STIH, Sorbonne Université / INSPE, Un. de Caen

sonia.castagnet-caignec@unicaen.fr

**Résumé :** La contribution se propose de poser les bases d'une réflexion sur l'adaptation, qu'elle soit dans le sens de l'œuvre littéraire vers le film ou du film vers le texte, autrement appelée novélisation. Le problème de la valeur des œuvres y est soulevé au regard des positionnements théoriques et idéologiques qui ont longtemps prévalu concernant la question de l'adaptation. Mais ce problème semble se résoudre à l'aune des phénomènes contemporains de circularité des fictions narratives. Les aller-retour entre les médiums (du texte au film puis du film au texte) permettent en effet d'envisager l'adaptation comme un espace de réécriture et de réappropriation, libérant les objets d'une certaine suspicion sur leur valeur.

**Mots-clés :** adaptation, novélisation, intermédialité, transfictionnalité, valeur artistique

**Abstract :** The contribution proposes to lay the foundations for a reflection on adaptation whether from the literary work to the film or from the film to the text, otherwise known as novelisation. The problem of the value of the works is raised with regard to the theoretical and ideological positions that have long prevailed concerning the question of adaptation. But this problem seems to be resolved in the light of contemporary phenomena of the circularity of narrative fictions. Indeed the back and forth between the mediums (from text to film and then from film to text) allow us to envisage adaptation as a space for rewriting and reappropriation, freeing objects from a certain suspicion about their value.

**Keywords :** adaptation, novelisation, intermediality, transfiction, artistic value.

## Introduction

Pour le dire trivialement, littérature et cinéma font bon ménage ; en attestent les chiffres publiés par la SCELFF, qui annonce que 57% de la production cinématographique française de l'année 2012 était consacrée à l'adaptation<sup>1</sup>. Il est vrai que depuis l'apparition du 7<sup>e</sup> art, on ne compte plus les adaptations filmiques d'œuvres littéraires célèbres qui traversent l'histoire du cinéma, devenant elles-mêmes des classiques par la rupture ou l'audace qu'elles démontrent. On pense bien sûr au film de Robert Bresson, *Le journal d'un curé de campagne*, et aux auteurs de la Nouvelle Vague qui ont nourri nombre de débats et de controverses depuis les années 50, relayés par entre autres par les *Cahiers du Cinéma*. En 1958, *La Revue des Lettres modernes*, dans un numéro simplement intitulé *Cinéma et roman. Éléments d'appréciation*, posait les bases d'une conception de l'adaptation fondée sur la notion de fidélité/infidélité à l'œuvre-source qui perdurera jusqu'à l'émergence du concept d'*intermédialité* (Müller, 2000, 2006). Ce positionnement théorique ouvre de nouvelles perspectives pour réfléchir aux processus de transposition d'une œuvre d'un support à un autre, d'un médium à l'autre. L'*intermédialité* offre ainsi un cadre d'analyse fécond à l'étude de corpus contemporains marqués du sceau de la transposition intermédiatique. Il est en effet très fréquent d'observer aujourd'hui la déclinaison d'une même matrice fictionnelle sur différents supports : livre, film, série, jeu vidéo, spectacle vivant. L'univers Marvel en est un bon exemple mais pour se référer à la littérature française, on peut évoquer *Le Petit Prince*. L'ouvrage célèbre de Saint Exupéry a été adapté sur grand écran mais aussi à la télévision en série animée, elle-même support d'ouvrages de littérature jeunesse en série chez Gallimard, collection Folio Cadet, ceux-ci à nouveau adaptés en BD chez Glénat, et un spectacle musical a également vu le jour en 2002.

Dans cette contribution, nous poserons des éléments théoriques et des jalons historiques ayant trait à la problématique de l'adaptation et de la *transsémiotisation* afin d'identifier les principes qui sous-tendent les processus d'adaptation filmique (du livre vers le film) et de novélisation (du film vers le livre). Cette réflexion générale nous

---

<sup>1</sup> La SCELFF (Société Civile des Éditeurs de Langue Française) a publié en 2014 une étude conséquente sur l'adaptation que l'on peut retrouver sur leur site : *Marché français de l'adaptation cinématographique* (<https://www.scelff.fr/etudes>).

semble un préalable nécessaire à des études de cas ou de corpus, dans la mesure où le phénomène de circularité des œuvres entre les médias s'observe de façon massive dans l'espace culturel contemporain.

### **1. Du texte à l'image, de l'image au texte : adaptation versus novélisation.**

Si l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires est bien connue et reconnue par le public, son pendant, la novélisation, c'est-à-dire l'adaptation livresque d'un discours audio-visuel (film, série, jeu vidéo), est un phénomène plus discret. En reprenant la définition originelle du mot, entré au millésime 1993 du *Petit Robert* qui date son apparition à 1980, on trouve l'idée d'une adaptation inversée : « de l'anglais *novelization*<sup>2</sup> ou *novelisation*, de *novel* 'roman' ; anglicisme : transformation d'un film, d'un scénario de film en roman. Contraire : adaptation. ». Lorsque le terme est enregistré par le *Petit Robert*, cette pratique d'adaptation romancée d'un récit filmique est encore assez peu courante et donc très peu identifiable par les lecteurs quels qu'ils soient, amateurs, érudits, institutionnels, chercheurs. Aujourd'hui encore, le terme *novélisation* souffre d'une certaine méconnaissance et il n'est pas rare d'être interrogé sur ce mot ou sur sa signification, sans doute parce que la novélisation reste le domaine d'un cercle restreint de chercheurs et d'éditeurs, où, symptomatiquement son orthographe s'est dédoublée entre *novélisation* et *novellisation*.

La novélisation émerge quasi-simultanément avec la naissance du cinéma. Elle connaît aujourd'hui un regain, notamment en littérature de jeunesse, rapprochant ainsi les pratiques actuelles d'emprunt et d'échanges entre médias de la circularité des œuvres observée lors des débuts du cinéma qui jouait semblablement de la perméabilité des supports (cinéma, théâtre, feuillets, livres, revues...). On peut citer quelques exemples contemporains : l'album *Loulou* de Grégoire Solotareff (1989), devenu un classique de l'enfance, a été adapté en film d'animation en 2003 par Serge Elissalde, avec le concours de Solotareff. Le court-métrage a lui-même été réadapté en album sous le titre *Loulou et Tom* (2003), ouvrant la voie à deux autres albums, *Loulou plus fort que le loup* (2010) et *Loulou à l'école des loups* (2011), constituant ainsi une série. La série trouve des prolongements dans un second film, *Loulou, l'incroyable secret* (2013), qui

---

<sup>2</sup> La forme *novelization* est utilisée en anglais des États-Unis, la forme *novelisation* en anglais de Grande Bretagne.

devient cette fois le support d'une bande dessinée chez Rue de Sèvres (2013), novélisée par Solotareff et Jean-Luc Fromental à partir du film d'animation de Solotareff et Eric Omond. On se retrouve ici face à une démultiplication de l'univers fictionnel de Loulou dans lequel l'auteur d'origine participe à toutes les étapes. Mais il n'en est pas toujours de même : les réécritures-adaptations peuvent surgir de la volonté de transposition d'un auteur étranger à l'œuvre-source, comme ce fut le cas pour Tanguy Viel qui livre avec son récit *Cinéma* (1999) une novélisation du film *Sleuth (Le limier)* de J. L. Mankiewicz (1972), tout en méconnaissant le genre<sup>3</sup>. Pour dresser un trop rapide tableau de la novélisation, on constate que, depuis le début des années 2000, une production massive de novélisations pour la jeunesse<sup>4</sup> côtoie des expériences esthétiques inédites.

Pour dépasser la dichotomie entre littérature commerciale/paralittérature et novélisation dite « littéraire », nous postulons la proximité de la novélisation avec l'adaptation filmique et envisageons les deux processus dans un mouvement d'ensemble.

## **2. Une écriture de l'adaptation ? La vraie fausse question de la fidélité**

Adaptation cinématographique et novélisation participent des écritures de la reformulation et de la transposition, autrement réunies sous le vocable général *adaptation* qui recouvre cependant des pratiques variées. Farcy (1993) a établi une typologie qui permet de distinguer les *adaptations homosubstantielles trans-* ou *homogénériques* (adaptations d'une œuvre-source littéraire vers une œuvre seconde littéraire du même ou d'un autre genre) des *adaptations transsubstantielles hémilittéraires* (transfert d'un médium à un autre – *changement de substance* –, avec présence à l'un de ses termes, de la littérature). Ces dernières sont celles qui nous intéressent dans le cas de l'adaptation cinématographique et de la novélisation puisque la littérature se place soit en point de départ, comme inspiration du projet artistique et

---

<sup>3</sup> L'ouvrage de Viel a été abondamment commenté (Clerc, 2001 ; Gris, 2012 ; Cléder & Jullier, 2017, etc.). Pour Viel, son entreprise littéraire consistait à la fois en une reprise-citation et en une nouveauté car il était persuadé que jamais un tel livre n'avait été écrit auparavant. Il ignorait la pratique de la novélisation et s'en serait abstenu, affirme-t-il, s'il l'avait connue. Propos rapportés par Noémie Stevens et Lison Noël - *Seconde main (entretien avec Tanguy Viel et Thomas Clerc)* Publié le 12 mai 2011 par recitsentreamis disponible sur : <http://recitsentreamis.over-blog.com/article-seconde-main-entretien-avec-thomas-clerc-et-tanguy-viel-73672781.html>

<sup>4</sup> Notamment, dans les célèbres collections Bibliothèque Rose et Verte chez Hachette, ces dernières s'emparant des séries animées plébiscitées à la télévision.

source d'un film, soit en point final, en tant qu'œuvre écrite inspirée d'une source exogène (le film).

## 2.1. L'adaptation : un concept négligé

Bien que la question des rapports entre cinéma et littérature soit récurrente dans les études critiques<sup>5</sup>, elle est le plus souvent envisagée dans le sens de l'adaptation d'une source littéraire vers le cinéma. Le processus inverse, qui va du film à l'œuvre littéraire, n'occupe que quelques paragraphes dans les ouvrages consacrés à l'adaptation, exception faite des études spécifiques sur la novélisation de Baetens et Lits (2004) ou Carcaud-Macaire et Clerc (1995). Le tropisme observé dans les études francophones se retrouve également dans les études anglo-saxonnes, où fort peu d'études sont consacrées à la novélisation, comme le constate Mahlkecht (2012)<sup>6</sup>.

Pour revenir à la question globale de l'adaptation, selon Jeannelle (2010) et Cléder (2012), elle souffrirait d'un déficit de réflexion théorique qui serait propre aux études critiques françaises, contrairement aux études anglo-américaines plus tournées vers des questionnements épistémologiques : « Sujet ringard au-deçà de la Manche ou de l'Atlantique, débat théorique intense au-delà », avance Jeannelle (2010 : section 2). D'une part, l'adaptation se limiterait à des études de cas – ce que nous pouvons d'ailleurs également signaler au sujet de la novélisation– et d'autre part, elle se focaliserait sur l'examen de la plus ou moins grande fidélité à l'œuvre-source, la condamnant à une sorte de stérilité : « maintenue en périphérie de l'étude des textes eux-mêmes, l'adaptation est une question résiduelle – vouée peut-être, en effet, à la disparition. » (Cléder, 2012 : 134). Ceci dit, les études américaines ne sont pas exemptes d'une approche centrée sur la question de la fidélité, et les positions de Geoffroy Wagner (1975) ou Bluestone (1957) ont aussi durablement marqué les esprits dans une perspective tout à fait identique de fidélité/infidélité (en tant que commentaire) couplée à une démarche de typologisation des œuvres. Un rapide détour historique dans les

---

<sup>5</sup> Preuve en est la bibliographie copieuse consacrée au passage entre le médium cinéma et le médium littérature dans le domaine français, sachant que les références anglo-américaines sont tout aussi pléthoriques.

<sup>6</sup> Nous signalons deux ouvrages anglo-saxons qui complètent l'inventaire dressé Mahlkecht dans son article « The Hollywood Novelization : Film as Literature or Literature as Film Promotion », paru dans *Poetics Today : Adaptations : From Text to Screen, Screen to Text*. Eds. Deborah Cartmell and Imelda Whelehan, Routledge, 1999, et dernièrement *Expandig Adaptation Networks. From Illustration to Novelization*, Kate Newell, Palgrave Macmillan UK, 2017.

relations passionnelles et conflictuelles entre littérature et cinéma permet d'expliquer à la fois ce primat de la question de la fidélité/infidélité et la désaffection pour la question de l'adaptation que déplorent Cléder et Jeannelle – du moins pour ce qui est des études littéraires. La question de la reformulation/transposition est en effet bien investie par la linguistique, la sémiotique, les études cinématographiques ou les sciences de l'information et de la communication.

Les éléments historiques et les positionnements théoriques présentés ci-après sont directement en prise avec l'adaptation cinématographique, objet de l'analyse et de la critique mais ils éclairent forcément la novélisation. Par ailleurs, ils ont influencé les représentations véhiculées sur l'adaptation depuis les années 50. La question de la valeur est-elle seulement liée à la fidélité ou à l'infidélité au récit-source, à l'œuvre-source ? La conception des rapports entre cinéma et littérature – et donc les théories sur l'adaptation – s'est notamment fondée sur ce débat idéologique puisque le cinéma a largement puisé dans le patrimoine littéraire. Des problématiques identiques émergent forcément pour la novélisation, adaptation à l'envers, soumise aux mêmes réticences, aux mêmes allégations.

## **2.2. Le problème avec l'adaptation : origines d'un débat et conséquences fâcheuses**

Ce fut André Bazin qui lança le mouvement en 1951 en défendant les options de Bresson et de son adaptation du *Journal d'un curé de campagne*, avant de rédiger *Pour un cinéma impur*<sup>7</sup> en 1952, étude dans laquelle il revient sur la nécessité d'un cinéma qui adapte les œuvres littéraires. Il fournit alors les bases d'une réflexion sur la fidélité à la lettre ou à l'esprit tout en proposant une taxonomie :

---

7 André Bazin rédige pour les *Cahiers du cinéma* en 1951 l'article sur Bresson. Puis, en 1952, il écrit *Pour un cinéma impur*, publié dans le recueil collectif *Le cinéma, un œil ouvert sur le monde* (La guilde des livres, Lausanne), republié dans *La Revue des Lettres modernes*, numéro 36-38, de l'été 1958, et enfin repris dans son ouvrage *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1959, réédité en 1985). Dans cet article, Bazin aspire certes à des œuvres propres, des créations originales au cinéma mais il se fait l'avocat du cinéma qui adapte face à la virulence des attaques portées contre celui-ci. Truffaut avait lancé la charge en 1954 contre Aurenche et Bost (*Une certaine tendance du cinéma français*), charge qui vient se surajouter aux revendications de 1948 d'Astruc et à son manifeste de la caméra-stylo réclamant un cinéma qui invente indépendamment de la littérature et de ses codes. Georges-Albert Astre n'est pas en reste en 1958 : « *Rien n'est plus aberrant dans son principe qu'une 'adaptation' : c'est traiter comme un donné immédiat ce qui est transposé déjà par l'écrivain selon une certaine esthétique, mêler de manière confuse ces deux manières d'aborder le réel, alors qu'il importerait seulement de revenir à la matière non élaborée encore, pour en faire des images filmiques, puis des séquences, qui donneraient une 'œuvre' !* ».

- l’adaptation traduction : le film se substitue à l’œuvre littéraire comme sa traduction esthétique (*dans la meilleure des hypothèses de tels films « valent » le livre qui leur a servi de modèle*) ;
- l’adaptation libre : elle donne naissance à un couple roman-film, la fidélité est une *affinité de tempérament, une sympathie fondamentale du cinéaste pour le romancier*, une réussite supérieure au modèle est possible mais il faut une condition de génie ;
- l’œuvre à l’état second : le roman *multiplié* par le cinéma, *ni film « comparable » ou « digne », un être esthétique nouveau*.

Truffaut réplique et amplifie les principes posés par Bazin dans son article *L’adaptation littéraire au cinéma* paru en 1958 dans *La Revue des Lettres modernes*, numéro-phare consacré aux rapports entre cinéma et littérature.

Aucune règle possible, chaque cas est particulier. Tous les coups sont permis hormis les coups bas ; en d’autres termes, la trahison de la lettre ou de l’esprit est tolérable si le cinéaste ne s’intéressait qu’à l’une ou l’autre et s’il a réussi à faire :

- a) la même chose
- b) la même chose, en mieux
- c) autre chose, de mieux. (Truffaut, 1958 : 243)

Que cette typologie ait marqué l’histoire de la critique et les études littéraires et cinématographiques, c’est un fait. Nous en retrouvons des résurgences dans un ouvrage d’Alain Garcia (1990), qui a eu quelques résonances en son temps et qui est encore convoqué. L’auteur y propose une classification hiérarchisante au sommet de laquelle se trouve évidemment la *transposition écranique* qui est fidèle à la lettre et à l’esprit de l’œuvre-source. Garcia considère que le premier stade est *l’adaptation fidèle* comme calque figuratif ou plagiat imagé ; le deuxième stade, celui de *l’adaptation libre* passive ou active avec ré-emphase et restructuration ; et le troisième stade, celui de *la transposition* avec l’analogie et l’écranisation). Mais Garcia n’est pas le seul à envisager l’adaptation sous l’angle de la fidélité/infidélité, comme nous l’avons indiqué. Ce qui pose problème dans cette approche, ce n’est pas tant d’envisager l’adaptation du point de vue du degré de fidélité ou d’infidélité à l’œuvre-source mais le fait d’accorder un degré de valeur à l’œuvre dérivée, reformulée, adaptée en fonction de son degré de fidélité, au détriment de tout autre critère. Assez rapidement, en toute vraisemblance

sous l'impulsion des propos de Truffaut, une représentation s'est propagée sur l'infidélité comme gage de qualité esthétique.

### **2.3. De l'impossibilité de l'adaptation à la défense de l'appropriation**

L'exigence de fidélité ou son contraire, la valorisation de l'infidélité, sont tout aussi problématiques et certains auteurs vont même jusqu'à refuser l'idée d'adaptation. C'est le cas de Gauter (1958 : 209) : « *Nous appelons œuvre inadaptable une œuvre d'art qui a reçu en SON art SA forme définitive. Nous appelons cette œuvre un chef-d'œuvre autonome.* » (les italiques sont de l'auteur). Il renchérit par un parallèle qui touche à la novélisation, sans le savoir :

Qui veut filmer Virginia Woolf ou Flaubert relève purement et simplement de l'hôpital psychiatrique, à l'instar, d'ailleurs, de qui voudrait écrire Chaplin ou Vigo, les œuvres des uns ne devant leur existence qu'aux seuls mots comme celles des autres ne doivent la leur qu'aux seules images. (Gauter, 1958 : 212)

Le jugement est sans appel et la novélisation condamnée d'avance... L'argument avancé par les critiques qui nient la possibilité de l'adaptation repose essentiellement sur la spécificité des deux langages cinématographique et littéraire et leur irréductibilité. Il peut s'épanouir sur des fondements théoriques que Metz (1966) avait bien instaurés en prouvant la spécificité du langage cinématographique. Ce leitmotiv se déploie sur plusieurs décennies. Astre (1958 : 147) proclame qu' « Il en faut convenir, c'est une évidence : cinéma et roman, en dépit de leurs affinités, et bien qu'ils aient de nombreuses 'fonctions' comparables, sont deux réalités esthétiques parfaitement différentes. ». Propos confirmés bien plus tard dans les années 90 par Gardies (1993 : 7) : « Si le roman (ou la nouvelle) et son adaptation filmique ont en commun la narrativité, ils restent irréductibles quant à leur écriture. ». Cette opinion est partagée également par Maillot :

je pense que l'adaptation d'un roman au film n'est rien moins qu'une ambition stupide. Seuls les arguments commerciaux justifient cette pratique. L'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire est aussi peu utile que la photo d'une peinture. (Maillot, 1989 : 90-91)



Pour une partie de la critique et des théoriciens, il n'y a donc pas d'équivalences possibles entre les deux langages, tout au plus des similitudes, Pasolini (1966) ayant démontré l'irréductibilité des kinèmes aux signes du discours écrit. Ainsi, si les deux arts peuvent raconter et échanger leur fable, ils sont indépendants, à tel point que la traduction d'éléments sémiotiques est compromise. C'est pourquoi, au lieu d'investir l'analyse sémiotique, une partie de la théorie de l'adaptation s'est tournée vers des entrées plus sociologiques, historiques, psychologiques ou sémantiques quant aux reformulations menées par le cinéma, avec toujours en toile de fond la question de la valeur et de la supériorité éventuelle d'une œuvre sur l'autre, ou, disons, la plus-value qu'apporterait le discours cinématographique par rapport au discours d'origine littéraire.

Pour répondre à ces critiques, Vanoye (1991 : 151) évacue de la question de l'adaptation l'idée d'un transfert sémiotique d'un système d'expression à l'autre mais la considère comme une *appropriation* :

L'appropriation désigne donc pour nous le processus d'intégration, d'assimilation de l'œuvre (ou de certains aspects de l'œuvre) adaptée au point de vue, au regard, à l'esthétique, à l'idéologie propres au contexte d'adaptation et aux adaptateurs. Elle peut aller du refus d'interventions sur l'œuvre (mais la neutralité est bien une attitude esthétique et idéologique, dans ce cas au moins) au « détournement » ou au « retournement ». (Vanoye, 1991 : 153)

L'adaptation devient donc le lieu de la ré-appropriation de l'œuvre-source et de l'expression individuelle et personnelle d'un auteur dans un contexte historico-culturel pleinement intégré à la reformulation, ce type d'adaptation étant comprise comme le fleuron du genre. Ce sont notamment les traitements en terme de sélection, de réduction ou d'amplification du *déjà-là* romanesque qui vont être analysés ainsi que les transpositions et libertés prises par rapport au roman. Nous remarquons que c'est souvent l'émancipation du modèle, la liberté voire l'infidélité au *déjà-là* qui semble conférer sa qualité à l'adaptation cinématographique dans la critique (et l'analyse de film), comme si l'imitation, la fidélité au *déjà-là* entachait l'*inventio* du film.

Ces représentations ont la vie dure et véhiculent un certain nombre d'idéologies. Il suffit de consulter les journaux pour prendre conscience que le débat n'a guère évolué depuis les années cinquante... et que la querelle entre adaptations et œuvres originales,

entre adaptations et œuvres-sources n'est toujours ni dépassée ni réglée. Assez récemment le *Huffington Post* titrait : *pourquoi les adaptations de livres au cinéma sont souvent décevantes ?*<sup>8</sup> La réponse résiderait, selon l'auteure de l'article, dans le fait que notre imaginaire est forcément meilleur que la transposition filmique. Voici revenir la vieille rengaine du pouvoir des mots, leur incomparable pouvoir à susciter des images et des représentations qui dépasseraient les images *réelles* du film (au sens *présentielles*) censées représenter l'histoire. Les images du film seraient donc tout à la fois impositives, assertives et expositives, là où celles du livre, qui ne seraient qu'expositives et allusives, autrement dit propositives, laisseraient, elles, libre cours à notre imagination. C'est oublier que le roman, qui lui aussi décrit et raconte tout à la fois, infléchit notre représentation, et que l'adaptation est, au même titre que la lecture silencieuse du sujet individuel, une réinterprétation de l'œuvre-source, une interprétation à laquelle le lecteur peut justement confronter sa propre vision.

Pourtant, dès le début de cette « querelle », Truffaut et Bazin s'étaient bien prémunis contre l'idée d'une illégitimité de l'adaptation, sous prétexte qu'elle constituerait une trahison de la part de celui ou ceux qui reformulent. Rappelons les propos d'origine :

En conclusion, le problème de l'adaptation est un faux problème. Nulle recette, nulle formule magique. Seule compte la réussite du film, celle-ci exclusivement liée à la personnalité du metteur en scène. (...)

Il n'y a donc ni bonne ni mauvaise adaptation. Il n'y a pas davantage ni bons ni mauvais films. Il y a seulement des auteurs de films et leur politique, par la force même des choses, irréprochable. (Truffaut, 1958 : 246)

Quant à Bazin (1951), il concluait laconiquement : « Ne jetons pas la pierre aux imagiers qui 'adaptent' en simplifiant. Leur trahison, nous l'avons dit, est relative et la littérature n'y perd rien. ». L'adaptation, faux problème, fausse question. Elle fait pourtant couler beaucoup d'encre et alimente les controverses sur les œuvres adaptées,

---

<sup>8</sup> Repéré sur <https://www.huffingtonpost.fr/2017/11/28/plonger-pourquoi-les-adaptations-de-livres-au-cinema-sont-souvent-decevantes-a-23288969/> Un article de la rubrique *Culture* par Claire Tervé, mis en ligne le 29/11/2017, à l'occasion de la sortie ce jour-là du film *Plonger* de Mélanie Laurent, adapté du livre éponyme de Christophe Ono-Dit-Biot, Gallimard, 2013.

reformulées. L'argument de Truffaut s'entend : seule compte la liberté créatrice de l'auteur mais il parle de son point de vue de critique, qui est déjà apprenti-réalisateur... La question de l'adaptation a été en partie résolue en France par cette entrée : l'œuvre adaptée doit s'analyser comme une œuvre à part entière, impasse théorique qui évite le sujet. La désaffection française pour l'adaptation que notent Cléder et Jeannelle est liée à cette posture : l'adaptation devient un non-sujet.

#### **2.4. Pour dépasser le conflit : autonomie de l'adaptation et transécriture**

La mise à distance du problème de la fidélité ou de la trahison n'évacue pas celui de la *transsémiotisation* inhérente au passage d'un langage à un autre. Irréductibilité des deux langages ou pas, l'espace culturel est rempli d'œuvres adaptées (dans les deux sens : livre-film ou film-livre) qui ont bel et bien opéré un transcodage. Bazin (1958 : 202) appelle à une réflexion sur ce système d'équivalences, au-delà de la question même de la fidélité : « La fidélité à une forme, littéraire ou autre, est illusoire, ce qui compte c'est *l'équivalence du sens des formes.* »

Aussi, d'autres courants d'analyse de l'adaptation se sont développés à partir de cette idée de recherche d'équivalences. Sans les présenter en détail, nous citerons Michel Serceau (1999) qui envisage les phénomènes d'adaptation selon une visée sémiotique, sémiologique et pragmatique. Serceau s'attache à mettre en évidence les particularités sémiotiques du médium filmique qui impliquent des modifications et des déplacements de l'œuvre-source. Mais ceux-ci doivent être interprétés par le lecteur comme éléments signifiants pris dans le réseau intertextuel que constituent l'œuvre littéraire et sa reformulation filmique, individualité et créativité de l'auteur comprises. L'approche se veut aussi pragmatique car l'adaptation est un travail intertextuel certes, mais tributaire du contexte historique, culturel, artistique, cinématographique dans lequel et par lequel elle est produite.

Carcaud-Macaire et Clerc (1995), outre le fait notable qu'elles consacrent une partie entière de leur étude à l'adaptation dans le sens cinéma-littérature et touchent ainsi le phénomène de la novélisation, optent pour une *lecture socio-critique* de l'adaptation cinématographique. Elles veulent aussi éviter l'écueil de l'évaluation des œuvres en explorant la part d'originalité que le médium, de par ses spécificités sémiotiques, introduit dans le processus de transfert de l'œuvre-source à sa

reformulation. La translation induite par l'adaptation signifie une lecture déconstruction-réécriture de l'œuvre-source et par là, la constitution d'une œuvre nouvelle qui décuple le sens par le jeu de l'intertextualité ainsi que par l'originalité des moyens qui lui sont propres.

Plana (2004, 2015) étudie les phénomènes d'adaptation entre roman, cinéma et théâtre, à partir de cas particuliers qu'elle circonscrit au XX<sup>e</sup> siècle dans sa deuxième livraison de 2015. Elle se situe dans une confrontation et comparaison des arts et des genres pour aboutir à l'idée d'une hybridation des formes artistiques, une influence réciproque des moyens d'expression.

Au travers de ces trois dernières approches, s'esquisse l'*interacting* que Linda Hutcheon (2006) introduit dans sa théorie de l'adaptation, après avoir repris les concepts de *telling* et *showing* de Henry James. L'*interacting*, que l'on pourrait tenter de traduire par *interaction*, a été assez peu investi en France alors que cette notion permet de placer au centre de la réflexion les enjeux de sens entre œuvre première et adaptée.

Le néologisme proposé par Gaudreault et Groensteen (1998) de *transécriture*, à la suite d'un colloque sur l'adaptation à Cerisy-la-Salle en 1993, permet d'abolir les hiérarchisations entre œuvre-source et œuvre adaptée, que l'adaptation soit envisagée en termes de traduction d'équivalences sémiotiques ou d'équivalences sémantiques. En effet, quel que soit l'angle choisi, les analyses critiques en reviennent toujours à poser la question de la valeur entre œuvre-source et œuvre adaptée ou celle de la valeur propre de l'œuvre adaptée envisagée en tant qu'objet autonome. On entrevoit très bien comment les séries télévisuelles animées, perçues comme produits de culture de masse, sont envisagées comme novélisations de masse dans des courts romans de séries et, à l'inverse, comment les novélisations de films d'auteur sont considérées comme des novélisations créatives par les critiques<sup>9</sup>.

L'ouvrage, publié sous la direction de Gaudreault et Groensteen (1998), s'efforce de construire le concept de *transécriture*, moins cloisonnant que le terme

---

<sup>9</sup> Les postures contemporaines font écho à celles des premiers théoriciens : « De même, il n'est pas exclu qu'un jour un romancier de génie trouve un tremplin à son inspiration dans un film, et 'adapte' de telle façon que l'art romanesque s'en trouve enrichi et que le cinéaste crie à la trahison et au scandale », indique Mourlet (1958 : 164) en note de bas de page... D'une part, il doute de l'éclosion de la novélisation mais si celle-ci survenait, l'œuvre adaptée surpasserait le film, ferait œuvre nouvelle, sinon elle ne présenterait aucun intérêt. Autrement dit, l'illustration du film, son imitation, la fidélité à celui-ci ne mérite pas un roman...

*adaptation* selon les auteurs. En effet, la *transécriture* s'appuie sur l'idée du primat du récit et de la perméabilité des frontières entre les différentes formes d'expression. Aussi permet-elle de rendre compte des phénomènes de transformation des systèmes diégétiques et sémiotiques d'un discours à l'autre et de l'adéquation des moyens narratifs d'un média avec l'histoire originelle, *la fable* à raconter et la forme qu'elle adopte dans son support d'accueil. Il semblerait que le concept de *transécriture* supporte donc mieux, voire intègre, les concepts d'*interacting* et d'*intermédialité* que supposent l'adaptation filmique d'une œuvre littéraire ou l'adaptation d'un film en novélisation. Il n'empêche que, dans le même ouvrage, Gaudreault et Marion (1998) développent un parallèle entre la *transécriture* et la *médiatique narrative*. Cette médiatique narrative consiste à réfléchir à la manière dont les éléments narratifs sont inventés et disposés (transversalité de l'*inventio* et de la *dispositio* du matériau narratif à tous les supports-médias) et à la forme expressive spécifique que confère le média à la fable, une narrativité intrinsèque au média, une sorte de *médiagenie* qui achève la réalisation de la fable dans sa forme optimale. Aussi, les deux auteurs concluent sur un nouvel appel à la fidélité puisque la *transécriture* supposerait la recherche *d'une fidélité à l'esprit du média plus que la fidélité à l'auteur ou au sujet, à la fable* (1998 : 52).

### **3. Adaptation : transmédiation, intermédialité et transmédialité**

Le terme de *transécriture* ouvre la voie à l'*intermédialité* et à la *transmédialité* qui font partie intégrante d'une réflexion contemporaine sur l'adaptation. Il nous semble néanmoins nécessaire de clarifier ces concepts, notamment en revenant à la contribution essentielle de Genette. Les travaux de Genette concernant l'intertextualité, et tout particulièrement *Palimpsestes* (1982), ont trouvé des prolongements certains au sein de l'analyse des processus de création et de génération discursives quels que soient les médiums analysés (textes littéraires ou non, films, œuvres picturales, télévision, internet...). Ainsi de multiples disciplines universitaires se sont référées au concept de *transtextualité* et d'*intertextualité* afin de définir les phénomènes d'adaptation, de citation, de co-présence, de ré-agencement, de transformation de formes de discours pré-existantes dans des réalisations nouvelles : productions textuelles, visuelles ou sonores ou productions qui croisent ces trois modes et que nous qualifierons alors de *multimodales*. Les sciences de l'information et de la communication, la linguistique, la

sémiotique, l'histoire des arts, la littérature, les études cinématographiques, la sociologie – pour ne citer que ces quelques disciplines – entendent définir et traiter le concept selon leur orientation et leur appréhension du phénomène. Sont donc apparus dans le paysage théorique et dans les colloques<sup>10</sup> les termes d'*intermédiarité* et de *transmédiarité* pour rendre compte des transferts d'un médium à un autre dans l'espace médiatique complexe que développe notre société et qui engendre des pratiques culturelles mêlant télévision, cinéma, internet, jeux vidéo, presse écrite et numérique, littérature. Les échanges entre médias sont désormais pratique courante et admise, relevant d'une quotidienneté et d'une banalité pour le lecteur-spectateur qui ne les relève même plus ou qui, au contraire, les recherche activement dans une volonté de prolongement du plaisir esthétique ou du pur divertissement.

Ainsi, Müller (2000, 2006) définit le terme d'*intermédiarité* par la co-présence d'œuvres sur des supports différents, impliquant un transfert d'un média à l'autre, instaurant des interférences, des relations entre les deux œuvres. Dans le cas de la novélisation, toutes les conditions semblent requises pour correspondre à l'*intermédiarité*.

Comme indiqué plus haut, les relations entre médias sont extrêmement fréquentes et chacun des médiums s'inscrit dans une sphère d'échange intermédiatique qui n'est plus contestée ; télévision, cinéma, littérature, cyberspace ne sont plus considérés comme des monades isolées mais comme des composantes médiatiques d'un univers scriptural et audio-visuel qui constitue désormais la réalité de l'utilisateur-lecteur. Dans cet espace du XXI<sup>e</sup> siècle, il s'agit de distinguer ce qui ressort de la simple association de médiums appelée *transmédiatisation* (passage d'un médium à un autre ou couplage de deux ou plusieurs médiums au sein d'une production) des phénomènes de *transmédiarité* et d'*intermédiarité*.

Dans le cas de la novélisation, conçue uniquement comme trace du film, nous serions plus en présence d'une *transmédiatisation* que d'une *inter* ou *transmédiarité*. Ce sont les positions défendues Jan Baetens (2004, 2006, 2008) qui qualifie la novélisation d'*anti-adaptation* et d'*anti-rémédiation*.

---

<sup>10</sup> Colloque international *Intermédiarité et transmédiarité dans les pratiques artistiques contemporaines*, Université de Gênes, 13-14 novembre 2015 ; Colloque international *Création, intermédiarité, dispositif*, organisé par LLA Créatis, Université Toulouse 2, Le Mirail, 12-14 février 2014.

Le régime imaginaire que se donne la novellisation est celui du calque, c'est-à-dire du transfert immédiat. (...) A cela s'ajoute que la novellisation ne souhaite visiblement ni faire mieux que le film dont le livre est tiré, ni même faire *aussi bien* que lui, même si quelques rares textes précisent, timidement il est vrai, qu'ils essaient de faire quelque chose de différent. (Baetens, 2008 : 71-74)

Dans les cas évoqués par Baetens, la relation film-texte est certes plutôt univoque, car les processus intermédiatiques ne relèvent pas vraiment de l'interaction mais d'une relation de citation descendante du film au texte. Il s'agit du passage d'un support à l'autre commandé par les enjeux premiers de réception de la novélisation : conserver la trace écrite de l'histoire du film. L'adaptation-novélisation se résume à un transfert de médium mais ne se réalise pas comme une réflexion et une pénétration d'un univers médiatique dans un autre. Nous pourrions alors parler d'une simple *transmédiatisation* (passage d'un médium à un autre) et non d'une *transmédiabilité* qui suppose l'investissement des spécificités médiologiques du support d'accueil par l'œuvre seconde, qui adapte et reformule l'œuvre-source d'un média étranger.

Pendant, si nous reprenons le concept d'intertextualité, nous pouvons imaginer des niveaux plus ou moins importants de dépendance intermédiatique (de l'allusion à l'imitation). La dépendance maximale au média-film dans la novélisation n'exclut pas totalement la *transmédiabilité* qui s'exercerait de fait. Le passage du discours filmique au discours écrit opère forcément une transformation, une mutation du discours premier (le film) à l'intérieur du médium second (la littérature ou para-littérature...) afin de s'adapter à la matérialité du médium, à son format spécifique, à ses contraintes qui déforment et reconfigurent le discours initial. La novélisation, dans la singularité de son système sémiotique, importe, assimile et incorpore des procédés du discours du média-film, elle y est même contrainte de par ce *déjà-là* filmique qui lui est tellement exogène.

Nous ajouterons que le statut de la référence *intermédiaire* (le film et son discours) recouvre au moins trois aspects qui assument des rôles différents dans la production finale (la novélisation) et lui confèrent sa nature *transmédiatique* (et pas uniquement *transmédiatique*) :

– une ressource dans la construction du discours (mobilisation de références *déjà-là* pour construire un discours) ;

- un modèle (le *déjà-là* constitue le canevas de l'œuvre à venir) ;
- une référence commune et partagée entre le lecteur-spectateur et l'auteur dans une complicité plus ou moins patente.

La seule émancipation au modèle initial, à laquelle aspire Baetens pour légitimer les novélisations, ne saurait garantir l'efficacité de processus complexes et intriqués d'assimilation du *déjà-là* dans une perspective de *transmédialité* (trouver des moyens de traduction du *déjà-là* d'un médium à un autre, des équivalences sémiotiques ou des transferts de procédés discursifs d'un médium à l'autre). Nous supposons donc que, même dans une œuvre qui suit fidèlement et linéairement son modèle, c'est-à-dire son *déjà-là intermédial* filmique, des procédures sont recherchées pour assurer l'élaboration d'un discours d'un système médiatique à un autre, pour assumer la *transsémiotisation*.

#### 4. Adaptation et transfictionnalité

Les deux concepts de *transmédialité* et d'*intermédialité* ainsi définis permettent l'observation et l'analyse du mouvement général d'enrichissement mutuel, d'inspiration transmédiatique de l'espace culturel contemporain. Cette co-présence des *déjà-là* à l'intérieur de discours hétérogènes confirme le postulat d'une impossible création *ex nihilo* quel que soit le médium choisi et justifie, en un sens, la novélisation. La persistance même de certains *déjà-là* qui traversent différents médiums confine parfois à la circularité de substrats initiaux sans cesse renouvelés par la transposition médiatique. Dans la culture actuelle des mass médias, le lecteur-spectateur est emporté dans un flot d'images et de textes, d'œuvres adaptées, réadaptées, de textes réécrits, où les mythes antiques sont revisités par les séries télévisées ou alimentent les jeux vidéo, où des mondes fictionnels passent de l'écrit à l'écran, puis à nouveau à l'écrit pour être ensuite sérialisés et encore adaptés en BD ou en spectacle vivant, à l'instar du *Petit Prince* cité plus haut. Même l'École des Loisirs s'engage dans cette voie en faisant sortir les héros de ses livres par des jeux, *Elmer, le jeu des couleurs*, *Loulou le jeu*, *Tu bluffes Chien pourri*<sup>11</sup> etc.

La novélisation s'inscrit pleinement dans ce processus de circulation proliférante de la fiction, que Saint-Gelais (2011) propose d'appeler *transfictionnalité*, laquelle

---

<sup>11</sup> Voir le catalogue de l'École des Loisirs, 2016, « les héros de l'école de loisirs s'échappent des livres », nouvelle collection de jeux, de cahiers à dessiner, de stickers en partenariat avec PlayBac.



suppose une modalité nouvelle de réception de *fictions transfuges*, au sein d'un espace devenu médiasphère.

Cléder (2012) confirme l'importance du phénomène en mettant l'accent à la fois sur sa dynamique et son fonctionnement en réseau :

Ces opérations contribuaient à inscrire les œuvres, qui sont toutes en cours d'adaptation, dans un réseau évolutif de marques et de signes (image, son, texte, musique, etc., découpage, cadrage, montage, etc.) à l'intérieur duquel la circulation peut s'effectuer et les relais s'articuler de toutes les manières - et dans tous les sens. (Cléder, 2012 : 165)

Qu'il y ait ou non un degré élevé d'accomplissement de l'*intermédialité*, il y a bel et bien, dans la réception, l'usage et la pratique de la novélisation par l'utilisateur actuel des médias, une circulation d'un média à l'autre, un décroisement de la représentation des univers scripturaux et iconographiques qui lui font sans cesse traverser les sphères de diffusion en passant du livre au film, du film au jeu vidéo, de la série au livre, etc. dans une modalité de réception nouvelle, liée notamment au mode de diffusion sur écran.

La *transécriture* et la *transmédialité* constantes aujourd'hui rendent relativement obsolète la question de la valeur qualitative, tant il est plus intéressant d'étudier la manière dont les productions sont dérivées les unes des autres, comment elles sont transférées d'un médium à l'autre, comment les interactions naissent entre les productions et nourrissent l'univers fictionnel de l'œuvre-source. L'inflation des phénomènes de *transmédiatisation* (à vocation parfois commerciale) et de *transmédialité* (à vocation plutôt artistique et créatrice), de mutations intermédiaires multiples permet de pousser la réflexion au-delà de la question de la fidélité ou de l'infidélité. Il ne s'agit plus de comparer une production-reformulation et son modèle ni d'en vanter l'émancipation ou l'affranchissement, mais d'observer la circularité de l'œuvre-source et de son univers fictionnel, d'étudier le dialogue qui s'établit entre les œuvres autour de cet univers fictionnel (nous rejoignons ici le sens genettien de l'intertextualité : le dialogue créé entre les textes par leur co-présence).

La *transfictionnalité* dégage ainsi la novélisation du doute sur sa valeur et sur sa légitimité en l'inscrivant dans le réseau des fictions en régime polytextuel, pour lesquelles Saint-Gelais (2011) préconise d'adopter à la fois une approche par les

théories de la lecture et de la fiction mais aussi par le champ des Cultural Studies. La novélisation participe des fictions transfuges et de la *transfictionnalité* : elle se présente pour le lecteur comme une œuvre non close ; de par sa filiation avec le film qui devient continuité, elle dépasse les cadres de la fiction cinématographique pour réinvestir ceux de la littérature ; elle remplit une incomplétude de la fiction filmique que recherche le spectateur-lecteur. Il n'est pas anecdotique que la novélisation actuelle pour la jeunesse soit prise dans un réseau de produits très diversifiés, un mode *opéra* de la fiction entre films, séries télévisées, romans, albums, BD, spectacles, etc. qui permet au lecteur de se confronter à un univers fictionnel infini, jamais clos. L'imaginaire du lecteur-spectateur se nourrit, se repaît (s'enrichit ?) de la démultiplication de l'univers fictionnel, et souvent de la figure de son héros, sur des supports différents. La *transfictionnalité* comble le goût du public, elle devient même une pratique de loisir dans la recherche et la collection de toutes les occurrences possibles de l'univers de prédilection.

La novélisation s'inscrit d'autant plus dans le processus de *transfictionnalité* qu'il n'est pas assuré qu'elle soit aujourd'hui consommée dans une suite temporelle qui la place après l'œuvre-source. Ce renversement de l'ordre de réception entre le film-source et la novélisation occulte les représentations liées à l'adaptation forcément lacunaire, décevante, trahissant la complexité du langage filmique, simplifiant celui-ci. La novélisation est désormais perçue au cœur d'une circularité de l'univers fictionnel.

Que la novélisation trouve son prolongement dans la pratique amateur d'écriture en ligne des *fanfictions* est tout aussi logique. Ces sites, alimentés par des *aficionados* de séries (ou de films) qui inventent des suites inédites ou des variantes à des épisodes, tout en respectant l'univers de la série, fonctionnent sur le modèle de la *transfictionnalité*. Le principe de la novélisation y est remarquablement présent : renouveler, prolonger le plaisir du film ou de la série – donc du langage filmique – au travers d'un discours écrit. Le *déjà-là* filmique, l'univers fictionnel est la source du texte, son inspiration, voire son mobile. Les *fanfictions* complètent l'univers fictionnel, avec une ré-appropriation de celui-ci au sein d'une sphère culturelle et discursive où la *transécriture* n'interdit ni ne juge les passages d'un médium à un autre, où la communauté n'évalue pas l'œuvre adaptée à un étalon quelconque de l'œuvre-source et où la dilution de la notion d'auteur légitime des pratiques d'auteurs amateurs (Octobre, 2014).

## **5. Le mot de la fin à André Bazin, pour couper court aux débats stériles**

Pour conclure cette analyse de la novélisation-adaptation et du faux débat sur la valeur de la novélisation comme adaptation mais de la vraie question de la nature de l'adaptation-reformulation, il est assez logique de laisser la parole à celui qui a inauguré la réflexion. En effet, André Bazin, dès 1948, dans un article visionnaire intitulé *Le cinéma comme digeste* paru dans la revue *Esprit*, posait les bases d'une dialectique des arts, à savoir les prémisses de l'*interacting*, de l'interaction entre le roman et son adaptation et donc par ricochet, du film et de son adaptation, la novélisation :

Il n'est pas même interdit d'imaginer que nous allions vers un règne de l'adaptation qui détruit sinon la notion d'auteur, du moins celle de l'unicité de l'œuvre. Si le film tiré de *Mice an Men (des Souris et des Hommes)* avait été réussi (il pouvait l'être bien plus facilement que l'adaptation des *Raisins de la colère*) le critique (littéraire ?) de l'an 2050 se trouverait en présence non pas d'un roman dont auraient été « tiré » une pièce et un film, mais d'une œuvre en trois arts, d'une sorte de pyramide artistique à trois faces dont rien ne l'autoriserait à préférer l'une à l'autre : « l'œuvre » ne serait plus qu'un point idéal au sommet de ce volume lui-même idéal. L'antériorité chronologique d'un aspect sur l'autre ne serait pas un critère plus esthétique que celui qui détermine le droit d'aînesse chez les jumeaux.

Dans cette conclusion à son article, Bazin anticipait le mode de réception et de « consommation » du récit et de la fiction dans nos sociétés contemporaines, mais aussi les modes de création et de développement des fables, et il ne se trompait guère que de quelques décennies...

## **6. Du côté du public : à la recherche de la trace du film (ou de celle du livre...)**

Si l'adaptation filmique vient compléter la lecture d'une œuvre, la novélisation est une entreprise de fixation à l'écrit de l'évanescence des images du film. Le lecteur de novélisation peut se plonger à loisir dans le livre tandis qu'il ne peut retenir le déroulé de la bande image-son du film au cinéma ou de la série animée à la télévision (exception faite des systèmes actuels de visionnage sur plate-forme).

Ainsi, si l'on en croit Kamilla Elliott (2003), le livre et le film forment l'équivalent d'un « *picture-book* » que le public consomme aujourd'hui comme il consommait auparavant les livres illustrés : les films au XX<sup>e</sup> siècle servent en quelque sorte d'illustrations romanesques. La novélisation dans ce cadre s'intégrerait dans ce processus car, selon la chercheuse, les consommateurs ne distinguent pas les différents arts, mais ils les considèrent comme complémentaires : la séparation entre les deux médiums par souci de purisme relève d'un discours élitiste, véhiculé le plus souvent par les artistes ou les universitaires. Elle prend pour exemple la relance des ventes des livres suite aux adaptations filmiques. Elle rappelle ainsi qu'au cours de l'année qui suivit l'adaptation du roman d'Emily Brontë, *Les Hauts de Hurlevent* en 1939, il se vendit plus de copies du roman qu'en près de cent ans entre la publication du roman et la sortie du film. Elle ajoute qu'une enquête de 1985 montre que 46% des spectateurs avaient acheté ou emprunté le livre comme résultat direct du visionnage de l'adaptation télévisuelle. Le phénomène est confirmé en France puisque le public est friand d'adaptations<sup>12</sup> mais surtout les adaptations relancent les ventes des livres, à en croire les éditeurs et journalistes :

De fait, le livre et le film entrent ainsi dans un cercle vertueux : le deuxième puise chez le premier, et le succès du film fait à nouveau vendre le livre. C'est le joli sort qu'a connu Philippe Pozzo di Borgo, dont le récit autobiographique a tiré profit de l'extraordinaire triomphe du film *Intouchables*. Ce n'est pas étonnant : au Livre de Poche, on rappelle que les adaptations d'un roman au cinéma et à la télévision peuvent multiplier les ventes par dix<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> La France produit plus d'adaptations que les autres pays : entre 2006-2013, elle caracole en tête avec 36% de sa production consacrée à l'adaptation contre 34% pour la production américaine et 21% pour la production européenne avec un pic jusqu'à 57% en 2012 (Source SCELF, *Marché français de l'adaptation cinématographique*, publié en 2014, page 18). La production s'adapte visiblement à une demande du public français puisque les chiffres recueillis démontrent que près de 40% des films totalisant plus de 500 000 entrées en salles en France sont des adaptations, avec un pic en 2012 à 42%, et une part qui reste assez stable autour de 38% depuis quatre ans. Ainsi, si le nombre annuel d'adaptations n'a pas véritablement varié depuis huit ans, en revanche, leur succès en salles s'est accru depuis 2010. Par ailleurs, si l'on restreint le champ d'investigation aux 15 films ayant totalisé le plus d'entrées en salles en France (supérieures à 2 millions), plus de la moitié résulte d'adaptations littéraires. (Étude SCELF, 2014 : 24).

<sup>13</sup>URL : <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/04/04/03005-20140404ARTFIG00212-cinema-et-romans-les-liaisons-heureuses.php> : « Cinéma et romans : les liaisons heureuses » par [Mohammed Aïssaoui](#), publié le 04/04/2014.

La politique éditoriale qui veut qu'aujourd'hui, la novélisation sorte avant le film participe de ce phénomène de *picture-book*, tel qu'il est traité par Kamilla Elliot : le public peut lire le livre novélisé avant d'aller voir le film ou, inversement – peu importe – comme s'il s'agissait du circuit habituel de l'adaptation filmique. Le public dispose, dans tous les cas, de l'illustration animée du livre *via* la novélisation. Ainsi *Ma vie de courgette*, l'album du film aux Éditions Glénat, est sorti en librairie le 12 octobre 2016, et le film en salle le 19 octobre 2016... Il est à noter que le film d'animation de Claude Barras est lui-même une adaptation du roman de Gilles Paris *Autobiographie d'une courgette*. Nous sommes bien ici en présence d'une circularité de la fiction et d'un aller-retour entre texte-film-texte qui bouleverse encore l'ordre dans lequel le lecteur-spectateur peut découvrir chacun des objets qui constituent le circuit de l'œuvre initiale adaptée. Quoi qu'il en soit, la novélisation s'inscrit dans ce type de processus de complémentarité qui permet de fixer le film, d'en conserver la trace. Le film illustre le livre (dans le sens *adaptation*) ou le livre illustre le film (*novélisation*) mais les deux se complètent pour former une entité : dans l'esprit des consommateurs dont parle Elliot, nous avons bien affaire à un échange *transmédiat* et pas seulement à une *transmédiatisation*. Est-ce cela qui a motivé la démarche des concepteurs, créateurs, auteurs ? Peut-être pas, mais les lecteurs-spectateurs se ressaisissent des deux objets, des deux discours, pour les faire dialoguer et donc exercer une *transmédiatité* dans la réception conjointe qu'ils ont du film et du livre. Là encore, c'est la pratique socio-culturelle qui légitime les rapports entre les deux médias, qui les institue, plus que ce que les concepteurs avaient réellement programmé (rentabilité, imitation et *transmédiatisation* simple, par exemple).

Ainsi la fonction de *fixation* nous apparaît-elle comme l'espace dans lequel peuvent s'épanouir les virtualités de la novélisation contemporaine, celle qui laisse la liberté à l'appropriation mais aussi à l'interprétation de l'*intertexte filmique*. Cette appropriation et interprétation, dont découle une part inéluctable de subjectivité et de créativité personnelles des auteurs mais aussi des lecteurs-spectateurs, se retrouvent dans l'origine même du mot *adaptation* et, par là, dans son processus. Cléder et Jullier (2017 : 369-373) achèvent leur ouvrage consacré à l'analyse des adaptations par quelques pages utiles sur l'étymologie du terme *adaptation*. Ils nous en rappellent judicieusement les deux acceptions : *approprier, ajuster* puis, à la fin du XIX<sup>e</sup>, dans le

domaine de la biologie, en fonction du milieu ou de la situation, *modifier*. Aussi, ce mode de la transformation, de la transformabilité, rejoint la méthode de l'appropriation et de l'interprétation dans l'adaptation littéraire (qu'elle soit du film vers le texte ou du texte vers le film) : pour les artistes, il s'agit bien de rendre l'objet créé « convenable », *adapté* au médium choisi (cinéma/littérature) dans une langue riche, stylisée et personnelle qui le *fixe* durablement, artistiquement parlant.

### Références bibliographiques

ASTRE, Georges-Albert (1958). Les deux langages. *La Revue des Lettres modernes*, n° 36-38, pp. 135-149.

BAETENS, Jan (2004). « La novellisation, un genre contaminé ? », *Poétique*, vol.2, n° 138, pp. 235-251.

BAETENS, Jan, LITS, Marc (2004). *La novellisation. Du film au roman = Novelization : from film to novel*. Leuven : Leuven University Press.

BAETENS, Jan (2006). « La novellisation contemporaine en langue française ». *Fabula LHT*, n°2, <URL : <http://www.fabula.org/lht/2/baetens.html>> [consulté le 22/VI/ 2012].

BAETENS, Jan (2008). *La novellisation. Du film au roman. Lectures et analyses d'un genre hybride*. Bruxelles : les Impressions nouvelles.

BAZIN, André (1948). « L'adaptation ou le cinéma comme digeste », *Esprit*, n° 7, non pag.

BAZIN, André (1951). « 'Le journal d'un curé de campagne' et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du cinéma*, non pag.

BAZIN, André (1958). « Pour un cinéma impur », *La Revue des Lettres modernes*, n° 36-38, pp. 196-201.

BLUESTONE, George (1957). *Novels into Film. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press*.

CLÉDER, Jean (2012). *Entre littérature et cinéma : les affinités électives : échanges, conversions, hybridations*. Paris : A. Colin.

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

CLERC, Jeanne-Marie, CARCAUD-MACAIRE, Monique (1995). *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique : propositions méthodologiques*.

Montpellier : Éditions du CERS.

CLERC, Jeanne-Marie (2001). « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », *Revue de littérature comparée*, n° 298, pp. 317-326.

FARCY, Gérard-Denis (1993). « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, n° 96, pp. 387-414.

[ELLIOTT, Kamilla \(2003\). \*Rethinking the Novel/Film Debate\*. Berkeley, Cambridge : Cambridge University Press.](#)

GARCIA, Alain (1990). *L'adaptation de roman en film*. Paris : Dujarric.

GARDIES, André (1993). *Le récit filmique*. Paris : Hachette.

GAUDREAU, André (dir.), GROENSTEEN, Thierry (dir.) (1998). *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip. Colloque de Cerisy*. Québec : Nota bene / Angoulême, Centre national de la bande dessinée et de l'image.

GAUTEUR, Claude (1958). « Éloge de la spécificité », *La Revue des Lettres modernes*, n° 36-38, pp. 208-242.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil.

GRIS, Fabien (2012). *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat : Littératures : Saint-Etienne : Université Jean Monnet.

HUTCHEON, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. New York and London : Routledge.

JEANNELLE, Jean-Louis (2010). « Rouvrir le débat sur l'adaptation : Kamilla Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma », *Acta fabula*, vol. 11, n° 4, <URL : <http://www.fabula.org/revue/document5632.php>> [consulté le 01/VII/2018].

MAHLKNECHT, Johannes (2012). « The Hollywood Novelization : Film as Literature or Literature as Film Promotion ? », *Poetics Today*, vol. 33, n° 2, pp. 137-168.

MAILLOT, Pierre (1989). *L'écriture cinématographique*. Paris : Meridiens-Klincksieck.

METZ, Christian (1966). « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications*, n° 8, pp. 120-124.

MÜLLER, Jürgen Ernst (2000). « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, pp. 105-134. <URL :

<https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2000-v10-n2-3-cine1881/024818ar/>

MÜLLER, Jürgen Ernst (2009). « Vers l'intermédialité Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *MédiaMorphoses*, n°16, pp. 99-110

< URL : <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/23499> > [consulté le 12/X/2015]

OCTOBRE, Sylvie (2014). *Deux pouces et des neurones : les cultures juvéniles de l'ère médiatique à l'ère numérique*. Paris : Ministère de la culture et de la communication, Secrétariat général, Département des études, de la prospective et des statistiques : la Documentation Française.

PARIS, Gilles (2003). *Autobiographie d'une Courgette*. Paris : J'ai lu.

PASOLINI, Pier Paolo (1966). « Le scénario comme structure tendant vers une autre structure », *Cahiers du cinéma*, n° 185, pp. 76-83.

PLANA, Muriel (2004/2015). *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*. Paris : Bréal.

SAINT-GELAIS, Richard (2011). *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Seuil.

SOLOTAREFF, Grégoire (1989). *Loulou*. Paris : L'École des loisirs.

SOLOTAREFF, Grégoire, FROMENTAL, Jean-Luc (2003). *Loulou et Tom : d'après le film réalisé par Serge Elissade*. Paris : L'École des loisirs.

SOLOTAREFF, Grégoire (2010). *Loulou. Plus fort que le loup*. Paris : L'École des loisirs.

SOLOTAREFF, Grégoire (2011). *Loulou. À l'école des loups*. Paris : L'École des loisirs.

SOLOTAREFF, Grégoire, FROMENTAL, Jean-Luc (2013). *Loulou, l'incroyable secret*. Paris : Rue de Sèvres.

SERCEAU, Michel (1999). *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*. Liège : Éditions du CÉFAL.

TRUFFAUT, François(1954). « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n°31, pp. 15-29.

TRUFFAUT, François (1958). « L'adaptation littéraire au cinéma », *La Revue des Lettres modernes*, n° 36-38, pp. 243-246.

VANOYE, Francis (1991). *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris : Nathan.

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



WAGNER, Geoffrey (1975). *The Novel and the Cinema*. Madison (N.J.) : Fairleigh Dickinson University press.