

LA NOVELLISATION, UN GENRE IMPOSSIBLE ?

Jan Baetens¹

Pourquoi étudier les adaptations ?

Les rapports entre littérature et cinéma ou, plus particulièrement entre écriture romanesque et narration filmique, constituent un champ de recherches très vaste, très stimulant, très périlleux, mais surtout entièrement... inévitable dans n'importe quelle poétique comparée.

Il est pourtant bien des arguments qui pourraient plaider en faveur d'une prudente et tactique abstention :

– D'une part les faiblesses théoriques et les résultats assez pauvres des recherches comparatives traditionnelles, qui sont toujours restées des études d'adaptation d'œuvres romanesques en œuvres cinématographiques, avec tout ce que cela implique d'étroitesse et de soucis de distinction un rien déplacés ; comme l'écrivent Cartmell et Whelehan, dans une récente synthèse de la problématique :

For many people the comparison of a novel and its film version results in an almost unconscious prioritising of the fictional origin over the resulting film, and so the main

¹ Katholieke Universiteit Leuven, Instituut voor Culturele Studies et Universiteit Maastricht.

purpose of comparison becomes the measurement of the success of the film in its capacity to realise what are held to be the core meanings and values of the originary text. [Many] commentators have already charted the problems involved in such an exercise and the pitfalls created by the demands of authenticity and fidelity (...). What we aim to offer here is an extension of this debate, but one which further destabilises the tendency to believe that the origin text is of primary importance¹.

– D’autre part la prise de conscience, de plus en plus forte, de l’irréductibilité absolue des matières et des pratiques, ici littéraires, là cinématographiques, qui rejette l’intérêt même des études de l’adaptation, voire des études comparatives, pour ouvrir le chemin à des enjeux plus importants, liés au concept de “spécificité” ; comme le note Lev Manovich, au seuil d’un ouvrage sur les nouveaux médias qui a l’avantage de nous apprendre aussi du neuf sur les médias en général :

Today, as more artists are turning to new media, few are willing to undertake systematic, laboratory-like research into its elements and basic compositional, expressive, and generative strategies. Yet this is exactly the kind of research undertaken by Russian and German avant-garde artists of the 1920s (...). Today, those few who are able to resist the immediate temptation to create and “interactive CD-ROM” or make a feature-length “digital film”, and instead focus on determining the new-media equivalent of a shot, sentence, word, or even letter, are rewarded with amazing findings².

Les deux cas sont tout sauf analogues, on s’en rend compte très facilement, mais de part et d’autre on aboutit bel et bien à un constat identique. L’insatisfaction à l’égard des études comparatives que procure la pratique des théories de l’adaptation semble corroborée en effet par l’excitation que donne la théorie de la spécificité, elle farouchement opposée au réflexe comparatiste. Toutefois, cette conclusion est rapide, trop rapide, ne fût-ce que parce que cela contredit notre intuition la plus banale : car ne savons-nous pas que les adaptations existent, et même de plus en plus nombreuses, et cette simple observation, ne devrait-elle pas nous forcer à inclure l’étude de l’adaptation

¹ D. CARTMELL and I. WHELEHAN, *Adaptations*, London & New York, Routledge, 2000, p. 3.

² *The Language of New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000, p. 15.

dans notre théorie du cinéma (à moins bien sûr que nous n'estimions que la théorie ne doit pas parler des choses comme elles sont mais des choses comme elles devraient être) ?

Mais comment parler de l'adaptation ? De manière générale, comme le note Antoine Compagnon, qui a scruté des problèmes comparables en théorie littéraire où il frotte l'une contre l'autre la théorie littéraire et le sens commun, il ne s'agit nullement de rechercher l'éclectisme ou l'œcuménisme, mais de provoquer une mutuelle perplexité :

La théorie de la littérature, comme toute épistémologie, est une école de relativisme, non de pluralisme, car il n'est pas possible de ne pas choisir. Pour étudier la littérature, il est indispensable de prendre parti, de se décider pour une voie, car les méthodes ne s'ajoutent pas. Le pli critique, la connaissance des hypothèses problématiques qui régissent nos démarches sont donc vitaux. (...) Comme la démocratie, la critique de la critique est le moins mauvais des régimes, et si nous ne savons pas lequel est le meilleur, nous ne doutons pas que les autres soient pires. Je n'ai donc pas plaidé pour une théorie parmi d'autres, ni pour le sens commun, mais pour la critique de toutes les théories, y compris celles du sens commun. La perplexité est la seule morale littéraire¹.

L'attitude anticomparatiste peut en effet être enrichie par les objections que lui dresse la sagesse des nations et la démarche comparatiste peut sans aucun doute se nuancer et se préciser en assumant les critiques des partisans de la spécificité, sans que pour autant ni l'une ni l'autre ne doivent renoncer à l'essentiel de leur programme.

De manière plus concrète, il s'agira de voir quels axes méthodologiques s'avéreront fructueux pour une nouvelle approche de l'adaptation, tout en sachant que l'adaptation même restera toujours un objet théorique en quelque sorte "impossible" (car le fait de parier sur la démarche comparatiste ne signifie nullement que les arguments en faveur de la spécificité n'existent plus). Deux grandes voies se présentent tout de suite à l'attention. J'en esquisserai seulement la première, pour mieux me concentrer sur la seconde.

¹ *Le démon de la théorie*, Paris, Éd. du Seuil, coll. "Points", 2001, pp. 311-312.

Esquisse d'un programme de recherche

La première voie, la plus abstraite, concerne l'examen ou, plus exactement sans doute, la mise en place des concepts susceptibles de jeter un pont d'un média à l'autre, en l'occurrence du roman au cinéma et inversement. Traditionnellement, le dénominateur commun de ces deux pratiques a toujours été situé du côté de la narration, puis, de manière plus technique, du côté de ce qui dans le récit pouvait se prêter soit au "transfert" mécanique, soit à l'"adaptation" proprement dite¹. Pareille conception des rapports entre écriture et cinéma suppose toutefois que, mis à part les problèmes intrinsèques qu'elle soulève par elle-même, la littérature se réduit au roman et que le cinéma se définit comme essentiellement narratif, choses devenues de plus en plus difficiles à accepter de nos jours. Dans le domaine des études cinématographiques par exemple, la redécouverte du "cinéma des attractions"², d'un côté, et l'émergence d'une réception "énergétique"³, de l'autre, sont loin d'être restées sans impact sur notre vision du cinéma traditionnel, c'est-à-dire narratif : nous comprenons mieux aujourd'hui que la définition du cinéma en termes de récit nous rapproche moins de quelque essence du cinéma qu'elle fait écran à bien d'autres dimensions longtemps refoulées.

D'où l'intérêt de notions autres que celle du récit qui puissent nous aider à penser simultanément le verbal et le visuel : texte, écriture, syntaxe, montage, entre autres. A cet égard, il convient absolument de mentionner la tentative de repenser la notion d'espace, dans une perspective explicitement transmédiatique, qu'on trouve dans le livre de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*⁴. S'inspirant de Deleuze, de Derrida, mais surtout de Maurice Blanchot et de sa pensée du "neutre", essayant de creuser toutes les implications du croisement de l'image et de la parole contenu dans l'expression de l'"espace littéraire", Ropars-Wuilleumier avance une définition de l'espace qui puisse convenir tout aussi bien au régime textuel

¹ On reconnaît ici le vocabulaire du livre de Brian MCFARLANE, *Novel to Film*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

² Cf. les travaux d'André Gaudreault et de Tom Gunning sur le cinéma des premiers temps.

³ Cf. R. ODIN, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000.

⁴ Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

qu'au régime visuel. L'espace, qui pour elle relève en même temps de l'expérience sensible et de la pensée conceptuelle, se définit par rapport au lieu, mais aussi par opposition à lui : l'espace, qui ne peut certes se penser qu'à partir du lieu, ne peut en aucune façon se concevoir comme une propriété ou une expansion du seul lieu. L'espace est au contraire ce qui "déconstruit" (pour parler très vite) le lieu, l'espace est un travail, une relation, pourquoi pas un montage, ayant pour effet de mettre à nu ce qui échappe au lieu et de montrer, fût-ce dans une pure négativité, qu'aucun lieu ne coïncide avec lui-même –ni en soi, ni à travers le regard de quelque observateur. Comme le dit l'auteur même :

L'espace a deux visages, chacun revers de l'autre, mais le renversant selon une logique différentielle : troisième genre d'un côté – celui de l'hybride notionnel ; fiction de l'autre, qui se défigure en se peignant. C'est cette duplicité qui l'apparente au neutre, par l'exigence de tenir, en chaque part, le rappel de l'autre, qui la conforte mais en même temps la contredit. A ce titre, la pensée de l'espace contiendrait déjà en elle-même le rapport négatif qui la relie à d'autres termes : l'extériorité est bien le propre de l'espace (...), mais cette extériorité l'affecte en lui-même, et sans recourir au préalable d'un sujet par rapport auquel il se définirait¹.

Les analyses contenues dans le livre, notamment de *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda ou d'*Un malade en forêt* de Louis-René des Forêts, montrent qu'il est possible de faire une approche comparative du roman et du cinéma sans qu'on doive "automatiquement" s'appuyer sur la dimension narrative des œuvres. Il faut souhaiter que les études à venir puissent continuer sur la lancée de livres comme celui de Ropars-Wuilleumier.

La deuxième piste est plus terre-à-terre, en tout cas infiniment plus concrète. Ici, il s'agirait plutôt de proposer une approche nouvelle des phénomènes d'adaptation, non seulement afin de l'arracher en quelque sorte au paradigme narratologique qui a dominé sans trop de concurrence pendant trop d'années, mais aussi et surtout afin d'étudier l'adaptation d'un point de vue légèrement différent, abstraction faite de la perspective étroitement comparatiste. La manière dont on aborde de nos jours les problèmes d'adaptation dans le domaine des "cultural studies" semble indiquer en tout cas que de nouvelles

¹ *Écrire l'espace, op. cit.*, p. 77.

approches sont possibles, moins crispées sur la dimension proprement comparatiste, plus ouvertes sur l'ensemble du champ culturel. En guise d'illustration, j'aimerais bien en présenter ici quelques grandes lignes, puis suggérer quelques idées de recherche autour d'un objet au fond très intégrant : la *novellisation*.

Vers une étude de cas : la novellisation

Trois nouveautés me paraissent ici importantes : d'abord l'orientation de ces études, ensuite leur cadrage, enfin leur corpus.

S'agissant de *l'orientation* des nouvelles études comparées du cinéma et du roman, il va sans dire qu'il conviendra de passer de l'orientation exclusive et linéaire entre roman et film qui a prévalu jusqu'ici à une orientation multipolaire, en réseau, qui accepte en plus l'élargissement des objets et des pratiques : au lieu d'analyser comment un texte romanesque est transformé en œuvre cinématographique, il faudra étudier comment les textes comme les films participent de constellations culturelles plus vastes dont les structures excèdent de toutes parts les rapports univoques, linéaires, téléologiques entre tel roman et tel film. Cela devrait, au moins, ouvrir la possibilité d'étudier aussi, et avec non moins d'attention, comment les films se transforment en livres.

S'agissant ensuite du *cadrage méthodologique* de ces études, l'analyse comparative, s'inspirant en cela des études polysystémiques, devra se libérer d'une approche trop directement axée sur la forme des œuvres, pour s'intéresser davantage aux fonctions et au fonctionnement de ces œuvres dans leurs systèmes respectifs : l'intégration d'un film à un contexte cinématographique qui le rend possible et qu'il change en même temps, est de ce point de vue plus importante que l'énumération plus ou moins exhaustive ou plus ou moins correcte de ce qui le rapproche ou l'éloigne d'un livre que dans bien des cas personne n'a lu et qu'on ne connaît souvent que par ouï-dire (bien entendu, cette observation ne tend nullement à suggérer que ces échos même déformants ne jouent aucun rôle dans le sens donné à une œuvre).

S'agissant enfin du *corpus*, des révisions tout aussi radicales deviennent maintenant non seulement possibles, mais proprement inéluctables. A côté du "Grantécrivain" (Dominique Noguez) se lamentant des horreurs qu'inflige l'industrie culturelle à son "Livre",

on peut s'intéresser aussi à de tout autres objets culturels (et si l'on continue à se pencher sur le "grantécrivain", ce ne pourra sûrement plus être dans le même esprit qu'avant : non parce qu'on s'amuse à démythifier, mais parce qu'on s'efforce de mieux "cadrer", ce qui est peut-être le plus bel hommage qu'on puisse rendre au "grantécrivain" quel qu'il soit¹). C'est ici bien sûr que l'exemple de la novellisation est tout à fait à sa place.

Incontestablement, le fait le plus intrigant est le clivage très franc du "marché" de la novellisation, 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 novellisations 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 novellisation. Or, ce qui réunit l'un et l'autre de ces types, abstraction faite de leurs différences très réelles, c'est leur caractère étonnamment peu "visuel" : la novellisation industrielle ne cherche nullement à rivaliser avec l'image, mais se concentre sur le récit, tandis que l'adaptation littéraire met en avant, quitte à l'inventer de toutes pièces, ce que le cinéma rend moins facilement : l'omniprésence d'une voix narrative. Jeanne-Marie Clerc, qui a étudié les avatars de ce sous-genre à travers le XX^e siècle français, conclut ainsi :

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, fondé sur la restitution directe et le discours immédiat, une distance narrative inconnue du récit en images. La spécificité romanesque semble donc se concentrer dans cette élaboration d'un personnage autonome, le narrateur, et de son discours propre, qui sert de médiateur absolu à l'histoire empruntée au film².

A partir de ces premières observations, des questions importantes peuvent se mettre en place.

Tout d'abord, on peut s'interroger sur le degré d'homologie entre la novellisation comme genre, tous types et toutes variantes confondus, et d'autres genres paralittéraires tels que le roman-photo ou le

¹ J'en vois un bel exemple dans l'étude de Pascal DURAND, *Mallarmé après Manet*, Louvain & Paris, Éd. Peeters & Éd. Vrin, 1997.

² *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 99.

ciné-roman, où se retrouve la même rupture sans trop de nuances ni de solutions intermédiaires entre la “masse industrielle” et quelques “happy few” de tendance art et essai. A travers le fonctionnement de ces formes paralittéraires, où la novellisation n’a pas de place très singulière, il doit s’ouvrir bien de nouvelles possibilités d’une meilleure compréhension du système littéraire et artistique dans son ensemble, abstraction faite des propriétés internes de chaque œuvre prise isolément (comme tend à le faire la théorie, passée et actuelle, de l’adaptation).

Ensuite, la divergence entre novellisation industrielle d’une part, qui s’efforce de reprendre le contenu narratif du film, et l’adaptation littéraire d’autre part, qui s’ingénie à enrichir le contenu narratif d’une instance narrative explicite, montre à la fois l’utilité et les lacunes de la théorie traditionnelle de l’adaptation. L’utilité, parce que l’opposition entre les deux types reflète très exactement l’opposition entre “transfert” et “adaptation”, qui se trouve à la base de toutes les théories traditionnelles. Les lacunes, parce qu’il est clair que “transfert” comme “adaptation” s’enferment dans des considérations narratives qui sont loin de faire justice à d’autres aspects des œuvres, ceux par exemple liés au traitement du temps et de l’espace.

De la même façon, l’existence des novellisations, pauvres ou riches, ratées ou réussies, permet de rompre la vectorisation conventionnelle des rapports entre film et livre. Loin d’être toujours la transformation d’un produit noble (le livre) en un produit moins noble (le film), l’adaptation peut être différemment orientée. Deux degrés ou deux manières de cette réorientation peuvent ici être envisagés : car il ne s’agit pas seulement d’inverser le mouvement (du livre au film et vice versa), mais aussi et surtout de perturber les relations simples et linéaires. A travers le passage du film au livre, il importe de penser l’adaptation comme un phénomène complexe et non-linéaire. Complexe, parce que l’adaptation ne touche pas seulement deux œuvres, mais bien d’autres éléments : lorsqu’on adapte une œuvre en une autre, cette adaptation s’inscrit toujours dans un réseau, à la fois en amont et en aval. En adaptant un livre de Jane Austen, par exemple, on tient compte d’autres adaptations et d’autres modèles ou anti-modèles (on oppose volontiers en Angleterre les “janespotters” et les “trainspotters”¹), et l’on adapte son œuvre à bien des médias, du

¹ Cf. D. PAGET, “Speaking Out. The transformations of *Trainspotting*”, in *Adaptations, op. cit.*, p. 129. Dans les années 90, les “janespotters”, amateurs des

cinéma et de la télévision à diverses formes de l'héritage culturel, la "visite du château historique" se pensant aujourd'hui sur le mode de la consommation d'un parc à thème cinématographique. Non-linéaire, parce que la logique d'une novellisation échappe de toutes parts au rapport chronologique d'un avant et d'un après : beaucoup de novellisations 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 novellisations "avant-la-lettre".

Enfin, on peut non moins se demander pourquoi la novellisation demeure un genre tellement figé, totalement sous la coupe des producteurs cinématographiques qui la considèrent comme un moyen de maximiser le profit, comme n'importe quel autre produit dérivé marchandisable, des figurines aux t-shirt ou des bandes dessinées aux droits vidéo, entre autres. Poser la question est y répondre. S'il existe si peu de novellisations, surtout dans le domaine de l'adaptation libre ou créatrice (que j'envisage ici comme une catégorie technique, abstraction faite de tout jugement de valeur), ce n'est pas parce que le genre est trop peu séduisant aux yeux des écrivains¹, c'est que le genre est, aujourd'hui en tout cas, juridiquement verrouillé, les "droits d'adaptation" d'une œuvre cinématographique étant solidement détenus par les producteurs des films et leurs ayant-droits. L'œuvre originale étant excessivement protégée par le droit d'auteur actuel, ou par une certaine interprétation du droit actuel, il est de nos jours impossible de "novelliser" un film dans un format autre que celui des novellisations industrielles, le seul qui puisse garantir aux ayant-droits un rendement à la hauteur de leurs espérances. Exception faite des rares

très nombreuses adaptations BCBG des romans de Jane Austen (*Emma*, *Pride and Prejudice*), représentaient le public plus âgé, supposé se complaire dans l'image idyllique et pastorale de l'Angleterre de jadis, là où les "trainspotters", inconditionnels du film culte *Trainspotting* (Dany Boyle, 1996), représentaient plutôt un public jeune, hostile aux valeurs de la société (post-)thatchérienne et désireux de rompre avec l'image en carton-pâte de la Grande-Bretagne traditionnelle.

¹ Dans un court texte publié dans le numéro spécial de la revue *Écritures* sur "Littérature et cinéma", j'avais suggéré une solution radicale au problème de la rareté des novellisations, dont je me permets de rappeler ici la thèse essentielle: "(...) rien ne nous empêche de considérer que la dernière nouvelle des *Gens de Dublin* est une "novellisation" du film de Huston, qu'Arthur Clarke se serait mis à écrire après avoir vu *2001*, ou que seuls les aléas de l'édition expliqueraient que *Blow Up* a été lancé dans les salles avant que le public ait pu lire la nouvelle de Cortazar dont le film d'Antonioni se distingue si heureusement.", p. 13.

cas où la novellisation est “autorisée”¹, la novellisation 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’auteurs² 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.

¹ Parmi les exemples récents, on peut penser à *La Jetée* de Chris Marker, adaptée par Bruce Mau (*La Jetée*, New York, Zone Books, 1992) et *Kafka* de Steven Soderbergh, adaptée par François Rivière (*Kafka*, Paris, Calmann-Lévy, 1994).

² T. VIEL, *Cinéma*, Paris, Éd. de Minuit, 2000. Le roman de Viel “adapte” un film de Joseph M. Mankiewicz, *Sleuth* (1972), rendu célèbre par les performances de Laurence Olivier et de Michael Caine. L’astuce de Tanguy Viel tient à ceci qu’il ne raconte pas le film de manière directe, à la troisième personne, mais qu’il introduit un narrateur qui ne se gêne pas de commenter le film dont il nous retrace les péripéties en très grand détail.