

D'UNE IMAGE À L'AUTRE

La novellisation en album

Sébastien Fevry¹

Chez Jan Baetens, la novellisation ne se présente jamais comme un champ figé, mais plutôt comme une pratique qui permet de repenser des conceptions que l'on croyait depuis longtemps acquises. L'auteur nous invite à considérer d'un œil neuf les théories de l'adaptation, la définition même du cinéma et à concevoir l'émergence d'une littérature purement graphique. Dans ce jeu de déplacements et de repositionnements, les parties illustrées des novellisations jouent un rôle capital, car elles exacerbent les rapports texte-image ainsi que les phénomènes d'hybridation qui se nouent dans et entre les médias.

C'est dans cet esprit d'élargissement que je souhaiterais explorer davantage le rôle de l'image en régime de novellisation. Pour ce faire, je m'appuierai sur des adaptations qui accordent une large part à l'illustration, à savoir les novellisations à destination d'un jeune public, et particulièrement les albums pour enfants ou adolescents.

Loin d'être marginal, le phénomène de transposition est relativement courant dans le domaine du livre pour la jeunesse. Il repose notamment sur une logique de rentabilité visant à promouvoir la décli-

1 Sébastien Fevry est professeur invité à l'Université catholique de Louvain et professeur à l'Institut des arts de diffusion (IAD).

raison d'un même concept selon des médias différents¹. Depuis quelques années, une maison comme Hachette Jeunesse a ainsi développé une logique éditoriale centrée sur les adaptations, ce qui lui a permis d'écouler en 2006 plus de cinq millions de novellisations².

Parmi les productions de la littérature enfantine, il va sans dire que c'est l'album qui présente le plus grand intérêt par rapport à l'image. Alors que les romans pour adolescents développent davantage l'aspect textuel du récit — ce qui n'exclut pas la présence d'illustrations (en couverture, mais aussi intérieures) —, l'album se caractérise par une matière visuelle riche et variée, souvent présentée en grand format et sur double page. Les novellisations en album n'échappent pas à cette tendance générale et le texte apparaît, quantitativement du moins, dans un rôle secondaire, quand il n'est pas purement et simplement absent des pages de l'ouvrage.

De même que les novellisations pour adultes, le secteur de la novellisation enfantine peut être apprécié selon l'opposition entre culture médiatique et savante. Du côté médiatique, on trouve des productions liées à la sortie commerciale d'un film comme, par exemple, les albums Panini avec leurs célèbres vignettes à collectionner³. On peut aussi évoquer la novellisation des dessins animés de Walt Disney qui se déclinent aussi bien sous forme de livres-jeux que d'albums autonomes⁴. A l'autre bout du champ, du côté savant, il existe des novellisa-

1 A ce sujet, voir Bertrand FERRIER, « Les novélisations pour la jeunesse : reformulations littéraires du cinéma ou reformulations cinématographiques de la littérature ? », dans « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°2, 1 décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Ferrier.html>, p. 2.

2 Au sujet de la politique éditoriale de Hachette Jeunesse, cf. Prisca GRIGNON, *La novellisation*, Université Paul Valéry-Montpellier 3, communication à la journée d'études des doctorants en cinéma, théâtre, musique, avril 2007, URL : <http://recherche.univ-montp3.fr/rirra21/images/stories/grignon.pdf>, pp. 10-13.

3 Pour cet article, je me suis appuyé sur deux albums consacrés à Harry Potter :
- *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, Braine-l'Alleud, Editions Panini Belgique, 2007.
- *Le Monde magique de Harry Potter*, Braine-l'Alleud, Editions Panini Belgique, 2008.

Remarquons que l'éditeur Panini ne propose pas seulement des novellisations. A côté des adaptations de films ou de dessins animés, il publie également des albums consacrés à l'univers du football ou du cyclisme.

4 Dans sa communication, Prisca Grignon rappelle que le premier contrat des Editions Hachette avec Disney pour les novellisations des *Mickey* remonte à 1929. Prisca GRIGNON, *op. cit.*, p. 11.

tions plus prestigieuses. Celles-ci ciblent des films issus du patrimoine cinématographique et reposent sur des illustrations originales. On peut supposer que leur achat est surtout motivé par le désir parental d'initier l'enfant au monde du 7^e art. Citons, à titre d'exemples, la transposition du *Kid* de Chaplin¹ ou *Le Jacquot de Monsieur Hulot*, libre adaptation de l'univers de Jacques Tati².

Cependant, comme le souligne très justement Jan Baetens, ce clivage entre culture médiatique et savante doit être dépassé si l'on veut conduire l'analyse vers d'autres horizons. Et de fait, il me semble que les novellisations en album, indépendamment de leur ancrage socio-culturel, sont un lieu idéal pour réfléchir à l'impact de l'image dans la construction du personnage et de la diégèse.

Le personnage : cinéma, illustration, photographie

De manière générale, on commencera par souligner l'importance du personnage dans les novellisations pour la jeunesse. Que ce soit dans *Le Monde magique de Harry Potter* ou *Le Jacquot de Monsieur Hulot*, le héros du film apparaît dès la page de couverture et sa présentation illustrée correspond bien à la fonction d'accroche décrite par Jan Baetens, une fonction d'autant plus importante pour un public qui ne maîtrise pas nécessairement la lecture. Le but de ces présentations en images est « moins de reproduire le déroulement du film que d'établir un contact très fort avec le film dans son ensemble, que le lecteur est censé connaître déjà — ou dont il est invité à prendre connaissance sans tarder »³.

En littérature enfantine, le personnage filmique peut être adapté sous deux formes différentes au moins. Soit l'album transforme l'être de celluloïd en personnage illustré, soit il extrait du film des photographies qui le représentent.

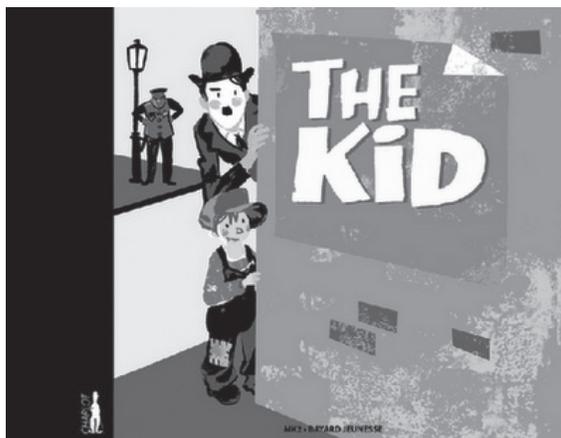
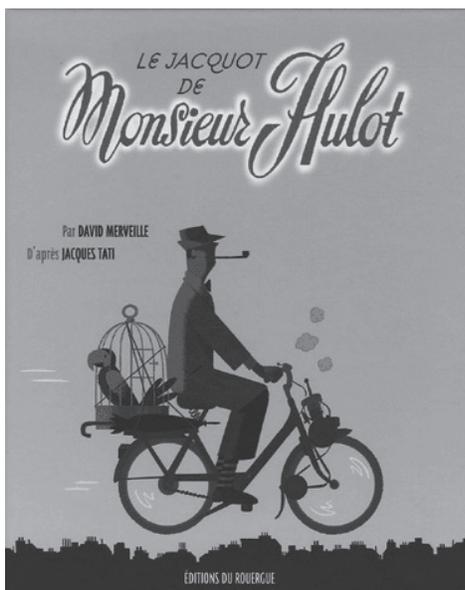
1 Olivier BALEZ, Laurence GILLOT, *Le Kid*, Paris, MK2/Bayard Editions, 2007.

2 David MERVEILLE, *Le Jacquot de Monsieur Hulot*, Rodez, Editions du Rouergue, 2005.

3 Jan BAETENS, « Avec ou sans images : la novellisation en version illustrée », p. 5.

Le profil iconique du personnage

Commençons par examiner les novellisations transformant un héros filmique en un personnage illustré. Nous en avons des exemples concrets avec la silhouette de Monsieur Hulot ou avec le Charlot du *Kid*. Dans le passage du film à l'album, les caractéristiques physiques et vestimentaires des personnages sont mises en évidence par les illustrateurs : imperméable, pipe, longue silhouette pour Monsieur Hulot ; chapeau melon, canne, moustache pour Charlot.



La mise en avant de ces attributs conduit à revenir sur une dimension du personnage cinématographique que l'on tend parfois à oublier et qui est précisément son apparence iconique. Avant de faire entrer en jeu des notions comme celles d'actant ou de rôle, il ne faut pas perdre de vue l'essentiel : le personnage cinématographique est constitué d'images mouvantes et de sons. Comme le rappelle André Gardies dans *Le récit filmique*, le personnage de cinéma est d'abord « la photographie animée du comédien que je vois sur l'écran »¹.

Cette dimension iconique du personnage prend une force nouvelle quand on se confronte aux phénomènes de transposition jouant sur le passage d'un code analogique à un autre. Pour passer de l'image filmique à l'illustration, le personnage, ou plutôt son image mouvante, doit posséder, en germe, dans le luxe de détails qu'offre la prise de vue cinématographique, une sorte d'apparence élémentaire qui rend possible son voyage sur les différents degrés de l'échelle d'iconicité.

Les facteurs composant la silhouette iconique d'un personnage ne sont pas aisés à définir, mais on peut tout de même évoquer la présence d'attributs et d'accessoires composés de formes simples et dont la juxtaposition détermine un profil qui distingue le héros des autres figures environnantes. En fonction de ce profil, on peut considérer que certains personnages se prêtent davantage à la transposition analogique que d'autres. Ils possèdent des traits saillants qui autorisent plus volontiers leur schématisation. Ainsi, pour rester dans le domaine du film comique, il sera beaucoup plus difficile de transposer le personnage incarné par Jerry Lewis que celui de Charlot, bien qu'en théorie aucune schématisation ne soit impossible.

En tout cas, cette idée de profil iconique permet d'expliquer que la novellisation en images dessinées a une prédilection pour des genres cinématographiques présentant des personnages particulièrement typés, comme la science-fiction, la comédie ou le film de super-héros. Ce n'est pas un hasard si *Le Jacquot de Monsieur Hulot* et *Le Kid* constituent des adaptations de films burlesques. Le ton léger de la comédie est certes adapté à un jeune public, mais le burlesque offre aussi l'intérêt de véhiculer des personnages hors normes, en décalage par rapport aux silhouettes habituelles.

1 André GARDIES, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, coll. « Contours littéraires », p. 55.

De la même manière, si l'on quitte le secteur de la littérature enfantine, il n'est pas étonnant que des héros comme Superman¹ ou Spiderman puissent faire autant d'allers-retours entre le cinéma et la bande dessinée. A la logique de rentabilité développée par l'industrie hollywoodienne s'ajoute une logique propre au personnage. Grâce à des attributs aisément reconnaissables, le super-héros dispose d'un profil iconique suffisamment saillant pour pouvoir bondir d'un support analogique à l'autre, sans perdre pour autant son noyau élémentaire de ressemblance.

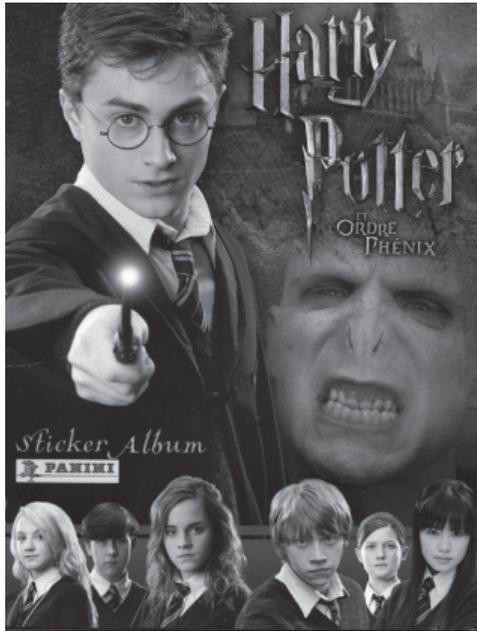
Une remarque encore à propos du profil iconique. Celui-ci ne facilite pas seulement la transposition, mais également la reconnaissance du personnage, à tel point que l'on peut se demander si l'illustration d'un héros de celluloïd ne correspond pas à l'image mentale que l'on a retenue de lui. Autrement dit, l'illustrateur dégagerait une configuration iconique qui ne ressemblerait pas tant au personnage sur l'écran qu'à sa trace mnésique. Encore une fois, le cas de Monsieur Hulot ou de Charlot illustre assez bien ce processus. Pour ceux qui ont déjà vu le film, le livre présente, dès la couverture, non pas le personnage photographié, avec ce qu'il comporte de traits signifiants et insignifiants, mais une présentation déjà condensée qui se raccorde directement avec le profil iconique sélectionné par notre cerveau. D'où peut-être, hypothèse à vérifier, une fonction d'accroche plus efficace que la photographie, car ce qui est mis en scène par l'illustration, c'est véritablement l'apparence essentielle du personnage, ce qui nous reste de lui lorsque le film s'est évanoui de l'écran.

L'arrêt sur image

A priori, l'usage de photographies est moins courant en novellisation enfantine. Pourtant, certains albums Panini, notamment ceux consacrés à *Harry Potter*², n'hésitent pas à proposer des ouvrages dont les autocollants et les illustrations sont des images directement extraites du flux filmique.

1 Au sujet des adaptations de *Superman*, cf. Ole FRAHM, « A Question of Origin and Influence. The Novelization of Superman », dans Jan BAETENS et Marc LITS (sous la direction de), *La novellisation. Du film au livre*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2004, pp. 191-200.

2 Remarquons que le cas des *Harry Potter* est exemplaire d'une culture transmédiatique. Les albums Panini novellent une série de films qui sont eux-mêmes inspirés des romans de J. K. Rowling.



Dans *Avec ou sans images. La novellisation en version illustrée*, Jan Baetens indique que l'une des principales fonctions de la photographie est de mettre en avant « les personnages ou, plus exactement les comédiens »¹. « Ce qui doit s'illustrer, ce n'est pas le récit du film, mais le film lui-même — et dans le cinéma populaire, un film n'est pas séparable des comédiens qui le portent »².

Cette analyse demande à être complétée. Lorsqu'on regarde les photographies de Daniel Radcliffe ou d'Emma Watson dans *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, il n'est pas sûr que l'objectif de la photographie soit seulement de mettre en avant les comédiens. En fait, il me semble que l'arrêt sur image consiste avant tout en un processus de figement. En régime de novellisation, la photo ne se contente pas de présenter l'interprète, elle le bloque et l'immortalise dans le personnage qu'il incarne dans le film. C'est presque là une opération de naturalisation au sens employé par Barthes dans *Rhétorique de l'image*³. La photographie neutralise l'artifice du rôle pour lui donner une appa-

1 Jan BAETENS, « Avec ou sans images : la novellisation en version illustrée », p. 5.

2 *Ibid.*

3 Roland BARTHES, « Rhétorique de l'image », dans *Communications*, n° 4, Paris, Seuil, 1964, pp. 40-51.

rence naturelle et évidente. Aussi il n'y a pas lieu de se demander si la photographie valorise davantage le comédien ou le personnage, car le bénéfice de l'opération photographique est précisément de souder l'un à l'autre.

Pareille constatation est également valable pour les illustrations de *La Chartreuse de Parme* analysées par Jan Baetens. Gérard Philippe est 'pris' dans son rôle de Fabrice del Dongo, Maria Casarès dans celui de la duchesse Sanseverina. Certes, on peut voir dans ces portraits l'influence des studios Harcourt, mais plus profondément, on y lit aussi la volonté de naturaliser le travail de la composition. La photographie semble nous dire que le comédien s'est si bien approprié le personnage que celui-ci ne peut avoir d'autres traits que les siens.

Une conséquence importante de cet arrêt sur image, fréquent en novellisation, est la sensation de maîtrise qu'il donne au spectateur/lecteur. Alors que, dans le film, « la figure du comédien-personnage, ondoyante, multiple, diverse, ne cesse de se transformer tout en signifiant l'unité du personnage »¹, voilà que la photographie immobilise le mouvement du récit filmique pour donner à voir une image que le spectateur peut contempler à loisir, dont l'apparence ne va pas être dissoute par un changement de plan intempestif. Il n'est pas inutile de noter que les portraits retenus par les novellisations sont, dans la plupart des cas, des images où l'on perçoit la totalité du visage, qu'il soit de face ou de profil. Le très gros plan ou le plan éloigné n'ont qu'un intérêt limité à partir du moment où la photographie doit compenser la mobilité fuyante du film.

Inévitablement, lorsqu'on réfléchit à l'impact de cette maîtrise spectatorielle, surgit la notion de voyeurisme. De prime abord, on pourrait se dire que l'arrêt sur image en novellisation permet au spectateur de satisfaire des pulsions scopiques qu'il n'avait qu'imparfaitement éprouvées sur l'écran. Cependant, cette hypothèse reste limitée dans la mesure où elle ne tient pas compte de l'échec lié à tout projet voyeuriste. Dans *Fantasmagories*, Clément Rosset pointe avec justesse la sensation de ratage qui est commune au voyeurisme et à la photographie. De même que le photographe est condamné à rater son objet, parce qu'il ne peut rendre à celui-ci le mouvement du vivant, de même le voyeur ne peut être qu'insatisfait par les images qui s'offrent à sa perception. « Ne pouvant se contenter d'images offertes et ne rêvant que d'images déro-

1 André GARDIES, *op. cit.*, p. 55.

bées, le voyeur n'aura jamais à contempler des images qui justement se dérobent pour de bon et qu'il est par conséquent impossible de voir »¹.

Ce détour par le voyeurisme nous permet de relativiser la maîtrise spectatorielle offerte par l'arrêt photographique. Celle-ci n'est que provisoire. Le spectateur a devant lui une photographie tirée du film, mais pas le film dans son ensemble. Dès lors, l'image seule ne peut être satisfaisante, puisqu'il manquera toujours les autres images. Les albums Panini ont très bien compris ce principe en transformant en logique commerciale ce désir toujours insatisfait. Pour compléter l'album, on ne peut se contenter d'une seule pochette de stickers. Il faut toujours acheter de nouvelles pochettes dont chaque ouverture est à la fois jouissive et déceptive. Jouissive, car on se rapproche peu à peu de la totalité des vignettes ; déceptive, car, au final, il y a toujours une image manquante et c'est précisément cette image qui relance le désir de compléter l'album.

Dans son essai consacré à la novellisation, Jan Baetens arrive par un autre biais à cette même constatation, à savoir que l'image arrêtée est toujours promesse d'une nouvelle image. « Ce que l'on suggère, c'est que le spectateur n'a pas encore tout vu, même lorsque la même image se répète. Ce que l'on insinue, c'est que toute image aura une suite, qu'elle soit ou non littéralement différente de ce que l'on connaît déjà ».²

Tactilité du support

Attardons-nous davantage sur cette idée de maîtrise, même provisoire. L'hypothèse que je voudrais défendre ici est que la maîtrise apportée par l'arrêt sur image est encore renforcée par la tactilité de l'image imprimée. Contrairement aux images cinématographiques ou télévisuelles, la photographie est tangible. Les images arrêtées du film peuvent être touchées, manipulées à loisir. Rien ne m'empêche, si le désir m'en prend, de découper la photo de Gérard Philippe ou d'ajouter des moustaches à la duchesse incarnée par Maria Casarès. Le person-

1 Clément ROSSET, *Fantasmagories* suivi de *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Editions de Minuit, 2006, coll. « Paradoxe », p. 39.

2 Jan BAETENS, *La novellisation. Du film au roman. Lectures et analyses d'un genre hybride*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008, coll. « Réflexions faites », p. 95.

nage n'est plus fuyant comme sur l'écran, il fait désormais partie de mes possessions matérielles.

Cette tactilité, qui est comme voilée (refoulée ?) dans les novelisations pour adultes, apparaît pleinement dans les albums Panini et, plus globalement, dans les autres albums pour enfants¹. Ici, on sollicite clairement la participation du lecteur. Celui-ci doit acheter les images, les coller au bon endroit en veillant à respecter les limites du rectangle. La firme l'encourage même à échanger les vignettes qu'il a en double avec ses amis, de telle sorte que les autocollants entrent dans une vaste circulation où ils sont sans cesse manipulés.²

L'aspect tactile et matériel ne concerne pas seulement les novelisations illustrées, mais peut s'étendre à la novellisation en général, si bien que je me demande si la matérialité du support ne débouche pas sur des conséquences culturelles importantes. Pour préciser ma pensée, je m'appuierai sur le concept de remédiation tel qu'il est explicité par Jan Baetens dans son essai sur la novellisation.

A l'origine, la notion de remédiation apparaît dans l'ouvrage de Jay David Bolter et Richard Grusin intitulé *Remediation. Understanding New Media*. D'après les auteurs, les médias occidentaux sont guidés par un souci de réalisme maximal, à tel point que les systèmes de signes se font de plus en plus transparents pour donner l'illusion d'une présence plus grande de leurs référents. Dans ce contexte, explique Jan Baetens, « la motivation ultime d'une opération de transmédialisation est toujours celle de la 'remédiation', au double sens du terme (d'une part, un média chasse l'autre, d'autre part, un média *améliore* l'autre) »³.

Pour Jan Baetens, la novellisation apporte un sérieux démenti à cette conception de la remédiation. En effet, on ne peut prétendre que le roman offre sur le film l'avantage d'un système sémiotique plus

1 Dans *Le Jacquot de Monsieur Hulot*, le jeune lecteur est invité à déplier les rabats des doubles pages.

2 Comme le souligne Serge Tisseron, l'image n'a pas seulement un pouvoir de représentation, mais aussi de transformation. C'est ce pouvoir qui se manifeste particulièrement lors des manipulations évoquées ci-dessus. « Chacun tente toujours d'appivoiser les images étrangères créées par autrui en les utilisant comme matière première des siennes propres ». Par ailleurs, toujours selon Tisseron, l'image dispose d'un troisième pouvoir, le pouvoir d'enveloppe, dont je reparlerai bientôt.

Serge TISSERON, *Psychanalyse de l'image. Des premiers traits au virtuel*, Paris, Dunod, 1997, coll. « Psychismes », p. 199.

3 Jan BAETENS, *La novellisation. Du film au roman. Lectures et analyses d'un genre hybride*, p. 73.

transparent. Dès lors, si l'on se situe dans la perspective dessinée par Bolter et Grusin, il est clair que le saut du film au roman « constitue une bizarrerie historique, un mouvement rétrograde dans un contexte où en général les pas en arrière se pardonnent difficilement »¹. C'est pourquoi Jan Baetens préfère substituer le terme *changement* à celui de *remédiation*. « Dans la culture de masse dont relève en gros la novellisation, l'essentiel n'est pas (seulement) de *remédier*, mais aussi et surtout de *maintenir un changement constant*, et ce à travers les trois opérations imbriquées de l'introduction du neuf, du passage à la série et de l'adaptation intermédiatique »².

Pour ma part, je dirai que la novellisation participe bien à une opération de remédiation, mais pas nécessairement dans le sens où l'entendent Bolter et Grusin. Et de fait, ceux-ci font de la transparence le paradigme clef de leur approche. Plus un média est transparent, plus il est capable de suppléer un autre système sémiotique. Pour utile qu'il soit, ce paradigme peut être complété par un autre paramètre qui est celui de la matérialité du support, son caractère tangible ou intangible.

Dans cette nouvelle perspective — et si l'on s'entend pour comprendre la remédiation comme une complémentarité et non comme une compétition entre médias —, la novellisation n'apparaît plus comme une bizarrerie historique, mais plutôt comme un point de scansion dans une culture où les messages visuels se font de plus en plus intangibles. Il s'agirait de compenser la dématérialisation des images par des supports de lecture qui offriraient non seulement la permanence de leur forme, mais qui garantiraient aussi une certaine maîtrise sur le déroulement de leur contenu. De manière assez paradoxale, la recherche de réalisme aboutissant à des systèmes sémiotiques de plus en plus transparents se trouve donc contrebalancée par le maintien de supports nettement circonscrits dans le temps et l'espace. De tels supports suscitent une approche conviviale, marquée notamment par une relation sensorielle et tactile à l'objet.

Pour prolonger cette réflexion, on peut se demander si l'attrait de la novellisation ne répond pas aussi à une volonté de garder trace, de collecter ou de collectionner le souvenir de certaines expériences filmiques. A partir du moment où la culture devient une industrie à part entière, le foyer devient lui aussi espace culturel et il serait intéressant d'envisager la novellisation comme faisant partie d'un processus d'ar-

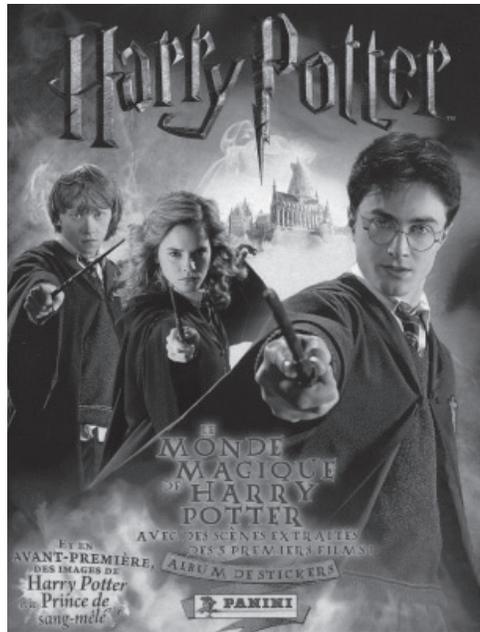
1 *Id.*, p. 74

2 *Id.*, p. 75.

chivage domestique au même titre que les catalogues d'exposition, les souvenirs ramenés de voyages ou les éditions collectors de films que l'on a déjà vus par ailleurs. Bref, il n'est pas sûr qu'une novellisation soit toujours lue de bout en bout. Son achat repose peut-être moins sur un désir d'évasion que sur la volonté d'acquérir un objet qui stoppe, de manière toujours provisoire, le défilement incessant des productions spectaculaires.

Expansion diégétique

La novellisation en album nous offre encore un dernier type d'enseignement en permettant de revisiter la notion un peu oubliée et pourtant classique de diégèse¹.



A regarder les albums Panini consacrés à Harry Potter, on s'aperçoit que leur objectif premier n'est pas de reprendre à nouveau

¹ Pour Etienne Souriau, la diégèse correspond à « tout ce qui appartient 'dans l'intelligibilité' [...] à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film ».

Etienne SOURIAU, cité par André GARDIES, *op. cit.*, p. 43.

la trame du film. Dans *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, les mentions textuelles sont relativement rares. Sur chaque double page, entre les espaces vacants laissés pour les stickers, on ne compte que quelques phrases isolées qui ont surtout pour fonction de ponctuer certains moments charnières du récit. Dans *Le Monde magique de Harry Potter*, le caractère secondaire de la narration est encore plus marqué. L'architecture de l'album est régie par un principe d'inventaire où l'on commence par présenter les lieux, les personnages et événements récurrents avant de reprendre succinctement quelques scènes clefs des six premiers films de la série. A travers ces deux albums, on découvre donc que la novellisation ne vise pas tant à reconduire l'intrigue du film qu'à redéployer son univers diégétique. Il est d'ailleurs significatif que le deuxième album s'intitule *Le Monde magique de Harry Potter*.

Un tel principe n'est pas uniquement à l'œuvre dans les novellisations issues de la culture médiatique. Un ouvrage comme *Le Jacquot de Monsieur Hulot* obéit également à cette volonté de privilégier la diégèse de l'œuvre originale plutôt qu'une histoire particulière. « Dans ce livre sans texte, comme dans les films sans paroles de Jacques Tati, David Merveille redonne vie à M. Hulot et crée un univers tout à l'image de ce personnage atypique et décalé. Dans des pages fourmillantes de détails et de références à l'œuvre de Tati, il met en scène de nouvelles aventures de M. Hulot en jouant sur le comique de situation et l'effet de surprise ». ¹

Si, dans la plupart des récits, histoire et diégèse sont en relation d'interdépendance, les novellisations examinées font clairement apparaître la prédominance du pôle diégétique. Cette prédominance tient sans nul doute à l'impact des illustrations. Celles-ci ne se caractérisent pas seulement par leur pouvoir de représentation et de transformation, mais également par leur pouvoir d'enveloppe. « De façon générale, souligne Serge Tisseron, toute image nous invite à l'habiter. Les adultes l'ont oublié, tout occupés qu'ils sont à trouver une signification symbolique aux images. Mais les petits enfants le savent bien : ils explorent les images qu'on leur propose dans les moindres détails. Et les dessinateurs d'illustration pour enfants le savent aussi, puisqu'ils mettent dans leurs images de nombreux détails inutiles à la narration. Toute image nous appelle à entrer en elle et à faire en quelque sorte 'partie du décor'. » ²

1 Extrait du communiqué de presse joint à l'album.

2 Serge TISSERON, *op. cit.*, p. 198.

Apparaît ici avec force la spécificité des transpositions en album. Alors que les novellisations à destination d'un public adulte se caractérisent « par un déficit visuel certain »¹, les novellisations illustrées pour la jeunesse jouent grandement sur l'effet enveloppe de l'image, comme en témoigne l'utilisation de la double page et du grand format. Dans tous les cas, il s'agit de (re)plonger le jeune spectateur dans l'univers diégétique du film.

Arrivé à ce stade, on pourrait croire que l'histoire en tant que telle n'occupe qu'une importance secondaire et que l'attrait narratif des novellisations en album est faible, pour ne pas dire inexistant. En fait, il faut voir que le pouvoir d'enveloppe de l'image joue un rôle important et qu'il permet à l'imaginaire d'embrayer sur l'histoire proprement dite. En d'autres termes, c'est parce que le lecteur est plongé dans l'univers du film qu'il va pouvoir réactiver les aventures liées à cet univers. Sur la base des éléments fournis par les illustrations, il reconstruit un monde qui s'articule étroitement à l'histoire véhiculée par le film.

En plus de ce qui vient d'être avancé, la diégèse est aussi d'un grand secours pour penser les différents types d'adaptations transmédias. À côté des novellisations au sens strict — celles qui transposent en récit romanesque un scénario ou un film original —, on peut relever la présence de novellisations qui se focalisent davantage sur la diégèse du film original. Certaines novellisations en album pour la jeunesse appartiennent à cette catégorie, de même que les albums de making of qui visent à renforcer la cohérence de l'univers diégétique déployé dans le film.²

Par ailleurs, à partir du moment où la circulation entre médias s'intensifie, où les studios développent des concepts qui seront systématiquement déclinés dans les formes médiatiques les plus diverses, la notion de monde diégétique prend une importance de plus en plus grande, car elle conduit à porter l'attention sur des pratiques qui ne respectent plus strictement la trame narrative de l'œuvre originale.

1 Jan BAETENS, « Avec ou sans images : la novellisation en version illustrée », p. 4.

2 Ce type de transposition se produit notamment dans le cas des films historiques. En plus de retracer la genèse du tournage, l'album démontre, à l'aide de documents et de photos d'époque, la précision référentielle de l'œuvre filmique. À titre d'exemple, on se rapportera à l'album making of du film de Steven Spielberg *Il faut sauver le soldat Ryan* (1998).

Pour plus de détails à ce sujet, voir Sébastien FEVRY, « La novellisation des films de mémoire. Trace du film, trace de l'histoire ? », dans Jan BAETENS et Marc LITS (sous la direction de), *op. cit.*, pp. 177-190.

Ainsi, de nombreux jeux vidéo utilisent l'univers d'un film connu comme cadre à des activités ludiques qui n'ont qu'un lointain rapport avec les péripéties de l'œuvre première. Dans un même registre, il arrive aussi que le monde déployé par un film serve de contexte diégétique à d'autres aventures narratives. C'était déjà le cas pour *Le Jacquot de Monsieur Hulot*, mais on peut également songer aux nombreuses déclinaisons livresques de la série *Star Wars* venant combler les creux narratifs laissés entre les films.

Cette inflation des mondes diégétiques amène à reconsidérer la notion d'aura dont parle Walter Benjamin dans son article *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. Pour le philosophe allemand, l'aura est liée au *hic et nunc* d'une œuvre, à son inscription dans une « singulière trame de temps et d'espace »¹. Par la suite, avec l'avènement de la photographie et surtout du cinéma, l'œuvre a pu être reproduite en série et son aura s'est trouvée singulièrement dépréciée. L'œuvre a perdu sa valeur rituelle au profit d'une valeur d'exposition toujours plus importante.

Les considérations de Benjamin sont intéressantes à reprendre dans une réflexion sur les phénomènes de transposition au sens large. Par rapport aux valeurs de rituel et d'exposition, il me semble que l'on peut ajouter une troisième valeur à l'œuvre d'art, sa valeur d'adaptabilité. A priori, cette troisième valeur, éminemment contemporaine, porte à son terme la dépréciation de l'aura dont parlait Benjamin. L'œuvre n'est plus simplement reproduite en série, mais son contenu s'adapte et se coule dans des supports médiatiques différents, ce qui ne manque pas d'aboutir à une sorte de dématérialisation de l'univers diégétique. Celui-ci n'est plus enclos dans les frontières étanches d'une œuvre particulière. Il a le pouvoir de franchir les barrières de son média d'origine pour s'actualiser dans d'autres supports, selon des modalités d'adaptation variées.

Et pourtant, malgré cette dématérialisation, ne manque pas d'apparaître un autre type d'aura. Il ne s'agit plus de l'aura évoquée par Benjamin qui avait beaucoup à voir avec le rituel magique ou religieux. Non, ce qui surgit, c'est une sorte d'aura médiatique qui est en quelque sorte l'exact contrepoint de l'aura comprise comme unicité. Alors qu'une œuvre d'art se situe dans un point précis de l'espace-temps, le

1 Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, coll. « Bibliothèque des Idées », p. 144.

monde diégétique est à la fois partout et nulle part. On peut s'y plonger à tout moment, mais il est impossible de réunir en une seule fois les différents supports qui participent à son élaboration. Sa totalité est inatteignable, il ne livre que des fragments d'un univers en perpétuelle expansion. Dès lors, on peut se dire que le rayonnement médiatique d'une œuvre est directement tributaire de l'adaptabilité de sa diégèse avec cette clause paradoxale qui fait que plus une œuvre est adaptée, plus l'aura se détache de l'œuvre pour se coller à l'univers diégétique dont elle est le véhicule.

L'esprit cinéma

Par cet élargissement de la notion de diégèse, on voit bien comment les novellisations en album participent à relancer la réflexion sur certains aspects des pratiques transposantes. Pour terminer cette analyse, je souhaiterais dire encore quelques mots sur la place du cinéma. Au sein d'un environnement médiatique de plus en plus interconnecté, on ne peut que s'interroger sur l'importance du médium cinématographique dans les phénomènes d'adaptation.

Cette interrogation est rendue d'autant plus cruciale par la nouvelle orientation prise par les théories de l'adaptation. Pour Jan Baetens, l'adaptation ne doit plus nécessairement se penser en fonction d'une œuvre première et d'une œuvre seconde, comme le rapport entre un texte source et un texte cible. Etant donné la coprésence des différentes formes d'adaptation dans le champ médiatique, « le critère distinctif n'est plus la distinction entre un avant et un après, mais entre l'isolat et le réseau ».¹

Si la logique du réseau témoigne d'une réalité commerciale incontestable — le fait que certains concepts sont pensés en même temps sous forme de films, de romans et de produits dérivés —, elle n'explique toutefois pas la place prédominante du cinéma dans les phénomènes d'adaptation. Dans la cartographie médiatique actuelle, le cinéma continue d'occuper un point carrefour, tant comme matrice d'adaptations diverses (jeux vidéo, novellisations...) que comme réceptacle de transpositions littéraires. C'est là une situation hautement paradoxale, car, malgré cette omniprésence, il est clair que le cinéma

1 Jan BAETENS, « Avec ou sans images : la novellisation en version illustrée », p. 11.

n'occupe plus la place dominante, institutionnelle, qui était la sienne autrefois.

Pour résoudre ce paradoxe, Gilles Lipovetsky et Jean Serroy soulignent la prédominance de ce qu'ils appellent un imaginaire ou un esprit cinéma. « Dans la culture hypermoderne, ce qu'il faut bien appeler l'*esprit cinéma* est ce qui traverse, irrigue, nourrit les autres écrans : le cinéma est devenu un cercle dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Plus le cinéma est concurrencé ou supplanté par la Toile, la télé, les jeux vidéo, les spectacles sportifs, et plus son esthétique essentielle phagocyte des pans entiers de la culture écranique. [...] Infiniment plus puissant et global que son univers natif et spécifique, le cinéma apparaît comme la forme matricielle de ce qui s'exprime hors de lui-même »¹.

Selon Lipovetsky et Serroy, cette prégnance de l'esprit cinéma s'exprime notamment dans le culte de la célébrité (les stars) et du grand spectacle. Toutefois, si j'en reviens aux phénomènes d'adaptation comme les novellisations ou les jeux vidéo, j'émettrai l'hypothèse que la prégnance du cinéma comme forme matricielle dépend aussi de sa formidable capacité de sidération. Plus que la télévision, parce qu'il rassemble un vaste public devant un écran tendu dans l'obscurité, le cinéma constitue sans nul doute l'un des dispositifs les plus aboutis d'immersion spectatorielle.²

Dès lors, si le cinéma ne cesse de fasciner romanciers, illustrateurs ou concepteurs de jeux vidéo, ce n'est peut-être pas tellement en raison de son pouvoir représentatif ou narratif, mais bien avant tout par sa capacité d'immersion, par cette sorte d'apnée fictionnelle qu'il suscite auprès des spectateurs. De la même manière, ce que recherchent lecteurs et joueurs, ce n'est pas tellement la reprise littérale d'une histoire, mais la fréquentation d'un univers qu'ils ont déjà habité, dont ils ont eu l'impression de faire partie. En d'autres termes, le succès du cinéma dans les pratiques transposantes tiendrait aussi dans la prégnance des univers véhiculés et dans notre faculté de les investir entièrement. Par ricochet, les novellisations pourraient se penser comme des prolongements ou

1 Gilles LIPOVETSKY, Jean SERROY, *L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil, 2007, coll. « La couleur des idées », p. 25.

2 Dans un ouvrage récent, Raymond Bellour approfondit cette idée d'immersion en rapprochant le cinéma du processus hypnotique. Raymond BELLOUR, *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L, 2009, coll. « Trafic ».

des ruptures de cet état d'immersion initiale. Avec les moyens médiatiques qui sont les siens, appuyés ou non d'illustrations, en se démarquant peu ou prou de l'œuvre originale, chaque novellisation chercherait soit à reconduire la fascination première, soit à s'en écarter pour produire un effet davantage réflexif. Malgré le caractère quelque peu schématique de ce qui est avancé ici, il est clair qu'on ne peut sous-estimer l'importance de ces postures d'immersion. Introduire le corps et la place du sujet percevant dans une théorie des adaptations, c'est peut-être cela aussi que nous enseigne l'esprit cinéma...