

# Novellisation et Création

## Jan Baetens

Jan Baetens est professeur d'études littéraires et culturelles à l'université de Leuven (Louvain). Dans le cadre du groupe de recherches MDRN ([www.mdrn.be](http://www.mdrn.be)), ses travaux portent essentiellement sur les rapports entre mots et images, surtout dans les genres dits mineurs. Il codirige la revue FPC/Formes Poétiques Contemporaines et est lui-même auteur d'une quinzaine de volumes de poésie, dont récemment « Le Problème du Sud » (Les Impressions Nouvelles, 2013).

---

## Mots clés :

(Christopher) Priest, (Tanguy) Viel., adaptation, contrainte, industrie culturelle, inspiration, liberté, novellisation, roman, sémiotique.

## Sommaire :

- |                         |      |
|-------------------------|------|
| 1. Notes de bas de page | p.9  |
| 2. Bibliographie        | p.11 |

## Abstract :

Le présent article interroge les rapports entre création et novellisation (soit la transposition sous forme romanesque de films ou de scénarios de films). Il examine d'abord les raisons qui font de la novellisation un « mauvais genre », analysant les contraintes institutionnelles, esthétiques, sémiotiques et pratiques qui semblent museler le travail du novellisateur. Dans un second temps, il oppose deux manières de se positionner par rapport aux contraintes : le refus, d'une part, la reconsidération de la contrainte comme source d'inspiration, d'autre part. Enfin, l'article étudie les apports de la novellisation à une théorie de l'écriture sous contrainte et de la création en général.

Dans l'acception traditionnelle du terme, création est synonyme d'invention, parfois même, dans la tradition romantique du génie inspiré, d'invention *ex nihilo*. Création est aussi synonyme d'innovation et d'apport personnel, en un mot de transformation. Vue sous cet angle, la novellisation, soit la réécriture d'un film sous forme de roman, semble se situer aux antipodes de toute idée de création. Ce genre, peu étudié mais dont l'importance institutionnelle et économique ne doit pas être sous-estimée (Baetens, 2008 ; Baetens et Lits, 2004) [1], cumule en effet tous les handicaps. Même en laissant de côté le mépris général dont la novellisation continue à pâtir, ce type d'écriture romanesque reste aux yeux de beaucoup l'exemple même de l'écriture bâillonnée, balisée, condamnée d'avance par les multiples contraintes qui pèsent sur lui.

Au risque de bien des simplifications, on peut résumer ces contraintes en suivant quatre axes : institutionnel, esthétique, sémiotique, pratique.

Un premier problème, où les questions institutionnelles et imaginaires se mélangent, se rapporte au fait qu'une novellisation classique est en principe une commande. À la différence du romancier (ou en tout cas du romancier tel que l'imagine le public contemporain), le novellisateur n'est pas celui ou celle qui prend l'initiative du texte. Les novellisations ne se font pas parce que tel ou tel auteur rêve d'en écrire une, mais parce que d'autres, qu'il s'agisse d'une sociétés de production cinématographique, d'une chaîne de télévision ou encore d'un éditeur de littérature générale, jugent utile d'offrir au public la version « racontée » [2] d'un film qui sort sur les écrans. La motivation principale est à chaque fois financière : profiter du succès d'un film pour en faire bénéficier les produits dérivés (dont la novellisation), mais aussi aider au succès du film par la multiplication même de ces produits dérivés.

Une novellisation n'est donc pas un texte issu du désir d'un auteur soucieux de donner une forme originale ou individuelle à une idée toute personnelle. Elle émane au contraire de la décision d'une industrie culturelle qui cherche du « contenu » pour une structure commerciale spécialisée dans la diffusion et la vente de créations dites « symboliques » (voir Hesmondalgh, 2012, qui qualifie les créateurs comme de *symbol creators*). Dans ce type de « littérature industrielle » [3], la volonté de faire appartient davantage au producteur qu'au créateur, ce qui bien entendu ne signifie nullement que le rôle du créateur se limite à la simple exécution d'un cahier des charges, quand bien même ce dernier est une réalité incontournable. En effet, il importe de ne jamais oublier qu'une novellisation commerciale doit respecter un grand nombre de critères prédéterminés, par exemple en termes de longueur et de style (les novellisateurs sont censés remettre un manuscrit de tant de mots ou de signes, rédigés dans le registre stylistique de tel ou tel texte-modèle) et qu'en outre le producteur se réserve un droit de regard sur le travail fourni.

Le monde de la novellisation est un univers relativement clos où la plupart des textes sont écrits par les mêmes auteurs, écrivant parfois sous pseudonyme (pour une approche presque sociologique du milieu des novellisateurs, voir le livre d'entretiens de Larson, 1995, qui regorge d'anecdotes sur les nouvelles moutures exigées par les producteurs). L'exemple de Christopher Priest, novellisateur, d'*eXistenZ* de David Cronenberg (Priest, 1999), d'abord sous pseudonyme, puis sous son propre nom [4], offre un très beau témoignage des tensions qui peuvent opposer les commanditaires et l'auteur d'une novellisation (Van Parys, Jansen et

Vanhoutte, 2004). Aux yeux du public, ces contraintes sont incontestablement perçues comme des atteintes à la liberté créatrice de l'œuvre.

S'agissant d'une pratique aussi peu valorisée en termes de capital symbolique que la novellisation, on ne sera pas étonné de constater que bien des novellisateurs sont en fait des novellisatrices ou que, plus symptomatiquement encore, des novellisateurs ayant recours à un nom de plume utilisent parfois des pseudonymes féminins (ou inversement, bien entendu). La production contemporaine, dominée par les novellisations des blockbusters américains, connaît un grand nombre d'auteurs féminins, dont par exemple Eleonore Fleischer. Cette situation n'est cependant pas nouvelle. Dans les années cinquante, par exemple, la collection de novellisations la plus importante sur le marché français, « Roman-Chocs » (éd. Seghers), comptait autant de titres signés par des femmes que par des hommes, et encore l'identité exacte de certains auteurs qui se dissimulaient derrière des pseudonymes ambivalents comme « Claude Francolin » (qui novellisa *À bout de souffle* de Godard) reste mystérieuse jusqu'à nos jours. La collection reprenait un certain nombre de films réputés « masculins », comme ceux de la Nouvelle Vague, ou des polars de type hard-boiled, comme l'adaptation cinématographique de *J'irai cracher sur vos tombes* (novellisée d'une façon qui n'avait plus grand-chose à voir avec l'original de Vernon Sullivan/Boris Vian) [5]. La novellisation de ces œuvres par des femmes témoigne bien du caractère culturellement « mineur » du genre. En termes économiques, la novellisation est importante et très présente en certains domaines du commerce des livres. En termes culturels, elle reste aussi invisible que les romans de la collection Harlequin.

Une seconde difficulté est d'ordre plutôt esthétique. Elle concerne le maintien ou le respect du principe de fidélité. Une novellisation est supposée conserver l'intrigue du film, tout comme elle est obligée de rester aussi proche que possible du sens et du ton de l'œuvre novellisée. Sur ce point, la différence avec les pratiques de l'adaptation [6] est considérable. L'époque est révolue où, au nom de la « qualité française », on exigeait du scénariste un respect maximal du texte littéraire qu'on adapte. La célèbre polémique de François Truffaut, porte-parole des « auteurs » au cinéma, contre ce type d'adaptations (Truffaut, 2000) a non seulement dévoilé le caractère largement idéologique de cette manière d'adapter, elle a surtout ouvert la voie à des formes d'adaptation plus libres, plus personnelles. Pareille démarche est aujourd'hui parfaitement acceptée, sans pour autant s'être imposée en norme universelle. On imagine mal par exemple une adaptation de Harry Potter qui transforme radicalement et la forme et le contenu des livres de départ. Il ne faut point s'en étonner : la novellisation reste résolument du côté des productions les plus commerciales, où la notion de fidélité, violemment rejetée dans les milieux des œuvres « art et essai », continue à servir de référence presque absolue (pour une discussion récente, voir Geraghty, 2009). Une « bonne » novellisation n'est pas une novellisation qui réinterprète le film, mais qui permet de l'imaginer ou, plus souvent encore, de le revivre autrement.

Un troisième problème qui se pose à la novellisation est d'ordre sémiotique. Contrairement, une fois de plus, à l'adaptation cinématographique, la novellisation n'est pas nécessairement confrontée au problème du passage d'un type de signes à l'autre. Là où l'adaptation suppose la conversion de signes écrits (généralement un texte de fiction, en tout cas un texte-source de nature verbale) en une série d'autres signes (généralement des images, complétés par une bande-son accueillant musique, bruits et dialogues), la novellisation reste souvent à l'intérieur de la même catégorie de signes. En effet, ce que la novellisation standard reprend et remanie

n'est pas du tout la matière visuelle du film, mais son avant-texte verbal. Neuf fois sur dix, une novellisation commerciale (on reviendra plus loin sur d'autres formes) a pour matériau de base le scénario ou la continuité dialoguée du film à venir, et dont la production est encore en cours au moment où le novellisateur reçoit la commande d'écrire le roman du film. Une telle situation facilite la tâche du novellisateur sur le plan sémiotique : loin d'avoir à repenser l'image en signes verbaux, il peut se contenter de compléter ou de « gonfler » une narration et des dialogues déjà existants. En même temps, cette commodité apparente ne va pas sans nouveaux pièges. Car autant le novellisateur échappe au problème d'avoir à « traduire » des éléments visuels en éléments verbaux, autant il lui est également interdit d'inventer quelque chose qui puisse s'écarter de ce qui se projettera finalement sur les écrans. Le novellisateur ignore souvent ce qu'il en est du film, pour la bonne et simple raison que le film n'est pas toujours terminé au moment de la rédaction du texte, et dans le doute il lui est fortement conseillé de s'abstenir. D'où par exemple, la rareté des descriptions (de visages, de décors, d'objets, de paysages) en régime de novellisation.

Enfin, une quatrième difficulté est d'ordre pratique. Entre le passage de la commande et la signature du contrat, d'une part, puis la soumission, la réécriture (et parfois aussi la traduction) du manuscrit, l'impression et la distribution du livre, le temps est non seulement très court, il est surtout extrêmement compté. Il faut en effet que livre et film sortent simultanément, sans quoi la carrière commerciale de la novellisation et plus encore sa contribution aux opérations de marketing risquent d'être compromises. Moins encore que d'autres livres, les novellisations ne sont pas faites pour durer, et sans l'appui du film de référence, qui les soutient autant qu'elles le soutiennent, leur chance de trouver un public est quasiment nulle.

Ce qui compte dans la novellisation, c'est l'instant, et cet instant n'est jamais celui du livre mais du film. Une novellisation peut arriver trop tôt sur le marché : cela ne semble avoir aucun impact négatif sur la fréquentation du film, pour peu que l'écart ne soit pas trop grand (le fait de connaître déjà la fin de l'histoire ne diminue pas la curiosité de connaître aussi la manière dont cette fin a été filmée). Par contre la novellisation qui arrive trop tard, c'est-à-dire au moment où le film n'est plus exploité en salle, est un objet « mort » : le public ne s'intéresse plus au livre, et du point de vue commercial pareille novellisation est aussi peu efficace qu'une interview ou un article qui paraissent trois mois après la sortie du film. Certes, les films continuent leur vie après leur carrière dans les salles, mais l'argument de vente pour les DVD n'est jamais le livre, mais les divers bonus (dont la novellisation ne fait jamais partie).

Face à une telle situation, comment penser la création ? Grosso modo, deux types de réponses paraissent possibles.

La première, la plus évidente mais pas pour autant la plus facile, consiste à rejeter ou à briser le protocole, le code, les normes, les conventions, bref le « système » de la novellisation. À reprendre les quatre obstacles présentés ci-dessus, on pourrait dire qu'une telle façon de novelliser renverserait, pour commencer, le carcan institutionnel. Au lieu de mettre sa plume au service d'un commanditaire, le novellisateur décide alors lui-même d'écrire un tel roman. Les risques de pareille décision ne sont pas minces. D'un côté, le manuscrit peut ne pas trouver preneur. De l'autre, les ayants-droits (et dans le monde du cinéma ce ne sont jamais les ayants-droits qui manquent) pourraient s'opposer soit à la sortie du livre, soit à la diffusion de certaines novellisations par

voie numérique (on souhaite bonne chance aux novellistes non autorisés des Aventures de Tintin, bande dessinée et cinéma confondus). Bien entendu, en régime artistique, ce genre de considérations ne sont jamais de nature à faire peur aux créateurs, dont on sait, pour reprendre la belle formule de Pierre-Michel Menger, qu'ils aspirent avant tout à « s'accomplir dans l'incertain » (Menger, 2009).

La rupture des limites esthétiques du genre va du reste dans le même sens. Le novelliste indépendant aura tendance à souligner son autonomie en s'écartant de l'œuvre originale. Les fans inventeront de nouvelles scènes ou redéfiniront le sens de certains personnages (l'exemple classique reste évidemment la réinterprétation gay de Star Trek, voir Penley, 1992). Ceux qui rêvent d'une carrière plus légitime songeront à récrire un film sous forme de poème (Baetens, 2006) – ce qui permet souvent de résoudre les épineuses questions de copyright : l'écart est alors tel entre l'œuvre original et l'œuvre qui en est dérivée que les accusations de plagiat tombent d'elles-mêmes, sans oublier bien sûr le fait que la valeur économique de la poésie est, de toutes façons, quantité plus que négligeable.

En troisième lieu, le rejet de la norme s'observe aussi sur le plan sémiotique. On a vu plus haut que les novellisations standard veulent surtout reproduire un récit, un scénario, des dialogues, bref du texte, et que la transposition des images ne fait pas partie de leur programme. De la même façon, ces novellisations veulent avant tout raconter l'histoire de manière rapide, efficace, sans nulle entrave de type stylistique. Novelliser autrement sera donc mettre en avant soit la valeur plastique des images du film, soit les qualités stylistiques du roman qu'on en tire. Dans les novellisations à ambition plus littéraire, on perd souvent l'intrigue initiale, que remplacent par exemple des descriptions visuelles si rares dans la novellisations standard. À la différence de ces dernières, où seule compte la narration, les formes littéraires du genre se donnent vraiment pour des transpositions d'un objet et d'une expérience visuels : les images d'un film et comment l'auteur du texte y réagit. Il arrive aussi que l'intrigue soit réécrite et manipulée de manière à y impliquer, puis à y perdre le lecteur du roman, comme dans *Cinéma* de Tanguy Viel (Viel, 2000), novellisation du *Limier* (1966) de Joseph Manckiewicz, qui bascule petit à petit de la transcription d'un film en l'exhibition d'une névrose singulière. Le narrateur du livre est non seulement un fan du *Limier*, mais ce film, qui est le seul qu'il regarde inlassablement, devient vite le prétexte à un dialogue, puis à une lutte obsessionnelle avec le lecteur que le narrateur veut séduire et dominer en même temps, tout en sachant que le rapport de forces joue peut-être au profit de l'adversaire – situation, on le sait, qui n'est pas sans rappeler le conflit psychologique au cœur même du film de Manckiewicz.

Enfin, et quatrièmement, la novellisation indépendante est aussi très souvent une novellisation qui esquivait la contrainte pratique du non-écart temporel entre production du film et production du livre. Les novellisations à vocation artistique ne s'écrivent que rarement au contact direct de l'œuvre, même si ce cas de figure est attesté. La plupart du temps, les auteurs, dans un geste typiquement cinéphilique, reviennent sur les films qu'ils ont aimés dans leur jeunesse, au moment de leur découverte du cinéma, que ce soit dans les salles obscures ou à la télévision. L'exemple de Viel, qui ne novellise pas un film de 2000 mais de 1966, est représentatif de cette tendance, que l'on retrouve aussi dans le domaine du fandom [7], très sensible à la dimension nostalgique de la culture.

Quel que soit l'intérêt de pareilles novellisations « hors normes », ce type de démarche est cependant loin d'épuiser les possibilités du genre en matière de création. Il existe en effet une autre manière de repenser la question de la création, moins romantique peut-être mais sans aucun doute promise à un bel avenir. Elle consiste non pas à explorer l'antagonisme de la liberté (prometteuse de création) et de contrainte (hostile à la création), mais à s'interroger sur la part de création à l'intérieur de la contrainte. De manière générale, il est aujourd'hui tout à fait accepté que la contrainte peut être un adjuvant de la créativité. Le succès, tant sur le plan théorique que sur le plan des œuvres produites, de l'Oulipo (Oulipo, 1988) [8], puis l'ouverture progressive des esprits à des conceptions plus pragmatiques, et pourquoi pas plus terre à terre, des arts d'écrire comme un métier qui s'apprend (McGurl, 2011), enfin le rapprochement certain des deux sphères de la culture d'une part et des industries culturelles d'autre part, font que l'appréhension des contraintes a commencé à s'éroder.

Il ne peut toutefois suffire de noter que la novellisation, où se combinent tant de contraintes de statut et de nature parfois très divers, ouvre de nouveaux champs à des formes d'écriture qui permettent d'inventer quelque chose lorsqu'on se trouve en panne d'inspiration (dans les milieux oulipiens, très proches en cela des convictions de Raymond Roussel, cette fonction « réparatrice » de la contrainte fait l'objet d'un large consensus). Encore et surtout faut-il examiner en quoi la novellisation peut apporter quelque chose de neuf à la pensée de la contrainte en général, dont l'apport à la création est à la fois bien connu et peu développé sur le plan méthodologique (une tentative intéressante en ce domaine serait le témoignage de François Bon (Bon, 2005) sur ses expériences d'animateur d'atelier d'écriture). À cet égard, trois éléments au moins méritent d'être mis en valeur.

Nous avons souligné plus haut l'absence, apparemment paradoxale, de descriptions en régime de novellisation. Ce déficit visuel s'explique aisément : il s'agit d'empêcher coûte que coûte que le lecteur identifie dans le texte des éléments qu'il serait incapable de retrouver dans l'œuvre de départ. Or, au-delà de cette motivation toute pratique, l'exercice de la novellisation pourrait attirer l'attention sur l'usage littéraire d'un principe bien connu dans les milieux du design : do not harm (on connaît l'importance de cette maxime dans le travail d'un typographe comme Edward Tufte, par exemple). Par son souci presque bartlebyen [9] de « ne pas faire » certaines choses, la novellisation aide à se libérer d'une conception de la création trop attachée aux seules valeurs d'invention et d'innovation, et à redonner une nouvelle valeur, et pour tout dire une nouvelle vigueur, à certaines stratégies d'évitement tout aussi importantes pour les processus de création que les moments d'éclat et de fulgurance que l'on y associe habituellement. Le principe d'évitement a aussi, pour le créateur, une dimension didactique importante : il le force à se poser des questions sur les éléments à traiter, ceux qu'il doit mettre de côté, ceux qu'il doit convoquer sans pour autant leur donner un poids excessif, ceux enfin qu'il doit mobiliser afin de mieux les museler. Pareille négociation, dont la novellisation apporte des exemples à presque chaque page, est capitale dans tout processus d'auto-apprentissage de la création.

Une deuxième leçon que l'on peut tirer de la novellisation, comme forme particulière d'écriture à contraintes, est la conscience du partage, à l'intérieur du travail de la création, de ce qui relève de l'invention, d'une part, et de la redite, du réemploi, en un mot de la copie, d'autre part. La novellisation est un genre qui combine les deux, dans des proportions variables dont la portée et la valeur restent ouvertes au débat. Elle n'est jamais purement répétitive, car même dans les commandes les plus détaillées la part d'incertitude reste présente, ne

fût-ce que dans la capacité du novellisateur de réussir l'exploit de produire le texte en un temps record ou non (dans les cas extrêmes, le temps disponible se réduit à quelques semaines). Elle n'est jamais non plus tout à fait originale, puisque les producteurs comme le public seraient incapables d'accepter un genre qui fonctionne par hapax [10]. Elle montre surtout à quel point création et routine ont besoin l'une de l'autre. Sans le filet de sécurité de toute une série de techniques et de procédés que l'on peut enfermer dans la boîte noire du créateur, il serait impossible de faire des avancées. Le désir de « tout » réinventer, de remettre tous les compteurs à zéro, n'est pas toujours la démarche créatrice la plus efficace. Le novellisateur, qui ne crée jamais à partir de rien, mais à partir de beaucoup (et aux yeux de certains : de trop) de contraintes, dites et non-dites, fortes et faibles, exemplifie l'intérêt des procédures, des modes d'emploi, en un mot des balises de la création.

En troisième lieu, la novellisation apprend aussi quelque chose de fondamental sur les rapports entre création et temps. L'opposition, ou plus exactement la pseudo-opposition entre routine et création, prend en effet une forme très singulière dans le travail du novellisateur. Celui-ci, du moins lorsqu'il s'engage à obéir à une commande, travaille contre la montre, il a une date-limite à respecter et souvent les échéances sont courtes, très courtes. En soi, pareille contrainte n'est pas automatiquement créatrice : il arrive que le manque de temps étouffe le travail et la piètre qualité de certaines novellisations (pour ne rien dire de certaines traductions de novellisation) peut être imputée à l'écueil temporel. Mais la routine, la hâte, l'extrême précipitation peuvent être parfaitement créatrices, pourvu qu'elles s'intègrent à une démarche plus englobante, qui se donne par exemple et non sans paradoxe le temps de réfléchir aux questions de sélection (la célèbre question de Lénine, « que faire ? », doit aussi se lire comme : « que ne pas faire ? ») et de reprise (la même question se divise alors en « que faire et que refaire ? »).

Ces quelques leçons le montrent : une pratique aussi banale, aussi dépréciée que la novellisation peut apporter de nouvelles perspectives sur la pensée de la contrainte et partant de la création. Même de nos jours, l'écriture à contrainte a encore beaucoup de mal à échapper aux pièges romantiques qu'elle cherche à dépasser. Ainsi la théorie de la contrainte s'inscrit en faux contre l'idée naïve de l'inspiration venue du ciel, mais bien de ces praticiens qui réintroduisent par la fenêtre ce qu'ils ont chassé par la porte. Si la notion de génie, par exemple, est justement critiquée, elle revient subrepticement à travers l'éloge de la difficulté et de l'originalité. L'Oulipo donne une prime esthétique à ce qui relève de l'inédit (une bonne contrainte est une contrainte à laquelle personne d'autre n'a jamais pensé) et valorise fortement les obstacles à l'exécution (quand bien même l'Oulipo défend la mise en commun des contraintes, il lui arrive aussi d'écarter comme insignifiantes les contraintes jugées trop faciles), comme si création et rareté ou création et singularité s'impliquaient mutuellement. L'exemple de la novellisation, sans doute critiquable à de nombreux égards, ouvre la voie à des formes de création au cœur de pratiques culturelles industrielles, qu'il n'est plus possible d'opposer sans reste au domaine de la culture prestigieuse.



## I. Notes de bas de page :

[1] La novellisation apparaît dans les années 1910, d'abord dans la presse, américaine et française, qui publie les « serials » sous forme de feuilleton. Le but de ces premières novellisations est clairement publicitaire.

Rapidement, les feuilletons sont réunis en brochures et en livres, et dans les années 20 la publication de films sous forme de livres racontés devient une pratique courante. Les novellisations deviennent alors une manière soit de conserver une trace du film aimé, soit de se substituer au film qu'on n'a pas pu voir en salle (notamment pour un public non-citadin).

[2] Le label « film raconté » était fort en usage dans l'entre-deux-guerres, même si la distinction entre novellisation proprement dite et ciné-roman n'était pas toujours aussi nette.

[3] Le concept de littérature industrielle est dû à Sainte-Beuve, cf. son article du même nom publié dans la Revue des Deux Mondes en 1839.

[4] Rappelons que Luther Novak/Christopher Priest fut aussi le novellisateur de *Mona Lisa* de Neil Jordan (1986).

[5] Voici la liste complète des ouvrages parus dans la collection: D'Eaubonne, F. (1959). *Les tricheurs*. D'après le film de Marcel Carné. Paris : Seghers ; Jean-Charles, J. (1959). *Les Cousins*. D'après le film de Claude Chabrol. Paris : Seghers ; D'Eaubonne, F. (1959). *J'irai cracher sur vos tombes*. D'après les travaux cinématographiques de Boris Vian et Jacques Dopagne. Paris : Seghers (édition de poche : L'inter, 1972) ; Do Canto, V. (1959). *Orfeu negro*. D'après le film de Marcel Camus et la pièce de Vinicius de Moraes. Paris : Seghers ; Rousselot, J. (1959). *Les Tripes au soleil*. D'après le film de Claude Bernard-Aubert. Paris : Seghers ; Francolin, C. (1960). *À bout de souffle*. D'après le film de Jean-Luc Godard. Paris : Seghers ; Marsan, R. *Le Beau Serge* (1960). D'après le film de Claude Chabrol. Paris : Seghers et Marsan, R. (1960). *Les Mordus*. D'après le film de René Jolivet. Paris : Seghers. Il y a eu aussi deux romans traduits de l'anglais : Ray, N. (1956). *La fureur de vivre* (Mesritz, A., trad.). Paris : Seghers/Verviers : Gérard & Cie et Cobb, H. (1958). *Les Sentiers de la gloire* (Falk, A., trad.). Paris : Seghers/Verviers : Gérard & Cie.

[6] Certes, la novellisation est aussi, de manière très générale, une forme d'adaptation, qui propose la refonte d'une œuvre sous une autre forme, généralement à l'intérieur d'un autre média. En ce sens, et dans le domaine précis abordé dans cet article, il ne devrait pas avoir de différence entre une adaptation cinématographique, qui convertit un livre en film, et une adaptation novellisante, qui convertit un film en livre. Mais tandis qu'une adaptation cinématographique suppose normalement un changement de média (sauf dans le cas d'un remake, qui convertit un film en un autre film), l'adaptation novellisante implique en principe le maintien du média, en l'occurrence du média écrit (même si, comme on le verra plus loin, il existe aussi des novellisations qui partent non pas d'un texte mais d'une œuvre visuelle).

[7] La culture des fans est souvent une culture nostalgique, qui se construit autour de certains objets culturels dont on cherche à maintenir vivant le souvenir, tout en l'enrichissant sans cesse par de nouveaux apports. Sur les liens entre culture populaire, participation culturelle, création collective et goût du passé, voir notamment les travaux d'Henry Jenkins (Jenkins, J. (1992). *Textual Poachers*. New York : Routledge), mais aussi, de manière peut-être plus singulière, les essais autobiographiques de Jonathan Lethem réunis dans le livre *The Disappointment Artist* (Lethem, J. (2005). *The Disappointment Artist*. Londres : Faber).

[8] On complètera cette publication d'ensemble par les informations très riches présentées sur le site du groupe : <http://www.oulipopo.net/>

[9] « Bartleby le scribe » est une nouvelle (1853) de Herman Melville, auteur de Moby Dick, dont le protagoniste, qui travaille comme copiste dans un bureau de Wall Street, refuse petit à petit le travail que lui donne son chef en disant « I'd rather not » (« je préférerais ne pas »).

[10] Un hapax est un mot rare qui n'apparaît qu'une fois dans un contexte déterminé. Il désigne par extension les œuvres qui sont seules à exemplifier un genre ou une catégorie.

## 2. Bibliographie :

- Baetens, J. (2006). *Vivre sa vie : une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
- Baetens, J. (2008). *La novellisation : du film au roman*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
- Baetens, J., Lits, M. (dir.) (2004). *La Novellisation : du film au livre. Novelization: from film to book*. Leuven : Leuven University Press.
- Bon, F. (2005). *Tous les mots sont adultes : méthode pour atelier d'écriture*. Paris : Fayard.
- Geraghty, C. (2009). *Foregrounding the Media: Atonement (2007) as an Adaptation*. *Adaptation*, 2(2), p. 91-109.
- Hesmondalgh, D. (2012). *The Cultural Industries*. London : Sage.
- Larson, R. D. (1995). *Film into Books. An Analytical Bibliography of Film Novelizations, Movie, and TV Tie-Ins*. Metuchen, N.J. & Londres : The Scarecrow Press.
- McGurl, M. (2011). *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge, MA : Harvard university Press.
- Menger, P.-M. (2009). *Le travail incertain. S'accomplir dans l'incertain*. Paris : Seuil.
- Oulipo (1988). *Atlas de littérature potentielle*. Paris : Gallimard.
- Penley, C. (1992). *Feminism, Psychoanalysis, and the Study of Popular Culture*. Dans Grosberg, L., Nelson, C., Treichler, P. (dir.). *Cultural Studies* (p. 479-500). New York : Routledge.
- Priest, C. (1999). *eXistenZ. A novelization*. New York : Mass Market Paperbacks/ HarperEntertainment.
- Truffaut, F. (2000). *Une certaine tendance du cinéma français*. Dans Narboni, J., Toubiana, S. (dir.). *Le Plaisir des yeux : écrits sur le cinéma* (p. 293-314). Paris : Cahiers du cinéma.
- Van Parys, Th., Jansen, L., Vanhoutte, E. (2004). *eXistenZ, a different novelization? Image [&] Narrative*, 5(1). Récupéré du site de la revue : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/performance/vanparys.htm>
- Viel, T. (2000). *Cinéma*. Paris : Minuit.

### **Pour citer cet article :**

Jan Baetens, *Novellisation et Création*, publié le 04 juin 2016

URL : <https://www.wikicreation.fr/novellisation-creation>