

La description lacunaire, une caractéristique des *novellisations* pour la jeunesse ?

par Sarah Sepulchre*

À l'ère des productions et de la culture multimédias il était important de jeter un regard sur le versant – très vendeur – des novellisations de séries télévisées ; un versant totalement délégitimé sur le plan culturel auquel les spécialistes s'adressent rarement. On sait que ces séries sont conçues et produites selon des schémas qui croisent personnages types et situations potentielles, une mécanique narrative qui ne favorise pas la créativité. Mais qu'elles plaisent beaucoup aux spectateurs et aux lecteurs par leur fonction répétitive et rassurante ! Jusqu'à quel point ces univers de fiction sont-ils construits ? Sur quel type de connivence avec le public reposent-ils ? Quelques pistes qui confortent nos pré-jugés...

*Sarah Sepulchre est Professeure à l'École de Communication, Université catholique de Louvain (Belgique)

Il n'est pas simple d'avoir une vue d'ensemble de la novellisation des séries télévisées destinées à la jeunesse. Principalement, parce qu'il n'existe pas de lieux où sont recensées ces publications. Les maisons d'édition elles-mêmes ne semblent pas avoir de vision claire et historique de leurs productions¹.

Par ailleurs, il n'est pas toujours évident de distinguer ce que recouvre le terme « jeunesse ». Entrent dans cette catégorie, les novellisations de dessins animés et de séries s'adressant à des tranches d'âge qui vont des 3 – 6 ans jusqu'aux « jeunes adultes ». Bertrand Ferrier remarque que la « sursectorialisation », c'est-à-dire le « découpage en tranches d'âge de plus en plus fines et pouvant se chevaucher² », est l'une des pistes explorées par l'édition jeunesse – et a fortiori la novellisation – pour atteindre la rentabilité.

Il serait évidemment intéressant qu'on se penche sérieusement sur l'histoire de la novellisation pour la jeunesse, des genres qui ont été investis, des types de

récits qui ont été adaptés, des cibles visées, etc. En attendant, il semble que tout travail analytique doive faire le deuil d'une certaine forme de mémoire et d'exhaustivité. Cet article présentera donc une étude de cas basée sur la question de la description et centrée sur trois novellisations de séries télévisées à destination des jeunes adolescents³.

La déclinaison multimédiatique

Le phénomène de la novellisation a été surtout examiné dans sa dimension multimédiatique. Christine Masuy analyse les « romans-clip » publiés par AB Production et s'arrête précisément sur cette étiquette qui renvoie à la fois au genre littéraire et au genre télévisuel⁴ et dévoile leur nature hybride. Cette circulation entre les supports semble avoir existé dès les premières formes d'adaptation vers l'écrit. Étienne Garcin, à propos du ciné-roman, souligne que : « Sous la forme cinématographique ou littéraire se révèle le goût d'un public prêt à entrer dans un univers de fragmentation des supports pourvu qu'il soit porteur d'un ressassement des thèmes et des trames⁵ ».

Il apparaît rapidement que le mouvement n'est pas à sens unique. Selon Bertrand Ferrier, « l'opposition stricte entre un produit d'origine et un produit dérivé (postérieur), ne tient pas⁶ ». D'une part, l'adaptation cinématographique influence le livre (réédition, changement de couverture ou de titre, augmentation des ventes d'autres numéros de la même série ou de produits proches). D'autre part, la novellisation est rarement un phénomène simple. Les éditeurs préfèrent multiplier les supports⁷. Une série peut donc être déclinée sous forme de romans, de bandes dessi-

nées, de T-shirt, de DVD, de jeux, etc. L'auteur cite Dominique Poussier, responsable des acquisitions « jeunesse » de TF1 pour qui ce public est « né[e] avec une télécommande à la main, le portable fixé aux oreilles, le MP3 dans la poche et un œil sur Internet avec l'ADSL. Ce sont des multiconsommateurs captifs de tous les supports, très en prise avec l'image et les nouvelles technologies, et très impatient en termes de comportement⁸. » La transmédiagénie, vue par Philippe Marion comme la « [...] capacité d'étoilement, de circulation [...] que possède un récit⁹ », semble donc particulièrement bien convenir à la jeunesse. Cette mobilité a des conséquences. Bertrand Ferrier montre très bien que les règles cinématographiques influencent l'écriture des novellisations. Selon lui, les livres utilisent des techniques d'accroche à la fin des chapitres, ce qui est inspiré des *cliffhangers* qui incitent le téléspectateur à ne pas changer de chaînes durant les publicités. Stratégie qui souligne la tension dramatique du moment et qui favorise également le suspense quand le chapitre suivant s'intéresse à une autre trame narrative¹⁰. La grammaire de l'audiovisuel influence également l'écriture des novellisations vers plus de brièveté. « De la sorte, les chapitres des fictions pour les adolescents ont parfois gagné en densité d'action, en habileté de présentation, en efficacité des dialogues – même si le rendu de l'oralité n'est pas également maîtrisé par tous –, ce qu'ils ont parfois perdu en art de la description. La peur de « lâcher » le lecteur n'autorise guère les longs panoramiques¹¹. »

La question sur laquelle porte cet article démarre précisément de ce constat. Bertrand Ferrier explore l'influence du

film sur l'écriture des novellisations. Mais qu'en est-il du contenu ? Que reste-t-il de la série originale dans les récits réécrits ? Si les novellisations sont des composantes d'un système culturel plus large contenant plusieurs avatars d'un même récit, on peut postuler que certains éléments sont déjà connus par les lecteurs, par exemple les personnages, les lieux, les thèmes abordés, le ton ou le genre. Comment le texte gère-t-il ce savoir ? Notre attention s'est rapidement tournée vers la description. L'hypothèse étant que, si la novellisation s'appuie véritablement sur un univers préexistant connu par les lecteurs, elle peut faire l'économie des passages descriptifs. La gestion du descriptif par les novellisations serait révélatrice de leur nature multimédiatique.

La description

« Le lecteur moyen, en général, identifie d'emblée et sans hésitation une description » annonce Philippe Hamon¹². En apparence, la définition de la description est simple. « Un récit se compose de deux types de représentations : des représentations d'actions et d'événements d'une part, et d'autre part des représentations d'objets, de lieux, de personnages. Ce sont ces dernières que nous appelons des " descriptions " »¹³.

Les chercheurs précisent qu'il existe deux types de description : l'explicite et l'implicite. Dans le premier cas, « [...] le point de vue omniscient permet de dévoiler le passé du personnage, de révéler ses pensées, en somme d'organiser un portrait détaillé sur le plan physique [...] moral [...] social¹⁴. » La caractérisation explicite joue donc sur les traits physiques caractéristiques, les manifestations extérieures de sentiments (larmes, sourires, ...), les vête-

ments, les expressions qui manifestent une appartenance sociale ou professionnelle, etc. Mais le personnage peut aussi être l'objet d'une caractérisation implicite qui se révèle par ce qu'il fait, par ce qu'il dit, par des objets dont il est propriétaire ou des lieux qu'il habite. Notre analyse s'est intéressée uniquement aux portraits explicites.

Les descriptions lacunaires dans les novellisations

Qu'ils soient principaux ou non, les personnages les plus décrits sont ceux qui participent à la trame principale de l'épisode. Dans *Hélène et les garçons*, Christian et Johanna naviguent en plein triangle amoureux auquel prend part Jimmy. Dans *Hannah Montana*, une intrigue est consacrée à une émission à laquelle participent Miley/Hannah et Amber ; dans la seconde, Casse-Noix, une nouvelle élève, martyrise Miley. Quant à Mary-Kate, Ashley, Phoebe, Ross, Eliott et Jérémie, ils se produisent lors d'un spectacle de magie. Dès lors, un personnage secondaire, mais qui a un rôle important dans l'épisode, peut être plus décrit qu'un personnage principal. C'est le cas de Jimmy (18 portraits contre seulement 10 pour Hélène par exemple) ou Casse-Noix (16 descriptions alors que la plupart des personnages ne dépassent pas les 10 dans *Hannah Montana*).

Il existe des éléments descriptifs qui s'appliquent à plusieurs personnages. Le phénomène est anecdotique dans *Les jumelles s'en mêlent* où l'on précise simplement que les quatre filles sont inscrites à la même école. Dans *Hannah Montana*, on remarque que les éléments communs concernent deux paires d'amies en opposition. Miley et Lilly sont deux « pestiférées » selon

Amber et Ashley, celles-ci étant considérées comme deux « snobinardes » par les premières. Dans *Hélène et les garçons*, ces passages désignent soit les filles, soit les garçons, soit les couples amoureux. On apprend qu'Hélène et Nicolas sont les plus réservés, mais qu'ils forment un tableau touchant, par exemple. Ces éléments descriptifs communs permettent de structurer des systèmes de personnages (les couples d'amoureux ou d'amis, les sous-groupes de personnages). Tous les éléments descriptifs ne sont d'ailleurs pas de même nature, certains ont une portée générale et d'autres n'ont de sens qu'au sein de l'épisode. Parmi les éléments ponctuels, se classent les descriptions de vêtements (les costumes portés lors du spectacle de magie, les tenues de scène d'*Hannah Montana* ou les habits de sport d'*Hélène et les garçons*), les émotions liées à l'histoire en cours (Ashley est furieuse lorsqu'elle ne parvient pas à faire son numéro de magie, Hélène a des doutes sur les sentiments de Nicolas), des descriptions physiques passagères (la description de Miley/Hannah quand Casse-Noix la martyrise ou quand Johanna se fait jolie pour Jimmy dans *Hélène et les garçons*) ou d'autres éléments particuliers (une réflexion sur la manière de manger d'Olivier dans *Hannah Montana*, le visage fatigué de Nicolas, Étienne et Cathy après une nuit compliquée). D'autres informations dépassent le cadre d'un simple épisode. Généralement, ces éléments descriptifs concernent le physique, le caractère, parfois les activités de loisirs ou des compétences précises. Les portraits physiques restent très succincts. Dans *Les jumelles s'en mêlent*, on sait seulement qu'Eliott a des cheveux bruns. Les autres personnages, même les jumel-

les, ne sont jamais décrits physiquement. Dans *Hannah Montana*, l'unique indication concerne la transformation de Miley en rock star grâce au maquillage et à une perruque. *Hélène et les garçons* est plus prolixe, mais les indications restent très superficielles : on apprend qu'Hélène a de longs cheveux blonds soyeux, que Cathy est sublime et brune, que Christian a un sourire craquant, qu'Étienne est beau, que Nicolas est charmant ! Le personnage le plus décrit est celui de Johanna, mais avec 9 traits seulement dont 3 qui concernent son accent américain et deux la blondeur de ses cheveux. Les descriptions des caractères ne sont guère plus complètes. Hélène est raisonnable et douce, Cathy est solide, Johanna est volcanique, Christian est égoïste, Nicolas est calme. Dans *Hannah Montana*, Hannah est altruiste alors que Lilly est compliquée. Dans *Les Jumelles s'en mêlent*, on souligne simplement qu'Eliott est une forte tête. Parmi le troisième type de description, on sait que Mary-Kate est une championne de saut à cheval, que Phoebe aime les fripes, que les chambres des deux sœurs jumelles sont décorées très différemment (ce qui symbolise la féminité d'Ashley par rapport au côté sportif de Mary-Kate), qu'Hannah Montana a suivi des cours dramatiques et que les amis d'Hélène sont musiciens. Si l'on ne tient pas compte des traits liés à l'intrigue de l'épisode – qui ne sont pas stables par définition – on remarque donc que les novellisations comptent relativement peu d'éléments descriptifs. Sur les 140 passages descriptifs d'*Hélène et les garçons*, il en reste 34 généraux, 7 sur 95 pour *Hannah Montana* et 6 sur 35 pour *Les jumelles s'en mêlent*. Quel que soit le registre qui domine (le physique dans

	<i>Hélène et les garçons</i>	<i>Hannah Montana</i>	<i>Les Jumelles s'en mêlent</i>
Physique	<i>Hélène</i> : cheveux (2) <i>Cathy</i> : brune et sublime (2) <i>Johanna</i> : mince, tache rousseur, accent, cheveux blonds (9) <i>Christian</i> : plus petit, mignon, sourire craquant (3) <i>Étienne</i> : beau, nez (2) <i>Nicolas</i> : grave, charmant (2)	<i>Miley/Hannah</i> : perruque, maquillage, costume (2)	<i>Elliott</i> : cheveux bruns (1)
	Sous-total : 2	Sous-total : 2	Sous-total : 1
Caractère	<i>Hélène</i> : raisonnable, douce (4) <i>Cathy</i> : solide (1) <i>Johanna</i> : volcanique, chic fille (3) <i>Christian</i> : gonflé, égoïste (2) <i>Étienne</i> : pas calme (1) <i>Nicolas</i> : cool, calme (2)	<i>Miley/Hannah</i> : altruiste (1) <i>Lilly</i> : compliquée, parle en vers, aime les ragots (3)	<i>Elliott</i> : forte tête (1)
	Sous-total : 13	Sous-total : 4	Sous-total : 1
Autre	<i>Christian</i> : musicien (1)	<i>Miley/Hannah</i> : actrice (1)	<i>Relation Ross-Ashley</i> (1) <i>Relation Mary-Kate et Ashley</i> (1) <i>Mary-Kate</i> : cheval (1) frifes (1)
	Sous-total : 1	Sous-total : 1	Sous-total : 4
Total	34	7	34

Hélène et les garçons, le caractère dans *Hannah Montana*, les indications diverses dans *Les Jumelles s'en mêlent*), il est évident que ces items ne constituent pas un portrait complet de personnage, mais plutôt quelques touches sélectives. Même dans *Hélène et les garçons* où les informations sont un peu plus nombreuses, les traits restent plutôt imprécis. En effet, que signifie être « sublime », « craquant », « charmant », « solide » ou « volcanique » ?

Ce constat ne va pas nécessairement à contresens des études similaires menées sur la littérature classique. Tahsin Yücel¹⁵ démontre que Balzac produit souvent des

descriptions lacunaires dans lesquelles certains traits ne sont même pas désignés. La lecture du portrait de Sylvain Pons¹⁶ – l'un des plus longs pourtant de *La Comédie humaine* – ne nous renseigne pas sur sa taille ou sur la couleur de ses cheveux. Le chercheur constate également que les descriptions ne sont pas d'égale longueur. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, le nombre de lignes consacré à tel ou tel protagoniste n'est pas en relation avec son importance. Le portrait de Madame de Sérisy¹⁷, l'un des plus célèbres personnages féminins de l'œuvre, n'est brossé qu'en une phrase où l'on n'évoque que la couleur de ses

cheveux, le teint de son visage et la finesse de ses membres.

Mais on peut souligner que – contrairement à *La Comédie humaine* – tous les portraits sont lacunaires dans les novellisations analysées. Autre fait significatif, la seule description de lieu concerne les chambres des jumelles. La cafétéria, les chambres, le garage de répétition, les écoles, les universités, les dortoirs, les salles de spectacle se dérobent. En ce sens, notre hypothèse semble se confirmer. Les auteurs des adaptations semblent partir du principe que ces lieux et ces personnages font tellement partie de l'imaginaire collectif que les décrire serait superflu.

Ces personnages sont inscrits d'ailleurs dans un univers culturel plus large. En effet, Héléne, Miley Stewart, Mary-Kate et Ashley Burke sont incarnées par Héléne Rollès, Miley Cyrus, Mary-Kate et Ashley Olsen. Non seulement les fictions utilisent leurs prénoms et certains éléments de leur vie (le père de Miley Cyrus joue le père de Miley Stewart), mais il est difficile de distinguer ce qui relève de la fiction de ce qui appartient au réel, tant ces stars sont des produits médiatiques globaux. Héléne Rollès est une production AB au même titre que les sitcoms. Les producteurs ont construit sa carrière de chanteuse en parallèle. Après le succès de la série, Miley Cyrus a fait une tournée de concert sous le nom d'Hannah Montana, avant de se lancer dans la chanson sous sa propre identité. Les jumelles Olsen grandissent à la télévision, de série en série, depuis *La fête à la maison*. Christine Masuy affirme que : « [...] les productions télévisuelles ne constituent que l'un des maillons d'une chaîne de produits complémentaires. Et l'on pourrait mettre au rang de ces produits les acteurs des sitcoms eux-mêmes [...] »¹⁸. Et

ces stars, ces personnages, ces univers sont connus des adolescents, qu'ils soient consommateurs de la série ou pas.

Des questions en suspens

Peut-on, dès lors, affirmer que ces novellisations sont susceptibles de développer l'imaginaire ? Dans un article sur l'utilisation des images médiatiques dans la relation thérapeutique, Monique Brachet-Lehur prétend pourtant que l'afflux d'images développe de nouvelles compétences chez les enfants. « Ce nouveau rapport aux images est tout autant de l'ordre de la créativité et de la richesse imaginaire que par le passé, lorsque les images mentales s'inspiraient de contes ou de lectures personnelles [...] »¹⁹ Les personnages, lieux, histoires des séries rejoindraient donc nos images mentales (composées, selon Monique Brachet, autant d'images culturelles que de souvenirs d'expériences ou de fantasmes) afin d'alimenter notre imaginaire et de ce point de vue, les novellisations ne fonctionneraient pas autrement que les autres récits.

Par ailleurs aucun indice ne permet d'établir avec certitude que c'est la nature transmédiagénique du récit qui est la cause de l'incomplétude des descriptions. Cela pourrait tout simplement être un trait commun avec la littérature populaire. Il faudrait donc prolonger le travail initié ici et comparer l'écriture du roman populaire avec celle de la novellisation. Enfin il faudrait élargir le corpus à d'autres novellisations pour la jeunesse, notamment celles qui ne mettent pas en scène des stars multimédiatiques. Autant de pistes potentielles fécondes à explorer...

1. Sarah Sepulchre, « Les novellisations de séries télévisées. Comment le héros multiple est-il adapté ? », dans Jan Baetens et Mars Lits (dir.), *La novellisation. Du film au livre*, Leuven University Press, Leuven 2004, p. 203.
2. Bertrand Ferrier, « Les novellisations 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, décembre 2006, § 6, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Ferrier.html>, consulté le 29 octobre 2010.
3. Les novellisations étudiées sont « Une nuit ensemble » (d' *Hélène et les garçons*, ABH, 1994) ; « Le grand show » (*Les Jumelles s'en mêlent*, Pocket Jeunesse, 2006) et « Une douce revanche » (*Hannah Montana*, Pocket Jeunesse, 2009).
4. Christine Masuy, « Le marché de la novellisation, une déclinaison multimédiatique du récit télévisé », dans Jacques Migozzi, *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Presses universitaires de Limoges, Limoges, 2000, p. 381.
5. Étienne Garcin, « L'industrie du ciné-roman », dans Jacques Migozzi, *op. cit.*, p. 141.
6. Bertrand Ferrier, *op. cit.*, § 9.
7. Bertrand Ferrier, *op. cit.*, § 30.
8. Bertrand Ferrier, *ibidem*.
9. Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en communication*, n° 7, 1997, p. 87.
10. Bertrand Ferrier, *op. cit.*, § 49.
11. Bertrand Ferrier, *id.*, § 51.
12. Philippe Hamon, *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993, p. 37.
13. Jenny, Laurent (2004). « La description », dans *Méthodes et problèmes*, département de français moderne, Genève, URL : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description>, consulté le 2 novembre 2010.
14. « Le personnage de roman », dans Les corpus, URL : <http://www.site-magister.com/grouptxt4.htm>, consulté le 2 novembre 2010.
15. Tahsin Yücel, *Figures et messages dans « La Comédie humaine »*, Mame, Tours, 1972, pp. 11-43.
16. Tahsin Yücel, *id.*, pp. 26-28.
17. Tahsin Yücel, *id.*, p. 29.
18. Christine Masuy, *op. cit.*, p. 382.
19. Monique Brachet-Lehur, « Influence des images médiatiques sur l'imaginaire des enfants. Un nouveau rapport aux images », dans *Imaginaire & Inconscient*, 2001/4, n° 4, p. 39.

