

ANNA MAZIARCZYK

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

## NOVELLISATION COMME TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE : *CINÉMA* DE TANGUY VIEL

À l'époque du prétendu déclin de la littérature, où elle-même cherche à abandonner la version papier, jugée dépassée, pour tenter de survivre dans les nouveaux médias, Tanguy Viel va à contre-courant des tendances dominantes en faisant un transfert du visuel à l'écrit. Son roman au titre significatif de *Cinéma*<sup>1</sup> constitue un des exemples les plus originaux de novellisation, pratique basée sur une traduction intersémiotique des codes visuels au moyen des signes linguistiques<sup>2</sup>. Allant à l'encontre de la pratique typique de la novellisation qui relève, dans la plupart des cas, d'une stratégie de marketing et vise à exploiter le succès d'une production cinématographique afin d'en augmenter la rentabilité, *Cinéma* se présente comme un transfert artistique d'un film en un texte littéraire. Tout en se référant aux principes de la théorie de la novellisation<sup>3</sup>, le présent article se pose pour objectif de démontrer la manière dont Tanguy Viel exploite les mots et les modes du récit afin de verbaliser et narrativiser l'œuvre cinématographique.

Déjà à travers le titre, Viel indique l'enjeu de son roman, en construisant par là-même l'horizon d'attente du lecteur. Le texte exprime bien la fascination de la puissance du cinéma et, en particulier, d'une œuvre concrète, à savoir *Sleuth* de Joseph L. Mankiewicz, que le narrateur relate dans son récit<sup>4</sup>. Or, à l'encontre des situations très fréquentes dans la littérature qui intègre la sphère visuelle le plus souvent à travers des références intertextuelles aux grands classiques du cinéma, la réécriture de motifs populaires ou l'emprunt de techniques cinématographiques, le roman de Viel se propose un enjeu quelque peu différent : il opère un transfert du film vers l'écriture, rejoignant ainsi la pratique de la novellisation.

<sup>1</sup> T. Viel, *Cinéma*, Les Éditions de Minuit, Paris 1999 (C).

<sup>2</sup> R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les Éditions de Minuit, Paris 1963, p. 79.

<sup>3</sup> Nous allons nous appuyer surtout sur les travaux théoriques de J. Baetens relatifs à cette problématique.

<sup>4</sup> *Sleuth (Le Limier)* est un film britannique réalisé par Joseph L. Mankiewicz et sorti en 1972, avec la participation de Laurence Olivier et Michael Caine.

Édité par les prestigieuses Éditions de Minuit, le texte de Viel ne se présente pourtant point comme une simple « version romancée d'un scénario »<sup>5</sup>, d'autant plus que son titre évoque non une œuvre concrète mais le septième art en général. Par ailleurs, le récit même ne trahit que très tardivement les références du film-source qui l'a généré. Du coup, pour un lecteur qui ne connaît pas le film, le roman peut sembler n'être qu'une fiction toute ordinaire tant que l'explication n'est pas fournie par le narrateur avant la fin du texte. Viel ne joue donc pas sur les éléments classiques de la novellisation pour attirer vers le livre tout le public charmé par le film. Roman à visée cinéphilique, comme le titre le suggère, son texte est à la fois le récit d'une œuvre cinématographique et le descriptif de cette expérience intime qu'est la réception d'un film culte. À travers cette double visée, il relève bien les enjeux de la novellisation littéraire qui met en valeur le narrateur en tant qu'instance organisatrice du texte puisque, comme le constate Jeanne-Marie Clerc, « 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 film »<sup>6</sup>.

Le livre débute par la même scène que le film, à savoir l'arrivée de Milo Tindle à la maison du riche aristocrate Andrew Wyke, mari de sa maîtresse et son rival :

Une voiture de sport, la voiture rouge de Milo Tindle, qui roule dans l'allée qui mène au château, au manoir qu'on voit de face et qui en impose. Tindle, c'est son nom, c'est un Anglais, et il se gare dans la cour du manoir, sur le gravier, avec sa voiture de sport rouge, avec sa veste étriquée très à la mode dans les années soixante-dix. Il en sort, de sa voiture rouge (avec ses initiales inscrites sur le côté, sur l'aile droite, rajoutées par-dessus la peinture, c'est écrit : M.T., comme Milo Tindle). (C 9)

Dans cette scène initiale, ainsi que dans le roman entier, l'usage du présent est une règle narrative. Il s'agit bien là d'un procédé d'adaptation permettant d'exprimer, à travers des mots, cette spécificité de l'œuvre de l'écran qu'est sa durée<sup>7</sup> : l'action du film se déroule bien devant les yeux du spectateur, présentée ici et maintenant et non, comme c'est d'habitude le cas de la littérature, à travers la rétrospection d'événements qui ont déjà eu lieu. Chez Viel, le monde fictif est capté comme une série d'instantanés, à travers le procédé de « l'écr(an)iture »<sup>8</sup> qui se veut être une traduction scripturale de la temporalité au cinéma.

Et pourtant, il serait naïf de considérer le texte de Viel comme une copie régulière du film raconté. C'est un truisme de répéter après Claus Clüver que toute

<sup>5</sup> J. Viswanathan, « Ciné-romans : le livre du film », *Film* 9, 2012, p. 14.

<sup>6</sup> J.-M. Clerc, *Littérature et cinéma*, Nathan, Paris 1993, p. 99.

<sup>7</sup> Cf. à ce titre les études sur la temporalité de la narration dont surtout Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris 1968 et P. Ricœur, *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris 1983.

<sup>8</sup> Ari J. Blatt, « Remake: Appropriating film in Tanguy Viel's *Cinéma* », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 4, December 2005, p. 380.

traduction, sujette au phénomène de la perte, offrira inévitablement quelque chose en moins que le texte source<sup>9</sup>. L'enjeu consiste à opérer un choix entre les éléments distinctifs et les composantes accidentelles du texte de départ afin de sacrifier délibérément ces derniers et de mieux faire ressortir l'essentiel de l'œuvre. Dans le cas des traductions intersémiotiques, ce choix est d'autant plus compliqué que le problème du passage d'un système de signes à l'autre s'y superpose. Dans *Mimologiques*, Gérard Genette rappelle que le fonctionnement des deux systèmes diffère largement : le verbal a pour vocation de dire le monde, tandis que l'image cherche à le représenter<sup>10</sup>. Linéaire, le récit est ainsi incapable de saisir la simultanéité du phénomène visuel : forcément condamné à sélectionner et expliquer, il traduit ce qui n'est pas directement exprimé dans le film mais simplement évoqué à travers les images.

Chez Viel, cette dimension sélective et explicative est manifeste dès le début du récit. Racontant son film favori, le narrateur se concentre de préférence sur l'intrigue et cherche à saisir avant tout le déroulement des événements dans cette ambition de transmettre à son lecteur l'essentiel de l'action du film. Contrairement à ce qu'on pourrait espérer dans le cas du récit d'une œuvre visuelle, le texte est presque totalement dépourvu de descriptions. Accidentelles, elles ne dépassent point quelques indications basiques, qui suggèrent plutôt qu'elles ne donnent à voir<sup>11</sup> : glissées souvent entre parenthèses, les descriptions ont dans le texte le statut de détails peu significatifs, évoqués en marge des événements rien que pour apporter des précisions élémentaires sur le contexte de l'action. On a également du mal à trouver, dans *Cinéma*, des mots qui renvoient au pictural, à la configuration visuelle ou à la dimension auditive du film raconté. Elliptique et dépouillé, le style du récit est tout le contraire de l'écriture conventionnelle qui prédomine dans les novellisations, assurant au lecteur une entrée facile dans le texte et un plaisir immédiat lié à une reconnaissance rapide du contexte du film<sup>12</sup>. L'écriture plate rapproche le texte du script de scénario, comme le démontre bien cette scène de l'inspection du salon par Milo Tindle à la recherche des bijoux cachés par l'aristocrate :

[il] marche à nouveau, lentement cette fois, dans l'espace baroque du bureau, suspectant chaque recoin, scrutant les livres, les murs étouffés de tableaux, les papiers entassés sur les tables, un tour complet sans rien négliger, puis soudain s'arrête, ou plutôt continue, puis revient en arrière, puis s'arrête, et soudain fixe le jeu de fléchettes cloué au bois, sur un pan de bibliothèque, la cible quasi neuve qui le laisse sur place. (C 32)

<sup>9</sup> Cf. C. Clüver, « On intersemiotic transposition », *Poetics Today* 10, n° 1, 1989, p. 61.

<sup>10</sup> G. Genette, *Mimologiques*, Seuil, Paris 1981. Cf. aussi, à ce sujet, J. Lotman « Problèmes de la typologie des cultures », [dans :] J. Kristeva, J. Rey-Debove, D. J. Umiker (dir.), *Essais de sémiotique*, La Haye : Mouton, Paris 1971, pp. 46–56.

<sup>11</sup> Il faut reconnaître ici la célèbre formule de R. Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, Paris 1980, p. 156.

<sup>12</sup> Sur le style des novellisations conventionnelles, cf. J. Viswanathan, *op. cit.*, p. 15.

Rejoignant la perspective « de la caméra en plein dessus » (C 33), l'œil du narrateur épie chaque mouvement du personnage pour le noter de manière transparente, objective et anonyme. Dépourvu d'élan romanesque, le passage ressemble à un synopsis qui transcrirait mécaniquement les actions des protagonistes, les étapes cruciales de l'intrigue et l'agencement des scènes.

Décidément, le visuel manque largement dans le roman. Comme le constate Sébastien Rongier, le narrateur « parle parfois de ce qu'il voit, décrit des situations mais se préoccupe peu des images, de leur écriture filmique »<sup>13</sup>. S'il procède ainsi, c'est parce qu'il conclut que la complexité du film ne se laisse pas saisir à travers les seules séquences visuelles, donc « c'est vanité de faire parler les images » (C 43). Il aurait compris, à ce que suggère Faerber, que, contrairement à ce qu'on pense d'habitude, « l'image ne définit pas le cinéma, qu'elle en est le contresens tragique »<sup>14</sup> car elle seule n'épuise pas l'écran. La narration de *Cinéma* est ainsi tout le contraire de l'*hypotypose*, cette figure rhétorique qui consiste à « décrire une scène de manière si vive, si énergique et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux du lecteur avec la présence [...] de la réalité »<sup>15</sup> afin de rendre, à travers les mots, des expériences ou des phénomènes visuels. Or, ce déficit est, selon Jan Baetens, bien propre à la novellisation, car par principe, elle ne cherche pas à « faire concurrence au pouvoir visuel du cinéma »<sup>16</sup>. Ainsi, la traduction verbale de la production de Mankiewicz ne prétend nullement à rivaliser avec l'image, mais se fait plutôt unidimensionnelle, centrée davantage sur l'intrigue seule. Refusant d'emblée de saisir ce qui fait « la spécificité » de l'œuvre visuelle<sup>17</sup>, le texte néglige pourtant tout cet aspect théâtral propre à *Sleuth*, à travers lequel le jeu est souligné d'autant plus fortement comme étant la problématique centrale et le dispositif même du film.

En effet, chez Viel, le film n'est qu'un point de départ pour une narration qui se construit autour de lui, l'embrassant à travers le filtre de la conscience du narrateur : « [...] toutes ces choses visibles, je dois les laisser parler à ma place, non pas à ma place, je suis là aussi, mais ensemble, que les images et moi on parle ensemble, voilà ce que je dois faire » (C 43). Admirateur invétéré du film, qu'il a visionné « des dizaines, des centaines de fois » (C 113), le narrateur le raconte non

<sup>13</sup> S. Rongier, « Tanguy Viel : une stratégie de l'effrangement » [sic !], [http://remue.net/cont/viel\\_cinema.html](http://remue.net/cont/viel_cinema.html), consulté le 2.07.2012.

<sup>14</sup> J. Faerber, « Déjà vu ou le Hors comme défiguration du roman par le cinéma », *Chaoïde*, n° 11 « Le Hors », automne 2007, p. 169.

<sup>15</sup> H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, Paris 1998, p. 538. Cf. aussi, à ce titre, J.-J. Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Dunod, Paris 1993, p. 71 et L. Louvel, *L'œil du texte*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse 1998, p. 82.

<sup>16</sup> J. Beatens, « La novellisation en version illustrée », <http://sites-test.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/6391/6081>, consulté le 7.07.2012.

<sup>17</sup> Nous entendons la notion de « spécificité » dans le sens que lui attribue L. Manovich dans *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge 2000, p. 15.

pour en faire un simple résumé littéraire, même si celui-ci est réussi, mais pour exprimer sa fascination pour l'œuvre, qu'il juge parfaite dans sa construction, et la faire partager aux autres : « en voyant les images dans le bon ordre comme tout le monde, j'ai du mal à comprendre qu'on ne trouve pas ce film formidable » (C 26). Tout en occultant la dimension visuelle qui, par ailleurs, n'est pas essentielle dans *Sleuth* – dont l'intérêt réside surtout dans le conflit dramatique entre les protagonistes –, il tente d'explicitier, à partir de la description des scènes du film, cette œuvre hermétique et difficile à cerner, pour en révéler toute la profondeur, la beauté et la force d'attrait. L'enjeu du récit s'avère ainsi particulièrement subtil puisqu'il doit résoudre une question délicate, à savoir trouver des moyens pour raconter sans en dire trop, éclaircir l'intrigue sans la trahir à cette occasion.

Pour le narrateur, l'intrigue spectaculaire du film n'est, en effet, qu'un simple prétexte et le déclencheur d'un fond dissimulé qu'il s'efforce de faire découvrir à un lecteur-spectateur naïf :

[...] c'est une ficelle, une grosse ficelle qui permet de tout faire tenir ensemble, mais fondamentalement c'est peu, très peu par rapport au film, et du coup, j'y pense maintenant, mais, du coup, c'est le genre de ficelle qui peut empêcher de voir le plus extraordinaire, le plus maîtrisé, ce genre de ficelle qui détruit la pureté de l'intelligence. (C 31)

Tout en se rappelant les impressions éprouvées au moment où il a vu le film pour la première fois, le narrateur propose au lecteur une analyse particulièrement détaillée mais surtout très personnelle de *Sleuth*, résultat de ses réflexions durant de multiples séances de projection : « [...] des choses aussi importantes que ça, je ne les ai digérées qu'au bout de quinze fois, et certaines autres choses, au bout d'encore plus de fois à regarder le film dans tous les sens, en toutes situations [...] » (C 37). Dans son récit, il focalise les moindres détails apparemment insignifiants, les circonstances accidentelles, les répliques anodines pour attirer l'attention du lecteur sur des éléments clés de l'action qu'il souligne ostensiblement :

Cela peut échapper la première fois qu'on voit le film, et je souligne volontairement ce détail capital, parce que ça fait partie des récurrences du film, des combats adventices. [...] on pourrait passer dessus, on pourrait même raconter tout le film en éliminant cette dimension, mais c'est important. (C 21)

Il lui arrive quelquefois d'ajouter des explications à l'intrigue et d'exprimer de front ce que le film ne fait que suggérer, comme par exemple au moment où il dévoile que le mépris éprouvé par Wyke envers les plébéiens est une « obsession maniaque » (C 57). Truffé d'observations, remarques et commentaires, le récit progresse par dérapages constants, ce dont le narrateur est parfaitement conscient puisqu'il avoue : « Mais je m'éloigne, je parle, et le film n'avance pas » (C 40).

Le texte est ainsi non seulement orchestré de manière quelque peu différente par rapport au film qu'il relate, mais aussi, le déborde verbalement à travers cette dimension critique qui y est ajoutée. Qui plus est, visant à passer à la loupe le film et à l'analyser à travers « toutes les perspectives, et toutes les hypothèses » (C 51),

le récit entame sérieusement la chronologie originale pour « [...] mettre l'accent sur les choses importantes, même si, il faut dire, tout est important » (C 30). Se focalisant sur les actions qu'il juge décisives, le narrateur omet certains détails secondaires et y revient ultérieurement pour compléter sa relation par des ajouts fournis rapidement, en marge de l'histoire racontée. Quelquefois, il anticipe sur le déroulement de l'action, en signalant les événements, les gestes ou les répliques qui vont venir ultérieurement. S'il ne suit pas de manière idéale la chronologie du film, c'est, comme l'avoue le narrateur, « fait exprès que je ne la respecte pas, parce que ce serait moins facile pour faire surgir comme il faut les reliefs du film » (C 68). Il s'efforce tout de même de ménager un certain équilibre entre ce qu'il dévoile et ce sur quoi il garde le silence pour respecter l'esprit de l'œuvre : « [...] je ne peux pas en dire plus, ni les tenants ni les aboutissants de l'affaire, parce que sinon je ne respecte pas la chronologie, et donc je ne respecte pas la grandeur des choses » (C 26). Tout le long du texte, on voit cette « tension » dont parle Jean-François Duclos<sup>18</sup> entre l'œuvre originale et le résumé proposé par le narrateur qui, même s'il suit de près l'action du film, ne peut pas s'abstenir d'en diverger, quelquefois même radicalement. Or, les prolepses sont parfois si poussées qu'elles dénoncent l'intérêt même de l'intrigue : longtemps à l'avance par rapport au film, le narrateur trahit que Milo Tindle n'est pas mort bien qu'il soit tombé sous le coup d'une balle tirée par Wyke, pour ajouter tout de suite que, somme toute, il « finira mort » (C 77). Vers le milieu du récit, le lecteur apprend donc le dénouement et tout le suspense de l'action filmique se trouve ainsi anéanti d'un seul coup.

Le récit du film, tel qu'il est fait par le narrateur, n'est donc point une reconstruction mais plutôt une déconstruction de *Sleuth*, à savoir une décomposition de sa structure visant à dévoiler les ambiguïtés et les confusions pour parvenir à son essence. On pourrait même risquer l'hypothèse qu'il s'y produit une destruction de la structure parfaite de l'œuvre cinématographique d'origine. La narration n'arrive pas à refléter la perfection du film qui est « épuré, puis c'est monté, ça vient toujours à propos » (C 43) et gâche la structure, idéale dans sa concision extrême, par le gaspillage de « pellicule vocale » (C 43). Le projet initial échoue puisque la voix du narrateur, incapable d'atteindre l'objectivité idéale, ne cesse de se « *dé-couvrir* »<sup>19</sup> à travers le récit, l'imprégnant de sa subjectivité. Guidé dans sa réception, le lecteur-spectateur n'est pas confronté, à travers la novellisation de Viel, à l'œuvre originale sous une version littéraire, ne serait-ce que parce qu'elle est réduite dans sa dimension visuelle par le transfert d'un système de signes vers un autre, mais plutôt à son simulacre, pour reprendre la formule très pertinente de Duclos<sup>20</sup>. Le texte ne présente pas le film de Mankiewicz, mais ce film tel qu'il

<sup>18</sup> J.-F. Duclos, « Faire comme si : réécriture et simulacre chez Éric Chevillard et Tanguy Viel », *Écho des études romanes* VII, n° 2, 2011, p. 91.

<sup>19</sup> Expression employée par J. Faerber, *op. cit.*, p. 182.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 87.

a été saisi par le narrateur, filtré par sa conscience, soumis à une confrontation « avec mon monde à moi, mon réel à moi qui change tout le temps, pour tester la résistance du film à mon mental » (C 37). C'est sa vision personnelle de l'œuvre cinématographique, voire, comme on peut le supposer en observant son intense implication dans l'acte de narration, sa propre réalisation artistique que le film ne fait qu'inspirer.

Malgré toute l'exégèse littéraire faite par le narrateur, le film n'en devient pas pour autant facile à saisir pour le lecteur. La couche interprétative, fruit des réflexions subjectives, est si dense qu'elle finit par dissimuler l'œuvre cinématographique originale. Maints passages sont ambigus, à tel point qu'il est impossible de constater s'ils résument les cadres du film ou s'ils constituent seulement des impressions du narrateur, comme c'est par exemple le cas de la scène de lutte entre les protagonistes et de leur prétendue liberté d'action (C 49). Fondé sur des visions successives du film qui s'échafaudent, le récit fluctue sans cesse et privilégie les perspectives au hasard : « [...] même pour moi c'est évolutif, toujours plus, et je souligne ce que je veux bien souligner, ce que le jour d'aujourd'hui veut bien que je souligne [...] » (C 56). Racontant un film fondé sur des mirages et des illusions, le récit imite en quelque sorte sa « structure diabolique »<sup>21</sup> et ludique : il interroge la complexité du film pour la rendre encore plus embrouillée et multiplie encore davantage les ambiguïtés qu'il se propose de dissiper. Tout en promettant au lecteur de lui faire connaître une œuvre culte, il lui substitue un simulacre qui est à la fois une copie imparfaite de l'original et un amalgame d'impressions esthétiques. Jouant avec le lecteur de la même manière que le fait le film avec son spectateur, le roman de Viel réalise verbalement l'art de *Sleuth* : l'art de séduire, de manipuler et de tromper pour le simple plaisir du jeu.

Avec les novellisations, on touche encore une fois le problème épineux des équivalences entre l'image et les mots, entre l'œuvre filmique et le texte littéraire. Raconter un film est une opération de défiguration puisque c'est « un travail qui rend visible autrement la peinture, qui convertit les figures de la représentation en tropes d'expression »<sup>22</sup>. Or, pour André Gardies, la transposition de ce type « n'est pas une opération de transport, de transaction ou de transcodage, elle est un travail d'écriture à partir d'une position autre »<sup>23</sup>, voire « une métacréation », selon la thèse de Julio Plaza<sup>24</sup>. C'est bien le cas de *Cinéma* qui transpose un film dans la littérature pour construire autour de lui une nouvelle diégèse. La réécriture littéraire du film se présente non pas comme un « transfert » mécanique, mais plutôt comme une « adaptation » proprement dite dans le sens proposé par Brian

<sup>21</sup> Expression empruntée à J.-F. Duclos, *op. cit.*, p. 91.

<sup>22</sup> J. Rancière, *Le destin des images*, La Fabrique éditions, Paris 2003, p. 89.

<sup>23</sup> A. Gardies, « Le narrateur sonne toujours deux fois », [dans :] T. Groensteen (dir.), *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation : Littérature, Cinéma, Bande dessinée, Théâtre, Clip*, Édition Nota Bene (Québec) et Centre national de la B.D. (Angoulême), Québec 1998, p. 76.

<sup>24</sup> J. Plaza, *Tradução intersemiótica*, Perspectiva, Sao Paulo 1987, p. 11.

McFarlan<sup>25</sup> : c'est une reconstruction de l'œuvre de l'écran à travers les mots, une tentative d'en saisir l'esprit et de l'exprimer au moyen d'un autre système de signes que celui de l'original. Il s'agit là d'une « novellisation au second degré, qui permet d'instaurer un dialogue entre le film raconté et le roman qui le raconte d'une part, et d'élargir notablement le matériau de base de l'écrivain d'autre part »<sup>26</sup>. Le roman de Viel est bien un *remake* du film : c'est à la fois *Sleuth* et un autre *Sleuth*, c'est un original refait, retravaillé et réorganisé en fonction d'un nouveau regard qui y est posé et du transfert intersémiotique qu'il subit. Loin de se limiter à proposer seulement une nouvelle reconfiguration de l'œuvre, le texte reprend l'essence même de l'original, à savoir tout ce jeu de l'être et du paraître qui en fait la saveur irrésistible. Ainsi, malgré toutes les pertes qui se produisent à l'occasion du transfert intersémiotique, cette puissance irréfutable du film qui a fasciné le narrateur et motivé son récit se retrouve inscrite dans l'écrit.

#### NOVELISATION AS INTERSEMIOTIC TRANSLATION: CINEMA BY TANGUY VIEL

##### Summary

In the epoch of the often declared decline of literature, which is moving away from print, considered to be an obsolete medium, and trying to find its place in new media, Tanguy Viel, against these tendencies, undertakes a transposition from the visual to the verbal. His novel, not accidentally entitled *Cinéma*, is one of the most original examples of novelisation, a process involving an intersemiotic translation of visual codes into verbal signs. In contrast to typical novelisations, which are usually an element of commercial exploitation of a particular film's popularity, *Cinéma* consists in an artistic transfer of a film to a literary text. Basing on theories of novelisation, this article seeks to demonstrate how Tanguy Viel uses words and narrative techniques to verbalise and narrativise a film.

**Key words:** Viel, Tanguy, novelisation, intersemiotic translation, rewriting.

<sup>25</sup> B. McFarlane, *Novel to Film*, Clarendon Press, Oxford 1996, p. 13.

<sup>26</sup> J. Beatens, « La novellisation contemporaine en langue française », <http://www.fabula.org/lht/2/Baetens.html>, consulté le 7.07.2012.