

**Évelyne DEPRÊTRE et German A. DUARTE [dir.], *Transmédialité, bande dessinée et adaptation*, Presses universitaires Blaise Pascal (collection « Graphèmes »), 2019, 305 p.**

**Anne-Sophie Gravel**

Université Laval

Dirigé par Évelyne Deprêtre et German A. Duarte et issu d'un colloque donné en mai 2016 dans le cadre du Congrès de l'Association francophone pour le savoir (ACFAS), le collectif *Transmédialité, bande dessinée et adaptation*<sup>1</sup> se situe au carrefour de l'adaptation, entendue comme étant à la fois le processus et le résultat de la modification d'une œuvre, et de la transmédialité, considérée comme un mode d'adaptation causé par la convergence des médias à l'ère numérique. Les deux objectifs de l'ouvrage sont approchés par le prisme du média bédéique. D'une part, il s'agit de situer les processus adaptatifs dans un contexte technologique et numérique et, d'autre part, de mettre en lumière l'aspect collectif de la transmédialité. Ainsi, si certains chapitres et textes visent à théoriser les concepts de transmédialité, d'intermédialité et d'adaptation, d'autres cherchent à exemplifier et à interroger divers cas de figure, enjeux et nouvelles formes d'œuvres transmédiales.

La première partie, « Intermédialité, technologie et espaces narratifs », propose une analyse des concepts d'intermédialité et de transmédialité, tout en mettant l'accent sur la manière dont la popularisation de la technologie numérique transforme les arts populaires. L'article *Pourquoi la transmédialité* (Sémir Badir) permet une incursion dans les fondements et les enjeux de la transmédialité, au moyen d'une analyse terminologique et idéologique des composantes « média » et « trans ». Le texte étudie ensuite trois motifs sur lesquels repose le concept : l'avènement social du numérique, la patrimonialisation des arts populaires et le retour des téléologies dans les sciences sociales. L'article expose finalement trois formes de la transmédialité appliquée aux pratiques culturelles, c'est-à-dire le cycle fictionnel, le genre et le thème. Le texte *Transmédialité ou fractalité ? L'acte narratif dans le contexte numérique* (German A. Duarte) propose une réflexion axée sur les possibilités technologiques qui tendent à modifier l'organisation des espaces narratifs, créant une rupture dans la manière de produire et de consommer des contenus narratifs. Le texte

---

<sup>1</sup> Évelyne Deprêtre et German A. Duarte [dir.], *Transmédialité, bande dessinée et adaptation*, Presses universitaires Blaise Pascal (collection « Graphèmes »), 2019, 305 p.

se focalise donc sur la triade auteur – machine – consommateur, notamment au moyen du rapport à la machine dans les œuvres du duo d'artistes Woody et Stenia Vasulka. Finalement, le texte *La transmédialité ou l'aventure du cadre* (Lucie Roy) invite à comprendre la transmédialité par une étude plus approfondie des supports accueillant l'image et, surtout, des relations des contenus narratifs avec ces cadres. Plutôt que de se pencher sur les représentations, Roy analyse les variations d'usage des cadres qu'offrent la peinture, l'illustration, la bande dessinée et le film en lien avec le jeu vidéo *Assassin's Creed Unity*, et présente comment l'écriture de l'image est à percevoir dans une logique transmédiatique sans cesse renouvelée par le cadre.

La seconde et la plus volumineuse partie, « Adaptation, littérature et bande dessinée », aborde les liens entre la littérature et la bande dessinée, tout en questionnant la définition et les mécaniques de l'adaptation d'un roman en images. Le premier article, *Adaptation et retour dans Ulysse de Jean Harambat* (Jean-Bernard Cheymol), pose le problème du rapport que l'on peut encore entretenir avec des œuvres universellement connues et a pour objectif de remettre en question l'activité d'adaptation comme un moyen de transmettre l'histoire. Il présente donc les moyens de la fidélité adoptés par la bande dessinée issue de *L'Odyssée*, ainsi que les relations et voies d'accès entre cette dernière et la BD d'Harambat. Pour l'auteur, l'adaptation ne se conçoit pas comme une nouvelle œuvre, mais existe plutôt à partir des relations entre l'œuvre originale et celui qui l'adapte et/ou qui la lit. L'article *Adapter Sade en bande dessinée : de l'intermédial au transmédiat* (Olivier Delers) effectue une analyse et une mise en dialogue des styles graphiques choisis pour quatre adaptations en bandes dessinées des œuvres de Sade (double dialogue : entre les BD, et entre chaque BD et l'œuvre originale), et étudie comment les divers choix visuels et esthétiques rendent les mécanismes sémiotiques des écrits de Sade. Le texte *La série Holmes (1854 – 1891 ?) de Cecil et Luc Brunschwig : Adaptation et reconfiguration culturelle* (Christophe Gelly) se prête à une analyse des procédés formels employés dans la série *Holmes* pour démontrer l'ambiguïté des représentations dans les cas d'uchronie. L'auteur aborde la déconstruction de la figure mythique d'Holmes ainsi que la multiplication des niveaux narratifs qui passe notamment par les couleurs employées. Il conclut que cette adaptation de mythes et de figures revendique, par son statut d'uchronie, une certaine égalité avec l'œuvre originale. Deux textes se penchent ensuite sur des adaptations en bandes dessinées de Kafka. Dans *Kafka en vignettes : analyse comparative des adaptations bédéiques de La Métamorphose* (Juan Alberto Conde), l'auteur considère l'adaptation comme un exercice de relecture et de réinterprétation en comparant trois bandes dessinées qui reprennent la première scène de *La Métamorphose* de Kafka. Le texte se centre sur les émetteurs et les récepteurs en étudiant la démarche adaptatrice selon une approche cognitive. Dans *Ce que le dessin dit de l'écriture : réflexivité de la technique dans les adaptations du Château de Kafka par Olivier Deprez* (Jean-Charles Andrieu de Levis), alors que le texte précédent mettait en dialogue l'interprétation de trois adaptateurs, celui-ci traite d'une seule œuvre adaptée en exposant comment elle se fait l'analogue du texte original. Le texte met également en lien les influences artistiques et conceptuelles contemporaines au roman de Kafka pour montrer comment Deprez les a faites siennes et les a réinvesties pour produire une analyse visuelle et stylistique de l'écriture de Kafka. L'article *Muñoz rencontre Camus avec L'étranger :*

*le roman revu par l'illustrateur. Un cas limite d'adaptation* (Évelyne Deprêtre) clôt cette section du collectif en étudiant comment cette réappropriation du texte original ne se contente pas de l'accompagner (ou de l'illustrer), mais constitue une nouvelle représentation. L'analyse s'assoit sur une étude des procédés employés pour montrer comment l'œuvre illustrée invite à la fois à une relecture du roman de Camus et en est aussi une interprétation visuelle.

La troisième partie, intitulée « Bande dessinée de reportage, biographie et mécanismes d'adaptation filmique », est le point-milieu de l'ouvrage ; il fait donc office de pont entre la première partie (plus théorique) et la seconde (plus appliquée à la culture populaire), et aborde également les liens entre la réalité et la fiction, ou l'adaptation de la réalité par la fiction. Les textes qui composent ce chapitre traitent donc de la réminiscence et de la distanciation entre l'œuvre source et la seconde. Ainsi, l'article *Transmédiation en crise. De La Fantaisie des Dieux comme fantaisie et distension des mondes* (Alain Agnessan) envisage la bande dessinée *La Fantaisie des Dieux* comme une prolongation du texte dont elle est issue, mais également comme une « distension », c'est-à-dire qu'elle fait se croiser plusieurs temps, espaces et perceptions. L'auteur définit également une hétéronarration, une manière de prendre à rebours la narration des événements en exposant « ce qui n'aurait pas dû arriver ». Le texte *Les paradigmes interprétatifs en regard de l'adaptation. Le cas de Seton. Le naturaliste qui voyage de Jirō Taniguchi* (Karine Gendron) aborde la question du logocentrisme et de la croisée des imaginaires dans l'adaptation de l'œuvre de l'Écossais-Canadien Ernest Thompson Seton par le Japonais Jirō Taniguchi. L'autrice analyse notamment de quelles manières le premier influence l'esthétique du second et comment le projet tient d'une double rhétorique où la manière de mettre en scène la démarche de l'autre correspond à faire valoir son propre travail. L'article *Le tiers graphique dans l'adaptation cinématographique de la littérature. Le cas de Bruno Schultz et du film La Clepsydre de Wojciech Has (1973)* (Jessy Neau) considère l'adaptation comme une version augmentée et évoque une « transmédialité inversée » : au lieu d'analyser le passage du texte à l'écran, il convient de relire l'original à partir de sa recreation. Ainsi, par l'analyse d'un film dressant un lien narratif entre différentes nouvelles réunies en deux recueils, l'autrice montre comment le film et l'univers graphique de Schultz se nourrissent l'un et l'autre et ne peuvent être compris entièrement sans l'apport de l'autre.

La quatrième partie, « Adaptation, transmédia, comic et médias audiovisuels », se penche davantage sur le rapport de la culture populaire à la transmédiation et aux adaptations, plus précisément l'adaptation au cinéma de bandes dessinées (qui sont souvent des *blockbusters*). L'article *L'adaptation « plan par plan » à l'épreuve de la « spécificité médiatique », Sin City (Robert Rodriguez et Frank Miller, 2005) et Watchmen (Zack Snyder, 2009)* (David Roche) est le premier à aborder l'aspect socioéconomique de l'adaptation et prend pour pari de démontrer que les différences entre BD et cinéma relèvent avant tout de conventions esthétiques plutôt que de réelles différences ontologiques. Par une analyse de ces supposées oppositions entre les deux médias et des « effets-BD » parfois incorporés dans le cinéma, l'auteur invite à la prudence et suggère d'éviter de tirer des conclusions hâtives sur les potentialités ou les défaillances de l'un par rapport à l'autre. L'article *The Dark Knight : les fragments narratifs comme matériau*

*d'adaptation* (Guillaume Labrude) montre comment les scénaristes de la série de films de Batman la plus récente ont puisé dans trois albums de bande dessinée pour faire de la trilogie un point de rencontre entre ces diverses œuvres. Chacune des trois parties du texte se penche sur un opus de la série de films en lien avec le *comic* qui est à sa source pour étudier de quelles manières l'œuvre de Nolan joue avec ces fragments et crée un récit cohérent, tout en développant sa propre esthétique. Le chapitre se clôt sur le texte **X-Men Apocalypse : entre narration transmédia et personnage transmédia** (Aurélié Lemieux) qui, de son côté, se centre davantage sur les représentations et les changements d'une œuvre à l'autre, en lien avec les aspirations de mise en marché des six grandes compagnies de cinéma dominant la côte ouest américaine et auxquelles n'échappe pas la série de films *X-Men*. Avec l'analyse des personnages de Wolverine, Mystique et Apocalypse, Lemieux étudie comment la fidélité aux œuvres d'origine est une préoccupation qui devient secondaire au profit d'une multiplication des systèmes visant à accroître la popularité de la franchise.

La cinquième et dernière partie, « Transmédia, manga, fandom et la figure du superhéros dans le *world making* », s'inscrit dans la continuité de la partie précédente. L'article **Les comics Star Wars et les paradoxes de la fidélité** (Nicolas Labarre) s'interroge sur la place de la BD dans une franchise massivement déployée et étudie la manière dont cette série de bandes dessinées se revendique d'une démarche transmédiatique plus que d'une adaptation, tout en ayant tout de même recours à des stratégies d'adaptation sur le plan visuel. L'article démontre l'importance de la cohérence pour la franchise de Star Wars qui, hormis les films originaux qui sont les « textes-maîtres, a renié l'ensemble d'univers étendu qui comportait beaucoup de contradictions ». Le texte **Les vies transversales des superhéros : la culture populaire inadaptée** (Raphaël Faon) présente de quelles manières, dans le cas des superhéros, le monde créé et le héros surpassent l'importance du texte original ou de son auteur. La critique basée sur la fidélité à l'œuvre de départ est donc inadaptée au phénomène des superhéros, qui mènent des vies parallèles sur divers supports. L'auteur définit ainsi le concept de transversalité qui, s'opposant à la hiérarchie d'une première œuvre sur celles qui en découlent, permet que soient franchies les frontières entre ces récits se déployant dans plusieurs cadres. Pour finir, l'article **Les métamorphoses du récit transmédiatique : manga, anime et anime comics de Dragon Ball** (Bounthavy Suvilay) rejette lui aussi l'hégémonie entre les œuvres dans l'adaptation et présente une analyse du *Media Mix*, c'est-à-dire la manière dont, dans l'industrie culturelle japonaise contemporaine, la fiction narrative favorise le fait de se déployer en une multiplication de récits sur divers médias. L'auteur propose donc une analyse du parcours circulaire de *Dragon Ball*, paru pour la première fois en livre (manga), puis adapté en série télévisée pour ensuite revenir au livre.

L'ouvrage fournit un parcours efficace, tant théorique qu'appliqué, des concepts d'adaptation et de transmédiaticité. Il comporte un vocabulaire très actif et vivant du processus d'adaptation d'une œuvre qui va au-delà du simple passage (passif) : « le film *reprend* des images » (p. 198), la BD *saisit* un moment (p. 149), la « synergie » entre les œuvres (p. 211) sont autant d'exemples attribuant aux œuvres un pouvoir concret, une certaine liberté d'agir. De même,

la transmédialité, telle que conceptualisée dans cet ouvrage, s'inscrit dans un rapport résolument plus dynamique que la tradition des théories de l'adaptation qui accordaient beaucoup d'importance à la fidélité et à l'hégémonie de l'œuvre source. Ouvrant un dialogue entre plusieurs textes au sein d'un réseau d'œuvres interconnectées, l'adaptateur.trice agit désormais à titre d'intermédiaire, comme la « suture<sup>2</sup> » produite par l'espace blanc entre deux cases de bande dessinée, afin de créer une perméabilité et de donner l'espace à divers textes pour se rencontrer. À sa manière, l'ouvrage collectif se fait également mimétique de cette dynamique : les chapitres, bien que séparés par des espaces vides à l'instar de vignettes de BD, se veulent tout de même empreints d'une certaine porosité, car ils sont interreliés, se complètent, se nuancent sans franchement se contredire, et vont puiser au sein du même univers étendu de définitions, de recherches et de théoricien.ne.s de la transmédialité et de l'adaptation : Jenkins, Genette, Ryan, Hutcheon, Saint-Gelais, pour ne nommer que ceux-ci, sont parmi les figures dont les définitions sont mises en question et en dialogues, et sont au final « interprétées » et bonifiées par les différents auteurs du collectif. L'ouvrage met également en lien les théories avec la culture populaire, plus particulièrement dans les deux derniers chapitres qui abordent de front les considérations socioéconomiques et mercantiles de la transmédialité : dans la culture populaire, la transmédialité et l'adaptation ont souvent pour but de générer des profits. Par ailleurs, l'idée de la mort de l'auteur est résolument présente dans l'ouvrage et fait écho à cette nouvelle manière de concevoir la transmédialité à l'ère numérique, où se démocratisent moyens de production et de consommation : Labarre dénote que « la figure du créateur s'efface au profit de la bible<sup>3</sup> » et Labrude affirme que « l'autorité de l'auteur [se] retrouve inévitablement diminuée au profit de celle du matériau qu'il manipule<sup>4</sup>. » Dans le même ordre d'idées, et bien que plusieurs articles l'évoquent, aucun ne s'attarde à la démocratisation des moyens de production et la frontière qui se brouille entre les statuts de lecteur.trice et de créateur.trice, en particulier sur le Web. Il aurait été intéressant, pour aboutir le parcours tracé par le collectif, de retrouver un texte s'y penchant davantage, étudiant par exemple la fan-fiction ou encore la création de contenu sur des plateformes de diffusion comme YouTube.

---

<sup>2</sup> J'emprunte le terme d'Alain Agnessan, qui décrit l'espace entre deux vignettes de bande dessinée comme à la fois clôture et suture. Alain Agnessan, *Ibid.*, p. 165.

<sup>3</sup> Nicolas Labarre, *Ibid.*, p. 262.

<sup>4</sup> Guillaume Labrude, *Ibid.*, p. 234.

**Bibliographie**

DEPRÊTRE, Évelyne et German A. DUARTE [dir.], *Transmédiabilité, bande dessinée et adaptation*, Presses universitaires Blaise Pascal (collection « Graphèmes »), 2019, 305 p.