



HAL
open science

Ody-C, Homère re-genré, décalé, excentré.

Nicolas Labarre

► **To cite this version:**

| Nicolas Labarre. Ody-C, Homère re-genré, décalé, excentré.. Leaves, 2018, 6. hal-02430363

HAL Id: hal-02430363

<https://hal.science/hal-02430363v1>

Submitted on 19 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



***Ody-C*, Homère re-genré, décalé, excentré**

Nicolas Labarre

Ody-C est une série publiée en *comic book* depuis l'automne 2014, puis en recueil, qui se présente initialement comme une adaptation de l'Odyssée, sur laquelle se greffent des emprunts à l'Énéide, à l'ensemble de la mythologie gréco-romaine, aux *Mille et une nuits* et même à *Moby Dick*¹. *Ody-C* transpose la trame du récit homérique dans un univers science-fictionnel à la date incertaine, au sein duquel l'ensemble du panthéon gréco-romain est féminin, de même que la quasi-totalité des héros et des êtres humains, à la suite de la décision de Zeus de tuer tous les hommes.

La série est scénarisée par l'auteur américain Matt Fraction et illustrée par le britannique Christian Ward, qui se charge de l'ensemble de la conception graphique du titre : dessin, encrage numérique et couleurs. Publiée par Image Comics, un éditeur dont la spécialité actuelle pourrait être décrite comme de la bande dessinée d'auteur de genre (à l'exemple de sa série phare, *The Walking Dead* (2003-)), *Ody-C* apparaît d'emblée comme une œuvre singulière, hors-norme, excentrique. À l'originalité de son récit s'ajoute en effet un graphisme qui mobilise une mise en page baroque et des couleurs chatoyantes, aux extrêmes de la vaste palette de styles attendus au sein du *comic book* contemporain, et ce bien que la série emprunte par ailleurs de nombreuses figures à ce qui pourrait être le *mainstream*, comme nous le verrons plus loin.

Je me propose d'étudier ici la place singulière qu'occupe *Ody-C* dans le vaste corpus de l'adaptation en bande dessinée, un genre avec lequel la série entretient un dialogue explicite et soutenu dans son texte et son péri-texte. Je montrerai pour cela comment la série réalise le programme d'Image Comics, une bande dessinée d'auteur *et* de genre², en l'articulant à un ancrage littéraire fort qui fait son originalité. Je montrerai ensuite en quoi *Ody-C* utilise l'adaptation comme un procédé permettant de questionner simultanément le récit homérique et l'histoire de la bande dessinée, ici mobilisée sous la forme d'écho intericonique de la science-fiction sensuelle des années 60-70. Je m'efforcerai enfin de comprendre la réception qu'a reçue la série, notamment l'écart entre l'horizon d'attente construit par le péri-texte et celui qu'ont manifesté les lecteurs sur le réseau social Twitter ; l'écart entre les deux peut sans

¹ La série a évolué depuis le projet initial, et la relecture du voyage d'Ulysse y occupe désormais 40% de l'ensemble, le reste étant consacré aux personnages jouant les rôles d'Énée et d'Agamemnon.

² J'éviterai ici les étiquettes de bande dessinée « mainstream » et « alternative », dans la mesure où ces deux étiquettes me semblent établir une distinction à l'intérieur du sous-domaine de la bande dessinée vendue sous forme de *comic book*, en boutique spécialisée. Historiquement importante (voir par exemple Hatfield), cette distinction échoue à rendre compte d'un champ transformé notamment par le phénomène du « roman graphique » et la division du marché entre boutiques spécialisées et librairies généralistes.

doute expliquer l'insuccès commercial de cette bande dessinée ambitieuse et saluée par une partie de la critique (Quinn; Sava; Schedeen).



Illustration 1: Promethene en titan-planète; un registre graphique flamboyant et atypique.

Excerpted with permission from *ODY-C* #10. *ODY-C* is by Matt Fraction & Christian Ward and is (c) 2018 Milkfed Criminal Masterminds, Inc. & Christian Ward.

Un croisement singulier

Des auteurs comme Baetens et Frey (191-216), ou avant eux Rocco Versacci (182-212) ont noté que la notion de « roman graphique » a coïncidé depuis les années 80 avec une redéfinition du lien entre bande dessinée et littérature, ainsi qu'à une réévaluation symbolique de l'auteur de bande dessinée par rapport aux auteurs qu'il adapte.

S'il convient de ne pas en exagérer la portée, comme j'ai pu l'écrire par ailleurs (Labarre, « Adapter *Macbeth* »), cette évolution est incontestable et peut se schématiser ainsi : à des adaptations modestes, manifestant un effacement du génie propre du médium au profit d'une approche transparente et constamment déferente, se sont ajoutées des adaptations « d'auteur », dans lesquelles un rapport plus ouvertement dialogique peut s'engager entre l'œuvre et son adaptation. Ces deux modes d'adaptation – transparente ou dialogique – ont en commun dans la plupart des cas une approche pédagogique ou érudite de l'œuvre. Cette

dimension est parfois estompée dans la BD d’auteur, très rarement dans les adaptations que j’appellerais « moyennes » dans lesquelles il importe avant tout de ne pas produire une bande dessinée remarquable, qui détournerait l’attention du texte d’origine. *L’Odyssée* a donné lieu à plusieurs exemples d’adaptations obéissant à la configuration classique, depuis *Classics Illustrated* en 1951 jusqu’à la version publiée par Marvel dans sa collection *Marvel Illustrated* en 2008³. Elle a aussi engendré différentes versions relevant de la bande dessinée d’auteur, parmi lesquelles on peut citer *The Odyssey* (2010) du spécialiste du genre Gareth Hinds, ou encore *Ulysse, les chants du retour*, de Jean Harambat (2014).

Si simplificatrice que soit cette division entre bande dessinée d’auteur et bande dessinée “moyenne” – l’adaptation de 2008 peut aussi être lue comme une œuvre du scénariste Roy Thomas par un connaisseur de la bande dessinée des années 70, par exemple – elle fonctionne en pratique, dans la mesure où ces deux types de production s’inscrivent le plus souvent dans des structures de production (maison d’édition, format) qui tendent à exacerber les différences entre ces deux pôles plutôt qu’à les aplanir. La typologie simplificatrice joue donc un rôle de recette éditoriale, qui à son tour renforce l’écart entre deux conceptions de la bande dessinée.



Illustration 2 : Une place singulière, à l’intersection des pratiques dominantes

³ Lorsque la dimension pédagogique est absente, le texte homérique a également été utilisé à plusieurs reprises comme prétexte narratif dans des séries aux codes très définis, comme dans *Uncle Scrooge* n°40 (1954) ou *Blackhawks* n°17 (1956).

Or, *Ody-C* me semble revendiquer précisément une allégeance simultanée à la littérature, au populaire et à la bande dessinée d'auteur : à Wonder Woman autant qu'à Margaret Atwood ou au dessin animé *Ulysse 31* (Towers). En embrassant pleinement son statut d'adaptation, la série s'éloigne aussi d'une pratique d'intertextualité galopante et omnivore, qui a caractérisé une part de la bande dessinée « adulte » à partir des années 80, notamment sous l'influence des scénaristes britanniques (Alan Moore, Grant Morrison, etc.). Il ne s'agit pas ici, comme chez ces auteurs, de donner des gages de culture classique ou de faire résonner celle-ci avec des objets populaires, mais bien de produire une adaptation dont le texte classique est le centre⁴. *Ody-C* manifeste donc une excentricité par rapport à la pratique de l'adaptation littéraire, par une volonté de contestation d'un ensemble de normes sociales et génériques, mais aussi par rapport à des formes d'appropriation établies. La série occupe donc un espace singulier, marginal et excentré à force d'être syncrétique.

Un triple ancrage

La triple affiliation d'*Ody-C*, représentée dans l'illustration 2, repose d'abord sur l'identification d'une figure de l'auteur comme créateur singulier – une des clés de voûte de la construction de la notion de « roman graphique » – même si cette tâche est complexifiée par le fait que la série est produite par un scénariste et un dessinateur distincts et non par un créateur unique. *Ody-C*, comme nombre d'autres séries Image, va donc s'employer à construire une double figure d'auteur.

Le nom de Matt Fraction se prête à cette construction, dans la mesure où ce scénariste incarne de longue date la version propre au milieu de la bande dessinée de l'auteur comme célébrité (« *celebrity author* ») (Murray 33-36), à l'instar d'un certain nombre de créateurs de bande dessinée d'auteur grand public, comme Warren Ellis, Brian K. Vaughan, Robert Kirkman, Joe Casey, Ed Brubaker ou encore Jonathan Hickman (Sava).

Des séries indépendantes⁵ reconnues et particulièrement *Casanova*, série d'espionnage et de science-fiction *camp*, ambitieuse et saturée de références, ont ensuite permis à Fraction de travailler pour Marvel Comics. Il a ainsi scénarisé dans la deuxième moitié des années 2000 des séries comme *Uncanny X-Men* (2007-2009), *Invincible Iron-Man* (2008-2012), *The Mighty Thor* (2011-2012) ou encore *The Immortal Iron-Fist* (avec Ed Brubaker, 2007-2008),

⁴ Neil Gaiman avait bien pratiqué dans *Sandman* deux « vraies » adaptations de Shakespeare ; ces exceptions soulignent cependant par l'attention qu'elles ont suscité le caractère exceptionnel d'une telle pratique dans le corpus de Vertigo et des auteurs britanniques qui y sont associés.

⁵ C'est-à-dire des séries produites sous le régime du « *creator-owned* », dans lequel le créateur conserve les droits de son œuvre. Les séries Images sont produites avec ce type de contrat, mais les deux éditeurs phares de comic books, Marvel et DC, disposent aussi tous deux de collections spécifiques dans lesquelles ce régime est appliquée. *Casanova* a ainsi été successivement publié par Image, par Marvel dans sa collection « Icon », puis de nouveau par Image.

en profitant des dispositifs de médiatisation des auteurs mis en place par l'éditeur. Cette intégration dans la machine collective à produire des récits a trouvé une forme d'apogée en 2011, lorsqu'il a orchestré le *crossover Fear Itself*, un événement réunissant l'ensemble des héros Marvel. Le travail de Fraction pour cet éditeur s'est achevé avec une série saluée par la critique : *Hawkeye*, un récit formellement ambitieux, co-créé avec David Aja entre 2012 et 2015. Comme *Casanova*, *Hawkeye* présente de nombreux cas d'usage innovants des codes et structures de la bande dessinée (usages des diagrammes, épisode narré du point de vue du chien du héros, etc.), plaçant Fraction du côté des expérimentateurs plutôt que des artisans de la forme. L'universitaire et critique Craig Fischer écrit ainsi dans le *Comics Journal*: « *perhaps Hawkeye's permanent legacy will be how Fraction and Aja pushed the idea of the regularly published 'mainstream' comic book past its breaking point* » ; en référence à l'incompatibilité manifeste entre l'ambition du titre et les contraintes de la publication sérielle régulière (Fischer).

Depuis le début des années 2010, et à l'exception de *Hawkeye*, Fraction a surtout fait fructifier cette double notoriété – comme auteur de divertissement et comme expérimentateur – auprès d'Image, un éditeur lui permettant de conserver la propriété de ses créations. Il y a créé *Satellite Sam* (2013-2015), avec Howard Chaykin, une des grandes figures historiques de la création de cette bande dessinée populaire indépendante aux États-Unis, ou plus récemment la charmante série *Sex Criminals* (avec Chip Zdarsky, 2013-). Cette trajectoire s'est accompagnée de la construction d'un personnage public identifiable, par le biais d'une activité critique régulière, ainsi que par un rapport constant et bien entretenu avec les fans. La liberté créative et éditoriale permise par Image l'autorise à inscrire jusque dans les livres eux-mêmes un dialogue avec les fans, en y imprimant par exemple les tweets évoquant la série, en plus du traditionnel courrier des lecteurs. En valorisant les créations de ses lecteurs (fan art, couvertures alternatives, cosplay, etc.), Fraction crée un système d'échange direct, qui ne s'arrête pas à l'œuvre, mais rappelle en permanence la présence d'un créateur unifiant des créations en apparence diverses et pouvant faire jouer son « capital promotionnel » de l'une à l'autre (Murray 35). Toute proportion gardée, on peut penser à l'usage qu'un auteur comme Neil Gaiman sait également faire de ce type de communication directe ou auparavant au rôle de bateleur jouée par Stan Lee pour Marvel comics.

Christian Ward, qui illustre la série, est une présence moins établie dans le milieu de la bande dessinée nord-américaine, même si lui aussi a travaillé pour Marvel et pour Image, puisque c'est avec *Ody-C* qu'il devient illustrateur professionnel. La construction du statut d'auteur de Ward repose d'abord sur une différenciation factuelle, puisque le dessinateur prend ici en charge la totalité de l'aspect graphique de la bande dessinée, en rupture avec une

organisation traditionnelle qui répartit ce rôle entre divers intervenants⁶. Ce statut tient aussi ici à un style démonstratif, dominé par des couleurs flamboyantes et des compositions ambitieuses, qui distinguent *Ody-C* de la majorité de la production nord-américaine ; là encore, il s'agit bien de noter une différence *relative* à un environnement éditorial. Enfin, les discours et éléments péri-textuels mettent l'accent sur cette singularité, en accordant par exemple dans chaque numéro une place à des esquisses et travaux préliminaires. Le travail de Ward est donc donné comme une construction, un travail créatif, à rebours de toute transparence du médium et Fraction lui-même organise le transfert d'une partie de son capital symbolique en créditant Ward comme co-auteur du récit⁷. Il explique par exemple dans le courrier des lecteurs du numéro 2 : « *the prose is in fact determined by the visuals* ».

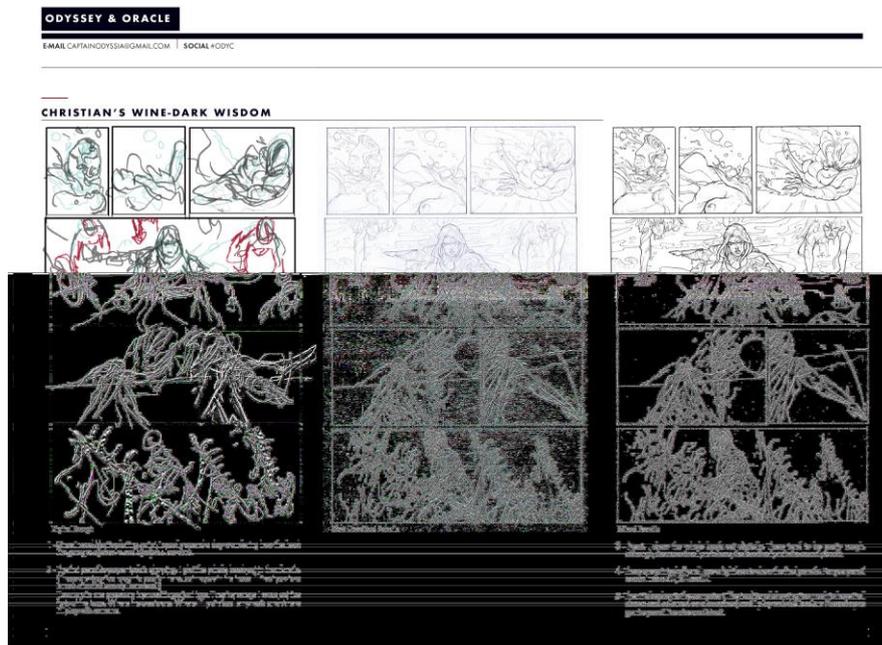


Illustration 3: explication du travail de Christian Ward dans le péri-texte

Excerpted with permission from ODY-C #4. *ODY-C* is by Matt Fraction & Christian Ward and is (c) 2018 Milkfed Criminal Masterminds, Inc. & Christian Ward.

⁶ En réalité, Ward utilise un « *flatter* », chargé de répartir les couleurs en aplat (d'où le nom) sur ses dessins, avant de les retravailler lui-même. Une telle pratique est courante, assez rarement mentionnée et suggère une division plus poussée encore du travail de conception graphique.

⁷ C'est de fait le cas dans toutes les bandes dessinées collaboratives, que les auteurs travaillent sur script détaillé, comme ceux d'Alan Moore, ou dans un mode de collaboration plus lâche, comme dans le cas de Stan Lee et Jack Kirby. Il n'est pour autant pas si courant de voir un scénariste revendiquer ce partage de la fonction d'organisation du récit. Citons cependant le cas extrême de la série *The Unwritten* (DC/Vertigo, 2009-2015), pour laquelle Mike Carey et Peter Gross sont simplement crédités comme co-créateurs, même si dans les faits, le premier écrit et le second dessine.

On se trouve donc bien face à une bande dessinée d'auteur, vendue et sans doute reçue comme telle, publiée par un éditeur associé à cette pratique. Le geste créatif consistant à balayer la répartition des sexes dans le récit homérique se comprend alors comme une décision critique, singulière, de la part d'auteurs revendiquant leur autonomie créative par rapport au récit canonique. Simultanément, *Ody-C* reste fermement ancré du côté d'une culture populaire déterminée par des contraintes, des attentes et des conventions ; ce que je distingue de l'usage distancié ou réflexif de motifs et figures du populaire chez des auteurs comme Dan Clowes ou Chris Ware⁸.

Ainsi, en dépit du contrôle dont disposent les auteurs, la série reste publiée sous forme de fascicules souples à la longueur déterminée – des *comic books* standards – imposant une structure non seulement épisodique, mais de surcroît habitée par le rythme arbitraire de chapitre de 24 pages. *Ody-C* ne se contente pas d'accepter cette contrainte formelle du *comic book*, contre laquelle la notion de roman graphique a été en partie construite (Baetens et Frey 7- 25). La série revendique en effet le plaisir matériel de cette forme, en proposant dès son premier numéro le spectacle singulier d'un grand encart d'une dizaine de pages à déplier, qui n'est pas repris dans la réédition en volume souple : le mode de diffusion le plus populaire, celui qui n'a pas sa place en librairie ou en bibliothèque, est donc désigné comme le format privilégié de l'œuvre, et non comme un simple support de prépublication. Il y a là un acte revendicatif, alors que le marché du *comic book* décline au point d'interroger sur son avenir.

La longueur de la série est par ailleurs sujette à fluctuation, ce qui la fait tendre vers un feuilleton sans borne fixe. Il était initialement prévu qu'elle occupe 24 numéros, un pour chaque chapitre de l'*Odyssée* (Towers), mais ce chiffre est par la suite passé à 36 numéros ; l'horizon est donc flou, absent des *comic books* eux-mêmes⁹ et susceptible d'être révisé. À toutes fins utiles, *Ody-C* présente donc une sérialisation sans borne prédéfinie, peu commune dans le cas d'adaptations classiques (généralement conçues sous la forme d'un *comic book* unique, d'une mini-série ou d'un volume relié) et en rupture avec l'unité revendiquée du roman graphique. Les cas d'adaptation sérialisées de cette façon – car il en existe – concernent généralement des récits proliférants, comme ceux de Conan ou de John Carter, inspirés respectivement de R.E. Howard et E.R. Burroughs. La similitude des modes de publication semble induire une identification d'*Ody-C* avec ces œuvres pour lesquelles les notions d'auteur et d'œuvre importent moins que le monde fictionnel, susceptible d'abriter une infinité de récits, soit le modèle dominant de la bande dessinée populaire aux Etats-Unis.

⁸ L'exemple le plus connu est l'usage de la figure de Superman dans *Jimmy Corrigan*, qui suppose une familiarité avec le personnage original mais utilise celui-ci dans un ensemble de fonctions narratives et esthétiques très différentes de celles qu'il a dans les récits qui lui sont habituellement consacrés.

⁹ Il est fréquent que les mini-séries utilisent un format de numérotation de type « 5 of 8 » – cinquième numéro sur huit – pour indiquer au lecteur vers quoi il s'engage. C'est par exemple le cas pour l'adaptation de l'*Odyssée* publiée par Marvel en 2008.

L'ancrage dans le populaire tient aussi à l'invocation du genre et du spectacle. *Ody-C* fait grand usage des images et des codes du *space opera* mâtiné de *fantasy*, avec des combats de vaisseaux spatiaux, des planètes flamboyantes, mais aussi des affrontements à l'épée et des éléments d'antiquité feinte. La série se plaît aussi à représenter le spectacle du sexe et de la violence comme autant de marqueurs d'un « mauvais genre », qui offre à son lecteur des plaisirs populaires et viscéraux, *a priori* distincts des émotions littéraires que peuvent procurer les classiques scolaires. Ces représentations frontales du sexe ou de la violence sont aussi des éléments de différenciation ritualisés, alignant le titre avec les expériences précédentes de Fraction (*Satellite Sam*, *Sex Criminals*) et avec le positionnement d'Image (dont le best-seller est, rappelons-le, le récit horrifique *The Walking Dead*). Cet alignement sur des formes de bande dessinée populaire se concrétise par des choix de représentation placés dans la ligne directe d'adaptations antérieures en *comic books*. La case durant laquelle Ulysse/Odyssia crève l'œil du cyclope est ainsi de façon systématique un point culminant de la narration, l'occasion d'une pose héroïque magnifiée affirmant la justice de la vengeance. Ce choix s'oppose à la fois à des représentations hellénistiques de la même scène et à ceux effectués par Jean Harambat dans une adaptation contemporaine d'*Ody-C*, *Ulysse, les chants du retour* (Harambat, Bérard, et Homer), qui choisit de minorer la dimension héroïque ou violente au profit d'un archaïsme revendiqué. Ce contre-exemple permet de saisir à quel point *Ody-C* s'inscrit dans la filiation des adaptations populaires ou « moyennes » antérieures.

Simultanément, *Ody-C* ne se contente pas d'invoquer une trame de récit classique. Outre son titre explicite, la série multiplie les signes de respect pour son texte source et d'investissement à son égard. Le courrier des lecteurs abonde lui aussi en discussion des sources utilisées, de leur richesse et de la façon dont elles sont intégrées à la tapisserie du récit ; la structure de ce dernier devait initialement suivre à la lettre celle du récit homérique et si elle en diverge finalement, c'est pour mieux explorer d'autres sources helléniques. Interrogé par *Entertainment Weekly* sur son mode d'écriture, avant la sortie du premier numéro, Matt Fraction commence d'ailleurs par répondre avec autodérision : « *Oh lordy ! So much reading !* » (Towers).

Il ne s'agit pas seulement d'une posture de la part du scénariste, puisque la langue du récit propose par exemple une transposition du rythme homérique, l'hexamètre dactylique (fort-faible-faible) ainsi que des récitatifs archaïsants, qui n'ont pas une vocation ironique ; ils se substituent aux dialogues des personnages non-divins et organisent une narration bavarde, qui accorde à la langue une importance qu'elle tend à perdre dans la bande dessinée grand

public nord-américaine, à mesure que l'équilibre entre texte et image se déplace au profit de ces dernières¹⁰.

La trame du récit accorde aussi une attention particulière aux épisodes les moins connus de l'épopée homérique, comme la visite aux lotophages ou la confrontation avec les Cicones peu après le départ d'Ulysse de Troie. Nombre d'adaptations et de transpositions omettent ces péripéties pour se concentrer sur les épisodes les plus fameux, comme celui de Circée ou du cyclope Polyphème, mais *Ody-C* fait sur ce point le choix de la fidélité à l'œuvre, tout en n'hésitant pas à la compléter par d'autres sources, à la recherche d'échos ou de contraste.

Cette logique d'affiliations multiples est parfois mise en scène dans le récit même pour produire des rencontres inédites. Fraction use ainsi d'un contraste délibéré entre le populaire et le classique, lorsqu'il interrompt d'un « *fuck* » contemporain un discours archaïsant ou lorsqu'il se décrit comme « *barely literate* », contre toute évidence, dans le courrier des lecteurs du n°1. Ailleurs, l'innovation formelle est mise au service de l'évocation littéraire : les dieux évoluent en dehors du plan du récit, et surplombent littéralement la grille de la bande dessinée, dans laquelle sont enfermés les simples mortels.

Une adaptation critique

Cette volonté de s'appuyer sur trois pôles distincts plutôt que d'occuper les deux interfaces plus classiques (bande dessinée « moyenne » et littérature ; bande dessinée d'auteur et littérature) n'est ni accidentelle ni neutre. Elle semble manifester de ce que Christopher Pizzino appelle la tendance autoclastique de la bande dessinée nord-américaine, c'est-à-dire la façon dont ces bandes dessinées mettent en scène un récit de passage à l'âge adulte de la forme – correspondant peu ou prou au développement du roman graphique – pour mieux le contester (Pizzino 67- 68). Selon Pizzino, l'autoclasme est une façon pour des auteurs aussi différents par ailleurs que Frank Miller (*The Dark Knight Returns*) ou Alison Bechdel (*Fun Home*) d'afficher une illégitimité ontologique, à rebours de ce qu'il décrit comme un *Bildungsroman* téléologique, myope à la complexité des pratiques de production et de consommation de la bande dessinée.

Le rapport de la bande dessinée à l'adaptation littéraire est un des éléments à ce *Bildungsroman* : pour Baetens et Frey, l'avènement du roman graphique a amené à une redéfinition plus dialogique et surtout moins déférente du processus d'adaptation (Baetens et Frey 204). Un exemple souvent cité est le *Dispossession* de Simon Grennan, qui adapte Trollope dans une perspective nettement post-colonialiste, tout en proposant une

¹⁰ Faute d'études de corpus satisfaisantes, il n'existe pas à ma connaissance de relevé précis de cette évolution. Pour les séries publiées au long cours, une comparaison entre un *comic book* des années 80 et son équivalent dans les années 2010 permet de bien visualiser ce basculement même si ce mouvement d'ensemble s'accommode de nombreuses exceptions.

remédiation complexe des images de la fin du 19^e siècle (Grennan et Trollope; Grennan et Miers).

La dimension critique du processus d'adaptation dans *Ody-C* repose d'abord sur la pluralité des sources employées. En hybridant un récit canonique, Fraction invite ses lecteurs à décoder ses inspirations et à se constituer en experts, attentifs à la construction de l'intrigue et au travail de réinvention qui accompagne l'adaptation. Plusieurs lecteurs décrivent ainsi dans le courrier leur propre travail d'exégèse, utilisant divers points de référence pour donner un arrière-plan aux mises en résonances proposées par Fraction. L'une de ces correspondantes, Danny Coleman, spécialiste de lettres classiques, entame même une substantielle rubrique critique et explicative à partir du n°5. Il est également difficile d'ignorer que la première lettre publiée dans la série (au n°2) est signée d'un universitaire spécialiste de bande dessinée, Ben Saunders (auteur notamment de *Do Our Gods Wear Capes?*), qui confirme ce potentiel de lecture érudite et critique d'une part, mais aussi le désir des auteurs et éditeurs de mettre en avant ce type de lecture¹¹.

Cette dimension critique se manifeste aussi, de façon plus explicite, par l'inversion du genre des protagonistes du récit. Fraction décrit à la fin du premier numéro de la série (et dans diverses interviews) son envie d'écrire une histoire « pour sa fille » en s'appuyant sur un récit d'aventure archétypal, dûment amendé. L'ambition de révision des représentations genrées dépasse cependant ici le seul cadre du récit homérique, puisqu'elle inclut aussi la bande dessinée, au travers d'un choix de représentations opérantes mais fortement marquées historiquement, comme nous le verrons plus bas : dans un cas comme dans l'autre, la construction est mise en avant, de même que les possibilités de réécriture. Au récit téléologique de légitimation progressive, d'alignement graduel avec la littérature, *Ody-C* semble donc substituer une adhésion raisonnée à la fois à la littérature et au populaire.

Précisons qu'au-delà des enjeux spécifiques à *Ody-C*, cette volonté de mobiliser une lecture populaire *et* intellectuelle apparaît comme une recette possible pour permettre au *comic book* contemporain d'enrayer son déclin. Kelly Sue DeConnick, la compagne de Matt Fraction, mobilise ainsi elle-aussi courrier des lecteurs et commentaires universitaires pour sa série de science-fiction *Bitch Planet*, dessinée par Taki Soma, qui travaille un intertexte bien différent, celui du film de prison pour femmes. Cette double lecture explicite reste cependant une exception, même au sein des séries Image.

Bien entendu, l'inversion des genres ne suffit pas en elle-même à faire d'*Ody-C* une adaptation critique. Les exemples de *Gulliveriana* (Manara) ou *Pinocchia* (Gibrat, Leroi, et Fromental), qui féminisent respectivement les héros de Swift et Collodi, montrent bien que le

¹¹ Rappelons que le courrier des lecteurs est le lieu d'un discours éditorial discret, constitué à la fois par les réponses apportées aux lettres publiées et par la sélection même de ces missives.

dispositif peut être le prétexte à une simple érotisation du récit. *Ody-C* propose un contrat de lecture autrement plus complexe, puisque les inversions n'ont rien de mécanique : Hélène est devenu HE, réputé être le dernier homme de la galaxie et enjeu de tous les désirs féminins (« *The cock that launched a thousand ships* », comme le décrit un récitatif du n°6) ; Ulysse, Ménélas et Agamemnon sont bien devenus des femmes, mais Télémaque est resté un homme par exemple ; la plupart des femmes du récit d'origine sont quant à elles restées des femmes, ou sont devenues des Sebex, un genre nouveau créé par Prométhée/Prométhée, ni homme, ni femme mais capable de porter des enfants. Quant aux dieux eux-mêmes, le Panthéon propose certes des inversions attendues, mais aussi des genres indéterminés (Héra a une morphologie nettement féminine et porte une barbe blanche), le tout dans une variété de types physiques qui désamorce partiellement les soupçons d'érotisation à seule destination des lecteurs masculins. S'ajoute à cela un travail explicite sur ce que pourrait être une érotisation du corps masculin objet dans un univers exclusivement féminin, rappelant les initiatives de fans comme la défunte « *The Hawkeye Initiative* »¹², mais aussi une attention portée au design général de l'univers, avec par exemple des vaisseaux en formes d'organes génitaux féminins pour faire pendant aux formes phalliques traditionnelles (Kanayama).

La subversion des genres via leur inversion est donc une question omniprésente dans le récit, et pas seulement un paramètre local comme dans *Gulliveriana* ou *Pinnochia*. Puisque l'inversion n'est pas systématique, elle oblige le lecteur à un jeu de devinette constant, autour de deux questions : est-ce que ça change ? qu'est-ce que ça change ? Là encore, les échanges publiés dans le courrier des lecteurs entretiennent et mettent en lumière ces questionnements.

¹² Le projet proposait de redessiner des super-héros masculins – en particulier Hawkeye, un super-héros Marvel – en leur attribuant les poses et costumes outrageusement érotisées des super-héroïnes, afin de dénaturiser ces représentations.



Illustration 4 : érotisation ostensible du corps masculin, He/Hélène de Troie

Excerpted with permission from the *ODY-C* TPB vol.1. *ODY-C* is by Matt Fraction & Christian Ward and is (c) 2018 Milkfed Criminal Masterminds, Inc. & Christian Ward.

Cependant, *Ody-C* n'entretient pas seulement un dialogue avec le récit homérique et les discours genrés qui le parcourent. La série s'appuie aussi sur un intertexte qui est celui de la bande dessinée de science-fiction des années 70. Fraction et Ward avaient dans l'idée de faire leur *Barbarella* (courrier des lecteurs du n°1) et n'ont eu cesse de répéter que leur point de référence se trouvait du côté de cet « *hard euro sexy sci-fi* » (courrier des lecteurs du n°6) marquée par l'underground américain, dont on trouve de si nombreux exemples dans *Métal Hurlant*. Interrogé avant la sortie du premier numéro, Christian Ward résumait ainsi la série :

ODY-C is a hard sci-fi gender-swapping psychedelic retelling of *The Odyssey* set in a burlesque universe; or it's the story of a mother (who just happens to be a smart resourceful kick ass warrior) travelling home to her family. (Dissanayake)

Les images promotionnelles de la couverture du premier numéro rendaient visible cette référence par un sous-titre finalement supprimé, « *The heaviest trip is the one back home* », accompagnant une image de galaxie en spirale proche de l'esthétique du *tie-dye* pour construire un ensemble de signes cohérents, pointant vers le début des années 70 (Towers). Dans la version en recueil souple (*trade paperback*), une citation opportune d'une brève recension parue dans *Wired* joue le rôle de ce sous-titre omis : « *A trippy, gender-flipped version of Homer's Odyssey hurtling through space on psychedelic, science fiction wings* (Hudson). » Cette référence générique revendiquée complique considérablement toute lecture d'*Ody-C* comme adaptation critique, puisqu'elle oblige à prendre en compte un second ensemble de sources.

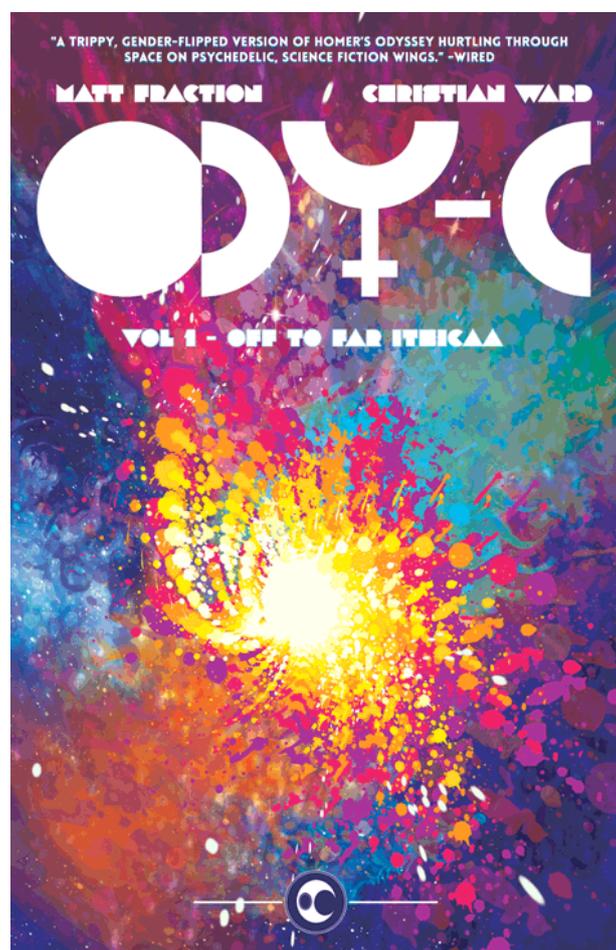


Illustration 5 : La couverture au psychédélisme revendiqué du premier numéro de la série, également utilisée pour le premier recueil.

Excerpted with permission from the *ODY-C* TPB vol.1. *ODY-C* is by Matt Fraction & Christian Ward and is (c) 2018 Milkfed Criminal Masterminds, Inc. & Christian Ward.

Les théoriciens contemporains de l'adaptation soulignent volontiers que nombre d'adaptations ont en réalité plusieurs sources – les adaptations de classiques tendent ainsi à adapter le texte mais aussi un amas de textes et représentations auxiliaires (Leitch 207-235). Ainsi, *Ody-C*, intègre-t-elle d'emblée une approche syncrétique des sources classiques et de certains intertextes liés, comme *Wonder Woman*, super-héroïne marquée par l'hellénisme ou encore *The Penelopiad*, d'Atwood, déjà citée. Ce syncrétisme peut aussi être inconscient, comme lorsque Christian Ward dessine sans l'avoir prémédité un Cyclope ressemblant beaucoup à celui dessinée par Greg Tocchini dans la version de Marvel de 2008 (Ward « I didn't no » ; « I can't believe »). L'intertexte *Barbarella* - j'utilise cette étiquette pour renvoyer à l'ensemble des auteurs et séries mentionnés plus haut - n'appartient pas à cet amas de représentations auxiliaires attendues, et il est donc producteur de sens : il associe la série à une approche historique du populaire, il justifie ou historicise le recours à une mise en page baroque, et il permet enfin de complexifier la lecture à la fois en termes de politique des auteurs et de représentations genrées.

Ce choix est d'autant plus significatif que cet intertexte est une construction aux fondements historiques discutables. Pour un lecteur francophone, l'aspect visuel des pages d'*Ody-C*, les éléments narratifs de la série – inspiration littéraire, espace, échelle démesurée – et la référence aux années 70, évoquent bien, en effet, les pages de Philippe Druillet, même si Christian Ward affirme n'avoir découvert l'auteur de *Salambo* qu'après avoir débuté son travail (Ward « I don't »). Ces pages qui semblent fonctionner *d'abord* comme de vastes tableaux, dans lesquels l'architecture d'ensemble prime sur la lecture linéaire dépassent ou plutôt excèdent les formes du « nouveau baroque », qui caractérise selon Thierry Groensteen la bande dessinée populaire contemporaine (« Tendances »), et prennent ce faisant une dimension référentielle. Craig Fischer valide cette allusion historique et nationale précise lorsqu'il écrit qu'*Ody-C* aurait été une série « explosive » pour *Heavy Metal* dans les années 70 (Fischer). Cette référence à la « version américaine » de *Métal Hurlant* rappelle cependant qu'il existait aussi aux Etats-Unis une incarnation de cette science-fiction sensuelle, dans des publications comme *Star*Reach*, *Hot' Stuf* et nombre d'autres magazines plus obscurs (Labarre, *Heavy Metal* 107-110;129-130). Même s'il est indéniable que la publication de *Barbarella* en 1964 et le film de Vadim en 1968 ont beaucoup fait pour populariser le concept de science-fiction sensuelle¹³, cet intertexte *Barbarella* n'est en réalité spécifique ni aux années 60-70, ni à l'Europe. J'ai décrit la façon dont la récente série francophone *Infinity 8* fait appel au même concept – *space opera* avec protagoniste féminin érotisé – mais le construit comme une création américaine, née dans les *comic books* des

¹³ Il convient d'ajouter ici que Matt Fraction connaît sans doute fort bien *Barbarella*, puisque sa femme Kelly Sue De Connick, elle-même auteur, a été la traductrice/adaptatrice d'une réédition ambitieuse en 2014, qui proposait elle aussi de réadapter le travail de Forest (Hunter).

années 50 et 60 (Labarre, « Infinity 8 »). Cette symétrie révèle la principale caractéristique de cet intertexte : son potentiel de défamiliarisation et d'exotisme, étroitement corrélé au fait que le genre représenté est désormais perçu comme désuet.

A cet exotisme s'ajoute cependant des connotations plus précises. Notons d'abord que la bande dessinée post-underground, celle de *Hot Stuff* ou de *Heavy Metal* constitue aux Etats-Unis un premier moment de négociation de l'articulation possible entre bande dessinée de genre et bande dessinée d'auteur (Méon; Baetens et Frey 66-72), tant sur le plan narratif que contractuel. Il s'agit aussi d'un moment durant lequel la levée de certains tabous en matière de représentation rend particulièrement visible et problématique un regard masculin dominant ; le courrier des lecteurs de *Heavy Metal* en donne un raccourci saisissant (Labarre, *Heavy Metal* 81-86).

En invoquant ces représentations antérieures, et en soulignant leur association avec des personnages féminins actifs dont Barbarella elle-même serait l'exemple, Fraction et Ward semblent rappeler que le simple usage de ce type d'héroïne ne produit pas nécessairement un discours progressiste. Il ne s'agit pas donc ici simplement d'embrasser les représentations des années 70, mais de les infléchir et de les questionner à l'aune d'une politique des genres volontariste. Parallèlement à son entreprise d'adaptation critique de la littérature, *Ody-C* propose donc une forme de célébration critique d'une certaine bande dessinée.

Ce choix d'une référence historique permet d'embrasser le populaire tout en le mettant à une certaine distance. Les références génériques apparaissent donc à la fois comme des artefacts historiques et comme des objets suffisamment lointains pour permettre un commentaire contemporain. Tout ceci rend l'œuvre difficile – plusieurs lecteurs s'en plaignent d'ailleurs sur Twitter – sinon abstruse, même si sa complexité est en partie masquée par la référence à un récit connu et par le recours fréquent à des éléments génériques reconnaissables, voire rassurants.

Une réception contrastée

Débutée à l'automne 2014, la série a connu 12 numéros à ce jour, elle doit en comporter 36 si elle parvient à son terme. En sus de deux recueils souples, elle a fait l'objet d'une édition cartonnée grand format fin 2016, regroupant les 12 premiers numéros avec le sous-titre de *Cycle one*, ainsi que d'un livre de coloriage pour adultes en août 2016 ; précisons que ni l'un ni l'autre ne relève d'une démarche systématique chez l'éditeur.

Dans le même temps, et comme le montre l'illustration 6, les ventes sous forme de *comic books* ont connu un déclin sensible au fil de la série, avec une distribution en boutique spécialisée à peine supérieure à 5000 exemplaires pour les numéros 11 et 12, en dessous de ce qui semble être le seuil de rentabilité pour une série publiée par Image (Beat Staff). Dans ces

conditions, le choix de publier un recueil cartonné apparaît non comme le résultat d'un succès préexistant – comme c'est le cas pour *The Walking Dead* – mais comme une tentative pour présenter la série à un autre lectorat que celui auquel elle a initialement été proposée. Il s'agit là d'une inflexion significative au vu des liens qu'*Ody-C* entretient avec la forme et les codes du *comic book*. De façon notable, les textes publicitaires accompagnant cette nouvelle édition mettent en valeur à la fois les essais de Dany Coleman et la fonction pédagogique de l'adaptation. La série oblique donc à la fois vers le livre et vers des fonctions traditionnelles de l'adaptation en bande dessinée. Le choix de publier un grand recueil permet donc d'aligner *in extremis* la série sur les caractéristiques du roman graphique, en générant aussi une nouvelle série de recensions critiques (*NPR*, *The Comics Alternative*, etc.).

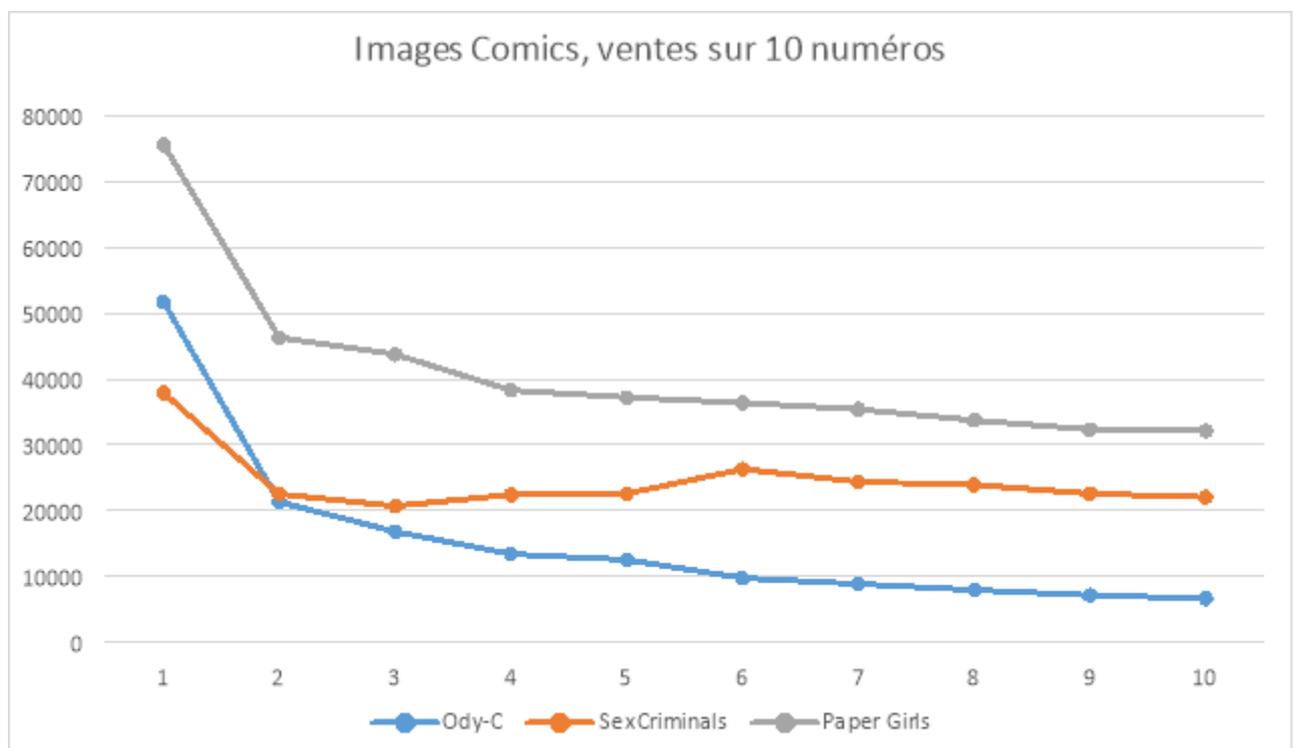


Illustration 6 : chiffres de ventes d'*Ody-C* et deux séries contemporaines comparables, sur 12 numéros. Il s'agit des ventes aux boutiques, non aux lecteurs finaux.

Je fais ici l'hypothèse que cette publication en recueil vise à recréer un horizon d'attente en conformité avec la démarche de la série. La réception d'*Ody-C* lors de sa publication en *comic book* souligne en effet que les éléments mis en avant dans le texte et le péri-texte ne sont pas ceux à l'aune desquels les lecteurs ont jugé le récit.

Pour évaluer cette réception, j'ai mené une étude sur les discussions animées sur Twitter, en prenant en compte la quasi-totalité des messages postés à propos de la série depuis son lancement ; plus de 5000 messages ont été ainsi analysés, et 2800 comptes sont mentionnés ou utilisés dans ces discussions, des nombres à rapporter aux ventes mensuelles de la série et qui soulignent qu'une part conséquente du lectorat prend part à ces échanges. J'ai détaillé ailleurs les résultats complets de cette analyse (Labarre, « Mapping»), qui a débouché sur le constat d'un décalage, observable dans l'illustration 7.

Le principal enseignement tient à l'absence quasi-totale de mention de la science-fiction des années 70 : *Barbarella* n'est jamais évoquée, *Moebius* et *l'Incal* ne le sont que dans une poignée de messages. La question de l'adaptation n'est pas non plus au centre des préoccupations des lecteurs, même si *Homère* et *L'Odyssee* sont mentionnés de façon régulière.

En revanche, la série est lue de façon récurrente dans le contexte des autres séries de science-fiction féministe contemporaine. Le jeu de ressemblance et de différence se fait moins avec *The Penelopiad*, d'Atwood (aucune mention) ou avec les adaptations précédentes de *l'Odyssee* qu'avec *Bitch Planet* et *Saga*, deux autres séries de science-fiction accordant une place importante à un réexamen des codes genrés de la science-fiction.

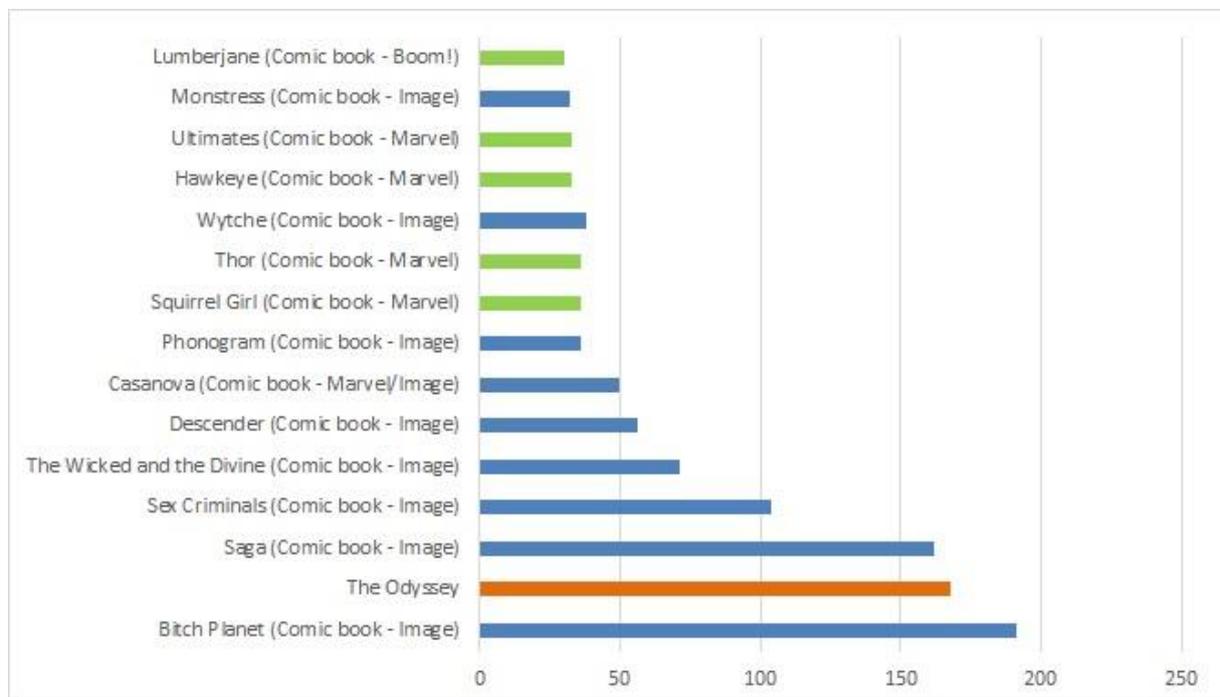


Illustration 7 : Fréquence des mentions de titres d'œuvres dans les échanges sur *Twitter* à propos d'*Ody-C*

Cette grille de lecture permet de comprendre en partie la lente désaffection qui touche la série. En l'absence de points de référence littéraires ou historiques, nombre des choix effectués par Fraction et Ward peuvent passer pour des ornements, allant contre la transparence et l'intelligibilité immédiate du récit. A un moment où la bande dessinée *mainstream* a beaucoup emprunté à une certaine idée de la transparence cinématographique (Pederson et Cohn) – y compris dans *Bitch Planet*, *Saga* ou *Sex Criminals* – cette opacité délibérée peut sans doute être rebutante si elle n'est pas comprise comme un commentaire métafictionnel.

L'édition cartonnée d'*Ody-C*, plus que les recueils souples, vise à rendre visible ce lien avec une histoire longue, à rendre manifeste la dimension de réécriture littéraire qui anime la série. De façon ironique, malgré son ambition et son mode de publication, le récit se trouve rabattu vers une position éprouvée pour les adaptations littéraires : prestigieuses, ambitieuses, érudites et scolaires.

Conclusion

Ody-C souligne si besoin était le caractère productif du phénomène de l'adaptation en bande dessinée, pris ici comme un mécanisme et non comme un genre exclusif. La référence à *L'Odyssée* y est plurivalente, alignant la série à la fois sur des entreprises littéraires de révision du mythe et vers une tradition populaire qui s'emploie à actualiser le potentiel spectaculaire et héroïque de ce récit. Simultanément, *Ody-C* ne se donne pas *seulement* comme une adaptation, mais relève aussi de divers sous-genres ou familles de textes, dont les principales seraient : la science-fiction féministe (en admettant que l'adjectif fonctionne comme résumé de cette sensibilité qui parcourt également *Saga* ou *Bitch Planet*) ; les récits de Matt Fraction (comme *Sex Criminals* ou *Casanova*) ; les réflexions métahistoriques sur la bande dessinée (comme *The Escapist* ou *Planetary*). Or, l'analyse de la réception de la série révèle que ces différentes lectures sont inégalement actualisées, les lecteurs privilégiant l'angle de la science-fiction féministe et celle de la loyauté au scénariste, au détriment des autres horizons d'attente possibles.

L'approche syncrétique choisie par la série semble donc se heurter à la dissociation croissante entre une bande dessinée de librairie et une bande dessinée populaire vendue en boutiques spécialisées. Le regard porté sur l'histoire de la forme est central dans le contrat de lecture associé à bon nombre des auteurs majeurs du roman graphique nord-américain, comme Seth, Chris Ware, Charles Burns ou Daniel Clowes ; s'il existe dans le cas du *comic book*, dans nombre de séries d'Alan Moore, Grant Morrison ou Warren Ellis par exemple, il prend le plus souvent pour objet la bande dessinée de super-héros, en tant que culture partagée. En faisant porter leur regard révisionniste sur des bandes dessinées plus datées et quelque peu invisibles au lecteur nord-américain contemporain, Fraction et Ward prennent le risque de

tenir un discours inaudible. Pour le dire autrement, *Ody-C* mobilise simultanément deux intertextes principaux – Homère et la bande dessinée de science-fiction des années 70 – mais pour nombre des lecteurs de *comic books*, le deuxième de ces jeux de références reste invisible et donc inopérant.

Ody-C démontre aussi la force de gravité qu'exerce le roman graphique sur le concept d'adaptation ambitieuse en bande dessinée. Comme j'espère l'avoir montré, la série est initialement construite sur une réaffirmation d'un ancrage populaire, lié à la forme du *comic book*, qui, associé à des formes d'exubérance graphique, manifeste une excentricité par rapport aux classiques et à leurs adaptations. Les déterminations culturelles engendrées par la forme du *comic book*, par ses circuits de distribution et les habitudes de lecture qu'elle génère aboutissent cependant à un décodage partiel et commercialement problématique de ses ambitions. La parution du recueil relié, malgré la faiblesse des ventes, semble indiquer un renoncement à ce projet d'autonomie par rapport à la norme éditoriale du roman graphique, comme une reconnaissance de la difficulté à transcender le clivage entre une bande dessinée « populaire » – ici le *comic book* – et une bande dessinée plus ambitieuse sur le plan littéraire, dont le lectorat se situerait désormais nettement du côté des librairies et de l'objet livre. Une part de l'excentricité du projet s'estompe donc face aux déterminations économiques et institutionnelles.

Bandes dessinées citées:

Fraction, Matt (sc.) et Ward, Christian, *Ody-C* (12 numéros). Berkeley: Image Comics, 2014-2017.

Fraction, Matt (sc.) et Ward, Christian, *Ody-C: Cycle One* [volume relié]. Berkeley: Image Comics, 2016.

Gibrat, Jean-Pierre, Francis Leroi, et Jean-Luc Fromental. *Pinocchia*. Paris: L'écho des savanes : A. Michel, 1995.

Grennan, Simon, et Anthony Trollope. *Dispossession: a novel of few words*. London: Jonathan Cape, 2014.

Harambat, Jean, Victor Bérard, et Homer. *Ulysse: les chants du retour*. Arles: Actes sud, 2014. Print.

Manara, Milo. *Gulliveriana*. Paris: Les Humanoïdes associés, 2016.

Mantlo, Bill (sc.) et Jodloman, Jess (des.), *Marvel Classics Comics n°18, The Odyssey*. New York: Marvel Comics, 1977.

Thomas, Roy (sc.) et Tocchini, Greg (dess.), *The Odyssey (Marvel Illustrated)*. New York: Marvel Comics, 2009.

Autres sources :

Baetens, Jan, et Hugo Frey. *The graphic novel: an introduction*. New York: Cambridge University Press, 2015.

Beat Staff. « Image Comics Month-to Month Sales: July 2015 ». *The Beat*. 4 sept. 2015. Web. 27 avr. 2017.

Dissanayake, David. « Christian Ward Talks ODY-C With Process Pages ». *Comicbook.com*. N.p., 9 oct. 2014. Web. 1 mai 2017.

Fischer, Craig. « Hawkeye Supercut ». *The Comics Journal* 1 juill. 2015. Web. 1 mai 2017.

Grennan, Simon, et John Miers. « Dispossession: time, motion and depictive regimes. » *Transforming Anthony Trollope: Dispossession, Victorianism and nineteenth-century word and image*. Éd. par Simon Grennan et Laurence Grove. Leuven: Leuven University Press, 2015. 33- 54.

Groensteen, Thierry. « Tendances contemporaines de la mise en page ». *Neuvième Art*, n° 13, janvier 2007, p. 43-51.

Hatfield, Charles. *Alternative Comics: An Emerging Literature*. University of Mississippi Press, 2005.

Hudson, Laura. « 5 Comics You Have to Read This Month ». *Wired* (2014). Web. 18 juill. 2017.

Hunter, Greg. « Barbarella ». *The Comics Journal* 29 oct. 2014. Web. 2 mai 2017.

Kanayama, Kelly. « The Visual Interference of the Gods: Interview with Christian Ward of Ody-C - ». *Women Write About Comics*. 30 mars 2015. Web. 9 avr. 2017.

Labarre, Nicolas. « Adapter *Macbeth*, du comic book au roman graphique ». *Revue de recherche en civilisation américaine* 5 (2015). Web. 15 sept. 2016.

---. *Heavy Metal, l'autre Métal Hurlant*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 2017.

- . « Infinity 8, une certaine idée du comic book ». Billet. *Picturing it!*. 30 octobre 2016. Web. 27 août 2017.
- . « Mapping the reception of the Ody-C comic book with Twitter ». Billet. *Picturing it!*. 2 mai 2017. Web. 9 mai 2017.
- Leitch, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents from Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins Univ. Press, 2007.
- Méon, Jean-Mathieu. « Whatever happened to Byron Preiss ? The retrospective history of graphic novels and its disqualifications of early endeavors ». CXC 2016. 2016.
- Murray, Simone. *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. New York; London: Routledge, 2013.
- Pederson, Kaitlin, et Neil Cohn. « The Changing Pages of Comics: Page Layouts across Eight Decades of American Superhero Comics ». *Studies in Comics* 7.1 (2016): 7- 28.
- Pizzino, Christopher. *Arresting development: comics at the boundaries of literature*. First edition. Austin: University of Texas Press, 2016.
- Quinn, Annalisa. « In “ODY-C,” A Greek Hero Worthy Of Women ». *NPR.org*. 30 nov. 2016. Web. 12 juill. 2017.
- Sava, Oliver. « Casanova, Ody-C, and Matt Fraction’s remarkable Image reinvention ». *A.V. Club*. 30 oct. 2015. Web. 1 mai 2017.
- Schedeen, Jesse. « ODY-C #1 Review ». *IGN*. 26 nov. 2014. Web. 30 Août 2017.
- Towers, Andrea. « “ODY-C” Writer Matt Fraction Talks about Creating a Comic Epic ». *Entertainment Weekly*. 20 nov. 2014. Web. 10 avr. 2017.
- Versaci, Rocco. *This Book Contains Graphic Language. Comics as Literature*. New York, London: Continuum, 2007.
- Ward, Christian. « I can't believe I didn't know this existed - me and [@GregTocchini](#) have much in common! [#odyc](#) » Twitter post. 23 juillet 2016. Web. 30 Août 2017.
- Ward, Christian. « I didn't, no. Although I'd been a fan of an old French Cartoon called Ulysses 31 & enjoyed revisiting that. That too was a sci-fi adaptation. » Twitter post. 29 avril 2017. Web. 30 Août 2017.

Ward, Christian. « I don't know Caza and only discovered Druillet after another commented on our similaritie. I really Moebius tho. He definitely inspired me » Twitter post. 29 avril 2017. Web. 30 Août 2017.