



HAL
open science

Morphologie du récit super-héroïque à l'épreuve de la transmédiatité : du médium bédéique à la série, que sont nos héros devenus ?

Frédéric Aubrun, Lifschutz Vladimir

► To cite this version:

Frédéric Aubrun, Lifschutz Vladimir. Morphologie du récit super-héroïque à l'épreuve de la transmédiatité : du médium bédéique à la série, que sont nos héros devenus ?. Cahiers de Narratologie, 2020, Approches transmédiales du récit dans les fictions contemporaines, 37, 10.4000/narratologie.10401 . hal-02931745

HAL Id: hal-02931745

<https://hal.science/hal-02931745v1>

Submitted on 10 Sep 2020

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.

Morphologie du récit super-héroïque à l'épreuve de la transmédiabilité : du médium bédéique à la série, que sont nos héros devenus ?

Les cas de Gotham (2014) et Watchmen (2019)

Morphology of the superheroic narrative vs. transmediality : from comic books to series, what have our heroes become ? The cases of Gotham (2014) and Watchmen (2019)

Frédéric Aubrun et Vladimir Lifschutz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10401>

DOI : [10.4000/narratologie.10401](https://doi.org/10.4000/narratologie.10401)

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Frédéric Aubrun et Vladimir Lifschutz, « Morphologie du récit super-héroïque à l'épreuve de la transmédiabilité : du médium bédéique à la série, que sont nos héros devenus ? », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 37 | 2020, mis en ligne le 04 septembre 2020, consulté le 06 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10401> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.10401>

Ce document a été généré automatiquement le 6 septembre 2020.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Morphologie du récit super-héroïque à l'épreuve de la transmédiatité : du médium bédéique à la série, que sont nos héros devenus ?

Les cas de Gotham (2014) et Watchmen (2019)

Morphology of the superheroic narrative vs. transmediality : from comic books to series, what have our heroes become ? The cases of Gotham (2014) and Watchmen (2019)

Frédéric Aubrun et Vladimir Lifschutz

Batman Begins : les *origin stories* comme prisme d'étude

- 1 À partir des apports de Propp et de Greimas, nous nous intéresserons à la morphologie du récit super-héroïque à l'épreuve de la transmédiatité (Pirenne et Streitberger 2013), cette notion étant entendue comme le processus par lequel on modifie une œuvre lors du passage d'un médium à un autre. Les processus adaptatifs transmédiaux trouvent dans le médium bédéique de nombreuses possibilités de transposition, que nous avons déjà mis en lumière dans un article consacré alors à la question du traitement médiagénique de certains récits de Batman (Aubrun et Lifschutz 2017). Dans ce présent article, nous souhaitons prolonger notre réflexion autour de la transmédiatité en étudiant plus précisément le passage du médium bédéique à celui de la série télévisée, par le prisme des *origin stories*. La réactualisation de ces instants fondateurs interroge par essence, la définition même du super-héros, au fil des adaptations médiatiques. Chaque génération de lecteurs voit donc une nouvelle lecture apposée à la fondation de

ces protagonistes, que cela soit à travers les comics, les films, les séries télévisées, les jeux vidéo ou, dans certains cas, les romans. Raconter des origines, c'est enracciner un personnage dans une réalité, une contextualisation économique, politique, géographique et parfois sociologique. Le succès d'un long-métrage comme le *Joker* (2019) de Todd Phillips atteste de l'appétence des spectateurs pour ce genre de réactualisation. Phillips propose une lecture socio-économique de la naissance de la Némésis de Batman à travers un Gotham des années 1980 asphyxié par une crise sociétale terriblement actuelle. Le Joker, ou plutôt Arthur Fleck, y devient le produit d'une crise économique et identitaire. Les époques définissent et redéfinissent les personnages. Pour s'en convaincre, il suffit de penser au Batman post-11 septembre de Christopher Nolan ou à celui gothique et expressionniste de Tim Burton. À la manière des monstres du studio Universal popularisés dans les années 1930 au cinéma, les super-héros sont des figures matricielles qui peuvent faire écho aux problématiques d'une époque. En choisissant *Gotham* (Fox 2014) et *Watchmen* (HBO 2019) comme corpus sériel, nous souhaitons nous interroger sur la dimension sociétale de ces *origin stories* qui peuvent être le sujet d'un épisode comme d'une série entière. Nous verrons que le schéma actantiel de Greimas (1983 : 49) peut être temporellement exploré sur l'unité sérielle ou la totalité d'une fiction de ce type à travers un montage sériel (Esquenazi 2014), entraînant par là même une réactualisation de ces origines et du modèle super-héroïque. Après avoir étudié la morphologie du récit super-héroïque tel qu'il est né dans les pages de comics, nous analyserons les apports du format sériel dans la redéfinition du récit super-héroïque en nous interrogeant sur ce qu'y sont devenus nos héros.

Du médium bédéique...

Le processus d'énonciation du comic book : de Superman à The Batman

- 2 Dans cette première partie, nous allons nous attacher à décrire le processus d'énonciation du comic book de super-héros afin de mieux comprendre les origines de ce médium. Nous pouvons partir de l'idée de « modèle » afin de mieux comprendre pourquoi les œuvres de l'institution du comic-book se ressemblent. À ce titre, les apports sociologiques d'Esquenazi sont éclairants, particulièrement au sujet de l'énonciation. Il utilise ce concept pour mieux différencier les œuvres d'une institution entre elles et davantage saisir comment elles se singularisent :

Nous appellerons ici « énonciation » l'acte de produire une œuvre. Il est accompli au sein d'une institution artistique ou culturelle selon l'une des directives actives au sein de cette dernière. Ses agents emploient les modèles attachés à cette directive (mais pas toujours seulement ces modèles) pour élaborer et réaliser l'œuvre (2007 : 61).

- 3 La directive « faire un comic book de super-héros » est d'abord associée, en amont, au modèle de l'organisation du travail, qui a ses propres contraintes et conventions : ce sont les conditions matérielles. Ces dernières aboutissent à un modèle de l'activité artistique : c'est le modèle standard du comic book avec une pagination, une syntaxe et un format à respecter (revue de plusieurs dizaines de pages), sans oublier l'articulation textuel/iconique qui est la caractéristique principale du modèle. Mais l'auteur d'un comic book doit également maîtriser le récit de super-héros, à savoir construire une

histoire qui réunit les trois caractéristiques normatives du genre : les pouvoirs surhumains, le costume distinctif et la double vie (Aubrun 2020). Tout cela correspond au modèle de l'œuvre à réaliser : ici, c'est le modèle du comic book de super-héros. C'est en incorporant ces éléments inédits, propres au récit de super-héros, que Jerry Siegel et Joe Shuster ont fait de *Superman* (1939), le premier comic book d'un nouveau genre. Le public a d'ailleurs tout de suite fait la différence entre les comic books mettant en scène Superman et les autres et a très vite réclamé ce super-héros, comme le relate Jennequin (2002 : 38) :

Superman ayant fait la une du premier « Action Comics », les couvertures suivantes mettent en avant les autres séries du magazine. Voyant les ventes progresser, les responsables de National se livrent à une enquête au terme de laquelle ils s'aperçoivent que les petits lecteurs n'achètent pas « Action Comics » mais bien « le magazine avec Superman dedans ». Aussitôt, on fait en sorte que Superman apparaisse sur toutes les couvertures : les ventes s'envolent.

- 4 Superman aura droit à son propre comic book à partir du 18 mai 1939, ouvrant la voie à d'autres récits de super-héros dans les comics. *The Batman* [L'Homme-chauve-souris], créé par Bob Kane, est ainsi construit sur le modèle de *Superman*, et on y retrouve les éléments qui ont fait le succès du tout premier comic book de super-héros, à commencer par les pouvoirs surhumains. Même s'il ne possède pas les mêmes pouvoirs que Superman, Batman possède ainsi des capacités physiques et intellectuelles supérieures à la moyenne, comme le souligne l'illustre bédéiste Jennequin (2002 : 40) :

Il faut attendre *Detective Comics* 33 pour qu'un court récit de deux planches vienne expliquer les origines du nouveau héros. Témoin impuissant du meurtre de ses parents, le jeune Bruce Wayne a juré de consacrer sa vie à lutter contre le crime. Il a alors passé des années à devenir un athlète de premier plan et un criminologiste hors-pair.

- 5 Aussi, tout comme Superman, Batman est vêtu d'un costume de justicier puisqu'il se déguise en chauve-souris pour agir la nuit contre les criminels. Il a choisi la chauve-souris comme emblème car elle est censée faire peur à ses ennemis. Enfin, on y retrouve la règle de la double identité : *playboy* millionnaire le jour sous le nom de Bruce Wayne, justicier masqué la nuit sous le nom de Batman. Mais *The Batman* s'est aussi largement inspiré du récit des *pulps*, relate Jennequin (2002 : 39) : « Le ton est proche de celui des autres récits de « Detective Comics », c'est-à-dire des « pulps » : crime à élucider, ambiance nocturne, héros à double identité. » *The Batman* est né au sein de l'institution des comics grâce aux apports des anciens comics, et repose sur les règles de base établies au sein de cette institution en s'appropriant à la fois les règles de contenu du premier comic book de super-héros, *Superman*, mais également celles des *pulps*, pourtant bien antérieurs. Cependant, si la nouveauté est d'avoir incorporé le registre des *pulps* au récit de super-héros, *The Batman* reste un énoncé qui repose avant tout sur les règles de contenu et de forme du comic book de super-héros, en étant notamment considéré comme le premier successeur de *Superman*.
- 6 Au final, le comic book de super-héros est un énoncé qui ne prend son sens que par rapport au modèle général auquel il se réfère : celui des comics. Les règles de forme du comic book de super-héros ne diffèrent pas de celles du comic book traditionnel (articulation textuel/iconique, omniprésence de « bulles », etc.) et certaines règles de contenu ne changent pas non plus (on observe par exemple une omniprésence d'onomatopées dans les comics en tout genre). Le comic book de super-héros fonde sa singularité dans l'incorporation de nouvelles normes, et c'est ce que nous avons vu à

travers l'incorporation de nouvelles règles de contenu : les pouvoirs surhumains, le costume distinctif et la double vie. Après avoir contextualisé le comic-book de super-héros au sein de son institution d'origine, nous allons dans la section suivante étudier les caractéristiques formelles de ce récit par les *origin stories*. Le but étant de partir du schéma narratif des *origin stories* dans le médium bédéique pour aboutir aux particularités de celles abordées dans notre seconde partie (temporalité sérielle).

Le schéma actantiel adapté au récit super-héroïque dans les *origin stories*

- 7 Chaque univers diégétique dispose de ses propres lois, et les comics de super-héros répondent également à un schéma narratif qui a ses propres règles. Les apports de Propp et de Greimas peuvent nous permettre de mettre en place une « morphologie du comic book de super-héros », à savoir un modèle narratif qui repose sur des régularités et des variations formelles. Dans son ouvrage fondateur, « Morphologie du conte », publié en 1928, Propp y développe une grammaire formelle du conte merveilleux russe avec des constantes (personnages et actions). D'après Bertrand (2000 : 29) :

Propp impose le préalable de la connaissance effective de l'objet « conte » en lui-même, l'analyse de sa morphologie c'est-à-dire de ses régularités et de ses variations formelles : il s'agit d'établir la constance des éléments (personnages et actions) et des relations (enchaînement des actions) qui constitue la forme du conte populaire (...).

- 8 Le système de Propp est composé de trente et une fonctions qui se déroulent de façon successive et sont caractéristiques du conte populaire. Ce sont les fonctions des personnages qui sont les éléments constants du conte. Propp (1970 : 96-101) rassemble ces fonctions en sept « sphères d'actions » correspondant à sept grands « personnages » du conte merveilleux russe : l'Agresseur (celui qui agit contre le héros), le Donateur (celui qui aide le héros), l'Auxiliaire (l'offrande du donateur), la Princesse (l'objet de la quête) et son Père, le Mandateur (celui qui envoie le héros en quête), le Héros (le principal sujet de la quête), et enfin le Faux-Héros (celui qui échoue dans sa quête). Pour Propp, c'est donc l'action de chaque personnage qui est l'unité de mesure du conte car chaque fonction joue dans le déroulement de l'intrigue. Greimas s'est inspiré du modèle de Propp pour construire un schéma actantiel (1966) qui reprend les sept « personnages » de Propp en six « pôles actantiels » : le Sujet (le Héros chez Propp), l'Objet (la Princesse), le Destinateur (le Mandateur), le Destinataire (le Roi), l'Adjuvant (le Donateur) et l'Opposant (l'Agresseur).
- 9 Ces derniers sont aménagés en trois relations : une relation de désir ou de quête, une relation de communication et une relation de lutte. La relation de désir (vouloir) ou de quête est celle qui relie le sujet (celui qui désire quelque chose) à l'objet (ce qui est désiré). L'actant « sujet » de Greimas correspond au « héros » ou « faux héros » dans le modèle proppien du conte merveilleux russe. Nous allons prendre l'exemple de *Superman* dans le comic book américain pour illustrer cette première relation : Superman, en tant que « sujet », recherche le plus souvent dans ses aventures à résoudre un conflit, à rétablir l'ordre et la paix. Plus précisément, il est à la recherche d'un meilleur avenir pour les Américains, ce qui se traduit souvent par une fin heureuse dans les comics. De manière générale, c'est également ce qui se produit dans chaque comic book : les super-héros ont en effet tous pour principale quête d'arriver à une Amérique idéale, libre et prospère. Les super-héros combattent par conséquent

tous pour un même idéal, et c'est dans ce sens que le comic book américain offre à ses lecteurs une image idyllique de l'Amérique. Ensuite, la relation de communication (savoir) est d'après Greimas celle qui relie le Destinateur (ou le Donateur de la quête) au Destinataire par le biais du Sujet et de son Objet de valeur. Le Destinateur est en réalité ce qui pousse le sujet à agir. Ce n'est pas obligatoirement un personnage, cela peut être autre chose, ou un évènement marquant : c'est celui (ou ce) qui fait vouloir le Sujet. Le Destinataire est quant à lui celui qui reçoit l'objet de la quête et qui peut, en retour, reconnaître que le héros a bien rempli son contrat. Si nous prenons l'exemple du comic book *The Batman*, nous pouvons constater que c'est le meurtre de ses parents qui a été le « destinateur » de son combat contre l'injustice. En effet, en tant que « sujet », Batman est en quête de justice et c'est l'assassinat de ses parents qui s'est déroulé sous ses propres yeux qui l'a poussé à combattre le crime à Gotham City, comme peut l'illustrer la vignette en annexe (fig. 1) dans laquelle le jeune Bruce Wayne jure de venger la mort de ses parents en passant sa vie à combattre contre les criminels.



Fig. 1 : Bruce Wayne assiste au meurtre de ses parents alors qu'il est enfant. Source : *Detective Comics* n°33, novembre 1939. Tous droits réservés.

- 10 Si la mort de ses parents révéla en lui l'envie de combattre l'injustice et les criminels, ce n'est qu'à partir du moment où il enfila son costume de chauve-souris qu'il obtint réellement le statut de super-héros (fig. 2), comme l'explique Jennequin (2002 : 40) :

Arrivé à l'âge adulte, Bruce est prêt à se lancer dans sa croisade, mais il lui manque encore quelque chose. « Les criminels sont couards et superstitieux », songe-t-il un soir, assis devant une fenêtre ouverte. Tout à coup, une chauve-souris entre dans la pièce. C'est l'inspiration ! Bruce Wayne deviendra une créature de la nuit afin d'inspirer la peur à ses ennemis.



Fig. 2 : L'origine de *The Batman*. Source : *Detective Comics* n°33, novembre 1939. Tous droits réservés.

- 11 Il semble alors important d'étudier le Destinateur dans la diégèse des *origin stories* pour voir ce qui pousse le super-héros à se ranger du côté de la justice. En ce sens, le Destinateur apparaît comme ce qui est à l'origine même des idéaux recherchés par les super-héros. Le passage de l'intérêt singulier à l'intérêt collectif transparaît d'ores et déjà dans l'univers diégétique du comic book à travers l'étude du Destinateur dans *The Batman* puisque le super-héros voit dans ses actions le moyen d'accomplir une vengeance personnelle mais s'aperçoit aussi très vite qu'il combat pour l'intérêt général en éliminant les principaux criminels de Gotham City qui nuisent à l'image de la ville et à son bon fonctionnement. C'est par conséquent à l'ensemble des habitants de Gotham City que sont adressés les services de Batman, mais, de manière générale, c'est la société américaine qui est sous-entendue derrière le terme de « destinataire » dans les comics. Enfin Greimas décrit une troisième et dernière relation qui peut parfois empêcher la relation de désir et celle de communication : la relation de lutte (pouvoir) qui oppose l'Adjuvant (celui qui aide le Sujet) à l'Opposant (celui qui, à l'inverse, contrarie les actions du Sujet en s'opposant de manière indirecte ou directe à lui). Dans les aventures de Batman, Alfred, le fidèle majordome de Bruce Wayne, joue à la fois le rôle d'adjuvant et de mandateur. En effet, Alfred connaît la double identité de Batman et l'aide en lui fournissant les gadgets qui lui sont nécessaires pour combattre, et demeure par ailleurs son principal informateur en communiquant au super-héros toutes les informations dont il a besoin pour localiser ses ennemis.
- 12 Sur la base des *origin stories* des super-héros, nous pouvons avancer une « morphologie du comic book de super-héros » articulée autour d'une sphère d'action centrale que nous nommons transformation ou révélation (événement fondateur des origines du modèle super-héroïque, qui sera au centre de la diégèse de la série *Watchmen*), du super-héros (sujet qui présente les trois caractéristiques déjà évoqués en amont, à savoir les pouvoirs extraordinaires, le costume distinctif et la double identité), de l'objet (rendre meilleure la société américaine en faisant justice par soi-même), du destinateur (ce qui pousse le super-héros à agir, diégétiquement antérieur à la transformation/révélation), du destinataire (Gotham pour Batman, que l'on retrouvera dans le récit sériel), de l'adjuvant et de l'opposant. Décrire cette structure narrative, nous permet de poser les bases pour aborder les *origin stories* dans d'autres dispositifs médiatiques. Alors que les comics dessinent les origines de nos super-héros autour de l'épreuve de la transformation/révélation, nous verrons comment ces *origin stories* sont traitées à travers la narration sérielle, objet de notre seconde partie.

... À l'adaptation sérielle

La genèse des vilains iconiques de Batman dans Gotham (Fox, 2014)

- 13 La sérialité et le traitement des univers fictionnels sont au cœur de nos travaux (Aubrun, Lifschutz 2017), aussi nous pouvons avancer que la richesse sérielle provient d'une dialectique temporelle entre le médium, l'œuvre et le spectateur. Dans l'épisode pilote de la série télévisée *Gotham* (Fox 2014), créée par Bruno Heller, nous assistons à la mort des parents de Bruce Wayne, un événement narratif que nous retrouvons dans de nombreux autres récits médiatiques de Batman selon la logique du « palimpseste » (Genette 1992). La série narre les aventures de l'inspecteur James Gordon dans Gotham, ville au sein de laquelle pullulent plusieurs criminels et super-vilains, dont l'illustre Némésis Joker. Dans notre article en 2017, nous avons particulièrement souligné le rôle signifiant de l'ellipse comme pont entre la série télévisée *Gotham* et le médium bédéique. Ce qui n'est pas dit dans les comics devient le terrain d'exploitation du récit dans la série, comme l'explique Kevin Reilly (2014), patron de la Fox : « la série suivra Bruce de ses jeunes années jusqu'au moment où il enfile la cape, dans le dernier épisode », – avant de continuer sur les super-méchants – « on verra comment ils deviennent ce qu'ils sont, alors que Gotham est au bord du gouffre ».
- 14 En faisant de son concept une fiction sur non pas l'*origin story* de Batman, mais celle d'une multitude de protagonistes appartenant à son univers fictionnel, la série *Gotham* explore la notion de « destinataire ». Si le jeune Bruce Wayne voit ses parents mourir devant ses yeux dès le pilote, les *vilains* en devenir sont l'objet de nombreux arcs narratifs. La temporalité de la série permet ainsi de tisser une toile narrative autour du destinataire qui devient l'enjeu de la fiction. Dans *Gotham*, il ne s'agit plus d'arrêter le Joker mais de trouver qui est le Joker. La reconnaissance de ce personnage par le spectateur est interdépendante de ce pôle actantiel. Les auteurs jouent alors des multiples versions de l'univers fictionnel de *Gotham*, connues du spectateur pour façonner un proto-Joker appelé Jérôme. Si celui-ci possède les signes distinctifs du clown assassin, il n'est pas « le Joker ». Son frère jumeau, Jeremiah, semble être la version iconique du personnage, cela est confirmé par l'épisode *Ace Chemicals* (S5E07), lorsque Jeremiah chute dans une cuve d'acide, transformant physiquement le personnage définitivement. Dans la série télévisée *Gotham*, la part implicite de l'univers fictionnel de Batman bascule dans le champ explicite (Dolezel 1998) et ce qui n'était pas dit devient dicible, comme nous le rappelle Marion (dans Gaudreault et Marion 2013 : 234) :
- On peut être enclin à penser que plus une œuvre fera corps avec son média d'appartenance (c'est cela, la médiagenie), plus elle sera considérée comme *inadaptable*, comme difficilement *transférable* dans un autre média.
- 15 Si la difficulté des récits médiatiques de Batman réside dans l'expropriation des caractéristiques internes au médium bédéique (Aubrun et Lifschutz 2017), la force de *Gotham* est de puiser dans les textures implicite et zéro pour redessiner les origines des plus illustres vilains de Batman, tout en respectant les exigences de la sérialité. Et c'est sur ce point que nous voudrions revenir dans cet article traitant de la transmédiatité : pour se défaire de son média d'origine qu'est le comic book, le récit de Batman doit

pouvoir puiser dans son univers fictionnel des éléments lui permettant de faire corps avec le format sériel. Dans la série *Gotham*, le noyau narratif est ainsi décentré puisque ce n'est plus tant le super-héros Batman qui se trouve au centre des arcs narratifs que les personnages qui gravitent autour de lui : le Pingouin, Catwoman, etc. Il s'agit donc de raconter ce qui était implicite dans les comics et dans les films ou non envisagés : la genèse des vilains iconiques de DC Comics ainsi que l'invention d'autres antagonistes et d'événements narratifs qui vont peut-être par la suite devenir marquants pour l'univers fictionnel de Batman dans son ensemble. Le format sériel semble alors le plus adapté à ce déploiement narratif des textures implicite et zéro dans la mesure où le temps du récit est davantage étalé dans la durée avec des épisodes de 50 minutes et des saisons de 22 épisodes.

- 16 *Gotham* explore l'univers implicite de la ville de Gotham et de ses opposants à travers une temporalité singulière qui est celle de la totalité des épisodes, de l'entièreté de la série. La somme des épisodes configure une expérience nouvelle des *origin stories* à une échelle vaste. L'espace imaginaire entre les cases d'une bande-dessinée n'est donc pas comblé à l'aide d'une image mais d'une pluralité d'épisodes qui représente une expérience très différente de celle de la lecture puisque transmédiatique et audiovisuelle. Nous devons alors nous interroger sur la richesse des possibilités qui permettent de reconfigurer ce type de dévoilement. Or, il nous semble important de mettre en concordance un autre exemple d'*origin stories*, mais qui, cette fois-ci, ne se présente pas sous la forme d'une série entière mais d'un épisode.

La naissance de la figure du super-héros dans *Watchmen* (HBO, 2019)

- 17 Le comic book *Watchmen* d'Alan Moore et de Dave Gibbons (paru entre 1986 et 1987) rencontre un succès important, aussi bien public que critique (il est multi-récompensé) et participe ainsi à légitimer le média du comics et le genre super-héroïque. Son succès conduit la Paramount à produire un film en 2009 intitulé *Watchmen : Les Gardiens*, réalisé par Zack Snyder. En 2019, c'est le *showrunner* Damon Lindelof qui lance son propre projet d'adaptation de la bande-dessinée à travers la série *Watchmen*, produite par HBO. Cette fois-ci, il ne s'agit pas d'une adaptation de l'œuvre originale, mais d'une suite se déroulant de nos jours. La construction de la série est délicate à appréhender, le spectateur suit le personnage de Angela Abar (*Sister Night*), une ancienne policière qui prend une identité super-héroïque pour combattre le crime dans la ville de Tulsa en Oklahoma. Les premiers épisodes élaborent une intrigue autour d'une mystérieuse organisation de suprématistes blancs appelée « La 7^{ème} cavalerie ». Le sixième épisode de la première saison intitulé « Cet être extraordinaire [*This Extraordinary Being*] » marque un tournant dans la construction de la série en réinvestissant le passé du comic book. En effet, il offre une *origin story* à l'un des personnages les plus discutés de l'œuvre originale : Hooded Justice (fig. 3). En s'injectant une dose importante d'un produit appelé *Nostalgia*, le personnage d'Angela Abar est alors sujet à des hallucinations massives qui lui permettent de consulter les souvenirs de son grand-père. Non seulement, Angela va comprendre que son grand-père est le premier super-héros de l'histoire américaine, mais surtout que sa transformation est le résultat d'une injustice sociale et raciale fondamentale.



Fig. 3 : Hooded Justice dans le comic book. Source : *Watchmen*, novembre 1987. Tous droits réservés.

- 18 Aborder le passé de Will Reeves (Hooded Justice) permet de revisiter l'histoire de l'Amérique, et notamment de ses pages les moins glorieuses (la série débute par l'émeute de Tulsa en 1921 où une foule d'américains blancs attaquèrent les habitants de la communauté afro-américaine). Le personnage de Will Reeves est un enfant survivant des émeutes qui devient policier dans une Amérique gangrenée par le racisme. Alors qu'il pense changer les choses en intégrant la police, Will déchanté très vite quand ses collègues le lynchent et simulent sa pendaison après qu'il ait arrêté un homme blanc. Errant de manière extatique dans les rues avec la corde au cou, Will assiste à une agression et la cagoule qui fut le symbole de son lynchage, devient le premier « masque » de super-héros de l'histoire, alors que ce dernier dissimule son visage pour intervenir sans risquer d'être reconnu. Alan Moore, scénariste des comics *Watchmen*, abordait l'origine des super-héros, en mettant en exergue le parallélisme avec le film de David W. Griffith qui consacrait le suprématisme comme un héros (Moser 2019) :

Mis à part quelques personnages non blancs (et quelques créateurs non blancs), ces personnages et bandes-dessinées emblématiques restent des fantômes suprémacistes de la race blanche. Je pense même qu'on peut voir en *Naissance d'une Nation* le premier film de super-héros américain, et le point d'origine de tous ces capes et masques.

- 19 Obsédé par cette idée de Moore, Lindelof réinvestit cette analyse en consacrant à *Watchmen* une mythologie alternative où le premier super-héros naît d'un traumatisme du racisme, de la ségrégation et du Ku Klux Klan. Symboliquement, la cagoule de Reeves ressemble à celle des membres du KKK, sauf que celle-ci est noire, comme une réponse métaphorique. Lindelof inscrit donc son propos dans les idées de Moore en offrant une brillante réécriture des origines d'un genre (Moser 2019) :

Le premier super-héros des États-Unis était un Noir, portant un masque pour dissimuler sa couleur de peau, qui protégeait les minorités des injustices d'un

système profondément vicié. Ses successeurs deviendront les marionnettes de ce même système, et le visage triomphant d'une Amérique sclérosée, rongée par ses propres morsures. Cet être extraordinaire n'est ni plus ni moins que l'histoire oubliée d'une appropriation culturelle masquée.

- 20 Dans cette *origin story*, nous retrouvons bien le costume distinctif (la cagoule, la corde notamment), la double-vie (policier/super-héros) et les pouvoirs surhumains (Will est physiquement plus fort que les autres personnages). Néanmoins, Lindelof offre une lecture acerbe et violente de cette idée d'origine en réinvestissant les figures tutélaires du genre et en offrant un regard sans concession sur une Amérique incapable de regarder son Histoire ségrégationniste dans les yeux. À l'instar de Bruce Wayne, la révélation de Will s'opère dans une ruelle sombre où la criminalité se dévoile. En effet, l'injustice fondamentale subie par Will est le destinateur qui engage la transformation du personnage en super-héros mais qui, dans cet exemple précis, nourrit aussi le présent. C'est en comprenant le chemin de son grand-père, qu'Angela prend conscience de son rôle. Elle trouve dans ce souvenir une révélation sur ses origines familiales mais aussi super-héroïques, motivant ainsi le personnage à agir dans la suite de la fiction. Le destinateur impacte donc deux personnages : Will et Angela, mais il agit aussi sur le spectateur qui, expérimentant cette séquence dans un mélange de caméra subjective et de plan-séquence, voit son regard évoluer. En redéfinissant le premier super-héros américain, le spectateur est sujet à une transformation qui désaxe la morphologie du récit super-héroïque. Damon Lindelof ne s'arrête pas là puisqu'il fait de Will Reeves un personnage bisexuel partagé entre sa femme et l'un des premiers super-héros blancs (Capitaine Metropolis) avec qui il fonde les *Minutemen*, premier groupe de super-héros (fig. 4). Pourtant à l'origine de la vocation de tous les autres héros, Will est obligé de dissimuler son identité et de maquiller son visage de poudre pour apparaître « blanc » dans une Amérique gangrenée par le racisme, inversant ainsi le *Black Face* omniprésent dans *Naissance d'une Nation* (fig. 5). Très vite, l'espoir de Will d'être aidé dans son combat contre l'organisation « Cyclopes » par ses nouveaux collègues se révèle un fantasme dans une Amérique où toutes les injustices ne se valent pas.



Fig. 4 : Will et Capitaine Metropolis. Source : *This Extraordinary Being* [S1E06]. Tous droits réservés.



Fig. 5 : Will se maquille. Source : *This Extraordinary Being* [S1E06]. Tous droits réservés.

- 21 L'épisode s'achève par la déchéance intérieure de Will à l'origine d'un genre nouveau mais incapable de faire exister son combat aux yeux des autres. Le genre super-héroïque naît donc des injustices raciales du XXème siècle mais c'est en raison de ces mêmes injustices que l'histoire de Will est oubliée. Damon Lindelof explore le passé pour mieux comprendre la situation actuelle de l'Amérique (Itier 2019) :

Je pense que nous sommes en pleine crise de racisme en ce moment, et cette série parle de ce malaise alarmant. Dans une série traditionnelle de super-héros, on aurait les bons se débarrassant des méchants. Mais avec *Watchmen*, je voulais montrer que l'on ne se débarrasse pas aussi facilement du racisme et des suprémacistes. Nous vivons véritablement à une époque de chaos et cela va nous prendre du temps pour nous en remettre... si l'on peut s'en remettre.

- 22 La force de cet épisode est de redéfinir un genre par le prisme du réel. C'est en cela que l'œuvre d'Alan Moore a donné une crédibilité aux super-héros, en y insérant une relecture sociologique et géopolitique d'un siècle ponctué de tragédie pour l'humanité. En reprenant les travaux de Propp et Greimas, nous constatons que la relation de communication entre le destinataire et le destinataire devient l'enjeu central des *origin stories*. C'est la dynamique de ce pôle actantiel qui est investi par la transmédiabilité. Damon Lindelof écrit à la fois un prologue et un postlude à l'œuvre d'Alan Moore en explorant les possibilités de la morphologie des super-héros.

Conclusion

- 23 Sur la base des *origin stories* des super-héros, nous avons essayé de proposer une « morphologie du comic book de super-héros » articulée autour d'une sphère d'action centrale : la transformation ou révélation, événement fondateur des origines du modèle super-héroïque. Transposée au récit sériel et à une nouvelle temporalité, la révélation se révèle pleine et signifiante dans l'étude des séries *Gotham* et *Watchmen*. Pour l'univers fictionnel de Batman, l'ensemble de la série revient sur une pluralité de destinataires et de transformations associée à une catégorie principale : les *vilains*. Dans cette reconfiguration narrative, le super-héros n'est plus le détenteur de l'*origin story* ni son

sujet principal – la sérialité rebattant les cartes de la morphologie du récit super-héroïque. Mais c'est véritablement le pôle actantiel « destinataire » qui se retrouve au centre du récit sériel, que ce soit dans *Gotham* ou *Watchmen*, en faisant de la relation de communication le pivot de la transmédiatité, dans le passage du médium bédéique à la série télévisée. Là où le comic-book se construit autour du combat entre le (super-)héros et l'opposant, la série désaxe le récit en explorant davantage les causes de cet affrontement, questionnant ainsi les fondements mêmes du récit super-héroïque. En redéfinissant le premier super-héros dans *Watchmen*, c'est le genre super-héroïque en lui-même qui est transformé. Cette idée traverse aussi bien des séries telles que *Smallville* (The WB 2001), *Arrow* (The CW 2012), *The Flash* (The CW 2014), *Titans* (Netflix 2018), etc., qui explorent toutes à leur manière la question du super-héros et du super-vilain. La transmédiatité permet donc une nouvelle manière de penser le récit et de réactualiser la question suivante de manière constante : que sont nos (super-)héros devenus ?

BIBLIOGRAPHIE

- Aubrun, Frédéric (2020), « Le super-héros : une figure héroïque transcendée », in *Les super-héros : que sont nos héros devenus ?*, S. Hubier et F. Toudoire-Surlapierre (dirs.), Neuilly-les-Dijon, Du Murmure.
- Aubrun, Frédéric et Vladimir Lifschutz (2017), « Le traitement médiagénique de Batman », *Communication*, volume 2, n°34. En ligne, consulté le 21 mai 2020, URL : <http://journals.openedition.org/communication/7376>
- Bertrand, Denis (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.
- Dolezel, Lubomir (1998), *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Esquenazi, Jean-Pierre (2007), *Sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin.
- Esquenazi, Jean-Pierre (2014), « Pouvoir des séries télévisées », *Communication*, Vol. 32/1 | 2013.
- Gaudreault, André et Philippe Marion (2013), *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin.
- Genette, Gérard (1992), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- Greimas, Algirdas Julien (1983), *Du Sens II*, Paris, Seuil.
- Delmas Laurent et Jean-Claude Lamy (2005), *Larousse du Cinéma*, Paris, Edition Larousse, 2005.
- Itier, Emmanuelle (2019), « Damon Lindelof : "Fuck you, je vais adapter Watchmen de toute façon !" », *Allociné*, en ligne, consulté le 21 mai 2020, URL : http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18683924.html

- Jennequin, Jean-Paul (2002), *Histoire du comic book : des origines à 1954*, Paris, Vertige Graphic.
- Marion, Philippe (1997), « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication*, 7, p. 61-88.
- McCloud, Scott (2007), *L'art invisible, comprendre la bande dessinée*, Paris, Vertige Graphic.
- Moser, Léo (2019), « Pourquoi l'épisode 6 de Watchmen fera date dans l'histoire américaine », *Les Inrockuptibles*, en ligne, consulté le 21 mai 2020, URL : <https://www.lesinrocks.com/2019/11/27/series/series/pourquoi-lepisode-6-de-watchmen-fera-date-dans-lhistoire-des-series/>
- Pavel G., Thomas (1986), *Fictional Worlds*, London, Harvard University Press.
- Pirenne, Raphaël et Alexander Streitberger (2013), *Heterogeneous objects. Intermedia and Photography after Modernism*, Leuven, Leuven University Press.
- Propp, Vladimir (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- Reilly, Kévin (2014), *Deadline*, en ligne, consulté le 21 mai 2020, URL : <https://deadline.com/2014/01/tca-foxs-gotham-series-will-feature-all-classic-batman-characts-including-bruce-wayne-663597/>
- Siegel Jerry et Joe Shuster (2005), *Archives Superman 1939-1940*, Semic.

RÉSUMÉS

Cet article analyse la morphologie du récit super-héroïque à partir des apports de Propp et Greimas dans les comics et dans les adaptations transmédiatiques de Batman et Watchmen en séries centrées sur les *origin stories*. Les processus adaptatifs transmédiatiques trouvent dans le médium bédéique de nombreuses possibilités de transposition que les auteurs proposent d'étudier à travers le passage des comics aux séries TV, par le prisme des *origin stories*.

This article analyzes the morphology of the superheroic narrative based on the contributions of Propp and Greimas in comic books, and in the transmedia adaptations of Batman and Watchmen into series centered on *origin stories*. The transmedia adaptive processes find in comic books numerous transposition possibilities, which the authors propose to study in the adaptation from comic books to TV series, through the prism of *origin stories*.

INDEX

Mots-clés : comics, récit, super-héros, transmédiatité, Batman, Watchmen

Index chronologique : 1939-2019, XXe siècle, XXIe siècle

Index géographique : Amérique, États-Unis

AUTEURS

FRÉDÉRIC AUBRUN

Frédéric Aubrun est docteur en sciences de l'information et de la communication et membre du centre de recherche MARGE (EA 3712). Ses travaux démontrent une dissémination médiatique et culturelle de la marque en analysant notamment les métamorphoses du médiatique et du

publicitaire sous un angle socio-sémiotique. Il s'intéresse à la publicité native et à la culture médiatique, sous un angle narratologique principalement.

Principales publications :

[2020] AUBRUN, Frédéric, « Le super-héros : une figure héroïque transcendée », in Sébastien Hubier et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Les Super-héros. Que sont nos héros devenus ?* Neuilly-les-Dijon : Du Mumure.

[2019] LIFSCHUTZ, Vladimir et AUBRUN, Frédéric, « Hyperesthétisation du générique TV : circulation du sens par le visionneur », *Cahiers interdisciplinaires de la Recherche en Communication AudioVisuelle*, n°28.

[2017] AUBRUN, Frédéric et LIFSCHUTZ, Vladimir, « Le traitement médiagénique de Batman », *Communication*, volume 2, n°34. En ligne : <http://journals.openedition.org/communication/7376>

[2015] AUBRUN, Frédéric et BIHAY, Thomas, « Publicité en série : lorsque la marque se raconte sur le Web », *Communication et Langages*, n°185, p. 127-149.

VLADIMIR LIFSCHUTZ

Vladimir Lifschutz est docteur en lettres et arts et membre du centre de recherche MARGE (EA 3712). Il travaille sur la question des configurations temporelles dans les séries télévisées, mais aussi sur les clôtures de séries, les univers fictionnels et les dimensions esthétique et narratologique des œuvres sérielles. Ses travaux interrogent l'évolution des formes audiovisuelles et les problématiques méthodologiques qui en découlent.

Principales publications :

[2019] LIFSCHUTZ, Vladimir et AUBRUN, Frédéric, « Hyperesthétisation du générique TV : circulation du sens par le visionneur », *Cahiers interdisciplinaires de la Recherche en Communication AudioVisuelle*, n°28.

[2018] LIFSCHUTZ, Vladimir, « Les séries télévisées : une lutte sans fin », Paris, Édition Presses universitaires François-Rabelais, Collection Sériat.

[2017] AUBRUN, Frédéric et LIFSCHUTZ, Vladimir, « Le traitement médiagénique de Batman », *Communication*, volume 2, n°34. En ligne : <http://journals.openedition.org/communication/7376>

[2016] LIFSCHUTZ, Vladimir, « La triple configuration du temps chronique », in Jean-Pierre Esquenazi (dir.), *Écrans 4*, Paris, Classiques Garnier.