



HAL
open science

Les formes de la réappropriation du récit littéraire au travers d'autres médias : le cas de l'adaptation et de la narration transmédiatique

Aurora Fragonara

► **To cite this version:**

Aurora Fragonara. Les formes de la réappropriation du récit littéraire au travers d'autres médias : le cas de l'adaptation et de la narration transmédiatique. Les Cahiers de la SFSIC, 2014, Varia, 10, <http://cahiers.sfsic.org/sfsic/index.php?id=599>. hal-03044432

HAL Id: hal-03044432

<https://hal.science/hal-03044432>

Submitted on 7 Dec 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.

[Aller la navigation](#) | [Aller au contenu](#)

Les Cahiers de la SFSIC

Description de votre site

- [accueil](#) >
- [Collection](#) >
- [10-Varia](#) >
- [QUESTIONS DE RECHERCHE](#) >

QUESTIONS DE RECHERCHE

Aurora Fragonara

Les formes de la réappropriation du récit littéraire à travers d'autres médias : les cas de l'adaptation et de la narration transmédiatique

Article

Table des matières

[L'adaptation du *Petit prince* et la narration transmédiatique de *Harry potter* : présupposé formel commun et principes logiques différents.](#)

[Le travail d'interprétation](#)

[Adaptation et posture érotétique](#)

[La narration transmédiatique et l'œuvre ouverte](#)

[Conclusion](#)

Texte intégral

1 Bien qu'ils soient des domaines de recherche séparés, littérature et SIC sont susceptibles d'interagir quand la question de la narration dans des différents médias est convoquée.

2 Tel que la théorie de la transécriture le montre (Gaudreault et Marion, 1998), la narration, en tant que mode de représentation des événements réels ou fictifs, est une activité complexe, réalisée grâce à l'interaction entre deux configurations sémiotiques : celle propre à la fable adaptée (le contenu narratif) et celle propre au média-support où l'adaptation aboutit. Ainsi, les différents médias (livre, BD, cinéma, théâtre, jeu vidéo...) possèdent une structure qui leur permet de présélectionner les contenus qu'ils « hébergent » lors de la migration et qui oriente la structuration de la fable au sein du récit (la narrativité intrinsèque). Également, les fables sont aptes à se « mouler » dans certains médias plutôt que dans d'autres, à partir de leurs caractéristiques spécifiques (la narrativité extrinsèque)¹ (Gaudreault et Marion, 1998 : 47).

3 Cette approche fournit le présupposé pour étudier les formes possibles de migration d'une fable d'un média à un autre. Sans prétendre épuiser l'ensemble des cas de figures possibles, nous nous focalisons ici sur deux pratiques narratives qui préfigurent des rapports différents entre le média-source (le livre en tant qu'œuvre littéraire) et le média-cible : l'adaptation et la narration transmédiatique. À ces fins, nous étudierons les dynamiques de l'adaptation et de la narration transmédiatique à travers deux exemples : *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry pour l'adaptation et *Harry Potter* de J. K. Rowling pour la narration transmédiatique. *Le Petit Prince* est étudié sous l'angle de l'adaptation (en BD par Joann Sfar et au théâtre par

Virgil Tanase), en raison de sa nature hybride. Il est effectivement un iconotexte (Mountadon in Renonciat, 2006 : 24), c'est-à-dire un récit construit grâce à la coopération de parole et image, qui maintiennent leur autonomie typographique. En revanche, la saga de *Harry Potter* est étudiée dans sa manifestation transmédiatique, notamment les productions des récits de fanfiction, publiés sur le site *The Daily Prophet*².

4 Nous nous servirons de la transécriture en tant que présupposé formel commun à partir duquel nous dégagerons les principes logiques qui règlent ce transfert d'un contenu narratif d'un média à un autre et d'un récit à un autre.

5 Ensuite, nous analyserons ce transfert en termes de réappropriation du récit. Nous montrerons que cette réappropriation est possible grâce à un travail d'interprétation à partir du contenu narratif et que les acteurs de cette activité d'interprétation parviennent à acquérir des statuts différents vis-à-vis des notions d'auteur et de public selon le type de réappropriation.

L'adaptation du *Petit prince* et la narration transmédiatique de *Harry potter* : présupposé formel commun et principes logiques différents.

6 Dans un article publié sur le site de *FastCompany*, Henry Jenkins explique la différence entre adaptation et transmédia en termes d'identité de l'histoire qui migre d'un média à un autre (adaptation) et de dispersion des éléments de la même histoire dans différents médias³ (narration transmédiatique).

7 Cette opposition entre transfert de la totalité d'une histoire et totalité d'une narration reconstruite à partir des éléments disséminés dans plusieurs médias se retrouve dans les exemples que nous avons choisis. *Le Petit Prince* en BD ou sur scène raconte entièrement l'histoire du conte, il ne la mutile pas de séquences narratives importantes, ni s'écarte de la trajectoire narrative établie par Saint-Exupéry en développant d'autres récits à partir des personnages et des épisodes. En revanche, la narration transmédiatique de *Harry Potter* présente les traits de la dispersion d'une narration dans plusieurs médias. Les récits rédigés par les fans s'inspirent de la série de J. K. Rowling, mais l'utilisent de manière libre pour la construction des récits autonomes venant « se greffer » sur le tronc de l'histoire de départ et se situant dans le même univers fictionnel.

8 Les deux cas de figure possèdent un trait commun : le transfert du matériel d'un média à un autre. Ce trait commun s'explique par l'inscription de ces objets sémiotiques dans le cadre théorique de la transécriture. L'adaptation du *Petit Prince* en BD est possible, et surtout facilitée, en vertu de la narrativité intrinsèque des deux médias (iconotexte et BD) qui prévoient la présence et l'interaction des codes iconique et verbal dans les deux textes. La structure du récit en séquences dialogales facilite également le passage aux médias cibles (BD, théâtre) visés.

9 De la même manière, les fanfictions d'*Harry Potter* se développent suivant une logique transécriturale, à partir de la narrativité extrinsèque propre à la fable. *Harry Potter* se prête au passage au transmédia grâce à son caractère de saga *fantasy*, qui se manifeste par une grande variété de personnages et, par conséquent, de trajectoires narratives à approfondir, toujours à l'intérieur d'un même univers fictionnel.

10 En tant que saga, *Harry Potter* participe effectivement de la dynamique de création des mondes, qui ne peuvent pas être contenus dans un seul objet médiatique (livre, film...) (Wolf, 2013 : 2), parce qu'ils sont composés d'un espace-temps très détaillé et d'un ensemble considérable de personnages susceptible d'évoluer.

11 En envisageant les médias comme des « moules » capables d'in-former des contenus (les fables), la transécriture se révèle ainsi être le présupposé formel commun entre l'adaptation et la narration transmédiatique. À partir de ce principe commun le transfert de la fable est géré selon des principes logiques différents : celui de

l'équivalence du noyau narratif⁴, dans le cas de l'adaptation⁵, et ceux de complémentarité et de substitution pour la narration transmédiatique⁶.

Le travail d'interprétation

12L'analyse menée jusqu'ici établit un cadre statique où deux pôles émergent : le récit source et sa reprise adaptative ou transmédiatique, selon le principe logique associé à la pratique transécriturale. Toutefois, la question de l'adaptation et de la narration transmédiatique en tant que processus menant du récit adapté-source à son adaptation-cible peut être approfondie. À ces fins, une troisième instance est convoquée. Le travail d'extrapolation et de nouvelle insertion d'une fable d'un média à un autre nécessite en effet d'un agent que nous appelons ici instance d'adaptation ou de narration transmédiatique⁷. Cette instance accomplit ce travail d'extrapolation/insertion grâce à un acte d'interprétation du texte littéraire qui précède le « moulage » dans le média-cible. Les principes logiques d'équivalence et de complémentarité/substitution peuvent ainsi être compris comme les critères dont l'instance se sert pour orienter son activité d'interprétation et de création. Afin d'élucider les dynamiques interprétatives de ces pratiques, il est nécessaire d'interroger les modalités d'intégration de ces principes dans le travail d'interprétation des instances.

Adaptation et posture érotétique

13Dans le cas d'une adaptation, le principe d'équivalence oriente et canalise la liberté de l'activité interprétative face au texte. Le but étant celui de transférer un noyau diégétique d'un média à un autre, l'instance d'adaptation l'extrapole intégralement et le transfère. L'extrapolation de ce noyau présuppose une posture que nous qualifions d'érotétique (du verbe grec « érôtan », interroger), à l'instar de la définition proposée par Francis Jacques (2002). La posture érotétique face à un texte situe l'interaction entre lecteur-interprétant et texte dans l'horizon de l'interrogation. Le texte est porteur d'un noyau narratif qui n'est pas donné en amont, mais qui se dévoile tout au long de la narration, par conséquent le lecteur ne peut le saisir entièrement qu'à la fin de la lecture. Par ce fait, le texte intègre à son intérieur la dimension de la quête du noyau et de l'interrogation. Afin de comprendre et interpréter un texte, le lecteur doit ainsi se situer dans le même horizon d'interrogation que le texte et suivre le déploiement de cette quête. Il s'ensuit qu'il ne s'interroge pas sur le texte, mais il s'interroge sur le noyau *via* le texte (Jacques, 2002 : 10). Dans le cas d'une adaptation, l'extrapolation du noyau narratif suite à interrogation rend le lecteur-adaptateur conscient du parcours générateur du noyau en question. Cette prise de conscience permet à l'adaptateur d'abstraire le noyau de son média originel et de le reproduire sans l'altérer substantiellement lors de la transposition dans une autre configuration médiatique. C'est le cas du *Petit Prince* adapté au théâtre : son noyau narratif demeure identifiable et inaltéré dans l'adaptation théâtrale même si un renversement dans l'ordre des séquences a été réalisé, afin d'adapter la fable aux exigences médiatiques d'une narration *in presentia* sur scène. Dans le but de rétablir l'ordre chronologique pour assurer une narration au temps présent, le départ de l'astéroïde est devenu le premier épisode représenté, alors que dans l'iconotexte ce fait antécédent est narré vers la moitié du conte.

La narration transmédiatique et l'œuvre ouverte

14Contrairement aux adaptations étudiées, le travail d'interprétation concernant la narration transmédiatique d'*Harry Potter* touche au public des fans et à leurs pratiques de réappropriation. Les jeunes fans-journalistes d'*Harry Potter* projettent leurs pratiques de réappropriation au-delà de la simple appartenance à des communautés d'interprétation (Esquenazi, 2007 :199), censées restituer leur vision de l'œuvre. En publiant sur Internet leurs contes, cette communauté de fans parvient à combiner interprétation et expression personnelle. Deux raisons peuvent être évoquées afin d'expliquer cette réappropriation créative : la première, soulignée par Jenkins, est la possibilité d'identification avec un personnage (par ex. Hermione pour les jeunes filles) ou avec une situation (l'école), la seconde relève de la configuration propre au récit, qui détermine son « ouverture ». Tout récit possède un caractère sélectif qui implique l'omission de certains épisodes et l'adoption d'un point de

vue spécifique au profit d'une certaine unité chronologique de l'histoire (Klinkenberg, 2000 : 178). Toutefois, ces omissions peuvent également être considérées comme autant d'ouvertures, de trajectoires narratives à développer. Les fanfictions peuvent ainsi être appréhendées comme la manifestation du caractère ouvert de l'œuvre littéraire *Harry Potter*. Certains personnages et épisodes fonctionnent ainsi de déclencheurs parce qu'ils deviennent les points de départ pour une narration complémentaire ou bien une version alternative d'un épisode (par exemple la jeune journaliste du *Daily Prophet* qui a choisi comme avatar la sœur d'Harry Potter⁸). Par conséquent, cette ouverture ne concerne pas seulement la liberté d'interprétation octroyée aux lecteurs de la part d'une œuvre ouverte en tant que « *message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives* » (Eco, 1965 : 11). Lorsqu'elle s'exprime à travers la rédaction de fanfictions, cette activité interprétative s'apparente à l'œuvre en mouvement, une sous-catégorie de l'œuvre ouverte, qui demande au lecteur une collaboration quasi matérielle avec l'auteur, afin de « *faire* » l'œuvre (Eco, 1965 : 25)⁹. L'œuvre en mouvement nécessite ainsi d'un travail d'organisation autonome de la part du destinataire à partir de l'ensemble des possibilités fournies par l'auteur (Eco, 1965 : 34). L'approche créative de la communauté des fans peut être mise en parallèle avec celui de l'interprète d'une œuvre en mouvement. En créant leurs propres histoires à partir du matériel fourni par le récit source, les fans d'Harry Potter ne s'inscrivent pas seulement dans un univers fictionnel, mais ils contribuent matériellement à sa création (Wolf, 2012).

Conclusion

15 Adaptation et narration transmédiatique peuvent être rapprochées grâce au même principe formel transcritural, mais ils diffèrent en termes de présupposés logiques qui les régissent, ainsi qu'en termes de pratiques et d'instances de production et d'interprétation. Dans le cas de la narration transmédiatique, la combinaison du présupposé formel transcritural, des principes logiques (complémentarité et substitution) et des pratiques interprétatives de la part de la communauté des fans permet d'entamer une réflexion sur le statut de l'auteur. Grâce aux fanfictions du *Daily Prophet*, le public des fans accède au statut d'auteur en gérant sa propre création-interprétation d'un fragment de l'univers narratif *Harry Potter*, qui devient par ce fait un produit multi-auteurial (Jenkins, 2006, 179). Au contraire, dans le processus adaptatif, les rapports auteur-adaptateur-public demeurent plus hiérarchisés. L'adaptateur, à la fois lecteur d'une œuvre émanant d'un auteur et réalisateur d'une version équivalente, occupe une place intermédiaire entre l'auteur et le public touché par l'adaptation qu'il a réalisée.

Bibliographie

ECO Umberto, 1965, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.

ESQUENAZI Jean-Pierre, 2007, *Sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation*, Paris, Seuil.

GAUDREAUULT André et MARION Philippe, 1998, *Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédiarité*, in Gaudreault André et Groensteen Thierry, 1998, *La transécriture pour une théorie de l'adaptation (littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip)*, Québec, Colloque de Cerisy, Éditions Nota Bene et Centre national de la bande dessinée et de l'image, pp. 31-52.

HERMAN David, 2004, *Towards a transmedial narratology*, in Ryan Marie-Laure, *Narrative Across Media : The Languages of Storytelling*, Lincoln, University of Nebraska Press.

KLINKENBERG Jean-Marie, 2000, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil.

JACQUES Francis, 2002, *De la textualité*, Paris, J. Maisonneuve.

JENKINS Henry, 2006, *Convergence culture : where old and new media collide*, New York-London, New York University Press.

ODIN Roger, 2000, *La question du public. Approche sémio-pragmatique* in *Réseaux*, n° 99, volume 18, pp. 49-72.

RENONCIAT Annie, 2006, *Un livre pour enfants ?*, in Cerisier Albin, *Il était une fois... Le Petit Prince*, Paris, Folio Gallimard, pp.15-44.

WOLF Mark J.P., 2012, *Building Imaginary Worlds : The Theory and History of Subcreation*, New York and London, Routledge.

Notes

1 Nous avons recours ici à une certaine abstraction modélisante du transfert d'un contenu d'un média à un autre. Comme le remarque David Herman, il existe des degrés dans la capacité adaptative des médias (Herman, 2004 : 55).

2 Le site n'est plus disponible en ligne. Les récits analysés ici font partie des exemples cités par Henry Jenkins dans *Convergence culture* (2006 : 169-205).

3 Cf. <http://www.fastcompany.com/1745746/seven-myths-about-transmedia-storytelling-debunked> : « *Transmedia Storytelling refers to any strategy involving more than one media platform. The entertainment industry has long developed licensed products, reproducing the same stories across multiple channels (for example, novelizations). Increasingly, broadcast content is also available on line. And many films are adopted from books (or now, comic books). None of these necessarily constitute transmedia storytelling. In transmedia, elements of a story are dispersed systematically across multiple media platforms, each making their own unique contribution to the whole. Each medium does what it does best -comics might provide back-story, games might allow you to explore the world, and the television series offers unfolding episodes.* » (nous soulignons). Même si le terme « adopter » peut prévoir une acception plus large par rapport au verbe « adapter », il nous semble que, compte tenu du contexte, des propos, des exemples donnés et de l'objectif de Jenkins, les deux verbes peuvent ici être compris en tant que synonymes.

4 Nous proposons ici le mot « *noyau* » comme traduction du « *gist* » narratif et invariable identifié par David Herman (2004 :54).

5 Si le principe de l'équivalence est respecté dans le cas de l'adaptation du *Petit Prince*, nous remarquons que l'adaptation s'autorise parfois à une certaine autonomie vis-à-vis de la fable adaptée. Songeons par exemple à la fin de *Diamants sur canapé* radicalement changée et exprimant une morale différente par rapport à celle du conte-source (*Petit déjeuner chez Tiffany*). Au vu de ces exemples de liberté partielle, nous considérons le principe d'équivalence non pas normatif mais heuristique, parce qu'il nous fournit « *un cadre conceptuel permettant de questionner ce qui se passe dans le réel* » (Odin, 2000 : 56) et nous permet de distinguer l'adaptation de la narration transmédiatique : de manière générale, nous dirons qu'une adaptation tend vers l'équivalence par rapport au récit source, alors que la narration transmédiatique se développe suivant d'autres principes logiques.

6 Ces dynamiques se retrouvent dans les fanfictions écrites par les fans d'Harry Potter sur le journal en ligne, *The Daily Prophet*. Les fans y peuvent envoyer des articles relatant la vie de Poudlard. Les jeunes journalistes ont souvent l'habitude de se créer un avatar qui leur permet de se situer à l'intérieur de l'univers fictionnel. (C'est le cas de la fille qui se présente comme étant la cousine d'Hermione). Ci faisant, ils inventent des personnages et de nouvelles histoires ou bien réécrivent les épisodes des livres d'un point de vue différent.

7 Ce rôle d'instance peut être rempli par différents agents selon le contexte socio-économique de la création : le bédéiste pour la BD, le/les scénariste(s) plus une équipe de tournage pour un film, le dramaturge et sa troupe de théâtre pour la mise en scène...

8 Henry Jenkins, *Convergence culture*, p. 175.

9 À ce sujet, nous rappelons ici l'exemple de la *sonate 3* de Pierre Boulez, cité par Umberto Eco (1965 : 16). Cette partition prévoit plusieurs combinaisons toujours possibles et également acceptables laissées au choix des musiciens. L'œuvre est ainsi ouverte non seulement au niveau formel, en tant que non conclue, mais aussi parce qu'elle fait appel à des destinataires qui deviennent interprètes et agissent sur sa configuration communicationnelle.

Pour citer ce document

Aurora Fragonara, «Les formes de la réappropriation du récit littéraire à travers d'autres médias : les cas de l'adaptation et de la narration transmédiatique», *Les Cahiers de la SFSIC* [En ligne], Collection, *10-Varia*, QUESTIONS DE RECHERCHE, mis à jour le : 20/04/2020, URL : <http://cahiers.sfsic.org/sfsic/index.php?id=599>.

Quelques mots à propos de : [Aurora Fragonara](#)

Université de Lorraine, CREM

[Article Précédent](#)

[Article suivant](#)

[Edité par Lodel](#) | [accès réservé](#)

[Plan du site](#)

 [avancée](#)

Les Cahiers de la SFSIC

- [Collection](#)
 - [Numéro 16](#)
 - [HOMMAGES](#)
 - [DANS L'ACTUALITÉ](#)
 - [QUESTIONS DE RECHERCHE](#)
 - [DOSSIER](#)
 - [FORMATION](#)
 - [MONDES PROFESSIONNELS](#)
 - [ENQUÊTES, EXPÉRIENCES](#)
 - [CARTE BLANCHE AUX JEUNES CHERCHEURS](#)
 - [15-Varia](#)
 - [HOMMAGES](#)
 - [DANS L'ACTUALITÉ](#)
 - [Communication et Cinéma](#)
 - [QUESTIONS DE RECHERCHE](#)
 - [Enseignement et communication](#)
 - [DOSSIER LABSIC](#)
 - [FORMATION, MONDE PROFESSIONNEL](#)
 - [ENQUÊTES, EXPÉRIENCES](#)
 - [CARTE BLANCHE AUX JEUNES CHERCHEURS](#)
 - [14-Varia](#)
 - [HOMMAGES](#)
 - [DANS L'ACTUALITÉ](#)
 - [> Intermédialité](#)
 - [FORMATION, MONDE PROFESSIONNEL](#)
 - [> Les journées formation de la Sfsic](#)

- [QUESTIONS DE RECHERCHE](#)
- [CARTE BLANCHE AUX JEUNES CHERCHEURS](#)
- [DOSSIER : ELICO](#)
 - [> Thématique I | Identités, langages et pratiques médiatiques](#)
 - [> Thématique II | Bibliothèques numériques, documents numériques et médiations](#)
 - [> Quelques chantiers](#)
- [13-Varia](#)
 - [HOMMAGES](#)
 - [DANS L'ACTUALITÉ](#)
 - [QUESTIONS DE RECHERCHE](#)
 - [ENQUÊTES, EXPÉRIENCES](#)
 - [CARTE BLANCHE AUX JEUNES CHERCHEURS](#)
 - [DOSSIER](#)
 - [> Axe 1 | Culture, tourisme, patrimoine et interculturalité\(s\)](#)
 - [Axe 2 | Éducation et TIC](#)
 - [AXE 3 | Le Vietnam : un paysage économique et médiatique en mutations](#)
- [12-Varia](#)
 - [HOMMAGES](#)
 - [DANS L'ACTUALITÉ](#)
 - [QUESTIONS DE RECHERCHE](#)
 - [DOSSIER](#)
 - [MONDE PROFESSIONNEL, FORMATION](#)
 - [ENQUÊTES, EXPÉRIENCES](#)
- [11-Varia](#)
 - [HOMMAGES](#)
 - [DANS L'ACTUALITÉ](#)
 - [QUESTIONS DE RECHERCHE](#)
 - [DOSSIER](#)
 - [> Axe 1](#)
 - [> Axe 2](#)
 - [> Axe 3](#)
 - [> Axe 4](#)
 - [ENQUÊTES, EXPÉRIENCES](#)
 - [FORMATION, MONDE PROFESSIONNEL](#)
 - [CARTE BLANCHE AUX JEUNES CHERCHEURS](#)
- [10-Varia](#)
 - [HOMMAGE](#)
 - [DANS L'ACTUALITÉ](#)
 - [QUESTIONS DE RECHERCHE](#)
 - [DOSSIER](#)
 - [> Axe 1](#)
 - [> Axe 2](#)
 - [> Axe 3](#)
 - [> Axe 4](#)
 - [FORMATION, MONDE PROFESSIONNEL](#)
 - [ENQUÊTES, EXPÉRIENCES](#)
 - [CARTE BLANCHE AUX JEUNES CHERCHEURS](#)
- [9-Varia](#)
 - [HOMMAGE](#)
 - [DANS L'ACTUALITÉ](#)
 - [QUESTIONS DE RECHERCHE](#)
 - [DOSSIER](#)
 - [> Axe 1](#)
 - [> Axe 2](#)

- [> Axe 3](#)
- [> Axe 4](#)
- [FORMATION, MONDE PROFESSIONNEL](#)
- [ENQUÊTES, EXPÉRIENCES](#)

Index

- [Auteurs](#)
- [Directeurs de la publication](#)

Syndication

- [Documents](#)