



Du chapitre à l'épisode : le devenir des chapitres dans les adaptations en franchises multi-médiatiques

Aude Leblond

► To cite this version:

Aude Leblond. Du chapitre à l'épisode : le devenir des chapitres dans les adaptations en franchises multi-médiatiques. Itinéraires. Littérature, textes, cultures, 2020, 2020-1, 10.4000/itineraires.7546 . hal-03089256

HAL Id: hal-03089256

<https://hal.science/hal-03089256>

Submitted on 28 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.

Du chapitre à l'épisode : le devenir des chapitres dans les adaptations en franchises multi-médiatiques

Chapters into Episodes: What a Chapter Becomes When Adapted in a Multimedia Franchise

Aude Leblond



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/7546>

DOI : 10.4000/itineraires.7546

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Référence électronique

Aude Leblond, « Du chapitre à l'épisode : le devenir des chapitres dans les adaptations en franchises multi-médiatiques », *Itinéraires* [En ligne], 2020-1 | 2020, mis en ligne le 30 septembre 2020, consulté le 13 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/7546> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.7546>

Ce document a été généré automatiquement le 13 novembre 2020.



Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Du chapitre à l'épisode : le devenir des chapitres dans les adaptations en franchises multi-médiatiques

Chapters into Episodes: What a Chapter Becomes When Adapted in a Multimedia Franchise

Aude Leblond

- 1 Alors que dans l'usage courant, on distingue entre chapitre et épisode dans la mesure où ils relèvent de support (papier ou audiovisuel) et de *media* différents, cette distinction n'est pas opératoire : on parle aussi d'épisode pour la publication initiale de romans en feuilleton dans la presse, et on utilise volontiers le mot « chapitre » pour intituler des épisodes de série¹. On peut fonder une distinction plus solide sur la temporalité de la réception de l'un et de l'autre. Unité de base du feuilleton, l'épisode constitue une brique supplémentaire apportée à un ensemble inachevé, en cours de parution ou de diffusion, tandis que le chapitre est l'unité de base d'un ensemble déjà achevé. La réception des épisodes successifs implique en effet une attente réelle de la part des spectateurs, qui n'existe pas pour la réception des chapitres. Anaïs Goudmand (2018 : 17) rappelle : « Avant même des critères poétiques ou esthétiques, c'est l'hiatus temporel qui définit l'épisode. »
- 2 Une fois tous les épisodes d'un feuilleton parus, ils peuvent être réintégrés dans un opus désormais complet, et devenir des chapitres : c'est ce qui se produit lorsque paraît en volume un roman pré-publié en feuilletons. Mais cet aller simple de l'épisode vers le chapitre peut aussi être suivi d'un retour, à condition que le support médiatique du récit change : l'objet de cette étude n'est pas le passage de l'épisode au chapitre, mais bien celui du chapitre à l'épisode. Il s'agit ici de poser la question du devenir des chapitres dans des adaptations audiovisuelles.
- 3 Le chapitre étant l'instrument principal du rythme du récit, j'ai choisi de me pencher sur un corpus d'adaptations audiovisuelles longues, supérieures à l'unité « film », dans la mesure où elles semblaient pouvoir assurer la meilleure congruence possible entre

temps de lecture et temps de visionnage. Par opposition à une adaptation en film unique, qui rend plus ou moins superflue l'idée de chapitres ou d'unités intermédiaires, une adaptation en cycle de films² ou en série télévisée reste fractionnée dans la perception du public, l'univers fictionnel s'exposant sur un temps long, au fil d'opus différenciés. Un exemple emblématique de ce phénomène est l'adaptation d'*Harry Potter*, dont le rythme de production devait tenir compte de l'âge des acteurs afin que le spectateur puisse les voir grandir. Le corpus d'adaptations que j'ai choisi est constitué de deux franchises multi-médiatiques³ qui semblent lancées dans une expansion indéfinie : *Harry Potter* et *Game of Thrones*⁴. *Le Seigneur des Anneaux* sera convoqué à titre de comparaison.

- 4 Posons une hypothèse de départ : le chapitre adapté en série ou cycle de films deviendrait un épisode dans l'adaptation. On le voit, le contexte de l'adaptation fait bouger d'emblée mes définitions liminaires. Les adaptations choisies poussent la fidélité assez loin, produisant une nouvelle version d'un produit culturel dont le public est déjà nombreux et très attaché à la lettre des livres⁵. Ceci fait disparaître la notion d'attente réelle, et pourrait disqualifier celle d'épisode : en termes de réception, ce seraient plutôt des chapitres que nous avons à l'écran. Ou plus exactement, le statut de l'unité, le fait qu'on y voie un chapitre ou un épisode, dépendrait de l'appartenance ou non du spectateur à une communauté de lecture préexistante – fanique ou non.
- 5 Que devient donc le chapitre quand il est adapté ? On examinera dans un premier temps la place que prend un chapitre dans une adaptation, film ou épisode de série, ainsi que son devenir : quels éléments sont gardés, laissés de côté, étendus, abrégés ? On comparera ensuite le contenu d'un chapitre au contenu d'un épisode, pour voir si la distinction entre ces deux modes de structuration peut être fondée sur leurs éléments constitutifs et leur organisation interne. Enfin, on se demandera si, et comment, la notion d'épisode peut garder sa pertinence dans le cas d'une adaptation, dans la mesure où les événements sont écrits d'avance dans les chapitres à adapter.

Espace du chapitre dans une adaptation en film

- 6 Il faut ici distinguer entre adaptation d'un roman en film et adaptation d'un chapitre en épisode de série. Dans une adaptation filmique, la répartition des éléments d'un chapitre dans l'espace-film est différenciée en fonction de la place dans l'économie de l'intrigue. C'est le cas dans les films adaptés d'*Harry Potter*. Un privilège y est accordé aux événements, par opposition aux éléments sériels, qui opèrent comme des marqueurs de répétition et de reconnaissance d'un volume à l'autre (comme le séjour initial chez les Dursley, les nouveaux cours, etc.). Le dénouement, en particulier, occupe une proportion plus longue de l'intrigue. Ce ralentissement narratif et cette extension de la fin sont particulièrement visibles dans le fait que le dernier tome donne lieu à deux films : *The Deathly Hallows: part 1* et *The Deathly Hallows: part 2*, ce dernier commençant au milieu du chapitre 24 du livre, sur 36 en tout, soit aux deux tiers.
- 7 Dans *The Deathly Hallows: part 2*, ainsi, la plupart des séquences sont bien délimitées et correspondent à des chapitres (reproduisant même leur structure en trois temps), mais au moment des batailles et duels décisifs, quand sont adaptés des chapitres au rythme accéléré, comportant des scènes plus nombreuses (comme « The Battle of Hogwarts » ou « The Flaw in the Plan »), le montage est plus serré. C'est alors la logique scénaristique de l'acte, ou plus exactement du dernier acte, qui s'impose. Plusieurs

chapitres sont rassemblés, dans ce dernier acte, en une même unité de lieu et de temps, et la division en séquences perd de sa pertinence.

- 8 Cependant, au cœur de ces scènes d'action, se détachent deux séquences qui reproduisent des chapitres exceptionnels, dans la mesure où ils ne comportent qu'une scène : « The Prince's Tale » et « King's Cross ». Il s'agit des deux dernières confrontations de Harry avec deux protagonistes pourtant morts (l'une *via* le Pensieve, l'autre dans sa tête) : Snape et Dumbledore. Ces séquences explicatives, essentielles pour l'intelligibilité de l'intrigue, sont aussi des moments d'au revoir, sertis au milieu de la cohue finale. Le temps accordé à tel ou tel chapitre dans l'adaptation dépend ainsi de son placement et de son poids émotionnel dans l'intrigue.
- 9 En revanche, même ces chapitres privilégiés sont raccourcis lors de l'adaptation⁶. Une séquence filmique adaptant un chapitre laisse nombre d'éléments de côté, mais accorde un rythme lent aux éléments qu'elle a sélectionnés. Dans *The Prisoner of Azkaban*, ainsi, les chapitres 20, 21 et 22 occupent 30 minutes sur 2 h 10, ce qui signifie que 23 % du film est consacré aux trois derniers chapitres, alors que dans le livre ils couvrent 40 pages sur 317 de l'édition originale chez Bloomsbury (Rowling 1999), soit 12,6 %.
- 10 Le chapitre 21, « Hermione's Secret », a la particularité de rejouer une scène qui s'est déjà produite précédemment, Harry et Hermione retournant trois heures en arrière, et ainsi de satisfaire le grand fantasme de pouvoir revenir sur ce qui est déjà arrivé. L'adaptation calque les événements du chapitre, et certaines répliques sont reprises à l'identique⁷. Les éléments supprimés sont de deux ordres : dialogue (p. 233-238) et personnages secondaires (Mme Pomfrey, Fudge, McNair).
- 11 Une modification importante du film est la meilleure répartition de l'agentivité et de la focalisation entre les deux personnages. Le fait de ne pas séparer les deux personnages permet d'expliciter des éléments mentionnés en monologue intérieur dans le livre : ainsi, Harry comprend en discutant avec Hermione qu'il doit aller se sauver lui-même, alors que dans le livre l'illumination se produit en psychorécit. La continuité est également accentuée : à deux reprises, Hermione a l'idée d'intervenir pour sauver la mise aux Harry et Hermione de trois heures avant, ce qui prépare l'intervention finale de Harry. Plus généralement, le différentiel entre les systèmes énonciatifs d'un film et d'un roman (où le psychorécit est plus naturel) fait que dans les adaptations, le point de vue est moins centré sur Harry. Cela correspond à une évolution du cycle romanesque lui-même, qui mène le protagoniste de l'égoïsme de l'enfance à la découverte de l'amitié et à l'importance de la communauté.
- 12 Voici pour le devenir d'un chapitre en séquence de film : chapitre et épisode de série sont-ils plus proches ?

Quand le chapitre devient épisode

- 13 Dans *Game of Thrones*, un épisode adapte quatre à huit chapitres⁸, en particulier parce que toutes les lignes narratives interviennent de manière simultanée, alors que le livre peut faire patienter longtemps le lecteur avant de faire réapparaître un personnage. En revanche, un chapitre peut aussi répartir ses événements sur plusieurs épisodes. Le cinquième chapitre « Jon » de *A Storm of Swords*, par exemple, peut être subdivisé en cinq moments, dont certains sont ventilés sur deux épisodes de la saison 3 de *Game of Thrones*, certains supprimés :

Tableau 1. Le devenir du chapitre « Jon » V de *A Storm of Swords*

<i>A Storm of Swords</i> , chapitre « Jon » V Événements	Scène (unité de temps et de lieu)	Épisode dans la saison 3 de <i>Game of Thrones</i>
1. Conversation entre Jon et Ygritte	1	« The Bear and the Maiden Fair » (épisode 7)
2. Scène d'interrogatoire	2	supprimée
3. Sommaire : nuits avec Ygritte	3	supprimé
4. Arrivée au village et rencontre d'un vieil homme qui a des chevaux – Dialogue avec Ygritte – Jon est forcé à exécuter le vieil homme – Summer intervient et une bagarre s'ensuit – Jon s'enfuit à cheval	4	« The Rains of Castamere » (épisode 9)
5. [ellipse « Long hours later »...] Blessé par une flèche tirée par Ygritte, il s'enfuit pour le mur	5	supprimé

Mais le plus souvent, un chapitre lorsqu'il est adapté ne devient ni un épisode, ni une séquence longue : il est abrégé en une ou plusieurs séquences brèves, d'environ deux minutes – chaque épisode en comportant en moyenne une petite vingtaine.

- 14 Les chapitres sont pour les scénaristes de la série autant de réserves d'événements. Pour transformer un chapitre en épisode, les chapitres sont découpés en scènes ou événements concernant tel ou tel personnage. Chaque personnage est ainsi doté d'une chronologie propre, dont les événements sont ensuite répartis différemment entre les épisodes. Par rapport au chapitre, l'épisode montre un resserrement du personnel⁹ et des intrigues. À l'« organisation alternée » (Baroni 2017 : 113)¹⁰ des chapitres succède le montage plus serré des épisodes : l'alternance des points de vue se joue entre séquences d'un même épisode, et non plus entre chapitres successifs. La tresse entre les différents fils narratifs étant plus serrée, la série exige moins du spectateur que du lecteur en termes de remémoration (Mittell 2010 : 79). Dans l'adaptation, les personnages sont moins longuement ou souvent séparés.
- 15 Cela est vrai à l'échelle du montage de l'épisode, mais aussi à l'échelle de la saison, qui correspond à celle du tome. *A Song of Ice and Fire* comporte en effet une particularité inspirée du *Seigneur des Anneaux* : la dispersion des foyers narratifs s'accompagne d'une dispersion géographique¹¹, le cycle déployant le parcours des personnages dans un univers imaginaire, mais minutieusement cartographié. Si bien que deux ensembles de personnages sont à un moment séparés (dans les deux parties des *Deux Tours*, et dans les volumes *A Feast for Crows* et *A Dance with Dragons*¹², quatrième et cinquième du cycle de Martin). Ces effets de dispersion spectaculaires sont gommés dans les adaptations.
- 16 Le but du remontage des chapitres dans un épisode de *Game of Thrones*, tout comme le rassemblement des deux ensembles de personnages dans l'adaptation des *Deux Tours*, est d'assurer une meilleure mémoire du récit en resserrant les occurrences de personnages, mais aussi de cultiver une *varietas* qui relève du devoir envers les acteurs, qu'il vaut mieux servir simultanément¹³. Alors que le chapitre fait plus attendre les

retours de personnage et les résolutions d'intrigues (Baroni et Goudmand 2017 : 124), l'épisode resserre les pointillés, mais compense par l'attente réelle entre les épisodes.

- 17 Un chapitre n'est donc pas un matériau directement transposable en scénario : qu'il devienne une séquence de film ou un épisode de série, il donne lieu à une sélection, un allongement et une redistribution des événements. L'adaptation semble ainsi concentrer les éléments saillants du chapitre.

Qu'y a-t-il dans un chapitre ? Qu'y a-t-il dans un épisode ? Construction et montage

- 18 Penchons-nous à présent sur le fonctionnement interne du chapitre et de l'épisode. De quoi un chapitre est-il fait ? Le paragraphe semble une unité trop petite pour être exploitée ici ; la séquence, marquée ou non par un séparateur typographique, semble plus prometteuse mais n'a pas d'existence systématique. À ces divisions typographiques, je propose d'ajouter la scène, qui consisterait en une unité d'espace, de temps et de point de vue (et correspondrait souvent à un moment de dialogue ou d'action, plutôt que de description ou de sommaire).
- 19 Dans *Harry Potter*, les chapitres font en moyenne une vingtaine de pages, et sont tous intitulés. Ils comportent en général plusieurs scènes, séparées par des étoiles dans les premiers tomes. La coupure chapitrale est souvent un peu décalée par rapport à la scène, qui déborde sur le chapitre suivant comme par un phénomène d'enjambement. Les déplacements dans l'espace, par exemple, ne coïncident pas nécessairement avec les fins de chapitre. Parfois, on constate au contraire un marquage particulier de la fin du chapitre (par cliffhanger, évanouissement, mort, etc.). Mais le cas le plus fréquent est le suivant : le chapitre est divisé en trois parties qui correspondent à trois scènes, repérables en se tenant aux critères d'unité de lieu, de temps et de personnel romanesque. Dans ce rythme ternaire du chapitre, le troisième élément est en général plus bref (même dans un chapitre très bref comme « The Final Hiding Place », dans *Harry Potter and the Deathly Hallows*).
- 20 Si la continuité du chapitre est assurée par l'unicité du point de vue, les unités de temps et de lieu ne sont pas systématiques, puisque sommaires, ellipses, accélérations sont possibles. Un chapitre comporte moins de scènes qu'un épisode, mais il est plus composite du point de vue énonciatif – psychorécit, sommaire, description peuvent intervenir dans un épisode, mais moins fréquemment.
- 21 Un épisode comme ceux de *Game of Thrones* construit en général une unité de taille supérieure, plus variée et plus dense en événements. L'unité minimale de l'épisode est la case de storyboard, qui correspond au plan. L'unité immédiatement supérieure, plus pertinente pour notre analyse, est la scène ou séquence¹⁴. Elle compte entre 1 et 6 minutes, mais le plus souvent 2 minutes à 2 minutes trente, avec une unité de lieu et de temps, et un personnel stable – bien que les entrées et sorties soient assez courantes. En général la séquence est centrée sur un personnage focalisateur, mais certaines en ont plusieurs (comme le massacre du Red Wedding). La question du point de vue, qui opérait à l'échelle du chapitre dans les livres, recoupe ainsi assez largement la structuration en séquences.
- 22 À cette alternance par le point de vue s'ajoute pour le spectateur une alternance dans la valence émotionnelle. S'il est évident que les séquences placées en fin d'épisode sont

destinées à marquer les esprits, les épisodes ne sont pas pour autant construits selon une gradation émotionnelle : on note plutôt une alternance entre des scènes traumatiques et des scènes qui donnent au spectateur le temps de reprendre ses esprits.

- 23 Si la structure de l'épisode est marquée par le contraste émotionnel, en revanche, le médium permet des effets d'enjambement d'une séquence à l'autre. À l'intérieur d'un même épisode, grâce au travail de montage, les séquences débordent les unes sur les autres. À la différence de ce qui se passe dans les chapitres d'un roman, cet enjambement n'a pas de valeur suspensive : quand un chapitre de *Harry Potter* déborde dans les pages du chapitre suivant, l'enjeu est de retarder un dénouement local, et donc de créer de la tension narrative¹⁵. En revanche, les effets d'enjambement entre séquences permettent au spectateur d'anticiper la rupture narrative, de comprendre qu'on est déjà passé à autre chose : ils ont donc plutôt une fonction apéritive.
- 24 L'épisode « Blackwater » de la saison 2 de *Game of Thrones*, par exemple, bien que présentant une unité exceptionnelle de lieu et de temps, est lui aussi composé de séquences tirées de plusieurs chapitres du livre et de longueur comparable à celles des autres épisodes. Le renforcement de la continuité se joue dans la bande-son. Au début de l'épisode, la voix des personnages de la séquence suivante se fait entendre alors qu'on a encore les personnages de la séquence précédente à l'image – procédé fréquent dans l'ensemble des saisons. Le son des cloches, puis la musique, assurent la transition d'une séquence à l'autre. L'épisode est également scandé par un contraste entre extérieur, où la bataille fait rage, et intérieur, où les femmes attendent : ce contraste est établi par le silence qui règne soudain quand on s'apprête à basculer vers une séquence à l'intérieur. La dernière séquence consiste en un montage alterné qui est unifié par la voix de Cersei, qui raconte à son fils Tommen (qu'elle est prête à empoisonner en cas de défaite) une allégorie des royaumes combattants. Les plans sur la salle du trône où ils sont assis alternent avec les combats extérieurs. L'épisode constitue ici une unité beaucoup plus forte que les chapitres dont il est issu. Ainsi, le contraste entre les séquences est atténué par les effets systématiques de transition qu'assure le montage.
- 25 Plusieurs chapitres sont donc refondus pour constituer un épisode qui accentue la continuité entre eux. Au-delà de la tradition hollywoodienne privilégiant le montage continu (Bordwell et Thompson 2004 : 294 et suiv.), j'y vois au moins deux raisons. D'une part, ce peut être un mécanisme destiné à compenser l'attente réelle entre les épisodes à la première diffusion, et ainsi à faciliter la mémorisation de l'intrigue. D'autre part, ce chevauchement peut être une réponse à la contrainte forte de longueur qui pèse sur les épisodes, et que ne connaît pas le chapitre (même si HBO offre une marge de manœuvre aux scénaristes, permettant aux épisodes de prendre leurs aises avec la longueur standard). Ce serait une manière de rappeler que le temps imparti pour raconter une masse événementielle étourdissante est compté, que le principe d'économie narrative est donc maximisé, et que le spectateur en aura pour son argent.
- 26 Même si l'unité de la scène révèle un fonctionnement proche, des nuances subsistent en ce qui concerne la composition du chapitre et de l'épisode. Tous deux fonctionnent par accréation d'unités minimales, que l'on a proposé d'appeler « scènes ». La scène peut être définie par la présence d'au moins deux unités parmi les trois suivantes : lieu, temps, personnel (ou point de vue). Mais elles présentent des différences d'un médium à l'autre. En nombre plus réduit dans les chapitres, ces scènes sont plus faciles à

délimiter dans un film ou une série, par la conjonction fréquente d'une unité de lieu et de temps. Leur longueur est beaucoup plus prévisible (2 minutes typiquement). Dans un chapitre, l'unité de la scène est plus souvent assurée par un personnage ou un point de vue. L'épisode, enfin, comporte moins de variation énonciative : il est fait de scènes avec beaucoup moins de sommaires ou d'exposition qu'un chapitre – phénomène pourtant très important dans les cycles romanesques, dans lesquels les clés de l'intrigue se trouvent toujours dans un passé oublié et qui revient petit à petit à la surface (Besson 2004 : 191).

Entre clôture et relance : une fonction pragmatique commune

- 27 La question des seuils, en revanche, ne permet pas de distinguer entre chapitre et épisode. Le blanc interchapitral ou l'intervalle entre deux épisodes peut être accentué ou non en fonction de l'effet désiré, de continuité (dans le cas d'un cliffhanger, par exemple quand Bran est poussé de la fenêtre à la fin du pilote, ou quand Jaime manque mourir noyé dans la saison 7) ou au contraire de rupture (après un événement marquant ou pivot, comme la naissance des dragons de Daenerys). En réalité, la relation entre les chapitres ou entre les épisodes fait l'objet d'une variation. Les épisodes de *Game of Thrones* se rapprochent de la logique du chapitre à ce titre, dans la mesure où ils ne fournissent pas au spectateur la suture de la traditionnelle séquence de récapitulation pré-générique. Chapitre et épisode, en somme, ont ceci de commun qu'ils fournissent une clôture par définition ambivalente, susceptible de relancer autant qu'elle conclut.
- 28 Les micro-dénouements, ainsi, peuvent aussi bien être chargés de conclure que de faire attendre. Dans les épisodes comme dans les chapitres, on a plusieurs structures emboîtées mais pas strictement. De ce fait, la notion d'arc narratif et l'idée d'emboîtement entre arcs narratifs brefs et arcs narratifs longs conviennent très bien pour les chapitres de cycle romanesque, comme pour les épisodes d'adaptation. Un certain nombre de questions trouvent des réponses, un certain nombre de nouvelles questions sont posées chapitre après chapitre. Notons d'ailleurs que la présence des épilogues (à la fin d'*Harry Potter*, comme à la fin du *Seigneur des Anneaux* avec le nettoyage de la Comté) est l'indice de la multiplicité des éléments laissés en suspens lorsque l'intrigue principale est bouclée : c'est le moment de l'explication, de la ressaisie, du récit de soi.
- 29 Les dénouements, dans *Game of Thrones*, peuvent paraître d'autant plus définitifs qu'ils se confondent souvent avec une mise à mort. Dénouer, dans cet univers romanesque, c'est souvent se débarrasser d'un personnage. Les épisodes les plus remarquables de la série sont ceux où se produit une mort violente et inattendue, parce qu'attachée à un personnage qu'on pouvait croire indispensable au déroulement du récit (Ned Stark, Joffrey, les Stark au Red Wedding, Jon). Mais même ce type de clôture accentuée n'est pas complètement final. Plusieurs personnages ressuscitent d'une manière ou d'une autre : Beric Dondarion, Catelyn dans le livre, Jon dans la série (et sans doute le fera-t-il aussi dans le livre, Martin ayant introduit suffisamment de possibilités pour qu'il s'en sorte, sous forme animale ou humaine).

- 30 Si on peut fonder la distinction entre chapitre et épisode sur leur rythme et leur contenu, celui de l'épisode tendant à être plus serré et varié que celui du chapitre, en revanche, leur rôle dans l'économie générale de l'intrigue ne diffère pas fondamentalement : tous deux offrent une clôture intermédiaire et ambivalente. Épisode et chapitre ont en partage la promesse d'une continuation.

Un tome est-il un chapitre ? un épisode ?

- 31 Cette distinction peut-elle également être battue en brèche lorsqu'on change d'échelle, considérant un film entier ou une saison entière comme un chapitre ou un épisode de l'ensemble ? Quel crédit accorder à cette métaphore critique ?
- 32 Et tout d'abord, faut-il choisir la métaphore du chapitre ou celle de l'épisode ? À la sortie des films de la franchise *Harry Potter* (ou du *Seigneur des Anneaux*), l'ensemble des livres est déjà intégralement paru. Le récit ayant déjà été achevé une première fois, il n'y a plus à proprement parler d'attente réelle dans l'adaptation, et ainsi on ne peut plus considérer les films successifs de l'adaptation comme des épisodes. Il faudrait dire que chaque opus est un chapitre, puisque la suite est disponible – même si c'est dans un autre médium.
- 33 On peut choisir cependant, en tant que spectateur, d'empêcher que l'épisode se résorbe dans le chapitre, en ignorant les livres. Et le fait que cette attitude, bien que difficile à tenir¹⁶, puisse être défendue révèle un problème assez étrange : comment comprendre l'intérêt passionné d'un spectateur qui pourtant connaît déjà l'histoire ? C'est là le paradoxe de la répétition soulevé par Baroni (2016b : 91).
- 34 Le mécanisme de tension à l'œuvre dans l'adaptation ne peut donc pas relever du suspense : s'il subsiste un élément de surprise, celui-ci concerne la *manière* même de l'adaptation (de la mise en images aux effets spéciaux, en passant par les choix narratifs ou le casting). L'enjeu, pour l'adaptation, est d'être à la hauteur d'un matériau déjà connu. S'il n'y a plus d'attente réelle, il ne faudrait donc plus parler d'épisode.
- 35 C'est donc bien un effet de reconnaissance, voire de réminiscence, et non de surprise, qui est visé dans l'adaptation. La dimension de surprise peut exister dans la visualisation, mais dans le cas des trois films du *Seigneur des Anneaux* par exemple, dont Jackson revendiquait qu'il s'agissait de films de fans faits pour les fans, elle est concurrencée par la reconnaissance des illustrations d'Alan Lee et John Howe. L'adaptation, ainsi, s'affronte aux souvenirs du lecteur, et trouve peut-être là une grande ressource de son succès commercial¹⁷. L'adaptation doit ménager au spectateur des petites madeleines qui le prendront par surprise (Mittell 2011 : 93) – comme l'anneau de Barahir que porte Aragorn, détail qui ne sera jamais explicité dans le film, mais identifié par un lecteur avide (Tolkien [1955] 2005 : 1057). Inversement, le lecteur qui relit les derniers chapitres du *Retour du Roi* y retrouvera, au détour d'un dialogue entre Treebeard et les elfes, des phrases remontées dans le prologue dit par Galadriel au début du film *La Communauté de l'Anneau*¹⁸.
- 36 Surprise et reconnaissance tiennent aussi au changement de médium. L'univers adapté est à la fois plus elliptique que l'univers romanesque (dans la mesure où nombre de dialogues, de psychorécits, de détails sont supprimés), et moins lacunaire ou moins incomplet, parce qu'il est visuel. L'adaptation suggère au lecteur une première manière de compléter cet univers troué. C'est là, peut-être, que s'origine la pulsion créative

qu'engendrent ces adaptations¹⁹. Le spectateur est à la fois tendu vers le passé (de ses propres lectures) et vers l'avenir (des prolongements qu'on va pouvoir donner à l'univers) : c'est la recette que suggérerait Baroni dans *Les Rouages de l'intrigue* pour maximiser l'investissement du lecteur. Dans les franchises transmédia, explique-t-il, on a l'impression que c'est l'univers qui l'emporte sur l'intrigue, parce que les virtualités de l'intrigue prennent le pas sur l'enchaînement de cause à effet (Baroni 2017 : 186-187). De fait, les adaptations jouent déjà sur les virtualités inscrites dans les intrigues romanesques : histoires d'amour entre Arwen et Aragorn, Eowyn et Faramir, développées dans l'adaptation du *Seigneur des Anneaux* ; potentialités réalisées ou poursuivies dans *Game of Thrones* comme la castration de Theon ou la tangibilité des pouvoirs de Mélisandre (qui ressuscite Jon Snow). L'adaptation suggère qu'il est possible d'ajouter de nouveaux épisodes sans pour autant dévier de ce qu'on appelle chez les scénaristes « la bible ». Le spectateur sera d'autant plus satisfait que l'adaptateur aura développé les virtualités narratives sur lesquelles lui-même avait spéculé : c'est là encore la reconnaissance qui l'emporte sur la surprise, même quand le texte est modifié. Par exemple, la révélation des origines de Jon Snow dans la série, qui n'a pas encore été faite dans les livres, avait tellement été prédite par les fans à partir des indices parsemés dans les livres qu'elle a constitué une confirmation beaucoup plus qu'une surprise. En somme, dans l'adaptation, le suspense se déplace du niveau narratif au niveau de la métanarration.

Les épisodes du métarécit

- 37 L'adaptation conduit aussi à un dédoublement du récit par un métarécit, celui des adaptateurs qui s'affrontent au récit initial – avec l'auteur comme adjutant, dans le cas d'*Harry Potter* et de *Game of Thrones*. C'est dans cette narration seconde que suspense et attente réelle sont susceptibles de ressurgir. Le récit (transmédia) de la fabrique du récit prend dans les franchises une ampleur inégale²⁰. Les posts de blog de George R. R. Martin, ses interviews, sont autant d'épisodes de ce récit qui reprend le schéma de Schéhérazade. Dans *A Song of Ice and Fire*, le suspense métatextuel est accentué parce que l'écriture est étalée sur une temporalité plus vaste, et que la gageure consistant à maîtriser un univers en expansion est conscientisée et mise en scène.
- 38 Ainsi la production du récit se joue-t-elle en quelque sorte sous les yeux des fans, communauté interprétative qui peut fonctionner dans une certaine mesure comme une instance régulatrice.

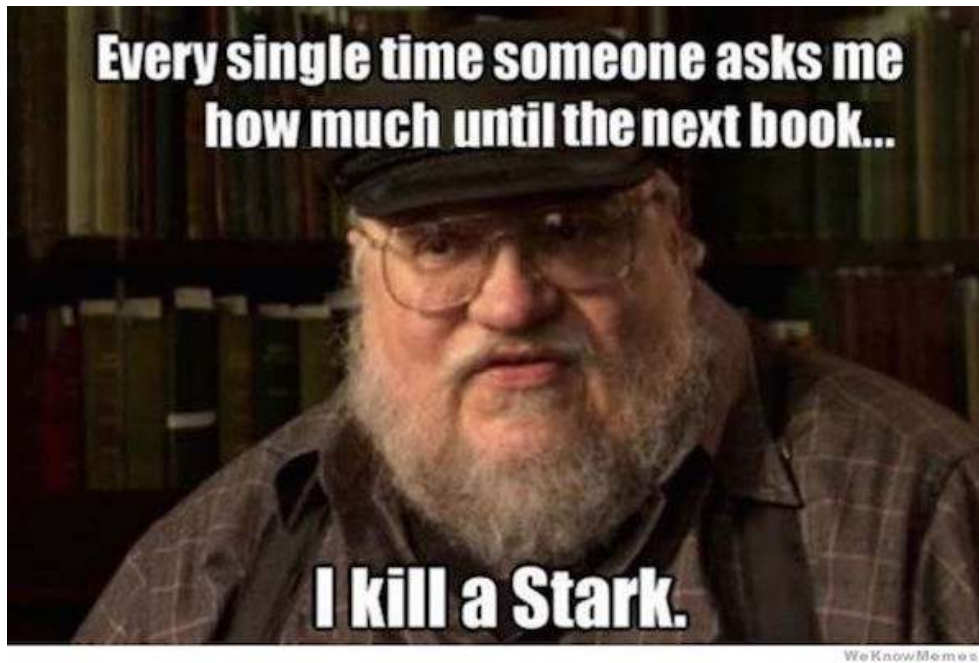
Peut-être le *showrunner* a-t-il une longueur d'avance sur son public, souligne Baroni, mais cette distance demeure relative, ce qui ouvre également la possibilité d'entamer un dialogue entre instances productrices et réceptrices, les réactions du public pouvant occasionnellement influencer l'écriture, en conséquence de quoi la fiction demeure partiellement interactive, même si elle ne s'échange pas dans un face-à-face. (Baroni 2016a : 38)

Dans cette absence de face-à-face se loge, il me semble, une nouvelle tension narrative, tension paradoxale, parce qu'elle établit une attente vis-à-vis de l'auteur et non de la fiction elle-même. Le métarécit orchestre une négociation entre auteur, public et création – et par ce biais peut ressurgir l'attente réelle. Si l'adaptation est faite de chapitres, le métarécit est fait d'épisodes.

- 39 Il se trouve que dans cette négociation, Martin maximise la tension en transgressant une règle importante de la sérialité : celle du retour du même²¹. Alors que les

communautés interprétatives des séries ont l'habitude de compter raisonnablement sur le retour des personnages, ainsi, l'auteur ne se gêne pas pour imposer du changement. Et son procédé le plus radical, pour ce faire, est l'élimination systématique des protagonistes. Ainsi, Martin réduit l'aspect sériel, accentue le suspense, et maximise les effets de l'attente réelle. D'où l'émergence, dans la réception fanique, de mêmes comme celui-ci :

Figure 1. Mème de George R. R. Martin



Rappelons pour finir que dans *Game of Thrones*, l'attente est dédoublée par l'inversion entre précédence des livres et précédence des films, la série ayant rattrapé et dépassé les livres parus. D'une part, Martin a rassuré les fans sur le fait que les producteurs savaient ce qu'il avait en tête, et d'autre part, les divergences sont maintenant suffisamment importantes (Catelyn Stark est ressuscitée dans le livre, mais pas dans la série, à l'inverse de Jon Snow !) pour que les lecteurs puissent se dire que la version livre sera différente. Tous ont insisté sur le fait que Martin avait cessé de collaborer aux scénarios adaptés après la quatrième saison, pour se concentrer sur l'écriture. Ainsi, le « trou noir » qu'évoquait Anne Besson (2015 : 84-86), pour décrire le texte à valeur canonique concentrant autour de lui un ensemble transmédiatique, est susceptible de perdre de sa densité, voire de se déplacer. Grâce à cette instabilité narrative, la série accentuera encore le succès commercial des livres à venir.

- 40 L'adaptation des chapitres en épisodes a peut-être finalement pour enjeu principal de relancer la narration : elle rouvre un texte qu'on pouvait penser bouclé à ses propres potentialités narratives inexplorées. Le cheminement téléologique qu'on envisageait dans l'introduction, de l'épisode (d'un tout encore inachevé) au chapitre (une fois l'ensemble achevé) peut donc être dépassé et renversé. La distinction entre chapitre comme partie d'un tout achevé et épisode comme partie d'un tout inachevé est

opératoire, à condition d'admettre que ce « tout » est nécessairement labile dans le contexte des narrations transmédiatiques, et que, du point de vue de la réception, le passage de l'épisode au chapitre n'est pas aussi téléologique qu'on aurait pu le croire : quand le récit qu'on croyait clos se rouvre, un chapitre peut aussi bien redevenir épisode.

BIBLIOGRAPHIE

- Baroni, Raphaël, 2016a, « Intrigues et personnages des séries évolutives », *Télévision*, n° 7, p. 31-48.
- Baroni, Raphaël, 2016b, « Virtualities of Plot and the Dynamics of Rereading », dans R. Baroni et F. Revaz (dir.), *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, Columbus, The Ohio State University Press, p. 87-103.
- Baroni, Raphaël, 2017, *Les Rouages de l'intrigue*, Genève, Slatkine.
- Baroni, Raphaël et Goudmand, Anaïs, 2017, « De l'épisode au chapitre : la fonction esthétique de la segmentation narrative », dans C. Colin, T. Conrad et A. Leblond (dir.), *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e au XXI^e siècle*, Rennes, PUR, p. 119-134.
- Besson, Anne, 2004, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions.
- Besson, Anne, 2015, *Constellations*, Paris, CNRS Éditions.
- Bordwell, David et Thompson, Kristin, 2004, *Film Art: An Introduction*, New York, Mc Graw and Hill.
- Cléder, Jean, 2004, « La Communauté de l'Anneau de J.R.R. Tolkien à Peter Jackson : une exécution ratée ? », dans V. Ferré (dir.), *Tolkien, trente ans après*, Paris, Christian Bourgois, p. 325-342.
- Conrad, Thomas, 2016, *Poétique des cycles romanesques de Balzac à Volodine*, Paris, Classiques Garnier.
- Dionne, Ugo, 2008, *La voie aux chapitres*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Goudmand, Anaïs, 2018, *Récits en partage : expériences de la sérialité narrative en culture médiatique*, thèse de l'EHESS et de l'université de Lausanne.
- Jenkins, Henry, [2002] 2006, *La culture de la convergence. Des médias au transmédia*, trad. Christophe Jaquet, Paris, Armand Colin.
- Langlet, Irène, 2016, « Pour une poétique des fictions industrielles », dans A. Besson (dir.), *Fictions médiatiques et récits de genre : pour en finir avec le populaire*, Paris, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », p. 87-102.
- Mittell, Jason, 2010, « Previously On: Prime Time Serials and the Mechanics of Memory », dans M. Grishakova et M.-L. Ryan (dir.), *Intermediality and Storytelling*, Berlin, De Gruyter, p. 78-98.
- Pradeau, Christophe, 2000, *L'idée de cycle romanesque*, thèse de doctorat, Saint-Denis, Université Paris 8.

Corpus

Colombus, Chris, 2001, *Harry Potter à l'école des sorciers* [*Harry Potter and the Philosopher's Stone*], Heyday Film, 1942 Pictures, Warner Bros.

Colombus, Chris, 2002, *Harry Potter et la Chambre des secrets* [*Harry Potter and the Chamber of Secrets*], Heyday Film, 1942 Pictures, Warner Bros.

Cuaron, Alfonso, 2004, *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban* [*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*], Heyday Film, 1942 Pictures, Warner Bros.

Jackson, Peter, 2001, *Le Seigneur des anneaux : La Communauté de l'anneau* [*The Lord of The Rings: The Fellowship of the Ring*], WingNut Films, The Saul Zaentz Company, New Line Cinema.

Jackson, Peter, 2002, *Le Seigneur des anneaux : Les Deux Tours* [*The Lord of the Rings: The Two Towers*], WingNut Films, The Saul Zaentz Company, New Line Cinema.

Jackson, Peter, 2003, *Le Seigneur des anneaux : Le Retour du roi* [*The Lord of the Rings: The Return of the King*], WingNut Films, The Saul Zaentz Company, New Line Cinema.

Martin, George R. R., 2012, *A Game of Thrones: The Story Continues Books 1-4: A Game of Thrones, A Clash of Kings, A Storm of Swords, A Feast for Crows (A Song of Ice and Fire)*, New York, HarperCollins Publishers, Kindle Edition.

Newell, Mike, 2005, *Harry Potter et la Coupe de feu* [*Harry Potter and the Goblet of Fire*], Heyday Film, 1942 Pictures, Warner Bros.

Rowling, J. K., 1997-2007, *Harry Potter* [7 volumes], Londres, Bloomsbury.

Tolkien, J. R. R., [1954-1956] 2005, *The Lord of the Rings*, New York, HarperCollins Publishers, Kindle Editions.

Yates, David, 2007, *Harry Potter et l'Ordre du phénix* [*Harry Potter and the Order of the Phoenix*], Heyday Film, Warner Bros.

Yates, David, 2009, *Harry Potter et le Prince de sang-mêlé* [*Harry Potter and the Half-Blood Prince*], Heyday Film, Warner Bros.

Yates, David, 2010, *Harry Potter et les Reliques de la Mort (1)* [*Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1*], Heyday Film, Warner Bros.

Yates, David, 2011, *Harry Potter et les Reliques de la Mort (2)* [*Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2*], Heyday Film, Warner Bros.

NOTES

1. Voir à ce propos l'article d'Anaïs Goudmand, « Le découpage chapitral dans *House of Cards* : une stratégie narrative liée au modèle de diffusion de Netflix », dans le présent dossier.
2. Je calque cette expression sur le cycle romanesque tel qu'il a été défini dans les thèses de Christophe Pradeau (2000 : 5-6) et Thomas Conrad (2016 : 18).
3. Ce corpus est également une illustration de ce qu'Henry Jenkins a nommé *récit transmédiat* et qu'il définit comme « un récit si vaste qu'il ne peut suffire à un seul média » (Jenkins 2006 : 119).

4. Ces fictions sont à la fois des univers étendus et des franchises, tels que définis ici par Anne Besson (2015 : 84-86) : « L'expression "univers étendu" (*expanded universe*) désigne, dans le contexte de la culture médiatique, la prise en compte de l'ensemble des modes d'apparition, sur plusieurs supports, d'une fiction comprise comme unique (en raison du retour d'un personnage, d'un toponyme...) » et « Ce terme de "franchise" [...] demande qu'on souligne la dimension commerciale, généralement déterminante pour les possibilités et modalités d'expansion, et tout particulièrement dans ce modèle de "l'univers étendu" : si l'on reprend notre triangle créateurs, producteurs, consommateurs, la "franchise" se distinguerait comme le domaine du producteur [...]. En français comme en anglais, "franchise" désigne en effet une réalité légale, puis commerciale, la cession des droits d'utilisation d'un nom ou d'une marque contre un loyer ou un pourcentage des bénéfices d'exploitation. L'objectif commun est toujours de s'étendre. »

5. Martin explique dans une interview (je traduis) : « Pour moi, les seuls petits couacs relèvent de ce qui manque. Un lecteur très averti regardera et se dira "Telle ou telle scène va arriver. Voici ce qui va se passer après. Ah, non, ils ont supprimé la scène. On n'a pas pu voir l'événement se produire." On a dix heures pour raconter toute l'histoire du *Trône de fer*, donc on ne peut pas inclure tous les détails, toutes les répliques qui sont dans le livre, ou même toutes les scènes. On perd nécessairement du contenu en route. Mais en ce qui concerne le contenu qui n'a jamais été filmé, il est là, dans les livres, donc peut-être que les gens qui aiment la série ouvriront mes livres et y trouveront un *director's cut* tout prêt, en prose, avec tout ce qui n'avait pas pu trouver place. » (« The only time that I had any little bump is with the missing material. Someone who knows the books very well, will watch and say, "Okay, now this scene is coming up. This is what's going to happen next. Oh, wait, they took out that scene. We didn't get to see that happen." [...] We have ten hours to tell the entire story of *Game of Thrones*, so you can't put in every little detail, every line of dialogue that's in the book, or even every scene. You are going to lose some material, along the way. [...] For the material that was never shot at all, it's there in the books, so maybe the people who like the show will go pick up my books and they'll find a director's cut, right there in prose of all the material that wasn't in there. ») Voir <http://collider.com/george-r-r-martin-interview-game-of-thrones/> (en ligne, consulté le 28 février 2019).

6. Par exemple, le film n'explique pas comment Harry a pu survivre au sort lancé par Voldemort (c'est que Voldemort a utilisé le sang de Harry pour se régénérer, offrant ainsi un nouveau corps à la protection donnée par Lily, si bien qu'Harry ne peut pas mourir tant que Voldemort ne meurt pas). Il n'explique pas non plus qu'à partir du moment où Harry s'est sacrifié, il a offert la même protection à tous ses amis. Mais le film, à la différence du livre, donne à Harry le choix de retourner à la vie ou non.

7. La réplique de Harry : « Didn't make any difference » est dite à Lupin dans le film et à Dumbledore dans le livre.

8. Pour un relevé minutieux de la provenance des événements montrés dans chaque épisode, ainsi que des différences entre livres et adaptation, voir <https://www.westeros.org/GoT/Episodes/> (consulté le 28 février 2019).

9. Nombre de personnages secondaires sont éliminés. Des événements répartis sur plusieurs personnages peuvent être rassemblés sur un seul (le personnage de Shae par exemple incarne deux maîtresses de Tyrion).

10. Baroni (2017 : 112) s'appuie d'ailleurs sur l'exemple du *Trône de fer* pour préciser : « L'écrivain qui travaille d'emblée à l'échelle du roman voit quant à lui l'espace inter-chapital réduit comme peau de chagrin, mais il peut jouer sur d'autres formes de discontinuité. Parmi ces stratégies, il peut exploiter les ruptures capitales pour changer de lieu, de temps ou de point de vue sur l'action, ce qui permet au nouveau chapitre de dénouer certains problèmes liés à des chapitres plus anciens, tout en introduisant de nouvelles interrogations qui seront ultérieurement résolues [...]. Un tel effet [...] peut être obtenu en variant simplement la focalisation des chapitres, le destin parallèle de différents personnages, dont le récit est alterné, permettant de maintenir l'intérêt de la lecture. »

11. Voir Martin (2012 : Kindle Locations 29659-29660) : « *A Song of Ice and Fire* est raconté du point de vue de personnages qui sont parfois à des centaines ou des milliers de kilomètres les uns des autres. Certains chapitres couvrent une journée, certains une seule heure ; d'autres s'étendent sur quinze jours, un mois, six mois. Avec ce type de structure, la narration ne peut être strictement séquentielle : par moment des événements importants ont lieu simultanément, à mille lieues l'un de l'autre. » (« *A Song of Ice and Fire* is told through the eyes of characters who are sometimes hundreds or even thousands of miles apart from one another. Some chapters cover a day, some only an hour; others might span a fortnight, a month, half a year. With such a structure, the narrative cannot be strictly sequential; sometimes important things are happening simultaneously, a thousand leagues apart. »)

12. Mais, explique Martin dans « A Cavil about Chronology », à la fin du tome 5 certains personnages qu'on aurait crus cantonnés au tome 4 réapparaissent déjà, parce que la chronologie du tome 5 est plus étendue que celle du tome 4.

13. Par exemple : « Cogman a évoqué les deux défis principaux de la création de la saison 7, à commencer par la nécessité de répartir équitablement le temps à l'écran pour les personnages qui partagent des scènes : “On a des protagonistes qui prennent chacun de la place. Donc il faut veiller à équilibrer, donner à chacun l'occasion de briller et suivre tous les fils de l'intrigue”. » (« Cogman talked about the two major challenges of crafting season 7. #1 Equally distributing screen time for characters who are in the same scene: “We have some of our main characters sharing the space. So there's some balancing and making sure everyone has their moments and making sure all the story arcs are serviced.” ») Voir <http://watchersonthewall.com/david-benioff-d-b-weiss-discuss-need-take-adaptation-liberties-bryan-cogman-talks-game-thrones-end-game/> (consulté le 28 février 2019).

14. Je ne m'attarderai pas ici sur la structure en actes souvent invoquée dans les manuels d'écriture scénaristique, car elle relève à la fois de la génétique du scénario et de l'interprétation du côté du spectateur. La structure en séquences, en revanche, est immédiatement décelable grâce au changement de décor et de personnel – de même que la structure en scènes d'un chapitre.

15. Parmi de multiples exemples, voir entre les chapitres 29 et 30, ou 32 et 33 de *The Goblet of Fire*.

16. En ce qui concerne *Game of Thrones*, le critique Alan Sepinwall a instauré sur son blog une modération impitoyable de tout commentaire qui s'appuierait sur la lecture des livres (je traduis) : « Enfin, je me permets d'inclure un avertissement qui sera valable pour toutes les critiques qui suivront, aussi longtemps que la série durera : je n'ai pas encore lu les livres. Je suis sûr que beaucoup d'entre vous les ont lus, mais je

suppose (au moins au début) que vous êtes tout autant, sinon plus, à ne pas les avoir lus. Nonobstant, ceci est un lieu de discussion sur la série en tant que série, ce qui interdit toute mention d'événements à venir dans le livre – ou pire, dans les tomes suivants, avant qu'ils aient eu lieu dans la série. » (« Finally, let me include the warning that's going to accompany these reviews for however long this series runs: I have not read the books yet. While I'm sure many of you have, I figure (at least in the early going) that just as many (if not more) of you have not. Regardless, this is going to be a place to discuss the show as a show, which means no talk of any kind about plot events from later in this book – let alone the other books in the series – before the show gets there. ») Voir <https://uproxx.com/sepinwall/game-of-thrones-winter-is-coming-reviewing-the-series-premiere/> (consulté le 28 février 2019).

17. Ceci est à mettre en rapport avec le double public enfantin et adulte des franchises multimédias : « *Harry Potter* et *Le Seigneur des Anneaux* de Peter Jackson, les grands exemples à l'origine du "retour des mondes" au tournant du siècle – ceux qui ont inauguré les stratégies transmédias contemporaines comme le développement inédit des pratiques d'appropriation fanique, se trouvaient également partager un positionnement transgénérationnel qui constitue, le constat relève de l'évidence, un des traits marquants de la culture (populaire) contemporaine mondialisée [...] » (Besson 2015 : 239). L'adaptation joue sur le retour à l'émotion ressentie enfant (Goudmand 2018 : 483).

18. Treebeard s'adresse à Celeborn et Galadriel : « For the world is changing: I feel it in the water, I feel it in the earth, and I smell it in the air » (Tolkien [1955] 2005 : 981).

19. Il est assez significatif, de ce point de vue, que Pottermore, le réseau social où les fans peuvent continuer à découvrir et écrire, ait ouvert en 2012, une fois le travail de Rowling achevé (Besson 2015 : 137).

20. Dans la version DVD de la trilogie de Peter Jackson, les commentaires audio fournissent une deuxième version intégrale des films : « C'est dire qu'après la sortie en salle, en cette seconde étape de sa diffusion, l'adaptation traite matériellement au même niveau la fiction et le récit de sa fabrication » (Cléder 2004 : 329).

21. Irène Langlet inclut dans les éléments de poétique caractérisant le récit sériel « l'effet communautaire de confiance dans le retour des éléments (personnages, mais aussi scénarios, compositions narratives, voix) » (Langlet 2016 : 93). Voir aussi Besson (2004 : 6).

RÉSUMÉS

Que devient le chapitre quand il est adapté ? Cet article compare leur version adaptée aux chapitres de cycles romanesques comme *Harry Potter* et *A Song of Ice and Fire*. Il part de la difficulté terminologique consistant à appeler « épisodes » des opus adaptant une œuvre déjà achevée – ce qui prive le spectateur de l'attente réelle censée l'aiguillonner.

Une adaptation en film élimine beaucoup d'éléments par rapport aux chapitres écrits, mais allonge et complète les plus saillants, en particulier ceux du dénouement. Dans la série, il n'y a

pas plus d'homologie entre chapitre et épisode : les chapitres sont condensés en séquences courtes, ventilés sur deux ou trois épisodes, et le montage des intrigues est resserré. Si on peut fonder la distinction entre chapitre et épisode sur leur rythme et leur contenu, celle-ci se dissout quand on observe l'économie générale de l'intrigue : tous deux offrent une clôture ambivalente, qui promet une continuation.

Ainsi, l'adaptation des chapitres en épisodes rouvre le texte à des potentialités narratives inexplorées. Un nouveau type de suspense émerge, lié aux conditions mêmes de la poursuite du récit dans l'adaptation. Les modalités, le succès ou l'échec éventuels de l'adaptation deviennent des enjeux fédérateurs pour les communautés interprétatives aux aguets. En somme, la distinction entre chapitre comme partie d'un tout achevé et épisode comme partie d'un tout inachevé est nécessairement labile dans le contexte de narrations transmédiatiques.

This paper studies what chapters become when they are adapted into sequences of films or series. I focus on the widely popular adaptations of *Harry Potter* and *A Song of Ice and Fire*. This type of adaptation calls into question the distinction between episode as a part of an unfinished whole, and chapter as a part of a complete *opus*.

Adapting chapters into a film requires eliminating a lot of details, but also expanding on the main events, especially at the end. Adapting a chapter into an episode requires a change in rhythm and composition as well: chapters are condensed into short, two minutes sequences, and combined in a montage which makes characters and storylines alternate much more tightly. Chapters and episodes thus differ in rhythm and content, but this distinction is blurred when we examine their function in the overall structure: both provide an incomplete closure, promising some form of sequel.

Thus the adaptation of chapters into episodes reopens the text to narrative potentialities. Even if the adaptation does not modify the "Bible", as screenwriters call the adapted material, some measure of suspense emerges, in that the public wonders how and how much their expectations are going to be fulfilled. In the context of transmedia narrative, suspense keeps popping up in new ways, and the teleology which turns episodes (of an unfinished work) into chapters (once the work is completed) has to be questioned, as chapters can go back to being episodes.

INDEX

Keywords : chapter, episode, adaptation, multimedia franchise, series, cycle

Mots-clés : chapitre, épisode, adaptation, franchise multi-médiatique, série télévisée, cycle

AUTEUR

AUDE LEBLOND

Université Sorbonne Nouvelle, THALIM (UMR 7172)