

Transcr(é)ation



L'adaptation face à la sérialité Réseaux, constellations, intertextualité Adaptation Faced with Seriality Networks, Constellations, Intertextuality

Jessy Neau

Volume 1, Number 1, 2022

L'Adaptation cinématographique - Approches théoriques
Film Adaptation - Theoretical approaches

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1110947ar>

DOI: <https://doi.org/10.5206/tc.v1i1.15086>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Neau, J. (2022). L'adaptation face à la sérialité : réseaux, constellations, intertextualité. *Transcr(é)ation*, 1(1), 1–19. <https://doi.org/10.5206/tc.v1i1.15086>

Article abstract

Rivalled in the critical domain by terms such as "transmediality" and "intermediality," or approached from the perspectives of remaking and rewriting, which put less emphasis on the notion of medium than on gestures of repetition within the same "universe," adaptation seems to have become a theoretical horizon of the past. As Sarah Cardwell (2018) notes, by embracing numerous forms of remaking, adaptation studies has, paradoxically, come to do without adaptation and instead finds itself diluted within a larger whole that one might call "intertextual studies". This article aims to show that the theory of adaptation benefits from encounters with what generally nourishes popular culture: seriality. Several examples of contemporary "neo-Victorian" television series as well as a metacritical analysis of the categories of fictional "world" and "universe" will demonstrate that the conceptual imprecisions between adaptation and intertextuality is also an opportunity to develop theoretical approaches to adaptation that are more open and consider the perpetual expansion of contemporary fictional forms.

© Jessy Neau, 2022



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

L'adaptation face à la sérialité : réseaux, constellations, intertextualité

JESSY NEAU

Centre Universitaire de Mayotte

RÉSUMÉ

Concurrencée, dans le domaine critique, par des termes comme « transmédiatité » et « intermédiatité », ou bien abordée sous les angles de la reprise et de la réécriture qui mettent moins l'accent sur la notion de médium que sur le geste même de la répétition d'un même « univers », l'adaptation semble être devenu un horizon théorique du passé. Comme le souligne Sarah Cardwell (2018), à force d'inclure de multiples formes de reprises, les Adaptation studies en arrivent à se passer, paradoxalement, de l'adaptation, et à se trouver ainsi diluées dans un ensemble plus vaste, qu'on pourrait appeler Intertextual studies. Le présent article vise à montrer que la théorie de l'adaptation gagne à être articulée en lien avec ce qui nourrit, d'une manière générale, la culture populaire : la sérialité. Quelques exemples de séries télévisées contemporaines de type « néo-victorien » ainsi qu'un examen métacritique des catégories de « monde » et « univers » fictionnels montreront que le brouillage entre adaptation et intertextualité est aussi l'occasion de mettre en œuvre des approches théoriques de l'adaptation plus ouvertes, qui tiennent compte de l'expansion permanente des formes fictionnelles contemporaines.

Mots clés : *adaptation · intertextualité · sérialité · séries télévisées · néo-victorianisme*

Introduction

L'adaptation — en particulier, celle des textes en films — a parfois été pensée, dans le versant négatif de ses théorisations, comme une démarche de simplification et de réduction : le texte se trouve diminué, voire appauvri, par le film¹. Or, l'adaptation connaît, depuis le tournant du XXI^e siècle, une réévaluation à l'aune d'une situation inverse, celle d'une expansion permanente.

En effet, et notamment grâce aux travaux des *Adaptation studies*² inspirés par les écrits de Robert Stam (2004) et de Linda Hutcheon (2006), l'adaptation est étudiée dans toute la diversité de supports médiatiques à travers lesquels elle se déploie. Ce ne sont plus seulement les rapports entre littérature et cinéma qui sont examinés, ce sont également ceux entre des *médiums* comme la bande dessinée, le jeu vidéo, la télévision ou le spectacle vivant. On s'intéresse aux pratiques analogues à l'adaptation : reprises transfictionnelles (Saint-Gelais, 2011), *remakes*, narrations transmédiales, réécritures, parodies, *etc.* La théorie de l'adaptation doit ainsi prendre en compte les phénomènes de « constellation » (Besson, 2015) qui fondent les imaginaires fictionnels, et c'est sur cette ouverture que repose en grande partie le dynamisme des *Adaptation studies*.

Cependant, cette nouvelle promotion de l'adaptation dans le champ critique l'amène également, d'une certaine manière, à sa propre dilution. Comme le souligne Sarah Cardwell (2018), à force d'inclure de multiples formes de reprises, les *Adaptation studies* en arrivent presque logiquement à se passer de l'adaptation³ ! Il s'agit donc, dans un premier temps, de présenter ce paradoxe, en rappelant grâce aux travaux de Kamilla Elliott (2020) que la théorie de l'adaptation semble toujours devoir « adapter » ses outils analytiques et ses définitions à la

¹ C'est par exemple la critique qu'adresse le formaliste russe Viktor Chklosvski ([1920] 1985, p. 14-20) au cinéma quand les films adaptent des textes littéraires : le cinéma ne garde que le « sujet pur » du texte, c'est-à-dire ses niveaux narratifs et thématiques. On se souvient également de l'article fondateur de François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français » (1954), dans lequel l'auteur s'en prend moins à l'adaptation comme principe que comme celle pratiquée par la « tradition de qualité » incarnée par le réalisme psychologique des réalisateurs Jean Delannoy et Claude Autant-Lara et des scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost, avec leur tendance à « tout affadir, tout simplifier » des romans adaptés (p. 15).

² La *Association of Adaptation Studies* possède une revue et organise une conférence annuelle : voir <http://www.adaptation.uk.com/> (consulté le 11 juillet 2022).

³ Si cette dernière est entendue, dans son sens plus restreint, comme transformation d'une œuvre dans un autre *médium*.

culture ambiante⁴. Cet article vise surtout à suggérer que ce remplacement de l'adaptation sous l'égide des études intertextuelles peut, malgré ce paradoxe (ou peut-être grâce à lui), enrichir doublement sa théorisation. Si l'adaptation doit être pensée à l'aune de l'aspect sériel de la culture populaire, la sérialité comme approche critique peut, *a posteriori*, être mise à profit pour étudier un corpus plus « classique » d'adaptations, à savoir une dyade texte/film. J'aborderai ainsi cette notion de « sérialité » par plusieurs empan, à la fois pratiques et théoriques : celui de l'intertextualité, celui des productions culturelles comme les séries télévisées contemporaines, et par l'étude de la promotion du concept de « monde » fictionnel.

L'adaptation au risque ou à la faveur de l'intertextualité

Force est de constater que des termes tels que « transmédialité » et « intermédialité » sont devenus très utilisés dans le domaine des relations entre les arts, au détriment peut-être de celui d'« adaptation », même si ces expressions ne recouvrent pas nécessairement des phénomènes équivalents⁵. D'autre part, l'adaptation est parfois diluée dans la masse de notions comme « reprise » ou « réécriture » qui mettent moins l'accent sur la dimension de *médium* que sur la manière dont une fiction est réactualisée. Dès lors, l'adaptation est intégrée dans le champ plus large de l'intertextualité⁶, notamment les travaux de Robert Stam.

⁴ Elliott écrit ainsi qu'il faut désormais adapter nos théories de l'adaptation à la pratique : le problème, en effet, réside souvent dans le fait qu'il existe une incompatibilité entre ce que fait la théorie dans les Humanités et le processus d'adaptation : « Adaptation studies has floundered not because scholars have failed to use the correct theories, I argue, but because the practices and processes of adaptation are at odds with those of mainstream humanities theorization » (2020, p. 6). Il y aurait presque une concurrence entre la théorie (opération qui tente de figer les faits culturels, d'énoncer des vérités générales) et l'adaptation, nécessairement évolutive, éphémère, diverse : « Theorization and adaptation, my research finds, are rival, overlapping, mutually resistant, cultural processes each vying to subject the other to their operations » (2020, p. 7).

⁵ Sur les différences entre « intermédialité » et « transmédialité », voir Jan Baetens et Domingo Sánchez-Mesa Martínez (2015) : <http://journals.openedition.org/interfaces/245> (consulté le 11 juillet 2022). Selon les auteurs, cette opposition repose sur des modes théoriques différents pour décrire le transfert entre les *médiums* traditionnels de masse et les cultures numériques interactives. Du côté des théories de la transmédialité, la narration demeure toujours le pilier de la subjectivité postmoderne. L'appareil critique de la transmédialité est aussi orienté vers la description des productions dynamiques et franchisées (« *branded* ») au sein de la « culture de la convergence » selon le titre de l'ouvrage d'Henry Jenkins (2008). L'intermédialité relève d'un regard théorique différent, plus sensible aux « frictions », « anachronismes » et conflits entre *médiums*, plus attentif aux spécificités de chaque pratique culturelle dans ses dimensions discursives.

⁶ Mireia Aragay suggère par exemple de « placer l'adaptation dans le phénomène plus large des réécritures et de la théorie de l'intertextualité » (« plac[ing] adaptation as part of the larger phenomenon of rewriting and of a theory of intertextuality ») (Aragay, 2005, p. 203).

Ce dernier situe ainsi son approche de l'adaptation dans un continuum (« *ongoing whirl*⁷ ») de références et de citations ; de textes générant différents textes dans un processus infini de « recyclage, transformation, et transmutation, sans point d'origine défini⁸ ». Dans cette perspective, l'adaptation est presque indistincte de toute autre forme de reprise. C'est bien l'intertextualité avec toutes ses catégories de pratiques (*remakes, spin-offs, sequels, spoof, parodies, fandom*), et la multitude de nouveaux *médiums* (jeux vidéo, web) qui apparaissent comme le dénominateur commun, sur le plan théorique, dans la description de l'expérience fictionnelle.

Mais cette expansion des *Adaptation studies* à toute forme de reprise comporte aussi un risque. Selon Sarah Cardwell, il s'agit même d'une « fissure ontologique » : « The performance of adaptation studies has come unfixed from a notion of what (an) adaptation is. Adaptations are no longer logically necessary for adaptation studies » (2018, p. 8). Cette indistinction entre intertextualité et adaptation est due, en grande partie, au constat de l'absence de définition stable d'un « médium » (Cardwell, 2018, p. 10). Ainsi, on appelle *médium* tantôt le canal qui favorise la communication (le téléphone, la télévision) tantôt la pratique expressive (la poésie, le théâtre, la sculpture, *etc.*), une confusion sur les aspects sémiotiques, artistiques, ou communicationnels étant souvent à l'œuvre. Cette indécision a cependant permis un épanouissement d'études très riches sur l'adaptation. Le livre de Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (2006), évacue totalement la question du *médium* pour se consacrer à l'examen d'une grande variété d'exemples d'adaptations grâce au simple classement des œuvres en trois groupes (*telling, showing, interacting*⁹), selon le mode d'« engagement » d'un usager ou d'une usagère avec l'œuvre. Un support textuel, un film et un jeu vidéo peuvent être ainsi tirés d'un même hétérocosme ou « univers ».

C'est toute la question de la source et de la cible ou, pour le formuler de manière plus banale, l'opposition entre l'original et la copie, qui est relativisée par cette perspective ; un mode d'engagement (« *telling* », « *showing* », « *interacting* ») pouvant se transformer en un autre dans n'importe quel ordre chronologique. Tout mode peut ainsi être premier dans l'ordre des apparitions d'un univers fictionnel donné. Cela peut être le mode interactif (« *interacting* »), à l'exemple du film *Lego Movie* (Phil Lord & Chris Miller, 2014) tiré de la franchise ludique Lego, des livres pour enfants adaptés d'univers ludiques comme celui de la poupée Barbie, ou encore des jeux vidéo *Resident Evil*, *Tomb Raider* ou *Prince of Persia* portés

⁷ Je traduis (Stam, 2005, p. 5).

⁸ Je traduis (Stam, 2005, p. 5).

⁹ Ces modes sont ceux de la narration, de la performance, et de l'interactivité (Hutcheon, 2006, p. 10).

sur les écrans de cinéma¹⁰. Cette conception, qui englobe donc un grand nombre d'objets de la culture populaire, participe à un des fondements des *Adaptation Studies*. Plus généralement, cette remise en cause de l'aspect univoque de l'adaptation tient du constat que souvent, le texte source est déjà une réécriture ou une adaptation. Le film *Pride and Prejudice and Zombies* de Burr Steers (2016) est adapté du roman éponyme de Seth Grahame-Smith (2009), lequel est lui-même une réécriture parodique du roman de Jane Austen, *Pride and Prejudice* (1813).

Cette diversité des sources justifie à elle seule, sans doute, qu'une sorte de profession de foi intertextuelle règne dans les ouvrages sur l'adaptation parus depuis le début du XXI^e siècle. Dans *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation* (2012), Simone Murray présente, en introduction, une conception inclusive de l'adaptation : « in favour of an inclusivist conception of adaptation as a freewheeling cultural process: flagrantly transgressing cultural and media hierarchies, wilfully cross-cultural, and more weblike than straightforwardly linear in its creative dynamic » (2012, p. 2).

Cette ouverture se comprend aussi à la lumière de ce qui a longtemps constitué une situation inverse : l'adaptation a beaucoup été envisagée comme un processus de réduction¹¹. En outre, l'adaptation a souvent induit une logique dualiste, qui place d'un côté le langage, de l'autre l'image ; ou encore d'un côté l'original¹², d'un autre l'objet second ; le passage de l'un à l'autre ne pouvant être examiné que par des modèles d'analyse basés sur une forme d'univocité et d'intransitivité. La difficulté de sortir du discours relatif à la spécificité (irréductible) de chaque *médium*¹³ peut être rapportée à la pensée esthétique développée par la modernité, la théorie de l'art ayant, depuis Lessing, proclamé la

¹⁰ Paul. W. S. Anderson, *Resident Evil* (2002) ; Simon West, *Tomb Raider* (2001) ; Mike Newell, *Prince of Persia: Sands of Time* (2010).

¹¹ Voire une entreprise mortifère, qui fige un texte et parasite les représentations mentales du lecteur. Voir par exemple les propos de Julien Gracq, qui va jusqu'à utiliser la métaphore du viol : « La transcription cinématographique d'un roman impose brutalement au lecteur, et même à l'auteur, les incarnations pourtant très largement arbitraires qu'elle a choisies pour chacun des personnages ; ce n'est qu'avec le temps que le texte éliminera les visages trop précis que le film lui surimpose, et qui ne sont pas de sa substance. Comme elles sont fragiles, les défenses que la fiction écrite oppose à ces images substituées qui la violent — et combien leur résistance, pour s'organiser, a besoin d'abord, très largement, de céder du terrain ! » (1980, p. 236)

¹² Même si cette originalité est une chimère : à ce sujet, l'adaptation peut être pensée grâce aux discours sur l'imitation à la Renaissance et chez les Anciens (Jellenik, 2018, p. 182-193).

¹³ Pensée que l'on trouve assez efficacement condensée dans le titre de l'ouvrage de Seymour Chatman, *What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)* (1980).

fusion du projet expressif avec le *médium*¹⁴. L'apparition du cinéma, de laquelle les définitions de l'adaptation sont concomitantes¹⁵, a accompli cette philosophie de l'art avec des critiques comme Bela Balázs ou Rudolf Arnheim, pour qui le cinéma crée son propre langage¹⁶.

L'adaptation doit ainsi toujours accommoder ses outils critiques à la culture médiatique contemporaine et à la philosophie de l'art qui l'accompagne. Or, avec le numérique, les séries télévisées, les franchises, les univers qui se déploient en même temps sur de multiples *médiums* — ce que Marie Laure Ryan et Jan-Noël Thon appellent des « *storyworlds* » (2014, p. 1), nos horizons culturels sont imprégnés de métaphores de la constellation et placés sous le signe de l'infini. Dès lors, l'adaptation doit être pensée à l'aune de cette « sérialité » qui semble constitutive des pratiques culturelles dominantes. L'adaptation se nourrissant toujours conceptuellement des formes contemporaines d'art et de divertissement, c'est donc finalement une sorte d'*adaptation de la théorie de l'adaptation* qu'il faudrait conduire. Il convient ainsi d'examiner ce qui, dans la culture sérielle contemporaine, doit être mis en regard de la théorie de l'adaptation, et comment les *Adaptation studies* peuvent gagner à intégrer cette réflexion dans leurs méthodes et objets.

L'adaptation face à la culture de la sérialité : de la « *complex TV* » à la culture du réseau

Qu'appelle-t-on « sérialité » ? Plusieurs ouvrages analysent la culture contemporaine en matière de fictions « sérielles », semblant reprendre le paradigme de la reproductibilité de Walter Benjamin (1935). Pour Matthieu Letourneux, la culture « sérielle » est d'abord liée à des objets culturels qui engagent un certain « pacte de lecture [...] [qui] suppose de les appréhender dans une série plus large » (2014, p. 79). Ces œuvres sont en quelque sorte programmées

¹⁴ C'est le propos principal de l'ouvrage de Kamilla Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate* (2003) : à partir d'une expression comme « *ut pictura poesis* », qui semble pourtant promouvoir les relations entre les arts, Elliott analyse la manière dont la modernité s'est construite sur l'idée d'une autonomie forte des langages sémiotiques relatifs à chaque moyen expressif (langage, arts visuels, musique).

¹⁵ Sur les premières apparitions du terme d'« adaptation » pour évoquer la transformation médiatique d'une œuvre et l'histoire du terme, voir le deuxième chapitre de l'ouvrage d'Elliott, *Theorizing Adaptation* (2020, p. 33-88).

¹⁶ Sur les autres rendez-vous manqués entre théorie (notamment structuralistes puis poststructuralistes) et adaptation, je renvoie à l'ouvrage d'Elliott (2020) qui offre une synthèse majeure sur la question. Je me permets aussi de renvoyer à un compte-rendu de cet ouvrage que j'ai proposé pour la revue *Acta fabula* (Neau, 2020).

pour s'inscrire dans un genre (le roman policier par exemple) ou alors elles « entraînent des attentes architextuelles particulières sans nécessairement les articuler en un genre constitué » (2014, p. 80). Ces « imaginaires sériels », tels qu'ils se déploient aujourd'hui avec certaines collections éditoriales, avec la fiction jeunesse ainsi qu'avec, par exemple, les séries télévisées et les infinies variations autour de DC Comics ou Marvel, possèdent une histoire singulière qui se rattache particulièrement au XIX^e siècle et à l'émergence de nouveaux modes de diffusion, attachés à la presse, de la fiction populaire¹⁷.

Je prends l'exemple des séries télévisées : ces productions culturelles, en effet, constituent depuis plusieurs années une grande part de la consommation des fictions (Glévarec et Combes, 2021). Or, les séries bousculent certaines catégories d'analyse de l'adaptation, même si elles y recourent massivement, tout en ayant parfois été promues comme des productions « auteuristes » (Wells-Lassagne, 2021). Les expressions comme « *complex TV* » de Jason Mittel (2015) employées au sujet des séries dites du « troisième âge d'or » de la télévision (Martin, 2013) témoignent de l'émergence de modèles ouverts pour les décrire, notamment en ce qui concerne leur narration. Le(s) scénariste(s), les équipes de *character development* ou encore le *showrunner* sont ainsi devenus les figures emblématiques de la création des séries. Mais le terme de « *complex TV* » peut aussi articuler différents aspects des séries, à commencer par la situation de très grande offre de séries avec leur inscription dans des réseaux de *mediums* protéiformes. Cette expression qualifie ensuite la tendance des séries à l'expansion fictionnelle permanente (par définition, beaucoup de feuilletons peuvent être prolongés *ad vitam aeternam*), dans le renouvellement constant de leurs déclinaisons — *spinoffs* et *remakes* par exemple. Les modèles conceptuels évoquant le multiple, voire l'infini (Cornillon, 2018) s'avèrent nécessaires au vu de ce que font les séries à la fiction en général, puisqu'elles repoussent les limites des notions comme l'idée de clôture d'une œuvre (Berton et Boni, 2019). L'infini concerne, enfin, les modes de construction internes à chaque série, qui rebattent les cartes de la narratologie en proposant des temporalités et des enchevêtrements d'intrigues placés sous le signe de la complexité.

¹⁷ Cela, en réalité, ne fait que révéler quelque chose de préexistant : comme de très nombreux travaux sur la presse et la culture populaire au XIX^e siècle l'ont montré, la « culture sérielle » est un phénomène ancien. A ce sujet, voir Thérenty (2007) ainsi que Letourneux (2017). Hutcheon commence quant à elle sa réflexion en rappelant que les Victoriens n'avaient de cesse d'adapter, du roman au théâtre, du théâtre au roman, vers l'opéra ou le spectacle de cabaret, vers l'illustré, etc. (2006, p. X). Cette prise en compte de l'adaptation à l'aune de la sérialité tient donc, à bien des égards, d'une forme de retour.

Pour en revenir à l'enjeu principal de cet article, il convient de constater que les séries télévisées contemporaines participent activement au brouillage entre adaptation et intertextualité. À cet égard, on peut penser aux séries de type « néo-victorien¹⁸ », et plus précisément à ce que la presse britannique appelle la « *Brit Lit Spin off* » (Lawson, 2021). Cette expression fait référence aux séries télévisées apparues depuis les années 2000, qui placent une intrigue originale dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, ou qui, comme les séries créées par Mark Gatiss ou Steven Moffat (*Sherlock*, BBC, 2007-2013 ; *Jekyll*, BBC, 2007 ; ou *Dracula*, Netflix, 2019), situent des récits victoriens dans l'époque actuelle en se réappropriant les personnages les plus emblématiques de la littérature anglaise. Dans tous les cas, fidélité à l'œuvre originale et recreation historique précise ne résident pas au cœur du projet néo-victorien, bien au contraire : il s'agit souvent de proposer une vision anachronique et créative à l'égard des œuvres littéraires du XIX^e siècle. *Sherlock*, *Jekyll*, *Dracula*, *The Frankenstein Chronicles* (ITV, 2018-2020) ou encore *Penny Dreadful* (ITV-Showtime, 2014-2017), mélangent ainsi micro-adaptations, scénario original, transposition moderne, mais aussi ce que l'on appelle le « *crossover* » ou le « *mash-up*¹⁹ ».

En effet, certaines de ces séries emploient une autoréflexivité particulière en utilisant des logiques de transfictionnalité : des personnages fictifs de la littérature victorienne s'y croisent (par exemple *Dracula*, *Jekyll/Hyde* et *Victor Frankenstein* dans la série *Penny Dreadful*). De cette manière, une série télévisée comme *Penny Dreadful* est à la fois adaptation, œuvre intertextuelle, transmédiatique et transfictionnelle. Elle multiplie ses « sources » et ses « cibles ». L'intrigue du monstre de Frankenstein est en partie reprise par plusieurs épisodes de la série : il s'agit donc bien d'une « micro-adaptation » du *Frankenstein* de Shelley, mais qui s'insère dans une pluralité de trames narratives et qui adopte diverses stratégies

¹⁸ La fiction néo-victorienne n'est pas uniquement liée aux séries télévisées. Le néo-victorianisme peut être défini comme un ensemble de fictions contemporaines entretenant un lien avec l'Empire britannique de la deuxième moitié du XIX^e siècle. On trouve ainsi des fictions originales (le roman *Possession* d'A.S. Byatt, 1990), des séries (*Ripper Street*, BBC, 2012), des jeux vidéo (*The Order: 1886*, Sony, 2015). Le néo-victorianisme inclut également des adaptations et réécritures d'œuvres de l'époque victorienne, mais celles-ci sont moins mues par une intention patrimoniale et révérencieuse à l'égard de l'original que par une volonté de se réappropriier l'univers culturel britannique de cette époque.

¹⁹ Des personnages issus de deux ou plusieurs fictions hétérogènes sont rassemblés dans une fiction originale. L'exemple emblématique est la série de *comics* transfictionnels d'Alan Moore et de Kevin O'Neill, *La Ligue des gentlemen extraordinaires* (1999 —), qui réunit un certain nombre de personnages de la littérature populaire du XIX^e siècle comme le capitaine Nemo (*Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne (1870)), Mina Murray (*Dracula* de Bram Stoker (1897)) et le docteur Henry Jekyll (et son double Mister Hyde) de l'œuvre éponyme de Robert Louis Stevenson (1886).

de modifications (Braid, 2017). Tous ces personnages transfictionnels cohabitent, dans un Londres victorien alternatif, avec des personnages originaux, créés par la série. *Penny Dreadful* fait aussi de nombreux clins d'œil à de multiples films hollywoodiens, de *L'Exorciste* (William Friedkin, 1973) au *Loup-garou de Londres* (John Landis, 1981). De Percy Shelley à Alfred Tennyson, plusieurs poètes du XIX^e siècle sont cités par les personnages à l'écran. Le titre de la série va jusqu'à suggérer qu'elle fait écho à toute une culture médiatique, en se voulant un équivalent télévisuel à ce qu'est un « *penny dreadful* » de l'époque victorienne — des petits livres bon marché, publiés à tirages réguliers, de récits d'épouvante — et situant ainsi ses thèmes et figures dans le cadre ironique et autoréflexif d'une certaine « médiasphère ». Les cibles sont également multipliées : la série s'est déployée sur trois saisons, mais elle a connu un *spinoff* (*Penny Dreadful: City of Angels*, Showtime, 2020), des adaptations en bandes dessinées²⁰, et des créations fanesques abondantes sur Internet, via par exemple des *fanvids* — montages vidéo créés par les fans de la série qui peuvent en partie réécrire l'histoire ou lui apporter des commentaires.

Plus généralement, la notion de sérialité renvoie à la fluidité des catégories de la culture contemporaine et, en particulier, au rapport que nous entretenons avec la fiction. Les genres comme la *Fantasy*, l'importance des franchises et des grandes sagas remettent en cause l'idée de l'autonomie de l'œuvre, et donc du binarisme texte/film qui sous-tend généralement les approches de l'adaptation. En réalité, ce sont les notions d'« œuvre » et même de « texte » qui se trouvent remises en cause, au détriment de celle de « monde » qui définit en grande partie l'appréhension du phénomène de fiction. Pour Anne Besson, la fiction est, à l'époque contemporaine, indissociable du « monde », un espace dans lequel l'utilisateur peut « projeter [ses] possibilités d'existence » (Macé, 2010, citée par Besson, 2015, p. 40). De là vient la conception d'un nombre toujours plus grand d'œuvres qui « font monde », au sens où « le monde [...] est supposé plus pérenne que ses différentes expressions : il s'étend parce qu'il dure et il dure parce qu'il s'étend » (Besson, 2015, p. 49). Ryan et Thon (2014) délaissent ainsi le terme de « *narrative* » (récit) au profit de celui de « *storyworld* » (récit-monde) dans leurs analyses de la transmédiabilité, pour témoigner de l'émergence du concept de « monde », non seulement dans la narratologie mais aussi, plus largement, dans le champ théorique (voir Bayard, 2014).

²⁰ Une série de *comics* intitulée *Penny Dreadful* développée par Chris King, Krysty Wilson-Cairns et Andrew Hinderaker a vu le jour en 2016.

Aujourd'hui, écrivent-ils, non seulement sommes-nous confrontés à des « représentations multimodales de "récit-mondes" qui attendent d'être investies par des usagers interactifs », mais aussi à des « mondes sériels déployés simultanément sur plusieurs plateformes médiatiques » (2014, p. 1). Il en résulte que le paysage médiatique est sans cesse reconfiguré, parodié, revisité par les créateurs, de même que par les fans. Les termes de « *Reboot* fictionnel », d'univers « *alternate* » ou « *ultimate* », que l'on trouve pour décrire les mécaniques de reprise dans des corpus comme les *comics* Batman ou Marvel, les sagas comme Matrix ou Star Wars, sont à cet égard très intéressants : ils allient, en une seule expression, la notion d'« univers » à celle de « reprise », comme si le processus intertextuel était logé au cœur même du thème de ces œuvres, présentant en effet des espaces-temps en perpétuelle expansion. Tout cela, on le voit, a des conséquences sur la théorisation de l'adaptation : avec ces catégories comme les « *storyworlds* » et la portée désormais limitée des outils traditionnels d'analyse comme les textes ou les œuvres, la question est de voir *ce qui*, dans ces exemples, est adapté ou repris : un récit ? Un univers ou monde fictionnel ? Un personnage²¹ ? L'adaptation suppose traditionnellement un hypotexte et un hypertexte. Or, ces notions de mondes en expansion nous emmènent plutôt du côté d'une intertextualité tentaculaire, signe d'un régime « hyperfictionnel » selon Denis Mellier (2018), comme il le décrit à propos des *metacomics* tirés de *Batman* :

Pour les lecteurs rompus à cet usage réticulaire, transmédiatique et hyperfictionnel, les avatars, variations et reprises ne sont ni en concurrence ni en contradiction les uns avec les autres. Leur expansion configure un univers qui ne peut cependant être décrit comme apocryphe : un apocryphe suppose un point d'origine et des excroissances plus ou moins orthodoxes par rapport aux récits canoniques. Ici, tout point d'entrée peut valoir comme origine, les connections possibles des avatars entre eux permettent tout autant leur circulation que la prise de conscience des formes, des réécritures, des anamorphoses : soit la forme de réflexivité fictionnelle que nous cherchons à caractériser dans cet usage. Ce type de lecture est donc cumulatif, chaque nouvelle aventure y prend forme selon un kaléidoscope de reformulations : montage, réseau, branchements (Amselle 2005), quelle que soit la métaphore critique, son principe est celui d'un assemblage d'éléments hétérogènes mais non-exclusifs (2018, p. 184).

On le voit, les images du réseau, de la « constellation », ou même, ici, des « branchements » nourrissent le champ critique d'appréhension de la fiction

²¹ « Le héros s'efface derrière le "monde" qu'il suscite » (Besson, 2015, p. 73).

populaire. L'adaptation, dans cette perspective, se laisse aussi appréhender par des images renouvelées, ayant peut-être fait évoluer son répertoire de figures métatextuelles.

Figures de la sérialité : posthumanisme et adaptation

La théorie de l'adaptation a souvent recouru aux images du double, du cannibale ou du vampire. On se souvient du texte d'André Bazin, « Pour un cinéma impur » (1952), dans lequel il défend l'adaptation, processus qui doit « multiplier » le roman grâce au cinéma. Pour Bazin, un film qui serait trop proche de son texte d'origine n'apparaît en effet pas comme fécond : « Il ne s'agit pas ici de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, une œuvre à l'état second » (1959, p. 126). De même, les assertions de Marguerite Duras contre l'adaptation relèvent de la métaphore vampirique, concurrentielle : « Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire. [...] [B]on ou mauvais, sublime ou exécration, le film représente cet arrêt définitif » (1977, p. 75).

Dès lors, avec les constantes références aux réseaux et aux constellations que réalisent les théoriciens de la culture populaire, n'en est-on pas venu à devoir penser l'adaptation comme hantée par d'autres figures, non plus celles du double et du vampire, mais plutôt celles de l'infini, du clonage, du recyclage permanent ? A cet égard, il est intéressant de noter que la culture sérielle recourt abondamment aux thèmes posthumains. Les séries néo-victoriennes, on l'a vu, s'appuient beaucoup sur l'intertexte shelleyen. La série télévisée *The Frankenstein Chronicles* est un bon exemple de ce rapport entre la place fondamentale qu'occupe le *Frankenstein* de Mary Shelley dans notre imaginaire – ou, du moins, les innombrables reprises et reconfigurations de ce mythe moderne – avec le posthumain : corps augmenté, défi à la mort, dialectique entre créateur et créature. Cependant, si le titre de la série fait bien référence au roman de Shelley, elle n'en est pas à proprement parler une adaptation : le personnage principal est un policier de la brigade fluviale de la Tamise, John Marlott (Sean Bean). Mary Shelley est présente en tant que personnage, au même titre que d'autres personnalités historiques (comme Sir Robert Peel, le ministre du *Home Office* et créateur de la police métropolitaine, les écrivains Charles Dickens et William Blake, ou encore la mathématicienne Ada Lovelace). John Marlott croise ces différents personnages au cours de son enquête sur des meurtres d'enfants qui ont été démembrés, puis recomposés en un seul cadavre.

La série prélève ainsi des fragments du roman de Mary Shelley, les assemble et les recompose, comme le corps de l'enfant trouvé sur la Tamise, selon une logique à forte valeur métafictionnelle. Frankenstein est, bien avant cette série, le signe même de l'intertextualité : Dennis B. Perry fait du monstre le symbole de l'adaptation cinématographique : « [t]he patchwork creation of Frankenstein's monster, of course, is a perfect analogy for the underlying intertextual processes of artistic creation itself » (2018, p. 138). *The Frankenstein Chronicles* érige cependant la recomposition permanente en principe : comme la série va le réaliser à la fin de la première saison, le monstre peut être créé à l'infini, et à partir de n'importe quel corps. Le principe intertextuel de la série, de même, connaît une expansion inédite, en mélangeant *biofiction* et narration originale, citations de textes romantiques et victoriens multiples, micro-histoire et enquête littéraire. Frankenstein souligne bien le rapport entre régime hyperfictionnel et pensée posthumaniste, les deux supposant un « effacement d'oppositions binaires » (Vanderberghe, 2018, p. 41) qui sied à cette nouvelle réalité de l'adaptation aussi bien au sens esthétique que dans son sémantisme biologique. Le régime hyperfictionnel repose sur un mouvement qui « réduit la réalité à un texte dans lequel on peut citer, clipper, couper et coller à volonté pour le rassembler comme un hypertexte sans début et sans fin », dans une analogie avec le génome humain, sans cesse recomposable en une « nouvelle séquence génétique » (Vanderberghe, 2006, p. 13)²².

La sérialité possède donc des figures métacritiques très riches, qui renouvellent l'image de l'adaptation sans l'évacuer. Comme la métaphore frankensteinienne le suggère, le sémantisme scientifique de l'adaptation peut être mis à profit d'approches à la fois intertextuelles et transmédiales sur les objets de la culture populaire. Tout cela montre qu'encore une fois, l'adaptation ne peut être éliminée par les champs critiques que sont la transmédialité et l'intertextualité, mais doit être pensée avec elles.

La sérialité comme perspective critique

En retour, cette notion de sérialité peut aussi constituer un domaine d'appréhension critique de l'adaptation, même de manière « rétrospective », c'est-à-dire en analysant comment une dyade texte/film peut s'enrichir d'un regard qui les met en « réseaux », en « constellations ». Le risque inhérent à cette démarche repose sur une perte de spécificité de l'adaptation en tant que pratique de changement de *médium*. Mais le bénéfice est celui du rapport déhiérarchisant entre

²² Sur la philosophie posthumaine, l'intertextualité et le monstre de Frankenstein, voir aussi Grossmann (2015).

plusieurs œuvres, tenant au fait que l'on peut envisager des adaptations comme un *continuum*.

Il faut d'abord essayer de revenir à la distinction, peu aisée, entre adaptation et intertextualité. L'adaptation concernerait, de manière tout à fait paradoxale, des projets auteuristes, marqués par une volonté artistique singulière et avec un signalement d'une remédiation définitive. En ce sens, appréhender les multiples adaptations cinématographiques d'un texte littéraire se fait plutôt sur un mode « satellitaire », parce que ces divers films ne se répondent pas entre eux. Dans la culture sérielle, règne au contraire la promesse d'une pluralité sans point d'origine. Si l'on regarde le box-office américain de 2019/2020²³, la plupart des films sont des adaptations, au sens des *Adaptation studies*, car le scénario n'est pas original. Le terme employé pour les décrire est rarement celui d'« adaptation », cependant. Ainsi, parmi les 14 premiers films du box-office américain en 2019-2020, on compte quatre films présentés comme des adaptations au sens classique : *The Call of the Wild* (2020 ; tiré du roman de Jack London) ; *Invisible Man* (2020 ; adapté du roman de H. G. Wells, même si l'adaptation est présentée comme « libre » [« loose »]), *Sonic the Hedgehog*, adaptation d'un jeu vidéo (2020), et *Little Women* (2019 ; d'après le roman de Louisa Mary Alcott).

Mais, parmi les autres films, beaucoup sont créés à partir d'univers préexistants, cinématographiques (*Luke Skywalker*, 2019) ou venus d'autres médiums (*Birds of Prey*, 2020 ; tiré de l'univers de DC Comics). Ce sont des séquelles (*Bad Boys for Life*, 2020 ; *Jumanji: Next Level*, 2019) ou bien ce sont des « reboots » de films ou séries du passé (*Fantasy Island*, 2020 ; *Dr Dolittle*, 2020). Parmi ces 14 films, seuls trois sont tirés de scénarios originaux (*The Gentlemen*, 2019 ; *1917*, 2019 et *Tenet*, 2020). L'adaptation, dans la culture populaire, est redéfinie comme « reboot » (reprises ou *remakes*), « *loosely adapted from* » (« librement inspiré de »), ou encore « *based on the universe of* » (« tiré de l'univers de », surtout dans le cas des franchises Marvel, DC Comics ou Disney).

²³ L'année 2020 a été marquée par la première vague de pandémie mondiale de SARS-Cov2 : j'ai donc croisé les données 2019 et 2020 pour avoir une vision quelque peu ajustée du succès des films en salles, puisque ces dernières ont vu leur calendrier de distribution grandement perturbé pendant cette période. J'ai retenu les films suivants : *Star Wars: The Rise of Luke Skywalker* (J.J. Abrams, 2019) ; *1917* (Sam Mendes, 2019) ; *Bad Boys for Life* (Adil & Bilal, 2020) ; *Birds of Prey* (Cathy Yan, 2020) ; *Sonic the Hedgehog* (Jeff Fowler, 2020) ; *The Invisible Man* (Leigh Whannell, 2020) ; *Onward* (Dan Scanlon, 2020) ; *Jumanji: the Next Level* (Jake Kasdan, 2020) ; *Tenet* (Christopher Nolan, 2020) ; *The Call of the Wild* (Chris Sanders, 2020) ; *The Gentlemen* (Guy Ritchie, 2019) ; *Fantasy Island* (Jeff Wadlow) ; *Little Women* (Greta Gerwig, 2019).

De manière significative, l'adaptation revient plus facilement dans le jeu du cinéma d'auteur, qui, paradoxalement, est réputé pour ses scénarios originaux, puisque c'est sa signification (on dira alors par commodité le cinéma « indépendant »). Que Xavier Dolan adapte une pièce de théâtre de Jean-Luc Lagarce au cinéma (*Juste la fin du monde*, 2019) est tout à fait intéressant, alors que le cinéaste est l'un des réalisateurs-auteurs les plus connus dans le domaine francophone, promu comme étant doué d'une inventivité dans l'écriture cinématographique autant que dans la réalisation. Une approche généticienne de l'adaptation, c'est-à-dire l'examen des stratégies d'élaboration d'une adaptation, de même que sa promotion, peut ici trouver son intérêt, dans la mesure où l'on peut voir comment une adaptation s'inscrit dans un projet plus vaste, esthétique ou politique. C'est par exemple ce que fait Patrick Cattrysse (1992) en analysant la manière dont le film noir américain, largement tiré d'œuvres littéraires, négocie en amont et en aval la place de l'adaptation. En cela, une certaine sérialité est à l'œuvre, puisque c'est à partir d'une question générique (le film noir) que se pose la question de l'adaptation. Cette approche peut ainsi permettre de démarquer « l'adaptation -projet » (que celui-ci soit patrimonial, esthétique) de « l'adaptation-opportunité » (le fait qu'un cinéaste réalise une adaptation n'est pas l'aspect central du processus créateur).

On le voit, la distinction entre intertextualité et adaptation repose surtout sur une différence ontologique : l'adaptation, avec toute la polysémie que son terme recouvre, reste une pratique déclarée alors que l'intertextualité suggère une interprétation, un acte de lecture et une forme de reconnaissance opérée avant tout par le lecteur ou la lectrice (Riffaterre, 1979). Une comparaison avec la logique des genres littéraires permet de montrer que cette distinction entre acte délibéré et regard critique se laisse nuancer : les adaptations délibérées fonctionnent comme des genres, en programmant des attentes selon un système de normes qui guident l'expérience de l'adaptation, même s'il existe des adaptations cachées et des adaptations qui trichent avec les attentes du public (Vanoye, 2011).

Cependant, il me semble qu'une certaine intersection demeure essentielle. L'adaptation n'a pas forcément vocation à n'être qu'un épiphénomène au sein d'un océan de reprises, elle peut aussi être, et est déjà, emprunte de sérialité. L'étude des effets de genre, de cycle, d'ensemble peut ainsi surplomber l'étude des relations entre un texte source et un texte cible. Autour de ce noyau initial (un texte/un film adapté), de multiples objets gravitent : d'autres romans, d'autres films, d'autres supports médiatiques même, que l'on peut connecter par des rapports de reprise, de réécriture, ou d'influence et de sources, d'adaptations antérieures ou postérieures, de logiques de genre. L'intérêt est évident pour ce qui

concerne des œuvres ayant acquis un statut particulier dans la culture collective comme les *Misérables*, *Sherlock Holmes*, les œuvres de la littérature victorienne – *Dracula* de Bram Stoker ou *Dr Jekyll et Mr Hyde* de R.L Stevenson. Dans cette perspective, il s’agit d’envisager, par exemple, un film comme *Henry V* de Kenneth Branagh (1989) comme une adaptation de la pièce de Shakespeare, mais aussi comme un film dialoguant avec le *Henry V* de Laurence Olivier (1944), les autres films réalisés par Kenneth Branagh, ainsi que les sources et intertextes de la pièce de Shakespeare.

D’autre part, ce dialogue des territoires peut être fécond grâce aux méthodes critiques basées sur la « réception », par exemple en ne s’intéressant pas à la chronologie des productions (laquelle a-t-elle été créée en premier ?), mais sur celle du public (dans quel ordre les œuvres ont-elles été « consommées » - lues, vues ?). Cela peut déterminer une approche qui fait du film (ou de la cible) le moteur de l’étude, et permet de voir comment un texte, parfois, « adapte un film ». Cette approche, basée sur l’expérience, est souvent tributaire d’une perspective intertextuelle, et donc sérielle. De la sorte, on peut lire *Le Procès* de Kafka comme une adaptation du film éponyme d’Orson Welles (1962). On adhère bien davantage au complot et à la machination opérée sur Joseph K. après avoir vu le film, ainsi qu’en ayant en mémoire la filmographie d’Orson Welles, notamment *La Dame de Shanghai* (1947) et *Citizen Kane* (1941), alors que les lectures précédentes du texte de Kafka le situent généralement dans la dénonciation prophétique du totalitarisme, ou dans une perspective d’absurdité métaphysique. L’étude des « adaptations cachées » ou « secrètes » fait aussi partie de cette approche, s’attachant aux « airs de famille » entre des films et textes qui ne possèdent pas de relation avouée ou délibérée de reprise. Dans cette optique, l’adaptation est assimilée à un « travail », selon Vanoye (2011), ce dernier situant certaines de ses études, par exemple celle d’adaptations cachées de Dostoïevski par Chabrol et Hitchcock, dans une perspective psychanalytique.

L’adaptation renvoie donc à un espace mental et subjectif, pouvant ainsi être envisagé comme point de départ plutôt que comme alpha et oméga de l’étude des relations entre les arts. Dès lors, la « sérialité » peut évoquer un processus tout à fait différent de ceux évoqués précédemment, mais qui pourtant se rapporte intégralement à l’expansion de l’adaptation : le processus de lecture, et celui, par analogie, de « spectature » (Lefebvre, 1998), c’est-à-dire la manière dont un lecteur/spectateur crée ses propres anthologies personnelles – des « séries » (Vaillancourt, 1992 ; Lefebvre, 1998) – d’images et de textes, comment il tisse lui-même des relations entre des objets artistiques selon sa mémoire et son imagination.

Bibliographie

Amselle, Jean-Louis, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris : Flammarion, 2005.

Baetens, Jan et Sánchez-Mesa Martínez, Domingo, « Literature in the Expanded Field: Intermediality at the Crossroads of Literary Theory and Comparative Literature », *Interfaces*, n°36, 2015, <http://journals.openedition.org/interfaces/245>, page consultée le 11 juillet 2022.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Éditions du Cerf, coll. « 7ème Art », 1983.

Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité », *Sur l'art et la photographie*, Paris : Carré, 1997.

Berton, Mireille et Boni, Marta, « Comment étudier la complexité des séries télévisées ? : vers une approche spatiale », *TV/Series*, n°15, 2019, <http://journals.openedition.org/tvseries/3691>, page consultée le 11 juillet 2022.

Besson, Anne, *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris : Éditions du CNRS, 2015.

Braid, Barbara, « The Frankenstein Meme: Penny Dreadful and The Frankenstein Chronicles as Adaptations », *Open Cultural Studies*, vol. 1, n°1, 2017, <https://doi.org/10.1515/culture-2017-0021>, page consultée le 15 décembre 2021.

Cardwell, Sarah, *Adaptation Revisited*, Manchester University Press : 2002.

Cardwell, Sarah, « Pause, Rewind, Replay. Adaptation, Intertextuality and (Re)defining Adaptation Studies », *The Routledge Companion to Adaptation* (dir. Dennis Cutchins, Katja Krebs and Eckart Voigts), New York : Routledge, 2018, p. 7-17.

Cattrysse, Patrick, *Pour une théorie de l'adaptation filmique*, Berne : Peter Lang, 1992.

Cattrysse, Patrick, *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*, Antwerp : Garant, 2014.

Chklovski, Victor, « Littérature et cinématographe », *Résurrection du mot*, Paris : Gérard Lebovici, 1985.

Cornillon, Claire, *Sérialité et Transmédialité : infinis des fictions contemporaines*, Paris : Honoré Champion, 2018.

Duras, Marguerite, « Textes de présentation. Deuxième projet », *Le Camion*, Paris : Éditions de Minuit, 1977.

Elliott, Kamilla, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

Elliott, Kamilla, *Theorizing Adaptation*, Oxford : Oxford University Press, 2020.

Glévarec, Hervé et Combes, Clément, *Séries : enquête sur les pratiques et les goûts des Français pour les séries télévisées*, Paris : Presses de l'École des Mines, coll. « Sciences sociales », 2021.

Gracq, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris : Librairie José Corti, 1980, p. 236.

Grossmann, Julie, *Literature, Film, and Their Hideous Progeny: Adaptation and ElasTEXTity*, Londres : Palgrave MacMillan, 2015.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Londres et New York : Routledge, 2006.

Lefebvre, Martin, *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Essai sur la « spectature »*, Paris : L'Harmattan, 1998.

Jellenik, Glenn, « Adaptation's Originality Problem. Grappling with the Thorny Questions of What Constitutes Originality », *The Routledge Companion to Adaptation* (dir. Dennis Cutchins, Katja Krebs and Eckart Voigts), New York : Routledge, 2018, p. 182-193.

Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York : New York University Press, 2008.

Lawson, Mark, « Frankenstein TV: what happens when literary classics drop out of copyright », *The Guardian*, 16 novembre 2015, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2015/nov/16/frankenstein-tv-what-happens-when-literary-classics-drop-out-of-copyright>, page consultée le 15 décembre 2021.

Letourneux, Matthieu, « La mondialisation à l'ère de la culture sérielle », *Romantisme*, vol. 163, n°1, 2014, p. 79-88.

Letourneux, Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2017.

Martin, Brett, *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution – From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, New York : Penguin Press, 2013.

McFarlane, Brian, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford : Clarendon Press, 1996.

Mellier, Denis « Comme des perles dans la nuit : lecture de *Batman* et réflexivité du détail », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 38, n°1-2, 2018, p. 181–201, <https://doi.org/10.7202/1070820ar> , page consultée le 11 juillet 2022.

Mittell, Jason, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York : NYU Press, 2015.

Murray, Simone, *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, Londres : Routledge, 2012.

Neau, Jessy, « Adapter la théorie de l'adaptation », *Acta fabula*, vol. 22, n°7, 2020, <https://www.fabula.org/revue/document13796.php>, page consultée le 10 août 2022.

Perry, Dennis B., « The Recombinant Mystery of Frankenstein », *The Oxford Handbook of Adaptation* (Thomas Leitch, dir.), Oxford : Oxford University Press, 2017, p. 137-153.

Riffaterre, Michael, « Sémiotique itertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, n° 1-2, 1979, p. 128-146.

Ryan, Marie-Laure et Thon Jan-Noël, *Storyworlds across Media*, Lincoln, Nouveau Brunswick : University of Nebraska Press, 2014.

Saint-Gelais, Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris : Éditions du Seuil, 2011.

Serceau, Michel, *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et Lectures*, Liège : Éditions du Cefal, 1999.

Stam, Robert, *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Oxford : Wiley-Blackwell, 2004.

Thérenty, Marie-Ève, *La Littérature au quotidien ; poétiques journalistiques au dix-neuvième siècle*, Paris : Éditions du Seuil, 2007.

Truffaut, François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n°31, 1954, p.15.

Vaillancourt, Daniel, *Autour de la religieuse : série, figure et sémiotique du lecteur ; pour une lecture sérielle de Marie de l'Incarnation, de Laure Conan et d'Anne Hébert*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 1992.

Vanderberghe, Frédéric, *Complexités du posthumanisme. Trois essais dialectiques sur la sociologie de Bruno Latour*, Paris : L'Harmattan, coll. « Diagonale critique », 2006.

Vanderberghe, Frédéric, « Les dérives de la philosophie décorative. Postmodernisme, poststructuralisme, posthumanisme. », *Revue du MAUSS*, n°51, 2018, p. 27-45.

Vanoye, Francis, *L'Adaptation littéraire au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2011.

Wells-Lassagne, Shannon, « Literature and series », *TV/Series*, n°12, 2017, <http://journals.openedition.org/tvseries/2249>, page consultée le 11 juillet 2022.

Biobibliographie de l'auteure

Après une thèse soutenue en 2017 portant sur les adaptations cinématographiques de Wojciech Has (Université Western Ontario/Poitiers), dont la publication est prévue pour 2022, Jessy Neau est devenue, en 2020, maîtresse de conférences à l'université de Mayotte et membre du laboratoire RIRRA21 à l'université Paul Valéry Montpellier 3. Ses recherches portent sur l'adaptation et l'intertextualité dans des corpus fantastiques et gothiques, dans les littératures et cultures visuelles francophones, anglophones et slaves.