

Transcr(é)ation



Introduction

Vibrations et tribulations de l'adaptation animée

Introduction

Vibrations and Tribulations of Animated Adaptation

Marie Pascal

Volume 6, Number 1, 2025

L'animation

L'animation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1117452ar>

DOI: <https://doi.org/10.5206/tc.v6i1.22471>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Pascal, M. (2025). Introduction : vibrations et tribulations de l'adaptation animée. *Transcr(é)ation*, 6(1), 1–8. <https://doi.org/10.5206/tc.v6i1.22471>

© Marie Pascal, 2025



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/>

Introduction – Vibrations et tribulations de l’adaptation animée

MARIE PASCAL

Université de l’Île-du-Prince-Edouard

Mots clés : adaptation · animation · intermédialité · dialogues intermédiaux · créativité

Mentionnant que la littérature a été une source d'inspiration importante pour le cinéma dès ses débuts, Paul Wells rapporte que l'animation, tout particulièrement, a cette propension à créer des images qui ne sont qu'à peine suggérées par le littéraire (1999, p. 201). En effet, le cinéma d'animation explose à travers une pléthore d'adaptations issues des canons de la littérature-monde. Par exemple, *Les Aventures du Prince Ahmed*, réalisé en 1926 par Lotte Reiniger en Allemagne, s'inspire des contes des *Mille et une nuits*. Aux États-Unis, Disney s'empare, dès les années 1930, des contes de fées de la littérature européenne et des comptines anglophones. Le premier long métrage des frères Fleischer, en 1939, est une adaptation des *Voyages de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift tandis que *La Reine des neiges* (Atamanov, 1957), premier chef-d'œuvre de l'ère soviétique, s'inspire du conte éponyme de Hans Christian Andersen (1844). Si l'on poursuit ce survol, le premier long métrage de la Toei Doga au Japon, *Le Serpent blanc* (Yabushita, 1958), adapte une légende chinoise ; *Le Conte de la Princesse Kaguya* (2013), réalisé par Isao Takahata, est inspiré de sources japonaises ; les romans de l'auteure galloise Dianna Wynne Jones sont adaptés par Miyazaki père avec *Le Château dans le ciel* (2004) et Miyazaki fils avec *Aya et la Sorcière* (2020). Enfin, Dreamworks Animation propose une nouvelle approche d'adaptation de contes, parodique, avec les longs métrages de la franchise *Shrek* (2001, 2004, 2007 et 2010), et fait la part belle à la bande dessinée avec *Bad Guys* (Perifel, 2022) et aux albums pour enfants avec *La nuit d'Orion* (Charmatz, 2024).

Polina Rybina montre, dans son analyse de trois court métrages du réalisateur russe Andrei Khrzhanovsky, que le cinéma d'animation jette bien souvent son dévolu sur d'autres cultures—ici la peinture italienne—contribuant à l'identité cosmopolite de l'artiste et jetant des ponts entre les médiums. Les exemples d'adaptations animées sur plusieurs générations ou interculturels sont on ne peut plus nombreux, et Audrey Louckx de prouver, dans un article ciselé où elle examine deux adaptations successives de *My Father's Dragon* (Gannett, 1948), que les échanges culturels, loin d'être marginaux, vont jusqu'à ériger certains récits au rang de classiques à l'international.

La francophonie n'est pas en reste en ce qui a trait aux adaptations animées. Pensons au studio belge Belvision, né en 1955 des aspirations cinématographiques de l'éditeur du *Journal de Tintin*, Raymond Leblanc, qui donnera naissance à des franchises d'animations multiples dont certaines sont encore actives aujourd'hui. Le « phénomène Tintin » en fait partie avec deux films (1969 et 1972), une série télévisée de 39 épisodes (Bernasconi, 1992) et un long métrage, *The Adventures of Tintin* (Spielberg, 2011). On pense également aux albums d'Astérix et Obélix de René Goscinny et Albert Uderzo. D'abord adaptés en 2D avec, par exemple, *Astérix*

et *Cléopâtre* (1968) et *Les Douze Travaux d'Astérix* (1976), ils sont ensuite produits en 3D avec *Astérix : Le Domaine des dieux* (Clichy & Astier, 2014) et *Astérix et le secret de la potion magique* (Clichy & Astier, 2018). Du côté du cinéma d'auteur, les exemples sont, une fois encore, très nombreux, et l'on pensera par exemple au cinéaste d'animation tchèque, Karel Zeman, qui s'inspire tant des textes de Jules Verne que des illustrations de ses livres pour produire *Invention for Destruction* (1958). Mentionnons aussi *L'homme qui plantait des arbres* (1987) dans lequel Frédéric Back, à partir d'un « sujet plutôt statique et totalement narratif, [...] a su extraire le rythme et le mouvement et entraîner l'esprit au cœur du vivant » (Viminet, 2017, p. 81). Citons également, puisque Jérôme Dutel nous y invite dans sa superbe contribution au dossier, l'univers poétique tout à fait particulier de « Louise », récit adapté et réadapté dans des formes multiples par Jean-François Laguionie, personnalité à la créativité protéiforme.

L'animation permet également de s'émanciper de la préoccupation habituelle du réalisme dans le dialogue texte / film (Wells, 1999, p. 200), prouvant que la transposition du texte à l'image animée va plus loin que la « simple » illustration, et que « l'adaptation témoigne de ce que littérature et cinéma entretiennent une relation dynamique » (Serceau dans Dutel, 2020, p. 13). Cette question du dynamisme entre l'hypotexte et l'hyperfilm appelle à délimiter *ce qui* est adapté tout en réfléchissant à la place du public cible. Comme l'exprime très bien Vanessa Besand, *Snow White and the Seven Dwarfs* (Disney, 1937) respecte le récit des frères Grimm mais apporte certaines modifications, notamment en ce qui a trait à la violence et au surnaturel, tandis que l'animation de *La Jeune Fille sans mains* (Laudenbach, 2016) va dans le sens opposé en exacerbant la violence tapie dans l'hypotexte. Il est à cet égard pertinent, comme le prouve l'excellente étude génétique de Chloé Hofmann, de remonter aux raisons pour lesquelles un·e adaptateur·trice aura pris telle ou telle décision : le film d'animation belge, *Ma vie de courgette* (Barras, 2016), n'a en effet plus beaucoup à voir avec sa source—un roman de Gilles Paris (2002), mais ces écarts apparaissent comme justifiés si l'on prend soin de remonter à l'origine du récit second.

Soulignons enfin qu'une variété de sources sont susceptibles de suggérer, naturellement semble-t-il, des images animées : Martine Chartrand réalise ainsi *MacPherson* (2012) à partir d'une chanson de Félix Leclerc (2022) ; Caroline Leaf adapte un roman de Franz Kafka dans *The Metamorphosis of Mr. Samsa* (1977), et Diane Obomsawin transcrit sa propre bande dessinée dans *J'aime les filles* (2016). Dans ce dossier, Christophe Gelly signe un article édifiant où il dévoile les ingénieuses pratiques mises en œuvre pour adapter un album de Corto Maltese des plus complexes. Glenn Jellenik investigate quant à lui le long métrage *Loving*

Vincent (DK & Hugh Welchman, 2017) et montre comment l'œuvre d'art prend à rebours un événement fatidique de l'Histoire du grand peintre — son suicide. L'on rejoint ici la remarque lancée par le spécialiste de l'animation Giannalberto Bendazzi selon laquelle toute adaptation est, « comme en peinture, une stylisation ou une caricature » (cité dans Rall, 2020, p. 17).

Dans ce dossier, nous réfléchissons aux différentes relations que le cinéma d'animation entretient avec une variété de textes et de médiums dont il s'inspire, s'empare, ou qu'il transfigure. Nous discutons des avantages et des risques du format animé et levons le voile sur la diversité esthétique dans le corpus en cinéma d'animation adapté. Si plusieurs études publiées ici soulignent les mouvements interculturels et interdisciplinaires que cette pratique recèle, les contributions proposent de voyager autour d'une œuvre, d'un·e artiste ou d'un corpus qui participent et prolongent la réflexion sur l'adaptation animée. Le dossier est complété d'une étude varia mettant en avant une autre forme d'intermédialité — le dialogue entre film et peinture, et d'un entretien avec un animateur et artiste belge. La réflexion sera poursuivie dans un second volume de *Transcr(é)ation*, dirigé par Audrey Louckx, et qui paraîtra en juin 2025.

Présentation des articles

Vanessa Besand, dans « Deux adaptations des contes de Grimm : entre surnaturel et épreuves de sang — *Blanche-Neige et les sept nains* (Disney) et *La Jeune Fille sans mains* (Laudenbach) », souligne l'idée selon laquelle les deux frères offrent un réservoir inépuisable de « sources » pour le cinéma d'animation. Se penchant sur deux exemples, respectivement *Blanche-Neige et les sept nains* (Walt Disney, 1937) et *La Jeune Fille sans mains* (Sébastien Laudenbach, 2016), Besand remarque que, si la diégèse des contes est globalement respectée (Greimas, 1986), la représentation de la violence est largement gommée dans le film de Disney tandis qu'elle est au contraire exacerbée par le réalisateur français. L'auteure s'intéresse aux variations et écarts qui lient ou opposent les frères Grimm aux deux réalisateurs, et s'intéresse par ailleurs à l'intrusion ou à la disparition du surnaturel, présent modestement dans les contes, mais qui participe de l'impact attendu sur le public des deux films.

Dans « L'adaptation textuelle et l'ajustement visuel : Les quatre saisons de Louise — Jean-François Laguionie, "La Vieille" (1980) devient *Louise en hiver* (2016) », **Jérôme Dutel** prolonge diverses réflexions déjà publiées (voir notamment *Adaptation littéraire et Court Métrage d'Animation : Au milieu du texte coulent les images*, 2020) et confirme son approche de « renoncement théorique » : l'auteur se

contenterait de réfléchir aux phénomènes d'adaptation à travers les « mouvements » qu'ils soulèvent et illustrent, proposant une réflexion sensible d'un corpus intermédial stimulant. Dans sa contribution, il se positionne comme un « tiers-interprétant » afin d'investiguer ce corpus (composé d'une nouvelle, d'un album, d'un roman et d'un film d'animation) du réalisateur et artiste Jean-François Laguionie. Soulignant efficacement les liens et altérations qui ont graduellement fait évoluer l'histoire de Louise, la protagoniste éponyme, Dutel éclaire une constellation aussi vaste qu'elle est inspirante. Comme il le rappelle en effet, pour Laguionie, « un film, c'est d'abord une histoire. »

Christophe Gelly, dans son étude intitulée « Corto Maltese, du roman graphique aux films d'animation », commence par rappeler l'influence de l'artiste Hugo Pratt dans l'établissement même de la notion de « roman graphique ». Se concentrant sur *Corto Maltese, la Cour secrète des Arcanes* (adapté en 2002 par Pascal Morelli de *Corto Maltese en Sibérie* [1979]), l'auteur en recense d'abord les caractéristiques les plus frappantes : contexte historique complexe, ambivalence psychologique des personnages, références littéraires poussées, combinaison d'aventures et de contemplation dans la mise en scène du récit. Gelly propose ensuite une analyse éclairante des effets d'adaptation, placés « au carrefour entre incarnation et déréalisation de l'intrigue », et cherche notamment à répondre à la question « Comment les adaptations renégocient-elles et / ou reconnaissent-elles le système narratif de la bande dessinée à travers leur propre récit, sur le mode de la remédiation (Bolter & Grusin, 1998), ou sur le mode de la citation (Boillat, 2015) ? » afin d'éliciter les apports de ce dialogue autour de la poétique de Pratt.

Chloé Hofmann, dans « D'Autobiographie d'une Courgette à Ma vie de Courgette – Le public cible comme moteur du processus adaptatif », mène une étude croisée d'une volumineuse quantité de documents d'archives relatifs au développement d'un film en volume : *Ma vie de courgette* (Barras, 2016), adapté du roman *Autobiographie d'une courgette* (Paris, 2002). L'auteure propose de réfléchir aux motivations sous-jacentes ayant provoqué les nombreuses (bien que graduelles) transformations narratives et visuelles qu'elle repère, établissant sa réflexion sur les différentes demandes d'aide au développement (entre 2006 et 2013). Hofmann montre que l'équipe de production altère le récit afin qu'il intéresse un public familial (alors que le roman, beaucoup plus sombre, était destiné à un public adolescent et adulte), prouvant que le mode d'adresse du film découle à la fois d'une connaissance construite bien que subjective quant aux attentes et aux goûts du public cible.

Dans « Moving Pictures—Animation and Revision in *Loving Vincent* » **Glenn Jellenik** remet au centre du débat des études en adaptation le concept de « fidélité », mais d'une manière tout à fait intéressante puisqu'il montre comment, dans *Loving Vincent* (2017), une fidélité au style et aux sujets de Vincent van Gogh se frotte paradoxalement à une infidélité au sujet traité—ici, le moment capital de la mort du peintre que nombre de biographes et œuvres de fiction ont considéré être un suicide. Or, selon Jellenik, ce film biographique révisé les derniers jours de van Gogh, et se place à la fois dans la continuité *et* à rebours de ce qui semble finalement n'être que des spéculations de biographes. Ironiquement, la reproduction méticuleuse du style du peintre confère au film un certain réalisme—voire une autorité—qui atténue les impacts du jeu de genre et révisé l'histoire présentée dans la biographie *Van Gogh: The Life* (2011). On est ici devant une œuvre simultanément en continuité et à l'encontre, dans l'expansion et l'élaboration.

Dans son article, « From Adaptation to Appropriation? Exploring the Legacy of Ruth Stiles Gannett's Novel in Masami Hata's *Elmer No Boken* and Nora Twomey's *My Father's Dragon* », **Audrey Louckx** investigate minutieusement deux générations d'adaptations du roman à succès *My Father's Dragon* (Gannett, 1948). C'est d'abord le réalisateur Masami Hata qui s'empare de l'histoire du bébé dragon Boris, en 1997, nous livrant un film certes proche du récit pour la jeunesse de Gannett, mais à l'esthétique résolument transculturelle. Plus récemment, Netflix (2022) produit une nouvelle adaptation avec le studio irlandais Cartoon Saloon, et la réalisatrice Nora Twomey transforme la teneur des aventures partagées entre le dragon et le jeune protagoniste, Elmer. Ensemble, ils apprendront non seulement à faire confiance à leurs propres capacités mais s'uniront dans une confiance réciproque. Basant son analyse sur les apports de théories de l'animé célèbres (notamment Wells et Barrès), Louckx démontre que ces deux films réduisent la tension entre l'ancien et le nouveau, se plaçant élégamment, bien que de différentes manières, entre appropriation et adaptation.

Polina Rybina, dans « The Atmospheric Poetics of Not Belonging—Three Adaptations by Andrei Khrzhanovsky », s'intéresse à un réalisateur russe célèbre pour ses nombreuses adaptations de prose et de poésie classique. L'auteure se concentre sur trois de ses films d'animation—*L'Harmonica de verre* (1968), *Un lion à barbe grise* (1995), et *Un long voyage* (1997), pour montrer comment Khrzhanovsky utilise des images de l'art italien pour créer des « effets atmosphériques », se positionnant dans un état de non-appartenance (« *not belonging* »). En se basant sur la théorie de David Richard (2021), Rybina montre que des images de la Renaissance et de l'art surréaliste soulignent l'anticonformisme politique de Khrzhanovsky dans *L'Harmonica de verre* ; que le réalisateur invite, dans *Un lion à*

barbe grise, « l'homme en noir » de Magritte dans un cirque italien ; et qu'il réutilise, dans *Un long voyage*, des images et dessins de Federico Fellini pour commenter les thématiques du voyage artistique et de la liberté. Des exemples édifiants montrent comment mise en scène et mouvements (centrifuges et centripètes) influencent nos « sentiments atmosphériques » et positionnent l'artiste dans l'altérité radicale.

Un dernier article s'ajoute à ce dossier : il s'agit de l'étude intitulée « Schroeder / Cavallo ou l'amitié en peinture » signée par **Henri Detchessahar**. Après avoir consacré plusieurs films à des portraits de « monstres » humains ou des personnages « hors normes », le cinéaste Barbet Schroeder dit avoir voulu se tourner vers un « saint moderne ». Dans son documentaire *Ricardo et la peinture* (2023), Schroeder filme ainsi son ami peintre, Ricardo Cavallo, et, l'accompagnant pas à pas dans les étapes de son travail, nous fait découvrir les falaises de Morlaix aussi bien que le village de Saint-Jean-Du-Doigt. À travers ce film, le réalisateur nous entraîne, selon Detchessahar, dans un voyage à travers l'histoire de la peinture et, s'invitant dans le cadre, il « dresse en creux son autoportrait » et met « le cinéma en abyme ». Cet article met en exergue la manière dont l'amitié fonctionne parfois comme le moteur de l'intermédialité et comment le bonheur d'un artiste se diffracte dans son art avant d'être capté par la critique.

Enfin, un superbe entretien, intitulé « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme », mené par **Lison Jousten** avec l'animateur et artiste belge **Manu Gomez**, couronne ce premier dossier dédié au cinéma d'animation adapté. Lors de leur discussion, Jousten et Gomez lèvent le voile sur une production animée à la fois ludique et inventive, mêlant recherche conceptuelle et humour (noir) potache. Nous tenons à remercier vivement l'artiste, qui a autorisé l'utilisation de nombreuses images détonantes de ses films, passés et en cours, pour sa générosité et sa bienveillance.

Bibliographie

Barrès, Patrick, « Adaptation littéraire et court métrage d'animation ; Poïétique de la circularité de l'écart », *Adaptation littéraire et courts métrages d'animation : Au milieu de l'image coulent les textes*, Dutel, Jérôme (dir.), Paris : L'Harmattan, 2020, pp. 35-46.

Boillat, Alain, « L'effet BD à l'ère du cinéma en images de synthèse : quand les adaptations filmiques de comic books suggèrent la fixité de leur modèle dessinée », *Bande Dessinée et Adaptation (Littérature, Cinéma, Tv)*, Benoît Mitaine, Isabelle Schmidt-Pitiot et David Roche (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015, pp. 179-210.

Bolter, Jay David ; Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1998.

Dutel, Jérôme (dir.), *Adaptation littéraire et courts métrages d'animation*, Paris : L'Harmattan, 2020.

Fellini, Federico, *Il libro dei sogni*, Tullio Kezich et Vittorio Boarini (dir.), New York : Rizzoli, 2008.

Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1986.

Rall, Hannes, *Adaptation for Animation – Transforming Literature Frame by Frame*, Taylor and Francis Group, 2020.

Richard, David, *Film Phenomenology and Adaptation. Sensuous Elaboration*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2021.

Vimenet, Pascal, *Un Abécédaire de la fantasmagorie*, Paris : L'Harmattan, 2017.

Wells, Paul, « “Thou art Translated”: Analysing Animated Adaptation », *Adaptation – From Text to Screen, Screen to Text*, Deborah Cartmell and Imelda Whelehan (dir.), Longon and New York : Routledge, 1999, pp. 199-213.

Biobibliographie de l'auteure

Marie Pascal est professeure adjointe à UPEI où elle enseigne la littérature et le cinéma québécois. Son livre, *De l'exclusion à l'abjection – Lisières et bas-fonds dans la transcréation québécoise*, a paru aux PUM en 2023. Elle publie surtout sur les dialogues intermédiaires (« Les approximations de la situation déictique – Les transcréations d'Anne Hébert », 2024) et le cinéma canadien (« Le corps filmique abject – *Naked Lunch* et *A History of Violence* de David Cronenberg », 2024). En 2021, elle a fondé la revue *Transcr(é)ation* portant sur l'intermédialité et l'adaptation cinématographique, et y a dirigé plusieurs dossiers. Elle est actuellement vice-présidente de l'APFUCC.