



HAL
open science

Adaptation transmédiatique : Le Tour du monde en série animée hispano-japonaise

Bounthavy Suvilay

► To cite this version:

Bounthavy Suvilay. Adaptation transmédiatique : Le Tour du monde en série animée hispano-japonaise. Guillaume Pinson; Maxime Prévost. Jules Verne et la culture médiatique : de la presse du XIXe siècle au steampunk, Presses de l'Université Laval, pp.169-192, 2019, Littérature et imaginaire contemporain, 978-2-7637-3195-7. halshs-02398727

HAL Id: halshs-02398727

<https://shs.hal.science/halshs-02398727>

Submitted on 7 Dec 2019

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.

CHAPITRE 7

Adaptation transmédiate

Le Tour du monde en série animée

hispano-japonaise

Bounthavy SUVILAY

Doctorante à Montpellier 3

Dans le champ des études littéraires, le texte imprimé en livre a tendance à être canonisé au détriment des autres formes du même récit, occultant les variantes médiatiques et les adaptations, passant sous silence les premières publications suivant le format du feuilleton ou de fascicules périodiques. Dans le cas du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, si le roman a été largement diffusé sous forme de traductions¹, le livre n'est pas le support initial. Le récit prend d'abord la forme d'une pièce de théâtre coécrite avec Édouard Cadol, puis celle d'un feuilleton paru dans le quotidien *Le Temps* en 1872, avant d'être publié en 1873 dans la collection de livres didactiques pour la jeunesse de Hetzel, et de redevenir une pièce de théâtre en 1874. Les déclinaisons du récit à travers trois formats et circuits de distribution (presse, livre, théâtre) assurent à l'œuvre une exposition maximale pour toucher un large public. Plus encore, la parution dans la presse assure la publicité et la renommée de la pièce et du roman en formant un public déjà acquis pour les deux autres formes du récit. Pour reprendre la terminologie de Genette, ces transmodalisations² constituent des maillons essentiels dans le

1. William Butcher rappelle dans sa préface que ce roman est de loin le plus populaire des livres écrits par Verne avec 350 000 exemplaires imprimés avant 1905 et le nombre cumulé des traductions disponibles; voir Jules Verne, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2009.

2. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 395-396.

succès commercial d'une œuvre et la renommée de l'écrivain. Au lieu de simplement comparer les récits cibles à l'œuvre source afin de jauger leur «fidélité» (ce qui revient trop souvent à vanter les mérites «littéraires» du roman par rapport aux autres variantes), il me semble plus intéressant de reprendre la métaphore heuristique que Linda Hutcheon emprunte à la biologie à propos de l'adaptation. Pour mieux comprendre le processus et les œuvres qui en résultent, elle propose de changer de critères d'évaluation du succès pour en adopter trois : la pérennité (*persistence*), la prolifération des variantes (*abundance*) et la diversité des supports (*diversity*)³. Bien que le thème du voyage autour du monde soit extrêmement populaire et qu'il existe bien d'autres récits de ce type⁴, l'œuvre de Verne est un succès au sens de Hutcheon et Bortolotti : dès son origine elle est disponible sur plusieurs supports (*diversity*), possède plusieurs variantes en synchronie (*abundance*) et elle continue d'être adaptée bien des années après la mort de l'auteur (*persistence*).

Ce caractère transmédiatique⁵ du récit de Verne favorise ses multiples adaptations postérieures au cinéma, à la télévision et notamment en dessin animé⁶. En dehors des trois films d'animation, on

-
3. Le texte original n'a pas été traduit en français ; voir Gary R. Bortolotti et Linda Hutcheon, «On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and "Success" – Biologically», *New Literary History*, vol. 38, n° 3, 2007, p. 443-458.
 4. On pourra se reporter à l'article de Daniel Compère dressant une forme de généalogie de ce type de récit de voyage circulaire ; voir Daniel Compère, «Le jour fantôme», *La Revue des lettres modernes*, Série Jules Verne, vol. 1, 1976, p. 31-51.
 5. Nous employons ici le terme transmédiatique pour faire référence à l'adaptation d'un récit ou d'un univers de fiction dans différents médias et non simplement dans différents modes (dans le sens restreint où l'entend Genette). Il ne s'agit pas d'une référence au concept de «transmedia storytelling» développé par Henry Jenkins à partir des formes de récits issus de la diégèse de *Matrix* ; voir Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.
 6. La première adaptation en dessin animé est cinématographique : *Wielka podróż Boleka i Lolki* («Le Grand Voyage de Bolek et Lolek»). Il s'agit d'un film d'animation polonais de 101 minutes réalisé en 1977 par Wladyslaw Nehrebecki et Stanislas Dulz. Deux enfants font le tour du monde afin de toucher l'héritage de 20 000 livres en or légué par Phileas Fogg. Mais Jeremiah Pitsbury, le serviteur d'un descendant de Fogg, s'ingénie à leur mettre des bâtons dans les roues. À la fin du film, l'adulte reste avec les deux garçons pour qui il s'est pris d'affection. Ce film a ensuite été redécoupé pour former une série télévisée de quinze épisodes. Dans *Around the*

compte quatre séries télévisées dont *La Vuelta al mundo de Willy Fog*⁷. La série est réalisée au Japon par la société Nippon Animation, studio mondialement connu pour la série des *World Masterpiece Theater* (*Sekai Meisaku Gekijō*) produite entre 1975 et 1997⁸. Outre *Heidi*⁹, réalisés par Isao Takahata et Hayao Miyazaki, le studio a réalisé des adaptations comme *Bouba*¹⁰, *Tom Sawyer*¹¹, *Princesse Sarah*¹². Après avoir distribué ces séries, la société espagnole BRB a décidé de produire ses propres adaptations de romans pour un public mondial. De la collaboration entre Nippon Animation et BRB sont nées

World in 80 Days du studio australien Burbanks Films, Fogg et Passepartout sont des animaux anthropomorphisés qui traversent les Alpes en ballon avant de suivre à peu près le parcours du récit original. Ce film de 48 minutes réalisé par Roz Phillips était voué à la vente directe en VHS. Dans *Le Tour du monde en 80 jours*, film d'animation produit par Jean-François Laguionie et réalisé par Henri Heidsieck chez La Fabrique en 2001, les personnages sont proches des originaux créés par Verne et les 95 minutes du téléfilm animé reprennent l'histoire du roman. Ce film fait partie d'une série d'adaptations destinées au marché de la VHS. La collection comprend *L'Île mystérieuse*, *Voyage au centre de la terre*, *La Jaganda*.

7. Le titre de la série espagnole signifie littéralement « le voyage autour du monde de Willy Fog ». Elle est connue au Japon sous le titre *Anime 80 sekai isshu* (アニメ80日間世界一周) et *Le Tour du monde en 80 jours* en France. Elle comporte 26 épisodes d'environ 25 minutes diffusés de façon hebdomadaire entre le 8 janvier et le 8 juillet 1984 en Espagne. Elle a été diffusée de manière hebdomadaire en France sur Antenne 2 à partir de septembre 1984. Nous nous intéressons particulièrement à cette série dans le cadre de cet article car elle a connu un succès selon les critères de Hutcheon et Bortolotti : elle a été traduite en douze langues et diffusée dans de nombreux pays. Elle a donné lieu à une suite (*Willy Fog 2*, 26 épisodes de 26 minutes, 1994) et une adaptation en comédie musicale (*La Vuelta Al Mundo De Willy Fog: El Musical*, 2008).
8. Chaque année, un chef d'œuvre de la littérature jeunesse est adapté en une série télévisée pour un public d'enfants aussi bien au Japon qu'en Europe. Ces adaptations animées ont en effet été diffusées dans de nombreux pays durant les années 1980-1990.
9. Réalisée en 1974, la série *Heidi* ou *Arupusu no Shojo Haiji* (アルプスの少女ハイジ) était produite par Zuiyo Eizo, devenu Nippon Animation en 1975.
10. Produit en 1977, la série *Seton Dōbutsuki Kuma no ko Jacky* (シートン動物記くまの子ジャッキー) comporte 26 épisodes basés sur *Monarch, the Big Bear of Tallac* d'Ernest Thompson Seton. Elle est connue en France sous le titre *Bouba, le petit oursin*.
11. Diffusée en 1980, la série *Tomu Soya no Boken* (トム・ソーヤーの冒険), adaptée du roman de Mark Twain, comporte 49 épisodes.
12. Réalisés d'après *A Little Princess* de Frances Hodgson Burnett, les 46 épisodes de *Shokejo Sera* (小公女(プリンセス)セーラ) ont été diffusés en 1985. Le titre est connu sous le titre *Princesse Sarah* en France.

plusieurs adaptations, dont *La Vuelta*. La matrice médiatique de cet *anime*¹³ nous permet de réfléchir sur celle qui préside à la création du récit de Verne qui est avant l'heure une œuvre transmédiatique.

Cette coproduction réalisée au Japon et financée par la société espagnole BRB vise un marché mondial, ce qui explique pourquoi la série suit à la fois les codes du genre *cartoon* à l'américaine et le feuilleton à la japonaise. En fait, cette adaptation réactualise les métamorphoses du récit de Verne pour s'adapter à ses supports et ses différents publics. Nous nous interrogerons donc sur les contraintes créatives qui influent sur la production du récit dans un environnement de production globalisée. Après avoir montré en quoi la médiagenie¹⁴ engendre une multiplication des péripéties, nous verrons que le format du feuilleton et les contraintes sérielles génèrent de nombreuses distorsions. Enfin malgré ces modifications, le texte de Verne demeure à travers la création d'un imaginaire du temps, de la presse et du voyage.

1. Contraintes liées au médium

Si les critiques actuels tendent à célébrer le Jules Verne romancier, précurseur de la science-fiction ou témoin des bouleversements technologiques de son temps, le public du XIX^e siècle honorerait surtout le dramaturge qui a créé *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* au théâtre de la Porte Saint-Martin en 1874, «féerie scientifique¹⁵» avec de nombreux tableaux. Comme le souligne Jean-

13. Abréviation de l'anglais *animation*, le terme *anime* est employé par les Japonais pour désigner les séries télévisées souvent réalisées en animation limitée. Il s'oppose à *manga eiga* (littéralement «film manga») terme plus ancien employé pour les longs métrages. Le terme générique français (dessin animé) ne rend pas compte de cette nuance.

14. Philippe Marion, «Narratologie médiatique et médiagenie des récits», *Recherches en communication*, n° 7, 1997, p. 61-88.

15. Fondé sur le merveilleux et la magie, la féerie est un genre théâtral développé au XIX^e siècle. Il se rapproche du spectacle par l'emploi de moyens toujours plus importants en termes de machines, d'accessoires et de costumes. L'expression «féerie scientifique» a été employée par Anne Simone Dufief pour désigner les spectacles adaptés des romans de Verne; voir Anne Simone Dufief, «Le Tour

Michel Margot, «[a]fter more than ten years as Hetzel's employee, and barely making a living, Verne became virtually overnight a successful and wealthy playwright. Newspaper and magazine articles written by his contemporaries indicate that he was almost better known during this period as a playwright than as a novelist¹⁶». Cette œuvre marqua un tournant dans sa carrière en lui assurant un capital financier (il gagne plus avec la pièce qu'avec ses romans) et symbolique (la célébrité théâtrale). Après le triomphe de ce *Tour du monde* sur scène, pour ne pas perdre son auteur phare, Hetzel modifia le contrat le liant à l'écrivain : au lieu de recevoir un forfait pour la livraison de deux ou trois romans par an, il touche des droits d'auteur et profite enfin du succès commercial de ses romans¹⁷. Aujourd'hui cette pièce est relativement peu connue et peu étudiée contrairement aux romans de Verne, comme si le format livre primait sur les autres versions du récit¹⁸. Mais au XIX^e siècle, elle permit à l'auteur d'écrire et de monter d'autres pièces, lui donnant l'occasion de profiter de sa vraie passion pour le théâtre¹⁹.

du monde en quatre-vingts jours, une féerie scientifique», dans Jean-Pierre Picot et Christian Robin (dir.), *Jules Verne cent ans après*, Rennes, Terre de brume, 2005, p. 139-158.

16. Jean-Michel Margot, «Jules Verne, Playwright», *Science Fiction Studies*, vol. 32, n°1, 2005, p. 153.
17. Les différents types de contrat entre Verne et Hetzel sont détaillés dans la thèse de Masataka Ishibashi, *Description de la terre comme projet éditorial – Voyages extraordinaires de Jules Verne et système de l'éditeur Hetzel*, Université Paris VIII, avril 2007.
18. Ce dédain est perceptible dans la préface de William Butcher, éditeur de la seule édition critique francophone, qui la juge «peu fidèle et sans qualités littéraires». Voir *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, p. 9.
19. Timothy Unwin rappelle que Verne souhaitait être dramaturge avant de devenir romancier et que ce genre influe fortement sur son écriture. «The theatre remains a constant presence throughout Verne's writing: not just in its gusto and pacy crescendos, its dramatic confrontations, its reversals and surprises, its complicated but neat solutions and its happy *dénouements*; but also in its contrived virtuosity and stagey artificiality, its humour and word-play, its colourful dialogues and eccentric characters, its ludic convolutions, and its rhythms of disguise, revelation and reconciliation»; voir Timothy A. Unwin, *Jules Verne: Journeys in Writing*, Liverpool, Liverpool University Press, 2005, p. 96. Le caractère multiforme du théâtre de jeunesse de Verne est notamment étudié par Patrick Berthier («Jules Verne dramaturge», dans Picot et Robin, *Jules Verne cent ans après*, *op. cit.*, p. 125-138).

La version théâtrale est peut-être d'autant plus importante que la première version du *Tour du monde en 80 jours* est une pièce écrite par Jules Verne avec Édouard Cadol (1831-1898) au début de l'année 1872²⁰. Dans son édition critique, William Butcher donne une chronologie possible des échanges et remaniements des textes de Verne et Cadol²¹. Ce dernier n'ayant pas trouvé de théâtre pour monter la pièce en quatre actes, Verne en fait un roman avant d'écrire une adaptation de celui-ci avec Adolphe d'Ennery (1811-1899). *Le Tour du Monde* devient une féerie, genre théâtral à grand spectacle.

Le passage d'un support écrit à la scène modifie profondément le récit et le rapport au temps. Pour reprendre les concepts de Philippe Marion, le roman est un média hétérochrone²², le temps de réception n'étant pas programmé par le support, tandis que le théâtre comme le film ou le dessin animé sont des médias homochrones, qui incorporent le temps de réception dans l'énonciation de leurs messages. Cette différence de gestion du temps explique pourquoi les médias homochrones tendent à étoffer les séquences narratives des romans qu'ils adaptent. Dans la version théâtrale d'Adolphe Dennery en 1874, le dramaturge ajoute des personnages et de nouvelles péripéties pour aboutir à cinq actes et quinze tableaux²³. Il double presque tous les protagonistes : Aouda a désormais une sœur (Néméa) ; Passepartout possède son pendant féminin, Margaret ; Fogg est poursuivi par Archibald Corsican, aspirant membre du Reform Club qui veut l'attaquer en duel. Pour clore le récit agrémenté de ces péripéties complémentaires, trois mariages sont célébrés. En outre, l'avantage du dédoublement des personnages est d'augmenter les échanges de paroles. Le théâtre reposant

20. La pièce est notamment évoquée par Volker Dehs : « Un drame ignoré : l'odyssée du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *Australian Journal of French Studies*, vol. 42, n° 3, 2005, p. 329-339.

21. *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, p. 349-350.

22. Voir Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *op. cit.*

23. À défaut d'avoir des captures vidéo des représentations, nous utilisons la version imprimée suivante : Adolphe d'Ennery et Jules Verne, *Les Voyages au théâtre*, Paris, Hetzel, 1881. Le site Gallica propose également onze photographies liées à cette pièce ; voir ark:/12148/btv1b8402742f.

en partie sur les dialogues, il fallait compenser le mutisme de Fogg dans le roman.

Le cinéma étant comme le théâtre un média homochrone, ces nouveaux personnages y sont conservés. Néméa et Corsican apparaissent ainsi dans le film muet allemand de 1919 (*Die Reise um die Erde in 80 Tagen* par Richard Oswald). Dans les différentes versions animées, les personnages sont soit dédoublés, soit parlent tous seuls. Dans *La Vuelta*, Corsican devient deux personnages différents: Transfer un mercenaire et Sullivan le membre du Reform Club. Passepartout est suivi par Tico, ami qui joue le rôle du naïf à qui les autres personnages expliquent les éléments techniques ou historiques. Il est le personnage recevant tous les discours didactiques de la série. Le détective Fix est accompagné par Bully. Toujours dans le but d'étoffer les actions à mettre en images, les membres du Reform Club, évoqués en début et fin de roman, apparaissent dans chaque épisode pour rappeler au spectateur l'enjeu du pari et redonner un peu de tension narrative à un récit qui s'étire. De la même manière, Aouda est utilisée à plusieurs reprises au lieu d'être simplement la belle princesse à sauver²⁴.

En choisissant le format long d'une série de 26 épisodes de 26 minutes, les producteurs sont contraints d'ajouter encore plus d'éléments que le dramaturge ou les réalisateurs de film. La pièce de théâtre durait environ quatre heures et trente minutes, les films avoisinent les trois heures, la série occupe plus de onze heures. Si Verne peut choisir de passer sous silence le trajet de six jours entre Londres et Suez, cela est plus difficile pour les scénaristes qui doivent ajouter des actions et des événements afin de prolonger l'intrigue sur les vingt-six épisodes. C'est pourquoi on suit le trajet de Fogg et Passepartout entre Paris et Brindisi dans l'épisode 3 et que le vol des passeports dans l'épisode 4 entraîne les héros dans les pyramides égyptiennes²⁵. Si l'on reprend la catégorisation intro-

24. Elle se rend utile en soignant une princesse hawaïenne (épisode 16) et Tico (épisode 22); elle coud le ballon de la montgolfière.

25. La série hispano-japonaise intègre un épisode se déroulant à Paris alors que chez Verne, les personnages ne mettent jamais les pieds en France, hiatus motivé par le fait que l'auteur s'adresse à des lecteurs français pour leur relater des *Voyages extraordinaires dans les mondes connus et inconnus*, selon le titre programmatique de la

duite par Richard Saint-Gelais, il s'agit d'«interpolation transfictionnelle». «La différence entre l'interpolation et le préquel tient bien entendu au fait que la première est contrainte à ses extrémités, ce qui lui confère une marge de manœuvre à ce point étroite qu'on ne s'étonnera guère de la rareté d'un procédé dans lequel il est facile de voir un simple "remplissage"²⁶».

Outre ces interpolations transfictionnelles, des étapes supplémentaires dans le voyage sont ajoutées: les héros font escale à Hawaï et à Tijuana. La transposition d'un média hétérochrone à un média homochrone étire ainsi le récit, augmente le nombre de personnages et multiplie les péripéties. Dans la féerie du XIX^e siècle comme dans la série du XX^e, le passage d'un texte imprimé à un spectacle vivant ou une série audiovisuelle entraîne de nombreux ajouts diégétiques et modifications narratives motivés par la nature du nouveau support.

Le succès de la pièce au théâtre de la porte Saint-Martin est lié à son côté spectaculaire, transposant sur scène le caractère extraordinaire annoncé par le titre de la série de livres de Hetzel. Dans la revue *Le Théâtre*²⁷, le chroniqueur Léon Ricquier évoque les coulisses du spectacle et les 150 000 francs d'investissement dans la mise en scène qui se manifestent à travers le ballet, les 800 costumes, un éléphant qu'on a fait venir par bateau de Bristol, des serpents mécaniques, une locomotive et bien d'autres éléments de décor surprenants. Dans *La Vie moderne au théâtre*, Jules Claretie évoque le *steamer* «qui disparaît tout entier sous les flots, laissant apercevoir la mer immense, des épaves sur les vagues, et au fond, dans la nuit, les lumières du port et des phares de Liverpool trouant le brouillard²⁸». Après les 415 représentations au théâtre de la Porte Saint-Martin,

série des romans. Le déplacement géographique de la création entraîne ainsi une redéfinition de l'exotisme et des «voyages extraordinaires», la France étant une destination pittoresque pour les publics japonais et espagnols auxquels les créateurs de la série destinent leur adaptation.

26. Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 2011, p. 85.
27. Léon Ricquier, «Le Tour du monde en quatre-vingts jours, avant-première représentation», *Le Théâtre*, n° 4, 15 janvier 1875, p. 89-93.
28. Jules Claretie, *La Vie moderne au théâtre. Causeries sur l'art dramatique, deuxième série*, Paris, George Barba, 1875, p. 367.

la pièce est montée au théâtre du Châtelet presque sans interruption jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Aux quinze tableaux initiaux s'en ajoutent régulièrement d'autres pour culminer au nombre de vingt-deux. L'éléphant est ensuite accompagné de cinq lions en cage, transformant la scène en véritable cirque²⁹. Ce qui peut nous paraître outrancier correspond en réalité au goût de l'époque pour le grand spectacle et le théâtre³⁰. Ce sont ces extravagances dans la mise en scène qui ont séduit le jeune Cocteau lorsqu'il découvre le récit de Verne à cinq ans³¹. Cette féerie est un succès car elle montre tout ce que Fogg traverse sans le voir dans une succession de tableaux hauts en couleurs. La transposition du romanesque au théâtral donne à voir ce qui est suggéré.

Dans la revue *L'Orchestre* de novembre 1874, Louis Bloch compare l'œuvre à un « diorama parlé³² » ce qui rapproche la pièce des trucages du cinéma. Ce que l'on considère aujourd'hui comme des excès dans les adaptations cinématographiques aurait sans doute été approuvé par Verne. Comme la pièce de théâtre, le dessin animé est un support qui tend à mettre en images au lieu de laisser de la marge à l'imagination, les nombreuses parties de cartes silencieuses sont remplacées par différents jeux plus visuels et qui permettent de créer des dialogues à la place du silence du whist : billard, jeu de palets sur un paquebot, etc. Mais surtout, la série hispano-japonaise reprend la montgolfière, moyen de locomotion ne figurant pas dans le roman mais qui apparaît dans le film de Michael Todd en 1956 et qui est ensuite repris dans toutes les séries

29. H. de Foville, « Porte Saint-Martin, reprise du Tour du monde », *Le Monde artiste*, 8 juin 1878, p. 2-3.

30. Voir Romain Piana, « "Pièces à spectacles" et "pièces à femmes" : féeries, revues et "déclassements comiques" », dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 328-338 ; et Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts du spectacle, du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS, 2006.

31. Cocteau évoque essentiellement ses souvenirs des représentations comme éléments déclencheurs de sa passion pour le récit de Verne ; voir Jean Cocteau, *Mon Premier Voyage (Tour du monde en 80 jours)*, Paris, Gallimard, 1936 (réédition sous le titre *Tour du monde en 80 jours. Mon premier voyage*, Paris, Gallimard, 2009).

32. Louis Bloch, « Porte Saint Martin, Le Tour du monde en 80 jours », *L'Orchestre*, novembre 1874, p. 2.

animées³³. Au lieu d'être une adaptation fidèle du texte de Verne, l'*anime* est un condensé iconographique des relations intertextuelles des différentes variantes transmédiatiques du *Tour du monde en quatre-vingts jours*.

La féerie de Verne comporte des chants et un ballet, occasion d'émerveiller le public par un élément exotique qui excède les frontières du genre théâtral. Dans l'*anime*, une séquence de comédie musicale apparaît presque à chaque épisode. Tous les personnages se mettent à chanter et danser, occasion de repasser l'une des chansons des génériques. Il s'agit ici d'une influence disneyenne assez appuyée, tous les longs métrages de cette société comportant les chansons et danses des protagonistes, voire des théières chantantes.

Le support choisi pour l'adaptation conditionne donc profondément les modifications des séquences narratives qui, non seulement, bénéficient d'expansion mais surtout sont présentées dans des mises en scène beaucoup plus spectaculaires. Mais il n'est pas le seul facteur de transformation du récit de Verne. Les architextes du *cartoon* et de la série animée japonaise entrent également en compte pour expliquer la forme du récit. La sérialité des dessins animés américains et la structure en feuilleton à suivre des épisodes dans les *anime* font écho à la double contrainte d'écriture de Verne : la presse et le recueil au sein d'une collection. Il ne suffit donc pas d'analyser les différences entre les supports pour comprendre le processus d'adaptation conduisant à la pérennité de la fiction de Verne. Il faut surtout s'intéresser aux conditions de diffusion et au public cible qui formatent la structuration du récit.

33. Le dessin animé hispano-japonais est sur certains points fidèle au roman (reprenant le titre des journaux et des articles dans les épisodes) mais il est surtout l'héritier d'une image de la diégèse de Verne véhiculée par les précédentes adaptations audiovisuelles. Le voyage en montgolfière faisait partie de l'affiche du film américain des années 1950 et revient ensuite dans toutes les versions audiovisuelles du *Tour du Monde*, comme s'il était devenu un élément constitutif du « cliché » Verne, une sorte d'icône indispensable à l'évocation de cet auteur.

2. Contraintes liées à la diffusion

Paru dans la presse sous la forme d'un feuilleton, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* suit une logique particulière liée à la place qui lui est laissée au sein de la page et au temps régulier de la publication. Dans *Le Temps*, certaines rubriques reviennent de manière rituelle et occupent l'espace du feuilleton, ne laissant place au roman que durant les autres jours de la semaine. Ainsi, chaque lundi paraît la «Chronique théâtrale». Le mardi, la «Critique musicale» et la «Causerie scientifique» alternent toutes les deux semaines et, un mercredi sur deux, George Sand livre ses «Impressions et souvenirs». Les autres jours, un roman paraît dans la place laissée vacante, ce qui rend prévisible le rendez-vous de lecture et permet à Verne de programmer la fin de son roman pour faire coïncider la diégèse et la réalité. Le 21 décembre 1872, Fogg doit se rendre à son club pour gagner son pari et *Le Temps* devait rendre public le dernier chapitre du roman. La tension narrative est en quelque sorte renforcée par l'approche de la date fatidique. Le 20 décembre, le chapitre s'achève sur l'échec présumé de Fogg. Mais, de la même manière que les héros se croient en retard d'un jour, Verne ne livre pas ce chapitre le 21 décembre, mais le lendemain. À la place du feuilleton, le quotidien publie une série de dépêches venant des quatre coins du monde. Le 22 décembre, le dernier chapitre révèle la fin heureuse liée au «jour fantôme³⁴». Comme le soulignent Maxime Prévost et Jean-Simon Demers, «temps historique et temps romanesque s'y rejoignent³⁵».

34. D'autres jeux entre le feuilleton et les articles de presse publiés dans le *Temps* sont analysés par Maxime Prévost et Jean-Simon Demers. «On pourrait relever certaines ressemblances, sans doute fortuites, entre des faits divers présentés sous le mode loufoque et quelques données d'intrigue du roman de Verne, par exemple ceux décrivant des confusions sur la personne (le 23 février, une ville entière confond un certain M. Handet, chaud partisan du comte de Chambord, avec le président de la République M. Thiers), ou encore celui relatant la mésaventure d'un Florentin qui, comme le fera Passepartout, a tenté d'imiter des "jongleurs japonais"»; voir Maxime Prévost et Jean-Simon Demers, «Lire *Le Temps* avec Phileas Fogg», *Médias 19*, en ligne [<http://www.medias19.org/index.php/index.php?id=22763>]; Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérénty (dir.), *Les Journalistes. Identités et modernités*, Actes du premier congrès Médias 19, en ligne [<http://www.medias19.org/index.php?id=22666>].

35. *Ibid.*

De la même façon, au XX^e siècle, les feuilletons animés japonais possèdent une case précise dans les grilles de programmes télévisés. Il s'agit de créer un rendez-vous hebdomadaire ritualisé afin de s'ancrer dans le quotidien des familles. Ainsi chaque dimanche à 19h30 est diffusé un épisode des adaptations de cette série des *World Masterpiece Theater* (*Sekai Meisaku Gekijō*) produite entre 1975 et 1997. En France, la *Vuelta* était diffusée chaque mercredi après-midi. Dans le cadre de la parution en presse ou de la diffusion télévisée, la périodisation engendre une réception ritualisée assurant la fidélité du public tout en permettant aux créateurs de jouer avec la temporalité du récit. Standardisation du format et ritualisation du rendez-vous pour la lecture ou le visionnement permettent au produit médiatique de mieux s'insérer dans la routine quotidienne du public cible et de s'assurer son attention.

Au XIX^e siècle, la place laissée au roman en bas de page constitue un autre cadre contraignant la forme du récit. Si pour les six premières livraisons, Verne a pu bénéficier de deux bas de page (en première et deuxième page), par la suite, il doit faire correspondre un chapitre par numéro. Seul le blanc entourant le titre du roman permet de laisser un peu de jeu à l'auteur lorsque son texte est trop long ou trop court. À partir du 15 novembre, la place du feuilleton est plus grande, passant d'un cinquième à un tiers de la page. Mis à part pour le chapitre XXXIII coupé en deux livraisons et la dernière livraison qui comporte deux chapitres, Verne respecte le format imposé par la mise en page du quotidien. Cette contrainte de place se retrouve dans la standardisation des épisodes de dessin animé qui s'étendent tous sur 26 minutes, génériques compris. Dans les deux cas, la longueur imposée en nombre de signes imprimés ou en minutes d'*anime* contraint les créateurs à formater le récit pour qu'il s'intègre dans ces limites tout en gardant une unité de sens et que la fin du chapitre ou de l'épisode donne envie de lire ou voir le suivant.

La collection de recueils chez Hetzel impose une sérialité qui s'oppose à l'auctorialité de Verne. L'éditeur définit la collection, impose une scansion régulière des illustrations au format standardisé, intervient pour demander des modifications afin de resserrer les liens entre les différents romans et former un ensemble cohérent. Plus encore, dans le cas du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, le

lectorat adulte du *Temps* se distingue du jeune public auquel Hetzel destine sa collection. Ce double lectorat et ces contraintes sérielles distinctes (entre le feuilleton en presse et le roman) se retrouvent réactivés dans une certaine mesure lors de la création de la série animée.

Dans le cas de *La Vuelta*, la pratique médiatique du feuilleton propre aux Japonais entre en conflit avec l'architexte imposé par la société BRB. Afin de toucher une audience mondiale, les producteurs espagnols ont mélangé le format du feuilleton à la japonaise avec le modèle sériel du *cartoon* américain qu'ils connaissent d'autant mieux que leur entreprise est spécialisée dans la vente et l'exploitation de licences de Warner Brothers et Hanna-Barbera³⁶. Les Espagnols ont fortement imposé leur idée de ce que doit être un dessin animé pour enfant. Outre le changement esthétique lié à l'utilisation d'animaux à la place des humains³⁷, les ajouts de personnages et de péripéties s'accompagnent d'une sérialisation des événements qui rapprochent la *Vuelta* du genre du *cartoon* à la *Tom et Jerry*. Chaque épisode débute à Londres avec une discussion entre les membres du Reform Club qui permet de rappeler rapidement les événements de l'épisode précédent. Le schéma narratif est ensuite similaire, la répétition permettant de figer les différents personnages dans leur rôle d'adversaires ou de duos comiques³⁸.

Cette simplification n'est pas incohérente par rapport au roman qui schématisait également les personnages. Mais elle est plus poussée que dans le récit original et elle s'accompagne d'une

36. Dans une interview de 2012, Claudio Biern Boyd, cofondateur du studio espagnol et scénariste, explique que les réalisateurs qu'il préfère sont Chuck Jones, Hanna-Barbera, Tex Avery, Walt Disney. Son idéal du dessin animé est donc clairement le *cartoon*. *Tom et Jerry* est d'ailleurs son dessin animé favori [<http://blogculturalia.net/2012/02/26/entrevista-claudio-biern-boyd-fundador-de-la-compania-de-animacion-brb-internacional/>].

37. D'après Biern Boyd, cette transformation vise à rendre les personnages plus attachants et plus faciles à animer («Son más simpáticos para los niños y más fáciles de animar») [<http://elrincondeltaradete.blogspot.com.es/2012/02/entrevista-claudio-biern-boyd-fundador.html>].

38. Transfer tente une ou deux fois de gêner les héros et se déguise pour ne pas se faire repérer. Il expose systématiquement son intention malveillante et son œil gauche brille d'un éclat censé être maléfique. Dans chaque épisode, Tico déclare qu'il a faim et demande l'heure, et Fix fulmine contre Bully.

tonalité plus humoristique, ajoutant une forme de comique de répétition. La phrase récurrente de Tico, «j'ai faim», peut rappeler d'autres phrases figées qui caractérisent les personnages dans les séries animées américaines comme le «I'm huntin' for a wabbit!» d'Elmer Fudd ou le «What's up doc?» du lapin dans les *Bugs Bunny* depuis 1940. L'usage de ces slogans est tellement répandu qu'il a pu faire l'objet d'une reprise parodique dans une série contemporaine américaine comme *Ren & Stimpy* (1991-1996)³⁹. Répétition des actions et des paroles participent ainsi à la sérialisation de la *Vuelta*, au rapprochement de l'adaptation hispanico-japonaise avec le modèle du *cartoon* américain.

Par ailleurs, la simplification des personnages et leur aspect animal permettent d'intégrer plus de gags visuels, le *slapstick* issu du *cartoon*. Fix frappe Bully, Passepartout et Tico font des acrobaties, Fix échoue de manière comique en tombant (d'un mât, d'un bateau, d'une montgolfière, etc.). Cet humour reposant sur une violence physique exagérée reprend les codes de la série à la Hanna-Barbera tel qu'ils sont énoncés par Bill Hanna dans une interview⁴⁰. Que Transfer s'écrase au sol car la toile de sa montgolfière est fendue par des oiseaux n'est pas un problème (épisode 17), bien au contraire ; il s'agit d'un moment comique, le personnage parvenant toujours à survivre et suivre les héros.

Le rapprochement de la *Vuelta* avec le *cartoon* modifie également le personnage de Fogg qui devient plus affable, bienveillant et actif. Il se bat avec sa canne, prend soin de Romi (nom d'Aouda dans la série), plaisante avec Passepartout et Tico. L'*anime* en fait un héros plus traditionnel, qui agit et exprime ses sentiments au lieu de rester d'apparence impassible comme le héros de Verne. Comme

39. Voir à ce propos l'article de Mark Langer, «Animatophilia, Cultural Production and Corporate Interests: The Case of Ren & Stimpy», dans Jayne Pilling (dir.), *A Reader in Animation Studies*, Sydney et Londres, John Libbey, 1997, p. 143-162.

40. «I am glad we are moving from the realistic adventure cartoon that was filled with real violence. We (Hanna-Barbera) are specialists at comedy and satire. There is nothing wrong with the unreal fantasy type violence. For instance, in "Tom and Jerry" the harder the cat gets hit, the funnier it is, but it is for comedy, not violence. It is the spirit in which it was done that makes it nonviolent in its action»; cité par Richard B. Haynes, «Children's Perceptions of "Comic" and "Authentic" Cartoon Violence», *Journal of Broadcasting*, vol. 22, n° 1, 1978, p. 63-70.

pour les autres personnages, la modification vise à atténuer le caractère sérieux ou austère pour en faire une figure plus sympathique pour le public enfant.

Les Espagnols donnent ainsi une inflexion plus *cartoon* et américaine à l'adaptation. Le feuilleton incorpore des aspects sériels et adopte une tonalité humoristique plus fantaisiste que les autres adaptations de la Nippon Animation.

La troisième catégorie de modifications est liée à la représentation de l'enfant comme public supposé fragile. Si Verne pouvait sans crainte décrire un bar à opium dans le *Hong Kong de 1872*, il est désormais impossible de faire de même dans un roman destiné à la jeunesse⁴¹. D'ailleurs ce passage est généralement omis dans les éditions françaises modernes destinées à un public de moins de neuf ans⁴². Dans le dessin animé, la situation est encore plus curieuse. Fix verse un liquide blanc d'une cafetière à Passepartout qui, dans la version française, s'enivre en la buvant. Puis Transfer se déguise, prend la place de Fix et verse une drogue dans une bouteille d'alcool qu'il fait boire à Passepartout. Ainsi, non seulement il n'y a plus d'opium, mais le personnage de Fix est en quelque sorte innocenté par l'intervention de Transfer, seule incarnation du mal.

Les évocations des religions sont également supprimées ou atténuées. Passepartout n'est plus un chrétien ignare pénétrant chaussé dans un lieu sacré, il est simplement un touriste en sueur posant son chapeau sur la corne d'une vache, animal sacré en Inde (épisode 6). Les explications sur la déesse Kâli disparaissent et le prédicateur mormon aussi. Lors du sauvetage d'Aouda, au lieu de se faire passer pour le défunt mari revenu à la vie, Passepartout

41. La réécriture édulcorante est largement pratiquée dans les adaptations romanesques, transformation des récits originaux en version condensées et simplifiées censées être plus adaptées au jeune public; voir Isabelle Nieres-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, coll. «Passeurs d'histoires», 2009.

42. Dans l'adaptation en roman pour un public de neuf ans, Thomas Leclere et Sébastien Mourrain remplacent l'opium par l'alcool; voir Wurgel Bertille, *Le Tour du monde en 80 jours et ses adaptations. Quelle actualité pour le Voyage extraordinaire de Jules Verne? Mémoire de Master Métier de l'enseignement scolaire*, Université Stendhal Grenoble 3, 2012.

sautille sur place dans le bûcher en disant qu'il a chaud aux pieds (épisode 9). Les morts-vivants, mêmes factices, ne sont donc pas les bienvenus dans un dessin animé pour enfants⁴³. Ces multiples formes de censure se font au nom de la protection de l'enfant et s'apparentent à ce qui s'est produit dans la bande dessinée avec la création du Comics Code Authority en 1958 ou la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse toujours appliquée en France.

En Occident, cette aseptisation des dessins animés date de la fin des années 1960. Richard B. Haynes rappelle que les chaînes américaines ont modifié leur programmation pour inclure des séries de moins en moins réalistes au niveau du design des personnages afin de limiter l'impact de la violence potentielle sur le public infantin. «In late 1968, under increasing government and public pressure, the networks announced new policies concerning Saturday cartoon programming. Changes consisted primarily of canceling "real life" cartoon shows with authentic looking monsters and heroes, and substituting what the networks called "comic" cartoons⁴⁴».

Entre les modifications liées au changement de support et celles qui sont liées à une représentation culturellement biaisée du public cible et de ses capacités d'interprétation, on pourrait supposer qu'il ne reste rien du roman initial. Et pourtant, l'adaptation parvient à conserver l'imaginaire de Verne.

3. Pérennité des imaginaires

À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, Jean Cocteau expliquait qu'il ne s'agit en aucun cas de faire du tourisme puisque ce voyage n'est pas consacré au décor, mais au temps⁴⁵. Tout le récit

43. Quant aux différentes attaques (celles des pirates en mer de Chine, celles des Sioux), elles ne font aucune victime dans la version animée et les scénaristes font dire à Fogg qu'il ne faut pas toucher les indiens avec les armes à feu mais simplement les effrayer.

44. Haynes, «Children's Perceptions of "Comic" and "Authentic" Cartoon Violence», *op. cit.*, p. 63.

45. Jean Cocteau, *Mon Premier Voyage*, *op. cit.*

vernien tient dans l'astuce du «jour fantôme⁴⁶» que le romancier emprunte en partie à une nouvelle d'Edgar Allan Poe selon une partie des critiques⁴⁷. Comme dans *La Lettre volée*, l'évidence est exposée tout au long du roman sans que le lecteur ne la voie : ce n'est qu'au dénouement que l'on comprend que Fogg a gagné un jour en allant vers l'est en changeant de fuseaux horaires. Pour préparer cet épilogue, les allusions au temps et à ses instruments de mesure sont continuelles. Fogg lui-même est décrit comme une machine par Passepartout («[u]n homme casanier et régulier ! Une véritable mécanique⁴⁸»), assimilé à une horloge au détour d'une comparaison («pas régulier qui battait la seconde comme le pendule d'une horloge astronomique⁴⁹»). L'adverbe «mathématiquement» est employé à huit reprises dans tout le roman pour désigner le personnage ou utilisé par celui-ci pour expliquer ses actions. De son côté, le domestique ne se sépare jamais de la montre de son arrière-grand-père dont il refuse de modifier l'heure quand bien même elle aurait quelques minutes de retard ou que le Français change de fuseau horaire au chapitre VIII. Le voyage présenté dans le roman est moins un itinéraire touristique qu'une course contre la montre où les retards ne manquent pas.

Dans l'*anime*, les deux génériques mettent en avant cette obsession du temps, notamment avec les nombreuses horloges du générique de fin. Les personnages s'interrogent régulièrement sur l'heure qu'il est. La séquence est rituelle et instituée dès le premier épisode où Tico a faim et se demande s'il est temps de manger. À partir de l'épisode 4, où le hamster reçoit une horloge universelle de la part d'un archéologue, on retrouve la même scène de double consultation de l'heure : Fogg regarde sa montre après que Tico ait donné l'heure avec la sienne. La voix *off* du narrateur récapitule

46. Pour une analyse des récits comportant une évocation du «jour fantôme» et des possibles inspirations de Verne, voir Freitas Mourão et Ronaldo Rogério, «Jules Verne et le paradoxe du circumnavigateur», *La Géographie*, n° 1520, mars 2006, p. 3-16.

47. La nouvelle s'intitule *Three Sundays in a Week* (1841); voir Volker Dehs, «Un drame ignoré : l'odyssée du *Tour du monde en quatre-vingts jours*», *op. cit.*

48. *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, p. 43.

49. *Ibid.*, p. 90.

régulièrement le temps passé et les distances parcourues. Les chiffres et les instruments de mesure sont donc bien omniprésents dans l'adaptation animée.

Le Tour du monde en quatre-vingts jours propose une forme de mise en abyme de la relation entre Verne et la presse. Elle constitue une image en miroir de la presse contemporaine où Verne fait paraître ses récits et puise son inspiration. Dans le chapitre III du roman, la lecture d'un article du *Morning Chronicle* inspire à Fogg l'idée d'effectuer un tour du monde. Dans la vie de Verne, l'idée originale du feuilleton est en partie liée à la lecture d'un article, comme le romancier l'explique à Robert Sherard.

C'est ainsi qu'un jour, dans un café à Paris, alors que je lisais dans *Le Siècle* qu'un homme pouvait voyager autour de la terre en quatre-vingts jours, il m'est immédiatement venu à l'esprit que je pouvais profiter d'une différence de méridien et faire gagner ou perdre à mon voyageur un jour dans son voyage. Mon dénouement était tout trouvé. L'histoire a été écrite longtemps après. Je garde à l'esprit des idées pendant des années – quelquefois dix ou quinze – avant de leur donner forme⁵⁰.

De même que Verne n'a pas eu besoin de se déplacer pour écrire son voyage autour du monde, Fogg n'a pas besoin de voir les paysages puisqu'il lit ce qu'il faut en retenir dans les colonnes de ses quotidiens. Comme le souligne Hans Färnlöf, la perception du monde de Fogg «est ainsi entièrement médiatisée par ses lectures⁵¹». Ce héros lit presque religieusement le *Times* et le *Standard*⁵² au Reform Club, et lors du séjour à Hong Kong, enclave anglaise en Asie, il renoue avec cette habitude, se contentant de ses lectures au

50. Robert Sherard, «Jules Verne, sa vie et son travail racontés par lui-même», dans Daniel Compère et Jean-Michel Margot (dir.), *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*, Genève, Slatkine, 1998, p. 92.

51. Hans Färnlöf, «Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours*», *Poétique*, n° 152, 2007, p. 439-456.

52. «Là, un domestique lui remit le *Times* non coupé, dont Phileas Fogg opéra le laborieux dépliage avec une sûreté de main qui dénotait une grande habitude de cette difficile opération. La lecture de ce journal occupa Phileas Fogg jusqu'à trois heures quarante-cinq, et celle du *Standard* – qui lui succéda – dura jusqu'au dîner»; *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, p. 44.

lieu de visiter la ville⁵³. Seuls les titres changent légèrement entre les deux villes. Par ailleurs, la presse se fait l'écho de ses voyages et des paris lancés contre lui : « [l]e *Times*, le *Standard*, l'*Evening Star*, le *Morning Chronicle*, et vingt autres journaux de grande publicité, se déclarèrent contre Mr. Fogg. Seul, le *Daily Telegraph* le soutint dans une certaine mesure⁵⁴ ». Cette lecture continue et régulière de la presse par le héros de roman fait écho à celle du public découvrant le feuilleton dans le quotidien *Le Temps*. En outre, les avancées en matière de transport sont toujours liées à celle de la presse. Dans le chapitre XXIX, l'inauguration de l'Union Pacific Road le 23 octobre 1867 est reliée à la création d'un nouveau journal (le *Railway Pioneer*) sur une imprimerie portative. L'omniprésence des journaux dans le récit de Verne souligne ainsi la rapidité de la diffusion des informations par le biais des progrès techniques, comme l'invention du télégraphe par Morse en 1844.

Dans l'*anime*, l'imaginaire de la presse sert une autre finalité. Les quotidiens sont présents à l'image dès le premier épisode où l'on voit Fogg lire le *Daily Times* et le *Morning Chronicle* au Reform Club. Comme dans le roman le trajet du tour du monde est donné dans le *Morning Chronicle*. Dans la suite des épisodes, on retrouve l'allusion aux paris et aux gros titres des quotidiens apparaissant dans le chapitre V du roman. Mais dans la série, la presse est essentiellement incarnée par le personnage de Ralph (un écureuil), journaliste pour le *Morning Chronicle* qui donne l'itinéraire du voyage en quatre-vingts jours et qui rédige les aventures de Fogg en différé grâce aux télégrammes et autres informations qu'il reçoit⁵⁵.

53. *Ibid.*, p. 172 : « L'honorable gentleman, lui, s'absorba pendant toute la soirée dans la lecture du *Times* et de l'*Illustrated London News* ».

54. *Ibid.*, p. 58-59.

55. Dans son article consacré à la représentation du journaliste chez Verne, Guillaume Pinson remarquait que la figure du reporter était absente du *Tour du monde en quatre-vingts jours* mais que la lecture de la presse était omniprésente. Le dessin animé remédie en quelque sorte à cette absence par le personnage de Ralph, journaliste équipé des dernières nouveautés en télécommunication ; voir Guillaume Pinson, « Irkoutsk ne répond plus. Jules Verne, les médias de masse et l'imaginaire de la rupture de communication », *Romantisme*, n° 158, 2012, p. 83-96.

Tous les débuts d'épisode se présentent de la même manière ; les membres du Reform Club s'interrogent sur le parcours de Fogg et Ralph intervient une fois sur deux afin de rapporter des informations ou les démentir. La transmission des informations par le biais des technologies de communication de l'époque est ainsi mis en avant avec ses succès et ses échecs : à plusieurs reprises les membres du Reform Club n'ont pas de nouvelles et spéculent sur le sort de Fogg⁵⁶. Cette séquence récurrente permet aussi de récapituler les événements de l'épisode précédent pour un jeune public qui n'aurait pas l'habitude de la narration en feuilleton selon les présupposés occidentaux. *L'anime* respecte ainsi l'imaginaire de Verne tout en trouvant une nouvelle utilité narrative à la presse.

Comme le souligne le titre de l'article de Peter W. Sinnema, «Around the World without a Gaze⁵⁷», les personnages de Verne ne s'intéressent nullement aux pays qu'ils traversent. Fogg est sans doute le pire touriste imaginable, comme l'indiquent à plusieurs reprises Passepartout et les interventions du narrateur.

Ainsi donc, des merveilles de Bombay, il ne songeait à rien voir, ni l'hôtel de ville, ni la magnifique bibliothèque, ni les forts, ni les docks, ni le marché au coton, ni les bazars, ni les mosquées, ni les synagogues, ni les églises arméniennes, ni la splendide pagode de Malebar-Hill, ornée de deux tours polygones. Il ne contemplerait ni les chefs-d'œuvre d'Éléphanta, ni ses mystérieux hypogées, cachés au sud-est de la rade, ni les grottes Kanhérie de l'île Salcette, ces admirables restes de l'architecture bouddhiste !

Non ! rien⁵⁸.

L'accumulation des négations crée un effet comique, tout comme les prétéritives permettant tout de même d'énumérer les

56. Ce thème de la communication coupée ou impossible malgré les moyens modernes est typique des romans de Verne comme le souligne Pinson (*ibid.*) : « De fait, dans les romans de Verne qui mettent les journalistes et les médias en scène, tout se passe comme si à travers eux la société de l'information sécrétait le fantasme de son envers ». Dans *Le Tour du monde*, les problèmes de communications sont également mis en récit mais leur adaptation dans la *Vuelta* a une autre fonction que simplement thématique.

57. Peter W. Sinnema, «Around the World without a Gaze : Englishness and the Press in Jules Verne», *Victorian Periodicals Review*, vol. 36, n° 2, 2003, p. 135-152.

58. *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, p. 90.

lieux touristiques de la ville. Ces non-descriptions humoristiques visent également à souligner le contraste entre le voyageur français et le «touriste anglais⁵⁹» qui, par son absence d'intérêt pour les paysages traversés, dénote la finitude du monde connu et la fin des explorations. Le monde selon Fogg se réduit au déjà-vu, ou plutôt au déjà *lu* dans la presse.

Si Fogg ne voit rien, permettant à Verne d'éviter de détailler des paysages et des villes qu'il ne connaît pas⁶⁰, l'auteur accumule les descriptions des prouesses mécaniques : vitesse du Mongolia lorsqu'il traverse le canal de Suez, lignes de chemin de fer et jours de déplacement gagnés. Le merveilleux est moins dans les territoires traversés que dans les machines permettant cette odyssée.

D'autre part, Fogg n'entre en interaction avec les populations indigènes qu'à deux reprises, afin de sauver Aouda des prêtres de la déesse Kâli et Passepartout des Sioux. La jeune femme étant décrite comme une femme blanche malgré ses origines, le gentleman anglais n'intervient donc que lorsque des Blancs sont menacés. Qu'ils soient d'Inde ou d'Amérique, les Indiens restent les sauvages que l'Occident n'est pas parvenu à civiliser. Verne partage et contribue à diffuser les préjugés de son époque. Fogg ne voit rien car il n'y a sans doute rien à voir en dehors de la splendeur des machines occidentales traversant les mondes indigènes. Contrairement à l'Anglais, Passepartout visite les lieux traversés mais ce n'est que pour mieux souligner à quel point ils sont proches de l'Angleterre, mesure de toute civilisation dans le roman. Ainsi San Francisco est identique aux villes européennes : « [l]orsque Passepartout arriva à International-Hôtel, il ne lui semblait pas qu'il eût quitté l'Angleterre⁶¹ ».

59. À propos du détournement du stéréotype du touriste anglais, cible récurrente de la presse satirique du Second Empire transformée en héros par Verne, voir Prévost et Demers, « Lire *Le Temps* avec Phileas Fogg », *op. cit.*

60. Pour Hans Färnlöf, « Jules Verne fait peu d'efforts pour dépasser cet étiquetage du *pittoresque*, qui obéit à une formule d'écriture assez simple, frôlant parfois la nonchalance » ; voir Färnlöf, « Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *op. cit.*

61. *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, p. 228.

À une époque coloniale, le récit de Verne célèbre ainsi la progressive uniformisation du monde sur le modèle européen. Réalisée dans un monde postcolonial, la série hispano-japonaise aurait pu permettre l'exploration visuelle de nombreux pays par le biais des décors. Mais le budget et les délais n'ont pas été mis en place afin de rendre justice à la beauté des paysages. Ainsi l'épisode parisien se déroule dans des rues semblables à celles de Londres et dans une forêt où Transfer tente de perdre les héros. Les mêmes maisons se retrouvent en Italie et en Inde. L'uniformisation du monde est identique à celle du roman de Verne mais elle n'a pas la même motivation.

Malgré tout, la promesse de voyage contenu dans le titre encourage les producteurs de la série à accumuler des clichés afin de satisfaire un besoin d'exotisme. Comme l'*anime* met en image les ellipses du roman, un épisode correspond au trajet en train en Europe. Pour figurer Paris, les inspecteurs passent devant une boulangerie, puis les héros mangent des pâtes à la bolognaise en Italie. Les personnages du dessin animé parcourent le même trajet que ceux du roman à deux exceptions près : ils s'arrêtent à Hawaï et à Tijuana au lieu d'aller directement de Yokohama à San Francisco.

Ainsi la description de ce que San Francisco n'est plus leur donne l'idée d'une escale à Tijuana où les clichés des westerns peuvent être mis en image⁶². La bagarre durant un meeting politique se transforme en échange de coups de feu dans un saloon. Plus curieuse est l'escale à Hawaï, où les indigènes sont représentés comme des êtres exotiques vivant dans des cases sur pilotis. Ce choix s'explique sans doute par le fait qu'il fallait créer une image de « sauvages » sans froisser les publics asiatiques ou européens. Cet Autre ne pouvait pas être incarné par les Indiens d'Amérique après les nombreux films hollywoodiens les représentant comme des victimes des cowboys. D'ailleurs, les Sioux n'attaquent le train dans l'*anime* que parce qu'ils ont été induits en erreur par Transfer. Ils fument le calumet de la paix avec Passepartout lorsqu'ils compren-

62. *Ibid.* : « Plus de sombreros, plus de chemises rouges à la mode des coureurs de placers, plus d'Indiens emplumés ».

ment qu'ils ont été trompés. L'île de Hawaï étant presque sur le trajet du navire traversant le Pacifique, le choix de faire de cette île le lieu d'une représentation de l'altérité était cohérent. Finalement, dans la série, le public ne découvre rien si ce n'est la mise en mouvement de cartes postales stéréotypées.

Le Tour du monde en quatre-vingts jours témoigne des contraintes du support de production sur les formes du récit : presse, livre et théâtre affectent à la fois les structures narratives et les imaginaires. L'extraordinaire technologique du roman est répercuté dans le spectaculaire de la pièce. La forme du feuilleton se retrouve dans les épisodes à se suivre de la version animée et l'intégration en recueil dans une collection de littérature jeunesse trouve un écho dans les reprises sérielles empruntées à la forme du *cartoon*. Les imaginaires développés dans le récit initialement destiné aux lecteurs du *Temps* et au jeune public des collection de Hetzel perdurent dans la *Vuelta*, objet audiovisuel destiné à un public mondial.

Mais il me semble que le plus important est de montrer que dès son origine, la fiction de Verne est transmédiatique, ce qui montre bien que la mise en récit n'est qu'une forme d'actualisation selon un environnement donné. Les séquences narratives se transmettent et se modifient en s'adaptant au milieu dans lequel elles se développent. Les récits de voyage autour du monde sont des *topoi* du XIX^e siècle. Mais les versions de Verne en roman et en pièce de théâtre sont les plus adaptées dans le sens où elles ont fait l'objet de nombreuses reprises sur d'autres supports médiatiques, qu'elles ont transmis et disséminé la séquence narrative de la manière la plus adéquate par rapport au support et au contexte de production. Au XX^e siècle, la même séquence narrative est diffusée à travers les programmes télévisés destinés à un jeune public. Dans le milieu particulier de la production de série animée pour la télévision, la version hispano-japonaise est la plus adaptée dans le sens où elle a été plus diffusée que les autres versions en dessin animé, qu'elle a fait l'objet d'une seconde saison et qu'elle a été adaptée en comédie musicale.

Cette manière d'appréhender les métamorphoses du récit nous permet de mieux comprendre le développement des diégèses

contemporaines, que ce soit dans l'environnement du *media mix* japonais ou dans le système de franchises dans le contexte américain⁶³. Il ne s'agit plus de hiérarchiser les versions selon une hypothétique fidélité à la source ou en fonction des qualités «littéraires», mais d'analyser les processus de recréation transmédia-tique de la fiction narrative.

63. Le système des franchises a été étudié par Johnson et celui du *media mix* japonais par Steinberg. Mais il y a encore peu d'analyses littéraires de ces phénomènes. Nous avons proposé d'étudier les adaptations d'un bestseller de l'éditeur Shueisha dans cette perspective transmédia-tique; voir Bounthavy Suvilay, «Évolution de la place du livre dans le circuit transmédia-tique du *media mix* japonais. Le cas *Dragon Ball*», *Itinéraires*, en ligne [DOI: 10.4000/itinéraires.3429]; voir aussi Marc Steinberg, *Anime's Media Mix: Franchising Toys and Characters in Japan*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012; et Derek Johnson, *Media Franchising: Creative License and Collaboration in the Culture Industries*, New York, NYU Press, 2013.