

LE DRAGON BLEU : ADAPTER LE CADRE DE LA  
PEINTURE AU THÉÂTRE DE ROBERT LEPAGE  
ET DE CE THÉÂTRE À LA BANDE DESSINÉE DE  
FRED JOURDAIN, COSMOPOLITIQUEMENT ET  
LUDIQUEMENT

446 Chris Reyns-Chikuma  
*Université de l'Alberta*

« If mise en scène is what we see, framing is what happened before the spectacle is presented » (Bal 137).

L'adaptation est aujourd'hui un phénomène central en études culturelles (Bruhn 10-11), et elle fait d'ailleurs l'objet de milliers de publications « and even journals devoted to the field » (Bruhn 4). La notion d'adaptation est importante parce qu'elle met en jeu des concepts essentiels pour comprendre notre modernité. Après plusieurs siècles de hiérarchie plus ou moins rigide entre les arts, genres et médias, notre manière de comprendre notre monde transmédiatique est aujourd'hui moins hiérarchisante. Ainsi pendant longtemps l'adaptation impliquait les notions de fidélité, de spécificité et d'unilinéarité, le plus souvent du texte écrit au texte visuel, avec un jugement défavorable pour le deuxième, présenté comme une (mauvaise) copie de l'original. Aujourd'hui, sauf pour quelques nostalgiques ou réactionnaires, la manière statique de voir ces concepts est dépassée, et l'accent est de plus en plus mis sur la « creative adaptation » (voir Hutcheon).

Le théâtre de Robert Lepage et son travail scénique mettant en avant la théâtralité et l'utilisation systématique de multiples médias déconstruisent à la fois cette notion de spécificité et cette hiérarchie des arts, des médias et des genres. Similairement, l'adaptation de cette pièce en bande dessinée par Fred Jourdain met également en question cette hiérarchie, entre autres entre le grand art théâtral et la petite bande

dessinée (BD), par une mise en page à la fois fidèle et créatrice de la mise en scène épique de Lepage.

Dans cet article, je tente de répondre aux trois questions suivantes. Premièrement, comment une adaptation intéressante du théâtre en bande dessinée, et spécifiquement d'un théâtre « théâtral » comme celui de Lepage, est-elle possible ? Ou quels éléments matériels et formels choisis par Jourdain rendent cette adaptation créative ? Deuxièmement, quels éléments nouveaux apporte cette BD de Jourdain comme adaptation et dans l'histoire de la BD ? Troisièmement, quels sont les effets potentiels de cette adaptation créative, en particulier à travers le jeu avec le cadre, sur les spectateurs-lectrices ?<sup>1</sup>

Pour cela, je montre d'abord comment la mise en scène du *Dragon bleu* (2008) de Lepage est mise en images, en cases et en pages par Jourdain dans sa bande dessinée du même titre (2011). D'une part, Jourdain joue sur un des éléments-clés qui constituent la pièce, c'est-à-dire le cadre, et donc l'encadrement physique et mental, dans la mesure où la pièce tourne autour des thèmes de la peinture et de la liberté. D'autre part, il joue avec cette notion de cadre à travers une mise en page créative des cases et des textes (dialogues et didascalies) de la tradition occidentale, et aussi d'« images » de la tradition chinoise. Il inscrit ainsi sa BD à la fois dans les mouvements de la BD (e.g., McKay), y compris alternative (... , Fred, ... , Oubapo, ...), et dans la globalisation du roman graphique.<sup>2</sup> Ensuite, je présente ce que Jourdain y apporte de nouveau. Premièrement, Jourdain parvient à renouveler certaines problématiques posées par Lepage et par la BD en les inscrivant, d'une part, explicitement dans cette relation entre les divers arts (peinture, théâtre, BD), et d'autre part, dans une tradition critique de l'orientalisme que Lepage et l'ensemble de la tradition de la BD n'ont pas toujours su éviter. Deuxièmement, Jourdain, dans son adaptation de Lepage, prolonge ses questionnements sur le théâtre et sur notre société moderne contemporaine dans le domaine de la BD en se jouant d'éléments typiques de la BD (cases, bulles, etc.) pour co-construire avec les lecteurs une certaine liberté vers un cosmopolitanisme engagé et empathique, à l'égal de celui du théâtre de Lepage.

447

## DE LEPAGE À JOURDAIN

La pièce de théâtre *Le Dragon bleu* est une suite à la *Trilogie des dragons* (*Le Dragon vert*, Québec, 1932-1935, 1985 ; *Le Dragon rouge*, Toronto, 1935-1955, 1989 ; *Le Dragon blanc*, Vancouver, 1985 ; 1990<sup>3</sup>). Dans cette trilogie, le co-auteur-metteur en scène canadien-qubécois aujourd'hui internationalement (re)connu, Robert Lepage, mettait en scène trois générations de Canadiens, blancs catholiques, grandissant dans des villes qui changent progressivement, entre autres sur les plans démographiques et ethniques, et dans ce cas dans leur relation réelle et imaginaire avec les minorités asiatiques, surtout chinoises.

A la fin de la troisième partie, *Le Dragon blanc*, Pierre Lamontagne annonce à

sa mère, Françoise (qui, enfant, était l'une des protagonistes de la première partie), qu'il a reçu une bourse pour partir à Hong Kong (163-64). Dans la quatrième partie, *Le Dragon bleu*, on voit Pierre installé à Shanghai et dirigeant une galerie d'art une quinzaine d'années plus tard (dans les années 2000). Alors qu'il entretient une relation amoureuse avec Xiao Ling, une jeune artiste chinoise qu'il soutient en exposant ses toiles (mais qui semble aussi avoir un amant), Claire Forêt, une ex-compagne des années estudiantines et aujourd'hui une femme d'affaires qui a réussi, lui rend visite. On saura plus tard qu'elle cherche à adopter un enfant chinois mais en vain. Ensuite, on apprend que Xiao Ling est enceinte mais qu'elle n'est pas sûre de vouloir garder le bébé.

La pièce *Le Dragon bleu*, elle-même divisée en trois parties (1-72, 73-136, 137-84)<sup>4</sup> et proposant trois fins différentes (171-81), brise l'enfermement de *La Trilogie* qui se terminait sur une répétition exacte des paroles prononcées par Françoise du début de la première partie : « je ne suis jamais allée en Chine, moi. Mais quand j'étais petite, y avait des maisons ici... c'était le quartier chinois » (164, répété dans trois langues—français, anglais, chinois-cantonais—dans le bref épilogue, 165). Cependant, comme c'est souvent le cas avec Lepage, l'histoire n'est pas l'élément le plus intéressant mais sa mise en scène est une extraordinaire mise en forme/s de ce récit épique. Ainsi, dans *The Theatricality of Robert Lepage*, Aleksandar Dundjerovic écrit sur les trois parties précédentes:

[*The Trilogie*] has the simplicity of popular entertainment and would lend itself as a scenario for a soap-opera tv series. In a nutshell, the characters are searching for love and find themselves on a journey to overcome personal, socio-cultural, and geographical obstacles to their self-fulfilment. However, the main interest of Lepage's theatricality is not in the exciting story, with its intellectual depth, but in the way he presents the story in the performance mise en scène. (79)

Fasciné par la pièce, Jourdain rencontre Lepage qui, après un dialogue dont on sait peu de choses, lui propose de l'adapter en BD. Lepage lui donne totale liberté pour autant qu'il respecte l'histoire et les dialogues.<sup>5</sup> De manière étonnante, rien ne transparait quant à leur discussion sur la forme. Cependant, pour montrer immédiatement qu'il comprend l'importance de la mise en scène de Lepage et pour clairement rendre compte de son style d'adaptation, dès la couverture, Jourdain établit un parallèle direct entre les deux arts/médias en utilisant l'expression, inhabituelle, de « mise en images », au lieu des termes plus courants d'adaptation ou d'illustration.<sup>6</sup> Cette formule originale a aussi pour effet de mettre le paratexte (le cadre du texte) directement en évidence. Le livre est édité au Canada par les éditions Alto<sup>7</sup> dans un format album franco-belge (23 x 31 cm) mais contient 176 pages ce qui le rapproche donc du roman graphique de par sa longueur et de par son style pictural sans aucun rapport avec le style franco-belge.

## UNE ADAPTATION CRÉATIVE

L'adaptation de textes (souvent classiques) en BD n'est pas nouvelle ; elle a même connu un premier succès populaire et dans une moindre mesure, critique, dès les années 1940 avec *Classics Illustrated* (voir Jones). Statistiquement, la catégorie théâtre est beaucoup moins adaptée que celle du roman. Ceci se comprend puisque la théâtralité, c'est-à-dire le jeu avec les éléments spécifiques du théâtre comme le corps, la voix, l'espace,<sup>8</sup> est plus difficilement adaptable. Le théâtre a pourtant connu régulièrement quelques adaptations en BD des plus intéressantes comme le *Hamlet* de Gianni De Luca (Gravett 21-35). Cependant peu de choses ont été écrites sur l'adaptation du théâtre en BD. Dans un article en ligne, Thierry Groensteen, l'un des grands spécialistes de la BD, constatant qu'il y a des convergences entre le théâtre et la BD, écrit :

Outre le fait que le verbal prend, dans l'un et l'autre, principalement la forme de dialogue, ces convergences concernent, à mon sens, la gestuelle [...] et la stylisation du décor, des accessoires. Le jeu du comédien de théâtre est généralement plus gestuel que celui de l'acteur de cinéma : il intègre toujours une part de pantomime, fût-elle réduite à la seule 'mimique'. En bande dessinée aussi, les personnages se caractérisent par une grande dépense gestuelle [...] faute de pouvoir jouer sur les intonations de la voix, le dessinateur est obligé de s'en remettre aux expressions physiologiques et aux attitudes corporelles pour traduire l'état d'esprit d'un personnage, ses émotions comme ses intentions. La volonté d'être explicite, lisible immédiatement, ne va pas sans une codification et une exacerbation du geste. (« Théâtre »)

449

Après avoir comparé l'usage du décor et des accessoires au théâtre avec celui qu'en fait la bande dessinée, Groensteen constate que celle-ci

n'est pas soumise aux mêmes lois. Les mises en scène les plus riches et les plus fastueuses lui sont autorisées et certains dessinateurs ne s'en sont pas privés. [...]. Toutefois la plupart des bandes dessinées fonctionnent plutôt à l'économie, en raison de la superficie réduite des images, et de la nécessité de redessiner les mêmes éléments de case en case. (« Théâtre »)<sup>9</sup>

Le roman graphique de Jourdain ne se retrouve pourtant pas dans ces lignes dans la mesure où, premièrement, le grand format utilisé et le choix de Jourdain d'en exploiter les avantages permettent de sortir de la contrainte de la « superficie réduite », et deuxièmement, cette bande dessinée n'est pas basée sur la répétition des « mêmes éléments de case en case » mais au contraire sur des mises en page toujours différentes.

Certes, certains composants se prêtent moins ou mal à l'adaptation. Ainsi la musique et la danse qui jouent un rôle crucial dans la pièce de Lepage ne sont que brièvement alludées dans le roman graphique (2-3). De même, l'usage abondant de documents visuels de la propagande maoïste et post-maoïste y est réduit au minimum (108), rendant cette histoire moins épique. Cette BD est en effet plus intimiste puisque contrairement à la pièce qui comprend une dizaine de personnages, elle n'en contient que trois, tout en réussissant à renvoyer à des problématiques plus larges que

l'intime comme nous le verrons ci-après. Mais surtout, tous ces éléments ne peuvent être adaptés sans risquer de produire une confusion. Par exemple, comme annoncé dans le paratexte, l'usage systématique de plusieurs langues est partiellement abandonné :

Note à propos de notre adaptation: La pièce *Le Dragon bleu* a été conçue pour être présentée en trois langues (français, anglais et mandarin). Pour une meilleure compréhension du texte dans son adaptation graphique, les auteurs et l'éditeur ont convenu de présenter en français les dialogues entre Claire et Xiao Ling (en anglais dans la pièce). (4)

Ce multilinguisme est toutefois toujours présent puisque la pièce utilise les trois langues dont le chinois-mandarin notamment dans le dialogue crucial entre Pierre et Xiao Ling où l'auteur, afin de bien marquer son indépendance, fait parler Xiao dans sa langue lorsqu'elle refuse d'aller vivre dans la maison de Pierre (70-71).

#### 450 TABLEAUX VIVANTS : MISE EN SCÈNE ET MISE EN IMAGES

Pour le reste, comme le lui a demandé Lepage, Jourdain a conservé l'histoire et les dialogues mais il a adapté d'autres composants. En cherchant ceux qui sont les plus transposables et les plus significatifs, Jourdain qui est d'abord un peintre, a visiblement concentré son travail d'adaptation sur la mise en images, c'est-à-dire, pour une bande dessinée, sur les mises en cases et en pages. Ceci est d'autant plus important que, comme indiqué dans le résumé, la pièce est elle-même une histoire qui en grande partie tourne autour de la peinture puisque Xiao Ling est artiste-peintre, que Pierre est directeur de galerie d'art et que sa galerie est l'un des lieux scéniques les plus visibles.

On notera d'abord que la connexion entre le théâtre et la peinture est ancienne. Ainsi le théâtre dit à l'italienne doit beaucoup à la peinture, au point que l'on parlait de « tableau vivant » et tandis qu'aux 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles, réciproquement, « peintres et illustrateurs s'inspiraient de la tragédie » (Groensteen, « Théâtre » ; Kaenel). Or dans cette pièce, Lepage présente une mise en scène qui par son occupation de l'espace fait penser concrètement à ce « tableau vivant ». En effet, si comme toutes les mises en scène de Lepage, celle du *Dragon bleu* est spectaculaire et intéressante à plus d'un titre, c'est la limite de la profondeur de la scène qui est la plus significative pour notre propos. La pièce se déroule effectivement sur une profondeur équivalente à un couloir, environ trois ou quatre mètres. En ce sens, cette mise en scène s'oppose au théâtre traditionnel qui se définit par sa tri-dimensionalité réelle au contraire de la peinture occidentale qui depuis la Renaissance se définit par une tri-dimensionalité perspectiviste ou une bi-dimensionalité réelle. La profondeur joue donc un rôle essentiel dans le théâtre dès l'apparition du théâtre moderne, dit italien (Fig. 1).

On soulignera que cet usage pictural de l'espace par Lepage est d'autant plus particulièrement convaincant quand on sait qu'il aurait tout simplement pu l'utiliser

de multiples autres manières comme il l'a fait dans ses autres mises en scène (Dundjerovic). Car Lepage est célèbre pour son occupation de l'espace comme Dundjerovic l'a écrit à propos de la troisième partie de la *Trilogie (Dragon blanc)* : « The scenes are fewer and longer and take up a lot of stage space » (*The Theatricality of Robert Lepage* 79). Dans le cas du *Dragon bleu*, l'espace « perdu » de la profondeur est partiellement récupéré par l'occupation en hauteur en créant un étage, celui de la chambre. Ceci renforce encore l'idée de l'occupation de l'espace comme étant pictural tout autant que théâtral, puisque, contrairement à la majorité des autres pièces (de Lepage et d'autres metteurs en scène), la moitié supérieure du cadre est aussi occupée et « jouée ».



451

Fig. 1. Théâtre à l'italienne : profondeur et encadrement  
La scène du théâtre à l'italienne de Guéret vue depuis le poulailler.  
Source : *Wikimedia Commons*

Outre l'usage ou pas de la perspective, la peinture, le théâtre et la BD ont un autre point commun, à savoir le cadre (voir Fig. 1). Pour comprendre l'importance de cette mise en jeu du cadre dans la pièce et plus encore dans ce roman graphique, et puisque cette histoire tourne autour de la peinture, il faut alors dans un premier temps retourner à la peinture même. Rappelons d'une part qu'avant cette adaptation, Jourdain était d'ailleurs plus connu au Québec pour ses portraits que pour son intérêt pour la BD (Fig. 2). D'autre part, d'une manière générale, par certains aspects, la BD est un art plus proche de la peinture que du théâtre. De fait, les deux arts se présentent

d'abord et explicitement comme des arts « encadrés ».

## LE CADRE DANS LA PEINTURE ET AU THÉÂTRE

Depuis la Renaissance, le cadrage est devenu de plus en plus important entre autres parce que la peinture va quitter les murs des églises pour se vendre dans les maisons privées (Babelon). Comme le paratexte est ce qui fait du texte un livre (Genette 7), le cadre est ce qui fait le tableau.

Toutefois, ce cadre en peinture va être contesté, et au 20<sup>e</sup> siècle, en réseau avec les autres médias, les peintres commencent à rompre assez radicalement avec cette tradition du cadre, non pour le nier mais pour le déplacer de manière ludique (Carroll, Derrida, Peeters, Phelan).

452



Fig. 2. Exemples de portraits-posters par Fred Jourdain. Courtoisie de l'auteur.

Parallèlement, l'architecture théâtrale reprogramme l'activité théâtrale, c'est-à-dire le théâtre classique italien. Comme la peinture baroque tendait à faire croire que le spectacle présenté était éternel, classique, fait pour la contemplation,<sup>10</sup> et sans impact dans la vie réelle, le théâtre italien tendait à impliquer les mêmes idées de classicisme, d'éternité et de contemplation, remplaçant ou complétant celle promue dans les églises de la Contre-Réforme : il présentait lui aussi un cadre qui impliquait la séparation spectateurs/acteurs (Leclerc 581-82, 589).

Dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle, cette division sera mise en question par une série de mises en scène qui brisent le « 4<sup>e</sup> mur » et mélangent donc acteurs et spectateurs créant alors au contraire la volonté d'affirmer que la vie et le spectacle sont plus interdépendants que ne l'impliquait la vision classique et classiste (noble et bourgeoise) des

spectacles non-participatifs. En développant « le goût de la nudité décorative, la suppression de la rampe, du rideau de scène—afin d’obtenir un espace continu avec le public » (Dumur 1309-10), « [l]es théâtres deviendront transformables à volonté pour le genre du spectacle, et se libéreront de l’encadrement du proscenium » (Leclerc 622-23).<sup>11</sup> Cette libération n’est que partielle, puisque comme pour le cadre se déplaçant du tableau au musée (Phelan), celui du proscenium se déplace vers d’autres horizons dont le théâtre-architecture ou théâtre-institution (voir Little). Lepage est l’héritier de cette tradition qui se joue du cadre pour mieux engager les spectateurs/-trices dans un monde multiculturel en perpétuelle transformation.<sup>12</sup>

## LE CADRE EN BD

De la même manière, ce cadre est mis en question dans la BD tant dans les débats sur sa définition et sa naissance que dans sa pratique. La périodicité en deux temps n’est évidemment pas aussi claire pour la BD qu’elle ne l’était pour ses deux grands frères, puisque la date de naissance de la BD moderne habituellement acceptée est fixée à la fin du 19e siècle, au moment même où s’opèrent ces deux ruptures avec la tradition Renaissance. Les débats autour de ce qui constitue la BD ont longtemps été intenses, et ils ne se sont d’ailleurs toujours pas éteints. Même si la BD a connu très tôt des auteurs jouant avec le cadre comme Winsor McKay (*Little Nemo* or *Little Sammy Sneeze*, ca. 1905; Fig. 3), elle s’est longtemps présentée majoritairement et surtout dans le domaine commercial comme étant basée sur ou en relation avec la grille sous la forme simplifiée du gaufrier laquelle se présentait d’ailleurs de manière plus ou moins irrégulière pour créer des effets spéciaux (Peeters 49-82). Beaucoup arguaient alors que la case était l’un des éléments de base (avec la bulle) de la BD moderne.

453

Ainsi dans *La Bande dessinée et son double*, une œuvre au titre qui fait écho au *Théâtre et son double* d’Antonin Artaud, l’un des théoriciens radicaux du théâtre au début du 20e siècle, Jean-Christophe Menu, théoricien radical de la BD des années 1990, écrit : « la case (et l’ensemble de ses contenants) est bien l’unité de base du langage de la bande dessinée » (Menu 136). Cependant, Peeters et Groensteen nous ont appris à voir cette case aussi et simultanément comme un élément pour bâtir une autre unité de base en particulier dans l’album, qui est plutôt la page. Contre l’idée que le gaufrier devrait être l’unité de base de la page, Peeters écrit : « dans une bande dessinée, à l’inverse [du cinéma], le cadre est un élément fondamentalement variable et pour ainsi dire élastique » (20). Plus loin, contrastant ensuite la BD avec la peinture, Peeters écrit : « il existe par contre un espace absolument spécifique que l’on pourrait nommer le *péri-champ*. Constitué par les autres cases de la page et même de la double page, cet espace à la fois autre et voisin influence inévitablement la perception de la case sur laquelle les yeux se fixent » (23). Il ajoute un troisième élément : « une autre différence, peut-être plus fondamentale encore, vient éloigner l’image de BD des préoccupations de la peinture. Spatialement refermé en raison de son cadre, le tableau



454

Fig. 3. *Little Sammy Sneeze* de Winsor McKay et le jeu avec le cadre.  
 Domaine public ; source : *Wikipedia*

ne l'est pas moins d'un point de vue temporel » (24-25). Contrairement à la peinture, la BD, « dépendant d'une segmentation » (26) en plusieurs unités (que le cadre soit explicite ou non), est essentiellement narrative. A ces caractéristiques, Groensteen ajoute le « tressage » révélant la complexité, subtilité et richesse de la production et de la lecture de la BD (*Système*).

Tous ces éléments qui permettent une lecture plus riche et fluide de l'œuvre de la BD en général, Jourdain les exploite en jouant avec ces constituants que sont les cases et les cadres : la bulle (cadre du texte), la vignette (unité minimale sur la page), et la page ou même la double page comme lieu pictural.

Comme Lepage l'a fait dans sa mise en scène, Jourdain, artiste visuel, va se concentrer sur le cadrage pour le (re)mettre en question. A plusieurs reprises, Jourdain utilise une grille plus ou moins standard (e.g., 40-41) mais le plus souvent il s'en éloigne fortement, recourant en fait à une très grande variété de mise en pages, y compris de nombreux splash pages, avec des bleeds, qui ressemblent ainsi davantage à des tableaux-peintures mais sans cadre. Parce que le livre a les dimensions de l'album franco-belge (23cm x 31cm), l'effet produit de ces pages-tableaux est impressionnant et convaincant. Mais même quand l'un des bords est dessiné, il se présente comme un produit non fini puisque la ligne qui trace la limite de la « case-tableau » est ostensiblement inachevée (e.g., 34-35 ; voir Fig. 4).

La question est de savoir pourquoi proposer des mises en pages aussi contrastées. La réponse est que Jourdain utilise une mise en page non conventionnelle pour répondre à la mise en scène non conventionnelle de Lepage qui elle-même, en plus de retenir l'attention des spectateurs, est censée à la fois refléter la vie moderne et l'imbrication entre art et vie.

La mise en scène de Lepage est définie par plusieurs caractéristiques, parmi lesquelles la succession rapide de scènes souvent brèves, la surprise (en partie due à l'improvisation), l'utilisation abondante de technologies médiatiques (i.e., le multi-média), et l'utilisation de multiples langues et conséquemment de l'usage de surtitres (Dundjerovic). On peut alors voir dans la BD de Jourdain que chacune de ces techniques théâtrales est traduite et mise en page de manière équivalente.<sup>13</sup> Ainsi la surprise est-elle créée par l'irrégularité des mises en page : on n'ignore comment la page suivante sera découpée.

RT INTERNATIONAL DE PUDONG - SHANGHAI



HAO LING, C'EST PIERRE.  
JE NE POURRAI PAS ÊTRE À LA GALERIE  
À TEMPS, JE SUIX TOUJOURS RESTÉ À  
L'ARRIVÉE.  
NON, SON AMON A ATTENDU IL Y A PRES  
D'UNE HEURE.  
L'AVION PRÉVU DE MONTRÉAL AVEC  
DES SÉCLES À VANCOUVER ET À  
BANGOR.



IL EST PEUT-ÊTRE SURVENU UN PROBLÈME.  
POURRAI-JE VÉRIFIER LA LISTE D'INVITÉS DE TON  
VÉNUSAGE?  
JE VEUX RASSURER QU'ON INVITE UNiquement LES  
GENS QUE TU VEUX VOIR.  
D'ACCORD, RAFFELLE-AM PLUS TARD SUR MON  
CELLULAIRE.  
AU REVOIR.

455

Fig. 4. Bleed et ligne du cadre volontairement inachevée déconstruisent le cadre traditionnel (*Le Dragon bleu* n.p. [20-21]).

Jourdain subvertit un autre type de cadre, celui qui entoure les dialogues, i.e., la bulle. Dans la majorité des BD « modernes », c'est-à-dire depuis la fin du 19e siècle pour les USA et depuis les années 1920 pour la tradition franco-belge, les dialogues sont inscrits systématiquement dans des bulles, sauf dans quelques occasions où le texte est situé dans un coin de la case dans un cartouche pour donner des « indications scéniques » sur le lieu (« A Paris », « Sur le Saint-Laurent », « A l'intérieur », etc.) ou l'heure (« Un peu plus tard », « Le soir », etc.). Ceci est en fait un élément conventionnel (et donc arbitraire) mais important dans la mesure où la bulle va définir la BD moderne et d'ailleurs faire l'objet de débats parfois intenses sur le pays d'origine de la BD, en particulier entre les USA et la France (voir Miller). Fait non négligeable pour notre propos, puisque nos auteurs sont québécois, des critiques au Québec ont récemment revendiqué cette modernité dans la BD, dans la mesure où la bulle y a été

utilisée dès 1904 de manière systématique, alors qu'en France ces dialogues se trouvaient encore le plus souvent en-dessous de l'image, et ce jusque dans les années 1920 (voir Falardeau). Cependant, de manière intéressante, Jourdain mêle des éléments qui définissent la BD à diverses époques créant de la sorte un roman graphique qui se définit non pas par l'association entre un trait spécifique (e.g., la bulle) et une certaine modernité, mais en fonction de ses besoins de signifier librement, parfois en dehors du cadre de la case.

Par exemple, les dialogues sont présentés de manière franchement inhabituelle et irrégulière. On les trouve un peu partout sur la page : à l'intérieur de bulles dans l'image (20) mais aussi sur les côtés, à droite (27), à gauche (66), au-dessus (46), et en-dessous (21), voire partout sur la même page (37) ou nulle part sur des pages et cadres muets (e.g., 49-52).

Une fois encore, cette utilisation irrégulière du texte s'explique en partie comme étant une réponse adaptée au théâtre de Lepage qui combine l'« ancien » (e.g., le corps ; voir Defraeye 79-80) et le « nouveau » (e.g., multimédia, dont la technologie des surtitres ; voir Ladouceur). Ainsi, Jourdain utilise, lui, des sous-titres littéralement comme les surtitres chez Lepage, pour traduire les dialogues en langue étrangère, comme lorsque Pierre et Xiao Ling parlent chinois entre eux (53). D'une part, l'impact visuel de la séparation dans la BD est égal à celui créé par les surtitres. D'autre part, ces dialogues ne sont pas seulement séparés de la bulle, ils sont aussi, parfois, précédés du dessin de la tête de celui qui parle (e.g., 27, 34 ; voir Fig. 5), une technique très rare aujourd'hui, parfois utilisée au 19<sup>e</sup> et jusqu'au début du 20<sup>e</sup> siècle (Groensteen, « De l'écriture dramatique à l'écriture graphique » n.p. [8]). Le fait d'adopter ces têtes n'est en rien nécessaire pour savoir qui parle, comme le prouvent les dialogues qui ne les utilisent pas aux pages 21 et 71. Il s'agit donc bien d'un choix qui renvoie à une volonté de fusionner des techniques anciennes (ou redevenues expérimentales) avec des techniques dites plus modernistes (la bulle et la case).

## AU-DELÀ DU CADRE OCCIDENTAL

Ce jeu avec les encadrements ne se limite cependant pas au cadre de l'art occidental dans ses trois catégories étudiées ici (peinture, théâtre, BD). Comme l'un des buts et effets du théâtre de Lepage était de remettre en question le cadre occidental en important des pratiques orientales (danse, musique, calligraphie) dans et à travers le théâtre (Carson, Simon), Jourdain aussi le met en cause mais dans le cadre de son art à lui, une BD picturale.



la mise en cases. Ainsi la peinture orientale traditionnelle qui n'utilise pas la perspective linéaire est systématiquement présentée en juxtaposition avec la perspective linéaire dans sa BD. Par exemple, si la représentation de l'espace des pièces reprend les codes perspectivistes, ses représentations illusionnistes—par exemple, dans l'aéroport (20), puis dans la maison (33)—sont juxtaposées à celles de la peinture chinoise traditionnelle qui, elle, ne tient pas compte de cette perspective occidentale linéaire.<sup>14</sup> Ceci se fait, d'une part, en alternant les pages narratives avec les pages non-narratives majoritairement consacrées à l'art chinois qui sont placées au début et à la fin du livre et qui sont aussi intercalées entre les trois parties (e.g., 18-19, 98-99, 140-41), et d'autre part, en présentant des « peintures orientales » (rouleaux verticaux) sur les murs de ces mêmes pièces dessinées en perspective (e.g., 34-35). La technique picturale occidentale imposant une vue tyrannique de la réalité est donc mise en question par d'autres optiques comme la perspective « situationnelle » chinoise.<sup>15</sup>

**458** De même, l'« absence » de cadrage dans la « peinture » « orientale » renforce le défi lancé à la pensée occidentale, qui à son tour défie l'« orientale » présentée comme figée et stéréotypée. Dans cette dernière, le cadre n'est pas du tout prégnant puisque la peinture se fait par exemple sur des rouleaux (calligraphie et peinture ; e.g., 19). Ces multiples références directes et indirectes à la peinture chinoise dans l'histoire même et entre les chapitres du roman graphique permettent de partiellement compenser partiellement l'absence de la musique et de la danse, très présentes dans la pièce, et de mettre en évidence une autre tradition et une autre modernité (y compris celle de Xiao Ling).

« Parler » de l'Orient ou de l'Autre quand on est Occidental n'est pas sans problème, et Lepage n'a pas toujours su répondre à ce défi de manière pleinement satisfaisante comme l'a montré la controverse autour de la quasi absence d'acteurs d'origine chinoise ou asiatique l'a montré.<sup>16</sup> Sa stratégie avait été à la fois de consulter des autorités sur le sujet et de se mettre clairement en train d'apprendre de manière enthousiaste les usages de l'autre.<sup>17</sup> Jourdain prolonge cela en mettant en images son protagoniste en train d'apprendre les usages de l'autre et de manière empathique. Ainsi, outre le fait capital que Pierre a appris le chinois, on le voit, par exemple, pratiquant la calligraphie (138-39). De manière intéressante, Pierre « dessine/décline » son identité en langue étrangère. On le voit aussi transcrire son nom, Pierre Lamontagne, qui se traduit par deux idéogrammes chinois ; « Pierre » au sens de « caillou » et « montagne » (139). Mais il le fait aussi à l'intérieur d'un cadrage utilisé dans l'éducation à la calligraphie (à l'intérieur d'une page quadrillée), et qui disparaît ensuite lorsqu'on la maîtrise comme le montrent les premières pages sur la calligraphie avant même que ne commence l'histoire. Jourdain l'a dit dans quelques entrevues : Il s'est donc mis en situation d'apprenti vis-à-vis d'une culture Autre,<sup>18</sup> mais pour tout spécialiste de la tradition calligraphique et picturale chinoise, même si les résultats sont extraordinairement réussis, ils sont visiblement amateurs. On notera enfin que la présence d'un autre type d'idéogrammes, les pictogrammes dans l'aéroport au début et à la fin. Mais même si le pictogramme est censé être univoque, il est aussi contextuel, et cette

univocité est relancée par le fait que le pictogramme « départ » n'a pas le même sens selon la fin choisie.

Cette notion de cadre touche alors aussi à la notion de liberté, puisque le cadre c'est ce qui limite la perspective dans le monde symbolique, et transposée dans le monde réel, limite l'action. Or l'histoire du *Dragon bleu* tourne autour d'un second élément essentiel qui est la liberté de choisir. Pierre a choisi de s'installer d'abord à Hong Kong, contre l'avis de sa mère qui enfant se moquait des Chinois (24 ; 24-30 ; 37-38), puis à Shanghai. De même, une fois enceinte Xiao Ling doit faire face à des choix difficiles, personnellement (rendant sa carrière de peintre plus incertaine) et socialement (comme fille-mère elle est ostracisée).<sup>19</sup> Artistiquement, Xiao dépend de Pierre et du modèle de pensée et de représentation qu'il incarne. Dans sa galerie, elle expose des autoportraits d'elle-même (inspirés des selfies qu'elle prend), ce qui peut être vu comme représentant un des éléments cruciaux de l'idéologie occidentale tel l'individualisme, voire l'égoïsme et le narcissisme. Par ailleurs, cette « idéologie » est mise en question de manière ambivalente en particulier par une idéologie « orientale »-nationaliste (voir Wasserstrom et Cunningham). Plus tard, lorsqu'elle quitte Pierre, Xiao Ling se retrouve à la rue essayant de vendre ses tableaux tout en devant s'occuper de son enfant qu'elle a finalement gardé. Ceux-ci sont des reproductions qu'elle a faites en série du fameux autoportrait de Van Gogh. Les autoportraits, qui plus est sont ceux de « personnages » occidentaux, se vendent très bien et l'idéologie productiviste et patriarcale est valorisée par cette « nouvelle » Chine. Lorsque Claire la retrouve dans cette situation, le dialogue suivant met en évidence le côté collectiviste et re-productiviste de son travail :

459

—Claire : Tu en fais combien par jour ?

—Xiao : Quinze.

—C. : C'est beaucoup.

—X. : Ce n'est rien. Le gars de l'autre côté, il fait 25 De Vinci par jour. (145)

Il est important de souligner que le « gars » en fait 25. Car si on voit là qu'elle est encore prisonnière d'un mode de représentation occidental, elle est aussi prisonnière des lois patriarcales où elle est moins « productive » puisqu'elle doit s'occuper du bébé. Ainsi, alors qu'elle est prête à partir, laissant Xiao Ling visiblement déprimée, Claire entend un bébé crier ; elle revient sur ses pas et demande : « Tu as décidé de le garder ? », ce à quoi Xiao Ling répond : « Je n'ai rien décidé du tout » (146). Claire lui propose alors son aide en lui offrant un job chez un de ses clients qui consiste à travailler sur le design d'un nouveau produit visiblement mixte :

—X. : Je suis contente de te voir. Qu'est-ce que tu fais à Shenzhen ?

—C. : Un de mes clients canadiens est sur le point d'ouvrir des magasins en Chine et il veut commencer ici à Shenzhen. / J'ai apporté quelques-uns de leurs articles avec moi.

C'est pour toi. / une veste / un sac / et l'article vedette, une casquette mao avec une feuille d'érable. (144-45)

Toutefois, par un sursaut d'orgueil, elle refuse (147) et Claire s'en va. En colère, Xiao

Ling déchire la carte de visite de Claire (148) et détruit alors l'une des reproductions de Van Gogh (149), initiant un début de révolte et d'indépendance contre ce modèle occidental et contre le modèle re-productiviste chinois. Plus tard, à son tour, Pierre va à sa rencontre et la retrouve dans les mêmes conditions, dans le même hangar où apparemment se vendent des corps, des portraits du Grand Timonier (165), et des copies de tableaux de divers peintres occidentaux dont, pour elle, le même auto-portrait de Van Gogh (164-67). Trois cases, cette fois muettes, montrent le choc des retrouvailles sans qu'on ne sache exactement sur quoi elles débouchent (167 ; cases 3-5) puisque les pages suivantes offrent les trois fins.

460 Xiao Ling est donc doublement « encadrée » par l'Occident et par l'« Orient », et plus précisément la Chine post-maoïste. Elle l'est aussi par la « Chine » car ce pays, malgré un certain nombre de progrès pour la liberté, est alors au mieux une « démocratie » patriarcale. Xiao est aussi définie par l'Occident dans la mesure où la modernité tend à être encore définie selon des critères occidentaux. Elle semble en effet être « coincée » entre deux positions désagréables : ou bien elle refuse de contacter Claire et elle continue sa vie indépendante mais de quasi « mendiante » dans la rue ; ou bien elle accepte et dépend d'une autre personne, qui plus est, occidentale, ce qui l'oblige en outre à renoncer à sa carrière de peintre pour travailler dans le secteur commercial.

## JOUER AVEC LE CADRE POUR S'EN LIBÉRER

Néanmoins, la liberté de Xiao Ling est aussi réaffirmée de diverses manières. Premièrement, ce triangle ne s'inscrit pas dans la tradition orientaliste de Mme Butterfly puisque d'une part il est suggéré que Xiao Ling a un amant, et d'autre part elle refuse d'habiter avec Pierre pour éviter cette dépendance et même la perception de cette dépendance. Il est important de souligner que ce dialogue d'indépendance se produit dans la langue de Xiao Ling :

—Pierre : Xiao Ling, si je perdais la maison et que j'étais forcé d'aller vivre ailleurs, viendrais-tu t'installer avec moi ?

—Xiao : je ne veux pas.

—P. : pourquoi ?

—X. : je veux éviter les ragots.

—P. : quels ragots ?

—X. : je ne veux pas que les gens pensent que je peux exposer mes toiles juste parce que je vis avec le propriétaire d'une galerie. (71)

Deuxièmement, ce choix de l'indépendance se retrouve aussi dans les autoportraits de Xiao Ling reflétant diverses humeurs (réaffirmant qu'il n'y a pas qu'UNE Xiao Ling), et dans leur jeu avec les conventions réalistes et les couleurs éclatées (78-79 ; voir Fig. 6). Troisièmement, il se retrouve dans l'autoportrait plus personnel de la page 135 qui rejoint presque une abstraction lyrique. Ces portraits s'opposent aussi

à la peinture traditionnelle chinoise et à la peinture réaliste de l'époque maoïste et affirme qu'un modernisme chinois est possible contre la tendance interprétative qu'un art à la pointe est nécessairement un art occidental (voir Inaga). Tous ces éléments étaient présents dans la pièce de Lepage mais sont plus forts ici car la BD de par son côté essentiellement visuel met davantage en évidence le côté pictural et ses problématiques orientaliste et avant-gardiste.

Enfin (quatrièmement), c'est la fin identique des deux œuvres qui met en scène et en question la problématique du cadre et de ses implications dans toute l'œuvre de Lepage et dans son adaptation créative par Jourdain. Refuser une fin univoque, c'est d'une part proposer une « œuvre ouverte » (Eco) et c'est refuser que l'auteur ait le dernier mot ; et d'autre part, c'est inviter le lecteur à choisir, reproduisant dans la vie réelle ce qu'il offre à ses personnages dans la fiction. La fin de la pièce met cette notion de choix en forme et en scène dans la mesure où la pièce se termine sur trois fins possibles : Xiao donne l'enfant à Claire qui s'en va avec le bébé et salue Pierre qui semble partir lui aussi de son côté (172-73) ; Xiao donne l'enfant à Claire qui s'en va au Canada et elle reste avec Pierre en Chine (176-77) ; Xiao donne l'enfant à Pierre qui reste à Shanghai et elle s'en va de son côté tandis que Claire retourne au Canada (180-81).<sup>20</sup> C'est aux spectatrices/lecteurs de choisir ou plutôt d'accepter de laisser le choix aux autres (ici les personnages ; voir Bunia).

461



Fig. 6. Autoportraits-identités multiples (*Le Dragon bleu*, Fred Jourdain, n.p. [78-79])

Cette fin polyvalente pose aussi une question intéressante pour de nombreuses régions du monde, et en particulier pour le Québec. Car comme les trois premières parties cherchaient entre autres à montrer la difficulté que le quartier chinois dut

surmonter pour faire partie de/du Québec, cette quatrième partie montre une triple difficulté. D'abord, à travers la galerie, celle de (ré)installer un « quartier » étranger à Shanghai,<sup>21</sup> ou en Chine nationaliste. Ainsi, Pierre révèle qu'il est en passe d'être éjecté par les autorités chinoises (46 ; 71).<sup>22</sup> Ensuite, la difficulté pour les peintres exposés dans cette galerie comme Xiao Ling de faire partie de cette galerie et/ou de son système de représentation occidentale, et aussi du système « chinois » qui les encadre, sans être définis uniquement par l'un d'eux. Enfin, indirectement, la question de l'encadrement du Québec est posée : fait-il ou pas partie du Canada ? Et/ou peut-il faire partie de la Chine (comme quartier—à travers la galerie) et/ou du monde comme part « participaCtive » ?<sup>23</sup> Ainsi dans « [u]ne discussion libre avec Robert Lepage, 'souverainiste tiède' » publié par Radio-Canada le 16 juin 2016, Lepage déclare :

462

Ça dépend qui en parle [de la souveraineté], quel projet est sur la table. Ça dépend si c'est un projet d'avenir ou si c'est pour régler le passé. Si c'est un projet d'avenir qui sert à redéfinir le Québec comme une société moderne, ouverte et pluraliste, je suis entièrement d'accord, mais ce n'est pas toujours le discours qu'on nous tient. (« Entretien »)

Propos auquel Patrice Roy, l'intervieweur, ajoute : « Cela dit, à l'étranger, Robert Lepage se définit également comme Canadien, et n'y voit aucune contradiction ».

Cette fin polyvalente peut être lue de deux manières qui d'ailleurs ne sont ni exclusives ni contradictoires non plus. La première est conventionnelle, donner le choix, et c'est certainement un cadeau que les auteurs font à leurs récepteurs (spectateurs/lectrices). Quant à la deuxième manière, en multipliant les cadres par 3, elle met en fait le cadre plus encore en évidence, car chaque fin est nécessairement un nouveau cadre. Cette emphase sur le cadre qui fait appel à l'extérieur, aux nouveaux cadres, peut alors être lue aussi comme une manière de rappeler que l'œuvre « manque ». Comme Derrida le remarque à propos de la religion chez Kant, parce que la raison est « consciente de son impuissance à satisfaire son besoin moral, elle recourt au parergon, à la grâce » (65). De même, nos deux auteurs savent que l'œuvre d'art manque quelque chose, est en manque de quelque chose, qu'elle n'a pas de sens que si elle est complétée par les récepteurs qui à leur tour devront jouer avec les cadres et le Cadre pour signifier leur liberté.<sup>24</sup>

La dernière image de la BD, non présente dans la pièce, confirme encore cela dans le (para)texte puisque c'est celle d'un enfant qui dessine-peint un dragon bleu, mettant donc en images le titre de ce roman graphique, sur un rouleau-scroll. Sur la page de gauche, on voit le caractère-idéogramme qui signifie « origine » non pas comme retour à l'origine comme la *Trilogie* tendait à le faire en cercle fermé, mais un nouveau début avec apparemment un enfant qui serait mixte (de Robert ?).

## CONCLUSION

Pour conclure, je voudrais commencer par souligner le fait qu'entre la pièce et le livre, le « fond général » (Derrida 71), c'est-à-dire le contexte, a changé. Jourdain a donc adapté sa BD au nouveau contexte. La pièce a été écrite en 2008 et mise en scène en 2009, trop tard pour intégrer les événements majeurs de 2008, et semble se passer dans les années 2000. Mais la BD a été créée en 2012, donc après les jeux olympiques de 2008 (qui sont ici plusieurs fois représentés ; 59, poupée ; 60, 85, posters), et en pleine reprise en main de la gouvernance par le parti « communiste » avec Xi Jinping comme homme fort à sa tête. Ceci expliquerait en partie pourquoi Jourdain a choisi d'effacer le côté de la propagande maoïste et même post-maoïste et a davantage mis l'accent sur l'aspect extrêmement compétitif sur les plans économique et commercial d'un pays en pleine expansion depuis 1990.<sup>25</sup>

Si les cadres sont inévitables, puisqu'il n'y a pas de hors-cadre (Derrida),<sup>26</sup> par ce jeu avec les contraintes que sont les cadres, il y a réaffirmation d'une certaine liberté. Les questions sont aussi de savoir qui (ou ce qui) encadre qui (quoi) et comment éviter d'en être la victime sinon justement en mettant en jeu ces cadres les uns avec/contre les autres.

463

Ainsi, en adaptant cette pièce en roman graphique, Jourdain accomplit quatre choses. Premièrement, il réinscrit la bande dessinée dans une tradition qui remonte à la Renaissance où peinture, théâtre et d'autres arts travaillaient ensemble ; corrélativement, il inscrit aussi sa BD dans le neuvième art, contribuant à la légitimation de la BD. Deuxièmement, il met en question les notions traditionnelles d'adaptation et ses corollaires conventionnels comme les notions de linéarité, fidélité et spécificité pour mettre en avant l'adaptation créative.<sup>27</sup> Troisièmement, en choisissant une œuvre théâtrale aussi célèbre et célébrée, Jourdain inscrit son œuvre dans la pseudo-catégorie du roman graphique, qui a elle-même contribué au mouvement en cours de légitimation de la BD, longtemps déconsidérée, mais de plus en plus acceptée comme neuvième art et de plus en plus populaire dans le « village global ».<sup>28</sup> Quatrièmement, comme l'avait fait Lepage dans ses quatre pièces, il intègre la culture « orientale », ici spécifiquement artistique, pour questionner le cadre de pensée occidental et sa domination, mais aussi pour questionner à la fois de manière plus explicite l'orientalisme, et la Chine contemporaine dans ses excès dirigistes et économistes. Tous deux s'orientent ainsi vers un cosmopolitisme engagé et empathique, au double sens, où d'abord les deux artistes occidentaux « mâles » et « blancs » recherchent le dialogue et acceptent de se mettre en position d'apprentis, d'apprenants, et où ils le font non seulement sur un plan esthétique dans notre société transmédiatique mais aussi cosmo-politique (voir Pheng et Robbins).

## NOTES

1. Pour une bonne introduction bien que générale et brève, à l'adaptation en BD, voir Pratt 230-38. Voir aussi, mais dans une perspective différente de la mienne ici, celle de la transmédiatité, les deux introductions, les deux conclusions et trois chapitres sur la BD, dans *La Transécriture* de Gaudreault et Groensteen.
2. Le roman graphique est évidemment une catégorie ambivalente, en partie promue pour des raisons de marketing, mais renvoyant aussi à d'autres facteurs, voir Baetens ; voir aussi Mazur et Danner, « The International Graphic Novel » et *Comics : A Global History*. Dans cet article, j'utilise les termes « roman graphique », « bande dessinée » et « BD » sans distinction.
3. *La Trilogie des dragons*, auteurs multiples dont Robert Lepage ; *Le Dragon bleu* a pour auteurs Robert Lepage, et Marie Michaud qui était aussi co-autrice de la *Trilogie*.
4. Le livre n'est en fait pas paginé ; ma pagination commence avec la toute première page après la couverture, celle qui serait la page de titre, et se termine à la toute dernière avant la quatrième de couverture. La pièce *Le Dragon bleu* est visible en ligne à <https://www.youtube.com/watch?v=tBPzqV15RrQ>
- 464 5. Il y a peu de traces de cet entretien dans Houle.
6. La traduction anglaise de la pièce utilise « Illustration » sur la couverture.
7. Les Editions Alto est une petite maison d'édition indépendante québécoise fondée en 2005 et publiant des romans et des livres illustrés et pour laquelle Jourdain a illustré plusieurs ouvrages.
8. Pour le théâtre en général, voir Ubersfeld ; la critique de la spécificité ne nie pas la spécificité d'un art ou média mais critique son « purisme », à l'exclusion d'autres facteurs non-spécifiques et d'autres approches en-dehors de l'analyse de texte tout aussi cruciales (comme celle de la production ou de la réception), spécialement dans le cas de l'adaptation. Pour le théâtre de Lepage en particulier, voir l'anthologie *Theater sans frontières* éditée par Donohoe et Koustas, et en particulier les articles qui nous intéressent directement dont celui de Piet Defraeye pour l'importance du corps et de la musique, deux éléments absents de la BD (79-93) et l'étude toute récente sur l'espace de James Reynolds.
9. Voir les articles complémentaires de Groensteen, « Bande dessinée et théâtre » et « De l'écriture dramatique à l'écriture graphique », et *L'Excellence de chaque art*.
10. « Through this questioning of the frame, twentieth-century artists managed to restore to the art work something of the fragility, the mutability—the timefulness—which the gilded frame had sought since the early Renaissance to deny. Rothko and Newman tore art out of its comfort zone—out of its envelope ?—and place it with an equal legitimacy under the sign of discomfort. In the frame's absence, the process through which their paintings establish and encode the link with the beholder and how they acquire status became the object of a new negotiation » (Phelan 168).
11. Même s'il est certain que les audaces des hommes de théâtre de l'entre-deux-guerres furent freinées par ces 'lieux théâtraux' d'une autre époque, qui leur faisaient chercher souvent le plein air, un cirque ou mêmes [sic] des marchés couverts pour des scènes à la mesure de leurs ambitions » (Dumur 1326).
12. Pour un exemple de ce jeu avec le cadre et l'idéologie dans l'art cinématographique, voir *The Draughtsman's Contract* (1990) de Peter Greenaway (voir Pascoe 67-91).
13. On notera aussi que l'absence du multimédia dans la BD est en partie compensée par l'usage de l'ordinateur pour dessiner (bien que cela ne soit sans doute visible que par des connaisseurs).
14. La peinture chinoise a une histoire très longue et très riche ; celle à laquelle je fais référence ici est celle qui est mise en évidence dans cette BD de Jourdain, une peinture d'avant la dynastie Qing (avant l'influence occidentale), qui présente trois types traditionnels (calligraphie, paysage, « fantastique » [dragon]), et qui est mise en contrepoint avec la peinture « moderniste » qui se cherche de Xiao Ling.

15. Voir Caswell. Cette mise en question par la perspective « orientale » rejoint alors aussi les propos de Derrida dans *De la grammatologie* sur sa critique du grammaticentrisme et de l'ethnocentrisme.
16. La controverse s'est renouvelée récemment avec la pièce *Kanata* de Lepage ; voir « Controverse autour de la pièce *Kanata*. »
17. Voir Carson, et Harvie ; ainsi que Lorre-Johnston.
18. Pour le parallèle incontournable avec Hergé dans *Le Lotus bleu* (parallèle d'autant plus fort que la couverture présente ce même dragon), voir Farr 50-59.
19. Pour la complexité de cette problématique, voir Wasserstrom et Cunningham 81-83.
20. C'est le passeport, visible dans la main ou la poche des personnages, qui suggère aux lecteurs/spectatrices ces directions/destinations.
21. On se rappellera que Shanghai a longtemps été connue pour son « quartier » étranger, appelées « concessions étrangères » et conséquence des « Traités inégaux » après les guerres de l'opium.
22. Ceci allude à la fois aux évictions forcées dans Beijing pour les jeux olympiques de 2008 et aux pressions et répressions contre de nombreux critiques, chinois et étrangers, voir Wasserstrom et Cunningham xv-xvi.
23. Lepage a une attitude ambivalente vis-à-vis d'un Québec souverain ; voir divers entretiens dont l' « Entretien avec Patrice Roy ».
24. « Seule une certaine pratique de la fiction théorique peut donc travailler [contre] le cadre, le [faire ou laisser] jouer [contre] lui-même. » + « La pratique de la fiction risque toujours d'y croire ou d'y faire croire. La pratique de la fiction doit donc veiller à ne pas laisser refler une fois de plus la vérité métaphysique sous l'étiquette de la fiction » (Derrida 93). Pour une étude sémiotique du cadre, voir Beguin-Verbrugge.
25. Ce roman graphique est publié à la fin de la 3e décennie de développement économique astronomique et l'année de la transition entre Hu Jintao et Xi Jinping, actuel président de la République chinoise, aux pouvoirs accrus et quasi-dictatoriaux (voir Wasserstrom et Cunningham 153-55).
26. « La déconstruction ne doit ni recadrer ni rêver l'absence pure et simple de cadre. Ces 2 gestes apparemment contradictoires sont ceux-là mêmes, et systématiquement indissociables, de ce qui se déconstruit ici » (Derrida 85).
27. Il est important que l'on accepte une adaptation non seulement au-delà des problématiques dépassées de la linéarité et de fidélité, mais à travers un modèle qui met aussi en évidence que, comme pour la traduction, elle ne perd pas seulement au change mais peut aussi gagner et devrait être reçue positivement (voir Grun et Dollerup).
28. Pour la globalisation du roman graphique, voir Baetens ; Mazur et Danner, « The International Graphic Novel » et *Comics : A Global History*.

## OUVRAGES CITÉS

- Babelon, Jean, directeur. « Renaissance. » *Histoire de l'art. Vol. 3 : Renaissance Baroque, Romantisme*, Gallimard/Pléiade, 1965, pp. 1-42.
- Baetens, Jan. « World Literature and Popular Literature : Toward a Wordless Literature ? » *The Routledge Companion to World Literature*, sous la direction de Theo D'haen et al., 2014, pp. 336-44.

- Bal, Mieke. « Framing. » *Traveling Concepts*, U of Toronto P, 2002, pp. 131-73.
- Beguin-Verbrugge, Annette. *Images en texte, images du texte : Dispositifs graphiques et communication écrite*. PU du Septentrion, 2006.
- Bramlet, Frank, et al., directeurs. *The Routledge Companion to Comics*. Routledge, 2014.
- Bruhn, Jorgen, et al., directeurs. *Adaptation Studies : New Challenges, New Directions*. Bloomsbury, 2013.
- Brydon, Diana, et Marta Dvorak, directrices. *Canadian and Global Imaginaries in Dialogue*. Wilfrid Laurier UP, 2012.
- Bunia, Remigius. « Framing the End. » *Framing Borders in Literature and Other Arts*, sous la direction de Werner Wolf, Rodopi, 2006, pp. 359-81.
- Carroll, David. *Paraesthetics : Foucault, Lyotard, Derrida*. Methuen, 1987.
- 466 Carson, Christine. « From *Dragon's Trilogy* to *The Seven Streams of the River Ota*: The Intercultural Experiments of Robert Lepage. » *Theater sans frontières*, sous la direction de Joseph Donohoe et Jane Koustas, Michigan State UP, 2000, pp. 43-78.
- Caswell, James. « Lines of Communication : Some 'Secrets of the Trade' in Chinese Painters' Use of 'Perspective.' » *RES : Anthropology and Aesthetics*, vol. 40, 2001, pp. 188-210.
- Cheah, Pheng, et Bruce Robbins, directeurs. *Cosmopolitics : Thinking and Feeling Beyond the Nation*. U of Minnesota P, 1998.
- « Controverse autour de la pièce *Kanata* : Lepage et Mnouchkine proposent une rencontre. » *Huffington Post*, 16 juillet 2018, quebec.huffingtonpost.ca/2018/07/16/controverse-kanata-lepage-mnouchkine-proposent-rencontre-opposants\_a\_23482801/.
- Defraeye, Piet. « The Staged Body in Lepage's Musical Productions. » *Theater sans frontières*, sous la direction de Joseph Donohoe et Jane Koustas, Michigan State UP, 2000, pp. 79-93.
- Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. Flammarion, 1978.
- D'haen, Theo, et al., directeurs. *The Routledge Companion to World Literature*. Routledge, 2014.
- Donohoe, Joseph, et Jane Koustas, directeurs. *Theater sans frontières : Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*. Michigan State UP, 2000.
- Dumur, Guy, directeur. *Histoire des spectacles*. Gallimard, 1965, pp. 581-624.
- Dundjerovic, Aleksandar. *The Theatricality of Robert Lepage*. McGill-Queen's UP, 2007.
- Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Seuil, 1970.

- Falardeau, Mira. « La bande dessinée française est née au Canada en 1904. » *Communication and Language*, vol. 126, 2000, pp. 23-46.
- Farr, Michael. *Tintin : The Complete Companion*. Last Gasp, 2001.
- Gaudreault, André, et Thierry Groensteen, directeurs. *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*. Editions Nota Bene/CNBDI, 1998.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Seuil, 1987.
- Gravett, Paul. « De Luca and *Hamlet* : Thinking Outside the Box. » *European Comic Art*, vol. 1, no. 1, 2008, pp. 21-35.
- Greenaway, Peter. *The Draughtsman's Contract*. British Film Institute, 1990.
- Groensteen, Thierry. *Le Système de la bande dessinée*. PUF, 1999.
- . « Bande dessinée et théâtre. » *Neuvièmeart2.0*, 2015, [neuviemeart.citebd.org/spip.php?rubrique124](http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?rubrique124).
- . « Théâtre. » *Neuvièmeart2.0*, 2015, [neuviemeart.citebd.org/spip.php?article949](http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article949). **467**
- . « De l'écriture dramatique à l'écriture graphique. » *Neuvièmeart2.0*, 2015, [neuviemeart.citebd.org/spip.php?article936](http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article936).
- . *L'Excellence de chaque art*. PU François Rabelais, 2018.
- Grun, Maria, et Cay Dollerup. « 'Loss' and 'Gain' in Comics. » *Perspectives : Studies in Translatology*, vol. 11, no. 3, 2003, pp. 197-216.
- Harvie, Jennifer. « Transnationalism, Orientalism, and Cultural Tourism : *La Trilogie des dragons* and *The Seven Streams of the River Ota*. » *Theater sans frontières*, sous la direction de Joseph Donohoe et Jane Koustas, Michigan State UP, 2000, pp. 109-25.
- Houle, Nicolas. « Fred Jourdain : dans le ventre du *Dragon bleu*. » *Le Soleil*, 9 avril 2011, [www.lesoleil.com/archives/fred-jourdain-dans-le-ventre-du-dragon-bleu-f31f85167955a75fad0d0a4c54906a3a](http://www.lesoleil.com/archives/fred-jourdain-dans-le-ventre-du-dragon-bleu-f31f85167955a75fad0d0a4c54906a3a)
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006.
- Inaga, Shigemi. « The Impossible Avant-Garde in Japan: Does the Avant-Garde Exist in the Third World? Japan's Example: A Borderline Case of Misunderstanding in Aesthetic Intercultural Exchange. » *Comparative and General Literature*, vol. 41, 1993, pp. 67-75.
- Jones, William B., Jr. *Classics Illustrated : A Cultural History*. McFarland, 2011.
- Jourdain, Fred, artiste ; Robert Lepage et Marie Michaud, scénaristes. *Le Dragon bleu*. Alto, 2011.
- . *The Blue Dragon*. Anansi, 2011.
- Kaenel, Philippe. « Les formes du spectacle dans les récits graphiques : autour de Rodolphe Töpffer. » *Neuvièmeart2.0*, 2015, [neuviemeart.citebd.org/spip.php?article935](http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article935).

- Ladouceur, Louise. *Making the Scene : La traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*. Editions Nota Bene, 2005.
- Leclerc, Hélène. « La scène d'illusion et l'hégémonie du théâtre à l'italienne. » *Histoire des spectacles*, sous la direction de Guy Dumur, 1965, pp. 581-624.
- Lepage, Robert. « Entretien avec Patrice Roy. » *Radio-Canada*, 6 juin 2016, [ici.radio-canada.ca/nouvelle/785756/robert-lepage-887histoire-quebec-souverainete](http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/785756/robert-lepage-887histoire-quebec-souverainete).
- Lepage, Robert, et Marie Michaux. *Le Dragon bleu*. [www.youtube.com/watch?v=tBPzqVI5RrQ](http://www.youtube.com/watch?v=tBPzqVI5RrQ), 2011.
- Lepage, Robert, et al. *La Trilogie des Dragons*. Les 400 coups, 2006.
- Little, Suzanne. *Framing Dialogues : Towards an Understanding of the Parergon in Theatre*. Diss., Queensland U of Technology, 2004. [eprints.qut.edu.au/15981/](http://eprints.qut.edu.au/15981/).
- 468 Lorre-Jonston, Christine. « 'You Must See to Understand...' : Orientalist Clichés and Transformation in Robert Lepage's *The Dragons' Trilogy*. » *Canadian and Global Imaginaries in Dialogue*, sous la direction de Diana Brydon et Marta Dvorak, Wilfrid Laurier UP, 2012, pp. 225-40.
- Mazur, Dan, et Alexander Danner. *Comics : A Global History, 1968 to the Present*. Thames and Hudson, 2014.
- . « The International Graphic Novel. » *The Graphic Novel*, sous la direction de Stephen Tabachnick, Cambridge UP, 2017, pp. 58-79.
- Menu, Christophe. *La bande dessinée et son double*. L'Association, 2011.
- Miller, Ann. « Bande dessinée : A Disputed Centenary. » *FCS*, vol. 10, no. 1, 1999, pp. 67-87.
- Pascoe, David. *Peter Greenaway, Museums and Moving Images*. Reaktion Books, 1997.
- Peeters, Benoit. *Lire la bande dessinée : Case, planche, récit*. Flammarion, 1998.
- Phelan, Richard. « The Picture Frame in Question : American Art in 1945-2000. » *Framing Borders in Literature and Other Arts*, sous la direction de Werner Wolf, Rodopi, 2006, 159-75.
- Pratt, Henry John. « Comics and Adaptation. » *The Routledge Companion to Comics*, sous la direction de Frank Bramlet et al., 2016, pp. 230-38.
- Reynolds, James. *Robert Lepage/Ex Machina : Revolution in Theatrical Space*. Methuen Drama, 2019.
- Simon, Sherry. « Robert Lepage and the Languages of Spectacle. » *Theater sans frontières*, sous la direction de Joseph Donohoe et Jane Koustas, Michigan State UP, 2000, pp. 215-30.
- Tabachnick, Stephen, directeur. *The Graphic Novel*. Cambridge UP, 2017.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Editions sociales, 1977.

Wasserstrom, Jeffrey, et M.E. Cunningham. *China in the 21st Century : What Everyone Needs to Know*. Oxford UP, 2018.

Wolf, Werner, directeur. *Framing Borders in Literature and Other Arts*. Rodopi, 2006.