

Les Belles fidèles : de l'adaptation en bande dessinée littéraire

Les Belles fidèles: the literary comic book adaptation

Christophe Cosker



Jan Baetens, *Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité*,
Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2020, 225 p. EAN :
9782874498046.

Pour citer cet article

Christophe Cosker, « Les Belles fidèles : de l'adaptation en bande dessinée littéraire », *Acta fabula*, vol. 22, n° 7, « Théories de l'adaptation », Août-septembre 2021, URL : <https://www.fabula.org/revue/document13802.php>, article mis en ligne le 20 Août 2021, consulté le 20 Septembre 2024, DOI : 10.58282/acta.13802

Christophe Cosker, « Les Belles fidèles : de l'adaptation en bande dessinée littéraire »

Résumé - Auteur de *Cent ans de bande dessinée* (2007) ou encore de *Pour le Roman-photo* (2010), Jan Baetens propose ici un nouvel essai sur la littérature en estampes : *Adaptation et bande dessinée*. Le sujet de l'ouvrage est la bande dessinée littéraire, c'est-à-dire l'adaptation, en bande dessinée, d'œuvres littéraires. Jan Baetens donne, comme premiers exemples de cette voie, les *Voyages et aventures du Dr Festus*, composé en 1829 par Rodolphe Töpffer, publié en estampes en 1833, puis en roman en 1840, ou encore *Les Misérables* de Victor Hugo, dessiné par Cham. L'auteur voit, dans cette « reprise des textes littéraires sous forme dessinée » une caractéristique de l'œuvre moderne, en lien avec une attente du public.

Mots-clés - Adaptation, bande dessinée, cinéma, Inadaptation

Christophe Cosker, « Les Belles fidèles: the literary comic book adaptation »

Summary - Author of *Cent ans de bande dessinée* (2007) or *Pour le Roman-photo* (2010), Jan Baetens here offers a new essay on literature in print: *Adaptation and Comics*. The subject of the book is literary comics, i.e. the adaptation, in comics, of literary works. Jan Baetens gives, as early examples of this path, the *Voyages et aventures du Dr Festus*, composed in 1829 by Rodolphe Töpffer, published in print in 1833, then in novel in 1840, or *Les Misérables* by Victor Hugo, drawn by Cham. The author sees, in this "reworking of literary texts in drawn form" a characteristic of the modern work, in connection with an expectation of the public.

Les Belles fidèles : de l'adaptation en bande dessinée littéraire

Les Belles fidèles: the literary comic book adaptation

Christophe Cosker

« Dès qu'il s'agit d'apprécier une adaptation, les connaisseurs de l'œuvre d'origine se mettent à jouer au jeu des sept erreurs. »¹

Auteur de *Cent ans de bande dessinée* (2007)², *Hergé écrivain* (2010)³, ou encore de *Pour le Roman-photo* (2010)⁴, Jan Baetens propose ici un nouvel essai sur la littérature en estampes : *Adaptation et bande dessinée*. Le sujet de l'ouvrage est la bande dessinée littéraire, c'est-à-dire l'adaptation, en bande dessinée, d'œuvres littéraires. Jan Baetens donne, comme premiers exemples de cette voie, les *Voyages et aventures du Dr Festus*, composé en 1829 par Rodolphe Töpffer, publié en estampes en 1833, puis en roman en 1840, ou encore *Les Misérables* de Victor Hugo, dessiné par Cham. L'auteur voit, dans cette « reprise des textes littéraires sous forme dessinée »⁵ une caractéristique de l'œuvre moderne, en lien avec une attente du public. Mais l'adaptation du texte littéraire en bande dessinée souffre d'un préjugé à dépasser. En effet, ce type d'ouvrage a mauvaise presse. Il serait en effet néfaste, pour la littérature parce qu'il la simplifie, et pour la bande dessinée, parce qu'il serait souvent mal dessiné. Ce préjugé trouve son origine dans la conception romantique de la littérature comme complexe et personnelle. En outre, l'adaptation ne serait pas création, mais seulement re-création. Jan Baetens sous-titre son essai « Éloge de la fidélité », en dépit de l'attitude qui consiste à faire de la fidélité un critère qualitatif utilisé pour discréditer l'œuvre-cible. L'adaptation est alors fatalement perte et trahison. Pourtant, la multiplicité des voies des études de l'adaptation permet de repenser le sujet. L'auteur se réfère non seulement à l'approche économique qui explique l'adaptation, mais aussi à l'approche génétique qui permet de redéfinir l'œuvre comme protéiforme :

¹ Jean Cléder et Laurent Jullier, *Analyser une adaptation. Du texte à l'écran*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2017, p. 7.

² Jan Baetens, *Cent ans de bande dessinée*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2007.

³ Jan Baetens, *Hergé écrivain*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2010.

⁴ Jan Baetens, *Pour le Roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010.

⁵ Jan Baetens, *Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 7.

« Dans le contexte de l'adaptation en bande dessinée, ces problèmes sont à la fois capitaux et omniprésents. On peut distinguer ici trois situations de base : 1) les œuvres originales, apparemment non adaptées ; 2) les œuvres, multiformes et tout sauf homogènes, qui résultent d'une adaptation littéraire ou autre ; 3) les œuvres mixtes qui se présentent aussi bien comme des adaptations que comme des créations originales, et dont les continuations sont un exemple largement attesté en bande dessinée. Répétons-le : toute œuvre est adaptation. » (p. 203)

Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité se présente donc comme un ensemble de onze monographies qui analysent des adaptations d'œuvres littéraires, de *Zazie dans le métro* (1959) par Raymond Queneau à *L'Homme sans qualités* (1943) de Robert Musil. Pour rendre compte de l'essai illustré de Jan Baetens, nous regroupons les analyses en fonction de trois directions qui proposent diverses stratégies selon un ordre croissant d'originalité de l'adaptation, qui apparaît d'abord comme une simple répétition, puis comme un transfert, avant de culminer en une véritable création.

1. L'adaptation comme répétition

Le premier degré de l'adaptation est la répétition, que Jan Baetens définit comme « la redite du même dans l'autre » (p. 39). La première étude porte sur *Zazie dans le métro*. Raymond Queneau est notamment adapté en bande dessinée par Jacques Carelman et Clément Oubrier. L'auteur commence par présenter le texte littéraire original de la façon suivante :

« Le roman de Queneau, fiction picaresque sur la découverte de Paris et de la 'vraie vie' par une enfant qui pense et s'exprime déjà comme une adulte, constitue le sommet des recherches de l'auteur sur l'évolution de la langue française depuis l'entre-deux-guerres. Pour Queneau, le français 'réel', c'est-à-dire parlé, populaire, moderne, était en train de s'éloigner à grande vitesse du français 'officiel', figé si ce n'est fossilisé, base de l'enseignement mais aussi des échanges tant administratifs que littéraires. » (pp. 27-28).

Zazie dans le métro est donc un roman qui porte sur le langage. Sa matière même est éloignée du dessin et ne semble pas en appeler à lui. Jan Baetens rappelle le terme qui inaugure le texte « Doukipudonktan » et analyse la façon dont les deux dessinateurs s'emparent du mot et le mettent en image pour « tenter de reproduire par d'autres moyens des effets semblables » (p. 27). La première adaptation, celle de Jacques Carelman, date de 1966 et se caractérise par une esthétique qui rappelle la Belle Époque, notamment le titre encadré en manière d'imitation des ferronneries de certains panneaux indicateurs de stations du métro parisien ou

encore le style des volutes qui représentent les effluves nauséabondes qui incommode le personnage. La deuxième adaptation considérée est celle de Clément Oubrière et date de 2008. Au style monumental du premier succède le style humble du second, au plus près du peuple, et le dessin des personnages, notamment leurs bérets, renvoie à certaines photographies de Raymond Queneau lui-même.

Mais l'exemple paradigmatique de cette première forme d'adaptation est celle d'*À la recherche du temps perdu* par Stéphane Heuet à partir de 1998. Jan Baetens y voit un exemple de « redite du même dans l'autre » (p. 39), qu'il analyse à l'aune du concept de maintenance :

« De ce point de vue, les antimodernes seraient du côté de ce que Jean Paulhan nomme la *maintenance*, c'est-à-dire le retour averti à certaines formes plus classiques dans l'espoir de sortir de l'opposition tranchée entre la *Rhétorique* (la manière de penser qui fait procéder la pensée des mots) et la *Terreur* (qui fait procéder les mots de la pensée). » (p. 42).

En ce sens, le dessin permet de dépasser l'opposition entre la pensée et le mot, grâce à la ligne. Entre la rhétorique ancienne et la terreur moderne, Jean Paulhan propose la maintenance comme un moyen terme qui se caractérise par une vigilance de l'ancien. Stéphane Heuet est quant à lui partisan d'une adaptation juste, qui mélange le populaire au savant. En recourant au modèle du 48cc, c'est-à-dire de l'album cartonné couleurs de quarante-huit pages et de format A4, le dessinateur utilise la ligne claire d'une façon anti-moderne qui le met néanmoins dans une position délicate, à la fois par rapport aux thuriféraires de Marcel Proust et à ceux du roman graphique.

2. L'adaptation comme transfert

Le deuxième degré de l'adaptation distingué par Jan Baetens est celui du transfert. L'auteur en donne comme exemple le dessin de *John Caddigate* par Simon Grennan dans *Courir deux lièvres* (2014). L'auteur présente d'abord le texte-source :

« Grand concurrent de Dickens à son époque, Anthony Trollope (1815-1882) passe depuis longtemps pour un auteur un peu vieillot, lu davantage par nostalgie que par intérêt. Aujourd'hui, la modernité de son style n'est pas vertu la plus citée de l'auteur. Que cette réputation poussiéreuse ne soit guère méritée, la lecture de *John Caddigate* (1879), roman tardif de Trollope, en convainc sans problème. Développé dans un style et avec toutes les précautions narratives et rhétoriques que l'on peut juger dignes d'Henry James, *John Caddigate* est l'histoire d'un jeune homme qui renonce à son héritage pour cause de dettes de jeu et part en Australie pour

chercher de l'or. Il en revient en homme riche, pour épouser le grand amour de sa vie. Mais au cours du baptême de leur premier enfant surgit une étrangère, qui se présente comme l'épouse légitime de Caddigate. Il s'ensuit un long procès et bien des petites et grandes péripéties, qui ne lèveront jamais le mystère sur l'éventuelle bigamie du héros. » (p. 125).

Il s'agit donc d'une histoire réaliste qui met en scène la formation picaresque et l'ascension d'un jeune homme, en prise avec les femmes et l'argent. Pour l'adapter en bande dessinée, Simon Grennan imagine une histoire visuelle, presque muette et constituée de planches larges. La formule adoptée consiste à transposer en dessin l'*evenness* verbale d'Anthony Trollope :

« On imagine facilement comment la notion de '*evenness*' se transporte du domaine verbal du roman au domaine visuel de la bande dessinée. En dessinant les personnages et les objets, les décors et les lieux, l'auteur peut s'appuyer sur des procédés qui articulent l'égalité du traitement. La représentation de l'espace peut par exemple mettre en sourdine la distinction entre « figure » et « fond ». » (p. 128)

Cette sorte d'équanimité stylistique se révèle difficile à ajuster en raison du risque de platitude et de monotonie là où conviennent l'uniformité et la régularité. Un autre exemple est celui de l'adaptation de *Fritz Haber* en plusieurs volumes, de 2005 à 2014, par David Vandermeulen. Le texte original présente une certaine complexité :

« Fritz Haber se lit à la fois comme une mise en scène romancée de l'Histoire avec un très grand H et comme l'adaptation d'une légende médiévale, la *Chanson des Nibelungen*, plusieurs fois remodelée au cours du temps. L'œuvre de Vandermeulen innove aussi dans le genre de la biographie dessinée. » (p. 150).

L'adaptation en bande dessinée travaille donc principalement selon deux axes, à savoir la représentation du temps et celle de la vie humaine. David Vandermeulen résout les deux problèmes par le dessin du visage. Il s'appuie sur un art du portrait qui prend une dimension politique où « le visage se substitue à l'action » (p. 163). Le même procédé se trouve dans le dessin de Nestor Burma par Jacques Tardi. Jan Baetens parle à ce propos de « planches à têtes parlantes » (p. 79). En effet, dans le dialogue entre Mado et Burma, ce sont principalement les visages et les mains qui échangent et s'expriment.

3. L'adaptation créatrice

Le troisième et dernier degré de l'adaptation est le plus complexe et le plus abouti. Jan Baetens le théorise à la suite de Linda Hutcheon :

« Un contre-courant s'est pourtant manifesté qui voit l'adaptation comme une création autonome, insistant à la fois sur la liberté du créateur et le besoin d'explorer les propriétés matérielles et les traditions spécifiques du média d'accueil. L'ouvrage de Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, passe souvent pour la synthèse idéale de cette nouvelle approche. » (pp. 17-18).

Ainsi la théorie de l'adaptation s'appuie-t-elle sur une nouvelle théorie de l'œuvre. La bande dessinée littéraire est aussi créative que l'œuvre originale, et ce statut de texte-cible n'a pas vocation à la minorer. Le degré suprême de l'adaptation consiste en effet à « tenter de reproduire par d'autres moyens des effets semblables » (p. 27). L'exemple paradigmatique est l'adaptation, ou plutôt le transfert du *Joueur d'échecs* de Stefan Zweig par David Sala :

« Dans une étude fort traditionnelle mais toujours extrêmement utile, *Novel to Film*, Brian McFarlane a commenté la distinction entre 'adaptation proprement dite' (soit les éléments qui se prêtent sans obstacle à la conversion médiatique) et 'transfert' (soit les éléments qui exigent de l'adaptation un effort particulier de réinterprétation). » (p. 54).

L'intérêt de l'adaptation réside dans l'effort de réinterprétation qu'elle oblige à accomplir et qui ne s'oppose pas à la fidélité car, en s'éloignant de la lettre de l'œuvre, on peut se rapprocher de son esprit. David Sala s'appuie donc sur les possibilités de transfert entre le damier des échecs et le gaufrier de la page de bande dessinée. Mais ce transfert est créatif parce que l'ensemble de huit fois huit cases est toujours subverti en-deçà ou au-delà et que des illusions d'optique lui confèrent la troisième dimension du volume, et ce dès la couverture de l'album. Les personnages sont également représentés d'une manière figée et qui plus est, sur un fond qui renvoie au motif du damier. La taille des cases suggère enfin la temporalité du jeu d'échecs « où s'enchaînent brusques décisions et interminables périodes de réflexion. » (pp. 58-59). David Sala recourt enfin à une stratégie de la survisualisation dans laquelle le dessin fait référence à l'univers pictural d'Otto Dix ou encore de Gustav Klimt.

Un autre exemple est celui d'Olivier Deprez, *Le Château d'après Kafka* (2018). L'auteur commence par rappeler que :

« Kafka est le parangon de l'écrivain visuel, c'est-à-dire de l'écrivain au style visuel, mais aussi de l'écrivain systématiquement mis à contribution dans tous les grands médias visuels de notre époque (cinéma, photographie, télévision, théâtre, peinture, bande dessinée, opéra, sans oublier bien sûr les innombrables éditions illustrées de ses livres. Lisant Kafka, on 'voit' tellement ce qu'il écrit que le saut du texte à la bande dessinée s'opère. » (p. 87).

Dans cette adaptation, la lettre de l'alphabet se fait image et objet visuel. Le dessinateur recourt à une technique spécifique, celle de la bande gravée. La gravure sur bois rend hommage aux romans de Frans Masereel au début du XX^e siècle, dans les années dix et vingt. La contrainte devient féconde, qui permet de deviner sous le dessin le lettrage :

« Comme dans un tableau d'Arcimboldo, les formes des diverses composantes de l'image (la table et la fenêtre, le trou de la serrure, les lettres de Klamm) se métamorphosent en tête de mort. La fenêtre en forme les yeux. Les signes de l'alphabet en figurent la bouche à-demi édentée. » (p. 100).

L'atmosphère kafkaïenne est rendue par un dessin volontairement minimaliste et schématique dans lequel les personnages apparaissent émaciés. Mais le dessin ne rompt pas avec l'écriture et les planches réconcilient la lettre et le motif en une nouvelle calligraphie qui fait des mots des choses à part entière.

Un dernier exemple est celui de la reprise des *Exercices de style* de Raymond Queneau par Matt Madden, sous le titre *99 exercices de style* (2005). Dans cet ancêtre du roman graphique, l'exercice de style verbal laisse progressivement place à l'exercice de style plastique :

« Une belle illustration de cette fidélité est donnée par la manière dont Madden transpose les « adaptations groupées » de Queneau. Dans les *Exercices de style*, plusieurs des variations renvoient en effet non pas à une figure précise, mais à un genre ou à un style : « Lettre officielle », « Prière d'insérer », « Comédie », « Vers libres », « Modern Style », etc., ne sont pas des jeux sur tel ou tel procédé unique (comme dans, par exemple, « Anagrammes » ou « Lipogramme »), mais une manière de *reader's digest* de certaines manières d'écrire. Dans *99 exercices de style*, on trouve ce même battement entre variations fondées sur un seul mécanisme (par exemple « Une case » ou « Exercices d'ellipses ») et variations qui condensent tel ou tel type de bande dessinée (comme « Manga » ou « ligne claire »). » (pp. 186-187).

La mise en images du texte de Queneau commence par une adaptation des styles d'écriture avant de glisser progressivement vers les styles graphiques. Ce glissement est lié à l'esprit du pastiche et se présente comme une véritable homologie. Pour adapter Queneau qui joue avec l'écriture, Matt Madden doit jouer avec le dessin. L'œuvre-cible reconnaît sa dette envers le Nouveau Roman qui est lui-même la transposition littéraire de la philosophie phénoménologique, de l'école du regard et chosisme. Les thèmes de prédilection du Nouveau Roman, à savoir la déconstruction du personnage, la répétition au cœur de l'intrigue, le caractère phantasmatique des objets, l'obsession du détail et l'esprit géométrique, se retrouvent dans la bande dessinée. Jan Baetens rappelle les déclinaisons de

l'Ouvroir de littérature potentielle dans les autres arts : OuMuPo en musique, OuPeinPo en peinture et OuBaPo en bande dessinée.



En conclusion, l'auteur distingue trois orientations de l'adaptation, à savoir la répétition, la variation et la création. Le propos de l'ensemble de l'ouvrage est de revaloriser l'adaptation en s'opposant à la hiérarchie entre littérature et dessin, d'autant plus que la bande dessinée est conçue, dès son origine, comme une littérature en estampes. Pour que l'adaptation soit considérée comme une création, il convient de mettre de côté la lettre pour se tourner vers l'esprit d'une œuvre qui s'incarne aussi bien dans le mot que dans le dessin, raison pour laquelle ce n'est pas, *in fine*, une œuvre parfaite qui est dégradée dans son adaptation, mais recréée, ce qui lui donne un nouveau souffle :

« On peut adapter une œuvre, voire des œuvres, en série ou à l'aide de croisements. Mais peut-on adapter aussi, de manière plus floue, un style, abstraction faite de son contenu ? Peut-on, à suivre une telle démarche, faire de vraies adaptations sans en rester au niveau du pastiche, qui insiste non pas sur des contenus mais des formes d'écriture ? » (p. 165).

L'essai de Jan Baetens répond de façon positive à ces deux questions. Peut-être même l'adaptation réussie n'est-elle jamais seulement celle d'une œuvre, mais derrière elle, celle du style de l'auteur.

De même que l'adaptation, la traduction souffre souvent du préjugé défavorable de la trahison. Pourtant, à l'époque classique, la traduction littéraire qui s'éloigne de l'original est valorisée comme « belle infidèle ». C'est la raison pour laquelle nous avons ici souhaité, dans le sillage de Jan Baetens, contribuer à la réhabilitation de la bande dessinée littéraire comme autant d'exemples d'œuvres aussi belles que fidèles. Enfin, cet ouvrage n'est pas seulement utile d'un point de vue théorique, en fonction de la façon dont il théorise l'adaptation, mais également par le *corpus* qu'il propose, notamment lorsqu'il s'agit d'exemples rares et inédits comme l'adaptation suivante :

« Un exemple superbe, hélas totalement inconnu, est l'adaptation du Joseph Balsamo d'Alexandre Dumas père par Raymond Poïvet : cent soixante-six planches réalisées en 1956-1957 au moment où le grand dessinateur français travaillait pour *Nous Deux*, et restées inédites en raison de l'effacement de la bande dessinée au lavis au profit du seul roman-photo dans les revues de Cino Del Duca. » (pp. 14-15).

PLAN

- [1. L'adaptation comme répétition](#)
- [2. L'adaptation comme transfert](#)
- [3. L'adaptation créatrice](#)

AUTEUR

Christophe Cosker

[Voir ses autres contributions](#)

christophecoster@gmail.com