



- Benoît Glaude

A propos de l'ouvrage :

Jan Baetens, *Adaptation et bande dessinée*.

Eloge de la fidélité, Bruxelles,

Les Impressions nouvelles, 2020, 240 p.

9782874498046



Paru en 2020, *Adaptation et bande dessinée* est le fruit d'années de recherches disséminées par Jan Baetens dans des publications universitaires. Cette synthèse de travaux déjà influents les rend plus accessibles, condensés en deux cent pages très agréables à lire. L'ouvrage prend la suite de trois autres, du même auteur, que sont *La Novellisation* (2008), *The Graphic Novel : an Introduction* (2015) et *The Film Photonovel* (2019)¹. La notion d'adaptation entre médias s'y trouvait déjà abordée dans une perspective comparable, bien que ce fût à travers des corpus plus inattendus que ceux suggérés par un titre, un peu convenu, tel qu'*Adaptation et bande dessinée*. La voie ouverte par un tel titre est moins aisée à emprunter qu'elle le paraît, encombrée par quantité de lectures littéraires de bandes dessinées adaptant des classiques littéraires. Parfois conduites dans une perspective utilitariste (en didactique du français, ou ailleurs), celles-ci tendent à négliger autant l'adaptation que la bande dessinée. Au contraire, le présent essai concerne avant tout l'adaptation, qu'il envisage à travers des œuvres graphiques nouant un lien – plus ou moins explicite et plus ou moins direct – avec la littérature. Ainsi pourrait-on en

¹ Jan Baetens, *La Novellisation. Du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2008 ; Jan Baetens et Hugo Frey, *The Graphic Novel: an Introduction*, New York, Cambridge University Press, 2015 ; Jan Baetens, *The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations*, Austin, University of Texas Press, 2019.

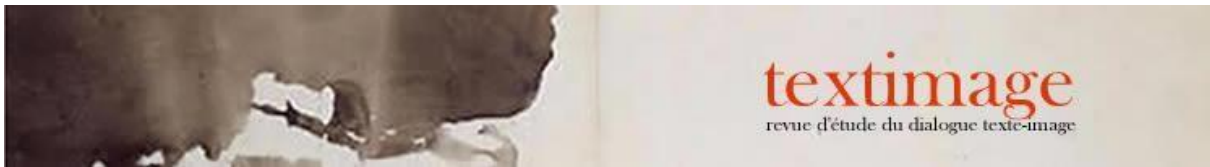


formuler la question de recherche : « Qu'est-ce que cela implique de lire des bandes dessinées comme des adaptations littéraires ? »

Dans la lignée de ses livres cités plus hauts, Jan Baetens s'inspire de travaux menés sur l'adaptation cinématographique, par Brian McFarlane, Linda Hutcheon, Simone Murray, Jean-Louis Jeannelle, Alain Boillat, Jean Cléder et Laurent Jullier. Comme il puise son cadre théorique dans les études d'adaptation, il ne perd pas de temps à se positionner sur la pléthore de recherches consacrées aux adaptations en bande dessinée (se dispensant, de ce fait, d'en dresser un relevé exhaustif). Dès son sous-titre *Éloge de la fidélité*, l'essai prend plutôt position au sein d'un courant récent des études d'adaptation. Pendant longtemps, elles ont développé une démarche comparatiste, visant à mesurer la fidélité de l'œuvre adaptante à l'œuvre adaptée, ce qui revenait à dénoncer les « pertes » et « trahisons » (p. 17) causées par l'adaptation (et à entériner le prestige du média littéraire contre celui des œuvres-cibles : cinéma, télévision, bande dessinée, etc.). L'ouvrage clé d'Hutcheon, *A Theory of Adaptation*², a heureusement permis de dépasser cette vision binaire, en considérant l'adaptation comme une création à part entière, mais ses émules ont eu tendance à oublier les œuvres-sources et à « se débarrasse[r] un peu facilement d'une réflexion sur les problèmes de la fidélité » (p. 18). En réaction, J. Baetens propose de restaurer une approche comparative, en considérant l'adaptation comme une interprétation créatrice et en réhabilitant l'intérêt pour le « souci de fidélité » (p. 25).

Préférant l'analyse à la théorie, l'essai est doublement illustré : d'une part, il comporte de nombreuses reproductions, en noir et blanc, de couvertures et de planches d'albums de bande dessinée, d'autre part, il s'appuie sur quinze lectures d'œuvres, menées dans onze chapitres d'une quinzaine de pages. Il s'agit d'albums pour adultes, parus en français au XXI^e siècle – sauf *Zazie dans le métro* (1966) de Jacques Carelman et *La Cage* (1986) de Martin Vaughn-James –, isolément ou en série, et adaptant une fiction littéraire (roman ou nouvelle) ou une adaptation d'œuvre littéraire (film ou chorégraphie). Les artistes sont tous des auteurs complets, majoritairement français ou belges, hormis trois Anglo-Américains, mais dont les œuvres ont été révélées par leur version française (*La Cage* déjà citée, *Courir deux lièvres à la fois* de Simon Grennan et *99 exercices de style* de Matt Madden). Ceci exclut les traductions d'œuvres

² Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Abingdon, Routledge, 2006.



étrangères (dont les mangas, qui sont pourtant de grands pourvoyeurs d'adaptations littéraires), à l'exception d'une adaptation italienne de Maupassant (par Dino Battaglia) traduite en 2002. Ce nonobstant, le marché du livre francophone est parcouru dans toute sa largeur³, depuis la production restreinte jusqu'à la production élargie, de FRMK à Dargaud. J. Baetens a pris soin de sélectionner un corpus de recherche qui dépasse les équivalents français des *Classic illustrated* américains, sans pour autant les dédaigner. Il révèle ainsi les qualités de la série *A la recherche du temps perdu* (1998-2013) de Stéphane Heuet, souvent dénigrées par les universitaires. S'il étudie le canon institué par les études francophones d'adaptations en bande dessinée (les *Nestor Burma* de Tardi, *La Cage* de Vaughn-James, *Le Château* de Deprez), ce n'est pas pour s'y cantonner. Loin de la démarche évaluatrice d'un critique de bande dessinée, il accorde la même bienveillance, la même place et la même attention à chacune des œuvres sélectionnées. Cela ne l'empêche pas de pointer les désavantages de certaines options artistiques, par exemple (p. 61) dans *Le Joueur d'échecs* de Thomas Humeau.

La méthode de lecture pourrait être qualifiée de structurale (le livre s'ouvre d'ailleurs sur une citation de l'« Introduction à l'analyse structurale des récits » de Roland Barthes), dans l'orientation pratique et créative que le Nouveau roman a conféré à cette approche narratologique. Dans ce type de roman, selon J. Baetens, « le texte s'écrit à partir de "générateurs" (divers dispositifs permettant de mettre en branle le travail créateur) » (p. 170). Pour sa part, en partant de la lecture fine d'un fragment de récit (une planche, un incipit), il identifie des principes moteurs de l'œuvre dessinée, c'est-à-dire des « traits [qui] y font système » (p. 75) et qu'il situe au cœur du processus d'adaptation. Il met le doigt, par exemple, sur l'insertion de détails qui « font vrai » et sur le traitement du fond des images, chez Stéphane Heuet adaptant *A la recherche du temps perdu*, ou encore sur la fictionnalisation du jeu d'échecs, la « survisualisation » (omniprésence du motif du damier, saturation de référents visuels) et le respect intransigeant du temps narratif, chez David Sala adaptant *Le Joueur d'échecs*. L'identification de tels procédés de création, proches de contraintes d'écritures (p. 94) et propres à chaque œuvre, permet au chercheur de réhabiliter une idée de fidélité de l'adaptation. Celle-ci

³ Au contraire, les notices de dix-sept albums que J. Baetens ajoute en fin d'ouvrage, en assumant la subjectivité de la sélection (p. 217), sont dominées par des productions de maisons littéraires et de l'avant-garde de la bande dessinée (FRMK, Les Impressions nouvelles, Gallimard, Actes Sud).



reposerait sur la pertinence du choix, et sur la constance de l'utilisation, des principes générateurs du récit graphique. Une telle conception de la fidélité en fixe les limites : choisir certains traits, c'est en exclure d'autres. Autrement dit, « [o]n n'adapte fidèlement qu'en acceptant de ne pas refaire exactement son modèle » (p. 188). En outre, ces choix artistiques déterminent l'adaptation comme « une forme d'interprétation » de l'œuvre littéraire (p. 22).

Sept chapitres étudient des œuvres qui se présentent explicitement comme des adaptations littéraires. Sans pouvoir les détailler tous ici, remarquons que l'un des défis récurrents qui se posent aux adaptateurs est de ralentir le flux narratif de la bande dessinée, d'« allonger le temps » (p. 123) et de « modifier le rythme » (p. 107) du récit pour retrouver le temps romanesque. La tâche est d'autant plus difficile pour les adaptateurs qu'ils disposent de moins de pages que le texte original (p. 121). Mêmes les scènes de dialogue posent ce problème, en raison de « la friction entre immobilité de l'image (où tout est donné simultanément) et mobilité du texte (dont la lecture prend du temps) » (p. 123). Plusieurs lectures d'œuvres s'attachent ainsi à la transposition « savoureusement récalcitrante » (p. 71) des dialogues romanesques. Une solution radicale consiste à ne pas les retranscrire, mais à les remplacer par des visages taciturnes et par le jeu des regards, dans *Le Rapport de Brodeck* de Manu Larcenet, ou par un usage signifiant des mains des personnages, dans *Le Château d'après Kafka* d'Olivier Deprez. Cependant, écrit Baetens, « absence ou rareté de dialogue n'égale pas absence de langage » (p. 97). Dans l'album de Deprez, la technique de la gravure sur bois permet d'éviter la séparation du dessin et du lettrage⁴, du visible et du lisible, résolvant l'« [u]n des grands problèmes que connaît le métier d'auteur de bande dessinée » (p. 98). A l'inverse, d'autres adaptations fondent leur fidélité sur une reprise intégrale des dialogues littéraires. La comparaison de deux adaptations de *Zazie dans le métro* met en évidence des manières radicalement différentes de le faire. D'un côté, Jacques Carelman a légendé ses cases avec le texte intégral du roman, sagement typographié, tandis qu'il mobilisait les ressources expressives du 9e art pour les bulles. Il y traduit les styles idiosyncrasiques des personnages, en recourant à une « forme typographique » propre à chacun, ce qui met en valeur « le caractère "hénaurme" » du néo-français inventé par Raymond Queneau (p. 32). D'un autre côté, Clément Oubrierie a pris le parti de transcrire les répliques, telles quelles

⁴ On retrouve cette réflexion dans l'[article que Jan Baetens publie dans ce numéro de *Textimage*](#).



ou légèrement contractées, dans des bulles écrites à la main avec un lettrage uniforme. Cette neutralisation du texte, courante dans la bande dessinée, traduit elle aussi fidèlement – mais avec des moyens opposés de ceux de Carelman – le style de Queneau, qui introduit des traits de néo-français dans un texte dominé par une écriture sophistiquée.

Dans les quatre derniers chapitres, J. Baetens se propose de lire des œuvres graphiques comme si elles étaient des adaptations littéraires, bien qu'elles ne s'affichent pas comme telles. Dans la lecture d'*Aller-retour* de Frédéric Bézian, une scène où le héros va voir, au cinéma, le film *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre* de Jean Delannoy, permet de relier l'album au roman de Georges Simenon. *Aller-retour* serait ainsi « moins une adaptation qu'une méditation sur le fait d'adapter » (p. 141). Une lecture similaire est appliquée à *Fritz Haber* de David Vandermeulen (relié à la littérature via le film *Die Niebelungen* de Fritz Lang) et à *Chantier-Musil* de Vincent Fortemps (dérivé d'un spectacle chorégraphique du même titre, qui s'inspire de *L'Homme sans qualités*). Dans ces trois lectures d'adaptations indirectes, par le truchement de la danse ou du cinéma, la difficulté de retrouver la source littéraire sous l'œuvre graphique fait oublier la question de la fidélité, qui n'est plus mentionnée. Un chapitre consacré à deux « adaptations "en bloc" » (p. 165) y revient. Même si *La Cage* de Martin Vaughn-James fait par moments songer à *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, cet album démontre surtout la possibilité d'adapter le « style » du Nouveau roman « en bloc », grâce à « une recreation visuelle à la fois audacieuse et... fidèle » (p. 167). Une interprétation similaire est donnée de *99 exercices de styles* de Matt Madden, qui « ne singe pas les procédés des *Exercices de style* [de Raymond Queneau], mais en invente de possibles équivalents graphiques », adaptant ainsi fidèlement le « style » de l'Oulipo plutôt que l'une de ses réalisations singulières (p. 186).

La conclusion du livre synthétise une conception de l'adaptation comme pratique culturelle, en y ajoutant une perspective auctoriale : et si l'auteur de bande dessinée, en s'appropriant une œuvre littéraire, adoptait une stratégie d'écrivain ? Cette hypothèse permet de repenser des concepts comme l'auteur, l'originalité, la reprise, le style, et bien sûr la fidélité, dans le contexte institutionnel particulier d'une adaptation, reliant deux champs artistiques. Dépoussiérant (voire balayant) la lecture littéraire appliquée jusqu'ici aux adaptations littéraires en bande dessinée, l'essai de J. Baetens a vocation à devenir un classique, d'autant qu'il peut toucher un public plus large que celui des universitaires. Ce livre très stimulant nous invite à analyser nous-mêmes



d'autres œuvres (voir la liste suggérée en fin d'ouvrage), en ouvrant au maximum le champ des possibles : « toute œuvre peut être lue comme une adaptation. Toute œuvre est vécue par son public comme une source d'adaptations possibles. » (p. 148). Pourquoi ne pousserions-nous pas l'exploration vers des continents qu'*Adaptation et bande dessinée* laisse vierges, comme l'adaptation de poèmes et de drames en bande dessinée, les innombrables adaptations dessinées parues dans la presse enfantine et féminine (évoquées en p. 12-15), ou encore, à tout prendre, la novellisation de bandes dessinées ?