

Jan Baetens

ADAPTATION ET BANDE DESSINÉE

Éloge de la fidélité



LES IMPRESSIONS NOUVELLES

Ouvrage publié avec l'aide
de la Fédération Wallonie-Bruxelles



Mise en page : Mélanie Dufour
© Les Impressions Nouvelles – 2020
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

Jan Baetens

**ADAPTATION ET
BANDE DESSINÉE**
Éloge de la fidélité

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

LIRE DES ADAPTATIONS, COMMENT ET POURQUOI ?

Raconter, adapter

En 1966, Roland Barthes l'affirmait déjà, au seuil d'un article-manifeste : « Innombrables sont les récits du monde¹. » Aujourd'hui, les récits sont devenus plus innombrables encore, notamment à cause d'un phénomène dont la portée comme l'ampleur deviennent sans cesse plus claires : l'*adaptation*. Le récit n'est pas seulement une structure qui se manifeste dans un large éventail de genres et de médias – la liste qu'en donne Barthes est déjà étourdissante –, c'est aussi un type de communication qui passe sans trop d'entraves d'une forme à l'autre, circulant du cinéma au roman, du roman au jeu vidéo, du jeu vidéo à la poésie, de la poésie à la peinture, s'il n'est pas déployé simultanément dans un pluriel de médias dont la combinaison est censée produire une expérience plus ou moins unifiée². Dans la culture médiatique qui est la nôtre et qui brouille toujours davantage les frontières entre création, commerce et technologie, l'adaptation s'impose,

1. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, n° 8, 1966, p. 1.

2. C'est le domaine de la « narration transmédia » (*transmedia storytelling*), proposée par Henry Jenkins dans le cadre de ses réflexions sur la « culture de la convergence ». Pour plus de détails, cf. Henry Jenkins, *La culture de la convergence - Des médias au transmédia*, Paris, Colin, 2013 [2006], et Raphaël Baroni, « Pour une narratologie transmédiée », in *Poétique*, n° 182, 2017, p. 175-195.

avec la *sérialisation*³, comme une stratégie essentielle de toute production artistique dans le domaine du récit. En l'absence d'une telle dynamique d'adaptation-sérialisation, les œuvres se condamnent à se replier sur elles-mêmes et se coupent des nouveaux publics dont n'importe quel texte ou n'importe quel récit ont besoin pour survivre à plus long terme. Aujourd'hui, le voyage d'un média et d'un support à l'autre est devenu la condition *sine qua non* pour le succès, puis l'évolution de n'importe quel récit.

Que le monde de la bande dessinée adapte des textes littéraires n'a donc rien de surprenant. C'est la conséquence logique d'une double nécessité : tout récit, quel que soit son média d'origine, doit pouvoir compter sur des adaptations pour assurer son rayonnement et dans certains cas jusqu'à son maintien. Et pour répondre à une demande qu'on sait pressante, toute forme médiatique gagne à emprunter tout ou partie de sa matière aux récits déjà existants, de préférence ceux qui se sont avérés profitables. S'agissant des rapports entre littérature et bande dessinée, les échanges vont surtout de la première à la seconde, pour des raisons à la fois historiques et proprement culturelles. D'une part, le récit littéraire est en principe antérieur au récit dessiné. D'autre part, son assise reste plus ample et plus prestigieuse que celle de la bande dessinée. Cette dernière est jugée esthétiquement moindre et thématiquement plus circonscrite, s'il est encore permis de faire ce type de généralisations. Cette situation n'a de toute évidence rien d'immuable. L'inégalité actuelle entre ces deux formes narratives, la littérature et la bande dessinée,

3. Les meilleures synthèses sont celles de Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne*, Paris, Seuil, 2017, et de Frank Kelleter (dir.), *Media of Serial Narrative*, Columbus, OH, Ohio State University Press, 2017.

a beaucoup changé depuis les années 1970 et de nouvelles évolutions sont déjà en cours.

Le sujet du présent livre est la reprise de textes littéraires sous forme dessinée. L'histoire de ce genre d'adaptations est longue, mais elle présente aussi un certain nombre d'écueils qui continuent à peser sur le jugement qui en est fait. Le passage de la littérature écrite à la narration sous forme de séquences d'images fixes est presque aussi vieux que la bande dessinée elle-même. Chez Rodolphe Töpffer, l'inventeur de la bande dessinée au sens moderne du terme⁴, il va encore de l'image au texte. En 1840, l'auteur suisse remanie sous forme de roman une de ses propres « histoires en estampes », *Voyages et aventures du Dr Festus* (composée en 1829, publiée en 1833). Exemple précoce d'auto-adaptation, qui laisse entendre que Töpffer, peintre, écrivain et dessinateur, avait déjà une grande familiarité avec les techniques de l'adaptation. Mais ce qui relève ici encore de la *novellisation*, c'est-à-dire de la transformation d'une source visuelle en œuvre romanesque⁵, évolue rapidement vers l'opération inverse, l'adaptation dessinée de textes déjà existants, souvent faite avec une grande liberté, parfois même dans une intention plus ou moins comique ou railleuse. C'est le cas des *Misérables* de Cham (Fig. 1)⁶ ou des adaptations en une page

4. Avant lui, bien des séries d'images d'Épinal se basaient déjà sur des matériaux qu'on pourrait vaguement qualifier de littéraires : légendes, contes, textes bibliques, entre autres. Mais l'accent qu'on mettra ici sur la production contemporaine n'incite guère à élargir les frontières du média. Dans ce qui suit, on se limitera donc à un corpus de bandes dessinées ou de romans graphiques « conventionnels ».

5. Cf. Jan Baetens, *La Novellisation, du film au livre*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008.

6. On trouvera une édition facsimilé de ce feuilleton paru dans *Le Journal amusant* in David Kunzle, *Cham. The Best Comic Strips and Graphic Novelettes, 1839-1862*, Jackson, The University Press of Mississippi, 2019, p. 481-523.

JOURNAL AMUSANT

PRIX:
3 mois... 5 fr.
6 mois... 10 »
12 mois... 17 »

JOURNAL ILLUSTRÉ.
Journal d'images, journal comique, critique, satirique, etc.

PRIX:
3 mois... 5 fr.
6 mois... 10 »
12 mois... 17 »

Tous les abonnements datent du 1^{er} de chaque mois.

LES MISÉRABLES DE VICTOR HUGO



LUS, MÉDITÉS, COMMENTÉS ET ILLUSTRÉS

par CHAM.

9^e PARTIE.

1



La barricade une fois terminée, M. Victor Hugo se passe une fantaisie de poète en se peignant toute en rose.

2



Il va même jusqu'à donner les boulets de la troupe à mesurer qu'ils arrivent dans la barcade, tant il se sent de goût pour le jeu.

3



Le marchand Soleil se rend à la barricade monté sur les chevaux de l'omnibus, qui refusent de le quitter dans ces douloureuses circonstances.

4



Dans le but d'apaiser l'insulte, le marchand offre le gouvernement de l'Algérie à Gavroche, qui refuse dans la crainte d'avoir des raisons avec M. Victor Hugo.

Fig. 1 : Cham, « Les Misérables de Victor Hugo », *Le Journal amusant*, 1863.

des romans de Zola par Albert Robida dans les années 1880 (Fig. 2), une forme de critique littéraire en bande dessinée (généralement d'une planche) aura plusieurs continuateurs au xx^e siècle, de part et d'autre de l'Atlantique⁷.

Le problème des « classiques »

Le xx^e siècle voit naître une autre forme de reprise : les adaptations quasi industrielles⁸, destinées à un très large public, des grands textes ou des grands auteurs. Les intentions de ces collections sont louables : elles diffusent des textes réputés difficiles auprès d'un public de non-lecteurs (entre guillemets, bien sûr, comme si lire une bande dessinée était une forme inférieure de lecture) qui, en l'absence d'une telle médiation, n'y aurait peut-être jamais accès.

Impossible de ne pas mentionner ici la série américaine des « Classics Illustrated » (1941-1962, avec quelques rejets plus tardifs)⁹. Ces adaptations de type *reader's digest* transposent de manière plutôt rudimentaire et dans un but souvent didactique, l'essentiel d'une intrigue appartenant au patrimoine de la littérature mondiale. Le résultat n'a pas

7. Pour quelques exemples américains, notamment des œuvres de Faulkner, cf. Chris Ware (dir.), *An Assorted Sampler of North American Comic Drawings, Strips, and Illustrated Stories, McSweeney's Quarterly Concern*, n° 13, 2004.

8. On pense ici au pamphlet de Sainte-Beuve de 1839 : « De la littérature industrielle », que les éditions Allia ont réédité en 2013.

9. « *Classics Illustrated* a eu de nombreuses éditions étrangères. Les éditions américaines comportaient 169 titres avec des numéros spéciaux. [...] La série française, « Les Classiques illustrés », inclut par exemple les *Trois Mousquetaires* (#51), *Vingt Ans après* (#54) et le *Comte de Monte-Cristo* (#11), ainsi que l'*Homme au masque de fer* (#26). Une version québécoise, renommée « Illustrés classiques », est publiée par La Compagnie de publications agricoles Itée vers 1947-1948, à côté d'histoires héroïques ou moralisantes; la maison d'édition Fides, proche des catholiques, publie aussi dans son mensuel *Hérauts* des traductions de « Classics Illustrated » dans les années 1960. » (Wikipédia, article français « Classics Illustrated » : https://fr.wikipedia.org/wiki/Classics_Illustrated.)

POT-BOUILLE OU TOUS DÉTRAQUÉS MAIS TOUS VERTUEUX, — par A. ROBIDA



Octave Morel, l'irrésistible des Jean de Piessans, connaît en secret, arrivant avec l'intention de semer la débauche à tous les degrés du plus vertueux immeuble de la rue de Chabrol, maison toute neuve, habitée par des gens tellement vertueux qu'ils en sont tous malades et détraqués.

Il commença par essayer de corrompre les chambres de bonne, le fleur et l'embaumement de la maison et du livre. Toutes ces bonnes sont d'actions contre détraquées, mais d'une vertu solide, on peut le demander à ce poëme de Trublot.



Octave Morel essaie de porter le ravage chez la douce, amoureuse mais bien détraquée Mme Ruben (la porte au fond). Il lui explique Francesco de Rimini dans le caduc et répète ses traductions passives du fameux: et pour-à sous ne lâche pas plus essent.



Mme Jucour, une petite femme bien vertueuse (au 1^{er} porte à droite) tente de la remettre dans le sentier de la vertu par des paroles d'une haute portée morale: — Tout ce que vous souhrez, mais pas gai — Octave n'est pas content.



Appartement loué par un monsieur très distingué qui veut une fois par semaine causer naturalisme avec une dame également distinguée et assentit la verrerie (la seule bonne odeur de livre, sans en que de dégoûter l'air, cette verrerie) Octave se heurte à une porte du plus vertueux soigné. Rien à détraquer!



Octave voudrait bien causer des chagrins conjugaux ou extra-conjugaux à M. Campardon, architecte polygone et vertueux. Mais Mme Campardon n'est malade et trop grande, et M. Campardon n'est malade et trop usagé. Rien à détraquer, mais pas pour Octave.



La porte à droite. Mme Valérie Vahre, hypoténuse, M. Théophile Vahre, poëte folle. Le dieu Jean de Piessans fait tellement sa cour à Mme Vahre, elle se se détraque tout à fait qu'en ville.



Au 1^{er} porte à droite, tous malades! M. Duvrigny, malade de la peau, adorations du sang, l'histoire! respect l'immuable et va faire soigner son naturalisme en ville. Mme Duvrigny, phantasme et détraquée. Octave voudrait soigner madame, mais l'œil froid de cette personne lui retire sa faculté.



MAGASIN

M. Auguste Vahre appartement de sang, administration, etc. Mme Berthe Vahre, symphonies de détraquement. Triphonie! quel faucon! crasse! Enfin! Berthe Vahre se détraque dans les bras d'Octave. Mais, attendez, attendez, le miracle va triompher, le vice va être puni!



L'EGALISE DE LA MAISON.

C'est, frérot, éditée en pat, telle portait, rampe sublime! La porte la plus vertueuse de cette vertueuse maison; c'est de suspicion l'écroule à des habitants qu'un ascier ne serait trop rigoureux à l'admiration des masses, tous les soirs il s'écroule puis de doctrine et de sentimental! horreur! une belle nuit, une paillardise de marbre rougissant d'avoir à redorer la courbe effarée d'une dame détraquée dans les degrés dans un peu corvaille exténué. C'est Berthe qui s'est détraquée dans la chambre d'Octave. Son mari vient de la surprendre. La voix, la position! d'écroule en dégr. Berthe détraquée toujours et l'escalier rougit toujours!



PARLES DU COUTURE

EMILE ZOLA

NATURALISTE

STATISTIQUE.

Malgré les bruits qui ont couru, le bel ouvrage de M. Émile Zola peut être la par les familles aux veilles du soir. Il suffit de passer quelques nuits de temps en temps. Nous avons soigneusement relevé les expressions dégoûtantes et nous avons vu que le mot... en se trouve plus que 1500 fois, le mot... 600 fois, le mot... 200 fois, etc. Et dans une jeune personne qui voudrait ce rien passer pourrait être Polyphonie d'un mot à l'autre en rougissant 1500,000 fois seulement. Soit tantant nous nous permettons de déduire ces statistiques de données les vertueuses page 57, où Bismarck lui-même se retrouverait pas à regret. Il est vrai qu'au 1^{er} ça que 7 lignes, mais ce 7 lignes sont pareil!

Fig. 2 : Albert Robida, « La Maison de Pot-Bouille », La Caricature, 13 mai 1882.

manqué d'être désastreux. Qu'on imagine un peu ce que donne par exemple *Crime et châtiment* bâclé en seize pages par des mercenaires dans le petit format des *comic books*...

Les avatars plus récents de ce type de dissémination du patrimoine littéraire sous forme de bande dessinée ont sans conteste gagné en qualité¹⁰, mais forme et contenu restent poussiéreux et n'ont rien à voir avec les adaptations d'auteurs nés dans le sillage du roman graphique¹¹. La mise en images de textes littéraires est en effet une des trois grandes nouveautés, avec l'autobiographie et la démarche documentaire, de cette mouvance. Quand il adapte, le roman graphique tente de rompre avec les facilités de la bande dessinée conventionnelle, comme le signale volontiers une formule du genre «librement inspiré de», signe d'un désir d'originalité et d'un programme d'émulation. Mais il y a aussi du neuf dans le type d'ouvrages qu'on sélectionne. Dans les séries traditionnelles, les classiques de toujours reviennent sans arrêt. Tous les cinq ans, on refait ainsi *Notre-Dame de Paris* ou *Le Tour du monde en 80 jours*, si ce n'est un échantillon des œuvres complètes d'Agatha Christie ou de Conan Doyle. Sur ce point, la situation dans le domaine anglophone est rigoureusement identique, avec le retour sempiternel du même petit nombre de classiques : *Le Dernier des Mohicans*, *Moby Dick*, *Dracula*, *Le Portrait de Dorian Gray*, *L'Étrange cas du docteur Jekyll et de M. Hide*, *Alice au pays des*

10. Voir par exemple la collection « Les chefs-d'œuvre de la littérature en bande dessinée », une coédition du journal *Le Monde* et des éditions Glénat (« Avec le concours des Cours Legendre et de la Fédération internationale des professeurs de français »).

11. Pour une discussion fouillée des rapports (controversés) entre bande dessinée et roman graphique, cf. Jan Baetens et Hugo Frey, *The Graphic Novel*, New York, Cambridge University Press, 2014.

merveilles, Othello, Orgueil et préjugés et on en passe, mais pas beaucoup¹².

Il est pourtant des exceptions, même dans la production traditionnelle. Malheureusement, la plupart de ces œuvres datent de l'époque où, paraissant en revue, les bandes dessinées n'étaient pas toujours réimprimées en albums¹³. C'est par exemple le cas d'une adaptation remarquable d'Eugène Sue, *Le Morne au diable*, par Georges Beuville, publié sans succès dans le journal *Tintin* en 1950 et récemment exhumé par les soins de Philippe Capart à La Crypte Tonique (Fig. 3)¹⁴.

Un ensemble plus « refoulé » encore est la production des « romans dessinés », soit les bandes dessinées mélodramatiques imitant le style et l'imaginaire du cinéma hollywoodien¹⁵, qui rivalisaient avec le roman-photo dans la presse du cœur de l'après-guerre. Parfois anonymes, les dessinateurs travaillant pour les magazines féminins puisaient régulièrement dans le patrimoine littéraire. Jetées aux oubliettes

12. Pour une lecture du corpus anglophone, cf. Stephen E. Tabachnick et Esther Bendit Saltzman (dir.), *Drawn From the Classics. Essays on Graphic Adaptations of Literary Works*, Jefferson (NC), McFarland, 2015. Une récente illustration assez consternante de l'esprit « Classics Illustrated » peut se lire dans les trois volumes de l'anthologie de Russ Kick, *Le Canon graphique*, Paris, Télémaque, 2012-2013 (version française de *The Graphic Canon*, New York, Seven Stories Press, 2012-2013). Un bel antidote est fourni par le livre de Martin Barker et Roger Sabin sur les aléas du roman de Fennimore Cooper dans la culture populaire, cf. *The Lasting of the Mohicans: History of an American Myth*, Jackson, The University Press of Mississippi, 1996.

13. Sur la transition du magazine à l'album, voir l'exposition du GREBD de l'université de Lausanne, « La BD avant l'album » (2013). En ligne : <https://wp.unil.ch/grebd/evenements/expositions-du-grebd/>.

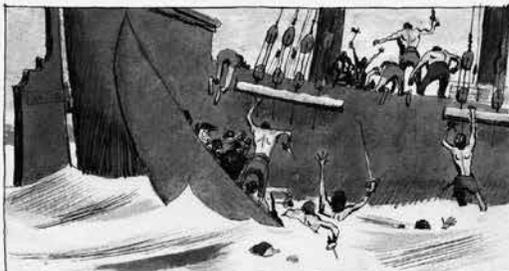
14. Cf. Jan Baetens, « Imprimer l'archive de la bande dessinée ». En ligne : <https://lesimpressionsnouvelles.com/imprimer-larchive-de-la-bande-dessinee/>.

15. Cf. Jan Baetens, « Les épisodes du roman dessiné », in *Cahiers de narratologie* 34, 2018. En ligne : <https://journals.openedition.org/narratologie/8866>.

LE MORNE AU DIABLE



« Diable ! » dit Croustillac, « la Barbe Bleue est bien défendue ! Je serais curieux de connaître ce filibustier surnommé l'Ouragan ! » – « Le ciel vous en préserve ! » répondit le Capitaine.



« On prétend qu'il se sert, pour ses expéditions en mer, d'une pirogue à soupapes. Si les hardits qui l'accompagnent hésitent à monter à l'abordage d'un navire, il ouvre la soupape, la pirogue s'emplit d'eau et les moins courageux sont obligés de s'élaner sur le pont du navire attaqué, sous peine de périr noyés. » – « Technique intéressante » dit Croustillac...



« ... et ce boucanier Arrache l'Âme, est-il aussi féroce que l'Ouragan ? » – « Jugez-en ! Il est homme à attraper un taureau par les cornes et à l'immobiliser pendant que ses chiens lui coupent les jarrets. Il a d'ailleurs dressé sa meute à dévorer un homme comme vous gobez un œuf. »



« Tiens, tiens ! Et le Caraïbe ? » demanda Croustillac, très intéressé, « a-t-il des mœurs plus douces ? » – « Oh, il n'est pas méchant ! » répliqua le Capitaine, « mais si vous lui tombez sous la main, il est probable que vous finirez dans son estomac. » Ces histoires effrayantes plongèrent le Chevalier...



– dans un abîme de réflexions. Soudain, il releva fièrement la tête. « Quel jour avons nous messieurs ? » demanda-t-il. « Le 17 juillet », répondit le Père Griffon qui s'était approché.



« Eh bien ! » s'exclama Croustillac, « que je perde mon nom si, dans un mois, jour pour jour, malgré boucanier, filibustier et cannibale, la Barbe Bleue n'est pas mon épouse ! »



« Je ne perdrai pas cet aventurier de vue » murmura le Père Griffon en s'éloignant, « il semble inoffensif, mais les traitres savent prendre tous les matras. Et je dois défendre les habitants du Morne-au-Diable. »

Fig. 3 : Georges Beuville, *Le Morne au diable*, éd. La Crypte Tonique, 2018 [1950], p. 4.

d'une paralittérature jugée abêtissante, ces créations d'une grande inventivité en termes de mise en page et de découpage narratif n'ont jamais pu prendre la place qui aurait pu être la leur, ni dans l'histoire de la bande dessinée, ni dans l'étude des adaptations littéraires. Un exemple superbe, hélas totalement inconnu, est l'adaptation de *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 (Fig. 4)¹⁶.

La présence persistante des adaptations industrielles, d'une part, et l'oubli de certains pans de l'histoire du média, d'autre part, sont pour beaucoup dans le soupçon qui pèse sur l'adaptation littéraire en bande dessinée. D'où le clivage entre adaptation et littérature. Soucieux de marquer leur singularité par rapport à la bande dessinée traditionnelle, les promoteurs du roman graphique revendiquent les qualités littéraires de leurs créations, tout en rejetant les adaptations littéraires du côté de la bande dessinée d'antan. Si un roman graphique mérite d'être lu comme « littéraire », comme l'implique l'usage du mot « roman », ce n'est pas parce que son intrigue réutilise un texte littéraire, mais parce que sa manière de raconter se veut comparable à celle de l'écriture, c'est-à-dire *complexe* et *personnelle*. Tel est en effet le nouveau stéréotype qui se répand : dans la bande dessinée, l'apport de la personne qui adapte est censé être négligeable et son travail ne poursuit guère de buts artistiques, alors que dans

16. Mes plus sincères remerciements à M. Jean-Marie Abels pour avoir attiré mon attention sur cette œuvre négligée.



Fig. 4 : Raymond Poïvet, *Joseph Balsamo*, inédit.

le roman graphique l'accent est mis sur la re-création. Vue sous cet angle, l'adaptation n'est autorisée qu'à la condition expresse d'être une œuvre totalement indépendante.

Les analyses qui vont suivre n'iront pas dans ce sens. Elles se proposent au contraire de démontrer que pareille opposition est fallacieuse et que l'antagonisme bande dessinée *vs* roman graphique n'est pas le meilleur prisme pour aborder les questions de l'adaptation.

Le démon de la fidélité

Autant éviter les malentendus : *Adaptation et bande dessinée* n'a pas l'intention de promouvoir une lecture littéraire des adaptations, moins encore de défendre une approche littéraire de la bande dessinée dans son ensemble¹⁷. De la même façon, on ne rouvre pas ici le débat sur le statut, culturellement légitime ou non, de la bande dessinée¹⁸. Enfin, ces pages laisseront de côté les questions de genre, plus exactement de frontières ou de chevauchements entre diverses formes de bande dessinée. Il y a sans doute de bonnes raisons d'inclure – ou d'exclure, cela dépend – dans le corpus des livres comme les variations typographiques de Massin sur *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco¹⁹, les

17. Sur le rapprochement entre littérature et bande dessinée, voir l'ouvrage fondateur de Jacques Dürrenmatt, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Garnier, 2013.

18. Sur ces questions, cf. Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, éditions de l'An 2, 2006, et *La Bande dessinée au tournant*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2017. Le second de ces ouvrages démontre clairement à quel point la situation culturelle de la bande dessinée a changé entre 2005 et 2017 : d'objet culturellement non identifié à objet solidement ancré dans les habitudes culturelles, le saut est spectaculaire. Voir aussi, dans une perspective plus générale, les études rassemblées dans un numéro spécial de *Belphégor*, « Mutations des légitimités dans les productions culturelles contemporaines », vol. 17-1, 2019. En ligne : <https://journals.openedition.org/belphegor/1450>.

19. Paris, Gallimard, 1964.

séquences dessinées de Martin Vaughn-James inspirées du Nouveau Roman²⁰, ou encore les éditions illustrées de Céline, Faulkner ou Camus²¹, mais tel ne sera pas mon propos ici. J'utiliserai toujours une définition large et ouverte de la bande dessinée, la question principale étant ici le phénomène de l'adaptation, non la littérature ou la bande dessinée prises en elles-mêmes.

Pendant de longues années, les études de l'adaptation ont été mobilisées par la question de la *fidélité*, à la fois comme critère technique et critère de qualité. Une adaptation était évaluée en fonction de son degré de conformité à l'œuvre-source et le jugement esthétique était fonction de cet idéal. En pratique, un tel cadre jouait systématiquement en défaveur de l'œuvre-cible. D'une part, le changement médiatique, par exemple de l'écrit à l'écran, entraînait inévitablement une série de métamorphoses, toujours interprétées en termes de «perte» ou de «trahison». D'autre part, le prestige du texte de départ supposait non moins automatiquement l'échec de l'entreprise d'adaptation – d'où le lieu commun, toujours en vigueur, que les mauvais livres se prêtent mieux à une adaptation réussie, car il n'y a pas grand-chose à gâcher, que les bons, dont la transposition se pense surtout sous forme d'hommage illustré au chef-d'œuvre.

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

20. Voir les diverses séries publiées dans la revue *Mimuit* et le chef-d'œuvre qu'est *La Cage*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010 [1975], œuvre qui n'est pas une adaptation au sens technique du terme, mais qui est très marquée par le Nouveau Roman (on pourrait parler d'«adaptation générique», procédé qu'on retrouvera plus loin dans ce livre).

21. Voir le catalogue de la collection «Albums» de Gallimard/Futuropolis.

propriétés matérielles et les traditions spécifiques du média d'accueil. L'ouvrage de Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*²², passe souvent pour la synthèse idéale de cette nouvelle approche. Or, si l'ouvrage dépasse heureusement l'ancienne hiérarchie entre l'original et la copie, tout en évitant la réduction des exemples au seul binôme littérature/cinéma, son cadre théorique se débarrasse un peu facilement d'une réflexion sur les problèmes de la fidélité. Un autre lieu commun se généralise en effet, qui n'est pas plus convaincant que l'ancienne apologie de l'œuvre originale. Le fait de passer de la fidélité à la non-fidélité comme principe de création ne garantit nullement la qualité du travail. De plus, la condamnation *a priori* de l'esthétique de la fidélité témoigne d'un parti pris peu soucieux des réalités du terrain. Car la fidélité ne cesse de revenir, quelle que soit l'orientation théorique choisie, et le genre de questions qu'elle soulève ne se laisse pas ramener à quelque nostalgie du chef-d'œuvre littéraire mutilé par des mises en images vulgaires. C'est du moins ce qui ressort d'un rapide survol de quelques débats récents sur les pratiques de l'adaptation, textuelles aussi bien que contextuelles.

Vers un nouvel éloge de la fidélité

Quels sont aujourd'hui les grands thèmes dans les études de l'adaptation – et est-ce que la question de la fidélité y tient une place? Les travaux récents permettent de dégager quatre grandes lignes, chacune d'elles touchant de manière directe ou indirecte au problème de la fidélité.

22. New York, Routledge, 2012. Cette nouvelle édition d'un livre paru d'abord en 2006 a été réalisée en collaboration avec Siobhan O'Flynn. Le site de référence pour les études en question est *Adaptation*, animé par un groupe de chercheurs qui publie aussi la revue presque éponyme *Adaptations* : <http://adaptation.oxfordjournals.org/>.

En premier lieu, on voit émerger une plus grande sensibilité à la dimension économique de l'adaptation. Se trouvent soulignées alors les considérations pécuniaires de l'adaptation, décidée en fonction de critères financiers davantage qu'esthétiques. Dans cette perspective, un livre important, *The Adaptation Industry* de Simone Murray, dévoile tous les détails de l'alliance des domaines de la littérature et de l'image, du moins dans la production culturelle qui vise le grand public²³. La publication d'un roman dépend toujours plus fortement de sa capacité d'être transformé en scénario, cependant que la décision d'investir dans la production d'un film est souvent inséparable du prestige littéraire de l'œuvre qui s'adapte. À cet égard, il n'est pas inutile de rappeler les diatribes d'un Balzac contre les directeurs de théâtre peu scrupuleux qui, sans payer de droits, avaient lancé la mode des adaptations scéniques des romans à succès :

Nous publions un livre pour qu'on le lise et non pour le voir *lithochromisé* en drame ou tamisé en vaudeville. Il existe là une question à faire juger. La *prise* d'une idée, d'un livre, d'un sujet, sans le consentement de l'auteur, eût soulevé l'indignation générale au XVIII^e siècle, qui, à notre honte, poussait jusqu'à la plus exquise politesse le sentiment des convenances littéraires. L'auteur dramatique n'ignore pas qu'un livre, après vous avoir coûté de grands labeurs, après avoir exigé la patiente sculpture du style (et le style est tout un homme, ce sont ses impressions

23. Simone Murray, *The Adaptation Industry*, Londres, Routledge, 2012. Pour un commentaire, cf. Jean-Louis Jeannelle, «Note sur *The Adaptation Industry* de Simone Murray», in *Critique*, n° 795-796, 2018, p. 762-766. Dans le chassé-croisé entre littérature et cinéma, les prix littéraires occupent une place clé : on prime les romans «adaptables» (et susceptibles de plaire à un public international, les marchés domestiques ne suffisant plus pour rentabiliser un film), tandis que le monde du cinéma bénéficie toujours de l'aura littéraire des «grands» textes portés à l'écran (mais rien n'assure que cette situation va durer encore longtemps).

et sa substance), ne se paie pas quinze cents francs ; tandis que la pièce faite avec ce livre donne trois fois le prix du livre, quand la pièce tombe, et vaut la contribution financière d'un village quand elle réussit²⁴.

Toutes proportions gardées, car les enjeux économiques y sont moindres, ces considérations financières sont également présentes dans le champ de la bande dessinée. Même dans les secteurs plus confidentiels de l'édition, il est plus facile de faire aboutir un projet sur Kafka ou Beckett que sur un auteur oublié ou moins connu.

De manière plus générale, le livre de Murray fait clairement ressortir que la notion de fidélité est dans bien des cas une condition non seulement suffisante mais absolument nécessaire pour qu'une adaptation puisse avoir lieu : dès que l'attente du public va dans le sens d'une certaine fidélité, voire d'une fidélité certaine, n'importe quel projet qui dépend d'un grand financement externe devra considérer l'impression de fidélité comme une priorité absolue.

Lancée par Jean-Louis Jeannelle²⁵, une deuxième direction de recherche part de l'*adaptabilité* fondamentale de toute œuvre. Elle s'intéresse au processus de l'adaptation, plus exactement aux difficultés, écueils, repentirs, voire échecs qui définissent le travail de l'adaptation, puis à la multiplicité des agents et contextes qui interviennent à toutes les étapes, y compris celles qui précèdent et suivent l'adaptation proprement dite. Pareille approche, qui détache l'analyse de

24. « Lettre adressée aux écrivains français du XIX^e siècle » (1834), texte repris dans *Le Combat du droit d'auteur (textes présentés par Jan Baetens)*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2001, p. 83-84.

25. Cf. « Réadaptation », in *Critique*, n° 795-796, p. 613-623, puis, entre autres, *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de « La Condition humaine »*, Paris, Seuil, 2015.

la lecture comparative entre œuvre-source et œuvre-cible²⁶, s'inscrit dans une visée *génétique* :

[L]'adaptation représente un *processus* dont seule peut rendre compte une perspective génétique : non pas le résultat achevé et intangible d'un transfert qui ne nous laisserait comme possibilité que de comparer terme à terme la source et la cible, mais une mise en branle étroitement liée à la publication du texte premier dont la continuation est sans cesse anticipée, qui se déploie ensuite sous forme d'un travail collectif de reconfiguration plus ou moins long où s'éprouve et se mesure son *quotient d'adaptabilité*, qui subsiste enfin en cas de non-réalisation à travers les traces de scénario lisible dès lors en tant qu'*inadaptations*²⁷.

D'où l'intérêt de Jeannelle pour les scénarios inaboutis, bloqués, censurés, réécrits au point de devenir méconnaissables ou tout simplement oubliés, et son souhait de replacer l'adaptation dans une vision plus large de l'histoire du cinéma, cet art qui est aussi une industrie.

Même si, de prime abord, la fidélité n'est pas au cœur de l'entreprise génétique, elle en reste un des éléments moteurs. Tout au long du processus d'adaptation, et quel que soit son degré d'aboutissement, les divers agents – artistes, producteurs, ayants-droit, distributeurs, exploitants, critiques et spectateurs – ne cessent de faire appel à la dialectique

26. Jean-Louis Jeannelle fait remarquer à très juste titre que la comparaison reste à bien des égards largement virtuelle. Beaucoup de lecteurs ou spectateurs d'une adaptation ne connaissent l'original que par ouï-dire, et très souvent s'en désintéressent complètement. Dans certains cas, le statut même de l'œuvre reste dans le vague, soit que les créateurs dissimulent qu'il s'agit d'une adaptation, soit que le public passe à côté de l'information permettant d'identifier l'œuvre en question comme une adaptation.

27. Jean-Louis Jeannelle, « Réadaptations », in *Critique*, n° 795-796, 2013, p. 623.

fidélité/liberté pour peser sur les mille et une décisions à prendre en cours de route, tantôt pour plaider en faveur de l'authenticité, tantôt pour mettre en avant les exigences de l'œuvre à venir.

Une troisième ligne d'investigation se propose explicitement de sortir du faux dilemme entre fidélité et trahison en abordant l'adaptation comme une forme d'*interprétation*. Une telle posture a l'avantage d'échapper au carcan de la fidélité sans pour autant renoncer aux sollicitations d'une comparaison minutieuse entre œuvre adaptante et œuvre adaptée. On retrouve cette thèse dans plusieurs volumes récents, d'abord dans un important recueil dirigé par Benoît Mitaine, David Roche et Isabelle Schmitt-Pitiot, *Bande dessinée et adaptation*²⁸, puis dans le manuel de Jean Cléder et Laurent Jullier, *Analyser une adaptation*²⁹. Ces derniers définissent l'interprétation comme une nouvelle perspective sur l'œuvre de départ :

Au quotidien, 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. C'est à qui énumérera le plus d'éléments manquants et le plus d'éléments excédentaires – tous les passages du livre que le film a supprimés, et dans l'autre sens tous les personnages et les péripéties qu'il a ajoutés [...]. Il serait plus utile d'essayer de comprendre ce que les modifications transforment dans la *compréhension* qu'on peut avoir de l'œuvre initiale. (p.7)

Pour Cléder et Jullier, l'adaptation comme interprétation est tout sauf un geste solipsiste. Elle ouvre au contraire la

28. Benoît Mitaine, David Roche et Isabelle Schmitt-Pitiot, *Bande dessinée et adaptation*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, 2015.

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

possibilité d'un dialogue avec d'autres imaginaires, tels que les révèlent les commentaires de l'œuvre adaptée, le sens d'un texte ou d'un film étant toujours celui de ses lectures. Cette vision a comme avantage de ne jamais couper l'adaptation de l'œuvre de départ, même dans les cas où la visée du spectateur n'est pas prioritairement comparative. Il n'est en effet pas nécessaire d'avoir une connaissance directe ou intime du texte adapté – ou du film initial, dans le cas inverse d'une novellisation – pour avoir une certaine idée de la signification de l'œuvre originale. Il suffit de savoir qu'on est en face d'une adaptation pour accommoder son régime de lecture ou de visionnement et intégrer la notion que ce qu'on voit ou lit est aussi l'interprétation de quelque chose qui préexiste. Par ailleurs, Cléder et Jullier élaborent un appareil méthodologique d'une grande finesse pour évaluer la manière dont s'opère le geste de l'interprétation, inséparable d'une série de décisions formelles et techniques dictées par les traits distinctifs du média adaptant. La minutie de leurs analyses prouve que la confrontation de l'œuvre adaptante avec l'œuvre adaptée apporte souvent des lumières originales et inattendues.

Tout autre enfin est la quatrième tendance dans les études contemporaines, qui signifie un retour radical sur le principe même de l'adaptation. Tout en héritant des nouvelles priorités définies par Murray (l'industrie de l'adaptation), Jeannelle (l'adaptation comme adaptabilité et l'ouverture à la genèse des adaptations) ou Cléder et Jullier (la spécificité du geste adaptant comme type d'interprétation), un groupe de chercheurs travaillant sur le fonds Claude Autant-Lara³⁰

30. Pour plus de détails sur cette collaboration entre la Cinémathèque suisse et l'Université de Lausanne, voir : <https://www.cinematheque.ch/i/collaboration-avec-lunil/>.