



HAL
open science

“ Introduction : Adapter les théories de l’adaptation à la bande dessinée ”

Benoit Mitaine, David Roche, Isabelle Schmitt-Pitiot

► To cite this version:

Benoit Mitaine, David Roche, Isabelle Schmitt-Pitiot. “ Introduction : Adapter les théories de l’adaptation à la bande dessinée ”. Bande dessinée et Adaptation (Littérature, cinéma, TV), Presses universitaires Blaise Pascal (PUBP), 2015, Littératures, 978-2-84516-682-0. hal-01104338

HAL Id: hal-01104338

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-01104338>

Submitted on 27 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Introduction : adapter les théories de l'adaptation à l'étude de la bande dessinée

David ROCHE, Isabelle SCHMITT-PITOT et Benoît MITAINE

Nombreux sont les textes historiques, critiques et théoriques sur la bande dessinée qui témoignent dès les premières phrases d'un désir de légitimer ce médium. Ce volume n'y échappera pas : étudier la bande dessinée reste actuellement un acte de légitimation à la fois esthétique et politique, dont l'emploi insistant du terme « 9^e art » par de nombreux amateurs et chercheurs n'est que l'un des symptômes. Il convient de l'assumer.

Si les études filmiques ont commencé à acquérir une certaine reconnaissance dans les années 1960, période à laquelle elles deviennent une véritable discipline dans les universités anglo-américaines (Sklar 300 ; Leitch 244), ce n'est que dans les années 1990 que la recherche sur la bande dessinée et le roman graphique a vraiment explosé. Sans doute « Le mythe de Superman¹ » (1962) d'Umberto Eco y est-il pour quelque chose, ne serait-ce que parce qu'il démontre que la bande dessinée, tout comme la paralittérature,

1. La traduction anglaise paraît en 1972, celle en français en 1976. Eco y examine les incohérences narratives et idéologiques dues au paradoxe selon lequel les actions du surhomme quasi immortel l'amène à « se consumer » quand même (119-20). « Lecture de Steve Canyon » (1964) ne paraît en anglais qu'en 1976 et en français qu'en 1985.

doit être considérée comme une forme esthétique et un fait culturel. 1962 est aussi l'année de la fondation du Club des bandes dessinées, dont le Conseil d'Administration comprenait entre autres Francis Lacassin, Alain Resnais, Pierre Couperie et Jean-Claude Forest, et de la publication du premier numéro de *Giff-Wiff*; Eco fera d'ailleurs partie des sympathisants de l'association (Groensteen, *Un Objet* 110-29). Quelques textes paraissent dans les années 1970, de Pierre Fresnault-Deruelle (1972), Luc Boltanski (1975), Alain Rey (1978) et Francis Lacassin (1982). Parmi les premiers écrits publiés outre-Atlantique figurent les manuels écrits par Stan Lee (1984), auteur chez Marvel dans les années 1960, et surtout Will Eisner (1985), auteur-dessinateur du *Spirit* (1940-1952) et père du roman graphique avec *Un Pacte avec Dieu* (1978). Si la visée principale d'Eisner est avant tout pédagogique — il a enseigné la création de bande dessinée à l'École des la New York School of Visual Arts (*Comics and Sequential Art* xii) —, ses livres font preuve d'un véritable effort de conceptualisation malgré le manque d'appareil théorique; nombreuses sont les idées d'Eisner qui ont ensuite été reprises par les théoriciens de la bande dessinée des années 1990 et 2000. L'immense succès de plusieurs romans graphiques dans les années 1980 et 1990 a certainement influé sur le développement des études bédéiques: en particulier *Watchmen* (1986-1987) d'Alan Moore et de David Gibbons, inclus dans le ALL-TIME 100 Novels de *TIME Entertainment*², *Maus* (1973-1991) d'Art Spiegelman qui obtient le prix Pulitzer en 1992, et *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth* (1993-2000) de Chris Ware qui obtient le Guardian First Book Award en 2001, œuvres qui ont touché un lectorat plus large que les aficionados de bande dessinée (Gabilliet, *Des comics* 138). Il semblerait que la prolifération d'adaptations filmiques de bande dessinée depuis les années 2000 ait aussi attiré l'attention des spécialistes en études filmiques (Goggin et Hassler-Forest 3), ainsi que des théoriciens de l'adaptation, de l'intermédialité et du transmédia. Les années 2000 ont vu l'émergence de plusieurs revues scientifiques dédiées à la bande dessinée, dont *The International Journal of Comic Art* en 1999, *ImageText* en 2004, *European Comic Art* en 2008, *Studies in Comics* et *Journal of Graphic Novels and Comics* en 2010, et *Comicalités* en 2011³. Les études

2. <<http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/watchmen-1986-by-alan-moore-dave-gibbons>>. Consultée le 23 avril 2013.

3. *The Comics Journal*, publié depuis 1976, contient de nombreux entretiens et comptes-rendus.

sur la bande dessinée commencent à être fort nombreuses⁴, au point d'ailleurs que de plus en plus de bibliothèques universitaires ouvrent des rayons dédiés exclusivement à cette discipline. Aujourd'hui, on distingue clairement deux approches dans la critique sur la bande dessinée, qui ressemblent énormément aux deux approches qui caractérisent actuellement les études filmiques : une plutôt formelle et plutôt européenne, dont les représentants principaux sont Benoît Peeters, Scott McCloud et Thierry Groensteen, et une autre relevant plutôt des études culturelles et plutôt anglo-américaine, dont témoigne l'impressionnant catalogue des presses universitaires du Mississippi⁵.

Longtemps, le terme « adaptation » a été synonyme d'adaptation filmique. La question de l'adaptation filmique est soulevée d'abord dans les essais militants d'André Bazin et de François Truffaut publiés dans les années 1950, Bazin défendant le « cinéma impur », Truffaut contestant « une certaine tendance du cinéma français » vouée à une « tradition de qualité » ancrée dans l'adaptation de textes littéraires par des scénaristes et non par des hommes de cinéma. Vient ensuite le livre de George Bluestone (1957) qui signe l'acte de naissance de l'adaptation filmique comme champ d'études universitaire. Ce champ connaît un développement considérable dans les années 1990, avec la publication du livre de Brian McFarlane (1996) ; celui-ci va s'attacher à remettre en question la notion de fidélité vis-à-vis de la source, qui a longtemps constitué le fil rouge des discours sur l'adaptation filmique. En France, André Gaudreault et Thierry Groensteen organisent en 1993 un colloque à Cerisy intitulé *La Transécriture : Pour une théorie de l'adaptation*, dont les actes ont été publiés en 1998 et comprennent plusieurs études consacrées à la bande dessinée et à l'adaptation⁶. *L'Austenmania* des années 1990, avec des longs métrages et des téléfilms comme *Raisons et sentiments* (Ang Lee, 1995), *Orgueil et préjugés* (BBC, 1995), *Emma, l'entremetteuse* (Douglas McGrath, 1996), *Le Journal de Bridget Jones* (Sharon Maguire, 2001) ou

4. Voir, à titre d'exemple, les bibliographies établies en 2005 par Norbert Spehner puis en 2012 par Matteo Stefanelli. Références données en bibliographie.

5. <http://www.upress.state.ms.us/category/comics_popular_culture>. Consultée le 23 avril 2013.

6. Les auteurs de ce volume ayant consacré leur étude (totalement ou partiellement) à la bande dessinée sont : Thierry Groensteen (articles introductif et conclusif), André Gaudreault et Philippe Marion, Gilles Ciment, Jacques Samson et Benoît Peeters. Tous ces articles (sauf celui de Samson qui est une étude de cas) sont cités en bibliographie.

Coup de foudre à Bollywood (Gurinder Chadha, 2004), contribue à l'intérêt grandissant pour l'adaptation filmique, de nombreux livres, articles et thèses étant dédiés à ce corpus⁷. 2006 voit ainsi la naissance de l'Association of Adaptation Studies, et 2008 celle de deux revues spécialisées en la matière, *Adaptation* et *Journal of Adaptation in Film & Performance*.

En 2000, James Naremore dit regretter que les écrits sur l'adaptation ne s'intéressent pas plus souvent aux autres médias et à la culture populaire (1, 12), mais le volume qu'il édite est tout entier consacré à l'adaptation de textes littéraires, principalement romanesques. La publication en 2006 de *A Theory of Adaptation* de Linda Hutcheon est, à ce titre, un véritable tournant. Définissant les adaptations comme des transpositions intersémiotiques d'un système de signes à un autre (16), nouvel encodage qui adapte la source à un jeu de conventions et de signes différents, Hutcheon étend son analyse à toutes sortes de médias — illustrations, jeux vidéo, attractions de parcs à thèmes, opéras, ballets et bandes dessinées (xiv) —, choisissant des cas d'étude tels que les différents avatars de l'histoire de Carmen en littérature, au théâtre et à l'opéra (153). Elle va jusqu'à donner un sens darwinien au mot « adaptation ». Reprenant la théorie développée par Richard Dawkins dans *The Selfish Gene* (176), elle assimile les « histoires » aux « mèmes », ces idées qui se transmettent et mutent en s'adaptant aux changements de leur environnement. Dès lors, l'adaptation, qui associe conservation et nouveauté, serait le processus permettant à un fond culturel d'histoires, de personnages et de mythes de survivre en évoluant (167). Cette approche très inclusive ne débouche cependant pas sur une définition ouverte qui assimilerait entièrement l'adaptation à l'intertextualité, même si cette dernière en est indissociable. Par ailleurs, Hutcheon sort clairement les problématiques de l'adaptation des débats comparatistes débouchant sur une hiérarchie entre l'œuvre adaptée et son ou ses adaptations, la nature « seconde » de ces dernières n'impliquant pas qu'elles soient secondaires (6). Elle pose néanmoins la question de la légitimité en soulignant le paradoxe qui fait des adaptations des œuvres généralement méprisées alors que leur popularité ne fait que grandir sur la scène artistique contemporaine (2). Les motivations économiques ne sont pas seules à expliquer cet engouement, le plaisir du spectateur ou lecteur conscient de « consommer » une

7. *Jane Austen in Hollywood* (1998), édité par Linda Troost et Sayre Greenfield, et *Jane Austen on Film and Television* (2002) de Sue Parrill.

adaptation se construisant dans la tension entre son souvenir de l'œuvre adaptée et son appétence pour la nouveauté (172). Hutcheon retient trois critères définissant une adaptation :

- 1) la transposition reconnue d'une autre œuvre, voire de plusieurs, dans un médium différent ou semblable ;
- 2) l'acte d'appropriation à la fois créatif et interprétatif (qui ne relève donc pas de la simple copie) ;
- 3) une relation intertextuelle claire et étendue avec l'œuvre adaptée (8).

Selon Hutcheon, l'adaptation doit être considérée à la fois comme produit et comme processus⁸ de création et de réception, et les adaptations doivent être étudiées systématiquement en tant que telles, palimpsestes hantés par les œuvres qu'elles adaptent, le processus créatif étant assimilé à une forme de variation (8, 173-76). Sa recherche de dénominateurs communs entre médias et genres lui permet de distinguer les médias comme le texte littéraire qui relèvent pour elle du « dire » (*telling/narrating*) de ceux qui comme la scène ou le film relèvent davantage du « montrer » (*showing/performing*), et de ceux qui comme les jeux vidéo proposent une interaction au récepteur (*interacting*), voire une expérience d'immersion concrète dans le cas des attractions de parcs à thème (10-15, 38-52). Les questions de fidélité ou de légitimité sont alors écartées et l'analyse porte en grande partie sur les modalités d'engagement du récepteur, qui diffèrent selon le médium, chacun sollicitant de manières diverses l'imaginaire et la réflexion.

La relation entre bande dessinée et adaptation, à savoir la bande dessinée comme adaptation ou bien comme source d'une adaptation, a fait l'objet de peu d'études à ce jour, et ce volume propose de pallier en partie ce manque. Au premier abord, il semblerait que les adaptations de fictions littéraires en bandes dessinées soient moins fréquentes que les adaptations de bandes dessinées au cinéma ou à la télévision (Vanderbeke 104), phénomène qui a pris une grande ampleur dans les années 2000. L'adaptation de films ou de séries TV en bande dessinée est quant à elle une pratique qui a connu un essor important depuis les années 1980, l'éditeur américain Dark Horse s'en étant même fait une spécialité (Gabilliet, *Des comics* 136-37, 140). C'est dans un même esprit que les éditeurs Dark Horse, Tokyopop, Marvel et Del Rey proposent de plus en plus d'adaptations de romanciers contemporains à succès comme Stephen

8. Gaudreault a suggéré que l'adaptation est un « procédé », alors que la « transécriture » est un « processus » (« Variations » 268).

King ou Dean Koontz, travaillant en étroite collaboration avec eux afin de pouvoir afficher qu'il s'agit bien d'adaptations validées par les auteurs (Price 23-26). Dans les deux cas, il s'agit non seulement d'adapter un texte en tant que tel, mais surtout d'explorer son univers diégétique en proposant des histoires parallèles (des *spin-offs* en anglais). Ces formes d'adaptation participent aux stratégies de marketing transmédia développées à l'ère du blockbuster hollywoodien (Sklar 339-41; Cook 51), notamment par George Lucas avec *La Guerre des étoiles* (1977), dont une première série de bande dessinée sort chez Marvel en même temps que le film.

Pourtant, selon Sandra Eva Boschenhoff et Frank Erik Pointner, l'impression que l'adaptation concerne plus le cinéma que la bande dessinée est faussée par la plus grande visibilité du 7^e art. De fait, les adaptations de textes littéraires en bande dessinée sont bien plus nombreuses que celles de bandes dessinées en film, mais le phénomène est vraisemblablement moins visible car d'une part, les tirages sont limités (Boschenhoff et Pointner 87) et d'autre part, la puissance de feu promotionnelle des producteurs de film est sans commune mesure avec celle, fort modeste, des éditeurs de bande dessinée. À voir le nombre d'adaptations produites et le nombre d'éditeurs (Casterman, Delcourt, Vent d'Ouest, etc.) ayant ouvert des collections dédiées intégralement à l'adaptation, il ne fait guère de doute que la littérature, dont beaucoup de classiques sont à présent libres de droits, est perçue comme une manne par de nombreux éditeurs, scénaristes et dessinateurs qui piochent sans compter et avec un bonheur très inégal dans les fonds patrimoniaux de la République mondiale des Lettres. Le phénomène, bien qu'inédit en de telles proportions, n'est en revanche aucunement nouveau, et la célèbre série, longue de plus de 160 titres, des *Classics Illustrated* publiée dans les années 1940-1960 par l'éditeur américain The Gilberton Company et qui aurait atteint les 200 millions d'exemplaires vendus est là pour le rappeler (Gabilliet, *Des Comics* 52-53). Si c'est bien à partir des années 1950 que l'adaptation de classiques en bande dessinée devient une activité éditoriale d'ampleur quasi industrielle, il ne faut pas oublier que la pratique de l'adaptation remonte aux origines mêmes de la bande dessinée. La première adaptation d'une bande dessinée en roman (cas de novellisation exceptionnel dans l'histoire de l'adaptation) a été réalisée en 1840 par le père fondateur de la discipline et son premier théoricien (Groensteen et Peeters vii), Rodolphe Töpffer,

qui s'exprimait de la sorte, dans la préface aux *Voyages et aventures du D^r Festus*⁹, au moment de présenter son exploit artistique :

Cette histoire extraordinaire a été composée d'après des procédés extraordinaires aussi. Figurée d'abord graphiquement dans une série de croquis, elle a été traduite ensuite, de ces croquis, dans le texte que voici. Aujourd'hui, nous publions à la fois et séparément le texte et les croquis. C'est donc la même histoire sous une double forme, mais, comme l'observe finement l'Abbé de Saint-Réal, dans deux choses d'ailleurs semblables, ce qu'elles ont de différent change beaucoup de ce qu'elles ont de semblable. (1840/1986, V-VI)

À peine avait-elle été inventée¹⁰ (1833) que la bande dessinée connaissait déjà sa première (auto)adaptation ! On se gardera aussi de s'étonner du fait que Winsor McCay, autre génie fondateur, soit à son tour à l'origine de quelques-unes des premières adaptations de bandes dessinées au music-hall puis au cinéma (Thompson et Bordwell 41) :

En 1908, trois ans presque jour pour jour après sa création, *Little Nemo*¹¹ est monté à Broadway sous forme de comédie musicale et tourne à travers tous les États-Unis. [...] En 1911, McCay se lance à corps perdu dans l'aventure des *cartoons*. Après avoir porté la bande dessinée jusqu'à des sommets jamais dépassés, il devient l'un des pionniers du dessin animé. (Peeters, « Une exploration transmédiatique » 250).

9. L'adaptation en roman du *D^r Festus* est librement téléchargeable en format ebook à l'adresse suivante : <http://www.ebooks-bnr.com/nos-ebooks/> (Consultée en juillet 2013).

10. La question de l'invention de la bande dessinée n'est pas simple. Selon Groensteen et Peeters (1994), son acte de naissance remonte aux années 1830 avec le Suisse Rodolphe Töpffer. Toutefois, d'autres auteurs le font remonter à plus tôt : pour Smolderen (2009), il pourrait s'agir de la première moitié du XVIII^e siècle (à partir de 1732) avec les gravures de William Hogarth ; David Kunzle (1973) propose de remonter aux débuts de l'imprimerie et donc à ... Gutenberg ; d'autres ne semblent pas voir d'objection à remonter à la Tapisserie de Bayeux, voire aux peintures rupestres (Altarriba, « Introducción » 10-11)... même si la principale contre-proposition à la position de Groensteen et Peeters (largement partagée en Europe) est de faire remonter la bande dessinée à 1896 avec la naissance du Yellow Kid de Richard F. Outcault. Cette date l'emporte souvent sur toutes les autres au nom d'une confusion sur le terme « naissance », car s'il est incontestable que Töpffer avait déjà tout inventé soixante ans plus tôt, il est aussi exact que l'entrée de la bande dessinée dans l'ère de la culture populaire et des *mass media* remonte à la fin du XIX^e siècle aux États-Unis et donc au Yellow Kid.

11. Le *comic strip Little Nemo in Slumberland* paraît dans le *New York Herald* dès 1905. Bud Fischer a ensuite fait de même avec le *strip Mutt and Jeff* démarré en 1911 et adapté en 1916 (Thompson et Bordwell 149).

Les simples exemples de Töpffer et McCay montrent que le champ des possibles de l'adaptation — auto-adaptation, novellisation, passage de la bande dessinée vers la scène ou l'écran, et donc du *narrating* au *performing* selon Hutcheon (*Adaptation* 10) — a été vite exploité. Par ailleurs, le fait que ces adaptations soient contemporaines des créations originales et surtout réalisées des propres mains des inventeurs de la bande dessinée tendrait presque à ériger cette pratique culturelle comme consubstantielle à cet art.

L'adaptation a ainsi été présente dès les débuts de l'histoire de la bande dessinée, facilitée, sans doute, par la nature polysémotique de cette manière d'écrire qui puise sa narrativité dans le verbe autant que dans l'image¹²; Töpffer parle dès 1845 de « littérature en estampes », Fresnault-Deruelle (1972) de conjugaison d'un « message iconique » et d'un « message linguistique » (58), Alain Rey (1978) de coprésence des « valeurs textuelles et figurales » (104), McCloud (1994) d'un « art de la juxtaposition d'images en séquences » (8), Groensteen (1999) d'une mobilisation « simultanée de l'ensemble des codes visuels et discursifs » (7) et Ann Miller (2007) d'« art narratif et visuel » (75). Cette hétérogénéité fait de la bande dessinée un art capable d'être aussi bien un point d'arrivée qu'un point de départ en matière d'adaptation, et dans les deux cas (adaptée ou adaptante), la bande dessinée en sort gagnante.

En effet, il faut le signaler, l'adaptation de textes littéraires en bande dessinée a été mue par un désir précoce de légitimation, doublé d'une volonté tout aussi précoce de multiplier les profits potentiels de l'industrie encore naissante de la bande dessinée (et les adaptations du *Little Nemo* de McCay en sont un bon exemple). La question « Pourquoi adapter ? » renvoie donc bel et bien, comme le souligne Hutcheon, à la fois à des visées économique — l'adaptation est une « valeur sûre » (87, nous traduisons) — et culturelle qui présuppose une hiérarchie entre les arts (91). Ce phénomène a été observé par les historiens du cinéma et les théoriciens de l'adaptation qui ont souligné le fait que, dans les années 1910, le cinéma, afin de s'extraire de « l'ornière foraine » dans laquelle il menaçait de s'embourber, a massivement recouru à l'adaptation de romans par stratégie afin, d'une part, de se gagner les faveurs de la bonne société, détentrice du capital économique et culturel et d'une

12. On peut aussi suivre Groensteen qui se démarque de cette vision égalitariste en rappelant que la bande dessinée a démontré à maintes reprises, par la création de récits sans parole entre autres, qu'elle n'était nullement assujettie à cette double nature sémiotique. C'est en cela qu'il la considère comme une espèce « à dominante visuelle » (*Système* 10).

partie des instruments de consécration, et d'autre part, de s'assurer un succès commercial facile basé sur la propre notoriété de l'auteur du roman adapté (Sklar 30, 45 ; Thompson et Bordwell 2 ; Leitch, *Adaptation* 27 ; Carcaud-Macaire et Clerc 17-18). Inutile de dire que la bande dessinée n'échappe pas à ces stratégies de survie qui invitent le « petit » à se nourrir, de façon quasi parasitaire, des forces du « grand » ; on peut rapprocher cela de ce que Pascale Casanova dit de la traduction de romans écrits dans des langues dominées vers des langues dominantes, rapport qu'elle présente non pas simplement comme une « naturalisation » (de type identitaire), mais comme une « littérisation » qu'elle décrit comme un « acte de consécration qui donne accès à la visibilité et à l'existence littéraires » (191). Bien entendu, cette quête de légitimation s'accompagne logiquement, en parallèle, d'une quête de capital économique, lequel contribue également, à sa façon, à l'accroissement du capital symbolique. En somme, cette sorte de chaînon manquant du génome de la bande dessinée qu'est l'adaptation peut être pensé, comme le fait Hutcheon, en termes d'évolution de l'espèce (s'adapter pour survivre), de stratégies éditoriales et auctoriales (obtention de profits symboliques et économiques) et de symptôme culturel d'une société opérant une mutation du *logos* à l'*eikôn*.

Toutefois, à trop vouloir réduire l'adaptation à sa seule logique commerciale, on risque d'oublier que dans le cas de la bande dessinée, où l'autonomie de l'artiste reste importante — ne serait-ce que par l'absence de moyens techniques onéreux —, l'adaptation relève très souvent du choix personnel d'un auteur et/ou d'un dessinateur (et non d'un éditeur) ; Hutcheon rappelle d'ailleurs qu'il faut également tenir compte des mobiles personnels et politiques de l'adaptateur (*Adaptation* 92-95). Un trouble des sens de quelque nature qu'il soit (jouissance, émoi, effroi, admiration) éprouvé à la lecture d'une œuvre a pu faire naître chez un artiste appartenant à un autre champ artistique (on pense à Alberto Breccia adaptant H.P. Lovecraft) le désir de transposer ses émotions dans le langage artistique qu'il affectionne le plus. L'adaptation est encore parfois le fruit d'un amour non commandé par l'appât du gain : amour pour une œuvre étrangère à son champ artistique et amour pour un art à travers lequel l'artiste aime à s'exprimer. L'adaptation devient alors défi.

À ce jour¹³, la plupart des articles sur la bande dessinée et l'adaptation constituent des études de cas des nombreuses adaptations filmiques de bandes dessinées, ou de textes littéraires comme *Cité de verre* (roman de Paul Auster de 1985) de Paul Karasik et David Mazzucchelli (1994)¹⁴, *À la recherche du temps perdu* (1998-) de Stéphane Heuet¹⁵ ou les nouvelles d'Edgar Poe¹⁶. Nous avons trouvé très peu d'articles abordant la question de manière synthétique et/ou théorique, hormis deux de Gilles Ciment¹⁷ (1998) et de Pascal Lefèvre (2007) sur l'adaptation filmique de bandes dessinées, et ceux de Dirk Vanderbeke (2010) et de Frank Erik Pointer et Sandra Eva Boschenhoff (2010) sur l'adaptation de textes littéraires en bande dessinée. Gaudreault et Groensteen (1998), Jan Baetens (2009) et Thomas Leitch (2009) consacrent, respectivement, quelques pages à l'adaptation de textes littéraires en bande dessinée et à l'adaptation filmique de bande dessinée (*Adaptation* 192-201), tandis que Hutcheon ne fait que mentionner l'adaptation de bande dessinée vers différents médias (*Adaptation* 88).

Pour Lefèvre, qui aborde uniquement le cinéma joué, la distinction entre bande dessinée et cinéma concerne avant tout les ontologies respectives des images dessinées et photographiques (2). Lefèvre s'intéresse à la pratique de l'adaptation et identifie quatre problèmes qui se posent aux adaptateurs (12) :

- 1) la longueur du récit. La bande dessinée étant généralement trop longue, le processus d'adaptation donne lieu à des élisions ainsi qu'à des ajouts (3-4) ;
- 2) les caractéristiques spécifiques de la disposition de la page d'une bande dessinée et de celle de l'écran de cinéma. La bande dessinée est un médium « plus spatial » qui permet au lecteur de sauter des cases ou d'y revenir, alors que le cinéma est plus linéaire (5-6). Certaines adaptations, comme *Hulk* (Ang Lee, 2003), emploient alors le *split screen* afin d'imiter des cadres (Lefèvre 6 ; Boillat 47) ;

13. Récemment paru, *Tall Tales in Comic Diction* de Sandra Eva Boschenhoff traite de l'adaptation de textes littéraires en bande dessinée.

14. Par exemple les articles de David Coughlan (2006) et Martha Kuhlman (2009).

15. Par exemple les articles de Sjef Houppermans (2008) et Guillaume Perrier (2012).

16. Par exemple les articles de Jacques Samson (1998), Derek Parker Royal (2006-2007), Mary J. Courelis (2012) et M. Thomas Inge (2012).

17. Ciment remarque que de nombreuses « adaptations cinématographiques de bandes dessinées » contemporaines ont « recours à une telle "connotation" du *musical* » (207).

- 3) le passage de l'image dessinée à l'image photographique. Selon Lefèvre, la photographie est perçue comme étant plus « réaliste », tandis que l'image dessinée est toujours déjà une « interprétation visuelle du monde » (8-9). Certains adaptateurs choisissent alors d'accentuer l'artificialité des décors pour évoquer le monde de la bande dessinée (10). Pour Michael Cohen, *Dick Tracy* (Warren Beaty, 1990) représente, à ce titre, la première tentative de reproduire une esthétique de bande dessinée au cinéma (Gordon *et al.*, dirs. 13);
- 4) la dimension sonore. La bande dessinée est un médium « silencieux » (4), si bien qu'elle serait finalement plus proche du cinéma muet (11).

On constate que les points 1) et 4) concernent aussi l'adaptation filmique de textes littéraires, alors que les points 2) et 3) sont plus spécifiques à l'adaptation filmique de bande dessinée. Par contre, Lefèvre semble confondre le processus d'adaptation et la mise à nu du statut d'adaptation, puisqu'il sous-entend qu'il serait souhaitable que le médium adapté transparaisse dans le médium qui adapte. Or, rien n'oblige une adaptation à ressembler à l'œuvre adaptée, de même que ce qu'Alain Boillat appelle un « effet-BD » dans sa contribution à ce volume peut également être tenté au cinéma sans qu'il s'agisse d'une adaptation. Ce sur quoi l'article de Lefèvre attire très justement l'attention, c'est que, dans l'adaptation filmique d'une bande dessinée, la question de la fidélité concerne non seulement le récit et les personnages, mais aussi la « fidélité visuelle » (Hassler-Forest 120), les planches pouvant presque servir de *storyboard*.

Vanderbeke s'intéresse également aux spécificités respectives de la fiction littéraire et de la bande dessinée, mais il réfléchit avant tout au traitement d'un certain nombre d'aspects dans les deux médias :

- 1) l'articulation entre texte et image. La fidélité au texte source conduit parfois à un déséquilibre qui se fait au détriment de l'image, laissant penser que l'artiste ne fait pas suffisamment confiance à la spécificité de son médium (108). L'analyse que fait Vanderbeke de *Cité de verre* rejoint en grande partie les propos d'Eisner qui estime que l'emploi du texte ne doit pas être redondant, faisant de l'image une simple « illustration », mais doit viser à produire des effets d'écart (*Comics and Sequential Art* 132);
- 2) la subjectivité. La bande dessinée serait tout à fait apte à évoquer l'intériorité de ses personnages, notamment à travers l'utilisation des couleurs (112). Elle serait en cela plus proche de la fiction littéraire que du film ;

- 3) le temps. La séquentialité permettrait à la bande dessinée aussi bien de dilater que de compresser le temps (113), tout comme la fiction littéraire ;
- 4) l'intertextualité. Les références picturales peuvent largement compenser le « manque de profondeur linguistique » du médium (114, nous traduisons) ;
- 5) l'implicite. La gouttière, que de nombreux critiques voient comme l'élément discret de la bande dessinée par excellence (McCloud, *Understanding* 60-93 ; Peeters, *Case* 31 ; Groensteen, *Système* 131-35 ; Goggin et Hassler-Forest 1), donne lieu à des ellipses et des formes de « non-vus » équivalents, dans une certaine mesure, aux non-dits d'un texte littéraire (116). On en arrive au constat que fait Thierry Groensteen au sujet du « blanc » intericonique dont la fonction est d'assurer la solidarité iconique et qu'il compare aux « blancs »¹⁸ que, selon Wolfgang Iser, le lecteur remplit lors de la lecture (*Système* 134) ; plus récemment, Leitch a établi le même parallèle (195).

L'approche de Vanderbeke a ceci de louable qu'elle adopte le point de vue du théoricien en esthétique plutôt que celui de l'adaptateur. Clairement, étudier l'adaptation permet, ici, de comparer deux médias et de dégager des stratégies spécifiques à chacun. Néanmoins, il est sans doute possible d'arriver aux mêmes conclusions sans s'appuyer sur un corpus d'adaptations. Par ailleurs, le choix des aspects traités amène à se poser des questions connexes : qu'en est-il du traitement de l'espace, de la narration ou de la structure narrative ?

À l'instar de Seymour Chatman dans son article « What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa) » (1981), Boschenhoff et Pointner cherchent à identifier ce que la bande dessinée saurait faire mieux que la littérature en s'interrogeant sur la spécificité des deux médias. La thèse de Gotthold Ephraim Lessing (1776), pour qui la peinture est un art de l'espace et la fiction littéraire un art du temps (89), les amène à postuler que, comme toute image, la bande dessinée serait plus apte que la littérature à évoquer les grands espaces comme les décors claustrophobiques (90-91), mais moins peut-être à traduire l'allégorie (104-5). En fait, c'est à travers une sorte d'« *objective correlative* », à savoir l'évocation d'un état intérieur à travers des objets, une situation ou une action, que

18. Groensteen semble faire un usage quelque peu restrictif de la notion d'Iser, pour qui le blanc est bien plus qu'un blanc textuel : il « est un espace vide qui à la fois provoque et guide l'activité d'idéation. En ce sens, il constitue un élément de base à l'interaction entre le texte et le lecteur » (194-95, nous traduisons).

l'image dessinée peut exprimer des états intérieurs (92). En bande dessinée, la focalisation ne relèverait donc pas seulement du texte mais aussi de l'image¹⁹ (95).

Compte tenu du maigre appareil critique sur la relation entre bande dessinée et adaptation, il est peut-être nécessaire, comme le préconise Baetens dans « Littérature et bande dessinée : Enjeux et limites » (2009), de se tourner vers les écrits sur la théorie et la pratique de l'adaptation filmique afin de voir ce que certaines problématiques abordées ou méthodologies adoptées peuvent apporter. On sait que la critique et la théorie de la bande dessinée ont eu bien du mal à s'affranchir des études filmiques. Alors que les origines de l'art séquentiel remontent, pour certains, aux XVIII^e et XIX^e siècles, les écrits qui lui ont été consacrés ont souvent emprunté certains termes filmiques, comme le cadrage, le montage et la séquence (Stefanelli in Boillat, dir. 286), revendiquant la filiation avec le cinéma afin de se doter d'une légitimité, au risque d'occulter les spécificités du médium (Boillat 13, 18, 20); Matteo Stefanelli va d'ailleurs jusqu'à conclure que « c'est grâce au cinéma que la BD est devenue un médium » (Boillat, dir. 299). Ce n'est certainement pas par volonté de légitimer la bande dessinée que nous puissions dans les écrits sur l'adaptation filmique, mais uniquement pour nous interroger sur les enjeux communs à toute adaptation quel que soit le ou les médias concernés. Les réflexions qui suivent ainsi dans les écrits des spécialistes de l'adaptation filmique qui ont proposé des approches différentes et complémentaires : Linda Coremans (1990), Brian McFarlane (1996), James Naremore (2000), Robert Stam (2000 et 2005²⁰), Michel Serceau (2007), Thomas Leitch (2009) et Francis Vanoye (2011).

Le critère de la fidélité

Selon Baetens (2009) et Boschenhoff et Pointner (88), les études d'adaptations en bande dessinée peinent à s'en libérer. Si, depuis

19. L'emploi que font Boschenhoff et Pointner du terme « focalisation » ressemble, finalement, plus à la re-définition de François Jost, à savoir « le point de vue cognitif de l'histoire » (Gaudreault et Jost 130). On pourrait alors la distinguer de l'« ocularisation » pour parler de la relation entre l'image et le regard des personnages (130).

20. Pour les références, on se reportera au texte de 2005 dans *Literature and Film*, qui représente une version étoffée de l'article de 2000 paru dans *Film Adaptation*, collectif dirigé par Naremore, sauf si la date 2000 est indiquée entre parenthèses.

McFarlane, ce critère ne cesse d'être mise à mal dans les études sur l'adaptation filmique, en pratique il reste néanmoins sous-jacent à de nombreux textes, même dans des ouvrages édités par des critiques qui le déplorent (Naremore 2 ; Leitch 4). Cela provient certainement du fait que, historiquement, la question de l'adaptation filmique provient plus du champ des études littéraires que de celui des études filmiques (Leitch 1). La notion de fidélité amène à se poser plusieurs questions, dont la suivante : à quoi l'adaptateur est-il tenu d'être fidèle ? Au récit, aux personnages ou bien aux intentions de l'auteur, pour autant qu'il les connaisse (Stam 15) ? Le texte canonique est alors érigé en critère transcendant (Leitch 3), à la place des multiples critères qui permettraient d'évaluer en quoi telle ou telle adaptation est un « bon » roman, un « bon » film ou une « bonne » bande dessinée. En dernière instance, l'analyse conduit souvent à asseoir la supériorité de l'œuvre littéraire sur l'œuvre adaptée – et même de la littérature sur le cinéma (Stam 4) ; Leitch souligne que le schéma inverse existe, par exemple quand un cinéaste comme Hitchcock adapte principalement des œuvres peu connues afin de renforcer son statut d'auteur (5, 239). Par ailleurs, le souci de fidélité est particulièrement ancré dans la psyché du lecteur quand il s'agit de l'adaptation d'une œuvre littéraire dans un art visuel puisque, comme le remarque Stam, l'adaptation vient alors concurrencer l'image fantasmatique qu'il s'en était fait (15). C'est pourquoi il préoccupe également les créateurs et les producteurs qui, pour des raisons souvent économiques, cherchent l'approbation des fans de l'original. La « fidélité visuelle » que semble exiger le passage d'un art visuel à un autre peut, comme le remarque Leitch, aller jusqu'au « fétichisme » dans un film comme *Sin City* (Robert Rodriguez et Frank Miller, 2005) (201). En définitive, la « fidélité aux médias » importe peut-être plus que celle aux œuvres (Gaudreault et Marion, « Transécriture » 269).

La méthodologie de l'analyse comparatiste

Stam la décrit plus précisément comme une « narratologie comparative ». Elle soulève les questions suivantes : « Quels événements du récit ont été éliminés, ajoutés ou modifiés dans l'adaptation du roman, et surtout pourquoi ? » (34, nous traduisons). Il convient donc d'observer les ajouts, les élisions et les

modifications²¹, dont les amplifications et les condensations, afin de déterminer « quels principes ont orienté ces choix » (Stam 34, nous traduisons). Ces principes peuvent relever de l'économie financière — il est trop coûteux de filmer telle scène (Stam 43) —, de l'économie narrative — étoffer une nouvelle, couper un roman (Leitch 99) —, de la censure et plus généralement des discours idéologiques environnants (Stam 42), points qui peuvent également concerner la bande dessinée qui connaît aussi bien des contraintes de longueur que de censure (on pense au *Comics Code Authority* instauré aux États-Unis en 1954). Seulement, l'approche comparatiste²² est bien souvent hantée par la notion de fidélité quand la source est considérée comme un « modèle indépassable » (Baetens 2009). C'est pourquoi Baetens (2009) préconise plutôt d'étudier l'œuvre adaptée en tenant compte de son statut d'adaptation ; c'est ce que fait brillamment Leitch dans *Film Adaptation and its Discontents*. Puisant dans les écrits des narratologues et sémiologues de chaque médium (par exemple, Genette pour la littérature, Christian Metz, David Bordwell et Kristin Thompson, André Gaudreault et François Jost pour le cinéma, Groensteen pour la bande dessinée), la « narratologie comparative » pourrait également donner lieu à des débats plus théoriques sur les spécificités de chaque médium, mais aussi sur l'histoire de la critique qui a souvent puisé chez autrui pour développer ses propres outils.

L'analyse de la « spécificité médiatique »

Il s'agit d'une approche qui a longtemps été privilégiée, notamment dans le volume dirigé par Gaudreault et Groensteen (Groensteen, « Fictions » 11), dans le but de déterminer les capacités de tel ou tel médium. Elle tend à considérer le processus d'adaptation comme une forme de « traduction » ou de « transposition ». Le récit est alors conçu comme potentiellement stable et les questions suivantes sont posées : « Les récits peuvent-ils “migrer” d'un médium moins approprié vers un médium plus approprié ? Les récits préexistent-ils à leur médiation ? » (Stam 16, nous traduisons) ; on peut rapprocher

21. Groensteen propose quatre formes d'altération : modification 1) des situations dramatiques, 2) de la situation énonciative, 3) des personnages et 4) du lieu ou de l'époque (« Le processus » 276).

22. C'est malheureusement celle qui est pratiquée dans le cadre du concours de l'agrégation d'anglais.

ces questions de la notion de «médiagénie» (d'un récit) de Philippe Marion²³ ou d'«adaptogénie» (d'un média) (Gaudreault, («Variations» 270-71 ; Groensteen, «Le processus» 276). C'est d'ailleurs dans ce cadre-là qu'on peut évaluer dans quelle mesure la bande dessinée représente véritablement une «forme intermédiaire» entre roman et film (Vanderbeke 107, nous traduisons). Selon Stam, cette approche est particulièrement féconde quand on étudie une œuvre assez proche de la source, par exemple *Les Raisins de la colère* (John Ford, 1940), adaptée du roman de John Steinbeck paru l'année précédente, puisqu'elle permet de mettre en avant le fait que le changement de média «génère inévitablement un supplément» (55, nous traduisons). Toutefois, on en revient souvent au même problème : conjuguée à l'analyse comparatiste d'une œuvre source canonique et de son adaptation, cette approche conduit trop souvent au constat de la supériorité de l'œuvre originale sur l'adaptation, et de la littérature sur le cinéma. Pour Leitch, «quelle que soit la qualité de l'adaptation, le livre sera toujours meilleur que n'importe quelle adaptation parce qu'il réussira toujours *mieux à être un livre*» (16, nous traduisons). Pourtant, la proposition inverse est également vraie : le film réussira toujours mieux à être un film que le livre (Leitch 16). Par ailleurs, l'étude de la spécificité médiatique présente aussi le danger d'adopter une vision essentialiste des deux médias, comme le souligne Baetens (2009) :

Sans rien perdre de sa pertinence — car, qu'on le veuille ou non, nous avons toujours besoin de savoir ce que «sont» les médias, même si nous avons abandonné toute ambition essentialiste en la matière —, ce débat se pose maintenant aussi en des termes historiques : toute discussion sur la spécificité d'un média est vue comme le symptôme d'un changement contextuel, qui oblige le média en question à se repositionner dans l'écologie médiatique du moment.

23. Pour Marion, «La médiagénie est donc l'évaluation d'une "amplitude" : celle de la *réaction* manifestant la fusion plus ou moins réussie d'une narration avec sa médiatisation, et ce dans le contexte — interagissant lui aussi — des horizons d'attente d'un genre donné. Évaluer la médiagénie d'un récit, c'est donc tenter d'observer et d'appréhender la dynamique d'une interfécondation» (86). On peut reprocher à Marion de proposer une notion assez essentialiste, mais il la tempère quelque peu dans les lignes suivantes : «Le *traitement médiagénique* désigne alors la manière dont un média a pu rencontrer la facette de ce grand récit qui lui convenait le mieux. Et inversement» (87). Nous souhaiterions insister sur le terme «facette» qui implique non pas une adéquation entre un récit et un médium, mais plutôt entre la manière dont on approche ce récit à travers ce médium. Les potentialités créatives sont alors libérées de la menace de l'essentialisme.

Il convient de mettre les différents médias en contexte : en 1992, quand Francis Ford Coppola adapte *Dracula*, le cinéma n'est plus ce qu'il était en 1922 quand F.W. Murnau adapte le même roman ; la bande dessinée a elle aussi évolué entre *Shermlock Shomes in the Hound of the Basketballs*, publié dans *Mad Magazine* en octobre 1954, et les nombreuses adaptations qui prolifèrent à partir des années 1980 quand l'œuvre d'Arthur Conan Doyle tombe dans le domaine public (Levet 136). L'étude de l'« ontologie » d'un médium pose problème en ce sens qu'un média est en constant devenir. La question de la spécificité médiatique ne peut pas faire l'impasse de l'histoire du médium.

La dimension « mythique » de l'histoire et/ou de son héros

Serceau postule que c'est peut-être la prégnance du mythe que véhicule le texte, et sur lequel il est construit, qui justifie les nombreuses adaptations et réadaptations (64). Il s'interroge alors sur ce qui rend un personnage plus ou moins mythique, et par conséquent adaptable. Il note que des personnages comme Carmen, Tarzan, Frankenstein et Dracula ont fait l'objet de nombreuses adaptations directes, alors que la figure de Don Juan ne fait que persister en filigrane à travers le donjuanisme (84-86) : « À l'absence du mythe tel qu'incarné en son ou ses personnages, il faut donc opposer la récurrence — voire la prégnance — de son schéma actantiel » (89) ; l'adaptation peut également se subordonner « à l'énergie mythique d'un autre texte ou d'une autre adaptation » (91). La thèse de Serceau s'appuie donc sur le présupposé essentialiste, relevé par Stam, qu'une œuvre source contient un « noyau » qu'il convient d'« extraire » (10, nous traduisons), un sujet doté d'une configuration intrinsèque (Gaudreault et Marion 31), mais elle explique peut-être en partie que des auteurs qui ont inventé une cosmogonie comme Lovecraft, ou bien des personnages comme Dracula ou les super-héros de *comics*²⁴, soient si souvent adaptés. C'est un aspect qu'explore ici Thomas Faye dans son article sur *Le Cid* et que soulève Philippe Bourdier en conclusion de son article sur *Corto Maltese*.

24. Eco considère justement que Superman « a, au départ et par définition, toutes les caractéristiques du héros mythique » (« Le Mythe » 118).

L'adaptation comme forme d'intertextualité

Les critiques et théoriciens (Coremans, Stam, Naremore, Hutcheon, Leitch et Vanoye) ont maintenant tendance à voir l'adaptation comme relevant de ce phénomène plus large qu'est l'intertextualité. S'appuyant sur les écrits de Mikhaïl Bakhtine et de Gérard Genette (26-27), Stam décrit l'adaptation comme un «hypertexte»²⁵ dérivé d'un «hypotexte» qui le précède et postule que les adaptations s'inscrivent «dans un processus sans fin de recyclage, de transformation et de transmutation, sans point d'origine clair» (31, nous traduisons); les produits dérivés peuvent même être considérés comme des éléments du «paratexte» (Stam 28), point qu'aborde ici Dick Tomasovic dans son étude des adaptations filmiques de Marvel. Leitch, pour sa part, remet en question la hiérarchisation implicite dans le modèle hypotexte/hypertexte²⁶: selon lui, l'adaptation ne présuppose pas une relation entre un intertexte et le texte d'origine, mais plutôt une relation entre deux intertextes, puisque tout texte relève de l'intertextualité (17); son étude des adaptations de la Bible vise à dévoiler que les Écritures, alors qu'elles se posent en «prototexte», relèvent bel et bien de l'intertexte (66). Toutefois, afin d'éviter un certain aplanissement, Leitch offre ensuite une typologie dont les deux pôles sont l'adaptation et l'allusion. Il définit ainsi dix postures que peut prendre un «hypertexte» en relation à un texte antérieur:

- 1) la «célébration». Il s'agit de la tentative de reproduire l'œuvre source selon quatre modalités: l'«adaptation muséographique» — par exemples, les adaptations BBC de classiques de la littérature —, la «reproduction» — la première version des *Rapaces* (Erich von Stroheim, 1924), adaptation de *McTeague* de Frank Norris, qui durait 23 heures —, l'«hommage» à une œuvre — *Nosferatu* (Werner Herzog, 1979) — et l'«héritage» qui adopte une position nostalgique vis-à-vis d'une période — *Gatsby le magnifique* (Jack Clayton, 1974) (96-97);
- 2) l'«ajustement». C'est selon Leitch la posture la plus commune. Elle implique la nécessité de modifier une œuvre selon cinq stratégies: la «condensation», l'«amplification», la «modification», la «mise à jour» (c'est-à-dire la transposition

25. Genette définit ces termes dans *Palimpsestes* (13).

26. En fait, Stam est d'accord avec Leitch, puisqu'il souligne que les écrits de Jacques Derrida invitent justement à remettre en question les notions d'«original» et de «copie» (8), seulement il ne va pas jusqu'au bout de son raisonnement.

- dans le monde contemporain) et la « superposition » de deux sources — par exemple, à travers la référence à Shakespeare dans *Cléopâtre* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) (98-103) ;
- 3) l'« imitation néoclassique ». Celle-ci conçoit l'Histoire en termes cycliques et reprend un modèle antérieur dans le but d'offrir une critique, voire une satire, de la culture contemporaine. Exemples : *Richard III* (Richard Loncraine, 1993), *Clueless* (Amy Heckerling, 1995), (103-04) ou *Tamara Drewe* (2007), roman graphique de Posy Simmonds et film de Stephen Frears (2010), qui transposent *Loin de la foule déchaînée* (1874) de Thomas Hardy dans l'Angleterre contemporaine ;
 - 4) l'approche « révisionniste ». Elle témoigne d'une volonté de réévaluer le passé (106) et effectue ce que Stam a appelé avant Leitch une « critique démystifiante » (63). Exemple : *Mansfield Park* (Patricia Rozema, 1999) qui fait émerger le commerce d'esclaves de l'arrière-plan du roman d'Austen (Leitch 107) ;
 - 5) la « colonisation ». Il s'agit de s'appropriier une œuvre source en modifiant le cadre culturel du récit afin d'y insuffler un nouveau sens (109). D'un côté, de telles adaptations impliquent l'universalité du récit et même du propos, tandis que de l'autre, elles mettent en relief les spécificités culturelles et historiques de l'œuvre source et de l'adaptation. Exemples : *Ran* (Akira Kurosawa, 1985) et *Coup de foudre à Bollywood* (Chadha, 2004) (109-10) ;
 - 6) le « (méta)commentaire ». L'adaptation adopte une position réflexive vis-à-vis de son statut d'adaptation (111). Exemples : *La Maîtresse du lieutenant français* (Karel Reisz, 1981) et *Adaptation* (Spike Jonze, 2002) (112-13). Les adaptations et les remakes ont souvent tendance à limiter cette posture au prologue et au générique, la filiation étant revendiquée au moins en partie pour des raisons économiques. C'est le cas du remake *Massacre à la tronçonneuse* (Marcus Nispel, 2003) et des adaptations des bandes dessinées Marvel, comme le souligne Alain Boillat dans sa contribution à ce volume ;
 - 7) l'« analogie ». Un parallèle est établi entre certains éléments de deux œuvres (113). Exemple : la diégèse du *Journal de Bridget Jones* (Sharon Maguire, 2001) rappelle *Orgueil et préjugés* d'Austen, alors même que l'héroïne est très différente d'Elizabeth Bennet (113).

Leitch reprend ensuite les catégories genettiennes²⁷ de la «parodie» et du «pastiche» en 8 (116), de l'«imitation» en 9 (120) et de l'«allusion» en 10 (121). Ces dix positions peuvent être combinées dans une seule et même œuvre comme *Romeo + Juliet* (Baz Lurhmann, 1996) (123-25). Si Leitch semble vouloir identifier les différentes postures que peut prendre une œuvre vis-à-vis d'une autre, le fait qu'il les appelle des «stratégies» (123) sous-entend qu'elles peuvent être délibérées de la part des adaptateurs. Les analyser peut donc amener à s'interroger sur leur caractère intentionnel ou non, et donc sur le degré de réussite des adaptateurs, mais aussi sur la cohérence de ces postures quand elles sont combinées. Ces «stratégies» étant indépendantes des spécificités médiatiques du cinéma, elles peuvent clairement être reprises pour décrire les relations entre deux œuvres quels que soient les médias concernés. Ainsi, dans ce volume, l'analyse de Benoît Mitaine suggère que la démarche des auteurs d'*El hombre descuartado* relève à la fois de l'«ajustement», de la «colonisation» et du «(méta)commentaire», tandis que la démonstration que fait Isabelle Touton concernant l'adaptation de *María y yo* (Félix Fernández de Castro, 2010) suggère que les stratégies employées par le documentaire relèvent à la fois de l'«ajustement» et du «(méta)commentaire».

Par ailleurs, il convient de se pencher plus longuement sur le rapport entre parodie et adaptation. Rappelons qu'une bonne partie de la production en bande dessinée franco-belge, ainsi que les *comic strips* américains, sont d'abord tournés vers l'humour. Or, l'une des formes maîtresses de l'humour bédéique est la parodie (Groensteen, 2010), forme d'intertextualité bien connue qui relève souvent de l'adaptation²⁸. L'adaptation est globalement décrite par la critique comme une opération — quasi chirurgicale — de transformation (ablation, greffe, transfusion), qui introduit des modifications idéologiques en raison des choix des adaptateurs, mais qui ne constitue pas forcément un procédé délibérément subversif porteur d'une charge critique dont la fonction serait d'appeler au changement et de bousculer les habitudes. D'une certaine manière, la pratique de l'adaptation serait perçue comme baignant dans une sorte de grâce baptismale qui fait d'elle un processus neutre par lequel les œuvres migrent d'un art à un autre. À l'inverse, la parodie, en introduisant

27. Voir les chapitres I à VII de *Palimpsestes*.

28. Il semblerait que le statut d'adaptation d'une œuvre soit déterminé avant tout au niveau pragmatique. Dire qu'une parodie est une adaptation parodique serait alors une affaire de quantité; la parodie d'une phrase ou d'une brève scène ne sera pas forcément perçue comme une adaptation.

une distance, un écart, porte un regard critique sur l'hypotexte, même lorsqu'on la qualifie d'« inoffensive ». Elle relève toujours d'un effort de « démystifier le “sacro-saint nom de l'auteur” et de “désacraliser l'origine du texte”²⁹ » (Hutcheon, *Parody* 5, nous traduisons). Là où l'adaptation est décrite comme une pratique culturelle évolutive (au sens darwinien du terme), souvent non agressive³⁰ — « l'adaptation est la façon qu'ont les histoires d'évoluer et de se transformer pour habiter des temps nouveaux et des espaces différents³¹ » (Hutcheon, *Adaptation* 176, nous traduisons) —, la parodie, de par son potentiel transgressif³², est décrite comme « transformative » (*Parody* 101, nous traduisons). Elle ne vise pas à s'adapter patiemment aux temps nouveaux, mais à adapter les temps nouveaux à de nouvelles formes. S'il arrive qu'involontairement l'adaptation tourne au pastiche, comme le souligne Baetens dans le chapitre qui suit, la parodie reste le moyen privilégié de produire une œuvre seconde capable d'exprimer la tension entre hommage et critique ; l'adaptation, elle, exprimerait, souvent de manière non délibérée, la tension entre hommage et désaveu, comme l'a noté Leitch dans son article sur les remakes (“Twice-Told” 55) et comme le remarque Alain Boillat ici même. Au fond, parodie et adaptation sont porteuses l'une et l'autre d'une valeur symptomatique propre à éclairer d'un regard nouveau leur époque mais à partir de conceptions divergentes : alors que la parodie est le « symptôme d'un processus historique d'invalidation » d'un modèle d'origine (Hutcheon, *Parody* 36, nous traduisons), l'adaptation est un processus historique facilitant l'accès à une « meilleure compréhension des valeurs littéraires à un moment donné », comme le dit Baetens en conclusion du premier chapitre de ce volume.

29. Texte original : « effort to “demystify the “sacrosanct name of the author” and to “desacralize the origin of text” ».

30. On peut néanmoins voir une forme d'agression quand l'adaptation nie sa source et tente de s'y substituer intégralement.

31. Texte original : « Adaptation is how stories evolve and mutate to fit new times and different places. »

32. La parodie n'est que partiellement transgressive car, comme le signale Hutcheon (*Parody* 101), elle est aussi toujours, parallèlement à sa force transgressive, conservatrice en ceci qu'elle répète (et respecte) toujours une partie de l'œuvre adaptée. La parodie est donc plutôt de l'ordre de la subversion.

Adaptation et idéologie

Il est tout aussi important de se poser la question de l'orientation politique des deux œuvres en fonction de leurs contextes respectifs (Stam 42). C'est d'ailleurs l'approche qui domine dans les études culturelles et qui est adoptée dans de nombreuses études de cas. Dan Hassler-Forest estime que *300* (Zack Snyder, 2006) est plus réactionnaire que le roman graphique (1998) de Frank Miller parce que les guerriers troyens du film, qui sont pris entre la tyrannie et la corruption politique domestique (122), portent également les valeurs de la famille américaine (125), alors que l'accent est surtout mis sur « le pouvoir des récits mythologiques » chez Miller (124). Danielle Chaperon déplore la perte de la critique de l'Angleterre thatcheriste d'Alan Moore dans le film *V pour Vendetta* (James McTeigue, 2005), qui donne lieu à un sous-texte moins ambigu aux niveaux éthique et politique (Boillat, dir. 324); toutefois, l'actualisation opérée par le film a l'intérêt d'inviter à la comparaison entre le gouvernement Thatcher des années 1980 et les gouvernements Bush et Blair des années 2000, et de montrer en quoi la figure de V peut incarner la révolte vis-à-vis de différentes formes de régimes totalitaires ou perçus comme tels, comme l'a bien compris le mouvement Anonymous. Le chapitre de ce volume que Jean-Paul Gabilliet consacre à *Fritz le chat* (Ralph Bakshi, 1972) montre qu'un écart de seulement quelques années entre l'œuvre adaptée et l'adaptation peut donner lieu à des perspectives politiques différentes sur une période, dues en grande partie aux parcours très différents des deux artistes concernés. Il ne s'agit d'ailleurs pas de concevoir le sous-texte de l'œuvre source comme fixe. En effet, Stam (2000) insiste sur le fait que l'adaptation permet parfois de réévaluer la source « en apportant un éclairage culturel nouveau »³³ (63, nous traduisons); ainsi, certaines adaptations de *Robinson Crusoe*, à commencer par *L'île du maître* (Jack Gold, 1975), ont fait ressortir l'homoérotisme latent du roman qui n'était pas forcément évident pour les contemporains de Defoe (67).

33. En fait, cette idée relève d'une idée plus générale que l'on pourrait attribuer à Arthur C. Danto; celui-ci soutient que le monde des œuvres d'art est caractérisé par un « enrichissement rétroactif des entités » (583, nous traduisons). Jean-Marie Schaeffer explicite cela en disant : « dès qu'une œuvre novatrice introduit un nouveau prédicat artistique, toutes les œuvres déjà existantes sont affectées automatiquement du prédicat opposé » (142-43). Cette idée est elle-même reprise par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (135) et, dans le même ouvrage, par Groensteen (« Le Processus » 277).

La logophilie vs. la culture de l'image

Stam estime que l'hostilité envers l'adaptation filmique relève plus généralement d'une hostilité envers l'image : il s'agit du « revers de l'iconophobie, à savoir la logophilie ou la valorisation du verbal qui est typique de cultures enracinées dans le verbe sacré des “cultes du livre” » (6, nous traduisons). Il est vraisemblable que la bande dessinée souffre elle aussi de cette logophilie couplée à une iconophobie. Néanmoins, l'adaptation du texte vers l'image pourrait dès lors être pensée, dans sa dimension symptomatique et systémique, comme le signe d'un changement des pratiques culturelles, dans le sens où elle marquerait le début du fléchissement du logocentrisme sur lequel l'occident s'est appuyé pour se construire tout au long du dernier millénaire. Le roman pourrait être la première victime d'un changement d'époque où, faute de temps et devant l'avancée inexorable des appareils multimédias construits autour de l'image et non plus du mot, il ressort grandement fragilisé. À dire vrai, la thèse de la mort du roman et de l'extinction des lecteurs existait déjà dans les années 1950, ce qui invite à prendre un certain recul face à cet autre postulat qui veut que « le passage du récit en paroles au récit en images serait pour la Littérature une planche de salut, une sorte de réserve où survivre en attendant des temps meilleurs » (Baetens,³⁴ « Roman graphique » 206). Ce qui est en revanche peu contestable est le fait que l'adaptation serve, aussi bien dans l'esprit des éditeurs que des prescripteurs (les concepteurs de manuels scolaires notamment), de courroie de transmission dont la fonction est, à terme, de conduire le jeune lecteur vers l'œuvre originale (Groensteen, « Fictions » 20 ; Berthou ici même). Pensée ainsi, l'adaptation n'est rien d'autre qu'un « relais », un « adjuvant » de la littérature (Baetens, « Roman graphique » 206). Une telle conception de l'adaptation est pernicieuse en ce qu'elle revient à hiérarchiser les arts et à concevoir les adaptations en bande dessinée (et la bande dessinée en général) comme une (sous-)littérature fonctionnelle. S'il est sans doute encore vrai que la « vieille littérature » continue d'exercer son ascendant sur cette « jeune littérature » qu'est la bande dessinée, comme sur le cinéma, il n'en demeure pas moins que la hiérarchie entre les arts narratifs (*high culture* vs *low culture*) suit un réel processus d'effacement depuis plusieurs décennies, comme cela a largement été théorisé par les études sur la postmodernité

34. À signaler que Baetens se contente surtout d'évoquer cette thèse par rapport à laquelle il prend ses distances en employant prudemment le conditionnel.

(Hutcheon, *Postmodernism* 18; Jameson 63; Stam 8-10). S'il est possible et probable qu'historiquement l'adaptation ait participé au processus de légitimation de la bande dessinée, il ne faut pas perdre de vue que cette catégorie reste très minoritaire face aux milliers d'œuvres « originales » publiées chaque année, alors qu'en 1998, 40% des films auraient été des adaptations (Naremore 10). Par ailleurs, la multiplication des adaptations de bande dessinée en film est une forme de consécration qui rend la bande dessinée de moins en moins débitrice et adaptante pour être de plus en plus créditrice et adaptée.

Au fil des chapitres qui suivent, les problématiques de l'intermédialité et de l'adaptation sont explorées par le biais de réflexions théoriques comme par celui d'études de cas particuliers, à partir d'un corpus européen et américain, qu'il conviendrait par la suite d'étendre aux productions japonaises et sud-américaines. Les auteurs s'y libèrent d'une approche bipolaire qui consisterait à mesurer l'écart entre le texte source et son adaptation à l'aune de la qualité, voire de la « dignité » de l'adaptation par rapport à l'œuvre première, et évitent de raisonner en termes de pertes et profits, et de hiérarchie entre hypotexte et hypertexte. Pour autant, les adaptations sont bien étudiées ici en tant que telles, dans un double mouvement qui rend compte de la spécificité du médium choisi, la bande dessinée dans la première partie, le cinéma et la série télévisée dans la seconde, en s'intéressant aux formes qu'elles prennent lorsque, pour jouer sur les mots, elles trahissent leur filiation, révélant leur nature d'œuvres secondes et permettant un retour sur l'œuvre d'origine.

La première partie est consacrée aux adaptations en bande dessinée de textes littéraires. Les études de cas s'inscrivent dans le sillage des deux chapitres théoriques qui ouvrent le volume (Baetens, Berthou), dans la mesure où il s'agit à chaque fois d'éclairer le processus de l'adaptation. La plupart des chapitres partent d'une définition reprenant peu ou prou celle de Linda Hutcheon, qui désigne l'adaptation comme « la relecture et le prolongement délibérée et étendue d'une œuvre d'art donnée ». Cependant, ils la complètent en montrant à quel point l'adaptation, en redéfinissant la frontière entre auteur et lecteur, s'avère une dynamique nécessaire, sorte de nouvelle exécution au sens musical du terme. Rappelant le caractère multiple de l'énonciation de toute œuvre (Baetens), ils font du texte d'origine une voix parmi d'autres dans la polyphonie particulière

aux adaptations comme à la bande dessinée, multimodale par nature (Faye, Labarre).

La forme que va prendre l'adaptation se trouve intimement liée à sa finalité. Autrement dit, le « comment adapter » dépend en grande partie du « pourquoi adapter ». S'il est des adaptations à visée didactique qui semblent tout entières dédiées à faciliter l'accès d'un nouveau public à l'œuvre en adoptant une ligne aussi claire que possible et qui s'apparentent aux illustrations d'œuvres dites « classiques » (Berthou), ces dernières ne manquent pas de relever aussi d'une démarche intersémiotique puisqu'elles permettent bien à la fiction de se développer via d'autres moyens que le seul écrit. Ainsi, la bande dessinée, en représentant un discours multimédial par ses moyens propres comme le séquençage des cases mais surtout la coprésence visuelle de différents systèmes de signes (Faye, Labarre), peut, par exemple, déjouer des représentations établies de personnages mythiques (Faye), remise en cause qui participe de l'inscription de la nouvelle œuvre dans un contexte historique de production et de réception (Labarre). De même, en mettant en scène leur propre filiation à travers une multiplicité de références, les adaptations peuvent, au-delà de la relecture de la seule œuvre source, redéfinir tout un genre en se le réappropriant, comme le fait Tardi avec le genre noir (Gelly).

L'adaptation en bande dessinée présente différents niveaux de détachement vis-à-vis de sa source (Berthou). Elle va parfois même tendre vers une image non figurative, mettant ainsi à mal la narrativité traditionnelle et donnant lieu, au niveau de sa réception, à une tension entre lecture linéaire et contemplation d'images dans une appréhension associant lectures globale et séquentielle (Caraballo). Là encore, le fait d'adapter un texte en bande dessinée débouche sur la production d'un objet composite qui, de par sa nature de transposition et en raison du dialogue entre texte et image inhérent au médium, fait l'objet d'une lecture à plusieurs entrées. Cette double hybridité va se prêter particulièrement bien à certains genres comme le policier (Gelly) ou le récit fantastique (Mitaine), ainsi qu'aux créations plus personnelles tressant adaptation, biographie et autobiographie (Caraballo, Mitaine), donnant alors lieu à des œuvres d'une grande liberté où l'on privilégie toutes sortes de stratégies de brouillage (Caraballo, Touton).

La plupart des chapitres s'intéressent également à la posture de l'auteur en étudiant les choix d'adaptation opérés, qui le mettent face à une alternative entre recherche d'invisibilité ou au contraire affirmation d'un style personnel, les deux stratégies pouvant se

conjuguer dans le pastiche (Baetens). Paradoxalement, le fait de travailler à une adaptation peut permettre à un auteur de se concentrer sur son propre style en étant « libéré » de la création d'une intrigue (Gelly). Il s'agit là de l'un des multiples défis que chaque médium pose aux autres dans une perspective intermédiaire.

Dans la seconde partie, consacrée aux adaptations filmiques de bandes dessinées, on voit qu'à l'instar des adaptations de textes, les films issus de la bande dessinée se présentent comme des palimpsestes travaillés par le médium d'origine. Parfois même, ils offrent des effets particuliers rappelant leur source et introduisant une dimension réflexive en leur sein, notamment avec le recours à des avatars de l'arrêt sur image (Boillat). Dans de nombreux cas, le film se risque à afficher sa nature composite en se référant à l'œuvre première tout en se pliant à ses propres spécificités, attirant l'attention sur un processus de création visuelle qui évoluera selon la plus ou moins grande contiguïté visuelle entre les différents modes de représentation. Ainsi, les films d'animation adaptant des bandes dessinées emploient des stratégies spécifiques qui les distinguent des films joués en développant, par exemple, les potentialités des décors à peine esquissés dans la bande dessinée d'origine (Bourdier), ou en allant jusqu'à des expériences d'hybridité extrême où des acteurs se prêtent au jeu de l'animation de leur propre corps (Floquet).

Que ce soit dans les films d'animation ou les films joués, l'adaptation cinématographique permet une actualisation des caractéristiques des protagonistes à qui sont prêtés voix et corps, le cinéma établissant des combinaisons mouvantes entre personnage, *persona* et personne, phénomène renforcé par le dialogue qui s'instaure entre personnage dessiné et personnage incarné, et ce d'autant plus que le personnage est doté d'une aura de célébrité, à l'instar de Fritz the Cat (Gabilliet) ou de Corto Maltese (Bourdier). Aussi, les avancées techniques permettent au corps des acteurs de se modifier dans un cinéma spectaculaire qui renvoie aux origines foraines du médium (Tomasovic), les effets spéciaux et les origines bédéiques du film s'associant et se confrontant pour créer une matière filmique nouvelle où des acteurs humains, par exemple, seront rendus moins vrais que nature pour mieux ressembler aux personnages de bande dessinée qu'ils interprètent (Floquet).

Adapter un médium mettant lui-même en œuvre la tension entre l'autonomie de la case et la séquentialisation des images crée un double clivage dans la réception et un double mouvement d'hommage et de désaveu vis-à-vis de l'œuvre source (Boillat). Ce clivage se renforce quand un roman graphique autobiographique

et le film documentaire qui l'adapte se présentent comme des œuvres associant divers modes de représentation — dessin, texte, photographie —, dans une volonté didactique de concevoir une forme convenant à l'expression d'un être particulier et un désir d'inverser le regard porté sur lui (Touton).

Cette dualité des adaptations cinématographiques de bande dessinée s'envisage également du point de vue historique, quand l'adaptation entrelace fidélité et déviation, et introduit des changements idéologiques en raison d'un écart chronologique et de divergences dans l'orientation politique sous-jacente (Gabilliet). Au-delà, ces adaptations sont marquées par le contexte économique et culturel dans lesquelles elles s'inscrivent, l'adaptation cinématographique étant souvent gouvernée par des impératifs de rentabilité et d'adhésion d'un public différent, souvent plus large que celui de la bande dessinée. Cette logique d'expansion et de renouvellement du public a permis l'émergence d'œuvres marquées par leur intermédialité depuis le début des années 2000, en particulier avec les films de super-héros. On assiste à un bouleversement de la hiérarchie et à un brouillage de la chronologie si grands que l'on peine parfois à distinguer l'adapté de l'adaptation, d'autant plus que la bande dessinée et le cinéma ne sont plus les seuls médias en jeu dans une logique économique et créative intersectorielle (Tomasovic, Wells-Lassagne).

Ces réseaux de plus en plus interactifs, favorisés par la logique d'intégration horizontale de l'industrie de la culture de masse, donnent lieu à des récits transmédiés qui intègrent une posture réflexive au sein même de produits grand public. Ainsi, une série télévisée destinée à un large public ira jusqu'à mettre en scène la problématique de l'adaptation en offrant un dialogue constant entre source audio-visuelle et bande dessinée par le biais de produits dérivés présents en même temps dans la diégèse de la série et sur les rayons des libraires (Wells-Lassagne). Cette évolution renvoie à la raison d'être profonde de toute adaptation, processus à analyser en termes de désir : désir d'auteur, d'éditeur ou de producteur, et désir de lecteur/spectateur de relire, reprendre ou revoir des œuvres qui ne cessent de se renouveler à la croisée des médias et des genres.

Qu'ils traitent de l'adaptation de textes en bande dessinée ou de bandes dessinées au cinéma ou à la télévision, la plupart des auteurs insistent sur la perte de repères stables dans une culture convergente où il n'est plus possible de confiner les œuvres à un seul médium. Il s'agit moins, aujourd'hui, de transposer une histoire, des personnages, une diégèse d'un médium à l'autre, que d'ajouter à

un univers selon une logique de *spin-off* ou de produit dérivé, dans laquelle l'œuvre semble migrer pour s'adapter et survivre au sein de contextes de production et de réception mouvants. D'aucuns pourront voir une perte dans cet effacement des délimitations entre médias débouchant sur un aplanissement de la hiérarchie entre des productions culturelles plus ou moins légitimes. Toutefois, les différents contributeurs à ce volume, loin d'entretenir une quelconque nostalgie, insistent plutôt sur l'inventivité et la vitalité qu'apportent ces œuvres foisonnantes et complexes.