

Numéro 13 / Année 2020

Synergies Espagne

Revue du GERFLINT

**La bande dessinée francophone
dans l'entre-deux**

Coordonné par Adela Cortijo Talavera

Synergies Espagne

numéro 13 / Année 2020

La bande dessinée francophone
dans l'entre-deux

Coordonné par Adela Cortijo Talavera



REVUE DU GERFLINT
2020

POLITIQUE EDITORIALE

Synergies Espagne est une revue francophone de recherches en sciences humaines et sociales particulièrement ouverte aux sciences du langage et de la communication, aux travaux de didactique de la langue-culture française, aux approches musicales, linguistiques et culturelles.

Sa vocation et de mettre en œuvre, en Espagne, le *Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone en Réseau* du GERFLINT, Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale. C'est pourquoi elle publie essentiellement des articles dans cette langue mais sans exclusive et accueille, de façon majoritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de son espace géographique dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants: défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, aide aux jeunes chercheurs, adoption d'une large couverture disciplinaire, veille sur la qualité scientifique des travaux.

Libre Accès et Copyright : © *Synergies Espagne* est une revue française éditée par le GERFLINT qui se situe dans le cadre du libre accès à l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au Code français de la Propriété Intellectuelle. La rédaction de *Synergies Espagne*, partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Conformément aux règles déontologiques et éthiques du domaine de la Recherche, toute fraude scientifique (plagiat, auto-plagiat, retrait inopiné de proposition d'article sans en informer dûment la Rédaction) sera communiquée à l'entourage universitaire et professionnel du signataire de la proposition d'article. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

Périodicité : annuelle
ISSN 1961-9359 / ISSN en ligne 2260-6513

Directeur de publication

Jacques Cortès, Professeur émérite,
Université de Rouen, France

Président d'Honneur

Julio Murillo Puyal, Professeur émérite,
Université Autonome de Barcelone, Espagne

Rédactrice en chef

Sophie Aubin, Universitat de València, Espagne

Rédactrice en chef adjointe

Elena Moltó, Universitat de València, Espagne

Secrétaire de publication

Julia Morillas Climent, IES Sorolla, València, Espagne

Révision des résumés et traductions en anglais

Ángela Magdalena Romera Pintor, UNED, Espagne

Titulaire et éditeur : GERFLINT
Siège en France
GERFLINT
17, rue de la Ronde mare
Le Buisson Chevalier
27240 Sylvains-les-Moulins - France
www.gerflint.fr
gerflint.edition@gmail.com

Siège de la rédaction en Espagne
Institut Français de Valence
C/Moro Zeit 6
46001 Valencia - Espagne
Contact : synergies.espagne@gmail.com

Comité scientifique

Joaquín Díaz-Corrallero (Université Complutense de Madrid, Espagne), Clara Ferrão Tavares (Instituto Politécnico de Santarém, Portugal), Brigitte Lépinette Lepers (Universitat de València, Espagne), † Paul Rivenc (Université Toulouse-Jean Jaurès, France), Javier Suso (Université de Grenade, Espagne).

Comité de lecture permanent

Belén Artuñedo Guillén (Université de Valladolid, Espagne), Françoise Olmo Cazevielle (Université Polytechnique de Valence, Espagne), Yves Loiseau (Université Catholique de l'Ouest, France), Frédéric Mazières (Docteur de l'Université Sorbonne-Paris-Cité (USPC), chargé de cours en sciences du langage, France), Ángela Magdalena Romera Pintor, (Université Nationale d'Éducation à Distance (UNED), Espagne), Pascal Sanchez (Centre International d'Études Pédagogiques, France), Mario Tomé (Université de León, Espagne), Jesús Vázquez Molina (Université d'Oviedo, Espagne), Jacky Verrier (Université Rovira i Virgili, Tarragone, Espagne).

Comité de lecture invité

Liliane Cheilan (Agrégee de lettres modernes, anciennement professeur, IUFM Aix-Marseille), Nicolas Labarre (Université Bordeaux Montaigne, France), Sophie Lécole Solnychkine (Université de Toulouse, UT2J, France), Isabelle Licari-Guillaume (Université Nice Sophia Antipolis, France), Jean-Paul Meyer (Université de Strasbourg, France), Samuel Minne (Enseignant, chroniqueur littéraire, France), Lucía Miranda Morla (Université Rennes 2, France), Maryse Petit (Université de Lille, France), Ivan Pintor Iranzo (Universitat Pompeu Fabra, Espagne).

Patronages et partenariats

Institut Français d'Espagne (antenne de Valence), Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (FMSH, *Pôle Recherche & prospective*), Sciences Po Lyon (Partenariat institutionnel pour Mir@bel, France), EBSCO Publishing, ProQuest.

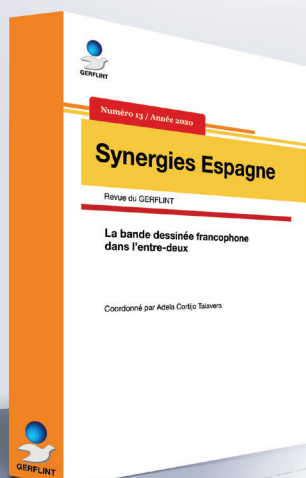
Numéro financé par le GERFLINT.

PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies Espagne n° 13 / 2020
<https://gerflint.fr/synergies-espagne>



fondation
maison des
sciences
de l'homme



Indexations et références

ABES (SUDOC)
Carhus+
Data.bnf.fr
Dialnet
DOAJ
EBSCOhost : Communication Source
Ent'revues
ERIH PLUS
Héloïse
Index Copernicus
ISSN Portal / ROAD
JournalBase (CNRS-INSHS)
JournalSeek
Latindex (Catálogo v2.0)
LISEO (France Éducation International)
MIAR (ICDS : 9,6)
Mir@bel
MLA International Bibliography
ProQuest Central (Linguistics data base)
REDIB (CSIC)
RILM Abstracts of Music Literature
Scopus
Scopus Sources
SJR SCImago (Scopus)
SHERPA-RoMEO
Ulrichsweb

Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage
- Littératures francophones
- Didactologie-didactique de la langue-culture française et des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité



Synergies Espagne n° 13 – Année 2020

ISSN 1961-9359 / ISSN en ligne 2260-6513

La bande dessinée francophone dans l'entre-deux

Coordonné par Adela Cortijo Talavera



Sommaire



Antonio Altarriba	7
Préface. Quand l'Université a commencé à parler de bulles Traduit de l'espagnol par Adela Cortijo Talavera	
Adela Cortijo Talavera	13
De ce treizième numéro	
Bande dessinée transmédiatique : Processus d'adaptation	
Julie Corsin	23
L'adaptation du <i>Rapport de Brodeck</i> : une figuration fidèle à l'original	
Ángeles Sánchez Hernández	45
<i>Le Petit Prince</i> en bulles et en images : une 'récréation' moderne de Joann Sfar	
Mathilde Tremblais	59
Entre équivalences et différences, l'adaptation en bande dessinée par Frédéric Rébena du roman <i>Bonjour tristesse</i> de Françoise Sagan	
Nadia Brouardelle	71
L'adaptation en bande dessinée de <i>La Princesse de Clèves</i> de Madame de la Fayette : une entreprise laborieuse ?	
Ainhoa Cusácvich Torres	85
<i>Les bulles des Jours</i> : la bande dessinée et le roman de Boris Vian. Une actualisation à travers l'intertextualité	
Karen Casebier	101
<i>Inventio</i> et la problématique du genre dans <i>Lancelot</i> , la bande dessinée	
Bande dessinée transfrontalière : Mémoire historique	
Noelia Ibarra-Rius, Álvaro M. Pons	119
De la construcción del cosmos rural español a la representación de la identidad juvenil francesa: una aproximación a la obra de Tito	
Luisa Montes Villar	131
La mémoire républicaine dans la bande dessinée francophone. Le roman graphique <i>Dolorès</i> de Bruno Loth	
Gyula Maksa	145
<i>Aya de Yopougon</i> et « l'émergence » de la bande dessinée d'Afrique francophone	

**Bande dessinée transnarrative :
Macro structures symboliques**

Cristina Álvares	159
<i>Tintin</i> orphelin. Une approche du héros hergéen à travers le motif de l'enfant trouvé	
Silvia Hueso Fibla	173
L'importance de l'élément magique dans l' <i>Encyclomerveille d'un tueur</i> de Patrick Chamoiseau et Thierry Ségur	
Lydia Vázquez, Juan Manuel Ibeas-Altamira	187
Claire Bretécher, une artiste pionnière de l'écoféminisme ?	

Annexes

Profils des contributeurs	201
Projet pour le n° 14, Année 2021 : <i>La bande dessinée francophone (suite)</i>	207
Consignes aux auteurs.....	209
Publications du GERFLINT.....	213



GERFLINT

ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

Préface. Quand l'Université a commencé à parler de bulles

Antonio Altarriba

Traduit de l'espagnol par **Adela Cortijo Talavera**



L'Université et la bande dessinée se sont tourné le dos pendant des années. Pire encore, ils se sont regardés du coin de l'œil, boudant même, montrant des signes d'un mépris réciproque. D'un point de vue académique, la bande dessinée était perçue comme un objet vulgaire, plutôt que populaire, dérangeante, voire nuisible aux enfants plutôt qu'éducatif. Or, cela variait d'une production intellectuellement faible à une production moralement malsaine. Ce fut une époque où le jugement de valeur ou, mieux, le préjugé, l'emportait sur l'intérêt qu'une production imprimée à consommation de masses aurait dû entraîner et avec un fort impact sur l'imaginaire collectif. En ce qui concerne la bande dessinée, l'intérêt universitaire qui lui était porté lui était indifférent sinon dangereux. L'irruption académique était censée stériliser, avec ses instruments d'analyse trop élaborés, une spontanéité créatrice qui était à la base de son succès. Les méthodologies, les systématisations et le lexique pompeux ne pouvaient avoir qu'un effet «disséquant» dans des œuvres qui croyaient et voulaient être «sauvages». Ou, plus simplement, la gravité du discours universitaire ne correspondait pas au ton humoristique, entre marginal et épique, qui se dégageait des cases. Pour résumer, «ils ne nous dégraderont pas», ont déclaré les universitaires, «ils ne nous apprivoiseront pas», ont déclaré les caricaturistes et auteurs de bandes dessinées.

Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que la première thèse espagnole consacrée presque entièrement aux vignettes ait été donnée par un prêtre, Jesús María Vázquez. Intitulée *La prensa infantil en España*, cette thèse date de 1963 et elle est imprégnée d'un esprit moralisateur, sinon d'une censure flagrante. Par conséquent, laissant de côté un tel travail si soumis à une certaine idéologie, nous devons placer comme jalon fondateur la thèse toujours valable de Juan Antonio Ramírez, *Historia y estética de la historieta española (1939-70)*, présentée en 1975. Il existe aussi l'antécédent du travail de recherche d'Antonio Lara, *El guerrero del antifaz*, soutenu en 1965 à l'École de Journalisme de Madrid. Mais l'ouvrage de Juan Antonio Ramírez, en plus de porter le titre de docteur, employait une méthodologie essentiellement structuraliste qui la reliait aux lignes de pensée plus à la mode

académique de ces années-là et en faisait un document nécessaire dans ce qui se réfère au corpus et qui était très moderne en termes de modèle d'analyse.

L'étude bibliométrique proposée par Julio Gracia dans son article «La tesis doctoral como baremo de los estudios recientes sobre cómic y humor gráfico en España 1996-2016» (dans *Tebeosfera* n° 13, 3^e époque) permet de prendre le pouls de l'évolution de ces rapports. Il propose un total de 117 thèses soutenues en Espagne au cours des vingt années que son corpus englobe. 1996 est prise comme la date de début car, à partir de cette année, il commence à y avoir une production régulière, annuellement consignée. Jusque-là, les thèses sur la bande dessinée apparaissaient comme un phénomène sporadique avec des années où plusieurs étaient soutenues et d'autres où aucune n'était soutenue. À partir de 1996, commence une courbe ascendante, avec quelques sommets dentés, dans lesquels de toute façon il y a toujours deux, trois ou quatre titres annuels à ajouter à la liste. Cependant, et comme le souligne Julio Gracia lui-même, il existe une grande différence entre la première et la deuxième décennie. Entre 1996 et 2006, trente thèses sont soutenues, entre 2006 et 2016, quatre-vingt-sept. La production prend clairement son envol pour l'année académique 2012-13, de telle sorte qu'à l'heure actuelle, nous observons la somme d'une dizaine de thèses annuelles.

Le caractère hybride de la bande dessinée se reflète clairement dans les différents domaines de connaissance qui se partagent ce gâteau bibliographique. Trois d'entre eux semblent pratiquement concernés au même niveau : le domaine de l'Histoire, de l'Histoire de l'art et les Beaux-arts, le domaine de la Philologie et de la Traduction et le domaine de la Communication. Il y a un quatrième domaine, diversifié, mais pas anodin, où la didactique trouve un espace grandissant et où l'on croise des disciplines, inhabituelles seulement en apparence, comme la Médecine, l'Architecture, l'Informatique et même la Médecine Vétérinaire.

L'existence régulière de congrès internationaux, la publication de revues spécialisées telles que *CuCo* et *Neuróptica*, indexées et avec un statut universitaire, la consolidation de maisons d'édition comme *Diminuta* et *Marmotilla*, spécialisées dans la publication d'ouvrages théoriques sur la bande dessinée, démontrent un bouillonnement intellectuel grandissant sur cette forme d'expression. En fait, le nombre de critiques qui publient (ou ont publié) dans des revues spécialisées ou de divulgation ou dans des recueils d'essais d'éditeurs universitaires et commerciaux est surprenant : Antoni Remesar, Marina Segarra, Pepo Pérez, Sergio García, Francisca Lladó, Jesús Jiménez Varea, Manuel Barrero, Pablo Dopico, Regina Saravia, Marcello Serra, Óscar Gual, Roberto Bartual, Rubén Varillas, Marika Vila, Gerardo Vilches, Julio Gracia, Ros Piñeiro, Enrique del Rey, Xulio Carballo, Ángel Arjona, Enrique Bordes, Iván Pintor, Irene Costa, Sergio Arredondo, Diego Matos,

José Andrés Santiago, Kiko Saéz de Arana, Paco Rodríguez, Rubén Arozena, Daniel Gómez, Miguel Ángel Morán... sont certains de ces critiques.

Dans ce panorama, pauvre mais digne, les études de Philologie Française n'occupent pas une place de choix. Au contraire, face à la richesse d'un corpus comme celui de la bande dessinée francophone, le manque d'études qui lui sont octroyées est étonnant. Et cela malgré le fait que la France et la Belgique ont mené l'avant-garde des contributions théoriques dans ce domaine pendant des années. Si l'on s'en tient à l'échelle des thèses soutenues, nous n'avons trouvé que sept titres en près de soixante ans qui se sont écoulés depuis la création de la Philologie Française comme spécialité.

Antonio Altarriba : *La narración figurativa. Acercamiento a la especificidad de un género a partir de la «bande dessinée» de expresión francesa* (1981).

Manuel Muñoz Zielinski : *La bande dessinée (système de communication, art plastique et recours pédagogique)* (1981).

Mercedes Fernández : *El mundo de la historieta en el año 1968 francés* (1984).

Sancho Cremades Pelegrí : *El lenguaje del cómic: Astérix i Cleopatra* (1987).

Ignacio Arranz : *Reflexividad en el cómic. Análisis de las prácticas autonómicas en la historieta de expresión francesa* (1994).

José Carlos Vadillo : *Jacques Tardi: la conciencia crítica de la historieta francesa contemporánea* (1997).

Ignacio Villena Álvarez : *Problemática teórico-práctica de la traducción subordinada de cómics. Análisis de un caso práctico: la colección de historietas de Astérix en francés y en español* (2000).

Francisco Rodríguez Rodríguez : *La traducción del cómic franco-belga: el caso de Jerry Spring. Estudio descriptivo y análisis traductológico* (2017).

Si on considère le fait que la production de bandes dessinées a constitué ces dernières années entre 11% et 14% de l'édition française, ce qui implique la publication de quelques 6000 titres par an, avec un tirage moyen supérieur à celui des autres secteurs de l'édition et avec une tendance à la hausse, l'équilibre semble mauvais. Il serait nécessaire de se plonger dans l'histoire des études de Philologie Française et ses options de recherche pour expliquer cette discordance évidente. Les trois premières thèses, près de la moitié du total, sont soutenues entre 1981 et 1984, conséquence, sans doute, de l'explosion créative que ce médium a connue en France dans les années 1970. Le reste, comme on le voit, apparaît d'une façon lointaine dans le temps et comme le résultat d'initiatives personnelles qui n'ont

jamais eu de réseau de soutien dans les départements respectifs. En ce sens et à titre d'exception notable, il convient de souligner les rencontres organisées par Adela Cortijo Talavera du Département de Philologie Française de l'Université de Valence, avec l'organisation du congrès : Littérature et bande dessinée. Dessins écrits-écrits dessinés. Visions féminines (2007) et les Primeras jornadas de narrativa gráfica (2009).

De l'autre côté de la frontière, l'intérêt n'a pas non plus été particulièrement remarquable. L'hispanisme français s'est très peu intéressé à l'étude de la bande dessinée espagnole. Le tout dans un contexte académique global relativement dynamique qui, avec de faibles variations selon les répertoires consultés, nous conduit à quelques cinq cents thèses de bande dessinée soutenues dans les différents domaines de la connaissance. La faible quantité d'œuvres consacrées à la bande dessinée hispanique est compensée par la qualité de ses apports et par l'influence, à la fois théorique et créative, qu'elle a exercée en Espagne. La Professeure Viviane Alary a fait de son Département à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand un focus important de recherche, de rencontres et, en général, d'animation pour l'étude de la bande dessinée espagnole. Tout cela fait partie, dans ce cas également, de sa thèse, L'émergence du féminin dans la bande dessinée espagnole (1994). À partir de là, d'autres chercheurs seront intégrés à leur domaine ou sous leur direction. Bande dessinée et guerre civile espagnole : représentations et clés d'analyse (2016) de Michel Matly, thèse dirigée par la Professeure Alary, constitue l'une de ses contributions récentes et des plus importantes (traduite à la maison d'édition Cátedra avec le titre *El cómic sobre la guerra civil* (2018). Naturellement, il existe d'autres chercheurs et d'autres références doctorales importantes : Le personnage iconique dans les bandes dessinées de Miguelanxo Prado de Guy Abel (1995), La bande dessinée dans l'enseignement de l'Espagnol comme langue étrangère : un regard icono-verbal sur le franquisme de Tatiana Cordón (2007, également dirigée par Alary), Les dispositifs de l'intime dans le roman graphique espagnol contemporain. Une approche intermédiaire (2018) d'Agatha Mohring, Carlos Giménez : de la dénonciation à la transmission de la mémoire (2018) de Pierre-Alain De Bois... Et il n'y a pas grand-chose d'autre que les thèses qui ont opté pour la bande dessinée sud-américaine, pour l'illustration ou bien l'humour graphique.

Cependant, l'initiative de créer une Plateforme Académique sur le Cómic en Espagnol (PACE), qui rassemble actuellement deux cent soixante chercheurs de cent dix universités dans vingt-sept pays, a démarré en France. Et il en est de même avec le projet de recherche européen COST (European Cooperation in Science and Technology) accordé en 2019 et dirigé par la précitée Viviane Alary. On ne peut pas non plus ne pas évoquer le programme du concours pour l'agrégation espagnole de 2020 qui contenait cette question : « Guerre civile et franquisme dans la bande

dessinée espagnole », ce qui devient un événement important qui souligne la consécration que l'hispanisme français accorde à ces études sur la bande dessinée.

Bref, le panorama ne présente pas un aspect spécialement consolidé. Il est vrai que certaines universités espagnoles ont inclus, dans leurs plans d'études, des sujets totalement ou partiellement dédiés à l'étude de la bande dessinée, que ce soit dans une perspective historique, expressive, esthétique et même avec des objectifs pratiques propices à l'élaboration professionnelle d'une histoire en vignettes. Il s'agit, pour la plupart, d'initiatives récentes mais avec des résultats encourageants. Les Beaux-Arts, l'Histoire de l'Art, la Communication sont plus actifs dans ce domaine que la Philologie, y compris, bien sûr, la Philologie Française. Un fait d'une importance exceptionnelle est la création, ces derniers mois, de deux Chaires de bande dessinée, la première à être constituée à l'Université de València et une autre, récemment dotée, à l'Université de La Laguna. Une plus grande et meilleure impulsion pour l'intégration standardisée de ces études sur la bande dessinée à l'Université peut être attendue de leurs actions. Tout cela sans oublier le réseau, de plus en plus dense, d'initiatives extra-académiques des bibliothèques publiques, des écoles privées ou municipales, des associations culturelles, des institutions d'envergure locale ou nationale, qui stimulent de multiples activités liées à la bande dessinée. Festivals, cours de formations, séminaires, sessions d'encouragement à la lecture ou tables rondes viennent démontrer que l'intérêt citoyen dépasse de loin l'offre régulée académiquement.

En regardant l'ensemble d'un certain point de vue, tant dans son expansion que dans son évolution chronologique, on peut s'attendre à une augmentation, une concrétisation et une convergence des initiatives, peut-être même à une explosion, qui placerait l'Espagne dans une bonne position internationale. En tout cas, il n'y a aucun doute sur le fait que le meilleur reste à venir et que cela ne prendra fort probablement pas trop de temps.

On pourrait par conséquent conclure que le tissu est là, et qu'il devient de plus en plus épais. Il manque assurément de sédimentation et de coordination, un problème qui, outre les préjugés et les valorisations conjoncturelles, lui vient de son essence hybride, de la diversité des compétences qu'il requiert et de la multitude de genres et de sujets qu'il aborde. Mais la solidité croissante de ses propositions, l'augmentation de l'intérêt, l'amélioration des modèles analytiques, ainsi que les nouvelles facilités de connexion nous permettent de prédire un avenir prometteur. Un avenir qui commence déjà, ici et maintenant, dans les pages qui suivent.



GERFLINT

ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

De ce treizième numéro

Adela Cortijo Talavera

Universitat de València, Espagne

adela.cortijo@uv.es

<https://orcid.org/0000-0002-7140-8914>

La bande dessinée est un médium particulier avec ses propres caractéristiques qui la définissent et qui offre une grande diversité de thèmes et de genres nés de la conjonction du texte et de l'image ou qui sont importés d'autres médias : cinéma, théâtre, littérature, dessin, photographie, graphisme, peinture et même musique, pour n'en citer que quelques-uns que Daniele Barbieri recueille aussi dans *Les langages de la bande dessinée* (1993). Certains théoriciens ou critiques de la bande dessinée se sont efforcés de défendre ce moyen d'expression, de mettre en évidence l'idiosyncrasie et les particularités qui le déterminent et le différencient des autres langages artistiques. En ce sens, Thierry Groensteen dans *Système de la bande dessinée* (1999) l'abordait dans une perspective sémiotique et structuraliste, et le présentait comme un langage mixte avec deux codes d'expression dans lesquels le visuel est éminemment prédominant. Il s'agit d'une combinaison originale, séquentielle et narrative, qui n'a pas besoin de recourir à un soutien verbal. De cette façon, la bande dessinée est délimitée ou concrétisée, comme dans un système, par opposition à d'autres moyens d'expression. Nonobstant, s'il est vrai que l'unicité de la bande dessinée est indéniable, il n'en est pas moins vrai que nous avons affaire à un médium protéiforme dans la mesure où, dans ses différents genres, il est construit et développé grâce à d'autres langages artistiques. Le discours de la bande dessinée est spécifique, mais sa spécificité repose également sur le fait qu'il laisse ses portes ouvertes à d'autres arts, à d'autres formes d'expression qui l'enrichissent - ou parfois l'appauvrissent - mais qui convergent et font de ce neuvième art un véritable objet composite ou de l'entre-deux. Le dessein de ce numéro 13 de *Synergies Espagne* est de poursuivre un processus nécessaire de reconnaissance critique et de théorisation - quasi inexistant jusqu'à la moitié du XX^e siècle - d'un médium qui commence à ne plus être considéré comme menaçant par le monde académique. La bande dessinée semble difficile à classer : à cause précisément de sa nature hybride, elle est définie comme un objet culturel non identifié - un OCNi, comme dirait Thierry Groensteen dans *Un objet culturel non identifié* - qui, en outre, depuis ses origines au XIX^e siècle, a été, à maintes reprises, abordé ou

observé avec mépris en raison de son caractère « impur » et « monstrueux », monstruosité qui, en fait, est un atout par le mélange apparemment honteux du logos, de l'icône et aussi, bien sûr, de son esprit populaire. Ce numéro intitulé La bande dessinée francophone dans l'entre-deux s'efforcera de faire participer à juste titre ce médium textuel et visuel dans la culture d'expression francophone et de combattre les reproches pour lesquels il peut encore être injustement discrédité.

Bande dessinée transmédiatique : Processus d'adaptation

Le phénomène d'adaptation, comme celui de la traduction, mérite des considérations philosophiques et sociologiques sur la question de la légitimité ou l'appropriation d'un moyen d'expression tout comme le transfert d'une langue à une autre. Depuis longtemps déjà, les adaptations d'œuvres littéraires, surtout des romans mais aussi des pièces de théâtre, des paroles des chansons et de la poésie en bandes dessinées sont de plus en plus nombreuses, et ceci a provoqué souvent des débats byzantins ou interminables sur les possibilités ou les manques, sur les transformations ou métamorphoses du passage du texte écrit à la narration en bulles et en images. Les jugements de valeur fondés sur une certaine logophilie et iconophobie devraient d'ores et déjà être écartés une fois pour toutes et, au moins à partir d'une perspective académique, critique et universitaire, accepter que chaque art, chaque médium apporte ou ajoute à l'autre. De sorte que la considération et, parfois, la croyance générale que l'adaptation à la bande dessinée n'est qu'une version instructive, facile ou simplement caricaturale d'une œuvre majeure est déjà périmée. Bien au contraire, tout comme le cinéma, le neuvième art aide à réinventer ou réviser l'œuvre littéraire et en propose des prolongements riches et variés.

La bande dessinée est fondamentalement un domaine hétéroclite et composite, et c'est justement en cela que réside sa valeur. Il faudrait dépasser l'idée de voir l'adaptation comme une simple reproduction dans un autre médium différent, ainsi que les jugements inopérants et nous centrer sur les techniques intrinsèques et les caractéristiques de la nouvelle œuvre d'art dans ce qu'elle offre de différent car elle ajoutera toujours un autre aspect au texte source. Mais il est vrai aussi que la bande dessinée peut faciliter l'accès à la littérature à d'autres lecteurs ayant d'autres intérêts et, comme le cinéma, conférer des images afin de construire l'imaginaire collectif. Or, dans la bande dessinée, les espaces se tracent et les personnages acquièrent un corps ; ils interagissent d'une vignette à l'autre, et le rythme et la temporalité se matérialisent grâce à la disposition des cases dans la planche.

Les diatribes entre littérature et bande dessinée existent de longue date. En 2015, un recueil d'études a été réuni par Benoît Mitaine, David Roche et Isabelle Schmitt-Pitiot dans *Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, tv)*. Nous pourrions faire allusion aussi à *Bande dessinée et littérature (2013)* de Dürrenmatt ou *La bande dessinée au tournant (2017)* et *L'excellence de chaque art (2018)* de Groensteen. Dans ce numéro 13 de *Synergies Espagne*, voué à la bande dessinée, certains auteurs se sont intéressés à cette pratique de la réappropriation du roman pour offrir une récréation de la structure narrative en bulles et en dessins. Il ne s'agit pas ici de se questionner sur la fidélité envers l'œuvre source, ni d'accepter des relations de hiérarchie ou de servitude, mais d'apprécier le travail de renouvellement d'une production littéraire grâce à la narration séquentielle et dessinée que nous offre la bande dessinée.

Julie Corsin nous présente, dans le premier article de ce numéro : « L'adaptation du Rapport de Brodeck : une figuration fidèle à l'original », une analyse pointue et pertinente à propos de l'adaptation en bande dessinée de Manu Larcenet - auteur connu pour sa magnifique tétralogie *Blast* - du roman *Le Rapport de Brodeck* de Philippe Claudel. Elle développe et exemplifie la théorie de Benoît Berthou sur la figuration, un type d'adaptation où l'auteur profite des dimensions visuelles d'une œuvre afin d'en exprimer une nouvelle vision et se la réapproprier. De manière que l'ouvrage adapté acquiert un statut de création autonome. Manu Larcenet fait sienne l'histoire de Claudel au moyen des procédés propres à la bande dessinée, grâce à ses dessins et à une nouvelle approche portée sur les personnages. Il relève, graphiquement, la complexité narrative du roman et les traits de la bande dessinée - la planification des cases, des récitatifs et des phylactères - l'aident même à surmonter quelques aspects alambiqués comme le chronotope de l'histoire et à montrer la tâche du narrateur. Les dessins de Larcenet remarquent le penchant poétique, la noirceur et l'émotion de l'indicible d'un récit qui avance à travers les paysages à l'encre de chine.

Pour sa part, **Ángeles Sánchez Hernández** nous offre avec « *Le Petit Prince en bulles et en images* : une "récréation" moderne de Joann Sfar » des réflexions poussées sur l'adaptation de ce texte célèbre de Saint-Exupéry à la bande dessinée par Joann Sfar. Un auteur référent et important dans la bande dessinée francophone et qui a développé aussi, comme Satrapi, une facette de cinéaste. Connue, notamment, grâce à la série du *Chat du Rabin*, Sfar est reconnu par la célérité de son dessin nerveux et par la prolixité de son œuvre. Sánchez établit, dans un premier abord, un cadre théorique où elle place les avancées de la recherche sur le neuvième art et elle analyse ensuite les deux œuvres comparées et les implications de cette adaptation dans la réception des lecteurs du XXI^e siècle. Sánchez avère

que l'emploi des dessins peut servir en tant que moyen ou technique d'intervention psychologique quand les individus sont incapables d'exprimer leur vécu. L'image produit toujours du sens à travers ses codes chromatiques et graphiques et la bande dessinée la combine savamment avec le code linguistique en créant une dimension sémiotique précise. D'autre part, Joann Sfar est capable, avec sa version du *Petit Prince* en vignettes, de rendre accessible le roman d'Exupéry à une autre sorte de lecteur.

Dans ce numéro 13 de *Synergies Espagne*, dédié à la bande dessinée, une autre contribution à l'approche du phénomène de l'adaptation nous est présentée par **Mathilde Tremblais** qui aborde l'adaptation de *Bonjour tristesse* (1954) de Françoise Sagan, en bande dessinée, par Frédéric Rébena en 2018. En mettant en exergue la transposition en images des passages érotiques du roman de Sagan, elle souligne un érotisme qui est quelquefois observé dans la bande dessinée par l'absence de texte, comme si la force des images suffisait à elle seule à soutenir la tension sexuelle entre les personnages. Rébena déploie souvent une écriture elliptique qui revêt de la sensualité. Mathilde Tremblais éclaire le dispositif narratif que le scénariste met en place, un dispositif fait de rappels ou de clins d'œil pour le lecteur averti. Ainsi que le choix de quelques ruptures narratives pour s'éloigner de la linéarité que présente la narration dans le roman. Le scénariste, nous explique Tremblais, tisse un lien autobiographique entre sa protagoniste et la jeune auteure du roman, Françoise Sagan, tandis que le roman ne suppose pas cet indice d'espace autobiographique.

Nadia Brouardelle, dans « L'adaptation en bande dessinée de *La Princesse de Clèves* de Madame de la Fayette : une entreprise laborieuse ? », rend compte plutôt, dans le phénomène de l'adaptation, de l'importance de la réception contemporaine de ce chef-d'œuvre de la littérature française du XVII^e siècle et du grand saut qui se produit à travers l'adaptation en bande dessinée en 2019. Un effet et une responsabilité qui constituent un véritable défi de la part des auteures Claire Bouilhac et Catel Muller. Brouardelle questionne le rôle du médium dans le but de permettre aux jeunes de renouer avec ces récits brodés de la préciosité et de l'équilibre du classicisme et elle souligne, donc, la possible fonction pédagogique de l'adaptation. De cette manière, la bande dessinée servirait à actualiser un ouvrage littéraire classique, le rendant accessible à un public plus jeune et numérisé.

Ainhoa Cusácovich Torres s'est focalisée sur « Les bulles des Jours : la bande dessinée et le roman de Boris Vian. Une actualisation à travers l'intertextualité » dans le travail d'adaptation d'un autre classique de la littérature française : *L'Écume des jours* (1947), le roman elliptonien de Boris Vian mené à terme par Jean-David Morvan et Marion Mousse. Cusácovich révisé les procédés graphiques qui

traduisent en images le langage-univers de Vian, les métaphores et les synesthésies visuelles et le processus hybride, intermédiatique et composite qui se détache comme celui qui construit les mots-valises si chers à l'auteur célébré cette année grâce au centenaire de sa mort.

Karen Casebier, dans « Inventio et la problématique du genre dans Lancelot, la bande dessinée », présente cette bande dessinée Lancelot comme une actualisation de la matière de Bretagne et de la légende du roi Arthur avec la particularité que, dans la bande dessinée, la légende médiévale réinventée se préoccupe de questions sociales contemporaines. De sorte que l'excuse de la fine amor courtoise s'actualise avec un Lancelot transgenre au sommet du triangle amoureux et propose une nouvelle lecture de l'histoire. L'article de Casebier analyse la problématique de la crise d'identité du héros et le rôle de la femme-chevalier dans la bande dessinée par rapport aux motifs littéraires et à l'éthique chevaleresque du roman arthurien en faisant bien attention aux questions d'inventio dans l'adaptation de cette œuvre du moyen âge.

Bande dessinée transfrontalière : Mémoire historique

La bande dessinée a aidé à renouveler l'expression dans la fiction et les études sur les relations entre deux cultures, entre deux réalités géographiques, que ce soit à conséquence d'un conflit comme ce serait le cas de la guerre civile espagnole et le mouvement d'exil vers le pays voisin ou bien par différentes symbioses de pouvoir. Il est certain que, pendant la dernière décennie, le corpus des bandes dessinées traitant de la guerre d'Espagne et de la mémoire de l'exil républicain en France a connu un développement considérable. D'un autre côté, le médium s'occupe aussi de nombreux rapports de convergences et de divergences entre l'orient et l'occident ou de l'Afrique post coloniale versus l'Europe sous le signe d'une mémoire collective et/ou historique qui se tisse à travers les planches. C'est le cas de Persépolis (2000-2003) de Marjane Satrapi ou du Piano Oriental (2015) de Zeïna Abirached, pour ne poser que quelques exemples. Il s'agit d'entrelacer l'Histoire avec la micro histoire ou les récits de filiation ou bien de mettre en valeur le récit mémoriel historique dont la genèse remonte à Maus (1980) d'Art Spiegelman.

Noelia Ibarra-Rius et **Álvaro M. Pons**, Directeur de la Cátedra de cómic de l'Université de Valence, proposent une approche intéressante à travers leur article écrit à quatre mains « De la construcción del cosmos rural español a la representación de la identidad juvenil francesa: una aproximación a la obra de Tito ». Ils y analysent la production d'un auteur de bande dessinée espagnol qui a fait une longue carrière en France, Tiburcio de la Llave, ou Tito, et ils introduisent des parallélismes entre

deux séries qui n'ont pas de connexion apparente : *Tendre Banlieue* et *Soledad*. Deux approches particulières et complémentaires dans lesquelles on trouve la confluence ou le croisement d'identités espagnole et française. Tito offre la possibilité de récupérer, d'un côté, la mémoire collective sur la guerre civile espagnole à partir de l'intrahistoire, des expériences personnelles et des souvenirs de famille dans *Soledad*, toponyme fictif d'un village et, de l'autre, la présentation de l'adolescence à travers un éventail de personnages ancrés dans *Tendre Banlieue*.

Luisa Montes Villar, avec « La mémoire républicaine dans la bande dessinée francophone. Le roman graphique *Dolorès* de Bruno Loth », présente, comme l'étude précédente, une analyse de la bande dessinée *Dolorès* (2016) de Bruno Loth, afin de considérer les formules de restitution de la mémoire franco-espagnole partagée en ce qui concerne la guerre et l'exil. Elle remarque, à travers cet ouvrage, la nature historiographique des productions de bande dessinée sur la guerre d'Espagne et l'importance accordée à la parole des femmes - traditionnellement effacées des processus historiques - pour reconstruire le récit anonyme et mémoriel de l'exil républicain. Grâce à la prolifération dans ce médium de cette thématique, il est possible de restituer une histoire commune à la France et à l'Espagne.

Gyula Maksa, dans « *Aya de Yopougon* et "l'émergence" de la bande dessinée d'Afrique francophone », expose avec soin la création de cette série en six volumes : *Aya de Yopougon*, publiée en français entre 2005 et 2010, en tant qu'exemple de bande dessinée afro-européenne qui essaie de changer l'image stéréotypée de l'Afrique subsaharienne dans l'imaginaire du public européen. Marguerite Abouet (scénario) et Clément Oubrerie (dessin) racontent une histoire qui se déroule en Côte d'Ivoire à la fin des années 1970, début des années 1980, fuyant l'exotisme de la bande dessinée franco-belge populaire du milieu du XX^e siècle. Maksa combine le traitement du croisement géoculturel avec un parcours par la bande dessinée d'Afrique francophone.

Bande dessinée transnarrative : Macro structures symboliques

Thierry Groensteen, dans *Système de la bande dessinée* et dans *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2* (2011), compile une série de réflexions sur la bande dessinée auxquelles la notion de narration sert d'axe ou de fil conducteur. Le théoricien entretient la formulation de la bande dessinée en tant qu'« espèce narrative au sein du genre narratif » (Groensteen, 1999: 9). Et il insiste sur une approche sémiotique lorsqu'il aborde la séquentialité, la mise en page, les voix narratives, les personnages ou les rythmes de la bande dessinée. Les idéogrammes, les onomatopées, les phylactères, les récitatifs, les ellipses, la succession de cases sont liés à des motifs, symboles et structures narratives de l'imaginaire.

Cristina Álvares, dans « Tintin orphelin. Une approche du héros hergéen à travers le motif de l'enfant trouvé », soumet à réflexion le personnage de Tintin à la lumière du motif de l'enfant trouvé. En faisant usage des structures anthropologiques de l'imaginaire, elle insère le fameux héros hergéen dans la tradition littéraire occidentale qui se prolonge dans les productions contemporaines. Álvares remarque la singularité héroïque du protagoniste dans le cadre d'une conception moderne de l'aventure. Puisque Tintin est un orphelin, il est un héros sans genèse, en dehors du passage du temps - un jeune sans âge, toujours le même- et de la sphère familiale. Elle démontre que Tintin est un héros moderne et non pas un héros traditionnel qui se transforme ou qui passe d'un état à l'autre. Il s'agit de concevoir et montrer un motif structural qui se répète dans cette saga fondatrice de la bande dessinée franco-belge.

À son tour, **Silvia Hueso Fibla** propose un voyage aux sources des mythes fondateurs et de la question de l'identité créole avec « L'importance de l'élément magique dans l'Encyclomerveille d'un tueur de Patrick Chamoiseau et Thierry Ségur. ». À partir de l'analyse du chronotope de cette bande dessinée de Chamoiseau et Ségur, Hueso étudie les traits identitaires du Paroleur-conteur qui sont liés à ceux du chaman et considère la revendication politique véhiculée à travers son histoire insérée dans les croyances magico-religieuses antillaises. Certains éléments de cette bande dessinée seront révisés à la lumière du concept de rhizome de Deleuze et Guattari (1980) et de la Weltanschauung créole.

Lydia Vázquez et **Juan Manuel Ibeas-Altamira** présentent dans « Claire Bretécher, une artiste pionnière de l'écoféminisme ? » une série moins connue de cette auteure de bande dessinée qui vient de nous quitter : Les Amours écologiques du bolot occidental parue dans le périodique écologiste *Le Sauvage*. Claire Bretécher réunit dans cet ouvrage féminisme et écologisme, et Vázquez et Ibeas-Altamira démontrent que le moins connu « bolot occidental » est un exposant capital d'« écoféminisme » qui montre du doigt la crise d'un système capitaliste hétérocentriste.

Les articles qui composent ce numéro 13 de la revue *Synergies Espagne* rendent compte, d'une certaine manière, de l'hybridité et de la nature « trans » de la bande dessinée. Un médium où il n'existe pas de suprématie entre le texte et l'image mais qui naît de leur combinaison. C'est dans ce sens-là aussi qu'il s'agit, à la base, d'un domaine propice à l'entre-deux, puisqu'il est possible d'appréhender plusieurs éléments complémentaires et de réfléchir sur leur relation.

Bibliographie

- Barbieri, D. 1993. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona : Paidós.
- Dürrenmatt, J. 2013. *Bande dessinée et littérature*. Paris : Classiques Garnier.
- Falgas, J. 2012. « Thierry Groensteen, Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2 ». *Questions de communication*, n° 22, p.324-326.
- Groensteen, Th. 1999. *Système de la bande dessinée*. Paris : PUF.
- Groensteen, Th. 2011. *Bande dessinée et narration*. Paris : PUF.
- Groensteen, Th. 2017. *La bande dessinée au tournant*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles.
- Groensteen, Th. 2018. *L'excellence de chaque art*. Tours, Presses universitaires de François Rabelais.
- Mitaine, B., Roche, D., Schmitt-Pitiot, I. 2015. *Bande dessinée et adaptation*. Littérature, cinéma et TV. PU Clermont.

Synergies Espagne n° 13 / 2020



Bande dessinée
transmédiatique :
Processus d'adaptation





ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

L'adaptation du *Rapport de Brodeck* : une figuration fidèle à l'original

Julie Corsin

Université de Castille-La Manche, Espagne

julie.corsin@uclm.es

<https://orcid.org/0000-0003-1260-7232>



Reçu le 15-02-2020 / Évalué le 13-05-2020 / Accepté le 27-07-2020

Résumé

L'objectif de cet article est d'étudier l'adaptation en bande dessinée de Manu Larcenet du roman *Le Rapport de Brodeck* de Philippe Claudel. Pour réaliser cette étude, il est nécessaire d'avoir recours à la théorie de Benoît Berthou sur la figuration : il s'agit d'une forme d'adaptation où l'auteur tire parti des dimensions visuelles d'une œuvre afin d'en exprimer une nouvelle vision et ainsi de se la réapproprier. L'ouvrage adapté acquiert alors un nouveau statut de création autonome et originale. Manu Larcenet arrive à s'affranchir des liens avec le texte initial, tout en y restant malgré tout très fidèle. Il réussit à garder toute la grandeur du texte en faisant sienne l'histoire racontée au moyen des procédés propres à la bande dessinée : notamment la force des dessins, le traitement des couleurs, et une nouvelle perspective sur les protagonistes.

Mots-clés : Larcenet, adaptation, figuration, apport graphique, fidélité

La adaptación del *Informe de Brodeck*: una figuración fiel al original

Resumen

El objetivo de este artículo es estudiar la adaptación en cómics de Manu Larcenet de la novela *El Informe de Brodeck* de Philippe Claudel. Para llevar a cabo este estudio, es necesario recurrir a la teoría de la figuración de Benoît Berthou: es una forma de adaptación en la que el autor aprovecha las dimensiones visuales de una obra para expresar una nueva visión y así reapropiarse de ella. La obra adaptada adquiere un nuevo estado de creación autónoma y original. Manu Larcenet logra liberarse de los vínculos con el texto inicial, sin dejar de serle muy fiel. Logra mantener toda la grandeza del texto al hacer suya la historia contada mediante los procedimientos específicos de los cómics: especialmente la fuerza de los dibujos, el tratamiento de los colores y una nueva perspectiva sobre los protagonistas.

Palabras clave: Larcenet, adaptación, figuración, aportación gráfica, fidelidad

The adaptation of *Brodeck's Report*: a faithful figuration

Abstract

The purpose of this paper is to study Manu Larcenet's adaptation of the novel *Brodeck's Report* by Phillipe Claudel into a graphic novel. To carry out this study, it is necessary to draw upon Benoît Berthou's theory on figuration: it is a form of adaptation where the author takes advantage of the visual dimensions of a work in order to express a new vision and thus reappropriating it. The adapted work then acquires a new status of autonomous and original creation. Manu Larcenet manages to free himself from the links with the initial text, whilst remaining very faithful to it. He manages to keep the whole greatness of the text by making the story his own by means of comic book procedures: notably the strength of the drawings, the colour processing, and a new perspective on the characters.

Keywords : Larcenet, adaptation, figuration, graphic contribution, fidelity

Introduction

En 2015 puis 2016 est publiée l'adaptation en deux tomes du *Rapport de Brodeck* de Philippe Claudel. Cette réappropriation de l'œuvre par Manu Larcenet connaît tout de suite une certaine renommée ainsi que de nombreuses critiques élogieuses. Le texte original (2007) présentait déjà plusieurs caractéristiques exigeant souvent la participation du lecteur pour ne pas se perdre dans les méandres du récit de Brodeck. Nous pouvons souligner parmi ces caractéristiques un chronotope¹ constamment bouleversé, ainsi qu'une narration assez complexe : Brodeck se retrouve chargé de raconter le meurtre d'un artiste arrivé au village, l'Anderer. Il dit donc penser et écrire un rapport. Or il va mettre en œuvre une double-narration, un double écrit : d'un côté il écrira le rapport à propos d'un événement auquel il n'a pas assisté ; de l'autre il racontera sa « confession », de manière clandestine : de son arrivée au village à son retour d'un camp de concentration, et les multiples drames qui se sont noués pendant son absence. Brodeck prend de ce fait la posture du narrateur. Cependant, il vit isolé du reste du village et doit reconstituer le fil d'une histoire en pointillé vécue par d'autres. Il doit, en définitive, reconstituer ce que Dominique Bonnet a appelé une « narration du silence [et] de l'allusion » (2012 : 66), où s'entremêlent « vide et rien, souffrances imaginées, souffrances imaginaires [et] non-dits ». C'est ce récit lacunaire et subjectif que va livrer Brodeck au lecteur, qui est en réalité sa confession officielle.

Pour adapter un roman en bande dessinée se pose toujours la question de la posture de l'auteur et des choix qu'il doit faire, surtout ici dans le cas d'un hypotexte² complexe présentant plusieurs enchevêtrements. Manu Larcenet a fait

le choix de rester fidèle au roman dans plusieurs aspects (texte, découpage, chronologie). Cependant, il a dû trouver des astuces pour traiter le chronotope particulier de l'œuvre initiale, ainsi que le rendu de cette double narration et des multiples voix qu'on y trouve. La difficulté principale est donc celle d'adapter graphiquement le double récit lacunaire d'un personnage dont l'activité première est de penser et écrire. Cependant, le dessinateur, dans un difficile exercice d'équilibriste, parvient non seulement à garder la substance du récit de Claudel mais aussi à s'appropriier totalement l'œuvre, et à relever graphiquement les défis posés par le texte original. Ainsi, s'il se situe dans la catégorie de la figuration comme adaptation, catégorie qui impose un renouvellement total de l'œuvre, il arrive à y rester fidèle et à superposer deux pratiques a priori opposées.

1. Méthodologie

Nous voulons ici réaliser une double démarche : d'une part, examiner les apports de Manu Larcenet au récit de Claudel, et d'autre part, voir ce qu'il reste de Philippe Claudel dans l'adaptation en bande dessinée. Pour ce faire, nous avons suivi une double approche théorique et pratique : à partir des caractéristiques remarquables du roman, nous avons procédé à une comparaison avec la bande dessinée, notamment au niveau du texte, de la focalisation du narrateur ainsi que du traitement du chronotope. Rapidement, des points communs et des différences sont apparus entre les deux médias. Pour les analyser, les remettre chacun dans son contexte, et pour surtout comprendre comment l'auteur a pu les adapter dans un média totalement différent du premier, nous avons eu recours aux concepts de figuration et dans une moindre mesure à celui de graphiation, qui permettent de rendre compte des procédés théoriques que Larcenet a réalisés. Ensuite, nous nous sommes focalisée uniquement sur les caractéristiques principales de la bande dessinée, en tant qu'objet autonome et œuvre originale, en l'étudiant pour ce qu'elle est et en faisant par conséquent abstraction des comparaisons avec l'écrit initial. De cette manière, nous avons pu croiser les données pour arriver à notre hypothèse de départ : malgré un haut niveau de fidélité au roman, *Le Rapport de Brodeck* va beaucoup plus loin que le texte dont il est l'adaptation, le degré de présence de son auteur est très élevé, puisqu'il a réussi à réinventer l'histoire en se l'appropriant totalement et en livrant une adaptation en tout point de vue brillante qui a été saluée par la critique. Larcenet la fait sienne comme s'il s'agissait d'une nouvelle création, au même titre que Blast.

2. L'adaptation comme figuration

L'une des théories sur lesquelles nous nous sommes appuyée pour réaliser notre analyse est celle de Benoît Berthou, qui classe les adaptations de bande dessinée en plusieurs catégories selon le but de l'auteur et la fidélité au texte initial. En suivant son concept, nous classons l'adaptation de Manu Larcenet parmi les figurations :

Les images ne doivent pas seulement « escorter » ou « accompagner le texte », comme dans les bandes dessinées ayant valeur de médiation vers une œuvre littéraire. Ici, « nous sommes face à des travaux guidés non par le souci d'une transmission mais par celui d'une représentation. L'ensemble des procédés graphiques mobilisés relève ainsi d'une tout autre ambition : exploiter le potentiel visuel d'une œuvre donnée afin de démontrer que l'écrit ne constitue pas forcément le seul et unique environnement permettant à une fiction donnée de se développer (Berthou, 2015 : 67).

Or c'est bien ce que tente ici Manu Larcenet : exploiter la puissance visuelle du roman malgré les difficultés propres à la narration. Dans le cas de la figuration, on « considèr[e] un texte littéraire comme l'instrument d'une exploration des possibilités qu'offre un mode d'expression donné. [...] ». Cela illustre une « conception de l'adaptation synonyme d'invention : celle-ci entend permettre à un auteur de proposer de nouvelles modalités de signification et de démontrer l'apport d'un art graphique » (Berthou, 2015 : 68). L'apport de Larcenet est ici très clair : trouver des solutions graphiques pour illustrer un homme qui écrit, mettre en scène les paysages dans lesquels se déroule l'histoire et réussir à mettre le lecteur dans la peau de Brodeck en lui faisant ressentir l'oppression.

Cependant, la théorie de Berthou « invite [...] d'emblée à écarter une toute autre question : celle de la « fidélité » d'une production par rapport à une autre » (Berthou, 2015 : 69). La définition de figuration entre ici en conflit avec cette bande dessinée. Si l'on ne peut pas parler véritablement de défi iconographique pour le Rapport de Brodeck, on doit pourtant la classer dans la catégorie de figuration bien qu'elle soit en partie immensément fidèle au récit initial. En effet, le livre de Claudel pose plusieurs problèmes d'adaptation, notamment la temporalité. Ainsi, malgré cette relation évidente à l'hypotexte, notamment dans le respect du texte, de l'ordre chronologique et du découpage, et bien que la définition de Berthou l'en exclurait, les choix du dessinateur nous permettent de la classer ainsi. En plus des aspects temporels et narratifs qui constituent un défi graphique auquel il faut trouver des solutions, la claustrophobie telle qu'elle est rendue dans la bande dessinée est décuplée par rapport au roman. L'atmosphère angoissante de ces visages scrutant Brodeck, les non-dits, le huis-clos du village isolé sous la neige et le brouillard,

entouré du silence qui règne dans les montagnes, tout cela est construit grâce à l'apport graphique. Le lecteur doit se sentir enfermé et oppressé.

Ici, la réappropriation par le dessinateur du récit original permet deux choses : consacrer de nouveau Manu Larcenet comme un dessinateur essentiel de la bande dessinée contemporaine francophone, et surtout réaffirmer le statut de Claudel comme auteur incontournable, qui a réussi à écrire une œuvre fondamentale narratologiquement parlant. Pour paraphraser Baetens (2015 : 49), l'enjeu de l'adaptation du *Rapport de Brodeck*, c'est ce qu'il reste de Claudel à la fin du processus d'adaptation, avec les différences que cela implique et ce qu'il reste de Larcenet quand il adapte le texte écrit par un autre. Arrive-t-on à reconnaître l'un dans l'autre ? Quelle alternative va choisir Larcenet ? « Se rendre aussi invisible que possible, ou bien marquer sa propre intervention, que ce soit du point de vue du style graphique ou du style narratif [...] » ? En ce qui concerne le « style graphique », on parlera de graphiation :

*[...] que Philippe Marion définit comme « énonciation graphique ou visuelle » dans son livre *Traces en cases*. Le style d'une bande dessinée peut se décrire en fonction du degré de présence ou de visibilité de cette graphiation, avec d'un côté les auteurs qui s'efforcent de gommer autant que possible l'intervention de leur « main » [...], et de l'autre ceux qui s'ingénient au contraire à exhiber autant que possible la manière dont leur corps entier insiste ou perce dans le résultat final (Baetens, 2015 : 49).*

Ici, dans sa réappropriation de l'œuvre, Larcenet arrive à rester fidèle au texte de Claudel, mais tout en le marquant de son empreinte pour le transformer en une œuvre nouvelle. Il relève notamment magistralement certains défis de la narration en les adaptant graphiquement, mais tout en gardant ce qui fait la force du récit initial. C'est pourquoi nous parlons ici de figuration fidèle, qui oscille entre l'attachement et la réappropriation.

3. Une adaptation fidèle

Parmi les caractéristiques du roman que l'on retrouve avec exactitude dans la bande dessinée se trouve le texte original de Claudel, c'est-à-dire son talent d'écrivain. Pour ne prendre qu'un seul exemple, l'incipit commence ainsi :

Je m'appelle Brodeck et je n'y suis pour rien. Je tiens à le dire. Il faut que le monde le sache. Moi je n'ai rien fait, et lorsque j'ai su ce qui venait de se passer, j'aurais aimé ne jamais en parler, ligoter ma mémoire, la tenir bien serrée dans ses liens de façon à ce qu'elle demeure tranquille comme une fouine dans une

nasse de fer. Mais les autres m'ont forcé : « Toi, tu sais écrire, m'ont-ils dit, tu as fait des études (Claudel, 2007 : 11).

On retrouve ces paroles de Brodeck pratiquement en l'état chez Larcenet, seulement adaptées de la manière suivante :

Je m'appelle Brodeck... et je n'y suis pour rien. Il faut que tout le monde le sache. Moi, je n'ai rien fait. Et quand j'ai su ce qui s'était passé, j'aurais préféré ne jamais en parler. Mais les autres m'ont forcé. Il y a environ trois mois, quand ils m'ont demandé d'écrire le rapport, ils avaient encore tous la tête remplie de sauvagerie (Larcenet, 2015 : 32).

On voit qu'il supprime des mots, il arrange des bouts de phrases, les déplace, mais l'essentiel du texte de Claudel est bien présent. Cet attachement est une constante tout au long de l'adaptation. On y retrouve très peu de variation, uniquement quelques simplifications compréhensibles : les monologues de Brodeck sont très longs, or avec la contrainte d'adapter le récit dans des bulles, la sélection de la matière initiale prend tout son sens. Le texte est ainsi condensé, simplifié, mais l'essentiel, notamment le discours direct des personnages est en grande partie présent dans la bande dessinée. Certains récits enchâssés, comme le conte de Bilissi le pauvre tailleur de Fédorine, n'apparaissent pas. D'ailleurs, chez Larcenet, elle ne parle pas. Ces actions passent par l'image, suffisante pour transmettre du sens. Ces arrangements sont les seuls que l'on retrouve dans la bande dessinée. Le texte de Claudel est l'une des caractéristiques qui fait la force de son roman. Larcenet décide de le maintenir et se concentre plutôt sur l'image.

Le découpage de la bande dessinée est également très scrupuleux par rapport à l'original. En effet, le livre se divise en quarante chapitres. Le chapitre XIX narre la visite de Brodeck de la chambre de l'Anderer après sa mort. Or le premier tome de la bande dessinée se termine sur cet épisode, c'est-à-dire qu'il reproduit rigoureusement la première partie du récit de Claudel, des chapitres I à XIX. Puis, le tome II s'ouvre sur ce qui correspond au chapitre XX du livre, soit justement la seconde moitié du roman, et il met en scène l'ensemble des épisodes allant des chapitres XX à XXXX. Manu Larcenet a donc fait le choix de diviser l'œuvre mathématiquement en deux parties tout juste, et de les raconter en deux tomes. Le tome 1, *L'Autre*, se termine sur la visite de Brodeck dans la chambre de l'Anderer. Pour clore ce passage, l'auteur se focalise sur la main de Brodeck touchant les gouttes de sang sur le mur de la chambre. On n'en saura pas plus, là encore l'image vaut tous les mots. La toute dernière case nous montre le village perdu dans les montagnes au milieu de la neige. L'auteur crée ainsi un suspens à un moment décisif pour le lecteur, qui doit attendre un an pour que paraisse le deuxième tome, *L'Indicible*.

Dans le texte, les chapitres XIX et XX se succèdent naturellement à un jour d'intervalle (« Je me suis réveillé bien tard ce matin. [...] Hier soir, sans que je l'y invite, Schloss s'est assis en face de moi » (Claudel, 2007 : 173, 175). Dans la bande dessinée, on n'assiste au dénouement de cet épisode qu'à la parution du deuxième tome. C'est un pari risqué pour Larcenet que d'avoir découpé les deux albums ainsi, puisqu'on laisse Brodeck et le lecteur dans un moment plein de tension et de questionnements. Mais c'est aussi tout naturellement qu'il reprend dans le deuxième tome le fil chronologique du roman : « Hier soir, quand Schloss m'a montré la chambre de l'Anderer, j'ai pris peur » (Larcenet, 2016 : 10). Ainsi, ce n'est pas seulement le texte ni le découpage qui sont fidèles au roman, c'est aussi l'ordre du récit (dans le sens de séquentialité) tel qu'il apparaît dans les deux œuvres adaptante et adaptée. L'immense majorité des épisodes essentiels à la narration sont présents dans l'adaptation, dans le même ordre qu'ils apparaissent dans le texte initial et suivent la division en chapitre de Claudel. Seuls quelques épisodes sont intervertis ou adaptés graphiquement. C'est le cas d'ailleurs de cet épisode charnière entre les chapitres XIX et XX, où Larcenet reprend l'ordre successif de l'original. Cependant, avant la reprise de l'intrigue principale (Brodeck se réveillant le matin, puis racontant a posteriori sa visite chez Schloss), nous trouvons dans les premières pages du deuxième tome une remise en contexte (pages 5-6), un ensemble de cases sans texte, où se conjuguent des images d'animaux dans les bois et la cabane de Brodeck dans la neige, puis page 6, le lecteur passe directement à un cauchemar de Brodeck sur son passé dans les camps, avec la traditionnelle case des barbelés qui apparaît tel un leitmotiv tout au long des deux tomes, structurant les parties hors de la strate narrative principal. Puis Brodeck se réveille, nous retournons au présent de la narration. S'ensuivent encore deux pages d'images pratiquement sans paroles, montrant le quotidien de Brodeck. Ce n'est alors que page 10 que reprend la narration là où l'avait laissée Brodeck, sur sa visite la veille à l'auberge. C'est ce genre d'aménagement que Larcenet a fait dans le découpage et l'arrangement chronologiques des épisodes de la bande dessinée.

En plus de ce moment de transition, le début des deux œuvres sont également décalés : l'incipit du roman ne correspond qu'à la page 31 du premier tome, car Larcenet nous fait rentrer tout de suite dans l'action avec Brodeck arrivant à l'auberge le soir de l'assassinat. Nous sommes tout de suite mis face à face avec cet attroupement obscur de villageois qui viennent de tuer l'Anderer. Nous sommes instantanément confrontés à leur regard perçant. Mais nous ne savons encore rien de Brodeck et ce n'est qu'un peu après qu'il commence à se présenter et à raconter. Larcenet intervertit quelques épisodes de cette manière, ce sont les seules infidélités faites au découpage par rapport à la source, mais qui ont du sens

puisque'il s'agit de donner de la force aux images, d'acculer le lecteur et de le remettre dans l'ambiance morbide des deux tomes : dans le premier, nous sommes face à la foule, dans le deuxième, nous sommes pratiquement tout de suite de retour dans les camps.

Nous trouvons également certaines adaptations au niveau du récit en lui-même, et pas seulement son agencement. Ces aménagements sont d'une autre teneur que ceux que nous venons de voir, comme par exemple, l'exécution du cheval et de l'âne de l'Anderer n'est pas exactement la même. Dans le livre (p.346), les villageois leur attachent les pattes et les poussent dans la rivière pour qu'ils se noient. Dans la bande dessinée (II p.152), on les retrouve pendus à un arbre. On observe donc des variations mineures telles que celles-ci.

Enfin, mis à part ces infimes changements, la différence majeure entre le roman et la bande dessinée au niveau du découpage et de l'agencement chronologique du récit est la suppression de quelques épisodes qui ont pour point commun de se dérouler hors du village. En effet, chez Claudel, les villageois paient à Brodeck des études pour lesquelles il doit vivre un temps dans « la Capitale ». Dans cette partie du récit (p.206-238), Brodeck commence à entendre parler des préludes à la guerre. Cet épisode est nécessaire dans le livre puisqu'il contextualise ce qui va s'ensuivre, notamment la déportation du narrateur, son voyage en train. Cependant, Larcenet ne retranscrit ni l'un ni l'autre. En effet, il fait le choix d'adapter et de concentrer seulement les actions qui se passent dans le village et la nature enneigée avoisinante. Les seuls événements adaptés ayant lieu en dehors du village sont les cauchemars de Brodeck dans les camps. Si tout ce qui se passe en-dehors des montagnes entourant le village n'apparaît pas, c'est que le dessinateur doit enfermer le lecteur, le faire sentir claustrophobe tout comme Brodeck. Dessiner une ville, déplacer le lieu de l'action ne fonctionnerait pas car il s'agirait d'une échappée en dehors du huis-clos angoissant du village renfermé sur lui-même, confiné sous la neige et le brouillard. En enlevant ces épisodes, Larcenet donne plus de force à sa narration. Le lecteur est prisonnier, il ne peut pas fuir, il ne peut pas reprendre sa respiration. De plus, le roman présentant déjà une chronologie complexe, c'est tout naturellement que le dessinateur n'a pas cherché à la complexifier davantage.

Une fois le texte, le découpage et l'ordre du récit rigoureusement respecté, il ne reste que le dessin, le rythme, l'agencement des planches, les cases, les couleurs qui permettront de se réapproprier l'œuvre. Larcenet va réussir à marquer le texte de son empreinte grâce à la force et la minutie de ses dessins pour pallier les enchevêtrements de l'histoire : il fait la différence notamment dans la représentation du chronotope et de la narration. Ce qu'il perd en complexité, il le gagne en émotions.

4. La complexité du roman : le défi de la bande dessinée

La représentation des espaces reste là encore très fidèle à l'œuvre originale, bien qu'elle soit simplifiée puisqu'elle concentre l'action autour de deux espaces principaux : le village et son environnement et les camps de concentration. Comme l'explique Dominique Bonnet, c'est une « géographie du silence » que doit illustrer Larcenet. En effet, isolé au milieu des montagnes, et couvert de neige, le village appartient au « monde du silence », voire même à « l'absence du monde » (Bonnet, 2012 : 69). Les habitants vivent en autarcie, sous le poids de la neige, emmurés dans le silence des montagnes en hiver qui ne permettent même pas de voir l'horizon. Le lecteur imagine une immensité blanche, glacée, silencieuse et sauvage. Bonnet nous parle du blanc comme « un espace invincible, un espace de silence, une parenthèse dans le temps » (2012 : 69). Cet environnement impose toutes les caractéristiques du huis-clos. Le lecteur, tout comme les deux protagonistes, doit se sentir prisonnier, claustrophobe, étouffé. Les habitants vivant ainsi renfermés, on peut facilement s'expliquer leur caractère méfiant, influencé par le relief où ils vivent, surtout en contexte de guerre. À cela s'ajoute les non-dits, les secrets, et les regards qui s'épiaient. Les références aux moments ayant lieu ailleurs sont supprimées car cela offrirait un moment de répit au lecteur. Or pour que l'histoire fonctionne, pour que les dessins aient un impact sur le lecteur, celui-ci doit se sentir oppressé. Cela explique également pourquoi Larcenet choisit de garder les cauchemars de Brodeck dans les camps : outre qu'ils soient absolument nécessaires à l'histoire, c'est un autre lieu qui enferme.

Les dessins participent donc à l'oppression ressentie par le lecteur. Mais les seules respirations que nous offre la bande dessinée sont également offertes par les dessins, et non par le texte qui concentre la pression de l'intrigue. C'est le cas lorsqu'ils représentent de nombreuses scènes de nature, de paysages, d'animaux, de contemplation, de pêche, c'est-à-dire la routine quotidienne et solitaire du protagoniste qui observe son environnement. Ces pauses nous permettent de reprendre notre souffle. Absolument tout le reste est oppressant. Ces scènes peuvent éventuellement être assorties de récitatifs ou de phylactères si elles accompagnent l'action (quand Gobbler poursuit Brodeck dans la forêt (I :83-86)), mais majoritairement elles ne sont accompagnées d'aucun texte. C'est l'une des caractéristiques remarquables de cette bande dessinée : c'est une bande dessinée silencieuse, où les paysages voire même les actions s'enchaînent souvent de manière muette. On y retrouve des pages et des pages de dessins sans paroles. Le premier tome s'ouvre sur six pages de dessin sans texte, ni récitatif ni phylactère. C'est l'une des marques de Larcenet dans l'œuvre : le dessin se substitue très souvent au texte de manière remarquable et récurrente. La différence entre récitatif et phylactère

est la suivante : les phylactères sont les fameuses « bulles » de la bande dessinée qui permettent de situer et de rapporter les paroles, dialogues ou pensées des personnages, contrairement aux récitatifs qui sont traditionnellement les cadres dans lesquels on trouve des informations qu'on ne peut trouver nulle part ailleurs, ni par le dessin, ni par les dialogues. Ils peuvent exprimer par exemple une durée, le temps qui passe... On considère en général qu'il s'agit de la voix d'un narrateur omniscient se situant au-dessus du récit, ou d'une voix off qui commente certains aspects de la narration.

Ces pages sans narration permettent également au lecteur de relâcher la pression, de s'échapper momentanément de l'ambiance toxique du village. Ces représentations ne rentrent d'ailleurs pas dans l'action à proprement parler, il s'agit plutôt de dessins figuratifs naturalistes et descriptifs. Ce sont des scènes de contemplation, de silence, et d'écriture qui représentent la réalité de Brodeck. On peut d'ailleurs se demander s'il s'agit de son regard, ou celui d'un narrateur externe ou d'une combinaison des deux. Ces représentations naturalistes ont une autre fonction : elles servent aussi à construire le personnage. Brodeck est un contemplateur, quelqu'un de silencieux. Les caractéristiques de la nature qu'il observe ont déteint sur lui, tout comme son travail solitaire. Ce n'est pas un personnage qui se construit seulement par la parole, ou par ses actions, il se construit surtout à travers ses silences et sa capacité d'observation. Ces scènes constituent aussi quelque part un portrait de Brodeck, elles nous servent à mieux cerner sa personnalité.

Des récitatifs accompagnent parfois certaines de ces illustrations de paysages. Ils contiennent les pensées de Brodeck, sa voix narrative en off. La fonction de ces images est encore légèrement différente : ce sont aussi des scènes destinées à accompagner sa voix narrative, son monologue intérieur qui est en fait sa confession, son deuxième écrit officieux. Nous rentrons ici dans l'une des complexités de l'adaptation : dans le roman, Brodeck parle, raconte, pense et surtout écrit. Comment représenter en bande dessinée une intrigue où l'action principale du protagoniste est d'écrire ? Manu Larcenet accompagne les récitatifs, la narration de Brodeck, par des scènes de nature, de chasse, de pêche qui montrent autre chose et font progresser l'action (c'est le cas de la visite à Stern (I : 93)). Cette astuce lui permet en même temps de se réapproprier le texte, de laisser une trace de lui-même dans l'adaptation. Lorsqu'il est fidèle au roman, Larcenet s'efface au profit de l'auteur original, son degré de présence est faible. Lorsqu'il se réaffirme et s'exhibe dans ces scènes réalistes, son degré de présence est alors en hausse et le texte est souvent absent, ou peu présent, comme pour lui laisser toute la place et le laisser se déployer. Il transmet son style graphique à l'histoire de cette manière. La graphiation ici est donc variable, Manu Larcenet arrive parfois à se camoufler et

parfois à se laisser voir, d'où un résultat unique : une figuration qui reste fidèle à l'œuvre de départ.

Le traitement de la temporalité, très complexe dans le récit initial est également mieux transmis dans l'adaptation, tout en permettant à Larcenet de laisser une trace de lui-même. Dans le roman, il y a plusieurs strates narratives. C'est l'un des défis à relever de l'adaptation qui doit réussir à transmettre les analepses (c'est-à-dire les retours en arrière sur des événements qui se sont déjà produits au moment de la narration) sans perdre le lecteur. Il y a cinq niveaux temporels chez Claudel : le présent de Brodeck, qui est le présent de la narration, le moment où il commence à raconter juste après la mort de l'Anderer. Le présent de la narration est le récit que fait Brodeck des événements qui ont conduit à l'assassinat de l'Anderer. Mais c'est une double narration : d'un côté, il y a la narration officielle du rapport demandé par le maire où il doit simplement raconter le meurtre afin de dédouaner les habitants de leur geste ; de l'autre la narration officieuse qui est sa confession, où il raconte tout ce qui a pu mener à l'assassinat, et où s'entremêlent les souvenirs de sa propre vie. Cette confession, c'est ce qu'on lit dans les récitatifs.

Les quatre autres niveaux temporels concernent le passé de Brodeck : le passé très lointain lorsqu'enfant, il est le seul survivant de son village et que Fédorine le recueille au village. Ce moment est très court dans le roman mais amplement illustré dans la bande dessinée. Puis le passé lointain avec le séjour au camp de concentration puis son retour du camp, et enfin le passé récent entre l'arrivée de l'Anderer au village et sa mort.

C'est à travers l'usage et la disposition des cases que Larcenet relève le défi des multiples niveaux narratifs et des allers-retours dans le passé, par exemple lorsqu'il intègre au récit principal la strate narrative qui correspond au passé de Brodeck dans les camps, et qui se présente sous forme de cauchemars. Prenons l'exemple du premier retour en arrière. Une grande case représentant des fils barbelés s'ouvre en plein sur la page (I :39). Chaque fois que Brodeck rêve des camps apparaît ce leitmotiv des barbelés. Page suivante, une première case horizontale donne une vue générale du camp. Seule ressort la cheminée, avec au-dessus un nuage noir de fumée. Le temps que dure l'analepse, il n'y a aucun texte. Pour l'indicible, seules les images suffisent. Larcenet alterne entre des cases verticales moyennes pour les zooms sur Brodeck ou sur les soldats et des cases plus petites qui se succèdent pour donner l'illusion de l'action. Quand se referme le flash-back (I :46), on retrouve de nouveau une grande case horizontale où l'on voit un soldat traîner le Chien Brodeck attaché par une laisse. Cette case referme la page et la parenthèse des camps. Puis, page 47, une succession de case de Brodeck se réveillant en sueur : c'était un rêve. Mais page 48, la page s'ouvre de nouveau sur une case horizontale qui

représente ces mêmes barbelés, accompagnés de récitatif où la voix off de Brodeck met enfin des mots sur l'épisode que vient de lire le lecteur. On retourne page 50 au présent de la narration avec une grande case de Brodeck en train de couper du bois qui fonctionne comme une transition. Chaque fois que Brodeck rêvera des camps, chaque fois que ces analepses seront intégrées au récit principal, Larcenet ouvre et ferme les pages avec des cases montrant les fils de fer barbelé, comme il ouvrirait et fermerait une parenthèse pour en revenir au récit principal. Ainsi, les cases sont sémantiques : elles servent de ponctuation, de transition envers les différents épisodes de narration, et nous permettent de nous situer dans les multiples axes temporels.

À propos des parties du récit ayant lieu dans le camp, on notera une grande différence entre Philippe Claudel et Manu Larcenet. Claudel donne des noms, des personnalités aux soldats. Ce sont des individus qu'il rend humain. Larcenet, lui, dessine des soldats qui n'ont pas de traits humains, pas de nez, pas de visage, pas de caractéristiques physiques distinctives. Ce sont tous les mêmes, ils ne ressemblent à rien puisqu'ils ne sont même pas représentés comme des humains. D'un côté, on perd en cruauté (ces bourreaux ne sont pas des hommes), mais on gagne en efficacité, puisqu'ils sont identifiables tout de suite. C'est un vrai choix graphique qui illustre bien la posture d'auteur de Larcenet. Il marque le récit de sa présence en faisant un choix à rebours de celui que Claudel a fait. Visuellement, les soldats représentés de cette manière ont plus de force que s'il s'agissait de citoyens lambda.

Tous ces jeux de temporalité ont un impact direct sur la narration, qui est l'autre grande complexité du roman. Brodeck est le protagoniste et le narrateur homodiegétique principal, c'est-à-dire qu'il est un personnage impliqué dans l'histoire qu'il nous raconte depuis un point de vue interne. Tout est vu selon sa perception des événements. Cependant, il reconstruit au cours de sa confession des pans de l'histoire qui lui étaient inconnus jusque-là. Pour reconstruire les moments du récit où il n'était pas présent, il donne la parole aux autres personnages : « «J'ai pas eu peur moi.» C'est le gamin Dörfer, l'aîné, qui répond à mes questions. C'est lui le premier qui a vu l'Anderer, lors de son arrivée » (Claudel, 2007 : 124).

Il y a une alternance des voix et des témoignages tout au long du roman de Philippe Claudel. Lorsqu'il parle aux autres, Brodeck retranscrit souvent la conversation directement au discours direct. C'est le cas aussi lorsqu'il entend des paroles qui ne lui sont pas directement destinées :

C'est à ce moment que les voix se sont élevées, derrière le pilier. Des voix que je reconnus immédiatement. [...] Et je compris très vite de qui il était question.

« Vous l'avez vu avec ses airs de fouine et ses yeux qui traînent partout ? lança Dorcha.

- Cet animal-là, c'est que rein schlecht « du pur mauvais », moi je vous le dis, du mauvais et du vicieux, ajouta Vogel.

- Il fait de mal à personne, fit remarquer Pfmiling, il se promène, il regarde, il sourit toujours.

- Sourire de mise cache traîtrise, tu oublies le proverbe, et puis de toute façon, t'es tellement bête et myope que tu verrais même pas le mal chez Lucifer ! » [...] (Claudel, 2007 : 128-129).

Il use aussi parfois de subterfuges narratifs, comme la lettre de Diodème, qui est la seule manière de savoir ce qui est arrivé à Emelia. Le lecteur peut s'y perdre parfois. Cependant, dans la bande dessinée, il est facile de voir la différence entre la narration de Brodeck et celle des autres personnages : les récitatifs sustentent la narration et les souvenirs de Brodeck. Il s'agit d'une voix off qui connecte entre elles les images qu'elle illustre. Les phylactères, eux, permettent la transcription du discours direct, et donc des dialogues des personnages. Quand Brodeck le narrateur s'efface au profit des personnages pour combler un trou dans l'histoire, on retrouve l'usage des bulles, ou également quand Brodeck parle directement aux autres personnages. À travers les phylactères et les récitatifs s'établit aussi la double narration : les péripéties de Brodeck dans le présent de la narration directement après la mort de l'Anderer. Il parle aux villageois pour écrire le rapport. Tout cela est transmis par les phylactères. Dans les récitatifs, nous trouvons les pensées de Brodeck pour lui-même, qui correspondent au deuxième écrit clandestin de sa confession : « je profiterai de la liberté de mouvement que me procure mon travail d'inspection pour écrire mon propre récit ». Nous voyons très bien la différence lors de la rencontre avec la mère Pitz (I : 73). Elle demande directement dans un phylactère « qu'est-ce qu'il y a, Brodeck ? ». Dans toutes les autres cases qui composent la page, on retrouve la voix off de Brodeck en récitatif qui contextualise et explique la rencontre :

Seules quelques vieilles femmes fréquentent encore la mère Pitz. Les gamins la surnomment Die fleckarei », l'Équerre, à cause de cette posture caractéristique de ceux qui ont travaillé le sol toute une vie. (Larcenet, 2015, I : 73).

Puis à la page suivante, après le discours direct de la mère Pitz, les récitatifs contiennent ce que Brodeck aimerait lui dire :

Rien, il n'y a rien, mère Pitz, rien que de très naturel. Hier soir, les hommes du village ont tué l'Anderer. Ça s'est passé à l'auberge de Schloss, aussi simplement qu'une partie de cartes. Moi, je venais juste acheter du beurre, je suis arrivé après, je n'étais pas de la tuerie. Je suis simplement chargé du rapport. Je dois

expliquer ce qui s'est passé depuis sa venue et pourquoi on ne pouvait que le tuer. C'est tout. Les mots n'ont pu dépasser mes lèvres. J'ai essayé pourtant... (Larcenet, 2015 : I :74).

Les images font avancer la narration dans le présent : pendant qu'il pense (et écrit donc cela dans sa confession), il boit, regarde des livres sur les oiseaux qui lui font penser à l'Anderer. Nous avons des récitatifs racontant une chose, puis l'image racontant ou montrant autre chose comme un procédé général dans la bande dessinée. C'est le cas par exemple lors de la visite à Stern (I : 98) où il se passe la même chose : un dialogue en bulle, les pensées/confession de Brodeck au même moment dans les récitatifs. Brodeck marche, pêche, coupe du bois et nous retrouvons ses pensées en off dans les récitatifs, fruits de sa confession officieuse. On évite ainsi la monotonie de la représentation d'un homme qui pense et qui écrit.

5. La maestría de Manu Larcenet

Une fois ces aspects purement techniques étudiés, comment Larcenet a-t-il fait pour se réapproprié l'histoire ? En effet, pour la majorité des critiques, comme Vincent Brunner par exemple, « l'album est du Larcenet pur jus » (2016). Il est vrai que le degré de présence de Manu Larcenet n'est jamais faible dans l'œuvre, malgré la fidélité totale à l'œuvre de base, comme nous venons de le voir. Après avoir relevé les défis de l'adaptation, que reste-t-il du bédéiste, de son savoir-faire et de sa singularité dans le roman graphique qui en font un objet totalement autonome, loin de la comparaison et des liens qui le rattachent à l'œuvre initiale ?

Tout d'abord, un changement de perspective. Là où Philippe Claudel a écrit l'histoire de l'antihéros Brodeck, et se perd dans les méandres de ses souvenirs et de ses réflexions, Manu Larcenet lui se plaît à raconter l'histoire de l'Anderer : chez le dessinateur, c'est lui le héros, Brodeck n'étant que le narrateur accidentel qui raconte sa (fin de) vie, le seul innocent du village, le seul lettré sachant écrire : il se voit impliqué malgré lui, on ne peut confier cette tâche à personne d'autre que lui. L'Anderer, lui, n'est pas accidentel. Pour « voir comment vivent les hommes qui sont loin de tout » (Larcenet, II : 146), il décide de rester au village de son plein gré, de peindre la nature environnante et les villageois et d'en faire une exposition. Serait-ce un parallèle avec sa propre figure d'artiste qui fait que Manu Larcenet soit plus attaché à lui qu'à Brodeck ? « Ce qui m'intéressait dans l'histoire, c'est qu'un artiste arrive dans un milieu clos, qu'il soit mystérieux, mal compris, seul contre tous et que du coup, on le bute » (Girard, 2016). Si le roman *le Rapport de Brodeck* est celui d'un homme rescapé des camps qui fait son devoir de mémoire, la description d'un village en autarcie, blessé par la guerre et par la culpabilité,

qui ne fait que se soumettre à l'arrivée des vainqueurs et permet qu'on purge le village de ces habitants impurs, limitant le rôle de l'Anderer à celui d'élément déclencheur des péripéties du conte, le dessinateur, lui, a tenté d'apporter une autre perspective personnelle sur l'histoire :

Moi, j'ai vu l'histoire d'un artiste qui arrive dans un endroit qui n'est pas fait pour les artistes. Je ne m'identifie pas du tout à Brodeck, ce n'est pas mon personnage principal. Pour moi c'est l'artiste, « l'Anderer », le personnage principal. Il est tellement différent que ça gêne les autres et qu'on finit par l'éliminer (Brunner, 2016).

Une identification telle que certains amateurs de Larcenet n'ont pas manqué de remarquer que l'Anderer, « a la tête ronde et l'air rieur, comme celui de Polza, le héros de Blast. La ressemblance est frappante. Larcenet dit : « Je me suis dessiné » (Girard, 2016). L'Anderer, dont la figure contraste tellement avec celle des autres villageois est par conséquent en quelque sorte l'autoportrait du dessinateur.

Ce point de vue qui fait de l'Anderer le vrai héros de l'histoire est un parti pris complètement différent du roman initial. Son originalité transparait d'ailleurs dans la bande dessinée, en tant que personnage radicalement différent, lunaire, et son traitement graphique n'est pas du tout le même que le reste des personnages. En effet, qu'il s'agisse de Brodeck ou des villageois, Larcenet les travaille à l'encre noire. Ils sont représentés soit par des silhouettes entièrement noires se détachant sur le blanc de la case, du décor, soit par des jeux d'ombre sur leur visage qui fait que le noir est très présent dans leur représentation : l'ombre d'une casquette sur leur figure, leurs vêtements, leur regard renfrogné, leur silhouette lorsqu'on les voit de loin, celle des soldats du camp également, la couleur noir charbon reste dominante. Si l'histoire racontée est très sombre, elle transparait ici dans la noirceur des villageois et du village en soi, tâche obscure dans la neige et le ciel. L'intérieur des maisons est très sombre également, elles sont pleines de ténèbres, tout comme les esprits et les souvenirs des villageois. La vignette la plus sombre reste probablement celle de l'arrestation de Brodeck (II : 123), on n'y trouve que des dégradés de noir, l'œil étant immédiatement attiré par le seul point lumineux, la lumière aux fenêtres d'une maison. Entièrement noires aussi sont les scènes de la mort de Diodème (II : 131). Ici, le seul point lumineux est l'eau de la rivière dans laquelle il se jette.

Larcenet joue sur les contrastes du noir et du blanc, l'ombre des montagnes noircies dans la neige, le ciel alternant le blanc pur du jour et le noir d'encre de la nuit. Les scènes à haute teneur dramatique sont pratiquement entièrement noires. Le traitement des couleurs accentue encore l'oppression que ressent le

lecteur et le personnage, dans un village petit, renfermé, et obscur, comme ses habitants. Ici, les couleurs sont bien sûr sémantiques, voulant transmettre l'idée d'enfermement, de claustrophobie, de la noirceur des âmes et de leur passé. Cela rend la bande dessinée plus éprouvante à lire, mais aussi plus poétique, notamment dans les scènes de nature. C'est le contraste fondamental entre le traitement de l'Anderer et de la nature par rapport à la noirceur du village et de ses habitants. Les scènes présentant des personnages, des maisons, des scènes de village sont sombres à souhait, le lecteur devant se sentir prisonnier. Les scènes de nature sont à dominante blanche, puisque nous sommes en hiver, les silhouettes des arbres et des animaux se découpant sur la blancheur immaculée de la neige ou de la brume. Seules les montagnes restent dans l'ombre. Là encore, ces scènes représentent des pauses, des échappées pour le lecteur qui reprend son souffle, et se libère de l'angoisse du village. Là où le noir construit des ombres, des barrières, des recoins, des limites, l'environnement est blanc et illimité, tout comme le ciel, qui ne se teint de noir que lorsque vient la nuit. C'est l'endroit où Brodeck tout comme l'Anderer peuvent être eux-mêmes et s'y promener en liberté (I, 100-104). Les dernières planches du tome II montrent cette nature sans limite, tout en pureté et en immensité : le ciel comme le sol, tout est blanc, seules les silhouettes de Brodeck et de sa famille se détachent sur la neige, s'éloignant de l'ombre sinistre des montagnes dans la brume. Ils laissent le village derrière eux et sont enfin libérés de son emprise.

Et tout comme la nature représente une pause, un souffle, une liberté face au confinement et à l'étouffement du village, l'Anderer insuffle lui une luminosité, une clarté, un sourire dans la bande dessinée, et c'est en cela que son traitement graphique diffère de celui du reste des personnages. Il se fait remarquer par rapport aux autres. Cette distinction correspond à la vision qu'a de lui Manu Larcenet, l'artiste différent qui arrive au mauvais endroit, le vrai héros du récit pour le dessinateur. En effet, malgré son chapeau sur la tête et quelques rares ombres sur son visage et ses yeux, l'Anderer est toujours dans la lumière. On distingue ses yeux et ses traits dans la blancheur, tandis qu'on distingue ceux des autres villageois dans la noirceur. On remarque aussi quelque chose de rare dans cette bande dessinée : un sourire. Même lorsque c'est sa silhouette qui est dépeinte (II : 29) lors de la fête au village, son corps et celui des enfants à qui il distribue des bonbons se détachent sur un ciel blanc sans nuage, dans une rue totalement ouverte, sans aucun obstacle en arrière-plan. Ici encore, la dominante est blanche. Lorsqu'il enlève son chapeau (II :45) il est possiblement le seul personnage à qui on voit entièrement le visage sans couvre-chef, sans aucune ombre pour noircir ses traits. Pour la stupeur des villageois, il porte d'ailleurs un tatouage sur le crâne, signe d'altérité, d'ouverture

et de modernité. Les autres villageois portent perpétuellement un couvre-chef qui assombrit leurs traits. Quand son visage est à moitié caché par l'ombre (II : 105, 136), on remarque malgré tout son œil rond, rieur, lumineux et son sourire. Il représente la clarté dans les ténèbres. Lorsqu'il découvre ses animaux tués par les villageois (II : 152), l'expression de stupeur de son visage est encore totalement blanche, cette fois de peur ou de surprise, dans une vignette entièrement noire. Ce n'est qu'après cet assassinat qu'il est gagné à son tour par l'obscurité (II : 154-155), lorsqu'il se met à crier à l'assassin dans le village et à tout détruire sur son passage. Ici, sa silhouette est entièrement noire sur fond blanc, il n'est que noirceur. Les villageois auront eu raison de sa pureté, juste avant finalement de lui enlever la vie.

Sa chambre, chez Schloss, représente un havre de paix et de culture au milieu de la barbarie : drapée de tentures, de tableaux, de livres et de masques, on devine l'amplitude d'espace encore rendue par le blanc. Ici encore, on ne peut que noter le contraste avec les maisons des notables du village, certes spacieuses et confortables, mais moins exubérantes et surtout remplies de recoins obscurs.

Ce traitement de l'Anderer comme vrai héros et antithèse du reste des villageois est donc le fait de Manu Larcenet, et l'une des différences avec l'œuvre initiale ; c'est une vraie caractéristique originale qui rend l'objet adapté complètement différent du roman. De plus, l'apport graphique est indéniable dans le traitement du physique et de la luminosité du personnage par rapport aux simples descriptions d'un texte.

Alors que dans la réutilisation hautement fidèle du texte de Claudel, Manu Larcenet camouflait sa présence, il s'exhibe dans les dessins, déployant tous ses talents de dessinateur et de graphiste dans le découpage. Son taux de présence remonte alors dans l'œuvre. Lorsqu'on regarde le paratexte de l'album, et notamment la note qui clôt le tome II, on remarque d'autres détails de son œuvre dans lesquels il se montre également. Pour la représentation de l'exposition de l'Anderer « Portraits et paysages », Larcenet s'est librement inspiré de portraits de grands peintres : « les dessins de l'Anderer sont de pâles copies d'œuvres de Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, le Caravage, Camille Pissarro et Rembrandt ». Larcenet a utilisé d'ailleurs une technique totalement différente pour ces portraits (II, 137-140), qui tranche avec l'esthétique réaliste et naturaliste des autres scènes (qu'il a travaillées notamment pour les scènes de paysages d'après photo). Le lecteur comprend alors que les portraits et les gros plans renfrognés des villageois sont inspirés de vrais tableaux, et c'est notamment le cas de Brodeck. Philippe Claudel a lui-même fait des éloges pour ce traitement des couleurs et des techniques graphiques utilisées par Manu Larcenet : « Les planches de Larcenet lui évoquent

parfois « l'aspect de bois gravés », « la finesse d'eaux fortes, Rembrandt ou les gravures du peintre expressionniste allemand Kirchner » (Brunner, 2015). « J'ai été séduit par leur puissance évocatrice et leur qualité poétique, leur noirceur habitée. Il y a du souffle dans cela ».

L'adaptation a donc su innover par rapport au texte original, et Larcenet a apporté son savoir-faire en faisant bien plus qu'adapter une œuvre, il la fait totalement sienne, en y apportant son style graphique, ses techniques et surtout une nouvelle vision qui la fait s'éloigner du roman (notamment le traitement des soldats et de la partie sur les camps de concentration et le statut de personnage de l'Anderer). Ces innovations ont encore été saluées par Claudel :

La bande dessinée laisse encore une très grande place à l'imaginaire du lecteur, c'est ce qui me plaît dans le travail fait par Manu Larcenet. Il est parvenu à respecter le décalage fantastique par rapport à une réalité historique et géographique : il a trouvé le moyen de préserver cela dans la représentation des camps et des bourreaux que je trouve très réussie. Mon imaginaire n'est pas contrarié par celui qu'il a mis en place. J'ai toujours trouvé que le noir et blanc possède dureté et poésie. Le roman est sombre certes, mais l'adaptation fait la part aussi à des dimensions humaines et paysagères qui contrebalance me semble-t-il les ténèbres des thématiques (Brunner, 2015).

Là où nous avons vu, dans la première partie, que Larcenet se camouflait derrière Claudel dans la réutilisation du texte, le découpage, l'agencement, la simplification et la condensation du texte et de la complexité narrative, c'est évidemment dans la technique de représentation graphique qu'il se distingue et se montre, révélant sa présence et marquant la bande dessinée de son empreinte, qui a toujours été présente malgré la fidélité au texte de départ. D'ailleurs, le deuxième tome s'appelle L'indicible, dont la définition est la suivante : « Qui ne peut être dit, traduit par des mots, à cause de son caractère intense, étrange, extraordinaire ». Il se révèle beaucoup plus sombre et ténébreux que le premier tome : peu de case en pleine page, moins de blanc, plus de noir, des vignettes en plan serré qui se succèdent. C'est le tome qui raconte la détention de Brodeck, l'assassinat de l'Anderer, de ces animaux, l'arrivée des soldats, les viols, les exécutions. Ce qui est difficilement traduisible par les mots peut être mieux traduit ou en tout cas différemment par les images, et cela justifie en soi toute la théorie de l'adaptation des romans en bande dessinée : dire et montrer les narrations autrement, donner un autre point de vue, souligner certains points, en faire disparaître d'autres, magnifier une œuvre tout en en créant une nouvelle, autonome et originale. D'ailleurs, Töpffer, considéré comme l'un des créateurs de la bande dessinée, avait déjà résumé en 1840 toute la problématique de l'adaptation des œuvres d'un média à l'autre :

C'est une traduction d'une langue dans une autre. J'ai bien éprouvé dans ce divertissant travail que traduire c'est refaire et non pas contrefaire, qu'en changeant d'idiome, il faut changer en même temps d'esprit et de manière, que pour dire les mêmes choses, il faut les exprimer autrement (Dürrenmatt, 2013 : 71).

Or c'est bien ce que réussit ici Manu Larcenet, un coup de maître pour sa seule et unique adaptation à ce jour. Pour cela il exprimera les mêmes émotions, racontera la même histoire, en épurant certains passages, certains personnages, mais en gardant l'essence de ce qui fait la qualité du roman, la plume de Claudel. Il exprime différemment l'histoire en apportant son mode d'expression à lui : le dessin, mais la matière reste la même. Il arrive à synthétiser ce qui pourrait sembler antithétique, et ce que Berthou considère impossible dans sa théorie de la figuration : une grande fidélité à l'œuvre originale, mais aussi un renouvellement complet de la création grâce au dessin, qui lui permet de se la réapproprier.

Conclusion

Malgré un haut degré de fidélité à l'hypotexte, Manu Larcenet réalise ici une adaptation comme figuration, où l'apport graphique de la bande dessinée lui sert à surmonter plusieurs aspects complexes du roman original, notamment le traitement du chronotope et les strates narratives. De plus, en utilisant des outils propres à la bande dessinée tels qu'un usage sémantique des cases, des couleurs, des récitatifs et des phylactères, il arrive à représenter graphiquement l'histoire d'un homme qui écrit. De la même manière, il arrive à trouver un équilibre entre la présence de l'auteur original à travers les textes, et sa propre présence au niveau du dessin. Le lecteur assiste à la fois à une « simple » adaptation et à une réappropriation de l'œuvre. Cette autonomie qu'il donne à sa bande dessinée par rapport à l'œuvre de départ, il la doit à certain partis pris différents du roman, c'est notamment le cas dans la représentation et le traitement des soldats dans les retours en arrière dans les camps de concentration, qui donnent une toute nouvelle perspective de l'œuvre, ainsi que le point de vue sur le personnage de l'Anderer qu'il traite comme le vrai héros du récit, Brodeck n'étant que le narrateur accidentel du récit. Enfin, certains choix graphiques permettent de marquer définitivement l'œuvre de son empreinte, notamment dans le choix des couleurs, les techniques utilisées (peindre sur de grande feuille de dessin qui sont par la suite numérisées pour garder une plus grande liberté du trait), l'utilisation de photos pour peindre les scènes de nature apportant l'esthétique réaliste et naturaliste à la bande dessinée et enfin l'utilisation comme modèle de certains tableaux de maîtres pour recréer l'exposition de l'Anderer, qui constituent son inspiration pour les représentations de certains personnages comme Brodeck. Cette forme d'intertextualité n'est évidemment pas

présente dans le roman. Ainsi, si elle permet une solide grille d'analyse de départ pour les adaptations littéraires en bande dessinée, la théorie de Berthou ne pourrait s'appliquer que de manière limitée ou simplement à certaines bandes dessinées où le parti pris de l'auteur est réellement extravagant et où l'on peut vraiment parler de défi d'adaptation, comme c'est le cas par exemple de l'adaptation du *Château* de Kafka para Olivier Deprez.

L'adaptation du *Rapport de Brodeck* est un travail salué par la critique, qui la considère comme un chef-d'œuvre. Il en souligne en général la noirceur, la poésie, et le dessin qui se substitue souvent au texte pour faire passer les émotions, puisque c'est une bande dessinée qui nous présente un grand nombre de planches muettes, où le lecteur est seul face à la nature, seul face à l'horreur, seul face à l'indicible. Il serait intéressant de pouvoir l'analyser en comparaison avec celle que l'on considère l'autre chef-d'œuvre de Manu Larcenet, une œuvre totalement originale cette fois, la tétralogie de *Blast*, où la noirceur le dispute également à la liberté de dessiner.

Bibliographie

- Bakhtine, M. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Baetens, J. 2015. L'adaptation, une stratégie d'écrivain ? In : *Bande dessinée et adaptation* (littérature, cinéma, tv). Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 41-59.
- Berthou, B. 2015. Médiation, figuration, traduction : trois conceptions de l'adaptation d'œuvres littéraires en bande dessinée, In : *Bande dessinée et adaptation* (littérature, cinéma, tv). Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p.61-79.
- Bonnet, D. 2012. « Le Rapport de Brodeck : sur les traces du récit lacunaire à la manière de Jean Giono ». *Cédille, revista de estudios franceses*, n° 8, p.65-75. [En ligne] : <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1402> [consulté le 30 mai 2020].
- Brunner, V. 2015. « Le Rapport de Brodeck », le génie ordinaire de Manu Larcenet », Slate. [En ligne] : <http://www.slate.fr/story/102971/seconde-vie-de-brodeck> [consulté le 30 mai 2020].
- Brunner, V. 2016. « Manu Larcenet, dessinateur : "Se couper de l'actualité pour ne pas devenir une boule de haine", *Télérama*. [En ligne] : <https://www.telerama.fr/sortir/manu-larcenet-dessinateur-se-couper-de-l-actualite-pour-ne-pas-devenir-une-boule-de-haine,144049.php#xtor=EPR> [consulté le 30 mai 2020].
- Claudel, P. 2007. *Le Rapport de Brodeck*. Paris : Editions Stock.
- Dürrenmatt, J. 2013. *Bande dessinée et littérature*. Paris : Classique Garnier.
- Faye, T. 2015. (Dé)constructions narratives et persistance du texte : images du Cid, entre performance épique et bande dessinée. In : *Bande dessinée et adaptation* (littérature, cinéma, tv). Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal p.81-100.
- Girard, Q. 2016. « « Le Rapport de Brodeck », Larcenet dessine l'indicible », *Libération*. [En ligne] : https://next.liberation.fr/livres/2016/06/10/le-rapport-de-brodeck-larcenet-dessine-l-indicible_1458673 [consulté le 30 mai 2020].
- [Indicible] *TLFi* : *Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS, Université de Lorraine.
- Larcenet, M. 2015. *Le Rapport de Brodeck*. Tome 1/2. L'Autre. Paris : Dargaud.
- Larcenet, M. 2016. *Le Rapport de Brodeck*. Tome 2/2. L'Indicible. Paris : Dargaud.

Notes

1. Le chronotope, notion définie par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine : « Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. » (Bakhtine, 1978 : 237). En d'autres termes, les notions d'espace et de temps sont liées entre elles dans la pratique du roman.

2. L'hypotexte, c'est-à-dire, le texte source sur lequel est adapté la bande dessinée, ici le *Rapport de Brodeck* de Philippe Claudel.



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

Le Petit Prince en bulles et en images : une 'récréation' moderne de Joann Sfar

Ángeles Sánchez Hernández

Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Espagne
angeles.sanchez@ulpgc.es

<https://orcid.org/0000-0002-7566-1300>



Reçu le 09-02-2020 / Évalué le 15-04-2020 / Accepté le 27-06-2020

Résumé

Cet article analyse l'adaptation du conte d'Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, à la bande dessinée réalisée par Joann Sfar. Il passe en revue le contexte de la création de l'œuvre littéraire et le travail de l'auteur de l'adaptation. Nous établissons un cadre théorique avec les avancées de la recherche sur le 9^e art pour les appliquer dans notre étude des deux œuvres et analyser ensuite les implications de cette adaptation dans la réception des lecteurs du XXI^e siècle.

Mots-clés : bande dessinée, *Le Petit Prince*, Saint-Exupéry, Joann Sfar, adaptation

El Principito en globos e imágenes: una moderna 'recreación' de Joann Sfar

Resumen

El presente artículo analiza la adaptación del cuento de Antoine de Saint-Exupéry, *El Principito*, al cómic realizada por Joann Sfar. Se revisa el contexto de la creación de la obra literaria y del trabajo del autor de la adaptación. Establecemos un marco teórico con los avances en la investigación del llamado 9^o arte para aplicarlos en nuestro estudio de las dos obras y, posteriormente, analizar las implicaciones de dicha adaptación en la recepción de los lectores del siglo XXI.

Palabras clave: cómic, *El Principito*, Saint-Exupéry, Joann Sfar, adaptación

The Little Prince in speech balloons and images: a modern 'recreation'
by Joann Sfar

Abstract

This article analyses the adaptation of Antoine de Saint-Exupéry's story, *The Little Prince*, to the comic strip by Joann Sfar. We review the creation's context of the literary work and the task carried out by the author in the adaptation. We establish a theoretical framework with the advances in the research of the so-called 9th art in order to apply them in our study of the two works and, later, to analyse the implications of this adaptation for 21st century readers.

Keywords: comic strip, *The Little Prince*, Saint-Exupéry, Joann Sfar, adaptation

Introduction

En ce début du XXI^e siècle, la bande dessinée, baptisée le ‘9^e art’ paraît trouver une juste place dans le champ du savoir bien qu’elle soit encore, dans les secteurs les plus conservateurs de l’université, « un art d’ilotes » dans les études culturelles orientées plutôt vers une sémiotique de la réception que sur les œuvres elles-mêmes (Fresnault-Deruelle, Samson, 2007 : 1). En France, « il a fallu moins d’une génération –des années 1960 aux années 1980– pour faire sortir la bande dessinée de la catégorie du divertissement pour enfants et la faire entrer dans celle de l’art » (Heinich, 2017 : 25). Pour certains observateurs, le développement de la bande dessinée française, à la fin du XX^e siècle, suppose un nouvel âge d’or dans un contexte mondial d’essor artistique de cet art. Ce genre narratif a multiplié les expériences formelles et esthétiques « créant les conditions d’un élargissement des lectorats et d’une évolution de sa perception par l’opinion » (Lungheretti, 2019 : 17). Depuis les années 1980, la bande dessinée et les mangas japonais sont des produits culturels très prisés des jeunes et un bon nombre d’adultes, jeunes il y a trente ans, a intégré ces genres dans leurs préférences de lecture.

Cet art a son esprit propre que les sémiologues ont souvent réduit à la spécificité de son langage, situé à la croisée de l’écriture littéraire et de l’écriture graphique. Son langage fonctionne à partir d’une synthèse de codes comme les cadrages, les ellipses, les ballons, le gestuel des personnages ou la syntaxe des cases qui ne sont pas spécifiques de la bande dessinée. Groensteen (2016 : 43) soutient qu’il est aujourd’hui certain « que la bande dessinée est une littérature en soi, une littérature à part entière, susceptible d’investir tous les genres, de donner carrière à toutes les ambitions : actionnelle, documentaire, introspective, poétique, etc. ». La bande dessinée n’est pas un genre tout à fait nouveau car les livres illustrés existent depuis des siècles, mais il subit aujourd’hui une très grande variabilité dans les thèmes que le genre adopte. Il s’enrichit d’expériences qui émanent de techniques cinématographiques ou picturales ainsi que de cultures lointaines dans l’espace ou dans le temps.

Dans cet article, nous nous proposons d’analyser comment la fable « existentielle » d’Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* (1943), a été transposée en bande dessinée par Joann Sfar en 2008 dans la collection « Fétiche » de Gallimard. Notre démarche essayera, d’abord, de situer le texte dans l’œuvre de Saint-Exupéry et de présenter une biographie synthétique de Joann Sfar ; nous passerons ensuite à introduire le cadre théorique des recherches sur la narration et la bande dessinée et à l’appliquer après sur notre corpus. Finalement, nous allons essayer d’établir quelques conclusions sur les caractéristiques, les qualités ou les déformations de l’adaptation du livre en bande dessinée.

Le *Petit Prince* dans l'œuvre de Saint-Exupéry et de Joann Sfar

Le dessin est intimement lié à la vie de Saint-Exupéry mais, dans son œuvre, il ne l'a introduit que dans *Le Petit Prince*. D'autres aquarelles, pastels ou dessins sont dans les carnets ou les lettres qu'il écrivait pour lui-même ou pour ses amis. Dans son enfance, il avait souvent eu recours au dessin, pour illustrer les saynètes qu'il avait mises en scène avec son frère et ses sœurs pendant leurs vacances au château familial de Saint Maurice de Rémens. Le dessin lui servait de divertissement autant que de moyen pour exprimer quelque chose d'ineffable pour lequel les mots n'étaient pas précis.

Le Petit Prince raconte un voyage fantastique qui cherche à dévoiler le mystère des planètes et de leurs habitants à travers les yeux d'un enfant en dialogue avec l'aviateur tombé en panne au milieu du Sahara. Le petit enfant a quitté son petit astéroïde parce qu'il avait des difficultés avec une fleur ; les planètes qu'il a connues ne sont pas plus grandes qu'une maison ; ces petits territoires visités nous renvoient aux symboles des mondes intimes et sensibles. Cet enfant est notamment doué pour percevoir les choses et en découvrir leur signification ; à l'instar, il est capable de voir le mouton à l'intérieur de la caisse que lui dessine l'aviateur, démontrant que la réalité dépend souvent plus de notre perception que de la nature objective des faits. Dans l'espace dénudé du désert, les deux personnages, l'enfant et l'homme adulte, abordent des thématiques propres de la philosophie humaniste, mais la gravité des sujets est adoucie par les dessins qui rendent au lecteur une poésie naïve que nuancent les mots de l'écrivain. L'angoisse ressentie par Saint-Exupéry à cette époque apparaît dans une lettre à Pierre Chevrier de décembre 1943 sur laquelle il dessine encore son petit personnage : « [...] Il est trois heures du matin. [...] Je n'en peux plus. Pourquoi suis-je tellement, tellement, tellement triste » (Saint-Exupéry, 1999 : 962). Il affirme peu après « Je ne sais pas vivre hors l'amour. Je n'ai jamais parlé ni agi, ni écrit, que par amour » (*Ibid.*, 965). Et c'est cet amour qui envahit ce petit conte philosophique. Le récit du petit prince cache le désarroi que vivait l'auteur en 1942 ; l'aviateur au milieu du paysage désertique symbolise la solitude de l'écrivain pendant son exil américain. À New York, il se retrouve inutile sans pouvoir participer à l'action et impuissant face à la souffrance de ses concitoyens et de ses amis restés en France, comme Léon Werth à qui il dédicace le livre.

L'un des problèmes de Saint-Exupéry les dernières années de sa vie, c'était l'insuffisance du langage pour exprimer sa pensée dans le moment chaotique de la guerre et l'Armistice où ses déclarations n'étaient pas bien comprises des Français. Il trouve le même problème pour formuler ses états d'âme, comme la mélancolie ressentie à cause du monde de camaraderie perdu avec la disparition de ses amis comme Guillaumet ou Mermoz. Les possibilités du langage deviennent une obsession

de l'auteur au moment de la rédaction du *Petit Prince*, texte insufflé d'une profonde préoccupation ontologique. *Le Petit Prince* fut écrit dans un contexte d'incompréhension de ses positions politiques. Il écrit une lettre, en février 1942, à Nada de Bragance pour lui manifester sa préoccupation à cause de la réaction du public après la sortie de son conte : « Et puis voilà que mon petit livre va sortir. Et se préparent comme d'usage toutes les calomnies et jalousies. [...] que je suis triste, écoeuré et las ! » (Saint-Exupéry, 1999 : 921). Il ne savait plus comment écrire pour arriver à expliquer son attitude aux Français face à la question de l'occupation allemande. Le petit prince souffre du même problème de langage exprimé ainsi au renard : « Je te regarderai du coin de l'œil et tu ne diras rien. Le langage est source des malentendus. Mais chaque jour tu pourras t'asseoir un peu plus près... » (Saint-Exupéry, 1999 : 295). Les attitudes des hommes qui retiennent tout l'intérêt de l'auteur sont celles qui se manifestent dans la vie quotidienne ; mais les mots, s'ils ne sont pas accompagnés d'actes, n'ont aucun sens pour cet écrivain.

L'année 1942 s'achève pour Saint-Exupéry dans la tourmente intérieure, d'après son biographe Alain Vircondelet (2008 : 124) : « La défaite des Français, la folie des hommes, l'éternel exil, le spectre de l'amour impossible et des séparations et la dureté des rapports entre les êtres auront nourri davantage encore que prévu la matrice du *Petit Prince* ». La rédaction de ce récit féerique « est une forme d'exorcisme face au mal originel, indestructible » (*ibid.*, 110). Le ton de ce conte est apparemment léger et l'illustration des aquarelles adoucit la perception de l'angoisse qu'il vécut. L'emploi des dessins sert souvent comme technique d'intervention psychologique quand les individus sont incapables d'exprimer leur vécu. Le papier et le crayon deviennent un outil de langage pour décrire son histoire intime. Saint-Exupéry avait la passion du dessin qu'il laissait un peu partout et dont Gallimard a publié un recueil – *Saint-Exupéry, dessins* – en 2006. Le projet initial du livre s'est inspiré d'un autre conte que lui avait offert André Maurois, exilé comme lui à New York, *Le pays de 36 000 volontés* (1929), illustré par Adrienne Ségur et dont les dessins mettaient en scène « un petit bonhomme, ange et Peter Pan tout à la fois » qui évoquait aussi le désert, des pharaons ou des fées (*ibid.*, 116). Ce projet s'est étoffé tout au long de sa rédaction pour devenir son testament spirituel.

Le Petit Prince d'A. de Saint-Exupéry a subi des adaptations diverses. Parmi celles-ci, nous trouvons une comédie musicale mise en scène en 2002 par Richard Cocciante, ou bien un opéra en 2014 en version de Michael Levinas à l'opéra de Lausanne. Au cinéma, Stanley Donen a réalisé un film sur un scénario écrit par Alan Jay Lerner d'après le conte du romancier ; et il y a une autre version cinématographique où l'aviateur est devenu un vieillard qui parle de sa rencontre avec

le petit prince à une petite fille dans un film réalisé par Mark Osborne (2015). Il manquait une adaptation à l'un des genres qui connaît un grand succès auprès des jeunes. C'est Joann Sfar qui a été chargé de la faire, artiste aux multiples facettes qui a une longue carrière comme bédéiste, créateur de la série *Le chat du rabbin* et *Donjon* entre autres. De plus, il a réalisé pour le cinéma en 2010 le film *Gainsbourg. Vie héroïque*, une adaptation libre de la vie du chanteur-compositeur Serge Gainsbourg. Un an après, il a sorti une adaptation cinématographique animée de sa bande dessinée du *Chat du rabbin* qui lui a valu le César du meilleur film d'animation. Et il a adapté d'autres textes littéraires, comme *La promesse de l'aube* de Roman Gary. Il vient de publier un roman, *Le dernier juif d'Europe* (Albin Michel), en février 2020.

Joann Sfar relie les différentes procédures narratives et les esthétiques diverses pour dévoiler leur complémentarité. Quand les héritiers de Saint-Exupéry ont décidé que ce serait lui l'adaptateur, le dessinateur a relu le texte et s'est rendu compte que le plus intéressant était précisément les moments où il ne se passait rien, les instants où tous les deux étaient dans le désert avec cette relation qui, d'après Sfar, relève du récit sacré, la narration du lien entre les deux personnages reste dans une ambiance proche d'un récit zen. Selon ce dessinateur, le langage employé par le petit prince semble peu vraisemblable pour un enfant et il fait siéger l'invisibilité dont parle le conte dans le mouvement que le spectateur imagine par les dessins et la suite des vignettes. Il justifie son choix stylistique car il n'aime pas que « l'univers de la représentation soit totalement détaché du réel » (Delaroche, Ory, 2008). La suite d'images accompagnées d'un langage parfois plus familier que celui employé par l'écrivain rapprochent l'expérience lectrice de l'homme actuel et rendent plus intelligible l'histoire au public du XXI^e siècle. Le but du romancier était d'arriver, par ce petit texte accompagné de ses illustrations, à un grand nombre de lecteurs pour faire comprendre sa pensée au moment de la crise mondiale. La bande dessinée de Sfar adapte le but de l'écrivain à un autre public du monde contemporain.

Structure narrative, adaptation et bande dessinée

Les stratégies et les spécificités du langage propre à cet art sont bien plus visuelles que langagières car, comme affirme Groensteen (2016 : 46-47), l'image prévaut sur le texte parce que « l'essentiel de la production du sens s'effectue à travers elle ». Le langage de la bande dessinée est constitué de codes linguistiques, iconiques, chromatiques et graphiques car elle reprend des techniques et des formes d'autres arts comme la photographie, le cinéma et la peinture, mais la reprise de ces techniques sert à les transformer selon les besoins de l'auteur-illustrateur, en

leur donnant des dimensions sémiotiques diverses (Cuñarro, Finol, 2013 : 267). Alors que le code linguistique est interprété comme dans toute autre narration, dans le code iconique, la bande dessinée a mis en place une série de protocoles qui lui sont propres, et ces conventions servent à établir des significations profondes à travers l'image qui codifie l'information pour transmettre le message. Ces images fixes de la bande dessinée font une narration pictographique complétée par les mots mais il y a toujours une prééminence de l'image. La bande dessinée est un milieu hybride car l'art graphique est nourri des techniques du cinéma, de la musique et de la littérature (Gutierrez García-Huidibro, 2014 : 192). Cette hybridité lui confère un caractère unique, devenant une œuvre d'art différente et autonome.

L'adaptation, d'après nous, est une réécriture à part entière qui devient une œuvre indépendante de sa source et, néanmoins, elle invite au dialogue avec son référent. Le texte littéraire a des buts différents car l'imagination du lecteur reconstruit librement la scène. L'image générée dans le cerveau du lecteur pendant la lecture du texte difficilement correspondra à l'image créée par un dessinateur qui donne son interprétation subjective du personnage. Nous sommes de l'avis qu'il faut surmonter le préjugé de voir l'adaptation comme une simple reproduction dans un médium différent, et que nous devons apprécier la nouvelle œuvre d'art dans ce qu'elle offre de différent car elle enrichit généralement notre vision première apportée par la lecture du texte source. L'union de texte littéraire et d'illustration existe depuis toujours et Groensteen (2006 : 23) exprime son étonnement envers l'attitude des gens qui perçoivent encore « la rencontre du texte et de l'image sur une même page de livre [...] comme une alliance contre nature ». Il n'y a rien de nouveau dans cette alliance d'image et de texte car c'était une pratique déjà courante dans les manuscrits enluminés du Moyen-Âge.

Selon Lambert (2008 : 130), le débat hiérarchique de la suprématie de l'image sur le texte, ou à l'inverse, a été tranché il y a quelque temps par Groensteen (1999) qui ramène la question au niveau intuitif du lecteur car, selon lui, l'image est l'aspect primordial dans la narration de la bande dessinée. Groensteen (1999 : 9) conçoit la bande dessinée en tant qu'« espèce narrative au sein du genre narratif ». Il parle de rhétorique de la bande dessinée pour se référer à la capacité de bien dire et de persuader le lecteur ; s'appuyant sur les recherches de Benoît Peeters (1998), il appelle « *rhétorique* le procédé qui plie la forme ou la dimension de la case à l'action qu'elle enferme : une case verticale pour un personnage en pied représenté seul, une case en largeur pour une scène de foule, et ainsi de suite » (Groensteen, 2011 : 47). Dans la bande dessinée, la forme des vignettes et leur distribution dans la mise en page jouent un rôle communicatif et persuasif plus important que le discours écrit. De plus, il existe des bandes dessinées sans paroles, mais cela ne

signifie pas qu'elles sont muettes. Leur expression fait appel à tous les moyens iconiques à leur disposition.

Groensteen résume la théorie publiée dans *Système de la bande dessinée 1* en 36 propositions fondamentales sur son site web. Il établit la vignette comme l'unité de base du langage de la bande dessinée dont le principe fondateur est la solidarité iconique. L'articulation sémantique des contenus découle ensuite de ce qu'il dénomme l'*arthrologie*, méthode qui utilise des relations linéaires qui dépendent du découpage et quelquefois du tressage, ainsi que des relations translinéaires. Selon lui, trois paramètres *spatio-topiques* définissent la vignette : sa forme, sa superficie et l'emplacement qu'elle occupe dans la page et dans l'œuvre entière. Il note la double page comme une unité pertinente du point de vue perceptif. Le cadre de la vignette remplit, selon ce chercheur, six fonctions : de clôture (pour lui conférer une forme), séparatrice, rythmique, structurante, expressive et *lecturale* pour inviter à s'arrêter ou à scruter. Il souligne la prépondérance de la forme rectangulaire car c'est la plus compatible au sein d'un multcadre. A l'intérieur de la case ou vignette, la bulle est porteuse d'informations mais elle est aussi, en elle-même, information. De même que le blanc intericonique n'est pas le lieu d'une image virtuelle mais d'une articulation des idées.

La mise en page demeure l'une des démarches essentielles du langage de la bande dessinée car elle permet de voir le choix des points de vue, des cadrages et de l'agencement des vignettes sur la planche. Elle admet toute sorte de configurations mais, surtout, il existe « un critère objectif qui permet de ranger toutes les pages effectives et imaginables en deux grands ensembles : c'est celui de la régularité des cadres » (Groensteen, 2011 : 43). La disposition des vignettes où tous les cadres sont identiques –modèle aussi appelé 'gaufrier'– s'oppose à celle qui, par-delà leurs dissemblances, a en partage un caractère d'irrégularité. Un autre aspect narratif de taille siège dans la mise en couleurs des traits encrés, la personne chargée des couleurs n'est pas toujours le dessinateur, à elle revient la responsabilité de décider des zones d'ombre et de lumières ; et cette responsabilité pèse sur Brigitte Findakly dans *Le Petit Prince*.

Description et analyse de la bande dessinée *Le Petit Prince*

La bande dessinée recèle un côté très matérialiste comme souligne Sfar au moment de la sortie de son adaptation, puisqu'il faut penser à tous les détails. D'après le dessinateur, un romancier peut laisser dormir son texte et le refaire ensuite, mais le travail du dessinateur oblige à savoir ce qui arrive dans la case suivante. Sfar a écrit des albums entiers qu'il n'a pas eu la force de dessiner après

(Dürrenmatt, 2013 : 80). Il faut prendre certaines décisions dès le début du travail ; par exemple, quant à la forme et à la disposition des vignettes sur la page pour le point de vue perceptif, ou bien sur le personnage même qui doit incarner dès le début des traits précis. Et, de plus, il faut réfléchir à la disposition générale des pages dans l'ensemble de l'œuvre.

L'agencement des vignettes choisi par Sfar répond à la régularité car tous les cadres sont identiques. La taille de chaque case est exacte aux autres, et chaque page présente le même nombre des cases. Il ne change pas de format ni fait de divisions dans la narration, il n'y a aucune segmentation. C'est un ensemble narratif du début à la fin ; les chapitres du conte sont marqués par le changement de séquences soulignées par la variation des couleurs dans les scènes et par l'évolution des personnages et de leurs actions à l'intérieur des cases. La bande dessinée du *Petit Prince* est d'une symétrie absolue : six vignettes par planche d'une même taille qui construisent un récit en continu sans aucune rupture où l'évolution est perçue par l'attitude des personnages dans des décors changeants et par le tissage des planches. Ce choix compositionnel de la régularité n'est pas un hasard, le dessinateur révèle « que c'est aussi une proposition plastique d'ouvrir une page et de voir, non pas plein de petits dessins, mais un objet composé de douze quadrilatères. La page de BD est à cheval, comme l'opéra, entre l'objet littéraire et l'objet plastique » (Démarche, Ory, 2 008). Groensteen (2011 : 46) signale la tendance de Joann Sfar à placer « sans motif apparent les planches à trois bandes et celles qui en comptent quatre », ce qui constitue une pratique déstabilisante pour le lecteur. Alors le travail d'adaptation du dessinateur dans la réécriture du conte fait exception dans sa pratique de travail. Cette méthode de régularité met en évidence le parcours initiateur du petit homme confronté à l'expérience de l'ami, l'aviateur ; tous les deux, deux faces d'un même personnage, avancent vers la compréhension de la complexité de l'existence de l'être humain. Cette vision équilibrée du récit rend au lecteur une vision harmonieuse de l'histoire racontée.

Ce choix n'est pas banal, il implique des modifications rhétoriques qui font sens, concédant un rythme singulier à la structure narrative. Alors le choix de la régularité avec la bande à deux cases carrées, six par planche, dans la structure de la narration trace un sens évolutif de l'histoire sans bonds, il progresse doucement vers la fin de l'histoire du petit homme sur la planète Terre, allouant un poids similaire aux différents chapitres du livre car il conçoit l'histoire dans son sens global. Dès le début, la dichotomie pilote-narrateur omniscient disparaît pour placer l'adulte face à l'enfant au milieu du Sahara, évoluant à travers leurs souvenirs qui vont conduire l'enfant à une décision finale de retour à son astéroïde et à l'aviateur au monde habité. Le récit de la bande dessinée distribue la narration de la façon

suivante : l'établissement de la relation entre l'aviateur et le petit prince occupe les 33 planches premières. Puis, de la planche 34 à celle de la page 71, l'enfant fait le récit de son histoire où les différents personnages du texte source apparaissent. Il entame son discours dès le départ de sa planète à cause des difficultés avec une rose, qui prend la forme de femme coquette et séduisante dans la bande dessinée, laissant ainsi une trace des interprétations données à ce personnage¹ et du travail de documentation de Joann Sfar, pour continuer le récit de son passage par les différentes planètes visitées avant son arrivée sur terre. Le pilote n'y apparaît que dans deux vignettes comme témoin silencieux de l'avis du petit prince ou de ses remords. Et, à partir du chapitre XVII du livre de Saint-Exupéry, la bande dessinée restitue le texte littéraire dès la planche 89 presque intégralement en bulles ou en « cartouches » ; sauf le chapitre de l'aiguilleur et celui du marchand de pilules dont Sfar ne reprend que le dernier paragraphe qui apparaît relié au dialogue entre petit prince et pilote au huitième jour de la panne du pilote. Les dernières pages reprennent la forme du début, le rapport encore plus intime car ils ont établi des liens étroits par le partage de leurs confidences loin de toute terre habitée. Les mots sont conformes au livre car les structures des phrases et le vocabulaire changent peu, mais les dessins éveillent naturellement la tendresse chez le lecteur à travers les émotions inscrites sur leurs visages et leurs attitudes corporelles.

Dès de la première vignette, l'histoire introduit directement la figure de l'aviateur qui semble perdu dans ses pensées, on reproduit quelques mots de l'*incipit* du livre dans la bulle. Le dessinateur emploie la fumée des cigarettes qui entoure la figure du pilote, à la manière d'un sortilège sous forme de reptile, pour matérialiser les pensées de l'aviateur livrant ainsi la position des grandes personnes face à ses dessins d'enfance. La fumée-serpent de l'ouverture nous rattache au serpent de la fin, clôturant ainsi la narration de façon circulaire. Les images et les bulles nous ramènent, d'ailleurs, aux usages du XXI^e siècle dans la troisième planche, puisque le reptile fait de fumée interpelle l'aviateur pour lui dire qu'il n'a plus le droit de fumer dans un livre destiné à la jeunesse. Ce serpent volatil sortant de la bouche du pilote reviendra encore sur la planche XV pour rappeler aux jeunes, comme sur les paquets de cigarettes, le danger de mort auquel cette habitude peut conduire ; un autre clin d'œil à la fin du livre avec la morsure définitive. D'une autre façon, bien documenté sur la personnalité de l'écrivain, Sfar le présente occupé à réparer son avion tandis qu'il nous offre le côté enfantin et ludique de l'homme qu'il fut, dessinant l'aviateur en train de jongler pendant la réparation de l'appareil. Ces traits biographiques introduits dans la bande dessinée ouvrent la voie à la rencontre du pilote et du petit prince pendant le sommeil de l'aviateur au milieu de la nuit, soulignée par le bleu foncé des vignettes. La descente sur la terre est accompagnée

d'un récitatif déformé où l'on répète les mots du texte littéraire jusqu'au dialogue entre le serpent et l'enfant. Le dessin est reproduit exactement d'après les indications textuelles. Le dialogue avec le serpent est calqué sur le conte ainsi que le chapitre XVII qui est répété presque en entier.

Le lecteur construit la relation créée par ces deux personnages à travers les mots mais, surtout, par leurs silences, leurs regards et leurs mouvements. Leur relation progresse au long de la narration : ils vont se connaître, partager les jeux, les confidences ou les blagues ; ils s'amuse ensemble, l'adulte prend l'enfant dans ses bras et cette euphorie infantile va se raconter sur toute la planche 19 sans un seul mot. Les couleurs nettes du bleu du ciel et du sable font le décor. Cette joie intense change, dans la planche suivante, pour raconter la nuit sombre où le petit prince subit un cauchemar à cause du baobab de sa petite planète. Le pouvoir des images émeut le lecteur qui passe de la première vignette où les personnages dorment paisiblement dans un cadre en bleu foncé à un décor où le baobab remplit l'espace des vignettes suivantes de plus en plus, pour finir avec une case où la couleur jaune du baobab semble dévorer l'enfant. C'est la manière du bédéciste de nous communiquer l'avertissement que fait Saint-Exupéry (« Enfants ! Faites attentions aux baobabs ! ») dans le cinquième chapitre. L'écrivain lui-même avait accompagné ce péril du plus grand dessin dans son livre : trois énormes baobabs dominant absolument la planète.

Après leur rencontre nocturne dans le désert, le dialogue reproduit les mots du texte littéraire, la conversation se développe pendant plus de huit pages sur ce fond bleuâtre interchangeable dans trois cases. Parfois le registre du dialogue devient plus familier. La phrase « Et je fus stupéfait d'entendre le petit bonhomme me répondre : - Non ! Non ! Je ne veux pas un éléphant dans un boa » (Saint-Exupéry, 1999 : 240) est changée par d'autres proches du français familier, notées dans le cartouche comme réflexion du personnage : « C'est la première fois qu'on comprenait mon dessin » ; suivie de la réplique de l'enfant : « oui mais ça ne va pas » (Sfar, 2008 : 8). Le dessinateur reproduit fidèlement les traits physiques du pilote d'après les photos conservées ; quant au petit prince, le dessin imaginé par l'écrivain est imité de près de l'aquarelle originale sauf dans les yeux. Dans le dessin du livre, l'enfant a de petits yeux ronds équilibrés à la taille du visage de l'enfant ; dans la bande dessinée, ils deviennent des yeux énormes, presque disproportionnés par rapport à la taille du visage. Cette image de l'enfant dans laquelle il semble que ses yeux énormes soient son principal chemin de connaissance nous paraît contradictoire avec le sens de l'une des phrases du livre la plus répétée : « on ne voit bien qu'avec le cœur, l'essentiel est invisible aux yeux » (Saint-Exupéry, 1999 : 298), ou avec cette autre « le plus importante est invisible » (Saint-Exupéry, 1999 : 307).

Ce trait de la grosseur des yeux peut être une spécificité stylistique du dessinateur ; ou bien, ce choix précis répond au besoin de saisir la totalité du monde sensible pour être capable de l'intérioriser. Le sens de la vue fait partie fondamentale de l'appréhension matérielle du monde, Saint-Exupéry avait besoin de participer à l'action dans la vie, d'être en contact avec les hommes et les femmes. Il observait leurs comportements mais il dépassait la superficialité pour atteindre un sens à sa vie d'homme toujours assoiffé d'amour et de transcendance.

De plus, ce choix peut être dû à la nécessité du dessinateur de faire parler les personnages sans mots. Les yeux ont l'expressivité majeure dans le personnage du petit prince et de l'aviateur ; celui-ci montre son étonnement par les yeux écarquillés et le petit enfant, les yeux grands ouverts, lui explique ses raisons essayant de pénétrer dans son incompréhension. Et cette ouverture extrême des yeux s'accompagne souvent du silence ; par exemple, à la fin de la planche neuf, au moment du dessin réussi de la caisse crayonnée qui cache le mouton désiré. Le dessinateur ralentit la narration sur cette rencontre où plusieurs cases n'ont pas de mots ; l'évolution de cette relation s'établit par les regards et par les onomatopées de la taille de la lettre (*crik*) suivant la montée de la tension, lettres qui s'agrandissent à chaque vignette jusqu'à la réussite désirée.

Le personnage de la rose prend des allures de femme : voilée, mystérieuse, une espèce de fée de conte sous fond bleu sauf au moment où elle lui dit « je t'aime » et la case s'enflamme de rouge comme auparavant pour parler des volcans de sa planète. Le voyage à travers les planètes nous rend les personnages qui symbolisent des prototypes de comportements humains. Le roi est dessiné sous des traits semblables aux illustrations du livre avec un nez proche d'une petite trompe d'éléphant. Le vaniteux, l'ivrogne, l'allumeur et le géographe avec des contours plus près de l'image humaine pour arriver au personnage du businessman qui est présenté comme un extraterrestre à 5 œils et une bouche qui rappelle celle de Homer Simpson, travaillant à l'intérieur d'une nef aérienne. La différence des décors dans chaque vignette montre les mondes sombres et les lignes tortueuses pour l'ivrogne, les couleurs claires pour le businessman, le vert pour le roi autoritaire sur son trône presque aussi grand que sa planète et dont le dessin du visage devient le portrait d'un fou. Le symbolisme des couleurs entre en jeu sous l'œil du lecteur.

Les chapitres XVIII et XIX sont entièrement repris ainsi que les propos de la fleur à trois pétales ou l'écho reproduit dans les appendices perdus parmi les montagnes. L'épisode de la rencontre avec le renard est copié mot à mot, traduisant la tristesse par les larmes aux yeux du petit prince. Le scénariste fractionne certains paragraphes du conte en plusieurs vignettes pour s'arrêter davantage sur les propos

qui lui semblent plus riches d'information ; à titre d'exemple, les vignettes où la signification du verbe 'apprivoiser' est détaillée, l'établissement des liens entre les deux êtres met du temps à se réaliser. Joann Sfar place, dans un plan d'ensemble où l'on voit un grand champ doré de blé entouré de lointaines montagnes, l'enfant et le renard au centre de la case ; la couleur de la vignette redouble la signification de la phrase « Si tu m'apprivoise, ma vie sera comme ensoleillée » du chapitre XXI du livre. Les deux personnages sont un peu éloignés l'un de l'autre mais face à face, c'est le moment où l'enfant commence à comprendre la signification du verbe apprivoiser : 'créer des liens'. Alors l'étendue de la description occupe deux planches, la mise en page reproduit le ralentissement temporel. À partir de ce moment où il a saisi la portée de ce concept, ils évoluent ensemble l'un à côté de l'autre mais à une certaine distance pour rendre présent la dimension de patience et de temps que comporte la construction des liens humains. Les planches postérieures se plient au texte littéraire et, au moment où le renard lui livre son secret sur le pouvoir du cœur, le dessinateur place les deux personnages face à face dans un plan américain sur un décor de nature sereine et éclairée où il semble savourer le secret sur plusieurs vignettes remplies de lumière.

Le dialogue des deux protagonistes, le huitième jour de panne, est copié très précisément ; toutefois l'attitude des deux personnages semble celle d'un père et d'un fils, l'adulte prend l'enfant par la main et ils avancent dans le noir, ils se reposent et semblent s'enfouir dans leurs pensées. L'un songe à la fleur et l'autre revient aux souvenirs d'enfance dans la maison familiale qui cache des trésors inconnus. Et pour marquer cette confusion de rêveries des deux personnages, le dessinateur place un premier plan de chacun d'eux où leur peau devient grise pour passer ensuite à une couleur naturelle quand le pilote prend dans ses bras le petit enfant endormi. Les sept lignes du texte littéraire se déclinent peu à peu en sept cases pour que le lecteur puisse s'abandonner dans la tendresse des gestes dessinés. Le bédéiste offre un plan rapproché du visage de l'aviateur en sueur qui poursuit le chemin pour ne pas décevoir l'enfant. Il va montrer son point de vue sur ce manque de crédulité du pilote par ce puits inconcevable dans le désert, s'arrêtant sur un premier plan de l'enfant endormi dans les bras du pilote, mais le petit le surveille d'un œil à moitié ouvert. La grande surprise qui suppose pour l'aviateur la découverte de ce puits est marquée par un grand signe d'admiration dans la case du milieu de la planche 90 ; les dessins ajoutent des nuances aux mots du livre. On saisit à nouveau le rôle expressif des yeux infantiles étonnés devant ce puits invraisemblable au milieu du désert et, puis, les yeux fermés comme s'il buvait la manne.

La partie du livre, où le Petit Prince est décidé à se laisser mordre par le serpent pour rentrer chez lui, est traduite par la noirceur de toutes les cases où des lignes

claires délimitent les contours des corps. En particulier, la première car le carré de la case est toute en noir, cependant les yeux, la bouche et deux points du nez se hissent du dessin pour témoigner de sa disparition prochaine. Et pour clôturer l'album, on répète les mêmes dessins du début, la planche 5 et la planche 108 sont identiques.

Conclusion

La décision de Joann Sfar d'introduire dans le récit le personnage de l'aviateur en interaction directe avec le petit prince change la perception du lecteur étant donné qu'il visualise les réactions d'un adulte confronté aux réalités perçues par l'enfant royal. Cet aspect offre un nouveau regard sur le texte classique car le monde de tendresse et d'interconnexions des deux personnages, suggéré par les mots littéraires, prend une forme précise. Les personnages acquièrent une corporéité et agissent nettement à l'intérieur des cases dont la disposition marque une rhétorique personnelle de l'auteur. Dans le monde actuel, où les jeunes lecteurs, de même que les adultes, sont confrontés constamment aux images, celles-ci restent un atout fondamental pour atteindre un public plus vaste. À notre avis, la découverte de Sfar de laisser des vignettes dans lesquelles l'action ne semble pas avancer, plaçant la narration dans les regards et les attitudes des deux protagonistes, est une réussite pour illustrer une relation qui relève du récit sacré ; la perception esthétique des illustrations incite à la réflexion de façon intuitive. Tout comme le lecteur imagine les personnages et les actions d'un livre à travers des mots, les dessins dans lesquels les regards et les mouvements des personnages sont fixés s'ouvrent également à d'interprétations différentes qui touchent d'autres sens à travers les formes et les couleurs.

Le texte original de l'écrivain, malgré les affirmations du bédéiste à propos du langage peu crédible pour un enfant, n'est presque pas modifié. Il a fallu élaguer les chapitres du livre, mais l'essentiel y demeure. On ouvre une double voie compréhensive par la complémentarité des images et des mots plus compatibles avec d'autres types de lecteurs que les aimants de littérature. Il semble évident que la contribution de toute innovation artistique joue un rôle essentiel dans la formation des esprits des jeunes. Il donne accès à d'autres publics ayant d'autres intérêts que la littérature pour enrichir ainsi l'imaginaire collectif.

Bibliographie

Delaroche, P., Ory, P. 2008. « Entretien avec Joann Sfar ». *L'Express*. [En ligne] : https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-joann-sfar_815401.html [consulté le 12 décembre 2019].

- Dürernmatt, J. 2013. *Bande Dessinée et littérature*. Paris : Classiques Garnier.
- Gutiérrez García-Huidobro, J. 2014. « *Nocilla Experience*, la novela gráfica: adaptación y reescritura ». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 32, p. 189-204.
- Groensteen, T. 1999. *Système de la bande dessinée*. Paris : PUF.
- Groensteen, T. 2006. *La Bande dessinée. Un objet culturel non identifié*. Paris : Editions de l'An 2.
- Groensteen, T. 2011. *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*. Paris : PUF.
- Groensteen, T. 2016. « La fabrique de la bande dessinée ». *Genesis*, n° 43, p. 43-50.
- Groensteen, T. *Le site de Thierry Groensteen*. [En ligne] : <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/> [consulté le 15 novembre 2019].
- Fresnault-Deruelle, P., Samson, J. 2007. « Poétiques de la bande dessinée. Ouverture ». *Poétiques de la bande dessinée*. Paris : L'Harmattan, p. 1-3.
- Heinich, N. 2017. « L'artification de la bande dessinée ». *Le Débat*, n° 195, p. 23-28.
- Lambert, J. 2008. « Du décrit au descriptible, de l'interprété à l'interprétable : le paraverbal dans l'adaptation d'un roman en bande dessinée ». *Synergies Pologne*, n° 5, p. 129-136. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/Pologne5/lambert.pdf> [consulté le 2 décembre 2019].
- Lungheretti, P. 2019. « La bande dessinée, nouvelle frontière artistique et culturelle ». [En ligne] : <https://www.culture.gouv.fr/Actualites/La-bande-dessinee-nouvelle-frontiere-artistique-et-culturelle> [consulté le 2 décembre 2019].
- Pasamonik, D. 2008. « *Le Petit Prince* de Joann Sfar : La nécessaire réappropriation des classiques ». *ActuBD*. [En ligne] : <https://www.actuabd.com/Le-Petit-Prince-de-Joann-Sfar-La-necessaire-reappropriation-des-classiques> [consulté le 20 novembre 2019].
- Saint-Exupéry, A. 1994. *Œuvres complètes* (vol I). Paris : Gallimard.
- Saint-Exupéry, A. 1999. *Œuvres complètes* (vol II). Paris : Gallimard.
- Smolderen, T. 2016. « Processus et composition ». *Genesis*. 43, p. 65-85. [En ligne] : <https://journals.openedition.org/genesis/1690> [consulté le 4 janvier 2020].
- Sfar, J. 2008. *Le Petit prince. D'après l'œuvre de Saint-Exupéry*. Paris : Gallimard.
- Vircondelet, A. 2008. *La véritable histoire du Petit prince*. Paris : Flammarion.



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

Entre équivalences et différences,
l'adaptation en bande dessinée
par Frédéric Rébéna du roman
Bonjour tristesse de Françoise Sagan

Mathilde Tremblais

Doctora por la Universidad del País Vasco, Espagne

mathilde.tremblais@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8817-3971>



Reçu le 16-02-2020 / Évalué le 08-04-2020 / Accepté le 08-05-2020

Résumé

Cet article propose de s'intéresser à l'adaptation de l'œuvre de Françoise Sagan, *Bonjour tristesse* (1954), en bande dessinée dont Frédéric Rébéna est l'auteur et le dessinateur et qui a été publiée aux Éditions Rue de Sèvres en 2018. L'un des objectifs que se fixe cet article consiste à analyser les correspondances entre la bande dessinée et le roman, à examiner la structure narrative choisie par Frédéric Rébéna pour porter le récit de Françoise Sagan. Par ailleurs, il sera question de réfléchir à la mise en images de l'érotisme que présente la bande dessinée, d'aborder les procédés graphiques par lesquels Frédéric Rébéna reflète le jeu trouble du désir en accordant une attention particulière aux corps et aux visages.

Mots-clés : adaptation en bande dessinée, récit en images, analyse narrative, érotisme

Entre equivalencias y diferencias, la adaptación en cómic por Frédéric Rébéna de la novela *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan

Resumen

Este artículo propone interesarse por la adaptación de la obra de Françoise Sagan, *Bonjour tristesse* (1954), en cómic que realizó el autor y dibujante Frédéric Rébéna y que fue publicada por la editorial Rue de Sèvres en 2018. Uno de los objetivos que se fija este artículo consiste en analizar las correspondencias entre el cómic y la novela, en examinar la estructura narrativa elegida por Frédéric Rébéna para adaptar el relato de Françoise Sagan. Por otra parte, se abordará la puesta en imágenes del erotismo que presenta el cómic, así como los recursos gráficos mediante los que Frédéric Rébéna refleja el juego turbio del deseo concediendo una atención especial a los cuerpos y a los rostros.

Palabras clave: adaptación en cómic, relato en imágenes, análisis narrativo, erotismo

Between equivalences and differences: Frédéric Rébéna's adaptation of Françoise Sagan's novel *Bonjour tristesse* into a graphic novel

Abstract

This article delves into the adaptation of Françoise Sagan's work *Bonjour tristesse* (1954) into comic-strip format. With Frédéric Rébéna as author and illustrator, this graphic novel was published in 2018 by Éditions Rue de Sèvres. One of the aims of this article is to inquire into the correspondences between the comic book and the original novel so as to examine the narrative structure that Frédéric Rébéna has chosen to transpose Françoise Sagan's story. Furthermore, we will focus on the manner in which the images display the novel's eroticism, and on the graphic method used by Frédéric Rébéna to show the murky game of desire by paying special attention to bodies and faces.

Keywords: adaptation into graphic novel, narrative in images, narrative analysis, eroticism

Introduction

En 2018, à la demande des éditions Rue de Sèvres, Frédéric Rébéna s'attaque à un monument de la littérature française : *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan. Ce roman, publié pour la première fois en 1954 par les Éditions Julliard, avait déjà donné lieu à trois adaptations, une pour le cinéma et deux pour la télévision, mais n'avait jamais été adapté en bande dessinée.

Depuis les années soixante-dix, les adaptations d'œuvres littéraires en bandes dessinées se sont multipliées, donnant souvent lieu à des débats houleux sur ce que chaque art était capable d'apporter à l'autre ou parfois même à des jugements hâtifs qui considéraient la bande dessinée comme une simple caricature de l'œuvre littéraire. Il s'agira dans ce travail d'analyser dans quelle mesure chacun des deux arts se complète et de montrer que, même si la bande dessinée de Frédéric Rébéna s'éloigne du roman de Françoise Sagan, ce n'est que pour mieux réinventer l'œuvre littéraire et en proposer des prolongements.

1. Structure narrative

Frédéric Rébéna a décidé d'adapter le roman de Françoise Sagan de façon très libre. L'élément le plus significatif de la liberté que s'est octroyée le scénariste est peut-être la structure narrative qu'il met en place, en choisissant pour le début de son récit en images le dénouement du roman de Françoise Sagan. En effet, la séquence qui constitue les dix-neuf premières pages de la bande dessinée s'inspire de l'avant-dernier chapitre du roman de Françoise Sagan, du drame où Anne Larsen trouve la mort, dans un accident au cours duquel la voiture qu'elle conduit chute

du haut d'une falaise et vient s'enfoncer dans la mer. Ce renversement narratif souhaité par Frédéric Rébena dissipe le suspense qui sous-tend l'intrigue du roman.

Après cette première séquence qui correspond à la mort d'Anne Larsen, la bande dessinée opère un flash-back et plonge le lecteur au début de l'été, avant que l'évènement tragique qui clôt les vacances des protagonistes n'ait eu lieu. Frédéric Rébena reprend alors cette phrase qui figure dans l'incipit du roman : « Cet été-là, j'avais dix-sept ans et j'étais parfaitement heureuse » (Sagan, 2019 : 11) mais il en altère le sens pour faire dire à la jeune Cécile, consciente du drame qui s'est produit : « Pourrai-je encore être heureuse ? Heureuse comme je l'étais au début de ce merveilleux été... » avant de poursuivre dans la même case : « Je venais d'avoir dix-sept ans » (Rébena, 2018 : 20).

Le temps de l'énoncé¹ est ici donné clairement, l'histoire s'acheminera désormais de façon chronologique et la bande dessinée ne comptera pas d'autre rupture narrative que la prolepse sur laquelle s'ouvre le récit. Le temps de l'énonciation, lui, reste flou, aussi bien dans le roman que dans la bande dessinée. Il est difficile de savoir depuis quel espace temporel Cécile mène son récit, si elle en décide l'écriture en septembre, de retour à Paris, après l'enterrement d'Anne, ou bien si elle l'entame l'été suivant, quand son père reloue une villa au bord de la mer et que les souvenirs de l'été précédent l'assaillent. Ainsi, aussi bien dans le roman que dans la bande dessinée, à l'explicite du temps de l'énoncé s'opposent le mystère qui entoure le temps de l'énonciation et l'imprécision qui définit le contexte à partir duquel la narratrice produit son récit. Le lecteur ne peut discerner à quel décor spatio-temporel font référence les différents aujourd'hui² qui ponctuent le récit.

Hormis le début de la bande dessinée qui s'inspire de la fin du roman, la séparation entre les différents chapitres du livre de Françoise Sagan est respectée dans le récit en images de Frédéric Rébena. En effet, le scénariste opère dans sa bande dessinée un découpage des séquences qui est similaire aux divisions des chapitres du roman et il matérialise ceux-ci par le recours à une nouvelle page, un changement de décor et une indication temporelle qui plongent le lecteur dans un autre cadre qui permet à l'histoire de progresser. À titre d'exemple, à la page 33 de la bande dessinée, Frédéric Rébena introduit une nouvelle séquence qui correspond au deuxième chapitre du roman et il reproduit alors un fragment du début de ce chapitre « Je profitais de ces derniers jours de vraies vacances » (Sagan, 2019 : 19). Cette phrase de la romancière qui est reprise par le scénariste marque une séparation par rapport à la séquence précédente et ouvre un nouvel espace narratif qui fait avancer le récit. Frédéric Rébena utilise cette technique à plusieurs endroits, ainsi le début du troisième chapitre débute-t-il par ces mots

prononcés par Cécile : « Le lendemain matin, je fus réveillée par un rayon de soleil oblique et chaud » (Sagan, 2019 : 30), une phrase qui est littéralement reproduite par Frédéric Rébena à la page 45 de la bande dessinée et qui sert à établir une séparation sémiotique.

Il arrive parfois que le scénariste choisisse de condenser des chapitres de l'œuvre de Françoise Sagan en une seule séquence. Il en est ainsi des chapitres III et IV du roman, qui sont illustrés en une même séquence dans la bande dessinée³. Remarquons que cette séquence dans la bande dessinée admet une variation, un épisode qui ne figure pas dans le roman, il s'agit de l'escapade en voiture d'Anne et Cécile, de ce tête-à-tête entre les deux femmes qui donne lieu à une confession de la jeune fille qui s'avère déterminante dans le récit de Frédéric Rébena. Ainsi, à la page 51, pendant le laps de temps que les deux femmes partagent à l'abri des regards des autres protagonistes, Cécile avoue à Anne qu'elle est en train d'écrire un roman, tandis que la narratrice de Françoise Sagan ne s'adonne pas à l'écriture. Cette confession se produit après que les deux femmes ont assisté à un accident de voiture qui fait écho à la première séquence de la bande dessinée. L'ajout de cet épisode éclaire le dispositif narratif que le scénariste met en place, un dispositif fait de rappels ou de clins d'œil pour le lecteur averti. Par ailleurs, l'ajout de cet épisode est aussi révélateur des autres différences qui existent entre le roman de Françoise Sagan et la bande dessinée de Frédéric Rébena, des écarts sur lesquels il convient maintenant de réfléchir.

2. Différences et équivalences

Dans son essai *Bande dessinée et littérature*, Jacques Dürrenmatt soutient que « toute adaptation qui tente d'être le strict équivalent du roman est vouée à l'échec » (Dürrenmatt, 2013 : 80). Comme il a été souligné, Frédéric Rébena a fait le choix de quelques ruptures narratives pour s'éloigner de la linéarité que présente la narration dans le roman. En outre, il décide parfois de modifier la caractérisation physique des personnages ou de nuancer leurs traits, en faisant d'eux des êtres qui varient légèrement de ceux que Françoise Sagan met en scène. Dans ce sens, le scénariste attribue une cinquantaine d'années au père de Cécile alors que le personnage du roman n'en a que quarante. De plus, dans le roman, le père, qui se prénomme Raymond, travaille dans la publicité tandis qu'on ne connaît pas de profession au personnage de la bande dessinée. Anne Larsen est blonde dans la bande dessinée et âgée de quarante ans, en revanche dans le roman elle est décrite comme une femme aux cheveux bruns et de quarante-deux ans. La servante de la bande dessinée porte un prénom, Guiletta, mais celle du roman n'est à aucun moment nommée. Dans la bande dessinée, Elsa trouve refuge dans

les bras de Sandro, alors que dans le roman on ignore le prénom du nouvel amant de la jeune femme.

Au-delà des légers changements que Frédéric Rébena a décidé d'introduire dans son récit, le scénariste prête parfois à ses personnages des traits de caractère qu'ils ne possèdent pas forcément dans le roman. À titre d'exemple, la jalousie que Cécile éprouve vis-à-vis d'Elsa dans la bande dessinée est un sentiment dont la narratrice de Françoise Sagan semble dépourvue. En effet, la protagoniste à laquelle Frédéric Rébena donne vie ne semble guère apprécier la présence d'Elsa que lui impose son père, elle lui en fait le reproche tandis que l'adolescente du roman est ravie de partager ses vacances avec la maîtresse de son père.

Il arrive parfois que Frédéric Rébena opère des changements qui ont trait aux décors. Dans le roman, la villa où séjournent les personnages est décrite comme « une grande villa blanche, isolée, ravissante » (Sagan, 2019 : 12), à l'inverse celle de la bande dessinée est une construction plutôt quelconque aux murs en pierre dont la teinte principale est le marron. Le plan diabolique que Cécile construit et propose à Elsa afin d'écarter Anne de son père s'établit dans la chambre de l'adolescente, à huis-clos, tandis que dans la bande dessinée les deux personnages féminins élaborent leur stratégie en pleine nature.

En ce qui concerne les ressemblances, l'humour est un élément qui définit l'œuvre de Françoise Sagan et celle de Frédéric Rébena. À ce sujet, il convient de souligner que Frédéric Rébena introduit des dialogues entre les personnages qui ne sont pas présents dans le texte original mais l'humour dont ils sont empreints est fidèle à celui qui caractérise le roman. À titre d'exemple, lorsqu'Anne répond à l'invitation de Raymond et arrive dans la villa, elle apprend par Cécile que le maître de la maison l'y a conviée même s'il est en compagnie de sa maîtresse et lui a assigné une chambre qui est voisine de la sienne, une chambre dont Cécile précise que « les murs sont un peu minces » (Rébena, 2018 : 38). Cette réplique de Cécile est tout à fait caractéristique de l'ironie dont fait preuve la protagoniste de Françoise Sagan qui elle-même aurait pu oser un tel commentaire. Cécile, rappelons-le, a échoué au baccalauréat et doit, sous les menaces de son père et surtout d'Anne, penser à réviser son épreuve de philosophie, une situation qui donne lieu à des échanges parfois vifs entre les adultes et l'adolescente, peu enthousiaste à l'idée de consacrer pendant ses vacances du temps à l'histoire de la philosophie. Les dialogues que Frédéric Rébena invente en rapport avec le refus d'étudier que manifeste Cécile ne sont pas dépourvus d'humour⁴.

Par ailleurs, le personnage de Cécile est doté d'un sarcasme particulièrement surprenant pour une si jeune fille. Lorsque l'adolescente du roman découvre son

père enlacé à Anne, elle s'insurge et menace de prévenir Elsa : « Je vais... je vais lui dire que mon père a trouvé une autre dame avec qui coucher et qu'elle repasse, c'est ça ? » (Sagan, 2019 : 51). Dans la bande dessinée, Cécile s'exclame : « Aussi qu'il s'est trouvé une nouvelle poule... » (Rébéna, 2018 : 61). Dans la même optique, le scénariste rajoute des détails cocasses, qui s'inscrivent dans l'esprit de l'humour du roman. Quand Elsa vient récupérer ses affaires, après avoir été trompée par Raymond, elle dit à son ancien amant qui l'interroge sur le pourquoi de sa visite : « Je viens récupérer mes petites culottes » (Rébéna, 2018 : 78). Cette phrase, qui est absente du roman, correspond tout à fait à la psychologie d'Elsa et obéit à l'humour qui domine le texte de Françoise Sagan.

Le goût de l'anticipation est un élément fondamental de l'intrigue du roman et de celle de la bande dessinée. Dans le livre de Françoise Sagan, la voix homodiegétique annonce : « nous avons tous les éléments d'un drame : un séducteur, une demi-mondaine et une femme de tête » (Sagan, 2019 : 36). Cécile prononce des mots à propos d'Anne qui prendront tout leur sens à la fin du roman : « Mais Anne ne me considérait pas comme un être pensant. Il me semblait urgent, primordial soudain de la déromper. Je ne pensais pas que l'occasion m'en serait donnée si tôt ni que je saurais la saisir » (Sagan, 2019 : 44) ou « C'était déjà sur Anne que je m'attendrissais, comme si j'avais été sûre de la vaincre » (Sagan, 2019 : 67). Cette tendance à anticiper les événements est présente dans la bande dessinée à travers les accidents de voiture auxquels nous avons précédemment fait allusion, celui sur lequel s'ouvre le récit et l'autre auquel assistent Anne et Cécile. Le scénariste conçoit ces deux épisodes, le premier en le déplaçant de la trame du texte initial et le deuxième, en l'inventant de toutes pièces, mais tous les deux respectent le sens de l'anticipation propre au roman de Françoise Sagan.

Il existe une différence primordiale qu'il faut observer : Frédéric Rébéna fait de Cécile une écrivaine en herbe, qui vient d'achever son premier roman, alors qu'à la fin du récit de Françoise Sagan l'adolescente rêve de devenir écrivaine mais à aucun moment de la narration il n'est question du roman qu'elle aurait écrit. Le scénariste prête ainsi une dimension autobiographique à *Bonjour tristesse*, permettant un rapprochement entre Cécile, cette adolescente de dix-sept ans, la narratrice du récit, et Françoise Sagan, l'auteure, qui avait elle-même dix-sept ans lorsqu'elle écrivit *Bonjour tristesse*. À la page 93, Frédéric Rébéna dessine le livre que l'adolescente qu'il met en scène a écrit et qui porte le titre de *Bonjour tristesse*. Le scénariste tisse ici un lien autobiographique entre sa protagoniste et l'auteure Françoise Sagan tandis que le roman ne comporte pas d'indice autobiographique⁵ qui autoriserait à établir une quelconque relation entre la narratrice, Cécile, et l'auteure, Françoise Sagan.

D'autres détails présents dans la bande dessinée viennent renforcer le rapprochement entre Cécile et Françoise Sagan que Frédéric Rébéna semble s'autoriser en faisant de son personnage féminin une écrivaine et, qui plus est, l'auteure des événements auxquels le lecteur est en train d'assister : « Cette vision le dévastait. Mon roman s'écrivait sous nos yeux » (Rébéna, 2018 : 86). La bande dessinée comprend des indications de ce type qui reflètent le monologue intérieur de Cécile, les commentaires qu'elle tait ou ne se murmure qu'à elle-même et qui donnent l'impression que c'est elle qui est maître de l'histoire qui se déroule sous les yeux du lecteur. Dans cette perspective, l'expression « roman-photo » (Rébéna, 2018 : 89) employée par Cécile ne cesse de surprendre, tout comme la description qu'elle fait de son roman : « Une bluette... un drame bourgeois, sans relief... en voie d'achèvement... » (Rébéna, 2018 : 90) qui complètent la confession qu'elle faisait à Anne : « J'ai d'ailleurs commencé à écrire quelque chose » (Rébéna, 2018 : 51). À la page 52, le scénariste dessine d'ailleurs Cécile s'adonnant à l'exercice de l'écriture, tandis que dans le roman elle n'écrit pas.

La relation ambiguë entre Cécile et Anne Larsen n'est pas suggérée dans la bande dessinée, pourtant elle est soulignée dans le roman quand Cécile raconte les sentiments qu'elle a éprouvés envers Anne qui l'a recueillie à sa sortie de pension, ainsi raconte-t-elle : « J'en avais conçu pour elle une admiration passionnée qu'elle avait habilement détournée sur un jeune homme de son entourage. Et lui devais donc mes premières élégances et mes premières amours et lui en avais beaucoup de reconnaissance » (Sagan, 2019 : 15-16). Le scénariste n'explore pas cette ambiguïté autour de laquelle semble se nouer la relation complexe entre Cécile et Anne. De même, Frédéric Rébéna omet certains épisodes, par exemple les retrouvailles entre Raymond et Elsa ont d'abord lieu par un rendez-vous fixé en ville dans le roman, un détail que le scénariste choisit de ne pas inclure dans sa bande dessinée.

Dans la rencontre entre Cécile et Cyril, pour mettre en scène les premiers mots échangés entre les deux jeunes gens, Frédéric Rébéna ne reprend pas exactement les mots de Françoise Sagan mais construit un dialogue où se reflète l'idée principale du texte littéraire selon laquelle Cécile n'est pas intéressée par la jeunesse, la seule phrase presque identique à celle du texte, hormis le temps verbal, étant « Cette résignation à ne pas plaire me semble une infirmité indécente » (Rébéna, 2019 : 28). Cependant, parfois des phrases entières sont reproduites par le dessinateur, comme celles exprimant les idées faciles qui habitent l'esprit de Cécile et lui procurent du plaisir⁶, ou bien celles qui correspondent au monologue intérieur des personnages : « Ma seule consolation était l'idée de ma propre délicatesse » (Rébéna, 2018 : 62) tandis que, dans de nombreux autres passages de la bande dessinée, les mots manquent, créant de fait une écriture elliptique, à travers laquelle l'érotisme peut se déployer.

3. L'érotisme

L'érotisme est un ingrédient essentiel à l'intrigue du roman de Françoise Sagan. L'action se déroule presque entièrement en été, dans une villa de rêve, entourée de végétation et située en bord de mer. Les personnages sont le plus souvent dénudés et évoluent dans un décor baigné de soleil. Loin du rythme de Paris et de la cacophonie de la capitale, dans cet espace de vacances où le temps paraît suspendu, les protagonistes semblent bercés par les ondulations des vagues et épris d'une joyeuse insouciance, la sensibilité à fleur de peau. L'apparition de Cyril et l'arrivée imprévue d'Anne viennent rompre la quiétude initiale et exposer les personnages aux dangers de la séduction.

À l'inverse du roman dans lequel règne une certaine noirceur, le bleu, couleur dominante de la bande dessinée, acquiert parfois une valeur érotique. Le coloriste de la bande dessinée, Jean-Luc Ruault, a fait du bleu la couleur qui s'impose aux autres, même si celle-ci a tout de même tendance à s'estomper au fur et à mesure que le récit progresse. Ainsi sont bien rendus « La présence de la mer, son rythme incessant » (Sagan, 2019 : 26). Cet élément fondamental, la mer, comme le bleu du ciel, porte l'érotisme en conférant aux corps une sorte de moiteur, les rais de soleil attisent les sens et rendent les corps dolents, étourdis. Au-delà du bleu de la mer, du ciel ou des nuits, Frédéric Rébéna reprend certains détails du portrait physique des personnages, comme chez Anne dont Françoise Sagan écrit : « Elle avait des yeux bleu sombre. Je les vis s'éclairer, sourire » (Sagan, 2019 : 47). À la page 55 de la bande dessinée, le lecteur peut découvrir la couleur bleu sombre des yeux d'Anne, à travers un plan serré de son visage sur lequel on peut lire la tension érotique que ressent ce personnage lorsqu'il s'apprête à aller jouer au casino en compagnie de ses hôtes.

L'importance accordée aux corps dans la bande dessinée a été amplement démontrée et analysée (Eisner, 2011 : 139-165). Dans *Bonjour tristesse*, Frédéric Rébéna parvient à doter les corps de ses personnages d'une intense sensualité, comme celle qui se dégage du personnage d'Elsa, que Françoise Sagan décrit comme « une grande fille rousse, mi-créature, mi-mondaine, qui faisait de la figuration dans les bars des Champs-Élysées » (Sagan, 2019 : 12). Frédéric Rébéna fait d'Elsa une femme plantureuse, aux formes généreuses. Toutes les robes que porte la jeune femme, aux décolletés vertigineux, mettent en relief les courbes sensuelles qui sont les siennes. La bande dessinée est fidèle au personnage d'Elsa du roman, avec « son air langoureux, très inspiré, à ce qu'il me sembla, du cinéma américain » (Sagan, 2019 : 38). Si Elsa incarne en quelque sorte le prototype de la femme fatale, force est de constater qu'Anne l'est tout autant. Le côté glacial et cérébral qui caractérise Anne contribue à faire de son personnage une femme

fatale dont Françoise Sagan précise : « Tous les charmes de la maturité semblaient réunis en elle » (Sagan, 2019 : 47). Face à ces deux modèles de femmes fatales qui séduisent Raymond, Cécile, avec son anatomie d'adolescente, n'est pas pour autant dépourvue de sensualité. Frédéric Rébéna la dessine le plus souvent vêtue d'un simple maillot de bain ou d'une chemisette blanche qui parfois découvre ou laisse deviner le sexe de la jeune fille⁷. Enfin, les corps que dessine Frédéric Rébéna peut-être évoquent-ils ceux que dessinaient Guido Crépax, celui d'Elsa peut ainsi faire penser à celui de Justine que le dessinateur italien adapte de l'œuvre de Sade.

La débauche, élément essentiel de l'érotisme bataillien, est présente dans le roman ainsi que dans la bande dessinée. Cécile, que la vie fastueuse a accoutumée à boire et à fumer malgré son jeune âge, et qui s'adonne pour la première fois à l'amour physique, est consciente de la débauche dans laquelle elle se perd : « Je m'amusai à me détester, à haïr ce visage de loup, creusé et fripé par la débauche. Je me mis à répéter ce mot de débauche, sourdement, en me regardant les yeux, et, tout à coup, je me vis sourire » (Sagan, 2019 : 54). Frédéric Rébéna reprend à la page 66 de la bande dessinée l'idée de la débauche dans laquelle Cécile semble sombrer en s'en faisant à elle-même le reproche. De plus, le scénariste reproduit certains détails du roman qui ont trait à l'érotisme, comme l'allusion aux cigales qui, pendant toute la nuit, frottent leurs élytres l'un contre l'autre et émettent un bruit qui leur est caractéristique. Parfois, Frédéric Rébéna ajoute un épisode qui est absent du roman, comme la relation sexuelle entre Anne et Raymond, à laquelle assiste Cécile dans la bande dessinée lorsqu'elle rentre de la nuit passée au casino, qu'elle surprend les deux amants et les épie par l'embrasure de la porte.

Dans son essai *L'Érotisme*, Georges Bataille soutient que la notion d'érotisme se définit avant tout par sa dimension intérieure : « L'érotisme est l'un des aspects de la vie intérieure de l'homme » (Bataille, 2001 : 35). L'érotisme agit aussi comme la force cérébrale qui guide les actions des personnages, comme dans *Les liaisons dangereuses* de Laclos. Dans le roman de Françoise Sagan et dans la bande dessinée de Frédéric Rébéna, l'érotisme est suggéré à travers toutes les stratégies qu'élabore Cécile, tous les plans qu'elle invente pour écarter Anne, sa future belle-mère, de la vie qu'elle ne souhaite partager qu'avec son père. L'érotisme représente cette obsession intérieure qui envahit l'esprit de la jeune fille et que Frédéric Rébéna illustre dans la bande dessinée par des monologues qui traduisent les pensées qui torturent l'adolescente.

Au contraire, l'érotisme est quelquefois traduit dans la bande dessinée par l'absence de dialogues, comme si la force des images suffisait à elle seule à soutenir la tension sexuelle qui est palpable entre les personnages. Les visages sont souvent dessinés en plans serrés, mettant en valeur les regards qui se substituent

aux mots. Plusieurs vignettes rendent compte du malaise ou du vertige érotique qui brusquement envahit les personnages, le lecteur peut percevoir à travers leurs expressions ce que Françoise Sagan désigne comme des « retraits soudains » ou des « silences blessés » (Sagan, 2019 : 19). Frédéric Rébéna déploie parfois une écriture elliptique qui revêt alors un sens érotique. Dans cette perspective, les silences qui caractérisent les personnages, comme celui d'Anne, chez qui la narratrice observe : « ses silences... ses silences si naturels, si élégants » (Sagan, 2019 : 38) sont palpables dans la bande dessinée, où l'expression des visages dégage « le grand tourbillon de pensées » (Sagan 2019 : 51) dans lequel les personnages s'engouffrent quand ils s'adonnent à leurs rêveries érotiques.

Enfin, plus que dans le roman, la force de l'érotisme est manifeste dans la bande dessinée à travers l'omniprésence de la mort, et ce dès la séquence inaugurale correspondant à la mort d'Anne. Cet épisode, l'élan de la passion qui pousse le personnage au suicide, ne va pas sans rappeler le couple Éros et Thanatos et cette définition de Georges Bataille : « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort » (Bataille, 2001 : 17).

Conclusion

Le début du XXI^e siècle a vu les études sur la bande dessinée se multiplier et les bibliothèques universitaires comptent maintenant des espaces réservés à cet art qui est devenu aujourd'hui une véritable discipline et un incontestable objet d'analyse. Depuis les années soixante-dix, on a assisté à une prolifération d'adaptations d'œuvres littéraires en bandes dessinées qui laisse penser qu'on est entré dans l'ère de « la banalisation de l'adaptation » (Baetens, 2015 : 45). Nombreux sont les chercheurs qui observent le fait que « la pratique de l'adaptation est devenue massive dans la culture contemporaine » (Groensteen, 2018 : 57).

L'adaptation d'un roman en bande dessinée pose la question spécifique de la transposition du littéraire au dessiné. Quand le scénariste et dessinateur Frédéric Rébéna accepte d'adapter *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan, l'une des œuvres les plus marquantes du XX^e siècle, il relève un défi de taille. Dans la préface qu'il signe à la bande dessinée, Frédéric Beigbeder exprime les réticences qu'il ressentait à l'idée que le roman de Françoise Sagan soit adapté en bande dessinée, une entreprise dont le caractère périlleux pouvait peut-être même sembler voué à l'échec, mais l'écrivain a révisé son jugement, avoue l'enthousiasme qu'a suscité en lui la bande dessinée et loue le travail de Frédéric Rébéna.

Cet article s'est attaché à montrer que Frédéric Rébéna n'a pas réalisé une adaptation utilitaire où la bande dessinée se met au service d'un chef-d'œuvre

littéraire incontournable. L'analyse a prouvé que le scénariste et dessinateur est parvenu à se réapproprier le roman pour en offrir une re-création qui se manifeste par un traitement original de la structure narrative. De même, l'étude s'est penchée sur la liberté que s'est octroyée Frédéric Rébéna et qui passe, entre autres, par une transformation physique des personnages. Les différences, les équivalences ou correspondances entre la bande dessinée et le roman de Françoise Sagan ont été ici mises en relief, tout comme a été soulignée la dimension érotique qui imprègne les deux ouvrages.

En proposant une bande dessinée qui s'émancipe du livre culte, Frédéric Rébéna a donné libre cours à sa liberté créatrice et a offert d'intéressants prolongements au texte de l'écrivaine. Il a respecté et enrichi l'univers de Françoise Sagan tout en affirmant sa personnalité d'auteur graphique. La transposition en images que Frédéric Rébéna a faite de *Bonjour tristesse* se révèle être une indéniable réussite, le dessinateur parvient à inventer une œuvre personnelle en transfigurant le texte original. Par ailleurs, à travers son adaptation le scénariste contribue à légitimer le médium de la bande dessinée. Dans son essai *La bande dessinée au tournant*, Thierry Groensteen soutient à propos de la bande dessinée « qu'elle est indissociablement (ontologiquement) ET une littérature ET un art visuel » (Groensteen, 2017 : 120). Avec son adaptation de *Bonjour tristesse*, Frédéric Rébéna rend hommage à l'œuvre littéraire et manifeste que la forme de connivence complice entre la littérature et la bande dessinée est toujours à explorer.

Bibliographie

- Baetens, J. 2015. L'adaptation, une stratégie d'écrivain ? In : *Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, tv)*, études réunies et présentées par Benoît Mitaine, David Roche et Isabelle Schmitt-Pitiot. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Bataille, G. 2001. *L'Érotisme* (1957). Paris : Éditions de Minuit.
- Crepax, G. 1979. *Justine*. Paris : Olympia Press.
- Dürrenmatt, J. 2013. *Bande dessinée et littérature*. Paris : Classiques Garnier.
- Eisner, W. 2011. *Les Clés de la Bande Dessinée*. Tome 3. *Les personnages*. Paris : Delcourt.
- Groensteen, T. 2017. *La bande dessinée au tournant*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
- Groensteen, T. 2018. *L'excellence de chaque art*. Tours : Presses Universitaires François Rabelais.
- Lejeune, P. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Rébéna, F. 2018. *Bonjour tristesse*. Paris : Rue de Sèvres.
- Reuter, Y. 1993. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Bordas.
- Sagan, F. 2019. *Bonjour tristesse* (Julliard, 1954). Paris : Pocket.

Notes

1. Au sujet des questions relatives au temps de l'énoncé et au temps de l'énonciation, nous renvoyons aux travaux réalisés dans ce domaine par Yves Reuter dans son essai *L'analyse du récit* (1993).
2. Cet indice temporel, « aujourd'hui », apparaît dans le roman aux pages 36 et 58. En effet, la narratrice homodiégétique de Françoise Sagan a recours à ces « aujourd'hui » qui renvoient à l'espace temporel à partir duquel elle construit son récit mais aucune indication supplémentaire ne vient préciser ou détailler la date ou le lieu qui configurent le temps de l'énonciation.
3. Le chapitre III et le chapitre IV de *Bonjour tristesse* sont racontés dans la bande dessinée à travers une seule et unique séquence qui va de la page 45, qui correspond au début du chapitre III, à la page 53, qui marque la fin du chapitre IV du roman.
4. Les devoirs de vacances de Cécile donnent lieu à plusieurs passages empreints d'humour et dont le philosophe Bergson est la cible. Dans le roman, Françoise Sagan fait dire à Cécile : « Mon père et Anne se taisaient : ils avaient devant eux une nuit d'amour, j'avais Bergson » (Sagan, 2019 : 67). Frédéric Rébéna introduit une case dans laquelle Raymond, dans une bulle, ordonne à sa fille : « C'est dit. Et révise ton Bergson. Pense à tes examens », ce à quoi Cécile rétorque dans une première bulle : « Que voulez-vous que ça me foute ?! », avant de poursuivre, dans une deuxième bulle : « J'emmerde Bergson » (Rébéna, 2018 : 73).
5. *Bonjour tristesse* ne repose pas sur un pacte autobiographique, tel que celui-ci a été défini par Philippe Lejeune dans ses travaux théoriques.
6. Nous renvoyons à la page 26 de la bande dessinée.
7. Dans ce sens, notons le détail de la page 48, Frédéric Rébéna, d'un trait de crayon très discret, semble avoir voulu dessiner la fente du sexe de Cécile.



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

L'adaptation en bande dessinée de *La Princesse de Clèves* de Madame de la Fayette : une entreprise laborieuse ?

Nadia Brouardelle

Universidad del País Vasco-Euskal-Herriko Unibertsitatea, Espagne

nadia.brouardelle@ehu.eus

<https://orcid.org/0000-0002-7696-9673>



Reçu le 15-02-2020 / Évalué le 15-04-2020 / Accepté le 30-05-2020

Résumé

Depuis le dernier quart du XX^e siècle, le neuvième art a le vent en poupe et ne cesse de se réinventer dans l'adaptation littéraire de grandes œuvres classiques comme celle de *La Princesse de Clèves*, parue aux éditions Dargaud en 2019. Un pari qui semble quelque peu ambitieux aux yeux des amateurs de cette œuvre de la fin du XVII^e siècle. En effet, passer du texte à l'image une œuvre à caractère profondément psychologique où de nombreux arguments se traduisent par de longs monologues intérieurs est un défi difficile à relever. Dès lors, son adaptation en « littérature à bulles » peut s'avérer compromise puisque cette dernière se caractérise par sa double dimension iconique et verbale. Cet article se propose donc d'analyser les raisons d'un tel défi, le public ciblé par cette version en bande dessinée et si cette dernière peut être considérée comme un complément pédagogique.

Mots-clés : bande dessinée, littérature classique, *La Princesse de Clèves*, adaptation, limites, pédagogie

La adaptación en tebeo de *La Princesa de Clèves* de Madame de La Fayette, un reto laborioso

Resumen

Desde el último cuarto del siglo XX, el noveno arte va viento en popa y no para de reinventarse en la adaptación literaria de grandes obras clásicas como la de *La Princesse de Clèves* publicada por la Editorial Dargaud en 2019. Una apuesta un tanto ambiciosa para los amantes de esta obra de finales del siglo XVII. En efecto, pasar del texto a la imagen una obra con carácter altamente psicológico es un reto difícil de llevar a cabo sobre todo cuando hay muchos soliloquios que expresan el estado anímico de la protagonista. Por lo tanto, su adaptación en «literatura de bocadillos» puede quedar comprometida porque se caracteriza por su doble dimensión icónica y verbal. Por lo tanto, este artículo se propone analizar las razones de tal reto, el público al que va dirigido y si esta versión puede ser un complemento pedagógico.

Palabras clave: tebeo, literatura clásica, *La Princesse de Clèves*, adaptación, límites, pedagogía

Adapting into comics *La Princesse de Clèves*, Madame de La Fayette's novel, a laborious challenge

Abstract

Since the last quarter of the 20th century, the ninth art is fully in its sails and never ceases to reinvent itself in the literary adaptation of classical literary works such as *La Princesse de Clèves* published by Dargaud in 2019. An ambitious step for Madame de La Fayette's lovers. Indeed, the challenge resides in transferring into images a text belonging to a psychological literary work where the main character's mood is reproduced by long interior monologues. Considering the iconic and verbal dimension of comics, the adaptation of this novel into comics might be compromised. This article aims to examine the reasons for this challenge as well as the targeted audience. We will also consider if this version could be used as an educational tool.

Keywords : Comics, *la princesse de Clèves*, Madame de La Fayette, adaptation, limits, pedagogy

Ah ! Monsieur reprit-elle, il n'y a pas dans le monde une autre aventure pareille à la mienne ; il n'y a point une autre femme capable de la même chose. (De la Fayette, 1999 :180)

Introduction

Une histoire incroyable, certes. *La Princesse de Clèves*, l'œuvre maîtresse de Madame de Lafayette n'a jamais cessé de faire couler beaucoup d'encre ; l'engouement critique pour ce premier roman d'analyse psychologique demeure intact plus de trois siècles après sa date de parution, en 1678. Une œuvre, objet de polémique sempiternelle, qui a vu naître, en mars 2019, son adaptation en bande dessinée sous la plume de Claire Bouilhac et Catel Muller. Un défi subtil et intelligent si l'on pense que ces bandes dessinées littéraires permettent aux jeunes de renouer avec des écrits classiques qui sont un tantinet rebutant pour cette génération hyper numérisée.

Il semble plus qu'évident que les grandes œuvres classiques qui ont donné autant de gloire à la littérature ne soient plus du goût des lycéens. En effet, il s'installe une réelle discordance entre les genres littéraires abordés dans l'éducation secondaire et les pratiques socio-culturelles de cette génération Z qui remplace aisément l'écrit par l'image. Dès lors, la littérature s'impose plus que jamais comme un véritable challenge. Ces jeunes, qui appartiennent à la génération Z, préfèrent très souvent l'image à l'écrit et ne sentent aucune intimité avec les auteurs des siècles passés. C'est pourquoi la bande dessinée peut servir d'outil pédagogique de grande importance pour de nombreux professeurs de langue française, pour sensibiliser ces « digitales natives » bien souvent indifférents aux senteurs romanesques d'antan¹.

Le neuvième art peut effectivement devenir un support essentiel pour les enseignants qui se doivent de transmettre le patrimoine littéraire français souvent très lourd à assimiler pour les 15-18 ans qui ne comprennent pas toujours la liaison entre littérature, culture et histoire. Dans ce sens, la bande dessinée jouerait le rôle d'actualisateur de l'écriture classique la rendant accessible à une génération absolument peu dévoreuse de livres. On pourrait dès lors parler d'un travail pédagogique essentiel pour la transmission culturelle d'autrefois.

En lisant l'adaptation de *La Princesse de Clèves*, le jeune lecteur peut découvrir comment le sentiment d'amour est atemporel et toujours réactualisé. En effet, combien de contemporains auront vécu les tourments que cause le fait de sentir une attraction pour l'autre ? Les interrogations de la toute jeune Madame de Clèves ne se retrouvent-elles pas dans l'imaginaire d'une jeunesse en proie au même désarroi lors d'une relation impossible ? Il s'agit donc d'un thème récurrent qui a rempli beaucoup de pages de la littérature et qui peut attraper dans ses filets toute une génération ou le visuel l'emporte largement sur l'écriture. Une autre forme de littérature, une littérature imagée qui pourrait remplir les mêmes fonctions et surtout redonner l'envie de lire. Dans ce sens, Rodolphe Töpffer, considéré comme l'inventeur de la bande dessinée européenne écrit :

L'on peut écrire des histoires avec des chapitres, des lignes, des mots : c'est de la littérature proprement dite. L'on peut écrire des histoires avec des successions de scènes représentées graphiquement : c'est de la littérature en estampes. (Caradec, 2010 : 52).

La bande dessinée aurait donc pour but de présenter à la jeunesse un format simplifié de notre patrimoine littéraire beaucoup plus agréable pour son caractère hybride qui servirait ainsi de vecteur de transmission à la culture de l'époque. Cependant, si l'adaptation de *La Princesse de Clèves* s'est concentrée sur le mariage arrangé, donc dépourvu d'amour véritable, il semble que les auteures aient fait fi du contexte historique et culturel de l'œuvre, deux concepts essentiels pour comprendre la situation et l'évolution que l'héroïne éponyme se doit de vivre. Nous assistons donc à une version simplifiée où il semble que l'adaptation se soit concentrée sur l'histoire d'amour de la princesse en omettant des éléments essentiels à la compréhension du récit qui amputent, selon moi, le texte original. Cela dénonce par conséquent une perte certaine de la culture littéraire de ladite époque.

La bande dessinée pour une lecture simplifiée d'une œuvre classique

En 2013, Jean-Paul Meyer définissait de façon exhaustive le processus qui garantit le succès de l'adaptation littéraire en bande dessinée :

L'adaptation d'une œuvre littéraire en bande dessinée, à la fois processus et résultat, agit sur le récit par un mouvement de transposition narrative. Transformer le roman en BD c'est ni plus ni moins le faire glisser de la page à la planche, en jouant au mieux des effets que cette translation produit. Sans prétendre à l'exhaustivité, ni même penser que la typologie soit tout à fait pertinente, on peut grossièrement distinguer cinq effets de cette action de transposition : l'animation scopique ; la condensation narrative ; l'iconicité narrative ; la localisation des points de vue ; la thématization par hyper case. Ces effets sont les moyens par lesquels la narration figurative transpose la narration textuelle (Meyer, 2013, sp).

Ce succès devrait également résider dans l'éveil de la curiosité d'un jeune public ou d'un lecteur novice en la matière. En effet, l'image, qui appréhende plus la vue qu'une continuité de lignes, se substitue en quelque sorte au texte support en s'en appropriant dans sa globalité. « Globalité » est le maître mot pour Claire Bouilhac et Catel Muller qui ont remanié avec une certaine subtilité ce texte, patrimoine de la littérature française. Elles ont clairement compris que l'adaptation, dans sa définition latine, renvoie au concept de rapprochement entre deux choses qui partagent des qualités. Il semble que littérature et bande dessinée ont en commun de se pencher sur l'art du récit. En outre, cette adaptation littéraire s'avère beaucoup plus captivante pour ce public en herbe, car elle offre une lecture épurée de *la Princesse de Clèves*. Ironiquement, cette célèbre œuvre classique avait été applaudie à son époque pour s'éloigner de la vogue du roman-fleuve, qui, au cours de la première partie du XVII^e siècle, s'était aisément développée en France avec Honoré d'Urfé et qui renaissait chez Mademoiselle de Scudéry avec surtout *Artamède ou le grand Cyrus*, publié au beau milieu dudit siècle et qui est reconnu pour être le plus long roman de la littérature française, avec plus de 13.000 pages dans son édition originale. Cependant, dès le début de la seconde moitié de ce siècle, les romans précieux caractérisés par de longues intrigues adornées de péripéties plus invraisemblables les unes que les autres finissent par ennuyer le public d'alors. On commence à apprécier les œuvres fondées sur une certaine sobriété, une certaine vraisemblance qui augure le classicisme. Le public devient alors friand d'une écriture qui se fonde sur la recherche de la concision et de la vraisemblance, sur des événements crédibles étrangers aux fantaisies du roman précieux². Dès lors, si en moins de cinquante ans, le roman-fleuve finit par rebuter les contemporains dudit siècle, comment au XXI^e siècle, une œuvre de moins de 250 pages³ ne va-t-elle pas apparaître ennuyeuse pour des lecteurs en herbe ?

La réactualisation est nécessaire pour que ce chef-d'œuvre ne tombe pas dans les limbes du temps. Les deux autrices ont opté pour une simplification de

l'œuvre en misant sur les cinq concepts énoncés par Jean-Paul Meyer, dont deux me semblent essentiels. Tout d'abord l'animation scopique qui, comme il l'écrit, permet au lecteur, grâce à la planche, de faire *un parcours visuel, dans lequel le récit est animé par le regard du spectateur-lecteur* (Meyer, 2013 : sp). Il semble évident que le coup de crayon des autrices est élégant et attirant⁴. Il reconstitue assez fidèlement les édifices comme le Louvre ou le château de Chambord qui sont deux emplacements unis directement au récit. De même, les costumes de cour et les personnages de l'époque sont bien représentés. Personnellement, la représentation de *la Princesse de Clèves* est la plus malheureuse parce que d'une part, elle apparaît les cheveux détachés, ce qui est quelque peu anachronique et, d'autre part, elle ressemble à toutes ces « héroïnes » de notre tendre enfance telle que « Candy », mignonne, blonde aux grands yeux innocents et toujours un peu effarés. On est donc loin de ce que l'on peut s'imaginer en lisant le roman original où l'autrice laisse à chacun la liberté de la dessiner mentalement selon les canons de beauté de l'époque :

Il parut alors une beauté à la Cour, qui attira les yeux de tout le monde, et l'on doit croire que c'était une beauté parfaite, puisqu'elle donna de l'admiration dans un lieu où l'on était si accoutumé à voir de belles personnes (De Lafayette, 1999 : 54-55).

Dans la bande dessinée, la planche 59 nous fait deviner cette beauté sans pareille à travers le regard ahuri du Vidame de Chartres qui vient l'accueillir au Louvre. Deux vignettes après, c'est au tour du lecteur de la découvrir avant qu'elle soit présentée officiellement à la cour. Cette difficulté représentative nous renvoie l'image d'un personnage qui n'évoque en rien la beauté, la grandeur et la vertu de cette princesse unique dans la littérature classique française contrairement à l'adaptation cinématographique de Jean Delannoy de 1961 où le personnage de Marina Vlady est beaucoup plus proche de la perception mentale que nous inspire l'œuvre source.

Enfin, toujours dans le souci de modernisation de l'image de Madame de Clèves, les autrices ont introduit très habilement la présence d'un chat, l'animal de compagnie de la princesse, un élément anodin qui l'actualise aux yeux de cette jeunesse peu amie de la littérature classique.

Pour mener à bien une bande dessinée, Jean-Paul Meyer introduit également le concept de « condensation narrative » (Meyer, 2013 : sp), un processus qui conduit à un remaniement de l'œuvre tout en lui gardant une fidélité certaine. Les deux adaptatrices ont habilement redistribué le texte en quatre parties tout comme l'œuvre originale. Cependant, chacune d'elles évoque un moment clé de l'œuvre :

la rencontre, la lettre, l'aveu et l'absence qui retracent parfaitement les grandes lignes du roman depuis les premiers émois aux déboires causés par la passion, la jalousie provoquée par le sentiment d'amour et le renoncement de l'héroïne qui se traduit par la fuite définitive de cette dernière, loin de celui qui est la source de son adultère moral. Cependant, ces moments clés sont représentés de façon inégale et se centrent uniquement sur l'évolution de l'histoire d'amour de la princesse et oublient par conséquent de traduire de manière efficace le contexte social qui motive la princesse à agir de cette façon. Ainsi, la scène finale qui représente la dernière conversation entre la princesse de Clèves et le Duc de Nemours est la mieux dépeinte avec sept planches. Elle souhaite mettre en évidence les raisons pour lesquelles la jeune femme renonce à épouser cet homme qu'elle aime. La scène de l'aveu quant à elle, occupe six planches et celle de la rencontre cinq. Chacune de ces scènes est représentée par une hyper case comme pour souligner le point culminant de ce que veulent traduire les autrices. Malheureusement, ce procédé destiné à attirer l'attention du lecteur n'invoque absolument pas le trouble et l'émoi de l'héroïne.

En outre, pour éliminer, toujours face à ce public du XXI^e siècle, toute lourdeur lectrice, Bouilhac et Meller ont opté pour la suppression des cinq premières pages de l'œuvre de La Fayette qui décrit avec une très grande assiduité documentaire les derniers mois du règne d'Henri II et le début du règne de François II, son fils aîné. Cette description de la cour est habilement représentée tout au début de l'œuvre par un tableau généalogique qui prétend éclairer le lecteur novice sur les différentes lignées qui coexistent dans ce micro univers. En plus de cette généalogie, pour souligner tous les dessous peu brillants de cette cour, elles ont mis en place une scène qui n'existe guère dans le roman original : le voyage que font fille et mère jusqu'à la cour. Durant ce dernier, c'est Madame de Chartres qui la met en garde contre la superficialité de ladite cour en reprenant littéralement ou pas le discours initial de Madame de La Fayette et ce, par le biais de deux planches :

Venez, ma fille. Pendant notre voyage vers Paris, je dois vous instruire de la cour d'Henri le second et de ses intrigues. Si vous jugez sur les apparences vous serez souvent trompée, ce qui paraît n'est presque jamais la vérité (Bouilhac et Meller, 2019 : 18).

L'élimination de certains passages est évidente mais l'on peut constater quelques rajouts comme la conversation entre Madame de La Fayette et son grand ami La Rochefoucaud, conversation au cours de laquelle les autrices introduisent subtilement le thème du roman :

Ne pensez-vous pas que l'amour est toujours contrarié par le non réciprocité des sentiments, par l'ambition ou par les convenances sociales ? Je songe à décrire

les sentiments d'une très jeune candide princesse en proie aux affres de la passion (Bouilhac, Meller, 2019 :14).

Dans le roman initial, Madame de La Fayette évoque le mariage de Mademoiselle de Chartres avec le prince de Clèves en quelques mots :

Ce mariage s'acheva, la cérémonie s'en fit au Louvre, et le soir le roi et les reines vinrent souper chez madame de Chartres avec toute la Cour, où ils furent reçus avec une magnificence admirable (De La Fayette, 99 : 69).

Dans la bande dessinée, ce mariage est évoqué par trois vignettes représentant successivement la cérémonie religieuse, le repas avec la famille royale et tous les divertissements qui pouvaient accompagner une cérémonie princière au XVII^e siècle (Bouilhac, Muller, 2019 : 31).

À la fin de cette adaptation littéraire, de nouveaux éléments prennent également place et méritent un commentaire pour un jeune public : la querelle littéraire que l'œuvre a suscitée, l'anonymat de l'œuvre et la mort de l'auteur des maximes, La Rochefoucauld. Ce dernier rajout évoque également le retrait du monde de Madame de La Fayette et l'annonce de son dernier écrit *Mémoires de la Cour de France* qu'elle écrira dans les années 1688 et 1689 mais qui sera publié en 1731. Enfin, l'adaptation en bande dessinée fait fi des histoires intercalées ou secondaires qui s'inscrivent naturellement dans l'œuvre originale. Ces récits, essentiels à la formation de la jeune princesse, disparaissent quasiment chez Bouilhac et Meller qui les évoquent de façon inégale et font disparaître le narrateur omniscient. Ils apparaissent ci et là par le biais des personnages qui, dans le roman inspirateur, s'attardent à donner maintes informations qui ont beaucoup d'importance pour la progression de la trame narrative et qui opèrent clairement sur le personnage éponyme. Ainsi, l'histoire de Diane de Poitiers narrée par Madame de Chartres qui occupe sept pages et se trouve quasiment à la fin de la première partie, ne remplit que deux phylactères sortis de la bouche de la mère de la jeune fille dès la deuxième planche :

Le roi est amoureux depuis plus de vingt ans de Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois. Bien qu'elle soit plus âgée, et ait été la maîtresse de son père, il reste passionné (Bouilhac, Meller, 2019 : 18).

L'histoire de Madame de Tournon occupe cependant presque huit planches entières, tout au début de la deuxième partie tout comme dans l'œuvre originale où Monsieur de Clèves s'étend sur plus de neuf pages pour montrer les manières feintes de cette veuve en apparence explorée. Quant à celle d'Anne de Boulen racontée par la dauphine et celle du Vidame de Chartres relatée par lui-même,

toutes deux également dans la deuxième partie de l'œuvre sur plus de huit pages, occupent une bien piètre place à peine deux planches et une dizaine de phylactères pour le récit de l'oncle de la princesse tandis que le récit de la vie d'Anne de Boulen a été complètement éliminé.

Ces exemples montrent donc comment les deux autrices ont épuré le texte original pour capter l'attention d'un public en apparence hostile à un style littéraire qui s'insère dans l'héritage de la préciosité du XVII^e siècle, un héritage dont Madame de La Fayette a elle-même allégé le style pour n'en garder que le vocabulaire rhétorique et hyperbolique. Dans la perspective d'actualiser le texte, elles ont gardé l'essence de l'œuvre, c'est-à-dire la découverte de l'amour et ses déboires par le biais d'une jeune personne qui découvre ce sentiment et toutes ses conséquences chez un autre qui n'est pas son mari. On peut par conséquent se demander si la version simplifiée que propose la bande dessinée est suffisante pour la compréhension profonde du message original.

La bande dessinée, un outil pédagogique limité

Le rôle de la bande dessinée est apparemment le moyen idéal pour donner un nouveau souffle aux œuvres classiques qui, en dehors des salles de cours, tomberaient généralement dans l'oubli. Imagée, simplifiée, elle a tous les atouts pour répondre à l'attente d'une jeunesse qui ne s'identifie plus à ce type de récit classique. Cependant, elle n'est pas exempte de carences puisque, même en restant fidèle au déroulement d'un récit, il est quasiment impossible d'en respecter l'esprit, et plus encore si l'œuvre est éloignée dans le temps. À ce propos Baetens écrit :

Le succès indéniable des bandes dessinées littéraires ou, plus généralement encore, de la bande dessinée considérée comme une nouvelle forme de littérature, ne devrait pas dissimuler en effet un certain nombre de problèmes fondamentaux, qui représentent les limites actuelles du rapprochement entre les deux médias ou genres (Baetens, 2009 : sp).

En parfait accord avec cette citation, il faut reconnaître certaines impossibilités dues au propre format de la bande dessinée. Ainsi, les premières pages de l'œuvre qui pourraient ennuyer un jeune public, sont indispensables pour comprendre que l'héroïne éponyme est l'exemple a contrario de l'image de la cour à la fin du règne d'Henri II. Cette cour s'illustre par un faste, une brillance et un raffinement hors pair qui cache les nombreuses cabales qui se meuvent en son intérieur pour mettre en valeur des tensions politiques, religieuses et sociales sur le point d'éclater.

Ensuite, pour des raisons d'économie verbale et le souci d'aller directement au cœur de la trame principale, les autrices ont préféré faire omission partielle ou totale des quatre récits enchâssés, formateurs au niveau historique mais aussi personnel pour ce qui se réfère à la toute jeune Madame de Clèves. En effet, chaque histoire la renforce et la fait grandir intérieurement jusqu'à prendre la décision du non-retour. Chaque récit est en relation avec la passion amoureuse et ses conséquences désastreuses. Le premier a lieu lorsque Madame de Chartres se rend compte de la passion naissante de sa fille envers le Duc de Nemours. Pour l'en détourner elle lui raconte, en guise d'avertissement, l'histoire de Madame de Valentinois, Diane de Poitiers, maîtresse d'Henri II, qui exerce un pouvoir absolu sur l'esprit de ce dernier. Avec ce récit elle souhaite que sa fille prenne conscience du danger des passions amoureuses au sein de la Cour :

Madame de Chartres, qui avait eu tant d'application pour inspirer la vertu à sa fille, ne discontinua pas de prendre les mêmes soins dans un lieu où ils étaient si nécessaires et où il y avait tant d'exemples si dangereux. L'ambition et la galanterie était l'âme de cette Cour, et occupaient également les hommes et les femmes. Il y avait tant d'intérêts et tant de cabales différentes, et les dames y avaient tant de part que l'amour était toujours mêlé aux affaires et les affaires à l'amour (De La Fayette, 1999 :59).

L'histoire de Madame de Tournon racontée par Monsieur de Clèves à sa femme lui fait comprendre combien les apparences sont trompeuses. Son mari lui fait découvrir comment une jeune veuve inconsolable et à la vertu en apparence austère avait déclaré sa passion à deux hommes en même temps. Le récit de cette divergence identitaire est le seul auquel la jeune princesse peut s'identifier au point de se sentir gênée de l'amour et de la confiance aveugle que le prince de Clèves lui voue, alors qu'elle le trompe moralement. C'est d'ailleurs ce qui la pousse à dire : « Vous m'estimez plus que je ne vaudrais [...] et il n'est pas encore temps de me trouver digne de vous. » (De Lafayette, 1999 : 94).

La troisième et quatrième histoire, celle d'Anne de Boulen et celle des multiples liaisons sentimentales du Vidame, son oncle, sont également formatrices car elles lui enseignent successivement les ravages de la jalousie (qu'elle expérimentera elle-même avec l'épisode de la lettre) et ses conséquences désastreuses qui peuvent renverser brutalement le destin des hommes et des femmes à la Cour, et les risques d'aimer un homme à galanterie. Elle prend de cette façon conscience de l'éphémère de l'amour et de ses dangers. C'est ce qu'elle évoquera lors de sa dernière rencontre avec le duc de Nemours :

Mais les hommes conservent-ils de la passion dans ces engagements éternels ? Dois-je espérer un miracle en ma faveur ? Et puis-je me mettre en état de voir certainement finir cette passion dont je ferais toute ma félicité ? Monsieur de Clèves était sans doute l'unique homme du monde capable de conserver de l'amour dans le mariage. [...] Mais je n'aurais pas le même moyen de conserver la vôtre [la passion] : je crois même que les obstacles ont fait votre constance (De Lafayette, 1999 : 228-229).

Ces quatre histoires amèneront la jeune Madame de Clèves à se rendre compte du monde hypocrite et peu flatteur de la cour de laquelle elle sortira à la mort de son mari pour ne plus être confrontée à des sentiments qui vont à l'encontre de la bienséance et de sa vertu qu'elle s'est promise de maintenir malgré le langage amoureux de son cœur.

De même, il est très difficile d'adapter en images les sentiments qui habitent la princesse, sa passion à la fois exaltée et raisonnée suivant les événements qui parcourent l'œuvre. Comment Claire Bouilhac et Catel Muller pourraient-elles retranscrire visuellement les soliloques de la jeune femme, qui se font de plus en plus présent au fil du récit ? Dans l'œuvre originale, ils se traduisent par de longues phrases introduites par « elle trouvait que », « elle pensait que », ainsi qu'une profusion de subordonnées qui mettent en exergue la complexité des sentiments qui habitent son esprit, refusent d'être dictés par la passion qui la dévore. Ces soliloques ont une importance extrême dans le récit parce qu'ils montrent sa lutte intérieure, sa culpabilité vis-à-vis du prince et manifestent aisément le tourment qu'elle expérimente, partagée entre sa vertu et ses désirs.

Toujours dans le modèle d'une bande dessinée littéraire ayant pour but de motiver les adolescents, il faut penser à réactualiser le texte, dans ce cas un écrit du XVII^e siècle, pour que la narration soit accessible au jeune lecteur. Cela passe donc par une économie du langage tout comme une modernisation de ce dernier. C'est ce dernier point qui se heurte avec le concept d'adaptation littéraire. Comme le souligne Tohmé :

Les œuvres intégrales qui sont devenues des classiques de la langue et de la culture française sont avant tout reconnues pour leur texte. C'est le choix des mots, le rythme des phrases, le style de l'auteur bien plus encore que l'intrigue qui font qu'une œuvre originale est reconnaissable entre toutes et qu'elle s'impose à l'épreuve du temps comme un élément incontournable du patrimoine littéraire français. (Tohmé, 2011 : sp).

Adapter n'est pas respecter. La bande dessinée, de par son format et le public qu'elle cible, se doit donc de simplifier et déformer l'essence même de l'œuvre

classique, la dénaturer. Le langage propre à la préciosité du XVII^e siècle dont Madame de la Fayette se sert admirablement bien pour nous transporter dans l'émoi et la psychologie de son héroïne perd toute sa force première. Certains phylactères rapportent les paroles originales de l'œuvre, surtout lorsqu'ils retracent les moments culminants de chaque scène.

Il ne faut pas oublier qu'il s'agit du premier roman d'analyse psychologique. Madame de La Fayette dans un style précieux, propre à ce siècle, décrit et explore les sentiments partagés entre l'amour et la vertu. Déchirée entre le désir et le renoncement, la jeune princesse entreprend le voyage que seuls les esprits tourmentés par des sentiments contradictoires peuvent expérimenter. Peu de paroles avec l'Autre, c'est le langage du regard qui s'impose. Ce sens est d'une très grande importance dans ce monument littéraire, tout comme les gestes et attitudes. Il est alors très difficile de transposer ce langage non verbal dans un autre support qui n'est pas celui de l'écriture même.

Enfin, il convient de souligner la représentation du temps assez mal établi chez les deux autrices. En effet, le lecteur novice ne peut pas comprendre comment mademoiselle de Chartres devient très vite la princesse de Clèves. La bande dessinée ne peut pas s'arrêter matériellement sur toutes les intrigues politiques et les alliances qui font obstacles aux unions concertées entre les différents clans qui peuplent la Cour d'Henri II. De ce fait, de nombreux détails importants sont omis pour répondre au format de la bande dessinée, ce qui donne l'impression que tout se produit très vite. En outre, dans cette adaptation, on passe aisément d'un épisode à un autre sans aucun repère, sans aucune cartouche qui précise la temporalité de l'action. La représentation interne et psychologique de la princesse, tout comme son évolution qui se fait au fil des pages dans l'œuvre d'origine, ne peuvent être dépeintes dans l'adaptation en bande dessinée. Il me semble impossible qu'un dessin graphique figé puisse transmettre des émotions aussi finement exprimées par l'auteure de ladite œuvre. Il est donc aisé de constater que lorsqu'une œuvre dépasse les limites d'une simple histoire où tout est palpable, il s'avère difficile de respecter le texte dans sa densité émotionnelle qui émane des pages du roman source.

Conclusions

Telles sont les limites de la narration graphique. L'adaptation littéraire en bande dessinée n'est absolument pas un pari gagné car il est difficile de reproduire la quintessence d'une œuvre classique. Cependant, ce médium semble avoir le souci de rendre accessible aux adolescents des œuvres classiques souvent rébarbatives à

leurs yeux. Par conséquent la bande dessinée donne l'opportunité de renouer des liens entre le classique et notre société. Or, je pense que l'adaptation ne peut se comprendre que comme une introduction au classique, pour donner envie à l'élève de la lire par la suite dans sa version originale, ne serait-ce qu'en version abrégée.

Ce renouement avec ces chefs-d'œuvre à travers cette lecture imagée prendra toute sa force avec l'aide d'un spécialiste en matière littéraire capable de transmettre tout ce que l'adaptation ne dit pas. En effet, l'élève doit découvrir en parallèle le pourquoi de ces amours impossibles, l'esprit janséniste qui enveloppe l'œuvre. Ce courant religieux, politique et philosophique qui s'appuie sur un christianisme rigoureux, qui voit en la passion une corruption du cœur et l'aliénation des sens, ne peut être perçu par des novices. Cependant pour comprendre l'éducation que Madame de Chartres a donné à sa fille et l'attitude de cette dernière face à l'amour passionné, il est indispensable d'éclaircir ce concept tout comme celui de vertu et bienséance mentionnés ici et là dans la bande dessinée. En effet, ces termes complètement étrangers et révolus au regard de la jeunesse actuelle demandent des explications que seul l'enseignant peut véhiculer. Il en va de même pour le sens des mots « amant » et « galanteries » et même le concept de « Cour » qui appelle une définition permettant aux élèves de mieux sentir et ressentir leur lecture. Ludique, populaire et agréable à la vue, la bande dessinée littéraire peut être un excellent outil pédagogique tout en sachant qu'elle n'est, comme n'importe quel support d'adaptation, qu'une récréation de l'œuvre source. Ses limites peuvent être largement comblées par un professionnel qui, à travers un travail plaisant à la vue peut faire vivre l'image au-delà de ses couleurs en l'analysant historiquement et littérairement.

Bibliographie

- Aubin, M.C. 2011. « Traduire Balzac en bandes dessinées ». *L'année balzacienne*, n° 12, p. 447-464. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2011-1-page-447.htm> [consulté le 27 octobre 2019].
- Baetens, J., Lefèvre, P. 1993. *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*. Amsterdam : Sherpa.
- Baetens, J. 2009. « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de Narratologie*, n° 16. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/narratologie/974> ; DOI : 10.4000/narratologie.974 [consulté le 18 octobre 2019].
- Bouilhac, C., Muller, C. 2019. *La Princesse de Clèves, Madame de Lafayette*. Paris : Dargaud.
- Caradec, F. 2010. *Entre miens, d'Alphonse Allais à Boris Vian*. Paris : Flammarion.
- Darrieussecq, M. 2009. *Interview in Mme de Lafayette, La Princesse de Clèves*. Paris : Flammarion.
- Fabre J. 1959. « Bienséance et sentiment chez Mme de La Fayette », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 1, p. 33-66.
- Gevrey, F. 1997. *L'esthétique de Mme de La Fayette*. Paris : SEDES.

- Gorgeard, F.M. 2011. « Le classique en bande dessinée ». *Comicalités*. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/comicalites/296> [consulté le 29 septembre 2019].
- Groensteen, T. 2011. *Bande dessinée et narration*. Paris : PUF.
- Lafayette, M. 1999. *La Princesse de Clèves*. Paris : Librairie Générale Française.
- Laugaa, M. 1871. *Lectures de Madame de la Fayette*. Paris : Armand Colin.
- Meyer, J.-P. 2013. « De la littérature sur la planche. Formes de l'adaptation littéraire en bande dessinée » - *Lire au lycée professionnel*, n° 70, *Enseigner la littérature par l'image*. [En ligne] : <http://www.educ-revues.fr/LLP/AffichageDocument.aspx?iddoc=44945> [consulté le 29 septembre 2019].
- Morgan, H. 2003: *Principes des littératures dessines*. Angoulême : éditions de l'An 2.
- Rousset, J. 1964. La Princesse de Clèves. In : *ID., Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris : Corti.
- Segrais, J.R. 1990. *Les Nouvelles françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie*. Paris : STFM.
- Tipping, W.M. 1978. *Jean Regnaud de Segrais, L'homme et son œuvre*. Genève : Slatkine Reprints.
- Tohmé, Y. 2011. « Les adaptations des œuvres littéraires classiques en bandes dessinées, La BD francophone ». *Publifarum*, n° 14. [En ligne] : http://publifarum.farum.it/ezone_pdf.php?id=198https://babelio.wordpress.com/2017/05/30/ou-babelio-presente-une-etude-sur-les-adaptations-de-romans-en-bandes-dessinees/ [consulté le 21 novembre 2019].

Notes

1. Dans une étude publiée sur Babelio, il semble que ces bandes dessinées littéraires soient de réels outils pédagogiques et que sept enfants sur dix se laissent séduire par ce format qui les connecte avec le monde des grands classiques.
2. Jean Segrais, ami de Madame de la Fayette, publie en 1656 un recueil. Accompagné d'une réflexion théorique sur la nouvelle, définie par opposition au roman. Tipping écrit à ce propos : « Segrais franchit la deuxième étape. Il voit que le roman est trop long, trop loin de la vie, et qu'on commence à le trouver ennuyeux. [...] Et il conclut, que si l'on faisait des nouvelles en français, aussi bien faites que quelques-unes de celles de Miguel de Cervantes, elles auraient cours autant que les romans héroïques ».
3. Notre référence est l'édition de la Librairie Générale Française de 1999.
4. Claire Bouilhac a dessiné l'histoire de la Princesse de Clèves que Marie- Anne Didierjean a mise en couleurs. Quant à Catel Muller, elle a dessiné le prologue et l'épilogue avec l'aide de Valérie Michaux pour la mise en couleurs.



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

Les bulles des Jours : la bande dessinée et le roman de Boris Vian. Une actualisation à travers l'intertextualité

Ainhoa Cusacovich Torres

Universidad nacional de educación a distancia (UNED)

acusacovi1@alumno.uned.es

Universidad de Valladolid, Espagne

ainhoa.cusacovich@uva.es

<https://orcid.org/0000-0001-9167-5393>



Reçu le 13-02-2020 / Évalué le 27-04-2020 / Accepté le 15-05-2020

Résumé

L'une des caractéristiques les plus remarquables de Boris Vian est, sans doute, la capacité de créer des collages invraisemblables, la facilité de mélanger tous les arts. L'adaptation du roman en bande dessinée suppose un vrai défi au niveau esthétique, tellement suggestif dans le roman grâce aux métaphores employées. Quels sont, donc, les procédés qui garantissent la persistance du pouvoir symbolique des mots de Vian dans l'adaptation de Jean-David Morvan et Marion Mousse ? Dans cet article, nous développerons les similitudes et différences, les clins d'œil vers l'intertextuel et les interférences entre le texte romanesque et son adaptation en bande dessinée de l'histoire d'amour bien connue de Colin et Chloé.

Mots-clés : bande dessinée, Vian, adaptation, couleur, intertextualité

Las viñetas de los Días: el cómic y la novela de Boris Vian. Una actualización a través de la intertextualidad

Resumen

Una de las características más destacables de Boris Vian es, sin duda, la capacidad de crear collages inverosímiles, la facilidad para mezclar todas las artes. La adaptación de la novela al cómic supone un verdadero desafío a nivel estético, tan sugerente en la novela gracias a las metáforas empleadas. ¿Cuáles son entonces los procesos que garantizan la pervivencia del poder simbólico de las palabras en la adaptación de Jean-David Morvan y Marion Mousse? En este artículo desarrollaremos las similitudes y las diferencias, los guiños a lo intertextual y las interferencias del texto novelesco y su adaptación al cómic de la famosa historia de amor de Colin y Chloé.

Palabras clave: cómic, Vian, adaptación, color, intertextualidad

The strips of the Days: the comic and Boris Vian's novel. An update through intertextuality

Abstract

One of the most significant characteristics of Boris Vian is, doubtlessly, the faculty to create unlikely collages and the ability of mixing all the arts. The adaptation of the novel to the comic supposes a real challenge at an aesthetic level, so suggestive in the novel thanks to the metaphors employed. So, which are the processes ensuring the persistence of the words' symbolic power in the adaptation of Jean-David Morvan and Marion Mousse? In this article we will explore the similarities and differences, intertextual nods and interferences of both the novel and the comic adaptation of Colin and Chloé's love story.

Keywords: comic, Vian, adaptation, colour, intertextuality

Introduction

La vie de notre auteur, Boris Vian, a été influencée par de nombreuses disciplines artistiques : littérature, sculpture, dessin, cinéma, musique et, bien sûr, bande dessinée. Cette richesse culturelle imprègne le roman *L'Écume de Jours* et présente une ambiance où tous les sens sont en éveil, où l'on évoque automatiquement une bande son de jazz pour chaque partie du roman. Ses romans constituent, donc, une combinaison d'ingrédients où chacun d'entre eux pourrait être analysé à partir d'une approche différente : de l'écritique jusqu'à la sociologie. Ainsi, Pestureau décrit l'œuvre de Vian et sa symbiose avec la « paralittérature » : « [...] des voyages dans les espaces à l'utopie du futur. Poivre et piment du « thriller », sésame-ouvre-toi de la SF, ketchup de la BD, notre Boris ne néglige aucune épice pour relever sa cuisine ou personnaliser sa "salade" » (Pestureau, 1978 :251).

En ce qui concerne le roman de *L'Écume des Jours*, Charles Belmont en a fait l'adaptation cinématographique en 1967 et Michel Gondry en 2013. En 1999 Benoit Preteseille en a fait la première adaptation dans sa bande dessinée aux éditions Warum et celle de notre travail (Morvan, Mousse, 2012) constitue la dernière tentative de refléter cet univers sensoriel.

Décrit comme un « peintre verbal », doté d'un langage très imagé (Marchand, 2009 :332), Vian a rempli ses textes avec des graffitis et des dessins : cubes, échiquiers ou spirales. Il les aurait même dessinés sur le manuscrit de *L'Écume des Jours*. Certaines images, comme les célèbres « miams » apparaissent aux marges des textes. Il s'agit de figures rondes schématiques avec des onomatopées dessus qui insistent sur l'importance de la symbiose entre image et mot pour l'auteur. La langue utilisée est déjà symbolique, reliée au champ plastique, où chaque « [...] mot vit de sa propre vie. Atome d'un univers visuel, point stratégique d'une courbe,

d'un angle, il finit par architecturer une chorégraphie picturale. Le mot de Vian ne cherche pas à se faire comprendre. Il séduit le regard lecteur, hypnotise l'œil contemplateur, éblouit l'esprit visionnaire » (Hainault in Arnaud, 1976 :129).

Ce qui a été effectivement l'inspiration de Vian pour créer son univers romanesque, peinture, bande dessinée, cinéma, est si présent dans sa création qu'elle se prête à son tour aux adaptations ultérieures. Évidente ou pas, pertinente ou pas, l'adaptation en bande dessinée du roman constitue un vrai défi, car la nouveauté et la grandeur de l'œuvre originale sont basées sur le pouvoir de la métaphore et l'abondance de la synesthésie.

Pendant, pour certains d'entre nous, comme pour Cédric Illand, l'adaptation doit s'affranchir du récit original : « Hitchcock disait que pour faire un bon film, il fallait un mauvais roman. Il savait tirer d'un roman sa substantifique moelle et faisait ce qu'il voulait par la suite. Au bout du compte, ce que l'on va voir, c'est un Hitchcock, pas une adaptation. Pour moi, la BD fonctionne de la même manière » (Site Babelio, 2017). Les bandes dessinées constituent des œuvres indépendantes ; même si l'idée originale provient d'un roman, le fait de rester fidèle à celui-là n'étant pas le but ultime.

En ce qui concerne son autonomie, le terme « roman graphique » a finalement conféré à l'ouvrage un statut propre, une création qui ne suppose plus une adaptation littéraire, en niant donc une « reverential attitude » (Baetens, Frey, 2014 :204) vers le roman. La liberté gagnée ainsi a permis les auteurs d'ajouter des éléments à la bande dessinée qui n'étaient pas présents dans le roman. Le résultat est une œuvre enrichie et pleine de références culturelles et biographiques qui ajoutent des nuances au récit. Nous trouvons une nouvelle création qui, à l'aide de l'intertextualité, constitue ce que Thomas Leitch a appelé « celebration » (Slethaug, 2014 : 3), l'un des différents niveaux d'adaptation.

Le possible et l'impossible se mélangent dans un monde où objets et animaux sont animés. Le contraste entre réel et irréel se révèle semblable à celui du roman, où la base correspond à notre monde et semble vraisemblable mais les mécaniques sont bizarres en ce qui concerne le temps, l'espace et la physique en général. La bande dessinée devient le format parfait pour reproduire cette dualité surréaliste :

[...] les bandes dessinées ou BD, les cartoons ou les dessins animés, sont présents dans le monde du possible et de l'impossible que Boris Vian configure, car ils partagent l'agilité du mouvement et la plus grande liberté de l'imagination. Les situations inattendues, l'animation des objets, l'animalité des humains, la personnification des animaux, la plasticité du visuel¹ (Cortijo Talavera, 2002 : 418).

Ces « dynamiques animées » sont partout dans l'histoire de Colin et Chloé. L'espace se déforme et les personnages secondaires se transforment en matériel de papeterie. « Il courait de toutes ses forces, et les gens, devant ses yeux, s'inclinaient lentement, pour tomber, comme des quilles, allongés sur le pavé, avec un clapotement mou, comme un grand carton qu'on lâche à plat » (Vian, 1996 :153). En ce qui concerne les sens, la synesthésie retrouve dans la bande dessinée l'allié parfait, avec des « correspondances entre les divers sens » (Fresnault-Deruelle, 1977 :141).

L'œil écoute, la main entend, l'oreille voit, les métaphores poétiques se trouvent soudain prises au pied de la lettre et converties en images. L'ingéniosité des dessinateurs-scénaristes va jusqu'à franchement verser dans le surréalisme lorsque certaines séries, en d'étranges scénarios, mettent en scène des actants n'ayant d'autres formes que celles d'énormes organes des sens [...] (Fresnault-Deruelle, 1977 :142).

Néanmoins tout ce qui est relié à l'olfactif, le parfum des fleurs et des femmes est impossible à reproduire, le toucher des substances visqueuses difficile à imiter et la couleur minutieusement décrite dans le récit se réduit avec le choix du noir et blanc.

Quand le toucher ne touche pas. Inodore et incolore

La chevelure de Chloé devient dans la bande dessinée le décor où Colin et Chick se reposent, elle envahit la case, ayant devenu si grande qu'ils peuvent se plonger dedans afin d'être enveloppés par le parfum. (22²) Les longues métaphores olfactives sont ici substituées par le jeu avec la taille des images et l'interrelation des personnages avec le décor de chaque vignette. « L'espace tactile » (Fresnault-Deruelle, 1977 :132) créé entre ces personnages intensifie leur relation et le lien entre le toucher et l'odorat et la psychologie.

Le choix du noir et blanc de la bande dessinée de Marion Mousse manque des traits qui sont reliés à la couleur, mais en même temps, la médiation entre le roman et cette création artistique « suppose [...] de construire une bande dessinée dans laquelle la visibilité se fait la plus discrète possible, allant presque jusqu'à se faire oublier » (Berthou, 2010). Cette servilité de la bande dessinée a comme but celui de « se mettre au service d'un patrimoine et perpétuer la mémoire d'œuvres susceptibles de traverser espaces et temps » (Ibid., 2010).

La portée du passé et des aspects culturels qui entourent la production littéraire devient plus nécessaire que jamais à cause de ce que Baetens et Frey appellent

« culture of nostalgia » (Baetens, Frey, 2014 : 217). Les auteurs de bande dessinée contribuent aussi avec leurs créations dans une période, celle de nos jours, où le contexte historique et social prend une importance capitale. « Après le postmodernisme et la “fin de l’histoire” du début des années 1990, le passé n’a peut-être jamais été si populaire qu’aujourd’hui³ » (Ibid.). Cet aspect explique le choix du noir et blanc, avec les nuances « rétro » que celui-ci implique. La médiation littéraire de l’adaptation que nous avons déjà décrite comme « célébration » justifie aussi l’abondance de références littéraires qui appartiennent à l’intertextualité.

Le noir et blanc présente des « valeurs limites » (Fresnault-Deruelle, 1977 :143) C’est l’ombre et la direction des taches qui prennent en charge les informations dévolues au jeu des couleurs, des valeurs et/ou du grain (ou hachures). Pour le traitement de la grosseur des taches, commun à tous les procès de représentation. (Ibid. : 144).

Cependant, l’utilisation de ces valeurs limites réussit à marquer la progression de l’angoisse et de la mort à l’aide de vignettes de plus en plus sombres, où le noir grandit et phagocyte la lumière autour des personnages.

L’effet magique de la lumière, des angles de vue et des contrastes de couleurs est très compliqué à reproduire et essentiel dans le roman, car cela fait partie de l’ambiance et de la provocation de l’œuvre.

Vian a toujours l’intention [...] de jouer avec le sens de la vue, et de faire en sorte qu’on ne croie plus en ce qu’on voit, comme il faut qu’on arrête de croire en tout ce qui est entendu ou lu. Il faut déshabituer l’œil pour voir la réalité quotidienne, lui présenter des phénomènes étranges de lumière et d’ombres comme ceux qui se produisent dans L’Ecume des jours ou dans L’Automne à Pékin, il faut subjuguier l’œil avec des spiraux hypnotiques et des rayures bicolores, il faut séduire avec le regard et attraper les regards, il faut provoquer⁴ (Cortijo Talavera, 2002 :535).

Même si la couleur n’est pas présentée dans la bande dessinée, ce qui enlèverait du sens à un roman où le visuel et olfactif sont essentiels, la signalétique apporte des images intéressantes. C’est le cas du panneau indiquant la rue « Avenue L. Armstrong », accompagné d’un dessin de trompette qui ajoute un aspect important pour Boris Vian : la musique. Les signes expliquent des réalités qui sont parfois commentées avec des notes de bas de page dans le roman, l’abstraction à l’aide des images étant beaucoup plus suggestive. Les auteurs ont mis quelques clins d’œil sur les dessins, comme la plaque d’immatriculation de la voiture qui emmène Colin et Chloé pour leur voyage de noces, où nous pouvons lire « Bison 08 » (68) en rappelant l’un des pseudonymes de Vian : Bison Ravi. D’autres éléments nous font penser

à l'aspect plus autobiographique de Vian, comme le panneau d'un café où nous pouvons lire « de Flore » (138). Il s'agit de l'endroit où Alise se rend afin de trouver Partre pour le tuer. Ce débit dont le nom ne nous est pas révélé dans le roman est relié à la vie de Vian et de Sartre, puisque le café de Flore était à l'époque l'endroit emblématique de réunion de ces deux hommes. D'autres éléments présents dans la bande dessinée renvoient à la personnalité et aux goûts esthétiques de Vian, les clins d'œil se répètent. Les rayures de Mangemanche se transforment en carreaux dans la bande dessinée. Il s'agit vraiment de l'un des dessins préférés de Vian, qui l'aurait déjà utilisé sur son tableau *Les hommes de fer*⁵.

Le système d'allusions appelle directement une génération, la nôtre, éloignée de plus d'un demi-siècle de l'époque où Vian a vécu ; et plus exactement, il vise « l'âge du printemps ». Le format convient parfaitement dans cet hommage à la création vianesque, l'adaptation d'un roman qui a attiré les lecteurs jeunes et qui a été la « voix en différé d'une révolte annonciatrice de Mai 68 » (Marchand, 2009 :235). La jeunesse et la bande dessinée ont un lien historique, « le fait que les bandes dessinées ont été autrefois reliées avec la jeunesse et les enfants met en valeur leur rôle dans une société qui est concernée par sa propre histoire⁶ » (Baetens, Frey, 2014 :220).

Les angles de prise de vue sont cependant assez pertinents, les plongées et contre plongées correspondraient à l'importance donnée par Vian au contraste spatiale haut-bas. La présentation des personnages sous différents plans : rapproché, gros plan, rend possible une alternance du personnage principal de chacune des parties du récit.

La bande dessinée permet de reproduire en même temps plusieurs points de vue, parfois sur la même page ou la même case, ce qui renforce le caractère kaléidoscopique qui était déjà présent dans le roman de Vian. L'imaginaire et le discours entre personnages partagent des scènes où le réel et l'irréel se mélangent, avec des images propres du surréalisme.

Les sons : notes de jazz et onomatopées

La musique est présente tout au long du roman et elle représente presque un personnage en soi. Sur la bande dessinée, elle est reproduite à l'aide de petites bulles avec des notes à l'intérieur, et l'emblématique « pianocktail » est façonné jusqu'au moindre détail en double page (12-13). Les bulles remplissent les cases, le texte entoure les personnages et les sons apparaissent partout. Le son du battement du cœur de Colin envahit deux vignettes au moment où Colin et Chloé se rencontrent. Il essaie de parler mais le battage autour ne lui laisse pas (35).

Le bruit assourdissant de l'homme qui joue du tambour dans son cœur l'assomme et s'oppose radicalement à la douceur du visage de Chloé. Le fait que les aspects physiques, psychologiques et physiologiques puissent partager la scène apporte sans doute une partie de la multisensorialité du roman.

Le roman de Vian est rempli d'onomatopées, cette expression moitié dessin moitié langage.

Mais l'influence la plus évidente des 'comics' chez Boris Vian est celle du 'langage des bulles', ces exclamations variées et originales jaillies de la bouche des personnages ; Vian utilise abondamment cette ressource pittoresque des onomatopées que la bande dessinée n'a pas inventée, certes, mais qu'elle a considérablement enrichi et perfectionnée. Ainsi déferlent chez Vian les 'Oooh!', 'Aââh!', 'Bouh!', 'Beuh!', 'Brrrou!', 'Rrrrououâh!', 'Ouilleouilleouille!', 'Couic!', les joyeux 'Youpi!', 'Tchin tchin!', 'Et hop!', les violents 'Bing!', 'Bang bangbang!', les incertains 'Heûps!', 'Vlouf!', 'Plof!', 'Baeuh!', et toutes ces onomatopées qui multiplient les lettres et barrent de leur giclée énergique les images de 'comics': 'Vzzou . . .', 'Bzzzzz . . .', 'Rrrran . . .', 'Bjjjjuii . . .', 'Fuuiiouou . . .', 'Ouâouâouâouâ (Pestureau, 1976 :91).

Ces « bruits » tellement expressifs sont aussi dans l'adaptation, dont signe et référent se combinent avec des groupes de lettres esthétiquement suggestifs. « Ainsi, l'onomatopée est-elle à la crête d'un sommet dont les pentes glissent d'une part vers le signe, de l'autre vers le référent » (Fresnault-Deruelle, 1977 :189).

Le temps carrollien

Nous trouvons des traits de l'œuvre de Carroll dans le roman de Vian. L'un des sujets repris est le traitement du temps et la logique altérée. Ces aspects pourraient être repris dans la bande dessinée plus aisément, car le neuvième art a des contraintes moins fortes au niveau de la temporalité.

Nous trouvons, par exemple, dans le roman :

Il avait invité à dîner comme tous les lundis soir, son camarade Chick, qui habitait tout près. On n'était encore que samedi, mais Colin se sentait l'envie de voir Chick et de lui faire goûter le menu élaboré avec une joie sévère par Nicolas, son nouveau cuisinier (Vian, 1996 :21).

Dans les cas du roman, Vian dispose des mécanismes qui aident à reproduire des logiques temporelles alternatives. La litote produite dans ce chapitre nous fait penser que le temps est géré par Colin comme bon lui semble. Ce n'est pas le cas dans la bande dessinée, où ce personnage annonce : « [...] je suis tellement pressé de revoir Chick que nous allons considérer que nous sommes lundi » (6).

L'expression « nous allons considérer » appelle à une appréciation sur le temps, une affirmation plus proche de la réalité. Dans le roman, Colin possède le contrôle du temps dans un sens démiurgique, il accélère l'heure à volonté.

Cependant, l'organisation du récit reste assez fidèle à la chronologie du roman, grâce à la « vacuité blanche » (Fresnault-Derruelle, 1977 :87) située entre les cases qui permet de reproduire la litote, permettant notre imagination de remplir les « espaces ».

Le dessin des présages

Les présages constituent des éléments significatifs du roman, la façon dont ils sont représentés sur la bande dessinée est efficace : avec des flèches. Les mouvements de la pensée sont reproduits ici à l'aide de flèches qui nous indiquent la succession des événements. Nous trouvons un exemple quand une orchidée sur le trottoir fait à Colin penser à Alise et au fait qu'il la reverra le lendemain. Nous pouvons « suivre » physiquement la pensée à l'aide de la sinueuse ligne (24).

Le nénuphar apparaît plus tôt sur la bande dessinée que dans le roman. Dans la première, nous le repérons déjà le jour du mariage, quand Chloé est en train de faire sa toilette et qu'elle demande à la souris, en regardant son reflet dans l'eau du bassin d'argent, si elle la trouve jolie (53). Cependant, nous ne trouverons pas Chloé en train de tousser lorsqu'elle descend les escaliers de l'église le même jour, puisque ce présage-là appartient au même sujet : celui de la maladie qui s'approche.

La peur et l'angoisse sont représentées à l'aide de monstres qui poursuivent Colin quand il reçoit l'appel à la patinoire et qu'il met du temps à arriver chez lui. La peur qui le menace l'empêche d'avancer est exprimée avec une belle image : celle du drap du lit de Chloé qui entrave le mouvement de Colin en envahissant la case partagée par les deux amants. Cet objet relié autrefois à l'amour constitue l'obstacle qui ne permet pas à Colin d'avancer. L'angoisse est aussi présente grâce aux textures du dessin. Par exemple, dans le premier rendez-vous des deux personnages, ils se reposent sur un banc dans la forêt. La nature est dessinée comme étouffante, à l'aide des traits qui tournent autour de Colin et Chloé comme s'il s'agissait d'une spirale de feuillage vivante (45).

L'architecture en vignettes

Même au niveau de l'espace, en parallèle avec la croissance de la maladie de Chloé, les chambres de la maison où ils habitent deviennent de plus en plus rondes.

La nature sauvage regagne un espace que l'homme avait modelé avec l'architecture propre des hommes, c'est-à-dire : carré. L'espace de cette chambre pourrait correspondre au rectangle de la vignette qui devient progressivement ovale, puis ronde.

La métaphore obsessionnelle du rond est parfaitement reproduite dans les images. Nous trouvons des dessins de cercles, ronds et ellipses. C'est le cas de l'image de l'entrée à la fête chez Isis, les escaliers tournent en spirale et donnent une esthétique surréaliste où rien n'est ce qu'il paraît et les termes « haut » et « bas » se mélangent (33). La disposition des vignettes a acquis aussi des traits de la métaphore et sur la page 85 de la bande dessinée nous remarquons l'organisation de la planche autour d'une vignette ronde ; l'explication : Colin vient de jouer un disque de Duke Ellington dans la pièce où se trouve Chloé, qui a pris la même forme ronde.

En ce qui concerne la mise en page, les auteurs ont choisi des pleines pages pour reproduire les recettes de cuisine de Gouffé, le célèbre cuisinier qui sert comme inspiration de Nicolas. Cela reproduit l'importance donnée à la cuisine dans le roman, les plats préparés par le cuisinier de Colin étant de vrais événements. Ainsi, la recette de *l'Anguille en croûte* remplit la page 8, celle de *l'Andouillon des îles au porto musqué* la page 26, celle du *thé brun* la page 38. Le dessin reproduit des scènes d'ambiance magique, dans lesquelles Gouffé-magicien prépare des potions, ces images constituent *l'alternance périodique* (Groensteen, 2011 :162), des cases qui produisent un effet de série, qui marquent le rythme du discours.

Les doubles pages sont réservées à des événements essentiels pour la trame ou des concepts indispensables pour comprendre le roman globalement. La première double page est consacrée au célèbre *pianocktail* (12-13) joué par Colin pour créer des cocktails magnifiques. La symbiose de sens reproduit les synesthésies du roman à la perfection. La patinoire, endroit où Colin rencontre Alise pour la première fois est aussi décrite en double page (18-19). Les mines de cuivre sont aussi représentées de la même taille (68-69), puisqu'il s'agit du début de la fin, de la catastrophe qui commence dans le voyage de noces de Colin et Chloé. Le nénuphar qui envahit la poitrine de Chloé est présenté en forme de radiographie aux pages 100-101, étant celui-là l'un des éléments les plus importants du roman, et qui vont entraîner la tragédie. Les vignettes surdimensionnées viennent « rompre le rythme de la mise en page, créant un petit choc visuel manifestement censé procurer au lecteur une prime de plaisir » (Groensteen, 2011 :46).

Finalement, nous trouvons des mises en page dont l'organisation renvoie à la même métaphore obsessionnelle, celle du rond, du cercle, de la spirale de l'angoisse. Lorsque Fresnault-Deruelle parle de « solarité du héros au centre

d'une composition radiale » (Fresnault-Deruelle, 1977 :55) ce n'est pas toujours le héros global de la narration, mais des fois, comme dans ce cas-là, d'une notion essentielle dans l'intrigue : l'apparition du nénuphar dans le poumon de Chloé. Le personnage principal, le Docteur Mangemanche, apparaît au centre de la page (85) expliquant la nouvelle sur la maladie de la femme de Colin et toutes les images autour aboutissent au centre, comme épigénèse de la tragédie.

Le rond, la giration et la spirale sont des constantes dans le roman. En d'autres mots, dès que l'on cesse de regarder le dessin de Vian comme une inscription statique, on découvre que sans être fait uniquement de spirales il est toujours « spiralé ». De la « spirale sur la blancheur polie » tracée par la forme Colin (p. 39) aux anneaux qui ensèrent les corps (p. 134), il y a toujours un enchaînement d'arabesques, une giration infiniment souple dont on ne sait jamais si elle part ou si elle revient. Hémisphères, spirales, ovales, cylindres se glissent transversalement et longitudinalement au fil des chapitres, micro-espaces de la peinture (Hainault, 1976 :130).

Cette idée est reprise dans la bande dessinée à l'aide des formes qui se répètent partout : le dessin du sol avec des ondulations (19), les cheveux frisés qui envahissent les scènes (22), des escaliers en colimaçon (33), la chambre en ovale (107) ou le disque qui tourne (155).

L'apparente simplicité des personnages

Les personnages se différencient beaucoup plus dans la bande dessinée, l'un des principes essentiels pour la bande dessinée étant la physiognomonie, la façon dont les dessinateurs expriment leur intériorité à travers l'image extérieure. Le fait de partager des tenues vestimentaires comme dans le roman n'est pas respecté. Cela serait largement plus difficile de les distinguer, de comprendre leur évolution, donc ils doivent avoir des traits plus distinctifs afin de pouvoir mieux suivre l'argument. Cette représentation des personnages renforce l'idée qu'ils ne sont pas du tout interchangeables les uns par les autres, un préjugé assez commun pour les lecteurs du roman.

Les contours des personnages sont parfaitement dessinés. Quand Chloé est sur son lit, son profil se définit par rapport à l'entourage avec une énorme précision. La simplicité des traits de la bande dessinée met en valeur l'une des caractéristiques les plus remarquables des personnages dans le roman : le fait qu'ils sont plats, que leur psychologie est très peu décrite et qu'ils se définissent par leurs actions et interrelations.

Les bulles et l'espace

Les bulles constituent l'intégration de la parole dans le dessin : « Le phylactère est conçu comme un placard hiéroglyphique, une affiche sémantique, semblable aux « textes » accompagnant les fresques mortuaires égyptiennes antiques, véhiculant la voix du récit au long du déroulement diacritique de celui-ci. Il en devient par-là presque l'*idéogrammatization* de la « parole » dans la bande dessinée, car il écrit la parole [...] » (Toussaint, 1976 :83).

Proche de l'utilisation du langage dans le théâtre, la bulle correspond parfaitement aux dialogues du roman, qui sont abondants et propres à la langue familière. Leur disposition et organisation, même à l'intérieur des bulles, permet de chevaucher deux discours transmis à des moments différents. C'est le cas de la bulle où Chick explique à Colin l'ambiance de la conférence de Jean Sol Partre où il a rencontré Alise (14). Nous observons des « blablabla » qui entourent le vrai message. Cet effet aide à la contextualisation et mélange deux réalités dans un même acte de communication, ce qui serait impossible dans la narration.

Le fait de pouvoir mélanger des réalités différentes dans le même espace visuel permet de visualiser les scènes là où le discours indirect apparaît. Nous trouvons un exemple quand Chick décrit la première rencontre avec Alise et la conversation qui s'est développée en ce moment-là (15). Cela permet les trois personnages de partager la scène. Ce détail est particulièrement intéressant pour tous ceux qui connaissent bien le roman et peuvent se rappeler l'intérêt que Colin éprouve, dès le premier instant, pour le personnage d'Alise. L'effet d'intrigue est augmenté par la proximité physique des personnages -qui ne se connaissent pas encore- sur le dessin.

Transtextualité: quand *Alice in Wonderland* vient nous rendre visite

L'utilisation des panneaux permet aussi de faire des clins d'œil à l'œuvre de Lewis Carroll, essentielle dans l'interprétation du roman de Vian. Ici, un simple panneau en forme de flèche avec « là-bas » écrit dessus nous fait penser immédiatement à *Alice in Wonderland*, d'autant plus si nous avons repéré la petite clé d'or introduite dans la serrure de la porte de glace argentée du roman (Vian, 1996 :46).

Mais ce n'est pas le seul cas de transtextualité. Sur la photo du couple Colin-Chloé dans la bande dessinée on remarque les vêtements de la femme, qui a l'air d'une sirène, ce qui pourrait renvoyer aux contes d'Andersen en même temps qu'il se relie à l'extrait romanesque :

À l'endroit où les fleuves se jettent dans la mer, il se forme une barre difficile à franchir, et de grands remous écumeux où dansent les épaves. Entre la nuit du dehors et la lumière de la lampe, les souvenirs refluaient de l'obscurité, se heurtaient à la clarté et, tantôt immergés, tantôt apparents, montraient leurs ventres blancs et leurs dos argentés (Vian, 1996 :156).

La littérature contemporaine n'est pas non plus absente dans la bande dessinée. Nous pouvons lire un extrait de *La Nausée* de Jean Paul Sartre (144). Cet extrait appartient à la partie du roman où Chick écoute simultanément deux disques de Partre dans son pick-up. Encore une référence explicite à un personnage réel, et à son œuvre, qui n'est pas transcrite dans le roman. Vian utilise certains titres des œuvres de Sartre et les transforme - *Paradoxe sur le dégueulis, le Trou de la Sainte Colombe, le Choix Préalable avant le Haut-le-Cœur*- afin d'introduire l'existentialisme et ses théories qui sont à la mode à l'époque, mais nous ne trouverons pas les textes exacts dans le roman. Il s'agit encore d'une intention de cette adaptation d'aller au-delà de l'œuvre. En utilisant la même trame de fond, les auteurs de la bande dessinée s'écartent du texte littéraire en ajoutant un éventail de détails qui font le portrait de la vie de Vian et son entourage.

Nicolas est présenté comme un magicien en train de préparer des potions magiques. Il s'agit, probablement, d'un des exemples les plus représentatifs de l'idée de Benoit Peeters à propos de l'importance du texte et de l'image dans la bande dessinée :

Autant sinon plus que comme une confrontation de textes et d'images, la BD peut se définir comme la mise ensemble d'une narration par images fixes et par segmentation de la page ; ou, si l'on préfère, comme la réunion d'un découpage (agencement d'images destiné à être progressivement découvert, et d'une mise en page (« groupement de vignettes qui couvrent la surface entière » de la planche). (Peeters in Croix et Andriat, 1992 :26).

Ce n'est plus le texte qui « compte », ni l'image qui le fait, mais l'ensemble - à l'aide du découpage et de la mise en page - qui crée une nouvelle métaphore encore plus puissante que celle du roman. Dans ce cas-là, l'image renvoie à l'idée vianesque du travail comme aliénation, dont la seule exception est le travail artistique, y compris la cuisine, qui met en pratique une certaine magie créatrice. L'ambiance féerique de ces pages réussit à reproduire ainsi les idées philosophiques de Vian.

Conclusion

Cette bande dessinée a réussi à dépasser les « handicaps symboliques » (Groensteen, 2006 :23) que les théories de Thierry Groensteen expliquaient. Le but de la narration de la bande dessinée n'est pas que mettre en valeur le texte d'origine, mais « démembrer, décortiquer, mettre littéralement en pièce ce même texte pour servir les besoins d'une autre narratologie et fournir à une diégèse une forme de transposition graphique » (Berthou, 2015 :73).

Même en utilisant le texte abondamment, la maîtrise de l'image parvient à créer cette symbiose nécessaire dans laquelle le texte ne prévaut pas sur l'image, mais il l'enrichit et inversement. « [...] créer une bande dessinée à partir d'un texte premier suppose de prêter une nouvelle fonction à l'ensemble des mots et expressions qui le composent. Il s'agit de faire que ceux-ci participent de la construction d'un dispositif graphique [...] » (Berthou, 2015 :72).

En ce qui concerne son lien avec la caricature, ce qui constituerait un sous-genre mineur des arts plastiques, il faudrait souligner que le roman de base avait déjà des traits de caricature, car il s'agit d'une critique de certains aspects de la société. Il n'y a rien de plus sérieux que l'utilisation de l'humour pour dénoncer ce qui nous semble injuste. Finalement, le petit format convient parfaitement à un roman synthétique, déjà divisé en chapitres courts, ce qui faciliterait l'organisation en pages et cases différentes.

La façon de consommer des produits culturels est aussi en train de changer et demande des formats nouveaux, ce qui encourage de nouvelles formes de création plus reliées au collage. « Le format de la toile/Internet est labyrinthique et demande un style de lecture qui ne cherche pas la linéarité ou le détail, mais qui encourage le bricolage⁷ » (Baetens, Frey, 2014 :218). La bande dessinée correspond exactement à ces demandes de la culture digitale et, comme l'œuvre de Boris Vian, constitue une vision kaléidoscopique de la réalité autour du roman, dont nous avons besoin de comprendre et interpréter les détails.

L'histoire devient quelque chose de plus globale, et les références intertextuelles remplissent le récit avec des données paratextuelles intéressantes et pertinentes. Les auteurs ont réussi à créer ainsi une bande dessinée qui constitue à la fois adaptation et hommage à l'œuvre de Boris Vian dans un sens plus général, en dépassant la frontière du roman *L'Écume des Jours*. Cet ajout aide à comprendre l'œuvre de Vian et sa complexité à l'époque. L'œuvre de Boris Vian a constitué et constituera toujours la source et le destin de la « parallittérature ».

Bibliographie

- Babelio. 2017. *Où Babelio présente une étude sur les adaptations de romans en bandes dessinées*. Par aureliebabelio. [En ligne] : <https://babelio.wordpress.com/2017/05/30/ou-babelio-presente-une-etude-sur-les-adaptations-de-romans-en-bandes-dessinees/> [consulté le 3 décembre 2019].
- Berthou, B. 2010. Adaptations : une certaine littérature. In : *Du9, l'autre bande dessinée*. [En ligne] : <https://www.du9.org/dossier/adaptations-une-certaine/> [consulté le 1 décembre 2019].
- Berthou, B. 2015. Médiation, figuration, traduction : trois conceptions de l'adaptation d'œuvres littéraires en bande dessinée. In : Collectif, 2015. *Bande dessinée et adaptation*. Littérature, cinéma et TV. p.61-73. Éditeurs : Mitaine, Pitiot Schmitt et Roche. PU Clermont.
- Cortijo Talavera, A. 2002. *El sistema de personajes en la obra narrativa de Boris Vian. La constelación de personajes en las novelas firmadas Boris Vian*. Thèse doctorale, Universitat de València. [En ligne] : <https://www.tdx.cat/handle/10803/9831> [consulté le 2 janvier 2020].
- Croix, A. de la, Andriat, F. 1992. *Pour lire la bande dessinée*. Bruxelles : De Boeck.
- Dürrenmatt, J. 2013. *Bande dessinée et littérature*. Paris : Classiques Garnier. [En ligne] : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9106> [consulté le 2 janvier 2020].
- Fresnault-Deruelle, P. 1977. *Récits et Discours par la Bande. Essais sur les comics*. Paris : Hachette.
- Groensteen, Thierry, 2011. *Bande dessinée et narration*. PUF.
- Groensteen, T. 2006. *Un objet culturel non identifié*. Angoulême : éditions de l'An 2.
- Marchand, V-M. 2009. *Boris Vian le sourire créateur*. Paris : Éditions Écriture.
- Morvan, J-D., Mousse, M. 2012. *L'Écume des jours* (bande dessinée). Paris : Delcourt (Mirages).
- Pestureau, G. 1976, « Une étude de littérature comparée : Boris Vian, L'Écume des Jours et les influences anglo-saxonnes », *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*, n° 47 (October 1976), p. 85-100, Berghahn Books.
- Pestureau, G. 1978. *Les Amerlauds et les Godons*. Paris : UGE, 10/18.
- Philippe, M. 1993. *Traces en cases*. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (essai sur la bande dessinée), Louvain-la-neuve, Éd. Academia.
- Slethaug, Gordon E. 2014. *Adaptation Theory and Criticism: Postmodern Literature and Cinema in the USA*. UK : Bloomsbury.
- Tellop, N. 2014. Adaptations littéraires. In : *Neuvième art*. [En ligne] : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article767> [consulté le 14/12/2019].
- Tohmé, Y. 2011. « Les adaptations d'œuvres littéraires classiques en bandes dessinées ». [En ligne] : http://publiforum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=198 [consulté le 11 décembre 2019].
- Toussaint B. 1976, « Idéographie et bande dessinée ». *Communications*, n° 24. *La bande dessinée et son discours*. p. 81-93.
- Vian, B. 1996 [1947]. *L'Écume des Jours*. Notations de Gilbert Pestureau. Paris : Société des Éditions Jean-Jacques Pauvert. Livre de poche.

Notes

1. [...] los cómics, o tebeos o BD, y los cartoons o dibujos animados, están presentes en el mundo de lo posible y lo imposible que configura Boris Vian, pues comparten la agilidad del movimiento y la máxima libertad de la imaginación. Las situaciones inesperadas, la

animación de los objetos, la animalidad de los humanos, la personificación de los animales, y la plasticidad de lo visual.

2. Les chiffres entre parenthèses de cet article correspondent à la bande dessinée de notre analyse : Morvan, J-D. et Mousse, M. 2012. *L'Écume des jours* (BD). Paris : Delcourt (Mirages)

3. *After the post-modernism and the "end of history" of the early 1990s, the past has maybe never been as popular as it is today.*

4. *Vian se propone siempre [...] jugar con el sentido de la vista, y conseguir que se deje de creer en todo lo que se vea, como debe dejarse de creer en todo lo que se oye o se lea. Hay que desacostumbrar al ojo a ver la realidad cotidiana, hay que presentarle fenómenos extraños de luz y de sombras como los que tienen lugar en L'Écume des jours o en L'Automne à Pékin, hay que subyugar al ojo con hipnóticas espirales y rayas bicolors, hay que seducir con la mirada y atrapar las miradas, hay que provocar.*

5. Cette peinture a été créée par Vian en 1946 et fait partie de la collection de Christelle Gonzalo et François Roulmann.

6. *The fact that comics were once associated with youth and childhood further enhances their role in any society that is concerned with its own history.*

7. *The web/Internet format is labyrinthine and requires a reading style that does not look for linearity or detail but rather that encourages bricolage.*



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

Inventio et la problématique du genre dans *Lancelot*, la bande dessinée

Karen Casebier

Université du Tennessee à Chattanooga, États-Unis

karen-casebier@utc.edu

<https://orcid.org/0000-0003-0520-5534>



Reçu le 12-02-2020 / Évalué le 08-04-2020 / Accepté le 02-06-2020

Résumé

La bande dessinée *Lancelot* présente au lecteur une légende médiévale réinventée qui se préoccupe des questions sociales contemporaines tout en respectant les motifs littéraires traditionnels du roman arthurien. Cette œuvre revigore l'amour courtois médiéval en mettant un chevalier transgenre au centre du nouveau triangle amoureux et encourage une nouvelle lecture de l'histoire d'amour bien connue. Cet article propose d'analyser, de manière générale, la problématique de la crise d'identité du héros et le rôle de la femme-chevalier dans la bande dessinée par rapport aux motifs littéraires et à l'éthique chevaleresque du roman arthurien en faisant bien attention aux questions principales d'*inventio* dans l'adaptation contemporaine d'œuvres médiévales.

Mots-clés : littérature médiévale, littérature arthurienne, le chevalier, le néo-médiéval

Inventio y las cuestiones de género en *Lanzarote*, la novela gráfica

Resumen

La novela gráfica *Lanzarote* presenta al lector una leyenda medieval reinventada que se preocupa por cuestiones sociales contemporáneas sin dejar de respetar los motivos literarios tradicionales del romance artúrico. Esta obra revitaliza el amor cortés medieval al poner a un caballero transgénero en el centro de un nuevo triángulo amoroso que anima una nueva lectura de la bien conocida historia amorosa. Este artículo propone analizar de manera general la problemática de la crisis de identidad de los héroes y el papel de la mujer caballera en la novela gráfica en comparación con los motivos narrativos tradicionales y las preocupaciones éticas del romancero artúrico al prestar atención particular a la idea principal de *inventio* en las adaptaciones contemporáneas de la literatura medieval.

Palabras clave: literatura medieval, literatura artúrica, el caballero, el neo-medieval

Inventio and the Question of Gender in *Lancelot*, the Graphic Novel

Abstract

Lancelot is a graphic novel that reinvents this medieval legend to present contemporary social issues to the reader whilst simultaneously respecting the traditional literary motifs of Arthurian romance. This work reinvigorates medieval courtly love by placing a transgendered knight at the center of a new love triangle, thereby encouraging a new reading of a well-known love story. This article will focus on the hero's identity crisis and the role of the female knight in the graphic novel as compared to the traditional narrative motifs and ethical concerns of Arthurian romance, paying particular attention to the notion of *inventio* in contemporary adaptations of medieval literature.

Keywords: medieval literature, Arthurian literature, knight, neo-medieval

Introduction

Selon Peter Ackroyd (2002 : 118-24), le roi Arthur représente une source profonde de mythe et de symbolisme, une légende d'origine ainsi qu'une légende de l'éternel retour dont l'intemporalité repose sur son renouvellement. D'autres critiques littéraires vont plus loin, constatant qu'*Arthur pourrait incarner presque tous les désirs* (Haydock, 2008 : 1965)¹. La popularité et la durabilité du mythe de la Table Ronde dérive de sa capacité presque illimitée de s'adapter suivant la notion médiévale d'*inventio*, où les auteurs remanient une histoire existante en y mélangeant de nouveaux épisodes et personnages, à un tel point qu'elle semble nouvelle. Il n'est donc pas surprenant que l'auteur, le scénariste, la dessinatrice et la coloriste de *Lancelot*, la bande dessinée, aient proposé d'adapter la légende médiévale à l'époque contemporaine, en faisant du chevalier éponyme une femme déguisée en homme, grâce aux enchantements d'Avalon. En effet, *Lancelot*, la bande dessinée, demande au lecteur de reconsidérer la légende arthurienne par rapport à la problématique du genre, en insistant sur le fait que le chevalier célèbre a une crise d'identité parce qu'il est un homme transgenre.

Excepté la problématique du genre et l'identité sexuelle du héros, cette bande dessinée franco-belge suit de près ses sources littéraires médiévales, et raconte l'histoire de Lancelot dès son enfance chez la Dame du Lac jusqu'à la mort d'Arthur à la Bataille de Camlann. Le premier tome ré-imagine les enfances Lancelot dans le *Lancelot en prose* (c. 1215-35), tandis que l'aventure principale du deuxième tome dérive de *Lanzelet* d'Ulrich von Zatzikhoven (c. 1194). Les deux derniers tomes reposent sur l'intrigue de *le Morte d'Arthur* de Thomas Malory (1485)². En effet, avec ses fréquentes références littéraires, la bande dessinée est un bon exemple

de l'histoire traditionnelle selon la typologie des bandes dessinées arthuriennes de Jason Tondro (2002 : 169-70). Le décor de la bande dessinée est la Grande-Bretagne post-romaine, menacée des invasions saxonnes de l'extérieur et du désordre politique de l'intérieur, un élément qui renforce la notion d'intemporalité. Les personnages sont généralement bien développés malgré l'usage occasionnel de quelques personnages composites nécessaires en raison des contraintes narratives du genre. Mais en dépit de ce grand respect pour la littérature arthurienne, un *Lancelot* transgenre subvertit la forme et la fonction du personnage littéraire traditionnel et en révèle plus sur les mœurs culturelles contemporaines que l'éthique médiévale.

1. Le héros transgenre dans le contexte médiéval

Le genre est un miroir de la société pour bâtir ce qui est mâle et ce qui est femelle. En contraste avec le sexe, qui est un état biologique et immuable à la naissance, on peut expliquer le concept de genre en suggérant que ce dernier repose sur une construction sociale : contrairement au sexe, le genre est quelque chose *que l'on devient*, pour reprendre la phrase-clé de Simone de Beauvoir (1949 : 13)³. Judith Butler affirme que le genre d'une personne n'est qu'une représentation qu'on offre aux autres, et elle soutient que le genre est une performance sociale. Pour elle, les actes, gestes et désirs contribuent à une identité sexuelle qui reste une fabrication, car ces actes sont toujours performatifs (1990 : 112)⁴.

En littérature médiévale, les personnages travestis ne sont pas inconnus, mais les personnages transgenres sont d'autant plus rares. Dans la plupart des histoires de ce genre, un personnage féminin se travestit en homme pour des raisons spécifiques pendant un temps donné avant de retourner à la fin de l'histoire à son genre culturel et son sexe biologique. Dans *le Roman de Silence*, le personnage éponyme se déguise en homme depuis son enfance à la demande de son père afin qu'elle puisse jouir de son héritage. Mais quand le roi décide, à la fin du texte, que les femmes peuvent hériter (encore une fois) des biens de leur famille, elle reprend son identité féminine pour se marier avec le roi⁵. C'est une situation typique où le travestissement se normalise grâce au désir de la famille d'assurer l'héritage de son enfant, et où le travestissement est un acte délibéré de *piété filiale* de la part du personnage. Il est donc ironique que la performance du genre masculin dans ces histoires soit à la fois transgressive et normative : le travestissement devient normatif parce que le père ordonne une identité masculine mais la performance sociale du masculin par les femmes reste transgressive parce que ces personnages franchissent les limites des genres et des rôles sociaux strictement contrôlés au Moyen Âge. Pour elles, l'identité masculine offre l'exercice d'auto-déterminisme, un privilège

surtout masculin, avant de reprendre leurs rôles sociaux naturels (Perret, 1984-85) ; à cette époque, le genre et la biologie d'une personne étaient tous deux immuables.

La représentation de Lancelot en tant qu'homme transgenre est l'aspect le plus novateur de la bande dessinée, en particulier parce que les auteurs emploient un motif narratif médiéval seulement pour le détourner en question contemporaine. Comme dans *le Roman de Silence* (Heldris de Cornuälle, 1972 : vv. 1747-60), le jeune Lancelot (née Galaad) est éduqué en tant qu'homme pour assurer son héritage (Istin et al., 2014 : 4.14). Hélène, la mère de Lancelot et la femme du roi Ban de Benoïc et seule à connaître le sexe de l'enfant, confie le bébé à la Dame du Lac pour le protéger de Claudas des Terres Désertes. Quand Viviane examine l'enfant dans le Val Sans Retour, le lecteur apprend la vérité : « Le vieux roi Ban a voulu duper son monde. Tu es une fille, et pourtant, tous pensent que tu es un mâle » (Istin et al., 2008 : 1.18). La Dame du Lac maintient cette déception en créant une illusion pour que tout le monde perçoive Lancelot comme un garçon (Istin et al., 2008 : 1.18), y compris le héros.

La problématique du sexe et du genre se complique dans *Lancelot* parce que le jeune Galaad ignore son sexe biologique pendant son enfance, une étape de la vie où la socialisation de l'enfant joue un rôle critique dans la manifestation des rôles sociaux sexués, et continue à l'ignorer pendant son adolescence, quand le sexe et le genre de la personne s'accomplit (Diamond, 2002 : 323-25). En opposition avec *Silence*, qui a vite rendu compte de son sexe et devient complice dans sa performance du masculin tout en exprimant des réserves (Heldris de Cornuälle, 1972 : vv. 2496-98)⁶, Lancelot ne se rend pas compte de son propre sexe biologique. Lors de l'aventure centrale, il traverse en tant qu'adulte sa crise d'identité et n'arrive guère à consolider son sexe féminin avec son genre masculin, ce qui nous permet de considérer le héros comme étant un personnage transgenre (Tasker et Wren, 2002 : 315) offrant au motif littéraire du triangle amoureux entre le roi, la reine et le chevalier une interprétation contemporaine due à son identité de personnage transgenre.

2. Sexe, genre et identité chevaleresque

Après une enfance idyllique dans le Val Sans Retour qui consiste en épisodes d'entraînement physique avec Briag et d'enseignement moral avec Viviane (Istin et al., 2008 : 1.21-28)⁷, la Dame du Lac décide finalement que Lancelot mérite de venger son père contre le sorcier Iweret. La comparaison avec d'autres héros médiévaux continue dans cet épisode. Jusqu'à ce moment-là, Lancelot s'appelle Galaad, un prénom qui évoque la pureté et l'innocence du fils de Lancelot dans

la tradition littéraire arthurienne, mais on l'appelle aussi « jeune enfant » (Istin et al., 2008 : 1.18), « mon enfant » (Istin et al., 2008 : 1.23), ou « bel enfant » ((Istin et al., 2010 : 2.14), dont le dernier surnom fait référence au petit nom donné à Perceval par sa mère dans *le Conte du graal* (Chrétien de Troyes, 1990 : vv. 347-48, v. 362, v. 390). Ces dénominations rappellent aussi le surnom affectif employé par la mère du Bel Inconnu, appelant son enfant « Bel Fil » (Renaud de Beaujeu, 2003 : v. 124). Avant son départ, Viviane déclare que le destin de Lancelot commence aujourd'hui et lui présente une épée merveilleuse dotée du pouvoir de rompre toute illusion (Istin et al., 2010 : 2.14, 21). Morgane présage l'aventure centrale qui révèle et le sexe biologique et le vrai nom de Lancelot au héros en affirmant : « Cette arme n'apportera que du malheur » (Istin et al., 2010 : 2.21). Cette prédiction rappelle l'épée de Trébuchet dans *le Conte du graal* (Chrétien de Troyes, 1990 : vv. 3077-81), une arme qui présente un défaut de fabrication quand Perceval en a besoin.

Afin d'établir les qualités chevaleresques de Lancelot, les auteurs adaptent des aventures médiévales pour le lecteur contemporain. La plupart du tome 2 raconte les aventures de Lancelot dans la Forêt de Dodone, en route vers le Château de Behforêt où il combattra le sorcier Iweret et vengera la mort de son père. Comme dans le roman médiéval, il rencontre une Demoiselle Hideuse qui s'inspire du Fier Baiser dans *Lanzelet* (Istin et al., 2010 : 2.26-28), mais d'autres épreuves ont un caractère plutôt contemporain. Les arbres qui se transforment en Sylves pour attaquer le héros ressemblent aux Saules Cogneurs d'Harry Potter dont les origines dans l'imaginaire populaire remontent aux Arbres Combattants du *Sorcier d'Oz* (Fleming, 1939), pendant que son combat avec soi-même rappelle une scène similaire dans le film *Excalibur* (Boorman, 1981).

L'aventure centrale arrive à la fin du tome 2, et son emplacement au centre de la bande dessinée s'inspire de la structure du roman médiéval, qui réserve l'épisode le plus important au développement du héros, représenté au point médian du texte. Pour citer quelques exemples, dans *le Chevalier de la Charrette*, Lancelot découvre son destin dans le Cimetière Futur (Chrétien de Troyes, 1992 : vv. 1900-09) et l'identité du Bel Inconnu se révèle après avoir accompli le Fier Baiser (Renaud de Beaujeu, 2003 : vv. 3231-42). Arrivant au Château de Behforêt, la fille du sorcier, Iblis (qui devient l'épouse de Lancelot dans *Lanzelet*), lui donne des conseils pour vaincre son père (Istin et al., 2010 : 2.41). Le pouvoir du sorcier réside dans ses miroirs, avec lesquels il réalise de puissantes illusions. Le combat singulier entre Lancelot et Iweret a lieu dans sa galerie des glaces (Istin et al., 2010 : 2.42). Iweret fait une première tentative de tromper le héros en prenant la forme de sa mère, Hélène, qui l'incite à prendre sa place dans le monde arthurien comme l'héritier

du roi Ban de Benoïc. Mais au moment où Iweret appelle sa belle-mère Viviane, « une dame vile » (Istin et al., 2010 : 2.43), Lancelot brise une glace avec son épée, repoussant l'illusion d'Iweret (Istin et al., 2010 : 2.41-44).

Avant son départ du Val Sans Retour, Viviane avertit Lancelot que son épée est un objet merveilleux en le prévenant : « Si jamais elle boit le sang d'un magicien, elle te révélera un autre de ses pouvoirs » (Istin et al., 2010 : 2.19). Le combat singulier entre Lancelot et Iweret démontre une économie de geste et de dialogue (Istin et al., 2010 : 2.43-45) qui rivalise les combats littéraires du roman médiéval et termine quand le héros tranche la tête du sorcier (Istin et al., 2010 : 2.45). Comme dans le roman médiéval, cet épisode au centre de la bande dessinée révèle l'identité du héros ainsi que son destin. Lors du combat, Iweret prononce le vrai nom de Lancelot pour la première fois (Istin et al., 2010 : 2.43-44), et il émascule la femme-chevalier en insultant ses compétences chevaleresques : « Tu veux un combat honorable, toi qui n'es que le mirage d'un homme ... Si tu pouvais te voir, pauvre héros à la vie volée » (Istin et al., 2010 : 2.44).

Le Maître d'Illusions sait que l'identité masculine du héros n'est qu'un mirage pour tromper le monde, mais Lancelot subit un deuxième choc au moment où il voit son reflet dans les éclats de verre. C'est une victoire à la Pyrrhus qui provoque la crise d'identité sexuelle du héros dans le tome 4, mais les images du chevalier amplifient cette crise de foi initiale en peignant des images muables et fragmentées du sexe et du genre du héros. Le lecteur partage le point de vue du personnage, et voit le dos d'un homme : le torse en 'v', les épaules larges et les biceps musclés projettent l'image d'un homme idéal en arrière-plan du cadre. Mais les éclats de miroir brisés qui restent sur les murs et le plancher illustrent le visage et le torse d'une femme. Ces éclats de verre constituent une mise en abyme des cadres en miniature, et en les recomposant, le lecteur aperçoit les traits typiques d'un visage féminin dans un cadre et des seins ronds et volumineux dans un autre (Istin et al., 2010 : 2.45-46). Les morceaux de verre éparpillés dans les cadres qui composent ce portrait découpé signifient aussi l'état mental fragile de Lancelot, dont l'image corporelle féminine ne correspond plus à son genre masculin. Comme prévu par Viviane, en buvant le sang d'Iweret, l'épée a défait toutes les illusions, y compris celle qui avait bercée sa jeunesse : la réalité biologique cachée de Lancelot de soi-même (Istin et al., 2010 : 2.19, 45).

L'aventure qui dévoile le sexe biologique de Lancelot démontre le pouvoir du genre comme un acte performatif qui nie son apparence physique, grâce à la liberté artistique de la dessinatrice. Le dernier cadre représentant le torse nu du chevalier contraste le corps masculin intégral avec les fragments reflétés d'un corps féminin, insistant sur la réalité biologique du torse nu sans provoquer aucun désir sexuel chez

le lecteur. De plus, l'emplacement de cet épisode au point médian de l'histoire reproduit la structure du roman médiéval où le héros découvre son nom et son destin, et comme dans le roman médiéval, ce Lancelot transgenre doit résoudre la problématique de son propre genre qui s'oppose à son sexe avant la fin de la bande dessinée.

3. Sexe, genre et triangle amoureux

3.1 Lancelot et Guenièvre

Si l'épisode central de la bande dessinée se conforme aux conventions du roman médiéval, les auteurs démontrent leur sens d'*inventio* en préservant le triangle amoureux traditionnel du roi, de la reine et du chevalier mais en changeant le rôle de la dame comme objet du désir. Dans les tomes 3 et 4, il est évident que Lancelot, le chevalier transgenre, remplace Guenièvre comme objet du désir⁸. Un Lancelot transgenre greffe au motif littéraire traditionnel une glose moderne : dans le roman médiéval, le triangle amoureux est toujours une problématique où l'amour du chevalier pour sa dame s'oppose aux obligations féodales envers son seigneur. Le *fin'amor* est une idée littéraire qui ne reflète pas la réalité sociale ; le roman courtois et les chansons des troubadours proposent des liaisons adultères ou des liens affectifs entre la dame et le chevalier qui sont de rigueur dans la littérature médiévale, ce qui se justifie parce que le mariage médiéval représente un contrat politique ou économique entre deux familles ou pays. De nos jours, où le mariage d'amour et le divorce sont des normes sociales, les auteurs doivent adoucir le contexte de la liaison adultère éventuelle entre Lancelot et Guenièvre pour ne pas aliéner le lecteur contemporain qui connaît mal cette défense de l'adultère et qui pourrait évaluer leur amour selon une réalité et une éthique moins clémentes que celles du lecteur médiéval. Le mariage d'Arthur et Guenièvre se présente ainsi comme une union strictement politique dans laquelle Arthur attend patiemment que sa femme initie un rapport sexuel, ce qui libère l'amour de la dame et son chevalier du déshonneur aux yeux de nouveaux lecteurs.

De même, contrairement au roman médiéval, quand les deux amants se rencontrent, il n'y a pas de coup de foudre caractéristique de l'amour courtois. Pour rendre leur amour plus réaliste au lecteur contemporain, Lancelot et Guenièvre partagent des rêves clairvoyants érotiques qui présagent leur amour en même temps qu'ils suggèrent un aspect fataliste. Arrivant en Angleterre, Lancelot s'inquiète de ses visions de Guenièvre : « Cette femme dont je rêve parfois ... Elle fait partie de mon futur » (Istin et al., 2012 : 3.7). Quand Lancelot triomphe sur Gauvain au tournoi et se trouve en face de la reine, Guenièvre se rend compte que

le chevalier est « l'homme dont elle *rêve si souvent* » (Istin et al., 2012 : 3.20). Cet acte de reconnaissance se réalise sous la forme de vignettes qui soulignent les traits masculins de son visage : les cheveux négligés, de petits yeux de fouine, un nez large, la mâchoire carrée (Istin et al., 2012 : 3.20). Mais comme Iweret, le roi Arthur démasque l'illusion masculine pour apercevoir la figure propre à son sexe biologique : « Fais-toi connaître de tout Camelot et montre-nous ton visage, jeune ... femme » (Istin et al., 2012 : 3.20). Dans le cadre où le lecteur voit Lancelot en face du roi, l'illusion merveilleuse de Viviane cède à sa capacité supérieure de perception : on regarde les cheveux lustrés et les grands yeux vifs et foncés, la volupté d'une bouche enfantine et les angles arrondis de sa mâchoire (Istin et al., 2012 : 3.20). Lancelot aura beau se livrer aux exploits chevaleresques les plus remarquables, pour Arthur, il ne sera jamais un homme. Il est bien dommage de constater que l'illusion masculine de Lancelot croule aux yeux d'Arthur. Même de nos jours, il est probable que le lecteur contemporain résisterait à l'idée radicale d'un amour homosexuel entre Arthur et Lancelot, tandis qu'un amour lesbien entre Guenièvre et Lancelot ne le choquerait guère. On peut donc conclure que dans leur traitement des amours de notre héros transgenre, les auteurs et la dessinatrice privilégient les préférences du lecteur contemporain typique à cause de cette exception de l'illusion masculine qui domine le rapport de Lancelot avec les autres personnages.

Le triangle amoureux progresse lentement jusqu'au moment où Lancelot et Guenièvre jouissent de la Nuit d'amour. Après avoir gagné une grande victoire contre l'armée saxonne à la fin du tome 3, Lancelot tombe dans le coma pendant que toute la cour ne cesse de bavarder sur l'amour naissant entre lui et la reine (Istin et al., 2014 : 4.8). Le coma de Lancelot est une épreuve psychologique dans laquelle le héros transgenre devra mettre fin au conflit entre son sexe biologique et son genre culturel, un dilemme aggravé par le conflit traditionnel entre son amour pour la reine et la loyauté qu'il doit à son seigneur, mais cet épisode illustre aussi *l'entrelacement*, une technique narrative du roman médiéval rendu célèbre par Chrétien de Troyes dont les romanciers se servent pour amplifier la tension dramatique. Dans *l'entrelacement*, on commence une aventure chevaleresque, puis on l'abandonne pour une nouvelle aventure, seulement pour revenir à la première aventure plus tard dans le roman.

Comme le chevalier, l'histoire se paralyse. Le coma de Lancelot partage la double fonction de résoudre sa crise d'identité et de rappeler la structure narrative du roman médiéval, parce que l'action s'arrête jusqu'au moment où Lancelot se réveille. Cet épisode commence par le discours de Morgane, qui reproche à Lancelot son indécision et refuse d'accepter son rôle dans le monde arthurien. Selon Morgane,

Lancelot rejette la réalité en prenant refuge dans ses rêves, une faiblesse qu'elle attribue à son sexe féminin (Istin et al., 2014 : 4.5-6), mais soumise aux lois des hommes, la femme médiévale n'a pas droit à l'exercice masculin de l'auto-déterminisme. Cependant, la peur et l'incertitude du héros reflètent le conflit éthique principal du roman médiéval, comme il faut aborder la question de la déloyauté au roi qui se manifeste par son désir sexuel pour la reine (Istin et al., 2014 : 4.5).

Peu après l'arrivée de Lancelot à Camelot, Guenièvre annonce à son mari : « Depuis des semaines, je sens le désir faire bouillir mon sang » (Istin et al., 2012 : 3.30), une déclaration tardive d'amour conjugal que le lecteur remet en doute à cause de la présence de Lancelot à la cour. Quant au roi, il commence une opération de séduction différente pour faire de Lancelot un chevalier de la Table Ronde : « Tu es le héros que Camelot attendait » (Istin et al., 2012 : 3.24). Il est vrai que Lancelot est venu en Angleterre à la recherche de gloire et de renommée (Istin et al., 2012 : 3.9), mais Morgane expose clairement l'épreuve affective en l'accusant d'être un cœur adultère : « Tu convoites la femme d'un autre homme, de ce seigneur, cet ami, ce roi que tu aimes tant » (Istin et al., 2014 : 4.14). Et si les mots de Morgane évoquent les dix commandements bibliques, ils rappellent aussi le lexique du vice dans le roman médiéval car, tout compte fait, cette crise de foi est aussi féodale que morale.

Pendant qu'il reste dans le coma, Lancelot reçoit également des visions de Guenièvre et d'Arthur. Guenièvre implore son retour en constatant que son amour pour lui est un état mental qui dépasse ses attraits physiques : « Homme ou femme, votre beauté ne touche que mes yeux, mais votre âme, elle, me remplit toute entière » (Istin et al., 2014 : 4.13). Avec ces mots, Guenièvre embrasse la double nature de Lancelot, qui comprend son sexe féminin et son genre masculin, mais contrairement au roi qui ne voit qu'une femme. Arthur fait appel à la *vanitas* des femmes, l'appelant « une guerrière » ou « une reine » (Istin et al., 2014 : 4.14), mais il termine son discours en suggérant : « C'est toi que j'aurais épousée » (Istin et al., 2014 : 4.14). Mais malgré les rêves lucides de Lancelot, c'est à lui seul de se libérer du coma psychosomatique arrivant finalement à intégrer son genre masculin à son corps féminin. Il se réveille sans l'illusion de son identité masculine, montrant à tout le monde que le sauveur du monde arthurien est une femme-chevalier (Istin et al., 2014 : 4.16).

Une fois réveillée, Perceval remarque simplement « Tu es ... changée » (Istin et al., 2014 : 4.16), un commentaire linguistique qui signifie que la crise d'identité de Lancelot est maintenant résolue par l'intégration de ses identités biologiques et sociales, mais le conflit médiéval entre l'amour et la loyauté reste à déterminer. Lancelot s'enfuit dans la forêt pour considérer tous ces événements, mais quand

il renvoie Perceval à la cour avec Excalibur, Guenièvre le poursuit et l'épisode conclue par la célèbre Nuit d'amour (Istin et al., 2014 : 4.27-28). Contrairement au roman de Chrétien de Troyes, où la passion de Lancelot l'emporte sur les barreaux de fers pour réunir le chevalier avec sa dame (1992 : vv. 4602-06, 4636-49), dans la bande dessinée, c'est la femme qui courtise l'objet de son désir, et sa quête amoureuse parallèle aux aventures du chevalier médiéval.

Dans *Lancelot*, la Nuit d'amour est une aventure strictement féminine, non seulement à cause du rôle de Guenièvre et son agressivité sexuelle, mais aussi parce que la dessinatrice met Lancelot dans le corps d'une femme. Néanmoins, les auteurs font attention au statut du héros comme personnage transgenre quand Guenièvre annonce que ses sentiments restent les mêmes : *Peu importe ton apparence. Ton cœur reste celui d'un homme* (Istin et al., 2014 : 4.27). Et quand Lancelot conteste faiblement qu'il doit honorer le serment qu'il avait prêté au roi, Guenièvre réplique en toute connaissance de son dilemme féodal : *Laisse-moi trahir Arthur pour nous deux* (Istin et al., 2014 : 4.27).

Pour illustrer la Nuit d'amour, la dessinatrice n'épargne rien en peignant un tableau puissant d'amour lesbien ; il y a un surcroît de seins ronds et volumineux, des cuisses aux courbes féminines et des dos trop arqués (Istin et al., 2014 : 4.27-28). Cette scène occupe deux pages du tome 4, ce qui rend cette scène d'amour la scène d'amour la plus longue de l'œuvre⁹. Bien que ce soit un choix artistique de la part des auteurs et de la dessinatrice, la longueur de cette scène d'amour lesbien minimise la crise d'identité du héros transgenre en niant l'identité masculine conservée par l'illusion merveilleuse d'un corps masculin. Malheureusement, au lieu de supposer les possibilités sentimentales du chevalier transgenre, ces vignettes ne font que susciter le regard du lecteur en exploitant leurs fantasmes sexuels.

3.2 Lancelot et Arthur

Quand Guenièvre emmène Lancelot à Camelot, la réunion entre le roi et son chevalier n'est pas joyeuse. Lancelot ne dissimule pas et se révèle sous sa forme biologique résolument féminine ; il enlève son heaume et confesse : « Je suis née femme, mais on m'a élevée comme un homme » (Istin et al., 2014 : 4.32). Malheureusement, le roi considère Lancelot comme un monstre et l'accuse de trahison (Istin et al., 2014 : 4.32-33). La monstruosité de la femme-chevalier est évidente ; en effet, au Moyen Âge, on ne peut, en aucun cas, séparer le sexe biologique du genre culturel, mais Arthur reproche aussi au chevalier de l'avoir déçu : « Tu savais donc ce que tu étais et tu m'as menti » (Istin et al., 2014 : 4.32). C'est un argument facile à réfuter, étant donné que seulement Arthur et le sorcier Iweret

ont pu discerner son sexe sous l'illusion merveilleuse de la Dame du Lac (Istin et al., 2014 : 3.20, 2.44). De plus, pendant les rêves lucides de Lancelot lors de sa crise d'identité, il est clair qu'Arthur sait que son champion est une femme biologique : « Excalibur m'a montré ce que tu étais véritablement » (Istin et al., 2014 : 4.14). La colère d'Arthur s'explique du fait que la chevalerie est une profession masculine défendue aux femmes, qui ne mérite ni l'honneur ni la responsabilité de la chevalerie à cause des faiblesses supposées de leur sexe, et il serait impossible, pour le roi, de garder le secret de Lancelot une fois qu'il s'est dévêtu lui-même de l'illusion masculine. Quand Arthur blâme la femme-chevalier pour avoir sali « les idéaux de Camelot » (Istin et al., 2014 : 4.33), il regrette plus la déloyauté et la perte de son champion, « le héros que Camelot attendait » (Istin et al., 2014 : 3.24) que l'infidélité de la reine. Cependant, on peut également conclure que la réaction d'Arthur ne signifie que la colère et la honte d'un homme *cocu*, étant donné que Guenièvre venait de lui raconter son aventure dans la forêt (Istin et al., 2014 : 4.33).

Dans sa démesure, le roi condamne son champion à la prison et met son épouse en résidence surveillée. L'emprisonnement de « ce monstre » qui n'est ni femme ni homme suscite des discours misogynes effrénés de la part des autres chevaliers de Camelot. D'une part, le faire-valoir traditionnel de Lancelot dans *le Chevalier de la charrette*, Méléagant, profite de la faiblesse du roi : « Notre champion est une femme. Camelot est perdu » (Istin et al., 2014 : 4.36). D'autre part, Keu s'éloigne de son rôle d'agitateur en lamentant la chute de Lancelot : « Tu étais l'espoir de Camelot, la lumière censée nous guider tous vers les idéaux d'Arthur, la bannière qui s'élève au-dessus des batailles » (Istin et al., 2014 : 4.37)¹⁰. Arthur et Keu, insistant sur les valeurs morales du chevalier, les regrets sincères de Keu mettent en relief le romantisme de la chevalerie comme un idéal éthique, ce qui représente une attitude plus moderne que médiévale ; cette interprétation de la chevalerie a ses origines dans les lectures des romantiques du roman arthurien, mais les adaptations contemporaines de ces œuvres en cinéma arthurien démontrent souvent cette même observation idéaliste qui s'oppose au rôle médiéval du chevalier¹¹. En même temps, la lamentation de Keu souligne la réalité féodale du chevalier dans son rôle de membre très qualifié d'une armée privée permanente. Dans cette perspective, l'emprisonnement de Lancelot n'est pas seulement un échec féodal, mais une menace stratégique pour Camelot, qui se trouve déjà en position de faiblesse à cause du pacte conclu entre Morgane et les Saxons (Istin et al., 2014 : 4.9).

Quant au triangle amoureux, la cellule de Lancelot devient le site d'une rencontre révélant le désir du roi pour son chevalier, donc le lecteur a l'occasion de contraster l'amour lesbien entre Lancelot et la reine avec un amour hétérosexuel traditionnel. Quand Arthur rend visite à Lancelot, il admet son désir pour lui avant d'arracher

ses vêtements d'un seul coup : « Mes mains ont autant envie de te tuer ... que de te toucher » (Istin et al., 2014 : 4.41). Arthur déclare sans aucune ambiguïté son amour pour son champion :

Ces derniers mois, j'ai passé mon temps à observer ton visage ... à chercher les traits de la femme que j'avais vue lors du tournoi ... J'ai fait des rêves dont j'ai honte ... Quant à l'amitié qui nous a unis, elle n'était qu'une illusion, tout comme ton apparence. Elle cachait des sentiments que je m'interdis d'éprouver (Istin et al., 2014 : 4.42).

À l'opposé de la reine, qui accepte la double nature du chevalier transgenre, Arthur semble ignorer que l'illusion masculine de Lancelot projette au monde l'image corporelle que la femme-chevalier nourrit dans son for intérieur. Pour le roi, les habits masculins et les armes du chevalier, ainsi que ses grands exploits chevaleresques, ne sont que du travestissement, l'imitation et la performance du masculin par une femme. Quand on lui dit que Perceval a quitté Camelot avec une femme, Arthur demande sur un ton ironique : « Ressemblait-elle à Lancelot ? » (Istin et al., 2014 : 4.18). Puis, avec le retour de Guenièvre, Arthur déclare : « Le temps des masques est fini » (Istin et al., 2014 : 4.32). Dans un contexte où l'apparence masculine n'est qu'un caprice du personnage, on pourrait se demander si la colère du roi dérive d'une homophobie latente, mais encore une fois, il est probable que les auteurs ont voulu minimiser le risque d'aliéner le lecteur en caractérisant le rapport entre Arthur et Lancelot comme une relation strictement hétérosexuelle. De plus, si Lancelot résiste à peine les avances de Guenièvre lors de la Nuit d'amour, il n'hésite pas à exprimer sa passion pour son époux : « De tout mon être, je t'aime ... mon roi » (Istin et al., 2014 : 4.42).

Cependant, là où la scène d'amour avec Guenièvre demande au lecteur d'accepter Lancelot en tant que chevalier transgenre, la scène d'amour avec Arthur appelle à *chercher la femme*. Si l'agressivité de Guenièvre reste au plan verbal et tente de surmonter le conflit traditionnel médiéval entre l'amour et le devoir, la passion d'Arthur prend plutôt un caractère physique. Emasculé par la reine qui lui refuse le lit conjugal (Istin et al., 2012 : 3.30), le roi démontre une agressivité masculine saine qui ressemble à un fantasme du viol. Après avoir arraché ses vêtements, le roi initie un baiser, et il prolonge leur embrasse en tenant son poignet contre le mur à hauteur des visages. En fait, seule la réponse passionnelle et volontaire de Lancelot atténue une scène de viol. Ce qui est remarquable repose sur le fait que la vraie Nuit d'amour ne se passe pas dans la forêt avec la reine, mais dans l'espace clos et intime du donjon de Camelot.

Les liens affectifs entre les deux couples se remarquent le plus souvent dans les images de Lancelot qui sont peintes comme mâle ou femelle à la tour, bien que le traitement des amours de la femme-chevalier manque de la détermination nécessaire pour avoir un vrai héros transgenre car les images du héros qui se trouvent au centre du nouveau triangle amoureux sont trop variables, même avant la résolution de sa crise d'identité. Si la relation sexuelle de Lancelot et Guenièvre se présente comme un amour lesbien, le vrai amour de Lancelot et Arthur marque un retour au *statu quo* parce que la dessinatrice dépeint une relation hétérosexuelle ; les auteurs suggèrent que l'illusion masculine n'est qu'un caprice du chevalier transgenre. Comme dans *le Roman de Silence*, la performance du genre masculin éclipse la réalité de son sexe biologique, mais au moment où le genre du héros menace l'identité sexuelle et l'autorité politique du roi, Lancelot redevient femme, ce qui transforme le héros transgenre en un héros travesti. Néanmoins, même si les possibilités d'un Lancelot transgenre ne sont pas toutes exploitées, la bande dessinée redynamise le triangle amoureux médiéval en faisant du roi et de la reine des concurrents pour l'amour du héros. Plus important, la complexité de la double identité de Lancelot explore la question contemporaine des personnes transgenres pendant que la représentation en alternance du personnage ne risque jamais d'offenser les sensibilités d'un lecteur plus fragile.

3.3 Le dénouement

Le triangle amoureux ayant atteint son point culminant, il ne reste qu'à résoudre l'intrigue. Il est cependant intrigant que les auteurs aient mis à côté la Bataille de Camlann pour terminer leur histoire à la cour d'Arthur. Libéré de sa cellule, Lancelot se trouve incapable de protéger son roi quand Méléagant le poignarde dans le dos (Istin et al., 2014 : 4.47). C'est un acte de trahison qui évoque son personnage dans *Le Chevalier de la charrette*, où il est également caractérisé comme un lâche qui représente les vices de la chevalerie, mais il est nécessaire qu'Arthur et Modred finissent leurs histoires par le combat singulier et conforme à la littérature médiévale : Modred porte le coup fatal au roi (Istin et al., 2014 : 4.46-50).

Après la mort d'Arthur, Lancelot cesse d'être chevalier et adapte les vêtements de son sexe biologique. Guenièvre s'intéresse toujours à poursuivre une relation avec lui, mais Lancelot rejette ses avances cette fois-ci : « Je ne ressens plus rien ... Mon cœur est mort avec Arthur » (Istin et al., 2014 : 4.52). L'ancien chevalier confesse l'avoir aimé de toutes ses forces (Istin et al., 2014 : 4.55). L'image de couverture met en évidence l'idée que le véritable amour est la relation entre

Arthur et Lancelot. En contraste avec les trois couvertures précédentes, où l'on voit seulement le personnage éponyme du titre, le tome 4 propose aux lecteurs deux images : Arthur s'assoit sur le trône de Camelot en arrière-plan, sa tête et son regard pensif s'inclinant vers le premier plan où Lancelot repose à ses pieds avec Excalibur. Ce portrait intime du couple non traditionnel influence la réception du triangle amoureux, et encourage le lecteur à mettre en priorité les liens affectifs complexes entre le roi et son chevalier, comme il démontre en image que l'aventure avec Guenièvre dans la forêt a très peu d'importance pour le développement de l'amour courtois dans la bande dessinée.

Plus important que la question de son identité muable est le motif de l'amour courtois qui s'accompagne de réflexions sur la perte du statut social de Lancelot. La femme-chevalier est particulièrement insatisfaite d'avoir finalement une apparence extérieure conforme à son sexe biologique : « Toute ma vie n'a été qu'illusion et mensonge ... Mon existence est déjà passée » (Istin et al., 2014 : 4.55). Mais à la différence du *Roman de Silence*, où la femme-chevalier est aussi dévoilée devant toute la cour avant de se marier avec le roi (Heldris de Cornuaille, 1972 : v. 6572), les auteurs de *Lancelot* lui permettent d'exprimer son mécontentement avec son changement de sexe arbitraire. S'ils n'insistent pas sur le fait que le personnage transgenre se marie pour signaler une reconversion sexuelle complète, la femme-chevalier toutefois perd le droit d'auto-déterminisme exclusivement réservé aux hommes.

Conclusions

Bien que la performance du genre dans la bande dessinée se plie quelquefois aux besoins de marketing pour ne pas offenser un lecteur fragile, un Lancelot transgenre est un personnage original qui réinvente une légende médiévale bien connue pour des lecteurs contemporains, mais pour reprendre les mots de Norris Lacy, des réinterprétations et modifications de la légende arthurienne sont inévitables (2002 : 34)¹². L'idée de genre en tant qu'ensemble des actes performatifs et répétitifs est un concept moderne, et l'illusion masculine représentée par les illustrations démontre que l'identité sexuelle est un construit social muable qu'il faut constamment renouveler, une notion qui s'illustre dans la souplesse avec laquelle la dessinatrice présente Lancelot comme masculin, féminin ou hybride. Cependant, les auteurs laissent au lecteur la tâche de déterminer la signification psychologique de multiples aspects physiques que Lancelot projette à différents personnages. Tout bien considéré, le traitement des personnages et des motifs littéraires traditionnels, dans les limites d'un triangle amoureux réinventé pour un public contemporain, imprègne la bande dessinée d'un certain *gravitas*.

En mettant Lancelot tout particulièrement au centre du triangle amoureux, cette œuvre conserve le conflit principal du roman médiéval entre l'amour du chevalier à la dame et la loyauté féodale qu'il doit envers son seigneur. L'introduction d'un chevalier transgenre dans la tradition arthurienne a pour conséquence une bande dessinée contemporaine qui ne correspond absolument pas aux lectures *queer* ni aux théories de genre, mais représente une nouveauté.

Bibliographie

- Ackroyd, P. 2012. *Albion: The Origins of the English Imagination*. New York: Anchor Books.
- Beauvoir, S. de. 1949. *Le Deuxième Sexe*. Tome 2. Paris : Gallimard (réédition de 1976).
- Boorman, J., réalisateur. 1981. *Excalibur*. Burbank, CA: Warner Home Video (réédition de 2011).
- Butler, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge.
- Chrétien de Troyes. 1992. *Le Chevalier de la Charrette*. Edition de Charles Méla. Paris : Le Livre de Poche.
- Chrétien de Troyes. 1990. *Le Conte du Graal*. Edition de Charles Méla. Paris : Le Livre de Poche.
- Diamond, M. 2002. « Sex and Gender are Different: Sexual Identity and Gender Identity are Different ». *Clinical Child Psychology and Psychiatry*, n° 7(3), p. 320-34.
- Fleming, V., réalisateur. 1939. *Le Sorcier d'Oz*. Beverly Hills, CA: MGM Home Entertainment, (réédition de 1999).
- Heldris de Cornuälle. 1972. *Le Roman de Silence: A Thirteenth-Century Arthurian Verse Romance by Heldris de Cornuälle*. Edition de L. Thorpe. Cambridge: W. Heffer & Sons Ltd.
- Haydock, N. 2008. *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*. Jefferson, NC : McFarland.
- Istin, J-L, Olivier Péru, Alexe. 2008-14. *Lancelot*. 4 tomes. Strasbourg : Soleil Celtique.
- Renaud de Beaujeu. 2003. *Le Bel Inconnu*. Edition de M. Perret et I. Weill. Paris: Honoré Champion.
- Thomas Malory. 2004. *Le Morte Darthur (A Norton Critical Edition)*. Edition de S. Shepherd. New York: Norton.
- Lacy, N. 2002. « Mytheopeia in *Excalibur* ». In : *Cinema Arthuriana*, édition révisée. Jefferson, NC : McFarland, p. 34-43.
- Lancelot : Roman en prose du XIIIe siècle*. 1979-83. Edition d'A. Micha. 9 tomes. Genève : Droz.
- Perret, M. 1984-85. « Travesties et transexuelles : Yde, Silence, Grisandole, Blanchandine ». *Romance Notes*, n° 25, p. 328-40.
- Tasker, F., B. Wren. 2002. « Sexual Identity and Gender Identity: Understanding Difference ». *Clinical Child Psychology and Psychiatry* n° 7(3), p. 315-19.
- Tondro, J. 2002. Camelot in Comics. In: *King Arthur in Popular Culture*. Jefferson, NC: McFarland, p. 169-81.
- Ulrich von Zatzikhoven. 2006. *Lanzelet*. Edition de F. Kragl. 2 tomes. Berlin: Walter De Gruyter.

Notes

1. *Arthur is capable of embodying almost any desire.*
2. On remarque aussi l'influence du cinéma arthurien, notamment *Excalibur* (Boorman : 1981), dans le développement du personnage du Perceval.
3. *On ne naît pas femme : on le devient.*
4. *Gender ought not to be conceived as a noun or a substantial thing or a static cultural marker, but rather as an incessant and repeated action of some sort.*
5. D'autres exemples comprennent Grisandole dans *l'Estoire de Merlin* et le personnage éponyme dans *Frère Denise*, un fabliau de Rutebeuf.
6. *Silences forment s'enasprist, / Car ses corages li aprist / Ke si fesist par couverture.*
7. Comme Silence, Galaad reçoit une formation typique chevaleresque dans les arts de la joute, de la chasse, de la lutte et de l'équitation (Heldris de Cornuälle, 1972 : vv. 2469-95).
8. On peut également noter que dans les deux derniers tomes, le personnage de Morgane reprend son rôle dans le *Lancelot en prose* pour devenir le faire-valoir du héros en vue de son amour non-partagé pour lui.
9. Les vignettes qui démontrent la conception de Modred par Arthur et Morgane occupent moins d'une page (Istin et al., 2012 : 3.27).
10. Par exemple, grâce au motif du don contraignant, Keu perd son combat singulier contre Méléagant dans *Le Chevalier de la charrette* et ce dernier part avec la reine, provoquant une crise politique, alors que son injure à la Demoiselle qui rit dans *le Conte du graal* inspire plusieurs exploits de Perceval.
11. La bande dessinée suit l'exemple des films arthuriens comme *Camelot* et *Excalibur*, parmi d'autres, qui ont exercé une influence profonde sur l'imaginaire populaire. .
12. *Reinterpretations and modifications of the legend are inevitable*

Synergies Espagne n° 13 / 2020



Bande dessinée
transfrontalière :
Mémoire historique





ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

De la construcción del cosmos rural español a la representación de la identidad juvenil francesa: una aproximación a la obra de Tito

Noelia Ibarra-Rius

Departament de Didàctica de la Lengua i la Literatura
Universitat de València, Espagne
noelia.ibarra@uv.es

<https://orcid.org/0000-0001-5822-374X>

Álvaro M. Pons

Cátedra de Estudios del Cómic Fundación SM
Universitat de València, Espagne
alvaro.pons@uv.es

<https://orcid.org/0000-0003-1499-5232>



Reçu le 15-02-2020 / Évalué le 30-04-2020 / Accepté le 02-06-2020

De la construction du cosmos rural espagnol à la représentation de l'identité juvénile française : Une approche de l'œuvre de Tito

Résumé

Les auteurs analysent l'œuvre d'un auteur dont le parcours se distingue dans la bande dessinée française : Tiburcio de la Llave, connu sous le nom de Tito. Ils montrent des parallélismes entre deux séries qui n'ont à première vue aucun rapport entre elles : *Tendre Banlieue* et *Soledad*. Les chercheurs défendent l'idée selon laquelle la représentation d'un village de l'Espagne rurale et une série centrée sur la jeunesse française constituent deux regards complémentaires dans l'œuvre de Tito, fruit de la confluence des identités entre lesquelles l'auteur voyage : espagnole et française. C'est à partir de là qu'à travers la voix des personnages, il interroge des catégories apparemment homogènes de la jeunesse ou le concept d'histoire lui-même.

Mots-clés : bande dessinée, mémoire historique, jeunesse, guerre civile espagnole

Resumen

Los autores analizan la obra de un autor con una destacada trayectoria en el cómic francés, Tiburcio de la Llave, conocido como Tito, y muestran paralelismos entre dos series sin conexión aparente: *Tendre Banlieue* y *Soledad*. Los investigadores defienden cómo la representación de un pueblo de la España rural y una serie articulada en torno a la juventud francesa constituyen dos miradas complementarias en la obra de Tito, fruto de la confluencia de identidades entre las que transita el

autor: la española y la francesa y desde la que cuestiona categorías en apariencia homogéneas como juventud o el mismo concepto de historia a partir de la voz de sus protagonistas.

Palabras clave: comic, memoria histórica, juventud, guerra civil española

From the construction of the Spanish rural cosmos to the representation of French youth identity: an approach to the work of Tito

Abstract

The researchers have analyzed the work of an author with an outstanding trajectory in the French comic, Tiburcio de la Llave, known as Tito, and they have shown parallels between two series with no apparent connection: *Tendre Banlieue* and *Soledad*. The researchers defend how the representation of a village in rural Spain and a series articulated around French youth constitute two complementary views in the work of Tito, as a result of the confluence of identities between which the author travels: Spanish and French, and thus, he questions apparently homogeneous categories such as youth or the very concept of history from the voice of its protagonists.

Keywords: comic, historical memory, youth, Spanish civil war

Tiburcio de la Llave (1957, Valdeverdeja, Toledo), más conocido como Tito, presenta una dilatada trayectoria como autor de *bande dessinée* con más de 30 volúmenes publicados hasta la fecha, entre los que se encuentran series como *Soledad* con la que novela un pueblo español, *Jaunes* primero en Circus y ahora en Glénat o la más extensa y todavía inacabada *Tendre Banlieue*, de gran éxito entre el público juvenil, junto a títulos como *Le Choix d'Ivana* (2012).

Una primera aproximación a los volúmenes que componen *Soledad* y *Tendre Banlieue* podría producirnos la impresión de encontrarnos ante dos polos divergentes en el seno de la trayectoria del autor. Por una parte, una personal propuesta de recuperación de la memoria colectiva en torno a la guerra civil española a partir de experiencias personales y recuerdos familiares como eje vertebrador que recorre las páginas de *Soledad*, nombre de un pueblo ficticio español y por otra, la representación de la adolescencia a través de un rico desfile de personajes que permiten abordar todo un abanico de temas de relevancia en el actual contexto sociohistórico en *Tendre Banlieue*. Sin embargo, una lectura detenida nos revela concomitancias significativas entre ambas, como el delicado cuidado en la representación de escenarios, la creación de una atmósfera que envuelve a su lector entre viñetas o el gusto por el pequeño detalle como rasgo caracterizador del periplo vital del ser humano.

Desde esta perspectiva, *Soledad* y *Tendre Banlieue* suponen dos facetas complementarias de un rico itinerario en *bande dessinée*, de una obra ubicada en la frontera entre dos pertenencias culturales, la española y la francesa, en cuya confluencia produce una singular mirada hacia la periferia, la del exiliado en la infancia hacia la España rural durante el periodo de la dictadura y la guerra civil en la historieta francesa contemporánea y por otra, en torno a la identidad del adolescente que vive en los suburbios franceses y crece entre culturas y sociedades, entre sinergias y diferencias de caracteres cercanos y lejanos a un tiempo.

Intrahistoria, memoria y guerra civil española

La memoria histórica en torno a la guerra civil española no resulta en tema novedoso en el ámbito del cómic, pues autores como Matly (2019) cifran en torno a 500 los cómics que han abordado el conflicto a lo largo de los años, así como diferentes obras recientes han sido galardonadas y exportadas más allá de las fronteras españolas, entre las que podemos mencionar como muestra *El arte de volar* o *Los surcos del azar*. Así también el interés por el estudio de sus posibilidades, ya sea mediante aproximaciones en reseñas y exégesis en medios de comunicación, como desde la producción académica, con diferentes investigadores que han profundizado en sus características, obras, autores, temas y tendencias representativas, entre otros, los estudios de Altarriba (2001), Barrero (2006), Martín (2001), Alary (2011) o la tesis de Catalá Carrasco publicada en Tamesis (2016).

En este sentido, Matly (2019) ha apuntado diferentes problemas ligados al acceso a las obras y la selección de autores, con consecuencias como la construcción de un canon de títulos en torno a la temática y la reducción progresiva de la lista que lo configura, marcada además por el protagonismo de textos más próximos cronológicamente al investigador, presentados con frecuencia como los más representativos al respecto en detrimento de otras posibilidades. Por su parte, Alary (2016) ha apuntado la necesidad de reflexionar en torno a las fluctuaciones en la representación de la guerra civil en la historieta y la función de las obras que participan del debate actual en torno guerra civil y memoria.

En esta línea de trabajo podemos ver cómo la obra de Tito en relación con la guerra civil española si bien ha sido mencionada en diferentes estudios al respecto, como los citados de Matly y Alary, todavía no ha gozado de la atención de la crítica especializada con trabajos en profundidad como la investigación que presentamos.

A través de una poética ficcional instaurada desde la misma elección del sustantivo para designar un cosmos rural inventado se erigen las fronteras de *Soledad*, nombre que funciona también como metonimia de sentimientos protagonistas en otros

tantos pueblos de la geografía del interior de España en un determinado periodo histórico. De esta manera, con un nombre propio de mujer y un sustantivo común que extiende el espectro de la significación de la ausencia de compañía a la melancolía sentida ante la pérdida de cualquier tipo y comprende al tiempo, los lugares no habitados, Tito funda un espacio en el que las vidas de sus habitantes parecen discurrir sin espectaculares peripecias.

A través de una ambientación hiperrealista con numerosos detalles y un dibujo próximo a la fotografía, Tito se sumerge en las historias vitales de una galería de personajes anónimos para la historia. Frente a la narración cronológica de los hechos o la recuperación de un determinado pasaje histórico considerado por un autor como clave para la comprensión del periodo, Tito delinea con precisión el retrato de los lugareños que desfilan por las páginas de Soledad a través de sus pasiones, preocupaciones, obsesiones y miserias. De esta forma, muestra las fisuras en la construcción de un discurso en torno a la guerra civil española a partir de documentos y fuentes oficiales, pero en detrimento de sus verdaderos protagonistas, los numerosos héroes anónimos para las crónicas escritas cuyo testimonio pervive gracias a las siguientes generaciones.

De esta manera, Tito conjuga historias y recuerdos familiares con experiencias vitales como estrategia de aproximación a las distintas memorias silenciadas en la construcción de una visión positivista de la historia. El concepto unamuniano de intrahistoria adquiere todo su protagonismo en esta serie gracias a la voz de vencedores y vencidos convertida en narración del transcurrir de los días. Las historias en apariencia despojadas de trascendencia se convierten aquí en el principal motor de la memoria y su peso en la actualidad como parte de una herencia cultural compartida que no parece importar por igual a todas las generaciones, tal y como vemos en el diálogo que mantienen los periodistas con el grupo de jóvenes en un momento del volumen 5, *L'homme fantôme* (p. 20). Tal y como puede verse a continuación, califican las historias transmitidas por sus abuelos como “historias de viejos” que poco tienen ya que ver con ellos y por tanto, que no consideran relevantes para su día a día y de las que no tienen que ocuparse ya.

Frente a una visión única de la historia articulada en torno a dos bandos presentados como maniqueos afloran todas las pequeñas historias como emblemas de las vidas de millones de personas que transforman la memoria en concreta y presente, con efectos en las trayectorias actuales de los lectores. La sensibilidad del autor se revela en su caracterización del ser humano sin grandes circunloquios, poéticas descripciones o apuntes propios de un narrador omnisciente, pues no se trata de ceder la voz del relato como si de un gesto dadivoso se tratara, sino de convertir el testimonio y los recuerdos en relato gráfico de la historia, de narrar la vida de

personas olvidadas por las crónicas como aproximación real a los efectos de la guerra civil.

La desmitificación del relato oficial se produce a partir de la recuperación de fragmentos de vidas, retazos de la intimidad de los personajes en un escenario a primera vista caracterizado por la ausencia de actos grandilocuentes, pero con todo el peso de las pasiones ocultas que desvelan su relevancia en diálogos rutinarios entre vecinos hasta una explosión climática. La parsimonia en la sucesión de los hechos cotidianos y la lenta percepción del paso del tiempo sirven de marco a los secretos no pronunciados pero conocidos por todo el pueblo que palpitan al ritmo de una tragedia en gestación. Así, el maestro don Luis, el médico don Honorio, Pedro, Sarah, Carmela Delibes o Tiburcio, personaje protagonista de dos volúmenes, *La mémoire blessée* y *L'homme fantôme*, tanto a través de sus peripecias desde agosto de 1936, como de los recuerdos de sus hijos y familiares que permiten reconstruir fragmentos de su biografía una vez el personaje ha fallecido.

El hilo conductor que aglutina todas las historias radica precisamente en el núcleo espacial como foco de confluencia de los distintos periplos vitales y al tiempo, como espacio ficcional fundacional a manera de Macondo, Comala, Santa María o Yoknapatawpha, entre otros ejemplos. Soledad constituye el nexo entre las biografías a las que el lector se aproxima, los secretos no pronunciados hasta que estallan en un clímax narrativo de innegable intensidad trágica y el lirismo simbólico que impregna desde la elección de los nombres propios a la sutileza con la que se insinúa la hipocresía o la manipulación que preside las acciones de un personaje para conseguir su objetivo real. El lector conoce así las habladurías a las espaldas de la anciana Sarah, el angustioso lastre de la conciencia de Adolfo, la pérdida de ilusión de Marco, la rebelión de don Luis ante el cierre de la escuela o la solitaria rutina de Felipe hasta que un suceso sobrevenido le hará merecedor de la atención y el egoísmo de sus vecinos y familiares que desfilan entre otros por *Le dernier bonheur*.

En el segundo volumen Soledad abre las puertas de su escenario al lector para que contemple el desarrollo de los dramas que apenas ha planteado en el primero y conozca con más detalle datos del pasado de sus actores. Así, por ejemplo, la historia de Pedro cobra protagonismo en *La cible* y encuentra su final a través de sus familiares en *El forastero*, tercera de las entregas de la serie. Las tramas de esta manera concluyen con su propio ritmo, aunque el personaje protagonista pueda no estar ya presente para verlas finalizadas y corresponda a los que todavía pueblan las calles de Soledad reivindicar la legitimidad de sus acciones. Los muertos se expresan a través de los vivos que no olvidan su legado.

El trabajo en torno al tiempo y la convivencia de diferentes periodos históricos supone otra de las características de la saga, incluso en un mismo volumen, tal y como vemos en *L'homme fantôme*, en el que los recuerdos del pasado de Tiburcio son evocados desde un momento semejante al contemporáneo encarnado a través de los periodistas y sus entrevistas como pretexto argumental para la convivencia de presente y pasado en las viñetas. Tanto este volumen como el anterior, *La mémoire blessée*, se centran de forma específica en la guerra civil y sus consecuencias en la vida de las personas. Así, asistimos a la entrada del ejército nacionalista en el pueblo el 30 de agosto de 1936, la fractura en dos bandos de la población y la instauración de una nueva era caracterizada por la violencia y la venganza, en ocasiones fratricida, nacida de los dramas personales y legitimada por los presupuestos ideológicos esgrimidos por vencedores y vencidos como arma arrojadiza.

Una guerra que se pensaba breve, tal y como se repite en diferentes ocasiones de *La mémoire blessée*, pero que extenderá sus tentáculos durante todo el volumen y llegará hasta casi nuestros días con tentativas producidas 50 años después, como la de Gloria y Pablo, de contar sus efectos a través de sus supervivientes. De la mano de Tiburcio, personaje homenaje al abuelo paterno del autor desde la elección del mismo nombre y la recuperación de su historia, sufrimos los sinsabores del miedo y padecemos el vértigo del abandono del entorno conocido, los seres queridos y las posesiones con el único objetivo de salvaguardar la vida. Como también de sus labios en una parte de la trama y con posterioridad a través de entrevistas a sus seres queridos conocemos cómo sobrevivió escondido bajo el techo de su propio domicilio sin poder aproximarse a sus hijos pequeños para que no delataran su presencia. De ahí el nombre del volumen, *L'homme fantôme* como metáfora de la existencia a la que se ve condenado durante un largo periodo.

Nos encontramos, por tanto, fragmentos de memorias individuales que se conjuran para construir una historia colectiva, la de Tiburcio o la de otras generaciones actuales cuyos familiares custodian la última versión de sucesos no consignados todavía para la posteridad. De nuevo, los muertos cuentan su historia a través de los vivos, al igual que Pedro a través de su madre y hermana clama su inocencia desde su tumba.

La guerra civil parece presentarse como un tema de interés para el lector, sin embargo, ¿tiene interés esta voluntad de recuperación de la memoria para la sociedad contemporánea? ¿queremos seguir leyendo sobre la guerra civil española? Estos interrogantes parecen arrojarnos burlón Tito en las páginas finales de *L'homme fantôme* desde el rechazo del volumen que finalmente escriben Gloria y Pablo por parte de tres editoriales, acompañado del cuestionamiento de su sentido por parte de Pablo en el proceso de preparación y redacción y que culmina con los papeles lanzados desde la ventana.

A través de una técnica casi puntillista en la presentación de los retazos vitales seleccionados de los personajes, Tito fotografía una España rural atemporal cuyos conflictos siguen presentes en nuestros días, ya que forman parte del periplo existencial del ser humano con temas como el amor, las relaciones personales, la pasión, el poder, la muerte, la traición, el suicidio, la venganza, la religión o la justicia. Soledad congela el tiempo en una instantánea cuyo equilibrio no puede ser alterado por ningún disturbio y de esta forma, trasciende los límites de la ubicación temporal y espacial para interpelar a diferentes generaciones de lectores.

De esta manera, Tito se adentra en la deconstrucción de estereotipos en torno a la España rural y su comprensión en torno a tópicos repetidos más allá de las fronteras geográficas, como los toros, la música o la gastronomía. Ninguno de los elementos asociados a percepciones sesgadas en la representación de España encuentra aquí su lugar, sino el intento de representación de los dramas cotidianos a través de las tramas de un reducido número de personajes en diferentes momentos históricos.

La construcción de la guerra civil como relato se produce en esta serie a partir de la desmitificación de los grandes relatos gracias al protagonismo de las experiencias individuales y subjetivas de individuos anónimos para la historia, acompañadas de breves pinceladas de los acontecimientos históricos más relevantes del momento, como las referencias a Dolores Ibárruri, la Pasionaria o el asedio al Alcázar de Toledo. Soledad condensa en sus fronteras el peso de la memoria dolorosa de la guerra civil a través de las historias de sus habitantes como emblema de tantas otras narraciones silenciadas por el paso del tiempo y propone otra forma de pensar que supere los límites del maniqueísmo de bandos y facciones a partir de una mirada subjetiva e intimista construida sobre un universo ficcional rural.

Juventud y periferia: representaciones en juego

El espacio como cosmos ficcional que alberga las trayectorias vitales de los personajes que transcurren por su demarcación se reitera en la serie *Tendre Banlieue* a partir de la representación de un suburbio de la región de París. Tito trasciende nuevo los límites de mero escenario especial para fundar un particular teatro que albergará retazos del itinerario vital de diferentes personajes, presentados como integrantes de la construcción sociocultural e histórica que la juventud constituye.

La serie, con 20 volúmenes hasta la fecha con *Les Carnets du Laura* como último título publicado, comparte así con *Soledad* algunas constantes como la construcción espacial de un cosmos ficcional que el lector puede fácilmente reconocer a partir del cuidado en la representación del detalle y la conversión del espacio en un personaje más de la historia. Así también los suburbios franceses se transforman en

moderno coliseo por el que desfilarán diferentes héroes sin más relevancia que el devenir de sus vidas cotidianas y a los que seguirán otros personajes con diferentes pasiones, circunstancias y preocupaciones.

El lector modelo se identifica con las distintas temáticas y dificultades por las que transitan los personajes, abordadas sin un ápice de didactismo manifiesto, tal y como se constata por ejemplo a través de la ausencia de digresiones con mensajes evidentes o claros trasuntos del narrador desde los que verbalizar su posición e incidir en el comportamiento de su lector. De esta forma, los argumentos no se subordinan al planteamiento de una temática, como tampoco las tramas se encuentran al servicio de una determinada moralina, sino que plantean de forma honesta a su lector una ficción narrativa en la que se desgajan diferentes elementos de la realidad contemporánea. Así, entre otros, el amor, la amistad, la familia, la homosexualidad, las drogas, la diversidad funcional, el racismo, el paro, la violencia, los problemas de comunicación, el divorcio, la adopción, el alcoholismo o el analfabetismo figuran en las páginas de la serie.

Sin embargo, Tito se distancia del tratamiento de estas temáticas como problemas que deben abordarse con el objetivo de adoctrinar a su lector modelo y las integra en el itinerario existencial de personajes próximos al receptor como circunstancias por las que el ser humano puede transitar en determinados periodos de su vida. Por este motivo, los títulos de los diferentes volúmenes no singularizan una temática convertida de esta manera en estigma desde el que leer la trama que seguirá, sino que el paratexto nunca revela de forma específica el eje temático central de la historia. De hecho, los títulos se centran en espacios, personajes o elementos que cobrarán su significado al compás del desarrollo de los acontecimientos, como puede apreciarse en *Virginie*, *Le grand frère*, *Le père de Julien*, *La briqueterie*, *Samantha*, *La signature* o *Madrid*.

De esta manera, Tito supera con creces los límites de la manifiesta función pedagógica que lastra con frecuencia gran número de producciones destinadas al público infantil y juvenil y lo exhorta como receptor modelo en la construcción autónoma y crítica del significado sin necesidad de una guía explícita en torno al tratamiento que un determinado tema recibirá. La construcción de una atmósfera realista contribuye a la identificación del receptor modelo con los personajes y a la superación de su presentación como víctimas o marionetas al servicio de la transmisión del mensaje del narrador.

Como también trasciende los tópicos en la construcción del espacio, pues su diseño de un suburbio francés fractura la concepción de lugar problemático desde la aproximación directa al otro y la presentación de sus habitantes a través de

sus acciones. La periferia que Tito dibuja no necesariamente responde a unas coordenadas espaciales concretas, ya que su representación pretende apelar a un abanico de lectores más amplio que el habitante concreto de un suburbio parisino y resquebrajar así prejuicios vinculados a su equiparación como fuente de conflictos.

De nuevo, la voluntad de universalidad manifiesta de Tito permite que diferentes lectores de diferente índole y procedencia puedan reconocerse en los personajes e historias que les suceden. Las vidas de los adolescentes constituyen la materia narrativa desde la que ir desgajando y entrelazando distintos temas a los que el ser humano se enfrenta en su periplo existencial. Así, por ejemplo, en *Virginie*, el foco estriba en la joven que da nombre al volumen y gracias al perspectivismo el lector se aproxima a diferentes ángulos en el tratamiento de la diversidad funcional. Desde la sobreprotección de su abuela a las necesidades de la propia implicada, pasando por la percepción de los integrantes de la pandilla o la mediación de la policía, *Virginie* presenta una galería de personajes marcados por concepciones previas que, no obstante, se disuelven en la inconsistencia del prejuicio una vez se produce una aproximación real al otro.

Como también *Le grand frère* desliza el foco de atención de los problemas en el matrimonio de los padres de David y Thierry y su inminente divorcio a las consecuencias de este proceso en la atmósfera que perciben sus hijos al llegar a casa y, sobre todo, destaca la función del hermano mayor, David respecto a Thierry en este complejo tránsito. En el seno de esta historia se suceden pequeños episodios en los que se manifiesta de forma evidente el racismo y la xenofobia de parte de la población hacia el inmigrante, planteado como una amenaza para las posibilidades laborales del autóctono y fuente del crecimiento de las tasas de desempleo. Diferentes personajes verbalizan prejuicios basados en el color de la piel como legitimación de la creación del binomio nosotros-ellos en función de la procedencia geográfica, p.34 por ejemplo.

Sin embargo, ante posibles interpretaciones reduccionistas relativas a la elevación del racismo o el divorcio a clave única de lectura, desde la elección del título se nos apunta el protagonismo del hermano mayor. Además, la preferencia por el sintagma nominal en detrimento de la aparición de un nombre propio subraya la relevancia de las relaciones familiares sin detenerse en una singularización concreta.

Desde esta perspectiva, podemos considerar *Tendre Banlieue* como un fino equilibrio entre el realismo social y la representación de la adolescencia urbana sin dramáticas concesiones al tremendismo sensacionalista en la descripción de acontecimientos o hiperbolización de sentimientos. La estética realista no se desliza en ningún momento hacia el determinismo en su consideración de temáticas

inherentes al lugar de residencia. De forma complementaria a Soledad, *Tendre Banlieue* atomiza estereotipos en este caso, relativos a la conversión de jóvenes y suburbios en génesis de violencia exacerbada y se aproxima a la compleja construcción sociocultural que el término adolescencia engloba en las sociedades occidentales contemporáneas.

A través de sencillas tramas, Tito ofrece una fotografía diagnóstica de la juventud actual como etapa en la frontera de la madurez a la que el joven se aproxima con lucidez en ocasiones e incluso por la que transita a veces y de la que se rebela en otras, pero desde la que explorar preocupaciones, sentimientos y pasiones. La pregunta por la identidad y el descubrimiento de uno mismo ante las adversidades laten en cada una de las historias como verdadero eje que recorre la saga. De esta manera podemos leer, por ejemplo, *La briqueterie*, como el descubrimiento de la música por parte de Thierry como pasión, medio de expresión y socialización, pero también evasión de los problemas del entorno cotidiano y exploración del primer amor adolescente. Así también, *La signature*, constituye la búsqueda de Adrien de su madre biológica como respuesta a la pregunta identitaria, pues para el joven el conocimiento de sus orígenes le facilitará claves esenciales para saber realmente quién es.

Frente a la espectacularidad de la tragedia, *Tendre Banlieue* se detiene en las historias cotidianas de los habitantes de un suburbio como presentación contextualizada de algunas de las dificultades de los adolescentes sin incardinarlas en unas coordenadas espaciales como única explicación posible. La universalidad socava así el discurso construido con frecuencia desde los medios de comunicación en torno a la alteridad como amenaza que debe ubicarse fuera de las fronteras del autóctono. Precisamente, en la riqueza de personajes y situaciones estriba la expansión de la mirada del lector que, por una parte, puede reconocer personas de su entorno en ellas con independencia de su lugar de residencia o procedencia, pero también conocer otras realidades diferentes a la propia y extender así los límites de su universo.

De hecho, esta concepción de la lectura como herramienta clave para el éxito de las relaciones personales y laborales y la formación de la capacidad crítica de leer el cosmos se plantea de forma específica en *Les yeux de Leila*. De forma progresiva vemos las consecuencias del analfabetismo en la vida de Guillaume, incapaz incluso de comprar el producto que quiere si la empresa ha modificado las características del envoltorio y condenado a depender de otros para traducirle el universo de grafías y sonidos al que no puede acceder por sí mismo. Como en el resto de la serie, Tito ofrece pinceladas de otras temáticas que configuran el complejo mosaico de la realidad, como los distintos modelos familiares y las relaciones entre sus componentes o la pérdida de la figura materna en la infancia.

Los diferentes juegos intertextuales permiten, además, establecer una suerte de itinerario lectoliterario y fílmico a través del que el lector puede ir ascendiendo en niveles de complejidad para la construcción del significado. Así las referencias a Casablanca, Chéjov o Tintín en el itinerario formativo de un lector, como también la ironía con la que Suzy apunta los problemas de muchas personas con la lectura de *bande dessinée*.

A manera de juego de espejos y reflejos, *Tendre Banlieue* representa un cuidado perspectivismo en la confluencia de periferias, así los suburbios o la adolescencia como espacios limítrofes necesitados de intervención para su integración en los circuitos canónicos. De nuevo, Tito exhibe las falacias ocultas en la construcción de un discurso único que pretende perpetuarse como válido respecto a la presentación de la alteridad como amenaza, ya sea al joven, el extranjero o el otro que habita más allá de los límites de la urbe.

Desde esta perspectiva comprendemos la ironía manifiesta en la creación de una saga en torno a la juventud que cuestiona directamente la base de esta categoría como etiqueta aglutinadora de un todo homogéneo de individuos en virtud de su edad cronológica y su presentación como colectivo necesitado de la actuación del adulto para la comprensión del cosmos. Lejos de la óptica evolutiva positivista de un *bildungsroman*, Tito detiene el tiempo a través de historias mínimas que no necesariamente culminan en la transición de la juventud a la etapa adulta como esperado *happy ending*.

Como si de un mosaico puntillista se tratara, Tito dibuja fragmentos biográficos de las trayectorias de personajes diferentes en cuanto a procedencia, cultura o ideología y los presenta como teselas del término juventud. Frente a imágenes estereotipadas de las pandillas juveniles como génesis de la delincuencia, violencia o legitimación de la pobreza, Tito opta por dotar de voz propia a todo un reparto de personalidades diferenciadas.

De esta manera, denuncia la manipulación consciente en la creación de la categoría juventud como un grupo unificado constituido con intereses comunes relativos a la edad biológica y necesitado de evolución para ingresar en la fase generada de forma opuesta que el adulto parece representar. Más allá de la representación de un sujeto juvenil marcado por su rol social, conducta, lenguajes, aspiraciones o vestimenta, diferentes formas de ser joven conviven en *Tendre Banlieue* como expresiones poéticas de la necesaria diversidad que alberga toda comunidad humana. Juventudes y adolescentes exhiben así las divisiones sociales, económicas, políticas y culturales de todo colectivo e imponen a sus lectores la función hermenéutica del circuito de la creación literaria. Así, las distintas concreciones de jóvenes y

adolescentes de la serie demandan a su lector modelo una mirada crítica en torno a la supuesta unicidad de los discursos y potencian la reflexión sobre la realidad circundante desde los intersticios de su misma representación.

Bibliographie

Altarrriba, A. 2001. *La España del Tebeo: la historieta española de 1950 a 2000*. Madrid: Espasa Calpe.

Alary, V. 2011. La historieta española en Europa y en el mundo. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII Zextra, p. 239-253.

Alary, V. 2016. "La Guerra Civil española vista desde la historieta". *Diablotexto Digital*, 1, p. 6-28.

Barrero, M. 2006. "Viñetas republicanas en la Guerra Civil Española". *Tebeosfera*, p. 33-60.

Català, J. 2016. *Vanguardia y humorismo gráfico en la crisis: la Guerra Civil española (1936-1939) y la revolución cubana (1959-1961)*. Suffolk & Rochester, Tamesis.

Frenette, J. 1994. « Portrait: de lui, à eux et vice versa. Tito ». *Québec français*, (95), p.113-114.

Martín, A. 2000. *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona : Glénat.

Matly, M. 2019 « La guerre et le canon », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, n° 22. [En ligne] : URL : <http://journals.openedition.org/cccec/8011>, DOI : <https://doi.org/10.4000/cccec.8011> [consulté le 2 février 2020].

Tito, Série *Soledad (1983-1987)*. Paris : Glénat.

Tito, Série *Soledad (1998-2002)*. Paris : Casterman.

Tito, Série *Tendre Banlieue (1983-1988)*. Paris : Bayard.

Tito, Série *Tendre Banlieue (1991-2010)*. Paris : Casterman.



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

La mémoire républicaine dans la bande dessinée francophone. Le roman graphique *Dolorès* de Bruno Loth

Luisa Montes Villar

Universidad de Granada, Espagne

lmontes@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-4641-9785>



Reçu le 29-02-2020 / Évalué le 15-04-2020 / Accepté le 02-06-2020

Résumé

Au cours de la dernière décennie, le corpus des bandes dessinées traitant de la guerre d'Espagne et de la mémoire de l'exil républicain en France a connu un développement considérable. Dans notre article, nous présentons, dans une première partie, un bref contexte sur la bande dessinée du XXI^e siècle portant sur la guerre civile espagnole et la mémoire républicaine. Par la suite, nous esquissons une analyse de la bande dessinée *Dolorès* de Bruno Loth (2016, *La Boîte à Bulles*), œuvre qui nous place sur le chemin de la restitution d'une histoire de la mémoire franco-espagnole partagée. Elle englobe ainsi deux des caractéristiques qui seront présentées dans les conclusions : la nature historiographique des productions bédéiques sur la guerre d'Espagne et l'importance accordée à la parole des femmes pour reconstruire le récit anonyme et mémoriel de l'exil républicain.

Mots-clés : bande dessinée, histoire, mémoire, guerre d'Espagne

La memoria republicana en el cómic francófono. La novela gráfica *Dolorès* de Bruno Loth

Resumen

En la última década, el corpus de comics de la guerra civil española y la memoria del exilio republicano en Francia ha crecido considerablemente. En nuestro artículo, presentamos un breve contexto sobre los cómics producidos durante el siglo XXI sobre la guerra de España y la memoria republicana. A continuación, esbozamos un análisis del cómic *Dolorès* de Bruno Loth (2016, *La Boîte à Bulles*), obra que nos sitúa sobre la senda de restitución de una historia de la memoria franco-española y que resulta representativa de dos de las características más destacables de los comics sobre la guerra civil española que serán presentadas en las conclusiones: su naturaleza historiográfica y el protagonismo de la palabra de las mujeres en la reconstrucción del relato anónimo y memorial del exilio republicano.

Palabras clave: comic, historia, memoria, guerra de España

Republican memory in the French-speaking comic strip.
The graphic novel *Dolorès* by Bruno Loth

Abstract

Over the last decade, the corpus of comic books on the Spanish War and the memory of the republican exile in France has grown considerably. In our article, we present, in the first part, a brief background on the 21st century comic strip on the Spanish Civil War and the republican memory. We then sketch an analysis of Bruno Loth's *Dolorès* (2016, La Boîte à Bulles), a work that places us on the path to the restitution of a history of shared Franco-Spanish memory. Furthermore, it is representative of the two main characteristics of the comic books on the Spanish Civil War, which will be presented in the conclusions: their meta-historical nature and the prominence of women's voices in the reconstruction of the anonymous memories of the Republican exile.

Keywords: comic, history, memory, Spanish War

Introduction

En juillet 1936, le soulèvement militaire et nationaliste contre le gouvernement républicain du Front populaire – élu démocratiquement – éclata en Espagne. À la suite de cette insurrection, de nombreuses personnes – pour la plupart des républicains – ont quitté le sol espagnol pour se réfugier en France.

Les politiques d'accueil mises en œuvre par le Front populaire de Léon Blum entre 1936 et 1937 prennent un virage radical à partir de la constitution du gouvernement d'Édouard Daladier en avril 1938. Celui-ci décide de mettre en place une législation restrictive utilisée plus tard par le régime de Vichy (Dreyfus-Armand, 2017). Ces « étrangers indésirables », tels que les décrets-lois Daladier les définirent, furent à partir de *La Retirada* de 1939, accueillis dans des camps de concentration¹ placés, pour la plupart, sur les plages du Roussillon et dans le département des Pyrénées-Orientales².

Parmi ces exilés espagnols, se trouvaient des enfants à la source d'une génération d'écrivains qui ont raconté dans leurs textes littéraires l'histoire de la mémoire républicaine. Leurs récits se perpétuent aujourd'hui, écrits par les deuxièmes générations ainsi que par différents auteurs, certains d'origine française, qui fraternisent avec ce processus historique et qui considèrent que c'est un devoir de justice démocratique que de s'en souvenir et de le commémorer dans leurs œuvres.

Si de la fin des années 50 au début du XXI^e siècle les genres littéraires « conventionnels » – roman, poésie et théâtre – ont relaté la mémoire de l'exil républicain,

aujourd'hui et depuis bien deux décennies, la bande dessinée occupe une place remarquable.

Le flux de traductions dans les deux sens est une des preuves du succès d'un genre et d'un thème qui réunissent des auteurs francophones et hispanophones. Pourtant, en raison de la relative nouveauté du phénomène, il n'existe que peu de littérature scientifique ou académique qui ait analysé ces manifestations en détail. Cette bibliographie lacunaire nous incite à consacrer la première partie de notre étude à la production bédéique sur la guerre d'Espagne qui a été produite au cours des deux premières décennies du XXI^e siècle³. Nous nous appliquerons particulièrement à mettre en relief l'intérêt croissant que ce thème suscite en France et nous présenterons une sélection, non exhaustive, des traductions d'œuvres écrites en espagnol. Dans la deuxième partie, nous soulignerons la volonté de plusieurs auteurs français de se joindre à une revendication formulée dans les récits de la guerre basés sur des histoires anonymes dans lesquelles les femmes jouent un rôle capital. Parmi ces auteurs, Bruno Loth a retenu notre attention, car son roman graphique *Dolorès* (2016, La Boîte à Bulles) illustre les caractéristiques thématiques et formelles d'un type de « récit mémoriel historique » (Delorme, 2019) où la mémoire familiale et la voix des femmes deviennent des aspects fondamentaux de la narration historique. Nous accorderons ainsi une attention particulière à ce que nous avons interprété comme une volonté de l'auteur d'abolir les frontières spatio-temporelles tout en créant une unité chronotopique : du côté graphique, par la collision d'images passées et présentes ; du côté verbal, par la confluence linguistique entre l'espagnol (langue maternelle oblitérée) et le français (deuxième langue acquise). Et cela, notamment, par l'action du télescopage réunissant des événements historiques et des événements sociopolitiques présents. Cette analyse constituera la troisième partie de notre article que quelques brèves conclusions viendront achever.

1. Le boum de la bande dessinée sur la guerre d'Espagne

La France, du fait de sa tradition démocratique et bédéique, demeure un bouillon de culture beaucoup plus réceptif aux démonstrations sur la mémoire historique de la guerre d'Espagne que son voisin hispanique.

Signalons à ce sujet qu'au cours de l'année 2019 et jusqu'en 2020, plusieurs événements ont commémoré en France le 80^e anniversaire de l'exil républicain et de *La Retirada*. Dans le domaine universitaire, nous pouvons, entre autres, souligner le colloque international *L'exil espagnol républicain et le champ littéraire francophone*, tenu à l'Université Paris Nanterre les 4 et 5 octobre 2019, au

cours duquel plusieurs des communications ainsi qu'une des conférences plénières ont été consacrées à la bande dessinée de la guerre civile espagnole. Récemment, le colloque international *Regards croisés sur la dictature française : histoire, mémoire et bande dessinée*, s'est tenu à l'Université Bordeaux Montaigne les 7 et 8 février 2020 ; et, un colloque international organisé par l'Université d'Artois et l'Université de Picardie Jules Verne, consacré à la *Mémoire du franquisme dans la bande dessinée du XXI^e siècle* aurait dû avoir lieu au mois de mars dernier⁴. Dans ce contexte commémoratif⁵, plusieurs bandes dessinées concernant la guerre civile, l'exode républicain et la mémoire du franquisme ont été sélectionnées pour les sessions de 2020-2021 du concours de civilisation de l'Agrégation externe d'espagnol : *El artefacto perverso* (1994, Ediciones B ; 1996, Planeta-DeAgostini) du scénariste Felipe Hernández Cava et du dessinateur Federico del Barrio, traduit par *Le piège* (*Actes Sud*, 2008) ; *Los surcos del azar* (2013, Astiberri) de Paco Roca publié en France sous le titre *La Nueve* (2014, ed. Delcourt) ; *Paracuellos* (1977-2017)⁶ de Carlos Giménez, et *Cuerda de presas* (Astiberri, 2005, réédité en 2018) des auteurs Jorge García García et Fidel Martínez, traduits par *Chaînes* (Rackham, 2007).

D'autres traductions en français ont été publiées de manière quasi contemporaine à l'édition de la version originale espagnole, démontrant l'intérêt croissant pour ce genre en France : *El arte de volar* de Antonio Altarriba et Kim (2009, Edicions de Ponent), publié en France sous le titre *L'art de voler* (2011, Denoël) ; des mêmes auteurs, *El ala rota* (2016, Norma Editorial) par *l'Aile brisée* (2016, Denoël) ; *El Faro* de Paco Roca (2004, Astiberri) par *Le Phare* (2005, 5 Pieds Sous Terre) ; *Asylum* (Astiberri, 2015, réédité en 2017) de Javier de Isusi, dont la première édition, en collaboration avec CEAR (Commission d'Aide aux Réfugiés, Euskadi), a paru en France en 2016 (Rackham). Cette même année est également sortie la traduction de *Las damas de la peste* (2015, Dibbuku) avec scénario de Javier Cosnava et dessins de Rubén del Rincón, sous le titre *Insoumises* (2016), édité par la maison alsacienne Éditions du Long Bec.

Comme Schreiber-Di Cesare l'a relevé, nous avons assisté ces dernières années à un boum de la production de bandes dessinées sur la guerre civile et la dictature franquiste, « dans un grand souci de véracité » (Schreiber-Di Cesare, 2018 : 254) et dans le but de combler le vide d'une histoire réduite au silence pendant des années par les programmes scolaires en Espagne⁷. Cela dit, la bande dessinée de la guerre civile et de la dictature franquiste a non seulement une valeur testimoniale, mais également pédagogique, comme l'a souligné Jaime Martin – auteur de *Las Guerras silenciosas* (2013, Norma editorial) et *Jamás tendré 20 años* (2016, Norma Editorial), toutes deux publiées en France avant qu'en Espagne⁸. Cependant, l'auteur regrette que l'accueil de son œuvre et la fonction de transmission de l'histoire espagnole

de la guerre et du franquisme dans les institutions éducatives françaises suscite plus d'intérêt dans le pays voisin qu'en Espagne. Il a déclaré, évoquant son dernier album : « il a été repris dans tous les médias, les libraires commentent qu'ils sont ravis du livre et dans les séances de dédicace il n'y a pas eu un instant de repos. J'ai prévu une série de conférences dans les lycées français, car de nombreux professeurs utilisent la bande dessinée pour expliquer la guerre civile à leurs élèves » (Martin, 2014)⁹. Ce fait met en lumière l'inégal intérêt manifesté par les deux pays à l'égard de ce chapitre de l'histoire espagnole. Dans la même lignée, Hernández Cava a écrit dans la préface de *Cuerda de Presas* que ce silence institutionnel, beaucoup plus profond dans le cas des femmes, a été imposé : « d'abord par la censure de Franco, ensuite par le pacte de silence accepté pendant la *Transition*, puis par la crainte du gouvernement socialiste d'ouvrir la boîte de Pandore des souvenirs, et enfin par le gouvernement du Parti populaire » (Hernández Cava, 2019 : 7)¹⁰.

Dans la production française la plus récente relevant de ce sujet, le travail de Bruno Loth sur la mémoire espagnole de la guerre civile a retenu notre attention par sa prolixité, par la variété des perspectives à partir desquelles l'auteur aborde le thème du soulèvement militaire, de la révolution sociale espagnole de 1936 et notamment dans le cas de son œuvre *Dolorès*, de la mémoire des exilés républicains en France et de son impact sur les dénommées « deuxièmes générations ».

Dans la série *Les fantômes de Ermo*, composée de 6 albums publiés de 2006 à 2013, Loth scrute la guerre civile sous le regard d'un témoin neutre, un enfant orphelin originaire du sud de l'Espagne qui, dans les jours précédant le soulèvement militaire de 1936, a rejoint la troupe de cirque ambulant du magicien Sidi Oadin. Pour la première édition, en 2006, Loth créa sa propre maison d'édition, Libre d'Images. En 2013, les volumes 1, 2 et 3 furent réédités par La Boîte à Bulles : *Le Magicien*, *Les Barricades* et *Une Nuit en Aragon* (2013, La Boîte à Bulles) – traduits en espagnol et publiés sous les titres : *Los fantasmas de Ermo - El fuego* (vol.1) ; *La columna* (vol.2) et *La última esperanza* (vol.3) (2013, Ediciones Kraken). En 2017, le volume 4 sortait en français, sous le titre espagnol *Mujeres Libres*, suivi de *Cargo pour Barcelone* et de *Mort à Madrid* (La Boîte à Bulles, 2017). Finalement, la saga a été rééditée en 2 tomes par la même maison d'édition¹¹.

Sur le thème de la guerre d'Espagne (et chez le même éditeur), il a publié deux autres ouvrages : *Dolorès* (2016) et *Guernica* (2019), roman graphique écrit à deux mains par Bruno et Corentin Loth qui a paru en espagnol au cours de la même année chez Ponent Mon.

L'importance que Loth accorde aux femmes comme sujet de transmission de la mémoire et de « construction » de leur histoire, l'originalité de la perspective

choisie pour aborder le sujet de l'Histoire partagée entre la France et l'Espagne, intergénérationnelle dont les frontières nationales semblent s'estomper, ainsi que le rôle crucial qu'y joue la langue espagnole en cooccurrence avec le français, nous a incité à consacrer l'essentiel de notre étude à l'analyse de son ouvrage *Dolorès*. Tout d'abord, nous esquisserons en quelques lignes un bref contexte qui nous permettra d'introduire certains éléments d'analyse dans l'étude de l'ouvrage.

2. La guerre d'Espagne, une mémoire ravivée par des personnages féminins

Dans plusieurs œuvres citées dans la liste non exhaustive présentée dans l'introduction, les femmes – soit comme combattantes au front ou dans *le maquis*, soit comme soutien des réseaux de reproduction qui permit le succès de la Résistance, soit comme garantes et *passeuses* de la mémoire républicaine, parfois même en exil, etc. – jouent un rôle de premier plan¹². Outre les souffrances dues à la guerre, elles sont, pour la plupart, victimes d'une société patriarcale qui a sous-estimé leurs réalisations, qui n'a pas mis en valeur leur travail et qui les a systématiquement effacées des processus historiques.

Dans *Cuerda de presas* (2005, réédité en 2018. Trad. *Chaînes*), par exemple, les auteurs consacrent onze récits à des femmes emprisonnées par le régime franquiste dans plusieurs centres pénitentiaires espagnols. Leurs histoires qui sont, pour la plupart d'entre elles, des reconstitutions historiquement documentées, contribuent à raviver la mémoire de la répression de la période de l'après-guerre, mais également à mettre en exergue « le manque de respect et le machisme de certains soldats républicains envers les femmes engagées avec eux » (Schreiber-Di Cesare, 2018 : 257), souvent ridiculisées par leurs camarades républicains ou obligées de quitter le terrain de combat, car accusées de propager des maladies vénériennes (García, Martínez, 2019 :12).

Le récit oral des femmes est mis en exergue et est utilisé comme l'un des éléments clés pour réviser et comprendre une histoire de la guerre et de l'après-guerre *dépatricialisée*, dépouillée des représentations épiques et focalisée sur les histoires quotidiennes des personnes anonymes. Il s'agit le plus souvent de récits où les va-et-vient de la mémoire et de la parole jouent un rôle de premier plan au détriment de la linéarité chronologique caractéristique du discours historique. Dans *Jamás tendré 20 años*¹³ et *Dolorès*, la restitution de l'histoire à partir des narrations des grand-mères (qu'elles soient personnages de fiction ou inspirés de la réalité), devient l'élément déclencheur de l'intrigue ou, à l'occasion, son fil conducteur. Également dans *Asylum*, Javier de Isusi met en scène une grand-mère, Marina, rescapée de la guerre d'Espagne, et sa petite fille, Maialen. La vieille dame

placée dans une maison de retraite relate, 80 ans après son exil, le périple qui la mena en France, puis au Venezuela.

Cette co-construction de l'Histoire présente une forte composante émotionnelle. Elle est conçue comme un processus d'écoute et d'échange entre les protagonistes des événements traumatiques et leurs descendants. En cela, elle rejoint ce que Marianne Hirsch a appelé la postmémoire :

La postmémoire caractérise l'expérience de ceux qui grandissent dominés par des récits qui ont précédé leur naissance, dont les propres histoires tardives sont évacuées par les histoires de la génération précédente touchée par des événements traumatisants qui ne peuvent être ni compris ni recréés (Hirsch, 1997 : 22)¹⁴.

Concernant le domaine particulier de la bande dessinée, Isabelle Delorme a soutenu l'apparition d'un nouveau genre en bande dessinée – le récit mémoriel historique – dont la genèse se situe entre 1978 et 1992 avec l'élaboration et la parution de *Maus* de Art Spiegelman, et qu'elle définit comme étant :

Une production écrite et iconique, fondée sur la mémoire personnelle d'un auteur ou de l'un de ses proches, et qui relate un événement historique majeur. Ce type de récit, sans objectif didactique délibéré de la part de l'auteur, raconte l'histoire contemporaine autrement, de façon rigoureuse et humaine. Par l'intermédiaire d'itinéraires individuels, il présente des instantanés d'histoire reconstitués très exactement et représentatifs de l'histoire collective (Delorme, 2019 : 7)¹⁵.

Il s'agit donc de bande dessinée documentaires à forte composante autobiographique qui relatent, dans beaucoup de cas, le processus de reconstitution historique mené par les descendants des témoins. Dans le cadre de ces récits à vocation métahistoriographique, « l'héroïsation des vaincus » (Mitaine, 2011 : 232) permet de déborder l'histoire officielle et d'intégrer ces œuvres dans la mouvance de la « révolution mémorielle » qui, depuis les années 1970, a marqué un tournant « humanisant » de l'histoire (Dosse, 1977) dont le principal objet est constitué par les représentations sociales à partir de la conception, récupérée par Nora, de « mémoire collective », qu'il définit comme « ce qui reste du passé dans le vécu des groupes ou ce que les groupes font du passé » (Nora, 1978 : 378).

Comme l'historien français l'a souligné,

Il s'agirait donc de partir des lieux, au sens précis du terme, où une société [...] consigne volontairement ses souvenirs ou les retrouve comme partie nécessaire de sa personnalité : lieux topographiques [...], lieux monumentaux [...],

lieux symboliques [...], lieux fonctionnels [...]. Faire cette histoire amène vite à renverser le sens du mot pour en appeler de la mémoire des lieux aux vrais lieux de mémoire : États, milieux sociaux et politiques, communautés d'expérience historique ou de génération amenées à constituer leurs archives en fonction des usages différents qu'ils font de la mémoire (Nora, 1978 : 401).

En outre, il faut noter que dans cette restitution de l'histoire de la mémoire, la mise en pratique des méthodologies issues de l'anthropologie et de l'ethnographie tient un rôle primordial – entrevues, groupes de discussion, témoignages, récits de vie, recherche dans les archives, etc. – et leur représentation dans les bandes dessinées est récurrente. C'est ainsi que dans le troisième récit de *Cuerda de Presas*, intitulé «El cuarto bajo la escalera», la première vignette montre un magnétophone au centre de l'image qui réapparaît à plusieurs reprises pour mettre en évidence la reconstitution testimoniale qu'un journaliste fait de l'histoire d'une des femmes républicaines emprisonnées dans l'après-guerre¹⁶. De même, dans *Dolorès*, les entrevues et les groupes de discussion avec des témoins républicains de la guerre civile articulent la quête menée par Nathalie, fille de Dolorès, pour retrouver les origines hispaniques de sa mère.

Nous pouvons ainsi tirer une première conclusion. Du point de vue thématique, deux éléments communs se dégagent des bandes dessinées sur la guerre civile espagnole et l'après-guerre au XXI^e siècle, qu'elles soient produites en France ou en Espagne : en premier lieu, nous pouvons affirmer que la plupart d'entre elles renferment une nature métahistoriographique où la présentification de l'histoire passée par le récit mémoriel joue un rôle de premier plan. Sur ce point, Noël a soutenu qu'au tournant de la révolution mémorielle initiée en France depuis les années 1970, «la vérité plus vraie de la mémoire repose sur l'énonciation subjective d'un témoignage fondé sur le vécu dans lequel il serait plus facile de se reconnaître que dans le récit historique médiatisé par procédures formelles» (Noël, 2011 : 5). D'autre part, et en étroit lien avec le premier point mentionné, nous pouvons constater une volonté de situer au premier plan le rôle joué par les femmes, non seulement pendant la guerre, mais également dans la postériorité, grâce à leur capacité de restituer l'histoire de la mémoire par la parole.

3. Dolorès, histoire et mémoire d'une enfant de la guerre

À cause de la guerre d'Espagne, des millions d'enfants sans abris et séparés de leurs familles par les combats sont évacués par le gouvernement républicain espagnol et accueillis en France (Dreyfus-Armand, Martínez, 2015 : 81). Leur sort prit des chemins différents. Grâce à l'Association internationale antifasciste (SIA)

et au Comité d'aide aux enfants espagnols, entre autres organismes, ils furent accueillis dans des familles, abrités dans des colonies d'enfants ou renvoyés en Espagne.

Dolorès, qui est l'héroïne du roman graphique de Bruno Loth, s'enfuit d'Espagne, à la nage, lorsqu'elle a 6 ou 7 ans. Recueillie en pleine mer par des pêcheurs, elle atteint ainsi la côte française. L'enfant sera, par la suite, placée dans un orphelinat religieux sous le prénom de Marie. Privée de son prénom, elle se promet de ne plus parler l'espagnol et de ne pas mentionner son passé hispanique jusqu'à la mort du dictateur Francisco Franco.

Plus de soixante-dix ans plus tard, quelques mots en espagnol prononcés par Marie (prénommée *Dolorès* à sa naissance) déjà vieille dame et placée dans une maison de retraite près de Bordeaux, déclenchent un soupçon chez sa fille, Nathalie, qui entamera un voyage (de Montpellier à Alicante) suivant ainsi le trajet inverse de milliers de réfugiés espagnols exilés en France. C'est la trame à grands traits, de la bande dessinée de Bruno Loth.

L'intrigue se déroule en 2015. Marie subit un processus de détérioration mentale et commence à parler en espagnol : « Fascista ! », « Yo lo sé que un barco va a venir » (Loth, 2016 : 3) ; « Je ne pourrais nager jusque là-bas...! Il y a trop d'eau ! ¡Tanta agua, hombre!» (Loth, 2016: 8) ; « Me llamo Dolorès ! ¡ Lo sé yo ! » (Loth, 2016 : 9) ; etc. Au regard de la dérision et de l'incompréhension de ses camarades de la maison de retraite, Marie se plonge dans ses souvenirs et s'isole pour se remémorer les milliers de républicains pourchassés, attendant sur les plages de l'Est péninsulaire leur départ en exil.

C'est ainsi que dans la première partie de l'histoire, le présent est en alternance, voire en cohabitation, avec le passé de la protagoniste. Des souvenirs d'enfance, placés dans des « lieux de mémoire » (Nora, 1984) de la guerre d'Espagne et n'étant composés que d'une suite d'images où affleure la gestuelle, la gravité des regards et les symboles de la guerre au détriment de la parole, s'intercalent avec un temps présent de plus en plus dépouillé de tout sens et qui se laisse envahir par des symboles faisant partie de l'imaginaire enfantin de la vieille dame. Notamment la mer où *Dolorès* perdit sa mère en tentant de fuir l'Espagne.

Deux éléments principaux permettent l'abolition de la linéarité chronologique : d'une part le langage intersémiotique de la bande dessinée qui superpose des éléments iconiques passés et présents, d'autre part la coprésence de la langue maternelle de *Dolorès*, l'espagnol, et le français.

Ces images présentent une vision des souvenirs de Dolorès en regard de celles qui illustrent sa vie présente, soit dans la même vignette, soit dans les pages suivantes. À la page 8, par exemple, Dolorès, assise derrière une fenêtre de la maison de retraite, plonge son regard dans une mer dont le dessin est trouble, à l'instar de sa mémoire défaillante. La vieille dame semble contempler une scène qui la représente avec sa mère, affamées toutes deux. Cette vignette comporte un dialogue en espagnol.

La binarité passé/présent est accentuée par une monochromie¹⁷ où s'impose la gamme des beiges au détriment du blanc et où la saturation du noir affleure. La mer est ainsi représentée par une masse noire et opaque qui semble symboliser la perte, l'amnésie, la douleur, la mort et le deuil, mais également la possibilité de survie (Loth, 2016 : 15-16). C'est ainsi qu'au moment où l'héroïne semble perdre ses facultés mentales remontent à la surface son nom propre (l'original : Dolorès) et sa langue maternelle, aspects essentiels d'une identité à préserver (Loth, 2016 : 6). La péjoration de la démence de Marie oblige la direction de la maison de retraite à envisager un transfert dans un établissement médicalisé. Lorsque Nathalie lui rend visite dans sa chambre, sa mère ne la reconnaît plus, la confond avec sa propre mère et lui parle en espagnol : « ¡ Mamá que contenta ! Je croyais que tu étais partie... [...] ¿Cuándo llegará el barco?» (Loth, 2016 : 12).

Le contact des deux langues par le biais de l'alternance codique permet de placer sur le même espace-temps la réalité passée et présente. L'espagnol, étant un cri désespéré contre l'oubli, s'incorpore au texte en français comme des lambeaux de mémoire, ce qui ne semble pas en compromettre la lisibilité grâce à la composante iconique qui permet d'en dégager la signification par le contexte : « ¡ Mamá que contenta ! Je croyais que tu étais partie... » ; « Por qué faut-il partir, mamá? » ; « ¿Cuándo llegará el barco? »¹⁸ (Loth, 2016 : 12).

La technique privilégiée de représentation de la langue maternelle lors des remémorations de Dolorès est l'alternance codique intraphrastique qui, dans certains cas, se fait suivre d'une note infrapaginale avec la traduction en français. Cependant, des interférences syntaxiques semblent apparaître et être entendues derrière la langue française, témoignant des pertes causées par le manque d'utilisation de la langue maternelle. Par exemple, dans l'énoncé « Yo lo sé que un barco va a venir » (Loth, 2016 : 3), la structure clivée, ainsi que l'emploi du pronom sujet et la duplication du complément d'objet direct par l'emploi du pronom « lo » dévoilent ce phénomène de « transposition hétérolinguistique » (Lawson-Hellu, 2005) qui laisse sous-entendre une langue (dans ce cas, la française) derrière l'autre (l'espagnole).

Ces quelques mots en espagnol de Dolorès permettront à sa fille de suivre le fil d'Ariane jusqu'à la découverte de l'origine inconnue de sa mère : retrouvée en mer en 1939, elle fut placée dans un orphelinat jusqu'à sa majorité. Sous le choc, la petite fille décida de ne plus parler sa langue maternelle. C'est donc grâce aux dossiers des religieuses que Nathalie, avec l'aide de sa fille Léa, découvre que sa mère fut une réfugiée espagnole.

Nathalie entame alors un voyage (de Montpellier à Alicante) suivant ainsi le trajet inverse de milliers d'exilés espagnols partant par mer depuis la côte est de l'Espagne. La linéarité chronologique auparavant altérée par les analepses qui renvoyaient au passé de Dolorès, est maintenant interrompue par les incursions dans l'histoire que Nathalie fait au cours de son enquête. Les récits mis en abyme des témoins se superposent et procurent cette abolition spatiotemporelle, intensifiée par la présence de symboles et de lieux de mémoire : de références à *El valle de los caídos* et aux fosses communes, au navire *Stanbrook* sur lequel des milliers de réfugiés quittèrent Alicante pour l'exil, ou au célèbre camp de détention provisoire *Campo de los Almendros*, immortalisé par Max Aub dans son roman éponyme.

Le voyage prend fin sur des allusions à des œuvres artistiques qui témoignent des horreurs de la guerre comme *Guernica* de Pablo Picasso, les dessins de Luis Quintanilla¹⁹ ou les peintures de Horacio Ferrer²⁰ qui sont représentées dans les vignettes créant un dialogue intertextuel qui, grâce au langage intersémiotique de la bande dessinée, dépasse le texte pour atteindre un espace d'interdiscursivité graphique.

Bruno Loth montre des lieux emblématiques de Madrid comme la statue en hommage aux avocats d'Atocha assassinés en 1977, récupère le moment des manifestations et des assemblées organisées à la suite du mouvement des Indignés en 2011 et met en scène des personnalités politiques actuelles qui ont lutté pour la récupération de la mémoire républicaine comme Manuela Carmena, Pablo Iglesias ou Llum Quiñero, elle-même auteure d'un livre de témoignages de femmes sur la guerre intitulé *Nosotras que perdimos la paz*.

Ce parcours non linéaire permet de créer une unité spatiotemporelle chronotopique qui culmine dans le « croquis du voyage » de l'auteur qui illustre le processus de documentation et de création de l'album, à l'instar du voyage de Nathalie. Loth met alors en exergue les structures conceptuelles de la bande dessinée par la dimension collective et historique des vies anonymes, par la présentification du passé au moyen de l'action de la mémoire et par l'importance de la dimension familiale et émotionnelle dans la restitution et la préservation de l'Histoire.

Conclusion

La profusion des bandes dessinées consacrées au cours des deux dernières décennies à la guerre d'Espagne et à l'exil républicain – ainsi que les traductions dans les deux sens – semble symptomatique de la volonté, de part et d'autre des Pyrénées, de restituer une histoire commune à la France et à l'Espagne, bien que, jusqu'à présent, la France ait montré un accueil et une diffusion plus large des romans graphiques portant sur ce sujet.

La plupart des bandes dessinées citées colligent deux aspects qui nous semblent paradigmatiques de la révolution mémorielle en cours depuis les années 1970 : d'une part, l'intention de représenter une histoire de la mémoire où la vie des personnes anonymes est mise en lumière, plaçant dans un deuxième (voire un troisième) plan les héroïcités épiques des personnages historiques d'antan. D'autre part, la rupture chronologique du récit historique entraîné par l'importance octroyée à la mémoire et à sa transmission orale, activité traditionnellement réservée aux femmes.

Marie (ou Dolorès), dont le prénom est adapté à la phonétique française, incarne la confluence d'un espace-temps où les histoires et les mémoires des deux pays se mêlent. Cette présentification du passé est reprise lors de la quête de sa fille Nathalie par la question du télescopage entre les événements historiques évoqués et les événements politiques développés en Espagne au cours de l'année 2015, date de son voyage.

Néanmoins, il faut regretter que malgré la tâche rigoureuse de récupération de la voix et du rôle joué par les femmes pendant la guerre, l'après-guerre et la dictature, la plupart des romans graphiques sur ce sujet soient encore signés par des hommes. Espérons que cette représentation bédéique de la parole des femmes s'enrichira le plus tôt possible du récit des femmes qui écrivent elles-mêmes leur histoire et leurs mémoires.

Bibliographie

- Baetens, J. 2004. «Bande dessinée et autobiographie : Problèmes, enjeux, exemples». *Belphégor : Littérature Populaire et Culture Médiatique*. 4.1.[En ligne] : https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47689/04_01_Baeten_autobd_fr_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y [consulté le 06 décembre 2019].
- Barbieri, D. 1993. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona : Paidós.
- Delorme, I. 2019. *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle. Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*. Dijon : Les presses du réel.
- Dosse, F. 1977. *L'Empire du sens. L'humanisation des sciences humaines*. Paris : La Découverte.
- Dreyfus-Armand, G. 1999. *L'Exil des républicains espagnols en France. De la guerre civile à la mort de Franco*. Paris : Albin Michel.

Dreyfus-Armand, G. 2015. La memoria en el exilio español en Francia: de una generación a la otra, en un contexto conmemorativo específico. In: *Migraciones y exilios. Cuadernos de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneos*, vol. 15, AEMIC, p. 13-28.

Dreyfus-Armand, G., Martínez, O. 2015. *Espagne, passion française. Guerres, exils, solidarités*. Paris : Les arènes.

Dreyfus-Armand, G. 2017. «Le fantôme de la guerre d'Espagne». *Le Monde Diplomatique*, mai 2017, p.11. [En ligne] : https://www.monde-diplomatique.fr/2017/05/DREYFUS_ARMAND/57481 [consulté le 10 mai 2020].

García, J., Martínez, F. 2019. *Cuerda de presas*. Bilbao : Astiberri.

Gardner-Chloros, P. 1983. Code-switching : Approches principales et perspectives. In : *La linguistique*, vol. 19-2, PUF, p. 21-53.

Groensteen T. 2007. *La bande dessinée, mode d'emploi*. France : Les impressions nouvelles.

Hirsch, M. 2012. The Generation of postmemory : writing and visual culture after the Holocaust. New York : Columbia University Press.

Lawson-Hellu, L. 2005. Textualité et transposition hétérolinguistique dans le roman francophone : Pour une théorie générale du plurilinguisme littéraire. Colloque *la Traversée dans le roman francophone*, Québec : Université Laval, p. 1-15.

Loth, B. 2016. *Dolorès*. Saint-Avertin : La Boîte à Bulles.

Ricoeur, P. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil.

Matli, M. 2015. «L'image de la Guerre civile espagnole dans la bande dessinée entre 1936 et 1975 – II. La bande dessinée étrangère et le temps du franquisme». *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine. De 1808 au temps présent*, 15. [En ligne] :

<https://journals.openedition.org/ccec/5922?lang=en> [consulté le 5 février 2020].

Martin, J., Messa, R. 2017. Entretien de Roser Messa et Jaime Martín (24/01/2017). [En ligne] : <https://www.caninomag.es/entrevista-jaime-martin-me-parece-importante-recoger-el-testimonio-de-las-generaciones-precedentes/> [consulté le 12 février 2020].

Nora, P. 1978. La mémoire collective. In : *La nouvelle Histoire*. Paris : CEPL, p. 398-401.

Schreiber-Di Cesare, C. 2018. La dictature franquiste dans les bandes dessinées et romans graphiques au XXIe siècle : multiplicités de la transmission. In : *Regards actuels sur les régimes autoritaires dans le monde luso-hispanophone : la transmission en question*. Binges : Éditions Orbis tertius, p. 253-276.

Thiebaut, M. 1993. Bande dessinée et pédagogie de l'Histoire. In : *L'Histoire... par la bande : Bande dessinée, Histoire et pédagogie*. Paris : Syros, 1993. p.118.

Notes

1. Ce terme fut employé par le ministre de l'intérieur, Albert Sarraut, en allusion au camp d'Argelès-sur-Mer (Dreyfus-Armand, 1999).

2. Voir à ce sujet l'article d'Anne Mathieu intitulé « En 1939, plongée dans les camps de réfugiés espagnols en France », publié dans *Le Monde Diplomatique* en août 2019. [En ligne] : <https://www.monde-diplomatique.fr/2019/08/MATHIEU/60128> [consulté le 14 mai 2020].

3. Pour une lecture des bandes dessinées produites dans les années postérieures à la guerre et pendant la dictature franquiste, voir (Matli, 2015). Par ailleurs, une sélection non exhaustive des bandes dessinées portant sur la Guerre civile espagnole peut être consultée en ligne sur le site : <https://www.bdtheque.com/recherche/series/theme=619>

4. Nous rédigeons la dernière version de cet article au moment de la pandémie de la Covid 19 qui a entraîné l'annulation de nombreuses activités scientifiques et académiques.

5. L'historienne Geneviève Dreyfus-Armand a souligné l'existence d'un contexte commémoratif en France dans lequel s'inscrivent les actes à la mémoire de l'exil républicain (Dreyfus-Armand, 2015).

6. Il s'agit d'une série en 6 tomes qui fut doublement récompensée à Angoulême.
7. Mis à part la production d'auteurs espagnols (dont une part non négligeable a été traduite en français), il y a eu également des adaptations en bande dessinée d'autres langues comme par exemple celles des romans de Paul Preston *The Spanish Civil War 1936-1939* - adaptée par José Pablo García sous le titre *La Guerra civil española* (2016, Debate) et *The Destruction of Guernica*, par *La muerte en Guernica* (2017, Debate). Pour élargir la liste des bandes dessinées et des romans graphiques publiés au cours de la deuxième décennie du XXI^e siècle, voir : (Schreiber-Di Cesare, 2018).
8. Cf. *Les Guerres Silencieuses* (2013, Aire libre) et *Jamais je n'aurai 20 ans* (2016, Aire libre)
9. Nous avons traduit les déclarations en espagnol de Martin : «ha tenido eco en todos los medios, los libreros comentan que están encantados con el libro y en las sesiones de firmas no ha habido un momento de descanso. Tengo programadas una serie de charlas en institutos franceses porque muchos profesores están utilizando el cómic para explicar la Guerra Civil a sus alumnos» (Martin, 2014). [En ligne]: <https://www.caninomag.es/entrevista-jaime-martin-me-parece-importante-recoger-el-testimonio-de-las-generaciones-precedentes/>.
10. Nous avons traduit les déclarations en espagnol de Hernandez Cava: «primero, por la censura franquista; después, por el pacto de silencio aceptado durante la transición; más adelante, por el miedo del Gobierno socialista a abrir la caja de los truenos de la memoria; y finalmente, por los años de plomo del Partido Popular» (Hernández Cava, 2019: 7).
11. Le sujet de la guerre est traité d'une manière transversale dans d'autres bandes dessinées de l'auteur. *Mémoires d'un Ouvrier* (trois tomes publiés entre 2010 et 2014, puis une intégrale en 2016) où l'auteur retrace l'histoire du Front Populaire et de la Deuxième Guerre mondiale en France à partir de la vie de son père durant les années 1930-1940. En 2020, vient d'être publié son dernier roman graphique portant sur la rencontre de deux anarchistes : Buenaventura Durutti et Nestor Makhno : *Viva l'Anarchie ! La Rencontre de Makhno et Durutti* (2020, La Boîte à Bulles).
12. Dans son étude sur la représentation de la dictature franquiste dans les bandes dessinées et les romans graphiques au XXI^e siècle, Schreiber-Di Cesare consacre une brève analyse à la représentation des femmes à cette période (Schreiber-Di Cesare : 2018).
13. À ce sujet, consulter l'entretien de Roser Messa et Jaime Martin, auteur de *Las Guerras silenciosas* (2013, Norma editorial) et *Jamás tendré 20 años* (2016, Norma editorial), toutes deux publiées en France avant qu'en Espagne. Cf. *Les Guerres silencieuses* (2013, Aire libre) et *Jamais je n'aurai 20 ans* (2016, Aire libre). [En ligne] <https://www.caninomag.es/entrevista-jaime-martin-me-parece-importante-recoger-el-testimonio-de-las-generaciones-precedentes/>
14. Nous avons traduit la citation de Hirsch : « Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated (Hirsch, 1997 : 22).
15. Dans cette lignée (post)mémorialiste, Schreiber-Di Cesare souligne, en référence au corpus des bandes dessinées abordant le franquisme, que la plupart d'entre-elles « relate des parcours de vie d'individus engagés aux côtés des républicains et ayant subi de plein fouet la défaite et ses conséquences. Il s'agit d'œuvres graves et émouvantes, composées essentiellement par les enfants ou les petits enfants de ces victimes du franquisme pour qui témoigner de ces traumatismes indélébiles est une nécessité » (Schreiber-Di Cesare, 2018 : 260).
16. Cf. García y Martínez, pages 29-36.
17. Ce «rejet massif de la couleur» (Mitaine, 2011 : 229) a été relevé par Benoît Mitaine comme étant une des caractéristiques communes de ce qu'il a appelé la « génération médiane », une génération de dessinateurs engagés dans la représentation de la guerre civile espagnole qui s'étend de 1941 à 1955.
18. Ce dernier énoncé apparaît accompagné de sa traduction française en bas de page.
19. Artiste et écrivain espagnol engagé dans la cause républicaine.
20. Dans la bande dessinée est reproduit le tableau *Madrid 1939 (Aviones negros)* qui avait été présenté à l'Exposition universelle de Paris en 1937.



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

Aya de Yopougon et « l'émergence » de la bande dessinée d'Afrique francophone

Gyula Maksa

Université de Pécs, Hongrie

maksa.gyula@pte.hu

<https://orcid.org/0000-0001-5733-0033>



Reçu le 14-02-2020 / Évalué le 04-04-2020 / Accepté le 15-05-2020

Résumé

L'écrivaine Marguerite Abouet et le dessinateur Clément Oubrerie ont conçu un roman graphique afro-européen en six volumes : *Aya de Yopougon*, publié en français entre 2005 et 2010. Cet article se propose de montrer comment *Aya de Yopougon* essaye de transformer l'image de l'Afrique subsaharienne dans l'imaginaire du public européen en racontant une histoire africaine qui se déroule surtout dans des zones urbaines et en évoquant de nombreux moments de la vie quotidienne de la classe moyenne et ouvrière en Côte d'Ivoire à la fin des années 1970 et au début des années 1980. *Aya de Yopougon* mélange des outils et des procédés issus de différents genres médiatiques afin de faire évoluer les stéréotypes européens sur l'Afrique. Le succès de ce roman graphique franco-ivoirien a contribué à « l'émergence » de la bande dessinée d'Afrique francophone et d'un intérêt croissant à son égard de la part du public, du secteur des médias, ainsi que du monde de la recherche académique.

Mots-clés : roman graphique, Afrique francophone, *Aya de Yopougon*, genres médiatiques

Aya de Yopougon y la “aparición” de los cómics de África francófona

Resumen

La escritora Marguerite Abouet y la ilustradora Clément Oubrerie han imaginado una novela gráfica Afro-europea en seis volúmenes: *Aya de Yopougon*, publicada en francés entre los años 2005 y 2010. El objetivo de este artículo es mostrar cómo *Aya de Yopougon* intenta transformar la imagen de Sub-África Sahariana en la mente del público europeo, al contar una historia africana que tiene lugar principalmente en las zonas urbanas, y al evocar momentos de la vida cotidiana de la clase media y trabajadora en Costa de Marfil a fines de los años setenta y principios de los años ochenta. *Aya de Yopougon* combina herramientas y procesos de varios géneros mediáticos para cambiar los estereotipos europeos sobre África. El éxito de esta novela gráfica Franco-marfileña ha contribuido con la “aparición” de los cómics de África francófona y con la creciente consideración por parte del público, así como también en la industria de los medios y las actividades de investigación académica.

Palabras clave: novela gráfica, África francófona, *Aya de Yopougon*, géneros mediáticos

Aya of Yop City and the “emergence” of the comics of Francophone Africa

Abstract

Marguerite Abouet writer and Clément Oubrerie illustrator have imagined an Afro-European graphic novel in six volumes: *Aya of Yop City*, published in French between 2005 and 2010. This paper aims to show how *Aya of Yop City* tries to transform the image of Sub-Saharan Africa in the minds of the European public by telling an African story that takes place mostly in urban areas and by evoking moments of the everyday life of the middle and working class in Ivory Coast in the late 1970s and early 1980s. *Aya of Yop City* combines tools and processes from various media genres in order to change the European stereotypes about Africa. The success of this Franco-Ivorian graphic novel has contributed to the “emergence” of the comics of Francophone Africa, to its growing consideration by the public, the media industry and academic research activities.

Keywords: graphic novel, Francophone Africa, *Aya of Yop City*, media genres

Introduction¹

Depuis bien longtemps, la bande dessinée est considérée comme un moyen d'expression artistique ou littéraire. On peut définir la bande dessinée comme un art visuel ou comme une sous-catégorie de la littérature (graphique ou dessinée). En relativement peu de temps, les études culturelles sur la bande dessinée comme domaine de recherche se sont intensifiées et dans certains cas, une nouvelle discipline semble émerger sous le nom de « comics studies » (Strömberg 2016) ou « l'étude de la bande dessinée ». Du point de vue des études culturelles et de l'étude de la bande dessinée, la « BD » est considérée comme un média et une médiaculture avec son industrie propre, ses pratiques culturelles et ses ressources sociales (Dacheux, 2009 ; Maigret, Stefanelli, 2012). Sous l'impulsion de ces courants de recherche, on s'intéresse également aux phénomènes transculturels et transmédiatiques de la bande dessinée. Parallèlement, on voit s'élargir le domaine de recherche vers les nouveaux sujets tels que les hybridations médiatiques (affiche bande dessinée, street art, bande dessinée numérique, webtoon, etc.) et les problématiques liées à l'inter- et transculturalité à l'ère de la mondialisation (journalisme international en bande dessinée, romans d'expatriation, usages transnationaux, diplomatie publique, etc.).

Dans le contexte des études culturelles et de la communication médiatique, on vise ici à analyser le cas d'*Aya de Yopougon*, le roman graphique de l'écrivaine Marguerite Abouet et le dessinateur Clément Oubrerie. Après avoir évoqué certains clichés de la bande dessinée sur l'Afrique subsaharienne, cet article cherche à

examiner comment ce roman graphique franco-ivoirien essaye de modifier l'image stéréotypée de l'Afrique dans la perception du public européen en mobilisant différents genres médiatiques.

Afin d'élargir l'analyse, on pourrait enrichir le corpus en étudiant d'autres romans graphiques d'Afrique francophone qui sont apparus chez les éditeurs européens. (Par exemple, d'autres auteurs ivoiriens qui ont publié en Europe, voir Cassiau-Haurie, 2018). De plus, on pourrait également observer la réception, la présence médiatique, les usages et les publics de ces ouvrages et d'*Aya de Yopougon*.

Rupture avec les clichés de bande dessinée sur l'Afrique subsaharienne

L'Afrique en tant que sujet, espace ou paysage est présente depuis longtemps dans les bandes dessinées européennes : aventures africaines avec des jeunes protagonistes européens, des histoires de jungle ou de campagne, le safari et la chasse, des guerriers tribaux, des missionnaires, des hommes léopards, etc. Dans les bandes dessinées franco-belges, l'Afrique comme thème, comme lieu, et surtout comme décor a d'abord servi pour évoquer l'exotisme et l'évasion, ensuite pour évoquer des aventures plus réalistes (Jannone, 1998 : 74-78). Les séries « jeunesse » franco-belges populaires des trois décennies après la Seconde Guerre mondiale regorgent d'aventures africaines, dont les héros récurrents sont des chasseurs, des missionnaires, des médecins humanitaires - généralement des hommes, car les femmes apparaissent rarement comme personnages principaux. Les indigènes sont plutôt des personnages secondaires : ce sont des guerriers traditionnels, des chefs de tribus, peut-être des soldats coloniaux ou des cannibales qui apparaissent dans les bandes dessinées (Pirotte, Pirotte, 1999). Par ses nombreux exemples cités, le livre de Philippe Delisle nous donne un trésor riche de clichés de l'imaginaire colonial de la bande dessinée franco-belge (Delisle, 2016). Ce panorama élucide les relations entre des éléments du réseau des stéréotypes qui sont disséminés par les albums et séries des bandes dessinées franco-belges et qui ont participé à la création « d'un mythe de l'aventure africaine » qui « s'est constitué dans la neuvième art. » (Jannone, 1998 : 73). Quant à « la réception, c'est-à-dire l'impact d'une bande dessinée franco-belge très riche en stéréotypes coloniaux sur le jeune public », Philippe Delisle souligne que « le genre connaît un destin bien particulier. Les films et les romans coloniaux des années 1930-1950 sont tombés dans l'oubli. Il n'en va pas de même pour la bande dessinée « classique », qui, pour une part importante, a été constamment rééditée jusqu'à aujourd'hui » (Delisle, 2016 : 174). La modernisation de l'espace urbain africain et la représentation de ses habitants ne caractérisent pas du tout les ouvrages classiques du vingtième siècle de la tradition franco-belge.

Aya de Yopougon, le roman graphique afro-européen de l'écrivaine Marguerite Abouet et le dessinateur Clément Oubrerie (six tomes entre 2005 et 2010), rompt à la fois avec les images stéréotypiques qui se sont manifestées à travers les médias européens et avec la tradition exotique de fictions populaires de l'Occident qui a dominé la bande dessinée franco-belge populaire du milieu du XX^e siècle. Après sa parution en français, la série *Aya de Yopougon* a été traduite en plus de quinze langues. C'est pour cette raison - mais pas uniquement pour cela - que ce roman graphique franco-ivoirien est remarquable du point de vue de l'efficacité de la transmission entre les différents espaces géoculturels.

Dans certaines interviews, Marguerite Abouet parle de l'intention de son œuvre. Ce roman graphique en série et son adaptation en film d'animation visent à transformer l'image de l'Afrique subsaharienne dans l'imaginaire du public européen. L'auteur s'efforce de modifier des stéréotypes produits par les médias européens. (*Aya de Yopougon* est aussi un film d'animation créé par un studio d'animation français spécialisé dans les adaptations de films d'animation de bandes dessinées et de romans graphiques. Sorti en 2013, ce film est également réalisé par Marguerite Abouet et Clément Oubrerie). Selon Marguerite Abouet, les médias européens parlent souvent des souffrances et de la mort des Africains, mais rien de leur mode de vie au quotidien : « À l'origine du livre, il y avait aussi ce constat : on raconte souvent comment meurent les Africains, mais jamais comment ils vivent » (Books, 2010 : 63), ou « En Occident, on sait comment meurent les Africains mais pas comment ils vivent. » (El Ouafi, 2011). L'Afrique, dans le discours occidental, signifie souvent le manque, la négativité, le non-être. En parlant de « cette opération primitive de dénégation » dans le discours occidental sur l'Afrique, le philosophe Achille Mbembe souligne : « elle est une réalité sans réel. À l'origine, l'acte littéraire africain est une réponse à cette exclusion qui est, en même temps, ablation, excision et péjoration. » (Mbembe, 2013 : 63). On peut considérer *Aya de Yopougon* comme une tentative de répondre à cette dénégation.

Yopougon est une banlieue d'Abidjan. *Aya de Yopougon* parle d'une histoire africaine principalement avec des personnages africains, qui se déroule surtout dans les lieux urbains africains (mais parfois dans certains villages ivoiriens et à partir du quatrième tome, partiellement en France aussi) et évoque de nombreux moments de la vie quotidienne de la classe moyenne et ouvrière en Côte d'Ivoire à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Certains éléments du style visuel (les usages de la couleur par exemple) suggèrent qu'il s'agit d'une histoire africaine dans un contexte africain. Néanmoins, il a un format convenable pour la bande dessinée européenne et la première édition d'*Aya* s'est adressée d'abord à un public européen. Ensuite, on a élargi le public avec le marché africain par une

édition moins chère avec une couverture souple. Cet article se propose de montrer comment *Aya de Yopougon* essaye de transformer l'image de l'Afrique subsaharienne dans les yeux du public européen. Pour aborder ce sujet, on va essayer d'identifier les différents genres médiatiques qui se sont mélangés et qui sont évoqués par ce roman graphique pour changer l'image stéréotypée de l'Afrique.

Genres médiatiques mobilisés pour changer l'image de l'Afrique

Les albums de la série *Aya de Yopougon* mélangent des outils et des procédés issus de divers genres médiatiques, supports, codes et discours afin d'influencer les stéréotypes européens sur l'Afrique : publicité télévisée, affiche publicitaire, roman graphique, roman-photo (Abouet, Oubrerie, 2008 : 22-23), feuilleton nord-américain, télénovela sud-américain, bande dessinée d'auteur français, guide culturel, etc.

La série utilise des cliffhangers comme une soap opéra nord-américaine ou une télénovela sud-américaine. *Aya* n'a pas de narration épisodique (donc les limites de chaque épisode ne sont pas les mêmes que les limites des micro-récits) à l'opposé de *Tintin* ou de nombreuses autres séries franco-belges classiques qui se déroulent en Afrique. La narration complexe a de nombreux fils d'intrigue et donne un réseau complexe de personnages et de contenus narratifs. Pour comprendre le réseau des relations entre les personnages, on peut trouver des « organigrammes », des composants infographiques titrés « Les Personnages » aux débuts des tomes 2, 3, 4 et des « résumés des épisodes précédents » dans les tomes 5 et 6 (Abouet, Oubrerie, 2006 ; 2007 ; 2008 ; 2009 ; 2010).

Tant dans le roman graphique que dans le film d'animation, on retrouve de nombreux intertextes télévisés et allusions à la culture télévisuelle. Le premier panneau du premier album et le début de la version animée évoquent une publicité d'une marque de bière : la première campagne télévisuelle en Côte d'Ivoire (Abouet, Oubrerie, 2005 : 1). Beaucoup d'allusions au célèbre feuilleton télévisé aux heures de grande écoute à l'époque, *Dallas*, sont également intéressantes. L'un d'eux est le bébé appelé Bobby, car sa mère aimerait qu'il devienne un homme « gentil, comme celui de Dallas. » (Abouet, Oubrerie, 2006 : 31). Les paratextes visent à former les attentes du public. L'une d'elles, la préface - écrite par Anna Gavalda, du premier livre, compare *Yopougon* au ranch d'Ewing.

Le sujet et son organisation narrative à *Aya* sont souvent très similaires à ceux d'un feuilleton ou d'une télénovela. La vie privée domine la fiction : amour, tricherie, amitié, relations familiales, etc. Le réseau des relations et des personnages s'organise autour d'*Aya*, la jeune fille de 19 ans à *Yopougon*. Cependant, nous

pouvons rencontrer de nombreux problèmes sociaux à *Aya de Yopougon* : inégalité entre les sexes, inégalité de classe sociale, problèmes liés à la polygamie, mariage forcé, analphabétisme, corruption. Le roman graphique et le film d'animation parlent de ces problèmes, mais uniquement à travers la vie privée et la narration des cas concrets de la vie quotidienne.

Nous pouvons explorer des allusions aux téléromans sud-américains. Par exemple, un des personnages interprète le dialogue avec un autre de la même manière que dans un « film brésilien » (Abouet, Oubrerie, 2005 : 42). Ces allusions sont des allusions à la culture médiatique de la fin des années 1970. Il y en a de nombreux : on mentionne la série télévisée japonaise de super héros « *Spectreman* » et la téléromana « *Femmes de sable* » entre autres (Abouet, Oubrerie, 2007 : 24 ; 2009 : 28), on évoque des publicités de l'époque (p. ex. Abouet, Oubrerie, 2005 : 1-3 et 39; 2006 : 29). En même temps, on peut considérer ces allusions comme autoréflexions de la fiction. Depuis une perspective des genres télévisuels, il est remarquable que le dictionnaire spécialisé de Christophe Cassiau-Haurie ait parlé sur « le ton de sitcom graphique » par rapport à la série *Aya de Yopougon* (Cassiau-Haurie, 2013 : 40).

Mais l'œuvre de Marguerite Abouet et Clément Oubrerie n'est pas une fiction télévisée. Il s'agit d'une série d'albums qui évoque la tradition de la bande dessinée d'auteur française par son format, son support, même par son style graphique et en plus par les circonstances d'édition du livre. Entre 2006 et 2010, l'éditeur Gallimard a publié *Aya de Yopougon*, ainsi que de nombreux romans contemporains et bandes dessinées. L'éditeur Gallimard a publié les six tomes d'*Aya de Yopougon* en français entre 2005 et 2010 dans la collection Bayou éditée par Joann Sfar. Contrairement aux albums de 48 ou 64 pages de la bande dessinée populaire francophone, les livres cartonnés de la série ont été publiés en plus d'une centaine de pages et 170X240 mm de volume. Ce roman graphique répond aux exigences du discours institutionnalisé de la bande dessinée francophone. Cela a été confirmé par le fait que le premier livre de la série a reçu le prix du meilleur premier album en 2006 au Festival international de bande dessinée d'Angoulême qui est le plus important festival de bande dessinée en Europe.

L'œuvre de Marguerite Abouet et Clément Oubrerie est fortement liée à certaines tendances contemporaines de la bande dessinée francophone. Un développement passionnant au cours des deux dernières décennies est la demande croissante de bandes dessinées utilisant des techniques d'authentification, comme en témoigne, par exemple, des bandes dessinées autobiographiques (des romans graphiques de Marjane Satrapi et de Riad Sattouf), des reportages dessinés (de Patrick Chappatte entre autres), des romans d'expatriation en bande dessinée (livres de Guy Delisle

ou de Benjamin Reiss). Bien qu'*Aya* ne soit pas une autobiographie ou un reportage dessiné, il est parfois mentionné avec les ouvrages issus de ces genres. Cela peut être justifié par le fait qu'on peut observer des gestes d'authentification dans sa narration, dans ses paratextes et même dans sa réception critique (de la problématique de l'authenticité et de l'autofiction, voir plus en détail Bumatay, 2013 : 122-128). Son titre indique déjà Yopougon. Les analyses géoculturelles de Bénédicte Tratnjek soulignent que les représentations dessinées des espaces de Yopougon évoquent une identité très forte et historiquement bien définie : « C'est enfin un quartier qui est un haut-lieu du "miracle ivoirien", que dépeint la bande dessinée en montrant les contrastes derrière le développement économique » (Tratnjek, 2014). Ainsi, la stratégie d'authentification va de pair avec la localisation.

Dans « l'âge d'or » de la bande dessinée belge au milieu du XX^e siècle, *Tintin*, *Gaston Lagaffe*, *Spirou* et d'autres ont d'abord dû perdre leurs références belges pour être internationalement connus (Baetens, 2006, 183-190), mais plus tard, après avoir obtenu la renommée internationale, ils ont redécouvert leur origine. Depuis le millénaire, cependant, les romans graphiques à succès comme *Persepolis* de Marjane Satrapi, *L'Arabe du futur* de Riad Sattouf, *SuperTokyoland* de Benjamin Reiss ou *Aya de Yopougon* ont employé des systèmes de références culturelles locales « iraniennes », « arabes », « japonaises » ou « africaines/ivoiriennes ».

Mais *Aya de Yopougon* n'est pas seulement un roman graphique pour les connaisseurs ou pour un public plus large, publié par un éditeur renommé et prestigieux. Cette bande dessinée a une forte intention de transmission culturelle. Certains procédés favorisent la réalisation de cette intention. Principalement les « bonus ivoiriens » : à la fin de chaque livre de la série, on peut trouver quelques explications liées à la narration : des glossaires des mots et des expressions, des recettes gastronomiques, des présentations de certaines habitudes traditionnelles et pratiques culturelles - donc une sorte de guide culturel.

On peut observer l'usage des genres comme celui du feuilleton, de la telenovela et du roman graphique comme une sorte de délocalisation, d'élimination des références culturelles locales pour créer des horizons de référence commune avec un public visé non ivoirien. Mais la transmission culturelle à travers les pages « bonus ivoirien » pourrait être considérée comme une sorte de relocalisation, qui se focalise sur des références culturelles locales comme des sociolectes parlés à Abidjan, particulièrement à Yopougon.

Nous pouvons regarder les procédés de relocalisation non seulement au niveau du texte médiatique, de la narration, mais aussi du contexte institutionnel et social. On a lancé, à l'initiative de Marguerite Abouet, une édition moins chère pour le

public africain. Marguerite Abouet est porteuse d'un projet intitulé « Des livres pour tous ». Grâce au succès d'*Aya de Yopougon* en Europe, elle a pu mobiliser des entreprises et des institutions européennes pour établir des bibliothèques dans les banlieues défavorisées en Afrique subsaharienne.

Marguerite Abouet a également conçu une autre série issue de l'intention assez similaire de la transmission culturelle (Abouet, Sapin, 2010-2018). *Akissi* est une série de bandes dessinées pour les enfants dans le genre très populaire de bande dessinée de gamin - comme *Titeuf*, *Boule et Bill*, *Cédric*, *Petit Spirou*. Mais - contrairement à ces séries très populaires - dans le cas d'*Akissi*, le personnage principal n'est pas un garçon européen, mais une fille africaine. Les albums d'*Akissi* contiennent des pages « bonus ivoirien ». *Commissaire Kouamé*, un polar graphique satirique de Marguerite Abouet se déroule aussi dans un milieu urbain d'Afrique subsaharienne (Abouet, Mary, 2017).

« L'émergence » de la bande dessinée d'Afrique francophone

Le manuel de bandes dessinées de Larousse de 2002 n'inclut pas encore des œuvres africaines (Gaumer, 2002). Deux ans plus tard, l'*Encyclopédie de la bande dessinée*, près de mille huit cents pages, ne consacre qu'un chapitre de six pages aux cultures de la bande dessinée du continent (Moliterni et al., 2004 : 172-177). En 2009, dans un article publié par Hilaire Mbiye Lumbala, professeur de communication visuelle et de sémiologie à l'Université catholique du Congo montre la richesse de la bande dessinée africaine dans sa diversité linguistique, thématique et médiatique, mais en même temps, il souligne que « la bande dessinée est confrontée sur le sol africain à de multiples difficultés qui freinent son développement et surtout son éclosion en tant qu'art et média à part entière » (Mbiye Lumbala, 2009 : 147). Cependant, au cours de la dernière décennie, la bande dessinée d'Afrique francophone est devenue plus visible sur le marché international de la bande dessinée et surtout dans le discours académique. Nombreuses expositions, anthologies, rencontres, livres spécialisés et diverses initiatives ont marqué cette tendance au cours des dernières années. Depuis 2008, AfriBD a été créé avec le soutien de l'Organisation internationale de la Francophonie. Grâce à AfriBD, il existe désormais un dictionnaire important de la bande dessinée d'Afrique francophone (Cassiau-Haurie, 2013).

L'importance de la série est illustrée par le fait que le succès d'*Aya de Yopougon*, ainsi que de l'adaptation de long métrage d'animation qui s'en est suivi en 2013, a contribué à « l'émergence » et à l'institutionnalisation de la bande dessinée d'Afrique francophone ainsi qu'à l'apparition d'un intérêt croissant à son égard de la part du public, du secteur des médias, ainsi que du monde de la recherche

académique. Le roman graphique de Marguerite Abouet et Clément Oubrerie a obtenu une visibilité médiatique très forte. De plus, il a été analysé par des thèses et des articles dans des approches et des perspectives très différentes tels que la sexualité, le genre et la formation de l'identité (Bumatay, 2013), le nationalisme et la postmodernité (Ajah, 2017), la sémiologie de la mode (Ajah, Egege, 2017), l'approche postcoloniale (Ntando, 2015), « le mythe des classes moyennes » (Darbon, 2012 : 46) et la géographie urbaine (Tratnjek, 2014).

Conclusion

Le roman graphique franco-ivoirien *Aya de Yopougon* rompt avec les images stéréotypées de la bande dessinée franco-belge populaire du milieu du XX^e siècle. Il mélange des outils et des procédés issus de divers genres médiatiques en utilisant de nombreux intertextes télévisés et allusions à la culture télévisuelle, principalement au feuilleton Dallas, aux publicités et aux telenovelas. Mais en même temps, l'œuvre de Marguerite Abouet et Clément Oubrerie répond aux exigences du discours institutionnalisé de la bande dessinée comme art et comme média. Dans une approche transculturelle, on peut considérer l'utilisation des genres comme celui du feuilleton américain, de la telenovela et du roman graphique comme une sorte de délocalisation. En revanche, les procédés d'authentification et de la transmission culturelle à travers les pages « bonus ivoirien » se focalisent sur des références locales. Dans le cas d'*Aya de Yopougon*, le succès de la transmission culturelle se manifeste dans sa contribution à la reconnaissance internationale de la bande dessinée d'Afrique francophone.

Bibliographie

- Abouet, M., Mary, D. 2017. *Commissaire Kouamé : 1. Un si joli jardin*. Paris : Gallimard.
- Abouet, M., Oubrerie, C. 2005. *Aya de Yopougon 1*. Paris : Gallimard.
- Abouet, M., Oubrerie, C. 2006. *Aya de Yopougon 2*. Paris : Gallimard.
- Abouet, M., Oubrerie, C. 2007. *Aya de Yopougon 3*. Paris : Gallimard.
- Abouet, M., Oubrerie, C. 2008. *Aya de Yopougon 4*. Paris : Gallimard.
- Abouet, M., Oubrerie, C. 2009. *Aya de Yopougon 5*. Paris : Gallimard.
- Abouet, M., Oubrerie, C. 2010. *Aya de Yopougon 6*. Paris : Gallimard.
- Abouet, M., Sapin, M. 2010-2018. *Akissi 1-8*. Paris : Gallimard.
- Ajah, R. O. 2017. « Nationalism and African Communal Identity in Marguerite Abouet's and Clement Oubrerie's *Aya de Yopougon*. » *Human and Social Studies*, n°3, p. 85-99.
- Ayah, R.O., Egege, L. 2018. « Deconstructing the Ivorian Vestimentary Traditions: New Fashion, contemporary Beauty and New Identity in Marguerite Abouet and Clément Oubrerie's *Aya de Yopougon*. » *Wagadu : A Journal of Transnational Women's and Gender Studies*, 2017, v. 18 (*African and Diasporic Women's Literature : Transitions, Transformations and Transnationalism*), p. 55-80.

- Mbembe, A. 2013. *Sortir de la grande nuit : Essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris : La Découverte.
- Baetens, J. 2006. *Hergé écrivain*. Paris : Flammarion.
- Books. 2010. « Les joies et les peines des Africains ». (Entretien avec Marguerite Abouet. Propos recueillis par Books). *Books*, hors-série n°2, p. 63.
- Bumatay, M. 2013. *African Francophone Bands Dessinées : Graphic Autobiographies and Illustrated Testimonies*. PhD Thesis. Los Angeles : UCLA. [En ligne] : <https://escholarship.org/uc/item/27t2j8mq> [consulté le 12 février 2020].
- Cassiau-Haurie, C. 2013. *Dictionnaire de la bande dessinée d'Afrique francophone*. Paris : L'Harmattan.
- Cassiau-Haurie, C. 2018. « Histoire de la bande dessinée en Côte d'Ivoire (2/3) ». *Africultures.com*, Publié le 16/01/2018. [En ligne] : <http://africultures.com/histoire-de-bande-dessinee-cote-divoire-23> [consulté le 24 avril 2020].
- Dacheux, É. 2009. « Introduction générale ». *Hermès*, n° 54 (*La Bande Dessinée. Art reconnu, média méconnu*), p.11-17.
- Darbon, D. 2012. « Classe(s) moyenne(s) : une revue de la littérature : Un concept utile pour suivre les dynamiques de l'Afrique ». *Afrique contemporaine*, n°244, p. 33-51.
- Delisle, P. 2016. *Bande dessinée franco-belge et imaginaire colonial : Des années 1930 aux années 1980*. Paris : Karthala.
- El Ouafi, F. 2011. « Bande dessinée : Afrique loin des clichés ». (Entretien avec Marguerite Abouet. Propos recueillis par Fatima El Ouafi). *L'Economiste*, n° 3467, Publié le 15/02/2011. [En ligne] : <https://www.leconomiste.com/article/salon-du-livre-br-bande-dessinee-l-afrique-loin-des-cliches-brientretien-avec-marguerite-abouet> [consulté le 12 février 2020].
- Jannone, J. C. 1998. « L'Afrique irréaliste dans la bande dessinée franco-belge de 1940 à nos jours ». *Agora*, n°1, p. 73-82.
- Maigret, É., Macé, É. (dir.) 2012. *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : Armand Colin - INA.
- Mbiye Lumbala, H. 2009. « La bande dessinée en Afrique francophone ». *Hermès*, n° 54 (*La Bande Dessinée. Art reconnu, média méconnu*), p. 147-153.
- Moliterni, C. et al. 2004. *BD Guide 2005 : Encyclopédie de la bande dessinée internationale*. Paris : Omnibus.
- Ntando, J. B. 2015. *Concept de postcolonialité dans Aya de Yopougon de Marguerite Abouet par le biais de l'analyse d'une sélection des planches*. MA Thesis. Pietermaritzburg : University of KwaZulu-Natal. [En ligne] : https://researchspace.ukzn.ac.za/bitstream/handle/10413/14968/Ntando_Joel_Bonsango_2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y [consulté le 12 février 2020].
- Pirotte, J., Pirotte, A. 1999. Un tour du monde en 80 cases : La bande dessinée à la rencontre des mondes extra-européens. In : *Du régional à l'universel : L'imaginaire wallon dans la bande dessinée*. Louvain-la-Neuve : Fondation wallonne Pierre-Marie et Jean-François Humblet, p. 85-112.
- Strömberg, F. 2016. « Comics studies in the Nordic countries - field or discipline? ». *Journal of Graphic Novels and Comics*, n° 2, p. 134-155.
- Tratnjek, B. 2014. « Série *Aya de Yopougon* (1) : introduction pour une géographie d'un quartier abidjanais dans les années 1970-1980 à travers une bande dessinée ». *Sciences Dessinées*, Publié le 22/07/2013, Mis à jour le 07/01/2014. <http://labojrsd.hypotheses.org/376> [Consulté le 12 février 2020].

Note

1. La présente étude a été soutenue par la bourse de recherche János Bolyai de l'Académie Hongroise des Sciences. / This work has been supported by the Bolyai Research Fellowship of the Hungarian Academy of Sciences.

Synergies Espagne n° 13 / 2020



Bande dessinée
transnarrative :
Macro structures
symboliques





ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

Tintin orphelin. Une approche du héros hergéen à travers le motif de l'enfant trouvé

Cristina Álvares

Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Portugal
calvares@ilch.uminho.pt

<https://orcid.org/0000-0001-5968-4724>



Reçu le 26-01-2020 / Évalué le 07-03-2020 / Accepté le 15-05-2020

Résumé

L'article focalise Tintin à la lumière du motif de l'enfant trouvé, motif récurrent dans la tradition littéraire occidentale et qui persiste dans les productions fictionnelles contemporaines. L'analyse des modalités et des enjeux dudit motif dans *Les aventures de Tintin* fait ressortir la singularité du profil héroïque du protagoniste dans le cadre d'une conception moderne de l'aventure qui prend chez Hergé une configuration spécifique : fils de personne, Tintin est un héros sans genèse, sujet d'une aventure autonome par rapport à la vie ordinaire et à ses deux piliers majeurs, à savoir l'ordre du temps et la sphère domestique et familiale. Nous cherchons à situer Tintin dans notre patrimoine fictionnel structuré par l'imaginaire héroïque et à décrire le sillon qu'il y a creusé.

Mots-clés : héros, aventure, imaginaire, famille, enfance

Tintin huérfano.

Un enfoque del héroe hergeano a través del motivo del niño abandonado

Resumen

El artículo analiza Tintin a la luz del motivo del niño abandonado, motivo recurrente en la tradición literaria occidental y que persiste en las producciones ficcionales contemporáneas. Estudiar los aspectos de este motivo y sus implicaciones en *Las aventuras de Tintin* hace sobresalir la singularidad del perfil heroico del protagonista en el contexto de la reconceptualización de la aventura a la que Hergé ha dado una configuración específica: hijo de nadie, Tintin es el héroe sin génesis, sujeto de una aventura desconectada de la vida cotidiana y de sus dos ejes principales, a saber el orden del tiempo y la esfera doméstica y familiar. Nuestro objetivo es situar a Tintin dentro del patrimonio ficcional estructurado por lo imaginario heroico y describir el surco que ha cavado.

Palabras clave: héroe, aventura, imaginario, familia, niñez

**Tintin the orphan.
An approach to Hergé's hero through the motif of the foundling**

Abstract

This paper examines Tintin in the light of the motif of the foundling, which is a recurring and persistent motif in Western literary tradition and in contemporary fictional productions. Studying the variations and implications of this motif in *Les aventures de Tintin* emphasizes the novelty of Tintin's profile as a hero in the context of a re-conceptualization of the adventure to which Hergé has given a specific configuration: son of nobody, Tintin is a hero without genesis, a subject of an adventure disconnected from ordinary life and its major axes, namely the line of time and the domestic sphere. We aim to place Tintin within the fictional heritage, organized by the heroic imaginary, and to describe the furrow he has ploughed.

Keywords: hero, adventure, imaginary, family, childhood

Structure, fonction(s) et approches critiques du motif de l'enfant trouvé

Cette étude se penche sur un personnage de bande dessinée, Tintin, à la lumière d'un des motifs les plus prégnants de notre patrimoine fictionnel, notamment littéraire, afin de cerner la spécificité du personnage le plus célèbre d'Hergé dans le champ des récits d'aventure portés par l'imaginaire héroïque.

Un motif est une séquence narrative stéréotypée, un micro-récit récurrent, doté de stabilité et d'autonomie par rapport aux discours où il vient s'insérer et, par conséquent, à grande capacité de circulation (Vincensini, 2000 : 2-3). C'est un petit récit détachable, organisé autour d'un noyau stable qui le rend reconnaissable malgré les multiples variations qu'il subit au fil du temps sur des réseaux intertextuels, intermédiaires et interculturels. La vitalité et la persistance du motif font preuve de la prégnance imaginaire et de la portée bio-anthropologique de la sémantique invariante qu'il véhicule (Vincensini, 2000 : 125-130).

Vincensini théorise le motif dans le cadre spécifique de l'usage privilégié qu'en fait la littérature médiévale. Le motif que nous avons choisi, celui de l'enfant trouvé, se trouve aussi dans la littérature médiévale mais ne s'y restreint pas, puisqu'il traverse une longue période de la production narrative depuis l'Ancien Testament jusqu'aux séries et feuilletons télévisés d'aujourd'hui. Moïse, Œdipe, Arthur, Petit Poucet, Tom Jones, Oliver Twist, Huckleberry Finn, Dora Bruder, Superman, Batman, Spiderman, Pi (*Life of Pi*), Kevin (*Home Alone*), Margi (*Persépolis*), Lara Croft, Jesse Pinkman (*Breaking Bad*) sont des enfants abandonnés par leurs parents dans des circonstances très variées et pour toute une gamme de raisons: sauver

l'enfant (Moïse), sauver le père (Œdipe) ou les parents (Petit Poucet), payer une dette (Arthur), à contre-cœur (Marji), par négligence ou inadvertance (Kevin) ou tout simplement par décès des parents (Batman). En deçà des variantes, le noyau stable du motif consiste dans le fait qu'un enfant a été séparé de ses progéniteurs et acquiert ainsi la condition d'orphelin : il est sans protection, exposé, seul au monde. Ces quelques personnages cités représentent des genres littéraires comme le roman d'aventures, le conte de fées, la tragédie grecque, le roman arthurien ou le roman-enquête mais aussi des genres de la bande dessinée (*superhero comics*, roman autobio-graphique), du cinéma et de la télévision (comédie de Noël, action et aventure, *neo-Western crime drama*). Cela donne une idée de l'ampleur de la transversalité du motif de l'enfant trouvé¹. Sa capacité à circuler entre œuvres, genres, médias et arts, lui permet de former des entrelacs entre eux.

En raison de leur autonomie syntactico-sémantique, les motifs sont des noyaux durs narratifs de l'imaginaire, susceptibles de participer dans la structuration d'une multiplicité de mondes fictionnels. La persistance du motif de l'enfant trouvé dans la production fictionnelle invite à interroger son fonctionnement notamment dans les récits d'aventure. Sa dynamique interne, qui implique d'exposer un mineur, joue un rôle décisif dans le devenir-héros du personnage et le déclenchement de l'aventure et nous nous proposons de le centrer sur le cas particulier de Tintin. Pourquoi lui ? Parce qu'il s'agit d'un personnage dont le moment crucial qui le constitue comme héros est introuvable. Dans quelles circonstances a-t-il été abandonné, comment est-il devenu héros, quelle était sa vie avant les aventures ? On n'en sait rien. Tintin nous semble donc procurer une perspective intéressante pour réexaminer le motif de l'enfant trouvé dans le cadre de notre hypothèse selon laquelle la condition d'orphelin est constitutive de la figure héroïque (même quand les progéniteurs sont vivants comme c'est le cas pour Petit Poucet, Kevin, Pinkman).

Ce motif possède une remarquable histoire d'approches théoriques et critiques qui traversent le XX^e siècle. En 1909, Otto Rank publie *Le mythe de la naissance du héros*, dans lequel paraît *Le roman familial des névrosés* de Freud. Réduit aux récits d'exposition de nouveaux nés (Sargon d'Acadie, Moïse, Œdipe, Romulus), le motif est interprété dans le cadre du complexe d'Œdipe comme fantasme issu de l'interrogation de l'enfant sur ses origines. Le roman familial a deux stades : dans le premier, précoce, l'enfant fantasme qu'il a été adopté et que ses vrais parents appartiennent à un niveau social plus élevé ; dans le second, lorsque l'enfant a saisi la nature sexuelle de la relation entre les parents, seul le père est illustre tandis que la mère est rabaissée aux relations adultères (Freud, 2014 : 38-39). En 1972, dans *Roman des origines et origines du roman*, Marthe Robert développe la notion de roman familial en une théorie psychologique du roman, dans laquelle elle

rabat les deux tendances structurantes majeures du roman, figurées par *l'enfant trouvé* et *le bâtard*, sur les deux stades du fantasme infantile. *L'enfant trouvé* et *le bâtard* correspondent à deux régimes d'écriture et à deux profils héroïques, le premier, naïf, relevant de l'idéalisme préœdipien, le second, désabusé, relevant du réalisme œdipien et post-œdipien (Robert, 1972 : 45-59,73-74). En 1984, Jean-Marie Apostolidès a recours à la théorie de Marthe Robert pour étudier les personnages de *Tintin* (2006 : 169-203). Il relie directement la figure de l'enfant trouvé au profil d'orphelin du protagoniste :

Il y a, dans cette théorie [roman familial/enfant trouvé], une clé qui permet de comprendre de nombreux traits du personnage de Tintin. En effet, on ne connaît pas les parents du héros et il est impossible, dans toutes les aventures, de trouver une seule allusion à ses attaches familiales. Quand on demandait à Hergé si Tintin était orphelin, il répondait par une boutade ou par une rationalisation visant à dissimuler l'agressivité de son personnage à l'égard des figures parentales (Apostolidès, 2006 : 170-171).

Le segment cité suggère la singularité aporétique d'un orphelin qui n'est fils de personne et c'est en quoi la supposée « agressivité du personnage à l'égard des figures parentales » nous semble quelque peu décalée. Comment Tintin peut-il être agressif à l'égard de parents qui n'existent pas et n'ont jamais existé dans son univers fictionnel ? Tintin n'est pas non plus agressif à l'égard des parents d'autres personnages qu'il croise. D'ailleurs, d'après Marthe Robert, l'agressivité est plutôt du ressort du bâtard (Robert, 1972 :53). Or le fantasme du bâtard est à l'œuvre dans une autre interprétation issue de la psychanalyse. Entre 1985 et 1992, Serge Tisseron a élaboré une lecture au second degré de *Tintin* comme message cryptant le secret de famille qui entoure l'identité du grand-père de Hergé, « géniteur illustre mais inavouable » (1992 : 31). Le fantasme du bâtard se soutient ici d'une vérité non transmise aux générations suivantes, autrement dit de la transmission d'un non-dit autour duquel se noue le drame de la famille Rémi.

Notre étude ne se fonde pas sur le postulat de projection psychologique de l'auteur sur le personnage qui sous-tend la théorie du roman de Robert ainsi que les remarquables interprétations de *Tintin* qui en relèvent implicitement ou explicitement. Nous ne prenons pas les personnages pour des représentations de personnes réelles et/ou de leurs fantasmes, mais pour ce qu'ils sont : des figures anthropomorphes habitant un monde fictionnel et possédant une vie propre. Cela dit, les études citées, depuis Freud et Rank jusqu'à Tisseron, témoignent de la présence inéluctable d'un drame familial dans les récits d'aventures. Dans les aventures de Tintin, le drame familial est souterrain, allusif, mais il existe.

Le motif de l'enfant trouvé pose une crise familiale à l'origine du héros et de l'aventure. Que ce soit pour se débarrasser de l'enfant ou, au contraire, pour le sauver, que l'abandon soit volontaire ou involontaire, que les parents aient été assassinés, décédés dans un accident ou tout simplement qu'ils ne s'occupent pas de l'enfant (fugueur, enlevé, perdu), toujours est-il que le héros émerge de ce traumatisme. Chez les personnages abandonnés très précocement, comme Moïse, Œdipe ou Arthur, l'effet traumatique et décisif de l'abandon ne se manifeste que plus tard, lorsque survient le moment capital où ils apprennent que ceux qu'ils croyaient être leurs progéniteurs ne le sont pas². La fonction du motif de l'enfant trouvé dans le récit est de déterminer le moment critique où un être fragile et démuné, ou brusquement devenu tel, se retrouve radicalement exposé à l'imprévisible et à l'indéterminé, dramatiquement seul face à l'étrangeté, à l'hostilité et à la violence du monde (l'Ogre, Richard Parker, Gotham, le milieu de la drogue). C'est le moment intensément déstabilisant où il reconnaît sa condition de (re) jeté dehors, où il se découvre orphelin. Or, cette subjectivation de la condition d'exposé investit le personnage de la vocation héroïque. En l'instaurant comme orphelin, le motif de l'enfant abandonné le contraint à l'aventure, pour autant que la condition d'orphelin coïncide avec l'exposition du sujet à ce qui advient (*ad venire*), à l'ouvert du monde, et que l'aventure est cette exposition même. Ce faisant, ledit motif implique finalement que le héros est constitutivement orphelin et que l'aventure est déclenchée par un drame familial chargé de *pathos*.

Tintin, héros sans genèse

Au premier abord, le motif de l'enfant trouvé ne concerne pas Tintin. Radicalement soustrait à l'ordre de la famille et à l'ordre du temps, Tintin est un jeune sans âge, un éternel subadulte, toujours déjà exposé. Tintin n'a pas d'origine, pas de filiation, pas de passé, pas de mémoires. Aucune crise familiale ne se trouve à sa genèse, parce qu'il n'a pas été engendré. Comment ce fils de personne a-t-il été jeté dehors ? On ne trouve pas dans le monde fictionnel tintinesque la moindre allusion aux circonstances dans lesquelles il a été exposé. Il n'y a pas pour lui un temps avant l'aventure, parce que l'aventure subsume entièrement sa vie, aussi bien son passé que son avenir. Une biographie de Tintin coïnciderait exactement avec ses aventures. Le héros hergéen est bien différent de Superman et autres superhéros qui, eux, ont eu une vie avant l'aventure et qui rêvent, par le biais de leur *alter ego*, d'un retour à la vie banale après l'aventure (Álvares, 2017). Malgré la suspension du temps dans l'aventure (Eco, 1993 : 123-135), celle-ci se déroule entre un passé familial, où elle n'était pas encore, et un avenir de bonheur domestique, jamais actualisé, toujours repoussé, toujours ouvert, où elle ne sera

plus. C'est dire que l'aventure s'inscrit dans la linéarité chronologique de la vie du superhéros. Au contraire, chez Tintin, il n'y a pas de vie en dehors de l'aventure. Il y a une succession de ses aventures, mais il n'y a pas de chronologie de sa vie, parce que sa vie est intégralement sublimée en aventure³.

Contrairement à la masse des héros connus, Tintin ne passe pas d'un âge à l'autre, d'une condition à l'autre, n'obtient ou ne récupère pas de statut supérieur (roi, prophète, saint, commandant, homme libre, chef d'entreprise, chef de famille), n'acquiert pas de maturité ou de fortune, ne prend pas d'épouse. Depuis les récits bibliques et homériques jusqu'aux romans d'aventures du XIX^e siècle, le destin du héros est d'acquérir un nouveau statut, de conquérir la dimension solaire. Or, cette dimension solaire, Tintin l'a déjà, il ne la perd jamais et n'a donc pas à la récupérer. Elle est graphiquement visible dans sa houppe blonde combinée au pull jaune ou bleu céleste sur la chemise blanche formant un ensemble lumineux assorti aux culottes de golf dont la couleur marron suggère le réalisme du personnage qui garde les pieds sur terre. Tintin est toujours le même, l'aventure ne le change pas⁴. Il rentre à la fin de l'aventure, mais il rentre le même qu'il n'est parti. Le retour ne le stabilise pas puisque ce n'est qu'une pause avant l'aventure suivante.

Ce nouveau visage du héros, que Tintin incarne paradigmatiquement dans la bande dessinée, est corrélatif d'un modèle de l'aventure qui bouleverse le modèle traditionnel. Dans le modèle traditionnel, l'aventure a une fonction initiatique de passage à l'âge adulte qui sépare dans la vie du héros un avant et un après, disjoignant famille d'origine et famille d'alliance. La fonction de l'aventure est traditionnellement d'opérer la transition entre enfance et âge adulte, en déplaçant le héros de la parenté vers la sexualité, de la sphère domestique maternelle vers la sphère domestique matrimoniale. Elle exige la rupture des liens de sang et c'est là qu'intervient le motif de l'enfant abandonné. Par cette rupture, l'aventure est discontinuité avec la vie ordinaire, située dans l'espace domestique et dans le temps qui passe, tout en y étant subordonnée en tant que phase de la vie, période liminaire de transition entre deux âges. Au contraire, l'aventure tintinesque n'opère pas de passage, n'est pas une phase et, par conséquent, s'affranchit intégralement des attaches à la vie ordinaire et trouve en elle-même son sens et sa finalité. Corrélativement, son sujet est libre. Libre des âges et des phases de la vie⁵, libre de l'ordre du temps, c'est-à-dire de la mort, et de l'ordre de la famille, c'est-à-dire du sexe, libre de tout ce qui attache, engage, retient et fait appartenir, Tintin s'adonne entièrement à la dynamique de l'aventure, à ce que Pierre Sterckx appelle sa « trajectoire libre (...) sa mouvance à l'abri de l'arrêt du processus » (Sterckx, 2007 : 29). Le héros « vif-argent » (Sterckx, 2007 : 38) que l'aventure fait circuler sans arrêt mais qu'elle ne change pas, réunit statique et dynamique,

immutabilité et mobilité. Ce double aspect spécifie le personnage hergéen comme héros moderne en contraste tranché avec le héros traditionnel qui est celui qui passe d'un état à l'autre et, par conséquent change.

Tintin est un héros toujours déjà produit, son processus de production n'étant pas raconté (Álvares, 2020 : 172-173). Il échappe au ressort du motif de l'enfant trouvé qui est de produire un héros. Et pourtant, il présente le trait constitutif du héros : il est orphelin (Apostolidès, 2006 : 203), il l'est pleinement, d'une façon absolue, non dite, opaque, a-subjective. N'ayant pas subi le moment capital où le personnage se reconnaît orphelin, il n'a pas subjectivé cette condition.

Des enfants retournés à la sphère familiale

Au deuxième abord, pourtant, nous vérifions que Tintin a épisodiquement affaire à des enfants brusquement séparés des parents : le fils du Maharadjah de Rawhajpoutalah (*Les cigares du pharaon*), Tchang (*Le lotus bleu*), Zorrino (*Le temple du soleil*), Abdallah (*Au pays de l'or noir*), Miarka (*Les bijoux de la Castafiore*). Deux de ces personnages ont été kidnappés (le fils du Maharadjah, le fils de l'émir), un s'est égaré dans la forêt (Miarka). Ce sont des enfants disparus qui enclavent un petit drame familial dans l'aventure tintinesque. L'action de Tintin consiste à restituer au père le fils kidnappé (Hergé, 1934 : 57-60 ; 1950 : 43-61) ou tout simplement à aider la petite gitane perdue dans le bois à retrouver ses parents (Hergé, 1963 :2-3). Il agit donc dans le sens de recomposer des familles, lui qui n'en a pas. Son action découle de l'amitié qui le relie directement au père angoissé, pas à l'enfant. Pour Miarka, il n'y a aucun lien avec le père. Tintin et Haddock rencontrent par hasard la petite fille affligée et le lien s'établit immédiatement avec elle qu'il s'agit de rassurer et de reconduire aux siens qui sont enchantés de la retrouver. Dans les trois cas, le poids traumatique de la séparation est drastiquement réduit⁶, puisque le mineur perdu est rapidement récupéré et réintégré dans la sphère domestique pour le plus grand bonheur de la famille. Objet enlevé à la famille et qui lui est retourné, aucun de ces enfants ne devient un héros, c'est-à-dire un sujet de l'aventure.

Tchang et Zorrino représentent un autre cas de figure. Ce ne sont pas seulement des enfants que Tintin aide, mais aussi ses adjutants. De plus, ce sont de vrais orphelins.

Tchang est un sauvé des eaux. Lors des grandes inondations des fleuves Bleu et Jaune en 1931, Tchang est sauvé de la noyade par Tintin, alors qu'il a perdu ses parents qui vraisemblablement ont péri dans le torrent. Il se retrouve seul dans le monde avec son sauveur aussi seul que lui. L'empathie immédiate et le solide lien

d'amitié unissant les deux jeunes gens - lequel rebondira dramatiquement au Tibet où Tchang se fait kidnapper par le Yéti - suggère la similitude de leur condition de soustraits à l'ordre familial, la différence principale étant que pour Tchang on connaît les circonstances dans lesquelles il est devenu orphelin. « J'ai perdu mes parents, je ne sais où aller. Si je pouvais vous accompagner » propose-t-il à Tintin (Hergé, 1936 : 43). Accompagner Tintin dans ses aventures signifie donner une direction et un sens à sa vie. L'aventure lui permet de surmonter le moment critique où il se reconnaît orphelin, sans repères, à la dérive. Il ne deviendra pas pour autant un héros. Sa connaissance de la culture et du territoire chinois, ses initiatives intelligentes et audacieuses (par exemple, il remplace le document qui autorisait Dupond et Dupont à opérer en territoire chinois par un document rédigé par lui-même et qui les fait passer pour des fous) sont décisives pour le succès du protagoniste. Tchang est un brave garçon, loyal, dévoué, généreux, héroïque, mais il ne deviendra pas le compagnon inséparable de Tintin, rôle qui sera accordé au capitaine Haddock. Peut-être Tchang ressemble-t-il trop à Tintin pour pouvoir devenir son compagnon permanent. En effet, l'indissociabilité logique et fonctionnelle de Tintin et Haddock ne se nourrit pas de similitude ou de spécularité mais de tension dialectique et de complémentarité des différences (Álvares, 2017). Le compagnonnage de Tintin et de son double oriental aura été épisodique et Tchang devra donc revenir à l'ordre familial. Quand l'aventure du Lotus Bleu touche à la fin, Tintin trouve des parents adoptifs pour son ami chez M. Wang, le *leader* d'une société secrète qui combat les trafiquants d'opium. L'insertion de l'orphelin dans une nouvelle sphère domestique signale que l'aventure est finie. « Je pleure le départ de Tintin et je ris de trouver un papa et une maman... ! », dit-il dans une case qui le montre à côté de sa mère adoptive (Hergé, 1936 : 62). En effet, la direction que Tchang donne à sa vie en suivant son ami occidental le conduit à la famille. Pour lui, l'aventure a été une transition agitée entre deux stabilités familiales sans pour autant le faire passer à l'âge adulte. Tchang a retrouvé de chemin de retour à la maison grâce à Tintin. Pour celui-ci, il s'agit encore une fois de recomposer une famille et il le fait cette fois-ci sur deux versants. D'une part il restitue à M. Wang son fils Didi finalement guéri de la folie, autrement dit, il retourne au père son fils égaré. D'autre part, il réintègre Tchang dans une sphère de protection familiale. Comme les autres enfants retrouvés par Tintin (le fils du Maharadjah, Abdallah, Miarka), Tchang est un fils perdu récupéré par une figure paternelle. Ce statut d'objet sera accentué au Tibet où Tintin défiera toute sorte d'obstacles, risques et adversités pour retrouver son ami qui, ayant survécu au crash, a été emporté par le Yéti qui le garde jalousement dans sa caverne et prend soin de lui comme une mère (Álvares, 2020 : 177-178). Retrouvé malade et si fragile qu'il est incapable de marcher, restitué à la grande famille humaine (Hergé, 1960 : 58-60), Tchang n'a joué que le rôle de l'objet : celui dont le Yéti s'empare, celui que Tintin cherche.

Zorrino est orphelin aussi. Mais les circonstances dans lesquelles il a été exposé ne sont pas racontées. Il est toujours déjà exposé à l'hostilité du monde et c'est là que réside sa ressemblance avec le protagoniste. Mais son exposition a une signification politique très nette. Lorsque Tintin le rencontre, Zorrino, petit indien qui vend des oranges, se fait agresser et moquer par deux hommes adultes de souche européenne. L'un d'eux donne un coup de pied au panier et fait tomber les oranges par terre. Les deux *gringos* rient grassement. Lorsque le petit indien se met à genoux pour les ramasser, l'homme qui a donné le coup de pied marche sur sa main (Hergé, 1949 : 18). Voici donc un mineur qui concentre dans son être vulnérable la condition subalterne, exploitée et humiliée des sud-amérindiens dans un contexte postcolonial. Tintin intervient avec Milou pour le défendre et met les deux *gringos* en fuite. Reconnaisant, Zorrino conduit Tintin et Haddock au temple du soleil, bastion clandestin des Incas, où Tournesol est prisonnier. Quoique moins entreprenant que Tchang, sa connaissance du territoire et de la tradition Inca est, elle aussi, d'une inestimable utilité pour Tintin. Une fois au temple, Tintin, Haddock et Tournesol sont condamnés au bûcher tandis que Zorrino est contraint d'y rester pour toujours en vue du secret qui garde la culture et la fortune Inca à l'abri de la cupidité occidentale. Mais après que l'instrumentalisation de l'éclipse solaire s'est avérée efficace et que le Fils du Soleil, en libérant Tintin et ses amis, leur demande en toute amitié de garder le secret de la localisation du temple, pourquoi faudrait-il que Zorrino y reste pour toujours ? En réalité, ce qui a d'abord été une sanction sans appel devient une décision libre de la part du petit garçon (Hergé, 1949 : 50, 61). Il se fait adopter par le Fils du Soleil qui l'avait d'abord condamné et, de ce fait, il transforme le temple en une sphère domestique qui le protège de la violence des *gringos*. Encore une fois, participer à une aventure avec Tintin a mis cet orphelin sur la voie de la famille, pas une famille nucléaire comme celle de M. Wang, axée sur des valeurs morales, mais une famille à portée communautaire au sens où elle coïncide avec une ethnie (les Incas) et un genre (masculin), gardiens d'une tradition culturelle centrée autour du culte du soleil. Quoi qu'il en soit, l'aventure change le jeté-dehors en resté dedans. La différence majeure de Zorrino par rapport à Tchang notamment, se trouve dans le fait que l'adoption ne résulte pas directement d'un lien d'amitié entre Tintin et un *leader*. L'orphelin n'est pas un objet que Tintin donne à une figure paternelle, puisque la décision de rester appartient au mineur qui, du coup, l'est moins. Zorrino est sans doute le plus autonome des enfants tintinesques. La formule de congé utilisée par Tintin qui lui dit « Peut-être un jour, qui sait, nous reverrons-nous ... ? » (Hergé, 1949 : 61) consone avec cette autonomie et suggère que le cercle où il est désormais retranché pourra être brisé. C'est peut-être pour cela que le prédicat honorifique « Fils du Soleil » indique que le tuteur de Zorrino est moins père que fils. Malgré cela, la stabilisation des

deux adjuvants de Tintin dans une sphère de protection familiale neutralise leur potentiel héroïque⁷.

Radicalement soustrait à l'ordre familial, sujet de l'aventure qui n'a pas subjectivé sa condition de jeté-dehors, Tintin est bien différent des enfants qu'il rencontre. Mais simultanément, c'est précisément ce profil de héros fils de personne toujours déjà exposé qui cause l'affinité de Tintin avec ces enfants, momentanément ou définitivement orphelins, qu'il réunit aux parents ou aux tuteurs. Son souci et son engagement à les protéger et à les aider à retrouver le chemin de la maison témoignent qu'il n'est pas indifférent à la question de la famille. Il donne des enfants aux parents et des parents aux enfants. Plus d'enfants perdus, plus d'enfants abandonnés. On a l'impression que ces enfants diraient quelque chose du passé pré-aventures de Tintin, s'il existait, ce qui ne veut pas dire qu'ils réfléchissent Tintin, mais plutôt qu'ils réfractent ou diffractent le vide de son passé (ou son passé vide). Autrement dit, ils sont au centre d'un petit récit qui donne forme à l'opacité de la condition d'orphelin du protagoniste. Tout se passe comme si la sphère privée et domestique de la vie du protagoniste était intégralement absorbée dans l'espace public et cosmopolite où se déroule l'action ; et que c'est dans ce champ de l'autre que les figures de l'enfant abandonné viennent poser de façon indirecte et décalée la question de la mémoire familiale du héros. On dirait qu'en recomposant les familles des autres, Tintin se recompose un peu lui-même ou recompose un peu de lui-même - du passé qu'il n'a pas mais qui se diffracte dans la crise familiale des autres.

« L'épouvantable histoire du pauvre orphelin »

Dans *Au pays de l'or noir*, Tintin est à la recherche du prince Abdallah, kidnappé par le Professeur Smith (le docteur Muller de *L'île noire*) qui veut forcer l'émir Ben Kalish Ezab à expulser les Anglais et à signer le contrat qui autoriserait la société qu'il représente à explorer le pétrole de l'émirat. À Wadesdah, Tintin a recours à son ami Oliveira de Figueira, pour s'introduire chez Smith-Muller dont l'habile marchand portugais est le fournisseur. Portant des cheveux noirs et des lunettes noires, Tintin est présenté par Oliveira de Figueira à la domesticité du palais comme son neveu Alvaro qui vient d'arriver du Portugal. Pour attirer l'attention du public pendant un laps de temps qui permette à Tintin de faire ce qu'il a à faire, Oliveira de Figueira déroule un récit pathétique sur Alvaro, « un pauvre orphelin » qu'il a dû recueillir. Dans le jeu de rôle, il demande gentiment à « son neveu » d'aller jouer dans le jardin et, mine de rien, le renseigne sur la localisation du bureau de Smith-Muller. Tintin y va pendant que son ami poursuit le récit sur « l'épouvantable histoire » du gamin qu'il dit « un peu simplet » (Hergé, 1950 :43). Éparpillées au

long des planches qui racontent les actions de Tintin jusqu'à trouver le lieu où Abdallah est captif, les quelques cases qui montrent le narrateur entouré de son public absolument rendu contiennent seulement des bribes de la sombre narration des aventures et surtout des mésaventures de la famille de Alvaro. Il s'agit d'abord de l'aventure extraordinaire du père qui épousa la fille d'un armateur, ensuite d'une vieille dame morte de tristesse suivie du décès du mari qui n'a pas survécu au chagrin, finalement d'un spectacle terrifiant qui s'offre à la vue d'un comte lorsqu'il ouvre une porte (Hergé, 1950 : 44, 48, 51). Parodie des genres de la fiction populaire - aventures, mélodrame, crime, suspens -, ces fragments de narration renvoient à une complexe saga familiale pleine de péripéties et de drames qui contextualisent la biographie d'Alvaro et vraisemblablement les circonstances dans lesquelles il est devenu « un pauvre orphelin ».

Le motif de l'enfant trouvé structure une bonne partie de la fiction populaire mélodramatique dont les récits pathétiques et exacerbés se déroulent souvent autour d'un orphelin pauvre victime de catastrophes sociales et/ou naturelles. Originaire du théâtre, le registre mélodramatique passe dans les autres arts comme les romans-feuilletons dès les années 1830 et le cinéma où il débute en 1921 avec *Orphans of the Storm*, de D. W. Griffith. La parodie de la rhétorique mélodramatique met le lecteur à distance du *pathos* sentimental et victimaire qui entoure le personnage du « pauvre orphelin ». Alors que l'audience de Oliveira de Figueira a les larmes aux yeux ou la chair de poule, le lecteur de l'album rit de son récit. À l'exception des *Cigares du pharaon*, toutes les occurrences du motif contiennent une note comique qui traverse le pathétique de la séquence, par exemple Miarka mord la main du Capitaine qui veut forcer la petite fille effrayée à répondre. Mais dans le cas de Alvaro, le comique se développe en parodie qui couvre tout l'épisode, cette expansion parodique produisant chez le lecteur une distance émotionnelle par rapport à la fiction populaire du « pauvre orphelin ». Cette distance est renforcée par la mise en scène. Alvaro n'est qu'un rôle joué par Tintin, un stratagème, une ruse destinée à manipuler l'attention des domestiques. Certes, le récit mélodramatique ne manque pas de rappeler sous le mode parodique la question des origines du héros et de sa mémoire familiale. Mais tandis que dans les autres cas, le drame familial centré autour de l'enfant disparu est réel, dans ce cas-ci le « pauvre orphelin » n'existe pas, c'est juste un masque.

Un autre aspect qui contribue à décaler Tintin et Alvaro, c'est le contraste entre les deux actions parallèles : pendant que Oliveira de Figueira déroule son récit sur la famille de Alvaro, Tintin retrouve Abdallah, le fils de l'émir. Autrement dit, le sauvetage de l'enfant enlevé se soutient d'une mémoire familiale fictive. Or, si cette « épouvantable histoire » est exubérante, celle de la libération d'Abdallah

ne l'est pas moins. Contrairement aux autres enfants qui sont sages et heureux de retrouver le chemin de la maison, Abdallah ne veut pas rentrer. Fils d'un père aimant très permissif, Abdallah est un enfant gâté, turbulent et intraitable qui ne cesse de jouer des tours aux adultes, de les désautoriser et de leur rendre la vie insupportable. Tintin ne réussit pas à venir à bout de la résistance de l'enfant et ce n'est que grâce à l'intervention *ex-machina* de Haddock qu'il arrive à l'arracher aux mains du kidnappeur et à le retourner au père. C'est le sauvetage d'enfant le plus long, le plus rocambolesque et le plus comique.

Conclusion

Cette étude de Tintin à la lumière du motif de l'enfant trouvé, récit stéréotypé de la production du héros et du démarrage de l'aventure, fait ressortir la singularité de son profil dans l'ensemble de notre patrimoine fictionnel relevant de l'imaginaire de l'aventure. Comme tout héros, Tintin est orphelin. Mais là où il n'est pas orphelin comme les autres héros, c'est qu'il n'est fils de personne et, par conséquent, aucun drame familial ne l'a jeté à l'aventure. Alors que l'identité d'un personnage dépend de sa filiation, tel n'est pas le cas de Tintin. La question des origines, aussi bien généalogiques que héroïques, se trouve chez lui radicalement évacuée. Mais si le motif de l'enfant trouvé ne déclenche pas l'aventure tintinesque, il y enclave néanmoins du drame familial sous les figures du « pauvre orphelin » et des enfants désemparés que Tintin remet sur la voie reconduisant à la sphère de protection familiale. Sous ces formes affaiblies, le motif n'engendre pas de héros, car les gamins que Tintin sauve ont statut d'objet ; et quant à ses adjuvants, Tchang et Zorrino, l'aventure à laquelle ils ont participé à ses côtés se clôt pour eux en cercle familial. Le seul sujet de l'aventure est Tintin.

Bibliographie

- Álvares, C. 2017. « Les nerfs du Capitaine. La fonction du compagnon inséparable du héros dans Les aventures de Tintin de Hergé ». *Cincinnati Romance Review*, n° 43, p. 216-225.
- Álvares, C. 2020. « Hergé dans la théorie des sphères. Problématique de l'insulation et de l'animalité humaine dans Les Aventures de Tintin ». *Revue Romane*, n° 55, 1, p.164-181.
- Apostolidès, J.-M. 2003. *Tintin et le mythe du surenfant*. Bruxelles : Moulinsart.
- Apostolidès, J.-M. 2006 [1984]. *Les métamorphoses de Tintin*. Paris : Flammarion.
- Eco, U. 1993 [1978]. *Du Superman au Surhomme*. Paris : Grasset.
- Freud, S. 2014. *Le roman familial du névrosé*. Paris, Payot.
- Hergé. 1934. *Les cigares du pharaon*. Bruxelles : Casterman.
- Hergé. 1936. *Le Lotus Bleu*. Bruxelles : Casterman.
- Hergé. 1949. *Le temple du soleil*. Bruxelles : Casterman.
- Hergé. 1950. *Au pays de l'or noir*. Bruxelles : Casterman.

- Hergé. 1960. *Tintin au Tibet*. Bruxelles : Casterman.
- Hergé. 1963. *Les bijoux de la Castafiore*. Bruxelles : Casterman.
- Robert, M. 1972. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard.
- Sterckx, P. 2007. *Tintin schizo*. Paris : Les impressions nouvelles.
- Tisseron, S. 1992. *Tintin et les secrets de famille*. Paris : Aubier.
- Vincensini, J-J. 2000. *Motifs et thèmes du récit médiéval*. Paris : Nathan.

Notes

1. Le motif de l'enfant trouvé est par ailleurs fréquent dans la littérature contemporaine, notamment dans l'autofiction, le récit de filiation, le récit de migration et de post-migration.
2. Le moment où le sujet prend conscience de sa condition d'orphelin peut être concomitant à l'abandon, c'est le cas du Petit Poucet ; ou il peut se produire bien plus tard, c'est le cas d'Arthur et d'autres personnages abandonnés à la naissance.
3. On ne dira pas de même pour Haddock dont la fonction auprès de Tintin est justement d'épingler l'aventure à la vie, notamment aux dimensions du temps et du sexe conjuguées dans l'ordre familial (Álvares, 2017). Même si sa filiation est bâtarde (Tisseron, 1992 : 19, 30-31), Haddock a sa place dans une généalogie.
4. Certes, le personnage évolue depuis le *Congo* jusqu'aux *Picaros*. Le Tintin des années 1960 n'est pas pareil au Tintin des années 1930 (Apostolidès, 2006). Haddock joue un rôle décisif dans la relativisation de la *cleanness* tintinesque puisqu'il introduit de la toxicité pulsionnelle au sein du Bien - ce qui rend le Bien moins bien. Cela dit, l'évolution du personnage a strictement lieu dans le cadre de l'aventure, sans liaison aucune avec un plan de l'existence en dehors d'elle, et ne se traduit pas dans un changement de statut ou de condition.
5. Il unifie enfance et âge adulte dans ce qu'Apostolidès appelle le mythe du surenfant (2003).
6. La disparition d'un enfant peut être perçue comme une forme involontaire de l'abandon (négligence, acte manqué).
7. Dans *Tintin*, Hergé creuse l'antinomie entre aventure et famille, alors que dans *Jo, Zette et Jocko*, il essaie le concept de l'aventure en famille. Apostolidès considère que les aventures des enfants Legrand sont l'envers de celles de Tintin car leur désir d'aventure est subordonné à celui de retourner au cocon protecteur et de réintégrer la sphère familiale (Apostolidès, 2003 : 17-23).



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

L'importance de l'élément magique dans l'*Encyclomerveille d'un tueur* de Patrick Chamoiseau et Thierry Ségur

Silvia Hueso Fibla

Universitat de València, Espagne

silviahueso@uv.es

<https://orcid.org/0000-0002-0290-4017>



Reçu le 07-02-2020 / Évalué le 07-03-2020 / Accepté le 15-06-2020

Résumé

Chamoiseau et Ségur partent d'un univers fictionnel où le monde d'un fossoyeur et un jeune orphelin est mélangé avec d'autres couches de réalité qui nous insèrent dans les croyances magico-religieuses antillaises, nous faisant repenser l'Histoire de la région, les mythes fondationnels et la question de l'identité créole. À partir de l'analyse du chronotope de cette bande dessinée, nous étudions les traits identitaires du Paroleur-conteur qui sont liés à ceux du chaman, puis les récits mythiques présents dans son voyage à l'au-delà et la revendication politique véhiculée à travers son histoire.

Mots-clés : merveilleux, mythe, créolité

La importancia del elemento mágico en *Encyclomerveille d'un tueur* de Patrick Chamoiseau y Thierry Ségur"

Resumen

Chamoiseau y Ségur nos presentan un universo ficcional protagonizado por un sepulturero y un huérfano cuyo mundo se ve impregnado de otras capas de realidad que nos sumergen en las creencias mágico-religiosas de las Antillas, nos hacen repensar la Historia de la región, sus mitos fundacionales y la cuestión de la identidad criolla. A partir de un análisis del cronotopo en el que tiene lugar la historia, nos vamos a adentrar en el estudio del personaje del contador de historias y su relación con el chamán, los relatos míticos que aparecen en su viaje al más allá y la reivindicación política que se realiza a través del relato.

Palabras clave: Maravilloso, mito, criollidad

Magical thinking in Patrick Chamoiseau and Thierry Segur's *Encyclomerveille d'un tueur*

Abstract

Chamoiseau and Ségur introduce us into a fictional universe starring a gravedigger and an orphan whose world is impregnated with other layers of reality, which

immerse us in the magical-religious beliefs of the Antilles and make us rethink the history of the region, its foundational myths and the question of Creole identity. We are going to study the chronotope of the story. Then we will focus on the study of the storyteller's character and his relation with the shaman, the mythical stories that appear in his journey to the great beyond, and the political considerations implied in this comic.

Keywords: Wonderful, myth, creolity

Introduction

L'orphelin de Cocoyer Grands-Bois (2009) est le premier volet d'*Encyclomerveille d'un tueur*, écrit par le théoricien martiniquais de la créolité Patrick Chamoiseau et dessiné par l'illustrateur de *fantasy* Thierry Ségur. *L'Encyclomerveille* allait devenir une saga qui mettait en relief le monde mythique antillais mais, malheureusement, seul ce premier volet est paru.

Dans un récit-cadre où le narrateur est un morphosé qui a pu revêtir sa chair humaine grâce à l'aide d'un « simple » fossoyeur, nous découvrons l'histoire de l'orphelin Apollon Chrisogène qui commence à travailler avec Nicephore Mazurka dans un cimetière, quelque temps après l'assassinat de ses parents par un monstre venu de l'au-delà. Le jeune homme se révèle être un initié pouvant parcourir aussi bien le monde des vivants que celui des esprits ; ainsi, il aidera le vieux fossoyeur dans sa tâche d'apaisement des monstres hybrides qui sont de plus en plus bouleversés par le violent mélange subi par les créatures de la Merveille à cause de la conquête et de la colonisation des Antilles.

L'ouvrage problématise différents éléments en lien avec le concept de rhizome de Deleuze et Guattari (1980), puisque tant au niveau identitaire que dans les pratiques magico-religieuses et dans les croyances mythiques, l'aire des Petites Antilles présente des singularités qui forment un agglomérat dans lequel une souche principale n'existe pas, dans lequel différents « plateaux » (Deleuze, Guattari : 2004 :26) provenant de cultures et traditions diverses se sont rencontrés, donnant lieu à la *Weltanschauung* créole. Édouard Glissant (1996) établit une différence entre cultures ataviques ayant des « principes de Genèse et de lignage » (2016 :62) et cultures composites ou créoles où cette idée de rhizome prend corps. Dans ces cultures-ci, on a souvent une opposition entre atavisme et composition ; mais dans les Caraïbes, ce vestige d'atavisme devient inconscient puisque les Amérindiens ont été pratiquement exterminés. L'univers mythique des cultures composites viendra donc d'un mélange qui sera exprimé par le conteur, si important pour la

culture et l'identité créoles. C'est à travers l'idée du composite que nous pourrions comprendre la représentation de l'élément magique dans la bande dessinée de Chamoiseau et Ségur.

Nous allons analyser le lieu magique où les aventures d'un fossoyeur-conteur ont lieu, sa relation avec le chaman des cultures ataviques et la fictionnalisation de l'univers mythique. La réponse d'Édouard Glissant à la question de la construction identitaire des Caraïbes peut devenir une clé de lecture.

1. Un chronotope « anthropologique »

Les espaces littéraires dans l'œuvre de Chamoiseau sont des constructions investies de culture, et donc, d'histoire et de politique. Lorna Milne (2006 : 22)

L'univers merveilleux qui prend la place la plus importante dans cette bande dessinée est en rapport avec un inconscient collectif¹ qui nous fait réfléchir à la construction mythique ; cette question est abordée dans un endroit imbu d'une certaine sacralité : il s'agit du Cimetière de Cocoyer Grands-Bois.

L'importance du lieu est soulignée dès l'ouverture de l'ouvrage car les pages de garde du début et de la fin du livre sont occupées par une double planche en couleur sépia, montrant le cimetière tel qu'il sera reproduit dans la quatrième page de l'histoire. Dans celle-ci, le cimetière apparaît de jour, avec ses tombeaux et ses petits mausolées bien rangés, ce qui contraste avec les premières vignettes qui ont lieu « la grande nuit de la plus haute déveine » (Chamoiseau, Ségur : 2009 : 4), où un terrible monstre arracheur de têtes tue un couple, laissant leur enfant seul et blessé sur sa poitrine (5). Les tonalités rouges, jaunes et bleues de cette scène sanglante sont remplacées par le calme du bleu-vert-marron du cimetière, où la quiétude du travail des fossoyeurs et de l'enterrement est soulignée à travers des vignettes bien délimitées.

Mais dans la culture antillaise, témoigne le fossoyeur Bati, « le cimetière est un lieu de maléfices » qu'il faut absolument éviter à midi et minuit puisque « ce sont de mauvaises heures... deux heures qui vous frappent vraiment [...]. Parce que quand il est midi, on sent une espèce de silence... vous emporter... quant à minuit, dès que vous êtes sur le pas de la porte du cimetière, vous entrez en chair de poule » (Confiant, 2000 : éd.dig.).

Midi et minuit seraient les heures des apparitions des morts qui, comme l'explique Raphael Confiant (2000), peuvent se révéler à ceux qui les sollicitent (quimboiseurs ou possesseurs de crânes prélevés dans les cimetières qui seront tourmentés par le mort pendant le sommeil), ou bien qui se manifestent sans avoir été sollicités (des morts bienfaiteurs).

Dans *l'Encyclomerveille*, l'ouverture du grillage du cimetière fermé à clé la nuit marque, de façon symbolique, l'entrée dans un monde-autre (Chamoiseau, Ségur, 2009 :11). Le seul éclairage part de la lampe-poche du vieux fossoyeur ; la grimace et l'onomatopée du soufflement d'un chat ainsi que l'allusion aux tombes abandonnées nous font entrer dans cette ambiance du danger et de l'interdit. Pendant les premières tournées que le vieux fossoyeur fait en compagnie de son disciple, ils rencontrent des voleurs de crânes qu'ils chassent. Nicéphore déclare vouloir les récupérer pour « *les vendre et avoir de quoi réparer quelques tombes oubliées* » (2009 :13) puisque le crâne « est un catalyseur du contact avec l'au-delà » (12). La chasse aux voleurs alterne les bleus de la nuit et les jaunes de la lampe du fossoyeur qui, avec un lacet, essaye de capturer ceux qui ne se sont pas encore jetés dans la mer. Le premier plan de la tête d'un voleur est remplacé par celui du vieux fossoyeur puis, par une tête de mort, soulignant l'aspect lugubre de la scène.

Le cimetière est considéré comme « *un endroit dangereux où il faut savoir survivre* » (9), un espace de hiérophanies qui détache « un territoire du milieu cosmique environnant » (Eliade, 1965 : 29) le rendant qualitativement différent. Selon les propos du mythologue Mircea Eliade, il s'agit d'un espace sacré, « fort » et significatif qui s'oppose aux autres endroits « amorphes » (25), sans consistance dans le sens cosmique. C'est pourquoi, dans cette première ronde de nuit, Nicéphore et Apollon vont commencer à se voir submergés dans une atmosphère de plus en plus aquatique, marquée par des bulles et des bandes de poissons où le bleu est mélangé de vert et violet, où les tombes sont petit à petit remplacées par des objets des fonds marins, où la délimitation des vignettes abandonnera les lignes parallèles par de sinueuses lignes ondulées.

Le temps de la rencontre avec le monde magique devient aussi un temps sacré : réversible, récupérable et circulaire, puisque les initiés peuvent y accéder deux fois par jour. En fait, la conversion de l'atmosphère en eau survient juste après les cloches de minuit, dont l'onomatopée traverse les vignettes au-dessus des têtes des personnages principaux (Chamoiseau, Ségur, 2009 :14). Ils accèdent au temps sacré grâce à certaines substances ou objets consacrés et ils sont capables d'y revenir. Il s'agit d'un temps mythique, primordial, non identifiable au passé historique, un temps originel car rien n'existait « avant l'apparition de la réalité racontée par le mythe » (Eliade, 1965 : 66).

Marc Augé parle de « lieux anthropologiques » parce qu'il s'agit d'espaces « dont l'analyse a du sens parce qu'ils ont été investis de sens et que chaque nouveau parcours, chaque réitération rituelle en conforte et en confirme la nécessité » (*Non-lieux*, 1992 : 58). Ils sont identificateurs : leurs habitants sont identifiés à

travers ces lieux comme le fossoyeur et son apprenti qui n'ont même pas de prénom pour les habitants du village). Ils sont relationnels : ils impliquent certains liens de proximité, donnant ici accès à l'échange entre le monde des vivants et le monde mythique. Ils sont historiques : ils échappent à l'histoire en tant que science. Dans le sens linéaire Occidental, ils permettent dans cet ouvrage que les différentes couches historiques qui ont constitué l'identité créole coexistent dans un temps sacré. Le lieu anthropologique est « ce lieu que les ancêtres ont bâti [...], que les morts récents peuplent de signes qu'il faut savoir conjurer ou interpréter, dont les puissances tutélaires sont éveillées et réactivées grâce à un calendrier rituel précis » (1992 :60).

2. Le personnage du Paroleur-conteur

La parole sacrée, quant à elle, proférée dans le cadre de l'initiation au sacré a permis la survie d'un riche corpus de mythes transmis de génération en génération. Milka Valentin-Humber (2011 : 65)

Bien que le vrai héros de la bande dessinée soit le petit Apollon puisque son parcours peut être interprété comme le voyage initiatique du héros dans les récits héroïques classiques, dans ce premier volet de la saga, le personnage du vieux fossoyeur Nicéphore Mazurka prend une place prééminente car il est associé à la figure du conteur créole, transmetteur d'une sagesse ancestrale, et aussi à celle du chaman, capable de relier le monde physique avec l'au-delà spirituel. Sur la couverture du livre, sa figure féroce en contre-plongée portant une fourche, domine la scène où il fait face aux monstres de la merveille, mettant en évidence son importance.

Son nom est déjà un indice d'une filiation décentrée, puisque son prénom est d'origine grec (« Νίκη-φόρος » : « victorieux »), son nom de famille est polonais (désignant une danse folklorique) et qu'il a des origines africaines. Rhizome identitaire qui sera reproduit chez Apollon Chrisogène, car son prénom correspond à la divinité grecque, son nom de famille est tiré du surnom de Persée (Χρυσός-γένης : « créateur de richesse ») et ses traits raciaux sont africains. Symboliquement, ces noms nous font penser à la victoire sur les forces malignes, à la lumière et la force intérieure.

Le fossoyeur est un vieil homme qui apprend son métier à Apollon en vue de sa retraite, mais physiquement il est représenté au-delà de tout âge puisqu'à travers le dessin, Ségur nous transmet une puissance physique étonnante pour son âge : bien qu'au début nous ne remarquons que la pauvreté de ses habits et sa minceur,

à mesure que l'histoire avance, sa souplesse de mouvement, son adresse avec la fourche et la magnificence de sa parure quand il lutte contre les monstres font de lui un personnage hors du commun. Son métier, pour Raphael Confiat (2000), lui confère un statut reconnu socialement :

Le fossoyeur est partout [...] l'un des premiers fondateurs du groupe, du clan, de la tribu ou de la nation, puisqu'à travers le geste d'inhumér, non seulement il forge des "ancêtres", défunts qui deviennent tels après un rituel d'élévation, instaurant une lignée dont pourront se réclamer les vivants, mais il sacralise dans le même temps l'espace vital du groupe, définissant les contours du territoire que ce dernier pourra réclamer comme sien (Confiat, 2000 : ed.dig.).

Dans ce sens, il n'est pas seulement capable de prendre contact avec les esprits des morts, mais de prendre soin d'un lieu sacré où des forces ancestrales définissant l'identité de la communauté se rassemblent. Ce statut tellement important au niveau métaphysique contraste évidemment avec les tâches plutôt « pratiques » qu'il est obligé d'accomplir : chasser les voleurs de crânes, déplacer les os des défunts qui ne sont plus visités à la Toussaint, brûler les restes désacralisés de la fosse commune... dans les « cimetières des pauvres » martiniquais. Par décision de la municipalité, il est nécessaire de faire de la place en éliminant les restes des morts dont personne ne se souvient. Mais, selon ce que déclare Nicéphore, même si personne ne s'en souvient, ces morts ont des pouvoirs affaiblis et leurs os peuvent servir à un quimboiseur pour embêter quelqu'un²...

À côté de son métier de fossoyeur, ce personnage est un « conteur clairvoyant » (Chamoiseau, Ségur, 2009 :10) qui raconte ses histoires la nuit, devant un monument aux morts de la guerre et accompagné d'Apollon au tam-tam. Quand les histoires du conteur prennent forme, les limites des vignettes disparaissent et les images des contes surplombent la tête des spectateurs qui regardent, surpris, les gestes du conteur, une flûte à la main. À ce moment-là, deux petits feux éclairent leurs visages d'un ton ocre qui contraste avec le bleu foncé de la nuit et le blanc des personnages métaphysiques.

L'importance de ce personnage peut être interprétée grâce aux réflexions de Chamoiseau et Confiat (1999) qui considèrent que les conteurs³ ont été les vrais transmetteurs de l'identité créole à travers les siècles puisqu'ils sont nés pendant la période coloniale, dans la liberté de la nuit de l'habitation, forcés à cacher des messages subversifs derrière la langue créole, le rythme dansant et la métaphore obscure⁴, en créant une « oraliture » qui sert à propager une « lecture collective du monde » (1999 :73) :

L'oraliture créole naît dans le système des plantations tout à la fois dans et contre l'esclavage, dans une dynamique questionnante qui accepte et refuse. Elle semble être l'esthétique [...] du choc de nos consciences encore éparées et d'un monde habitationnaire où il fallait survivre (résister-exister pour les uns, dominer pour les autres). Cette oraliture va s'affronter aux « valeurs » du système colonial [...] et diffuser souterrainement de multiples contre-valeurs, une contre-culture (1999 :73).

Le Paroleur Nicéphore a les mêmes caractéristiques recensées par Confiand et Chamoiseau pour le conteur traditionnel, car il donne voix au groupe en tant que porte-parole d'un imaginaire collectif (les mythes créoles comme le « soukougnan trois pédales sanas bretelles », Chamoiseau, Ségur, 2009 :10). Il est gardien des mémoires puisqu'il rapièce différentes sources culturelles pour reconstruire une nouvelle lecture du monde (jeux intertextuels entre les contes européens traditionnels comme *La Belle et la Bête* et les légendes africaines). Il distrait son auditoire et, en même temps, verbalise la résistance et la lutte pour la vie dans un contexte socio-politique précaire. Ses contes sont reçus avec des regards méfiants, ils sont jugés bizarres, mais il considère que « c'est la merveille qui devient bizarre » (Chamoiseau, Ségur, 2009 :10) car les failles entre les différentes couches de réalité qui constituent l'univers magique ont été bouleversées par le Chaos provoqué par le mélange de différentes traditions culturelles. Dans ce sens, Édouard Glissant souligne l'importance de la parole du conteur dans les sociétés composites et rhizomatiques, puisque cette parole est fondée sur la pratique de l'éluision de la légitimité fondationnelle ainsi que de « l'inflexibilité du lignage » (Glissant, 2016 : 66), éléments fondamentaux de la diversité caractéristique de l'identité créole.

Les connaissances métaphysiques du conteur sont semblables à celles du chaman qui, selon Mircea Eliade, domine l'au-delà puisqu'il est capable de communiquer avec les morts, les démons et les esprits de la nature sans devenir un instrument à leur service (Eliade, 1996 : 23). Ainsi, Nicéphore est capable de communiquer avec les esprits des morts du cimetière (Chamoiseau, Ségur, 2009 :16) et des morts-étonnants (43), de pénétrer dans les différentes couches et mondes aveuglés (20), de refermer les failles⁵ avec des objets magiques et rituels (29), de délivrer les êtres magiques qui sont coincés dans une faille (32), enfin, de combattre les monstres qui échappent à la merveille et pénètrent dans le monde des vivants (52).

Comme le chaman, ce personnage est un « élu » ayant accès à une région du sacré inaccessible aux autres êtres de la communauté et, comme lui, il se sert de certaines techniques d'extase qui donne lieu à une transe assez longue pendant laquelle son âme abandonne le corps pour partir dans l'au-delà (Eliade, 1996 :23).

Sa technique est une pratique chamanique assez habituelle : les Mentawai, par exemple, frottent des herbes sur les yeux des initiés pour atteindre l'extase spirituelle (Eliade, 196 : 87), tandis que Nicéphore se sert des champignons du cimetière (lieu sacré) qu'il frotte sous ses paupières (Chamoiseau, Ségur, 2009 : 17). Dès qu'il le fait, une couleur jaune verdâtre entoure sa figure, ses iris deviennent énormes et autour de ses yeux, un labyrinthe de veines rouges commence à se tisser. Comme dans un voyage lysergique, les vignettes perdent consistance et les doubles images-planches de l'univers mythique apparaissent (vide. Infra).

Outre cette technique traditionnelle, nous avons des instruments technologiques modernes lui permettant de parler avec les morts (16) et de bien pouvoir les regarder (17) : son téléphone portable est connecté à une tombe à travers un port USB, il met une oreillette et il endosse un énorme lorgnon. Puis, les compléments typiques du chaman tels que des plumes, tambours, peaux d'animaux, bâtons magiques, dents de fauves, sachets contenant des pierres sacrées, coquilles et chapeaux rituels (Eliade, 1996 : 151-153) sont utilisés par le fossoyeur, lui donnant une allure assez étonnante et même ses armes en sont recouvertes (Chamoiseau, Ségur, 2009 : 48). Plus son incursion dans le monde magique deviendra violente, plus son corps sera recouvert d'objets cérémoniels tentant de le protéger des monstres du Chaos : pendue à la ceinture de son armure samurai, il porte même une tête jivaro ! (49).

Tandis que Nicéphore a besoin des champignons et du portable pour établir ce contact, Apollon est un initié en lien avec les esprits qui reçoit leurs cadeaux, parle avec eux et connaît leurs secrets depuis longtemps. Il a un deuxième mentor venu de l'au-delà qui s'appelle Hamlet (tête de mort, corps de robot), ancien conteur-chanteur du temps des plantations esclavagistes. Hamlet essaie de lui apprendre des astuces pour mieux connaître le monde de la merveille et le protège des dangers provoqués par l'arrivée des monstres. Aussi bien son mentor vivant que son mentor mort sont des conteurs-chanteurs, ce qui met en évidence l'importance de cette figure dans la tradition créole pour créer un tissu identitaire.

Apollon entreprend le voyage initiatique du héros, puisque, orphelin, il trouve un mentor qui va l'accompagner dans les premiers pas de son parcours ; un symbole sur sa poitrine le signale en tant qu'élú de l'au-delà (c'est le doigt coupé du monstre qui tua ses parents qui lui fit cette marque en tombant sur lui). Il a des capacités presque innées de communication spirituelle (les rituels d'initiation du vieux fossoyeur, s'avèrent plutôt inutiles). Une quête concrète guidera les pas de son aventure : retrouver l'assassin de son père, vaillant homme dont Apollon héritera le métier de passeur de mondes et chasseur de monstres.

Quand, à la fin du récit, l'adolescent retrouve le monstre arracheur de crânes, celui-ci combat et tue Nicéphore. Dans une double image-planche à fond bleu, le tourbillon généré par la faille que traverse le monstre détruit les talismans magiques que le vieux fossoyeur avait installés pour éviter le passage : pinces de crabe, pattes de poule, coquilles et sphères en verre contenant des poisons, chaînes verrouillant les tombes et filets en premier plan à gauche. L'horrible monstre domine l'image car la lumière sort de son intérieur, laissant voir son dos constitué des visages de ses victimes qui crient la bouche grande ouverte, mimant son geste épouvantable. Son corps rosé, ses yeux proéminents et sa chair visqueuse menacent Nicéphore qui lui fait face, équipé de son armure et de sa fourche, le maudissant.

Leur combat est rapide, marqué par des vignettes à lignes diagonales qui montrent un va-et-vient de coups, de membres amputés et qui finit par une dernière vignette bleu foncé occupant la toute dernière page où le jeune Apollon est sous la faille argentée qui se referme en l'éclairant ; nous le voyons sous la pluie, à genoux, en train de crier face à la mâchoire du vieux fossoyeur Nicéphore qui est restée par terre, arrachée de son crâne par le monstre assassin, ce qui empêchera le mort d'entretenir une communication correcte avec les vivants. La triple filiation du personnage en tant que Fossoyeur, Paroleur et Chaman s'éteindra avec sa vie, laissant la responsabilité de le remplacer au jeune Apollon.

3. Un voyage vers l'histoire mythique

Notre vérité s'est trouvée mise sous verrous, à l'en-bas du plus profond de nous-mêmes, étrangère à notre conscience et à la lecture librement artistique du monde dans lequel nous vivons. Éloge de la créolité, Barnabé, Chamoiseau et Confiant (1999 :14).

Le plus important dans cet ouvrage, tant au niveau graphique qu'au niveau herméneutique, est l'irruption du monde magique et des différentes « couches de réalités infinies » (Chamoiseau, Ségur, 2009 : 20) dans le lieu sacré habité par les esprits des morts, le Chaman-Paroleur et le Héros-Initié.

Les auteurs se font l'écho de la hiérarchie magico-religieuse des Antilles selon laquelle le christianisme est placé en haut en tant que religion officielle ayant été pratiquée avec pompe par les élites locales pendant deux siècles et demi. Au milieu, nous trouvons l'hindouisme qui est arrivé à la moitié du XIX^e siècle avec les indiens qui sont venus travailler dans les plantations de canne à sucre. En bas, le quimbois qui provient des religions africaines descendues des bateaux négriers et qui, même rejeté par les élites, est pratiqué par une grande partie de la population et redouté par tout un chacun (Confiant, 2000).

Ainsi, dans le Cimetière du Cocoyer Grands-Bois, les rites d'enterrement catholiques officiés par un prêtre le matin sont suivis par la recherche des os des morts pour les cérémonies du quimbois la nuit. La juxtaposition de croyances religieuses répond aux mouvements des populations qui ont convergé dans l'Archipel (*vide. infra.*) ce qui, selon Philippe Chanson, ne donne pas lieu au syncrétisme tout court, mais plutôt au « *syncrétisme en mosaïque* » (Chanson, 2009 : 33) puisqu'il n'y a pas de fusion entre les différents éléments, mais un cumul: la religiosité, dans les petites Antilles, est un puzzle de différentes pièces permettant de passer de l'une à l'autre.

Ce rhizome d'éléments magico-religieux est bien évident lors de l'irruption du monde magique dans le récit puisque nous trouvons un mélange de mythes de différentes traditions. Minuit venue, Nicephore propose pour la première fois à Apollon de l'accompagner faire sa ronde dans le cimetière. À ce moment-là, il donne une explication métaphysique sur la relation entre le rêve et la mort qui permet aux initiés de percevoir les différentes couches de réalité et qui fait référence à l'inconscient collectif. Selon le vieux fossoyeur, « l'existant possède deux parts... un monde aveuglé et une merveille... il y a autant de mondes aveuglés et de merveilles que de peuples » (Chamoiseau, Ségur, 2009 : 18-19).

À mesure que les deux personnages commencent à perdre contact avec la réalité physique et à se laisser aller dans les autres couches de réalité, les lignes délimitant les vignettes perdent leur horizontalité pour devenir ondulées (16-17), puis elles sont complètement remplacées par une double image-planche (18-19) dans laquelle la couleur blanche des bulles disparaît au profit de la même couleur de l'image. Les tonalités bleuâtres qui commençaient à dominer les vignettes précédentes concernant le monde de la merveille sont les seules, dans cette double image-planche, qui nous présentent des symboles mortuaires de différentes cultures, notamment des pyramides aztèques et égyptiennes, des sarcophages mésopotamiens, des tombeaux avec des signes celtiques, japonais, chinois... nous montrant que chaque culture a des symboles différents pour faire allusion aux mêmes éléments présents dans l'inconscient collectif et que la mort, en tant que transition importante, a une fonction spirituelle puisqu'elle « transforme l'homme en une sorte d'esprit : âme, spectre, corps éthéré *ou autres* » (Eliade, 1997 :59).

Ce monde de la mort inconnu et terrible est un des territoires accessibles au chaman pendant ses extases. Pour Mircea Eliade, ses contes s'enrichissent avec des personnages et des formes spectaculaires de l'au-delà et servent en même temps à le spiritualiser. Ce monde est organisé selon certaines règles qui deviendront familières pour le chaman, ainsi que pour ses habitants surnaturels qui ont une personnalité et une biographie (Eliade, 1997 :58). Ainsi, le vieux fossoyeur discute

avec un défunt grâce à son portable-magique ; il connaît les règles de l'autre monde qui parlent du réveil des forces sacrées à midi et minuit. Il peut pourtant reconnaître l'incursion de Chaos dans le monde réel quand les êtres surnaturels apparaissent en dehors du temps sacré fixé. Il s'avère « gardien, exécuteur, guide ou simple informateur » (Chamoiseau, Ségur, 2009 : 42) des monstres de passage. Le jeune Apollon connaît déjà des astuces pour combattre les monstres de l'au-delà, puisque les morts-étonnants sont en contact avec lui depuis longtemps. Cela veut dire qu'un nouveau chaman est en train de naître.

L'ubiquité des deux personnages -en tant que passeurs de mondes- est soulignée par leur présence à différents endroits et avec différentes tailles dans l'image-planche suivante (20-21) : le bleu de l'inconscient laisse petit à petit la place aux tonalités dorées représentant des mythes antillais. En haut et en bleu, nous trouvons des personnages fictionnels tels que le Petit Prince (Saint-Exupéry), le petit Chaperon Rouge ou Aladdin ; au milieu, d'autres comme la robote de *Metropolis* (Fritz Lang), Hellboy (Mike Mignola) et Frodo Bolson (J.R.R. Tolkien); en bas, des personnages appartenant à la mythologie antillaise comme le Zombi (mort revenant sous le contrôle d'un sorcier), la Diablesse (belle femme à sabots qui ensorcelle les hommes les mettant à son service), Manman Dlo (sirène antillaise), le soucougnan (petit vampire antillais), le doris (homme au bâton qui profite de la nuit pour violer des femmes ou des hommes), le *chouval twa pat* (homme transformé en cheval qui empêche de rentrer ivre à la maison)...

À part l'usage de l'image-planche pour représenter le merveilleux, d'autres procédés techniques servent à décrire les failles entre les couches des réalités générées par le retour de Chaos (qui est l'inconscient): un flux ondulé traversant les vignettes en sens vertical qui représente un être magique coincé dans une faille (32); les couleurs du fond de l'image imprégnant la peau des personnages à mesure que les failles les approchent (32) ; dans une image-planche simple, le personnage est représenté à plusieurs reprises en différentes positions qui nous révèlent ses mouvements dans l'au-delà (28)...

Selon ce que Nicéphore explique, avant l'arrivée de Christophe Colomb, l'ordre régnait dans les différentes couches de réalités qui se tenaient écartées les unes des autres. Mais après le débarquement des Européens, « la terre commença son unification : les peuples, les dieux et les cultures se mirent à se rencontrer » (33), ceci provoqua le mélange des mythes amérindiens (cemi, tona, maboyas...), européens (gobelins, trolls, elfes, sirènes...), africains (loas, orishas...) et puis hindous, chinois et syro-libanais (créatures de terre d'eau, d'air ou de feu) parce que les hommes « furent forcés de tout réinventer pour survivre » et leur imaginaire devint un « *magma* » (34) typique des « cultures composites » dont parle Édouard

Glissant (1996). Cela a provoqué l'effondrement des frontières entre les mondes de merveille et les mondes aveuglés dont sont sortis les monstres ahurissants que les autorités des deux bords ont essayé de combattre grâce aux chasseurs. Mais les autorités sont devenues dogmatiques et ont mis hors la loi tous les monstres hybrides (qui sont nos démons intérieurs), cause de la fureur des monstres déments venus se venger en tuant les chasseurs, dont le père d'Apollon.

Les mythes décrivent l'irruption du sacré dans le monde (Eliade, 1963 :15). En les récitant, on rentre dans un temps sacré, devenant contemporain des personnages mythiques et nous permettant d'atteindre une connaissance rituelle des origines. Mais dans cette mixture de mythes fruit du mélange culturel, il manque une cosmogonie cohérente puisque les mythes préexistants ont été éradiqués et l'amalgame d'éléments hétérogènes est tellement récente que le peuple antillais, selon Lorna Milne, n'a pas encore eu le temps d'élaborer un mythe fondateur commun (Milne, 2006 :37). Dans les Antilles, il n'y a pas d'origine fabuleuse (plutôt des déicides fruit du génocide et de l'esclavage), pas de lignage sacré, « *mais le mélange absolu, la bâtarde, l'oubli, la honte ou la dissimulation des origines* » (Confiant, 1998 : 10). La recherche des origines mythiques a donc été faite à travers les symboles des contes enracinés dans l'univers plantationnaire et post-plantationnaire.

Conclusion

Le mythe est l'entrée secrète des forces inépuisables du Cosmos dans les manifestations culturelles humaines [...]. Les symboles de la mythologie [...] sont des produits spontanés de la psyché et chacun porte la force germinale de sa source⁶.

Le héros aux mille et un visages, Joseph Campbell (1949)

L'arrivée de Chaos apparaît comme une entrée de l'inconscient dans le monde rationnel et ordonné qui régnait auparavant et les monstres représentent donc le côté obscur de l'inconscient : la haine, la rage et la folie. Le fait que le dogmatisme et l'obsession de pureté des autorités de la merveille aient déchaîné la fureur de tous les monstres, nous fait penser au refus de l'ombre, qu'il faut accepter pour vivre en paix avec soi-même, sinon elle peut devenir dangereuse⁷.

En ce sens, Édouard Glissant, considère qu'aujourd'hui il est important de mélanger l'écriture de la Genèse et de ses mythes avec celle de la Relation : arriver à un compromis entre l'atavisme et le composite. Nos mondes inconscients, nos mondes de la merveille deviennent un monde total dans lequel il faut établir une relation et éviter les exclusions (69). Et, si le mélange de différentes cultures peut sembler chaotique, il devient constructif lorsqu'on comprend que tous les éléments culturels divers ont la même importance (75).

Alors, le concept de culture rhizomatique, composite et, pourquoi pas, chaotique, comporte le « droit de l'opacité » (75) puisqu'il n'est pas nécessaire de comprendre l'autre pour l'accepter, que ce soit aux niveaux inconscient, conscient, identitaire ou culturel. Les autorités de merveille, essayant de maintenir l'ordre et la pureté, ont provoqué la colère des monstres de l'au-delà qui étaient nés du mélange mythique ou « grand bordel » (Chamoiseau, Ségur, 2009 : 34).

Cette idée de Relation est caractéristique de l'identité créole en tant que « monde diffracté mais recomposé, un maelström de signifiés dans un seul signifiant : une Totalité » (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1993 : 27) de plus en plus visé vers la « DIVERSALITÉ » (54), ce qui est visible dans la bande dessinée à travers les doubles image-planches qui nous submergent dans l'inconscient collectif universel, et antillais.

En privilégiant l'oralité, la créolité fait renaître les ancêtres et rétablit une identité collective associée à la continuité historique (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1993 : 36). Pour cela, Nicéphore Mazurka, Fossoyeur-Conteur-Chaman, est chargé de relier les différentes sphères symboliques de son triple métier pour nous transmettre le sens identitaire de la créolité : le monde des ancêtres qui dorment dans le Cimetière du Cocoyer Grands-Bois, cachant des histoires de génocide, esclavage, domination et exploitation ; histoires reprises dans des contes, contines, fables et mythes transmis depuis le temps des habitations et chargés aussi de faire passer un message de résistance et de survie ; mythes qui font partie de l'inconscient collectif universel mais qui parlent aussi d'un inconscient plus local, donc, antillais ; mythes qui, en définitive, connectent le monde des vivants avec un univers métaphysique constitué par différentes couches de réalité qui donne un sens (magico-religieux) à l'existence humaine.

Bibliographie

- Augé, M. 1994 [1992]. *Los «no lugares».* *Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona : Gedisa.
- Bernabé, J. et al. 1989. *Éloge de la créolité.* Paris : Gallimard.
- Campbell, J. 1997 [1949]. *El héroe de las mil caras.* México : FCE.
- Chamoiseau, P., Confiant, R. 1999. *Lettres créoles.* Paris : Gallimard.
- Chamoiseau, P., Ségur, T. 2009. *Encyclomerveille d'un tueur.* I. L'orphelin de Cocoyer Grands-Bois. Paris : Delcourt.
- Chanson, P. 2009. « Le magico religieux créole comme expression du métissage thérapeutique et culturel aux antilles françaises » en *Histoire et missions chrétiennes*, 2009/4 n°12 p. 27-51.
- Confiant, R. 1998. « Construire une anthropologie créole » en Relouzat, R. 1998. *Tradition orale et imaginaire créole.* Martinique : Ibis Rouge. p. 9-13.
- Confiant, R. 2000. « Savoir et pouvoir des morts. Paroles d'un fossoyeur en terre créole », en Bernabé, J. et al. (dir.). *Au visiteur lumineux. Des Îles créoles aux sociétés plurielles. Mélanges offerts à Jean Benoist.* Petit-Bourg (Guadeloupe): Ibis Rouge. p. 419-436. [En ligne] : <https://www.potomitan.info/travaux/avisiteur/savoir.htm> [consulté le 01 février 2020].

- Deleuze, G., Guattari, F. 2004 [1980]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona : Pre-textos.
- Eliade, M. 1963. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard.
- Eliade, M. 1965. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard.
- Eliade, M. 1996 [1968]. *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: FCE.
- Eliade, M. 1997 [1977]. *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Barcelona: Paidós.
- Glissant, E. 2016 [1996]. *Introducción a una poética de lo diverso*. Madrid : Cinca.
- Gröning, S. 2017. « Une vision particulière de l'histoire antillaise : l'Encyclomerveille d'un tueur de Patrick Chamoiseau et Thierry Ségur » en Ueckmann, N., Febel, G. (eds.) 2017. *Mémoires transmédiales : Geschichte und Gedächtnis in der Karibik und ihrer Diaspora*. Berlin : Frank & Timme. p. 261-281.
- Milne, L. 2006. *Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise*. Amsterdam-NY : Rodopi.
- Valentin-Humbert, M. 2011. « Le conte de tradition orale dans les Amériques noires. Quel lien avec l'Afrique ? » en Eadie, É. Et al (dir.). *L'Esclavage de l'Africain en Amérique du 16e au 19e siècle : Les Héritages*. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan. p. 57-70.

Notes

1. Concept traité par Carl Jung dans son essai de 1916 *La structure de l'inconscient*.
2. «*Existe una difundida creencia de que los difuntos visitan sus ambientes familiares, aunque se supone que están al mismo tiempo en sus tumbas y en el submundo [...]. Se afirma que una parte del alma permanece en la proximidad de la casa o de la tumba, mientras que el alma 'esencial' parte hacia el reino de los muertos; o se sostiene que el alma se demora durante algún tiempo cerca de los vivos antes de unirse finalmente a la comunidad de los muertos en el submundo*» (Eliade, 1997: 60).
3. Le conteur créole, en tant qu'héritier direct de la tradition orale africaine venue aux Antilles avec l'esclavage fait passer le même caractère sacré et omnipotent que la parole a dans toutes les civilisations africaines, car, capable de mettre en mouvement les forces divines, elle transmet un patrimoine ancestrale : « *La parole africaine en tant que parole de l'ancêtre a survécu, à travers les contes, les proverbes, les devinettes, les mythes, les hymnes, les louanges et les rites dans le monde américain. Les veillées mortuaires, les veillées de travail ou les veillées récréatives appelées « vèyé la lin klè » en Martinique ont fait du conteur le détenteur de la connaissance, le lien avec l'ancêtre, la voix de la sagesse populaire* » (Valentin-Humbert, 2011 : 61).
4. Une « *aria quasi magique qui déjoue les blocages de conscience pour diffuser l'opposition à l'esclavage, à l'idéologie coloniale, à la déshumanisation, dans les zones opaques où l'inconscient nourrit l'être* » (Chamoiseau, Confiant, 1999 :79).
5. Dans cette histoire, une faille est un passage entre différentes couches de réalité à travers lequel certains êtres magiques traversent le monde de la merveille.
6. «*El mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas [...] Los símbolos de la mitología [...] son productos espontáneos de la psique y cada uno lleva dentro de sí mismo, intacta, la fuerza germinal de su fuente*» (Joseph Campbell, 1997:11).
7. «*El mundo en caos nos produce zozobra. Pero esto es así, porque tratamos de tomar la medida de un orden soberano, que desearía reconducir una vez más el mundo todo a una unidad reductora (...). El caos es hermoso cuando se entienden todos los elementos como igualmente imperativos*» (Glissant, 2016:75).



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

Claire Bretécher, une artiste pionnière de l'écoféminisme ?

Lydia Vázquez

Universidad del País Vasco UPV/EHU, Espagne
lydia.vazquez@live.com

<https://orcid.org/0000-0002-0024-2769>

Juan Manuel Ibeas-Altamira

Universidad del País Vasco UPV/EHU, Espagne
juan.ibeas@ehu.es

<https://orcid.org/0000-0002-4820-9319>



Reçu le 06-02-2020 / Évalué le 07-03-2020 / Accepté le 30-04-2020

Résumé

Claire Bretécher a toujours refusé d'être récupérée idéologiquement, détestant les « gauchistes », qu'elle critique avec l'humour acide qui la caractérise ; pourtant on l'associe souvent à Mai 68 alors qu'elle n'a jamais fait partie des manifestations parisiennes. Par contre en 1973, dans son atelier de la Butte Montmartre, elle va dessiner une série à thématique bien engagée : *Les Amours écologiques du bolot occidental* qui paraîtra au mois de mai dans le périodique écologiste *Le Sauvage*. Nous allons étudier comment ce travail de Claire Bretécher a pour but de réunir une certaine image du féminisme et de l'écologisme, faisant de la féminité, un atout pour un autre monde possible. La créatrice offre ainsi un exemple pour les générations de lectrices contemporaines et futures.

Mots-clés : bande dessinée, Claire Bretécher, *Les Amours écologiques du Bolot occidental*, féminité, écoféminisme

Claire Bretécher, ¿una artista pionera del ecofeminismo?

Resumen

La dibujante francesa Claire Bretécher siempre rechazó ser vinculada ideológicamente por la izquierda, por esos “gauchistes” que tanto detestaba y que tan ácidamente diseccionaba con su trazo. Sin embargo, a menudo se la asocia con las manifestaciones de Mayo de 68, aunque nunca acudiera a las manifestaciones parisinas. Pero en 1973, en su taller de la Butte Montmartre, dibuja una serie de temática muy comprometida: *Les Amours écologiques du bolot occidental*, que aparecerá en mayo en el periódico ecologista *Le Sauvage*. En el presente trabajo vamos a analizar cómo esta obra de Claire Bretécher tiene como objetivo reunir una cierta imagen del feminismo y del ecologismo, haciendo de la feminitud una

llave fundamental para la creación de otro mundo posible. La creadora ofrece así un ejemplo de excepción a las generaciones de lectoras presentes y futuras.

Palabras clave : *cómic, Claire Bretécher, Les Amours écologiques du Bolot occidental*, feminitud, ecofeminismo

Claire Bretécher, a pioneer artist of the ecofeminism?

Abstract

The French cartoonist Claire Bretécher always refused to be ideologically identified to the “gauchistes”, which she didn’t appreciate much. Nevertheless she was often associated with “Mai 68”, even though she did not take part in the Paris demonstrations. But in 1973, in her studio of the Butte Montmartre, she created some committed drawings: *Les Amours écologiques du bolot occidental* that would appear in May in the ecological journal *Le Sauvage*. In this article we will study this work by Claire Bretécher and its connection with feminism and ecology, where femaleness becomes a key to transform our world. The artist offers an example for the readers of the present and the future.

Keywords : cartoon, Claire Bretécher, *Les Amours écologiques du Bolot occidental*, femaleness, ecofeminism

Pourquoi une étude sur *Les Amours écologiques du bolot occidental* de Claire Bretécher

La disparition récente de Claire Bretécher rend encore plus urgent le devoir de reconnaître l’importance capitale de cette dessinatrice dans le panorama de la bande dessinée française et européenne. Oubliée ces derniers temps, après la reconnaissance dont elle fut l’objet pendant ses années *Pilote* et dans *L’Écho des Savanes* ou *Le Nouvel Obs*, force est de constater que sa figure reste mal connue et que, si la princesse Cellulite, les frustrés ou Agrippine sont des personnages bretéchériens dont tout le monde a lu quelques pages ou, du moins, entendu parler, le « bolot occidental » est le grand inconnu de sa galerie d’êtres bien plus humains qu’ils n’en ont l’air. Absent des études consacrées à l’auteurice, cet animal étrange est pourtant doté d’une modernité étonnante. Les pages qui décrivent les amours prodigieuses de cette bête font montre d’une sensibilité écologiste et féministe exceptionnelle pour son époque. Ces pages prétendent donc sortir de l’oubli cette bande dessinée devenue album en 1977, et rendre un hommage à son inventrice, qui y fait preuve d’un génie hors pair, celui qui fut le sien.

L'écoféminisme français

Que Françoise d'Eaubonne soit la première femme à faire le lien entre le combat écologiste et la lutte féministe est aujourd'hui un fait avéré. En effet, dès 1972, à la fin de son œuvre intitulée *Histoire et actualité du féminisme*, elle évoque la nécessité d'unir la cause féministe à la cause écologiste, après son constat de l'urgence de la défense de la nature, grâce à son ami Alain Fleig, comme elle l'avoue dans cette interview :

L'essai sur le féminisme que j'écrivais de 1971 à 1972 se termine sur la découverte du problème écologique que j'ai découvert grâce à Alain le jour où je fus scandalisée de l'entendre dire : Le problème de la révolution lui-même passe au second plan devant l'urgence écologique. Le prochain acte réellement révolutionnaire sera l'attentat contre une centrale nucléaire en construction (Goldblum, 2010 : 169).

Partisane de l'écoterrorisme, ou « contre-violence écologiste », appellation qu'elle lui donne dans ses mémoires, comme arme contre le terrorisme d'État des pays capitalistes contre la nature, elle participera à la lutte contre l'énergie nucléaire en commettant avec d'autres militants anarchistes un attentat à l'explosif le 3 mai 1975 contre la centrale de Fessenheim (Goldblum, 2010 : 169).

En 1974, elle forge le terme désormais incontournable d'« écoféminisme », qu'elle développera dans son livre *Le féminisme ou la mort*, où elle affirme :

[La société patriarcale] s'étant emparée du sol, donc de la fertilité, et du ventre des femmes (fécondité), il était logique que la surexploitation de l'une et de l'autre aboutisse à ce double péril menaçant et parallèle : la surpopulation – excès des naissances – et la destruction de l'environnement – excès des produits (Eaubonne, 1974 : 221).

Alliant ainsi les théories de Serge Moscovici (Moscovici, 1972) à la pensée de Simone de Beauvoir (Beauvoir, 1949), Françoise d'Eaubonne tisse une idéologie globalisante qui, seule, selon elle, peut préserver l'humanité et la planète du désastre. En 1978, elle publie sa stratégie salvatrice, faisant de l'écoféminisme une théorie philosophique et en même temps un plan d'action conduisant à la construction d'une nouvelle société qui serait bâtie sur de nouvelles bases. Pour ce faire, il faudra régler, parallèlement, le problème du déséquilibre entre les hommes et les femmes et celui de l'homme et de la nature. Seul ce compromis, urgent, peut conduire à une société avec un futur possible (1978 : 14-15.). Son projet, qu'elle qualifie d'« humaniste », exige une véritable mutation de l'être humain conduisant à la disparition de la société hétéropatriarcale dominée par les phalocrates¹

fémicides et naturicides (Eaubonne, 1978). Nous connaissons le succès de la pensée de Françoise d'Eaubonne auprès du féminisme anglo-saxon, au point que certaines de ses représentantes d'outremer se sont attribuée la « maternité » de ce courant². Nous ne citerons pas ici les nombreuses philosophes européennes qui ont élevé l'écoféminisme au premier rang des idéologies durables du XXI^e siècle³, mais force est de constater que le mouvement écoféministe a ses racines en Europe, et notamment en France, tel que l'a démontré Caroline Goldblum (2009). Celle-ci signale, à juste titre, l'idéologie écoféministe de ce périodique, d'une importance capitale pour le mouvement féministe français des années 1970.

Or, c'est sans doute la prééminence des écoféministes américaines qui est à l'origine d'un oubli, que nous n'hésiterons pas à qualifier d'impardonnable, dans l'histoire de l'écoféminisme français et européen. Il s'agit de l'œuvre de Claire Bretécher, la grande autrice de bande dessinée française, *Les Amours écologiques du Bolot occidental*, datant de 1973, et qui est, du moins à notre connaissance, le premier ouvrage artistique au monde pouvant être qualifié de « écoféministe ». Sa modernité est telle que nous ne comprenons pas qu'il ne soit de nos jours réédité et encensé par toutes les adhérentes et tous les adhérents à l'écoféminisme, quelle que soit la tendance revendiquée. C'est pourquoi nous voulons aujourd'hui, dans ces lignes, lui rendre justice et l'hommage que l'autrice et son album méritent.

Les Amours écologiques du bolot occidental de Claire Bretécher

Les Amours écologiques du bolot occidental est une série qui est parue à partir de mai 1973 dans le périodique écologiste *Le Sauvage* (1973-1980). La série a connu 14 épisodes qui n'étaient pas à suivre même si l'histoire a toujours eu le même thème central. L'autrice fera paraître à son compte l'album complet en 1977, imprimé à Barcelone (Bretécher, 1977). En 1978, France Loisirs le publiera avec « Les Frustrés », une autre série de Bretécher, et ce ne sera qu'en 2007 que les aventures du Bolot occidental seront reprises par Dargaud.

Dans les deux premières vignettes du premier épisode, le pseudo-chien qu'est le « bolot occidental », espèce animale inventée par l'autrice, comme le reste des personnages de la série, apparaît chantant « Il neige sur le lac Majeur / J'ai tout oublié du bonheur », chanson sortie en 1972, dont les paroles sont d'Étienne Roda-Gil et la musique de Mort Shuman. Le texte de la chanson se réfère à Mikhaïl Bakounine, qui fit tirer le 13 juillet 1874 un feu d'artifice en l'honneur de sa femme à Minusio, face au lac Majeur, en Italie. Il s'agit donc des cendres de ce feu d'artifice plus que de neige dont il est question dans cette chanson d'évocation anarchiste (Roda-Gil était anarchiste et fils d'anarchistes espagnols). Ce fonds musical donne donc le ton

à la série, dès son ouverture. Comme Françoise d'Eaubonne, Claire Bretécher et son héros dessiné s'inscrivent dans une tradition écologique de l'anarchisme européen.

Les 14 épisodes s'étendent sur 57 pages en couleur (numérotées dans l'album, qui sera notre référence désormais, de la page 5 à la 62). La couverture montre le bolot occidental mâle, appelé Georges, l'air blasé, sous un arbre vert symbole de la nature à préserver, et entouré de déchets non organiques : boîte de conserve métallique, bouteille en plastique, papier froissé, boîte en carton... Dans la quatrième de couverture, on voit le bolot occidental femelle, compagne de Georges, appelée Guiguitte, épuisée (la langue tirée), qui vient de « pondre » une portée d'au moins 25 petits bolots sur lesquels elle gît. Les deux images synthétisent parfaitement l'histoire des bolots : le mâle s'ennuie dans un monde pollué où il a du mal à survivre et voudrait s'introduire dans la « Réserve pour espèces en voie d'extinction ». La femelle passe sa vie à accoucher de ses petits. Un univers où le mâle est en mal d'autorité mais continue d'agir en maître de son monde et de sa femme. Fable animalière science-fictionnelle, mais à peine, puisque ce futur est déjà là : celui de la crise de la terre et de la crise du système économique basé sur les principes de l'hétéro-patriarcat.

La réserve, véritable paradis écologique, du moins en apparence, est tenue par deux humains, Joë et Ernest. Là, résident d'étranges bêtes : Roger, un pélican rose, Janine, la badigoince de Zélande, sorte d'échidné femelle, et son mâle, Poupette à poil ras des Pyrénées, espèce d'antilope femelle, et son mâle, Hedwiche, sorte d'autruche, et son mâle, et la Poupette du Pérou à crête mordorée. En effet, la vie dans la réserve a l'air bien plus facile qu'à l'extérieur : les animaux sont élevés à la levure de bière mélangée au caviar frais, donnée à la petite cuiller, à la vitamine B12, puis soignés avec une couverture chauffante, des gouttes pour le nez, un shampoing au citron et même un massage thaïlandais pour leur « petite libido » (p. 8, vignette 3-5).

Cette vie fait rêver Georges qui essaiera par tous les moyens d'entrer dans la réserve. Mais, pour son malheur, loin d'être une espèce en voie d'extinction, et dû à sa libido effrénée, le bolot occidental n'arrête pas de faire des petits, surpeuplant le monde pollué. Ainsi, surpopulation et surproduction d'objets non biodégradables se superposent ici dans un panorama apocalyptique de pseudo science-fiction qui ressemble à ce futur proche vaticiné par Françoise d'Eaubonne un an avant la parution de la série.

La série a une mise en page relativement conventionnelle : les pages sont en général divisées en 6 vignettes carrées de la même dimension (3 lignes de 2 vignettes chacune), séparées par une frange blanche de trait irrégulier mais de

taille similaire. Seules les pages du début et de la fin de chaque épisode (de 3 à 5 pages) ont, normalement, 5 vignettes au lieu de 6, laissant la première et la dernière vignette, rectangulaires, occuper toute une ligne. Les couleurs sont toujours bariolées mais le décor change entre la réserve, riche en plantes, et le monde extérieur, aux allures désertiques. Seules deux fantaisies, mais importantes :

1. dans l'histoire « Extase » (36-39), les loupes ou vignettes rondes, une par page, insérées au milieu de deux vignettes carrées ou débordant du cadre de la page, qui permettent de montrer des animalcules aux noms inventés (par exemple, le « mysticon siffleur des Andes », p. 39), servant à critiquer le machisme anthropocentriste.
2. à la fin de « Un cœur de père » (58) où on peut voir Georges en larmes, dessiné hors vignette, comme pour mieux montrer le désarroi du mâle face à une femelle qui prend le pouvoir (Guiguitte qui castre Roger).

Le ton est humoristique, comme dans les autres séries de l'autrice, ce qui ne l'empêche pas, au contraire, de faire une histoire ouvertement revendicative et où le thème de l'écologie et celui du féminisme apparaissent profondément liés. Dans le premier épisode, intitulé « Les assistés », le bolot cherche à se faire admettre dans la réserve se déclarant « espèce en extinction » face aux gardiens qui ne savent pas encore à qui ils ont affaire... jusqu'à ce qu'un de ses chiots vienne le chercher pour lui dire que « les 82, 83, 84, 85, 86, 87 et 88^{èmes} petits frères et sœurs sont nés et que tout le monde va bien » (7, 5). C'est comme ça que les deux lignes thématiques de l'album sont annoncées : la féminitude et l'écologisme.

A. La féminitude

Georges, le bolot occidental, est un phallocrate à la libido débridée qui met en cloque sa femelle pour un oui ou pour un non et avec des portées qui tournent autour de la centaine de petits. Toutefois, il décide (« Au ciel, au ciel, au ciel... », p. 8-11) de « sublimer son instinct sexuel » (9, 1) pour, ainsi, pouvoir devenir une espèce en extinction et séjourner à la réserve. Il « sublime » tellement qu'il lévite. Guiguitte, spectatrice du « miracle », va « immaculer conceptionner » et pondra 152 petits, tout un record, même pour les bolots. Mais Guiguitte, malgré cette corvée qui l'épuise page à page, ou précisément à cause de cela, a une conscience féministe ferme : Elle dénonce l'idée de son mari de s'approprier son corps et de surpeupler le monde :

- Georges : « c'est de ta faute, tu n'arrêtes pas de pondre ! »
- Guiguitte : « dis donc, tu y es pour quelque chose, espèce de porc ! »

(« Au ciel, au ciel, au ciel... » : 8, 3)

[...]

– Guigitte, à Georges : « NON ! J'EN AI ASSEZ ASSEZ ASSEZ ! TU N'AS JAMAIS LE MOINDRE SOUCI DE MES SENTIMENTS... TU ES PIRE QU'UNE BÊTE ! À TES YEUX JE NE SUIS QU'UNE MACHINE À REPRODUIRE » (« Violon-sexe » : 19, 4-5 ; 20 : 1-2).

Elle est pour l'avortement :

– Guigitte : « j'ai encore huit jours de retard Georges... cette fois j'emprunte une queue de persil à Simone parce que ça commence à bien faire »

[...]

– Georges : « écoute il vaut mieux éviter les ragots »

– Guigitte : « ça va pas non c'est complètement passé dans les mœurs »

[...]

– Guigitte : « mon ventre m'appartient non ? »

– Taupe : « le ventre des femelles appartient à la chrétienté »

(« Encyclique » : 15, 1-2 ; 16, 2 ; 16, 5).

Elle le pratique, même, avec d'autres femelles en détresse et, au passage, castre le mâle à l'origine de cette grossesse non désirée. La remarque finale de Georges, à la vue de Roger qui sort de la tanière-salle d'opération arborant une fermeture éclair au beau milieu de son ventre, est à ce sujet très significative, mais pas plus que le sourire franc qu'affiche sa compagne face au devoir accompli :

– Guigitte : « j'ai tout entendu il faut être humain Georges »

– Georges [réticent, comme toujours, à la pratique contraceptive] : « est-ce bien nécessaire ? »

– Guigitte : « entrez, j'ai tout ce qu'il faut pour l'opération, c'est très rapide »

– Georges : « tout de même Guigitte tu es dure pour l'homme »

(« Un cœur de père » : 57, 6 ; 58 : 1-4).

La conscience féministe de Guigitte la pousse à rejeter l'idée d'un Dieu à l'image de la société hétéropatriarcale et parfaitement représenté ici par le Grand Popol (Paul VI était pape à l'époque). Guigitte veut avorter parce qu'elle en a marre de passer sa vie à procréer, mais le Grand Popol, dont la parole se veut sacrée, est contre :

– Le Grand Popol : « LAISSEZ-LES VIVRE LAISSEZ-LES VIVRE LAISSEZ-LES VIVRE LAISSEZ-LES VIVRE LAISSEZ LES VIIIIIIIIVRE » (« Encyclique » : 17, 6 ; 18 : 1-2)

Guigitte est donc forcée d'accoucher mais les petits bolots occidentaux grimpent sur l'arbre où est perché le Grand Popol (qui a la forme d'un marabout, l'oiseau) et le dévorent, à la grande satisfaction de leur mère (« Encyclique », 18 : 5, double vignette horizontale).

Maîtresse de son corps seulement durant son sommeil, Guiguitte fait des rêves érotiques qui la comblent là où Georges s'avère incapable, par sa précipitation (on ne le voit presque jamais à l'acte, tellement il est rapide). L'interruption d'un de ces rêves par un Georges à nouveau en rut, provoque, chez Guiguitte, une explosion de colère, puis une attaque d'hystérie qui finira par une « grossesse nerveuse » (« Violon-sexe » : 19-22).

B. L'écologisme

Les personnages de *Les amours écologiques du bolot occidental* se divisent en groupes selon leur rapport à la nature et au monde pollué :

1. Joë et Ernest, les gardiens de la « Réserve pour espèces en voie d'extinction », sont « écolos », puisqu'ils vivent de cela, mais en fait moins par conscience environnementaliste que par souci professionnel. Le lecteur / la lectrice a l'impression que, s'ils travaillaient dans une centrale nucléaire, ils le feraient avec le même zèle. Leurs tics « bio » les rendent plus ridicules que sympathiques, comme le régime alimentaire qu'ils procurent aux animaux sous leur garde : caviar, complexes vitaminiques, protéines, oligo-éléments ; ou comme leurs expressions :

– Joë : « ce bolot m'énerve ! il m'a toujours énervé. Ssssss où est le beurre fermier ? » [dans le sens de « tout se perd »] (« Ma bonbonne bien-aimée » : 13, 4).

2. Les animaux faisant partie des « espèces en voie d'extinction » habitent dans la réserve. Ils ont en commun qu'ils sont les derniers spécimens de leur espèce et qu'ils ne peuvent pas se reproduire, soit par leur unicité : c'est le cas de Roger, le pélican rose ; soit par leur stérilité dû à l'absorption d'eau ou d'aliments contaminés avant d'entrer dans la réserve : c'est le cas de l'autruche mâle, qui doit se défendre de ne pas être celui qui a engrossé Hedwige, sa femelle :

– Joë [à l'autruche mâle] : « je viens de voir ta femme, elle est enceinte jusqu'aux yeux... qu'est-ce que ça veut dire ? »

– Autruche : « vous rigolez chef ! vous savez bien que c'est pas possible... avec tout le mercure que j'ai bouffé j'ai la prostate complètement blette vous savez bien chef ! » (« Ainsi va toute chair » : 25, 1-2).

de la poupette à poil ras des Pyrénées mâle (espèce d'antilope), et de la badigoince de Zélande mâle, qui se retrouvent dans la même situation :

– Poupette à poil ras des Pyrénées mâle [à Joë] : « mais chef vous savez bien que je ne peux plus... je suis tout rongé par l'hexachlorophène chef ! »

– Badigoince de Zélande mâle [à Joë] : « chuis tout ligaturé partout chef ! ».

On pourrait croire que leur situation aurait réveillé en eux une conscience écologiste et solidaire. En fait, c'est tout le contraire, comme le démontre Georges, qui les piège : il fait courir le bruit d'une « victoire de la gauche aux législatives » (« Peur sur la plaine » : 62, 1-3) de sorte qu'ils vont tous faire des stocks de nourriture (sucre, riz complet, chocolat...), jouant ainsi le jeu du système de production capitaliste (même Joë réagira ainsi dans « Peur sur la plaine » : 62, 5-6).

3. Georges fait semblant de se soucier de la pollution de son monde afin d'avoir une excuse pour pénétrer dans la réserve où il va être chouchouté comme les autres animaux en extinction, mais, au fond, il s'adapte parfaitement à ce monde empesté : cela lui permet d'engrosser les femelles des animaux stériles (« Ainsi va toute chair » : 23-27), de simuler qu'il est agonisant à cause de la marée noire pour se faire soigner par les gardiens de la réserve (« Ma bonbonne bien-aimée » : 11-14), ou encore de polluer la « rivière écologique » qui fait la frontière entre la réserve et le monde pollué qu'il habite pour se faire reconduire à la réserve :

– Georges [à Joë] : « évidemment il n'est pas exclu qu'admis dans cette réserve je ne finisse par y acquérir quelque conscience écologique... »
(« Cours élémentaire » : 41, 5).

Il est même capable de faire la grève de la faim « pour une nourriture saine » (« Bio-gerbe » : 46, 5) et pouvoir ainsi se faire nourrir par Joë et Ernest. Mais là le subterfuge est découvert, puisque Georges est allergique au « bio » :

– Guiguite [à Georges, entrant dans la réserve emporté par Ernest et Joë] :
« sois prudent Georges tu sais que tu es allergique au biologique ! »

[...]

– Joë [à Ernest] : « cette bête crevait de faim... tu as vu comment il a englouti ses spaghetti naturels sans engrais ? »

[...]

– Georges : « BLOUPS [...] ROOÏÏRK [...] RROOOO »

[...]

– Guiguite [à Joë] : « Je vous avais prévenus il ne supporte pas le sain, heureusement j'ai apporté de la mort-aux-rats comme antidote »

(« Bio-Gerbe » : 47, 5 ; 48 : 2, 4-5 ; 49 : 1).

4. Guiguite est la seule à avoir une véritable conscience écologique. Elle dénonce la pollution, la surproduction de plastique, les déversements de produits toxiques dans les rivières, dans les étangs et dans la mer. Elle engueule Georges parce qu'il a engrossé une bouteille en plastique ; celle-ci accouchera d'un tas de petites bouteilles en plastique qui vont infecter la plage (« Ma bonbonne bien-aimée » : 15, 3-6). Elle détecte la première la marée noire sur la plage :

– Guiguitte [à Georges] : « BÂÂÂ [...] mes petits pieds sont pollués [...] c'est la marée noire »

[...]

– Guiguitte [à Joë] : « cette plage est immonde, il faut bien le dire... tenez il y a même une bouteille d'Évian en plastique »

(« Ma bonbonne bien-aimée » : 12, 1-3 ; 13 : 6).

Cela ne l'empêchera d'être victime de la pollution puisqu'elle va faire les frais du déversement des eaux de lavage de la centrale nucléaire d'E.D.F. dans l'étang où elle a l'habitude de boire : elle va accoucher ainsi de toute une portée de petits bolots envenimés (visible à leur couleur grise au lieu de blanche : « Les enfants de l'atome » : 35, 5, double vignette horizontale). Ici, féminisme et écologisme sont à nouveau réunis dans une diatribe contre la surpopulation et la surproduction qui apparaissent comme conséquences complémentaires de la société capitaliste et hétéropatriarcale, ainsi que le dénonce Françoise d'Eaubonne au même moment que Claire Bretécher conçoit et crée sa série.

La féminitude, un atout pour un futur monde écologique possible ?

Telle pourrait être la conclusion de ce parcours par les chemins pleins d'humour, à travers lequel l'artiste veut nous faire prendre conscience de deux piliers fondamentaux de sa pensée ecoféministe :

1. le corps de la femme lui appartient, et c'est à elle de contrôler la procréation ;
2. la planète doit être préservée et protégée contre les intérêts capitalistes qui l'épuisent et provoquent l'extinction des espèces animales et des ressources naturelles.

Assertions qui conduisent impérativement à une conclusion : le futur durable de la planète est dans les mains des femmes. Les hommes vont-ils se laisser faire ? Rien n'est moins sûr, nous avertit Claire Bretécher dans une des histoires de cette série intitulée « Le cerveau » (28-31) : dans la première vignette on voit Georges en train de faire des comptes assez compliqués alors que Guiguitte fait la vaisselle ; dans les vignettes 2-4 (p. 28) Guiguitte s'aperçoit que Georges fait une erreur et elle corrige le calcul (vignette 5). Dans la page suivante, Georges fait des efforts très laborieux et apparemment lassants pour s'en sortir mais c'est encore une fois Guiguitte qui trouve la solution (29, 4-6). Dans la page d'après, Guiguitte dénombre, combine, déduit, explique à un Georges complètement dépassé qui ne trouve rien de mieux à faire que de la prendre pendant qu'elle fait ses comptes (30, 6 : « CHOMP CHOMP CHOMP »). Engrossée, elle est obligée d'arrêter et c'est

Georges qui continue tranquillement ses équations (31, 6). Le message est clair : pour ne pas que les femmes puissent accéder à la gouvernance de la planète, il faut les féconder sans arrêt, c'est la meilleure façon de les limiter et de continuer à dominer le monde, quitte à le faire disparaître.

C'est pourquoi la lecture des *Amours écologiques du bolot occidental* nous paraît, hélas, toujours et même de plus en plus d'actualité, et, par conséquent, nous pensons qu'il est urgent de rappeler que Claire Bretécher fut, avec cette série de 1973 devenue album en 1977, une des pionnières à produire une œuvre ouvertement écoféministe. Et ceci, d'autant plus que sa disparition récente et la situation actuelle de la planète, de l'humanité, et des femmes en son sein, demandent une réflexion urgente que nous nous devons d'engager et de favoriser. Que ces pages contribuent modestement à ce but, c'est notre intention, notre souhait, et notre façon de rendre hommage à cette grande de la BD que fut Claire Bretécher.

Bibliographie

- Beauvoir, S. 1949. *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard.
- Bretécher, C. 1977. *Les Amours écologiques du bolot occidental*. Barcelone : Claire Bretécher éd.
- Eaubonne, F. 1974. *Le Féminisme ou la mort*. Paris : Pierre Horay éd.
- Eaubonne, F. 1978. *Écologie/Féminisme. Révolution ou mutation ?* Paris : Actualité Temps Présent.
- Eaubonne, F. « Mise au poing ou souvenir de la vieille enragée », IMEC, ABN, 12.1, cité par Goldblum, C. 2010. *Françoise d'Eaubonne, une intellectuelle « maudite » ?* Mémoire de M2. Lille. [En ligne] : <https://journals.openedition.org/genrehistoire/1215> [consulté le 30 décembre 2019].
- Goldblum, C. 2009. *Sorcières, 1976-1981. Étude d'une revue féministe*. Mémoire de M1, Université de Lille III, (dir. Florence Tamagne). [En ligne] : <https://journals.openedition.org/genrehistoire/1217> [consulté le 28 décembre 2019].
- Larrère, C. 2012. « L'Écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe ». *Tracés. Revue de Sciences Humaines*. N° 22, p. 105-121.
- Moscovici, S. 1972. *La société contre nature*. Paris : Le Seuil.
- Puleo, A. 2012. *Ecofeminismo. Para otro mundo posible*. Madrid : Cátedra.

Notes

1. Mot créé par Françoise d'Eaubonne.
2. Pour un panorama de l'écoféminisme anglo-saxon et ses différents courants, voir l'article de (Larrère, 2012 : 105-121).
3. Toutefois, nous voudrions nommer ici, à titre d'exemple notoire, l'Hispano-argentine Alicia Puleo (Puleo, 2012).

Synergies Espagne n° 13 / 2020



Annexes



Profils des contributeurs



• Préfacier •

Antonio Altarriba, ancien Professeur de littérature française à l'Université du Pays Basque (Espagne) est un scénariste et critique de bande dessinée de renom. Il a reçu le Prix national de la bande dessinée en 2010 pour *El arte de volar* (dessins de Kim), le Grand prix de la critique française pour *Yo, Asesino* (2014, dessins de Keko), le Grand prix de la bande dessinée aragonaise pour toute sa carrière (2015) et récemment le Grand Prix de la 37^e édition de Bande dessinée à Barcelone, en reconnaissance de sa carrière professionnelle. Engagé dans un courant de revendication du médium depuis les années 90, quand il a soutenu sa thèse intitulée *La narración figurativa* (1981), il s'est initié comme créateur et scénariste de bande dessinée dans *Zeta* et *Bustrofedón*. Il a poursuivi son travail de recherche étant le premier à aborder, en Espagne, des analyses sur la bande dessinée espagnole et française. Il a promu les premières journées sur la bande dessinée, dirigé la collection *Imágenes de la Historia*, publié des scénarios et des textes dans les revues *Rambla*, *El Víbora*, *Comix Internacional*, *Comics Fanzine*, *Taka de Tinta*, *T.V.O.*, *Medios Revueltos*, *Habe*, *Texture* ou *Heavy Metal*. En 1987 et co-écrit le livre *Comicsarías. Ensayo sobre una década de historieta española (1977-1987)*. Fondateur de la revue théorique *Neuróptica, estudios sobre el cómic* (Saragosse, 1983-1988 relancée en 2019), il a participé à quelques séries documentaires : *Cómic: Noveno arte* en 1989, *Grandes maestros del cómic*, en 1991 et *La historia de los tebeos*, en 2011 et à l'organisation de nombreuses expositions telles que *Made in Tintín* en 1993, *La nueva historieta española*, à Angoulême, *Nuevas viñetas* (Madrid, 1991), *Malos de tebeo* (Vitoria, 1997). En tant qu'écrivain de fiction, il a publié : *El filo de la luna* (1993), *Cuerpos entretejidos* (1996), *Contratiempo* (1996), *La memoria de la nieve* (2002, Prix Euskadi de littérature) ou *Maravilla en el país de las Alicia*s (2010). Collaborateur aux sections culture et opinion des journaux *El Mundo* / *El País Vasco*, *El Correo* et *El País*, auteur de textes dans des magazines tels qu'*Antrophos*, *Texturas*, *Paréntesis* ou *Turia*, il faut souligner parmi ses multiples travaux d'analyse littéraire et de bande dessinée : *Sobre literatura potencial* (1987), monographique de la revue *Caracola* (3-4, 1989), *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000* (2001), *Tintín y el Loto Rosa* (2007), *Los tebeos de la transición* (2008), *La paradoja del libertino*, avec Lydia Vázquez (2008). En 2011, il a coordonné une monographie importante dans la revue *Arbor* du CSIC intitulée *La historieta española, 1987-2010: Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*. En tant que scénariste, Antonio Altarriba est

l'auteur de : *De vuelta* (1983) et *Desfase* (1987) avec des dessins de Luis Royo ; *Detective* (1991, dessins de Landazábal) ; *Amores locos* (2005) et *El brillo del gato negro* (2008) avec des dessins de Laura ; *El arte de volar* (2009, dessins de Kim) ; *El paso del tiempo* (2011, dessins de Luis Royo) ; *La casa del sol naciente* (2013, dessins de Kim) ; *Yo, asesino* (2014, dessins de Keko) ; *El ala rota* (2016, dessins de Kim) ; *El perdón y la furia* (2017, dessins de Keko) ; *Cuerpos del delito* (2017, dessins de Sergio García) ; *Yo, loco* (2018, dessins de Keko). Beaucoup de ses bandes dessinées ont été traduites en français – *L'art de voler*, *L'aile brisée*, *Moi, assassin*, *Moi, fou* – et publiées en France avec un grand succès. En Espagne, le journal *El País* a réuni un jury de quarante experts qui ont élu *El arte de volar* comme meilleure bande dessinée espagnole parue au XXI^e siècle. *El ala rota*, le pendant maternel de ce diptyque, occupait la 11^e place et *Yo, asesino* la 23^e. Il est actuellement co-fondateur et président de l'ARGH (Association professionnelle de scénaristes de bande dessinée). Son travail et sa carrière ont été objet d'étude dans un numéro de la revue *Neuvième art 2.0*, de la CIBDI (Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image) dirigée par Thierry Groensteen.

• **Coordinatrice scientifique** •

Adela Cortijo Talavera est Maître de conférences de Philologie française à l'Universitat de València et Photographe. Depuis 2019, elle fait partie de la Cátedra de Estudios del cómic et de l'Aula de cómic de cette université. Elle enseigne, depuis 2000, la littérature et les arts audiovisuels, dans des matières où elle aborde le phénomène de l'adaptation, la production cinématographique de la nouvelle vague et les cinéastes de la diaspora. Ses recherches portent sur les relations intermédiatiques entre texte et image, entre littérature et médias visuels et audiovisuels (cinéma, bande dessinée et photographie). Elle s'intéresse en particulier à l'étude esthétique et thématique de la bande dessinée, à la bande dessinée francophone, la production d'auteurs de bandes dessinées des années 1970 à nos jours. Elle a publié, sur ces sujets, de nombreux articles et chapitres de livre dont : « La frontière tirée au cordeau de sang dans la ville : Les Lieux-Sarajevo dans l'oeuvre graphique d'Enki Bilal » 2007; «Maternidades problemáticas en el cómic: representación gráfica y temática» 2007; «La bande dessinée française au féminin » 2007 ; « El cómic en la obra narrativa de Boris Vian » 2008; «Erotismo callado y amor velado en los cómics de la autora franco-iraní Marjane Satrapi » 2008 ; « Valentina y Barbarella, las venus pop de Jean-Claude Forest y Guido Crepax, en los inicios de los fumetti y la bande dessinée para adultos » 2009 ; « Releyendo *Persépolis* de Marjane Satrapi » 2009 ; « Autobiographie et autofiction illustrées dans les bandes dessinées : Marjane Satrapi, Johanna Schipper, Dominique Goblet » 2010 ; « Renouveau graphique du western : *Gus* de Christophe Blain et *El bueno de Cuttlas* de Calpurnio » 2010 ; « Autoras contemporáneas en la historieta española. Revisión de la etiqueta cómic femenino », revue *Arbor*, CSIC 2011; «¿Infantilización de *La metamorfosis* de Kafka?», revue *Hispania* 2011; «Lolitas, fausses mamans et baby dolls» 2011; «La graphie à l'encre noire de Luis Scafati, *Libros del zorro rojo* » 2012; «Sexualidad traumática en herederas del *underground* : Debbie

Drechsler y Phoebe Gloeckner » 2012, revue *Tebeosfera*. « Cuttlas, cow-boy filiforme ». 2012, *Hors Cadre(s)* ; « De la féerie de Cocteau aux objets danseurs de Disney dans *La Belle et la Bête* » 2014, *Cahiers Robinson* ; « Mirada y representación del cuerpo femenino en el cómic francés : las autoras de *Ah ! Nana* » 2016, *Diablotexto digital*. « Plasticidad onírica en los cómics autobiográficos de Rachel Deville » 2018, *Cuadernos del Cómic*. En 2007, elle a dirigé un colloque international sur la bande dessinée créée par des femmes : *Littérature et bande dessinée. Dessins écrits-écrits dessinés : visions féminines*. En 2008, elle a organisé un séminaire de bande dessinée et littérature donné par Thierry Groensteen. En 2009, elle a co-dirigé, avec Álvaro Pons, le colloque : *Primeras jornadas de narrativa gráfica* et coordonné le numéro de la revue *Quaderns de Filologia La ciencia-ficción en los discursos culturales y medios de expresión contemporáneos*. Elle a collaboré régulièrement avec la revue suisse *Les lettres et les arts : cahiers suisses de critique littéraire et artistique*.

• Auteurs des articles •

Julie Corsin est actuellement professeure associée au département de Langues Modernes de l'Université de Castille-La Manche (Espagne). Elle y termine actuellement sa thèse de doctorat sur l'autrice argentine Silvia Baron Supervielle. Elle fait partie du groupe de recherches *Lenguas y culturas en la francofonía* à travers lequel elle a travaillé sur de nombreux projets. Ses travaux de recherche ont pour objet les auteurs bilingues franco-phones, le contact de langue, l'extranéité, ainsi que la pragmatique linguistique qu'elle enseigne et à travers laquelle elle étudie notamment la bande dessinée.

Ángeles Sánchez Hernández est *Profesora Titular* à l'Université Las Palmas de Gran Canarias (ULPGC) en Espagne. Docteure en philologie française avec une thèse sur l'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry (*El verbo en Citadelle. Análisis estadístico, campos estilísticos y estructura léxica*), ses axes de recherche sont orientés vers l'autographie et l'autofiction, la littérature et le cinéma, et la didactique du français langue étrangère. Elle a publié dans des revues telles que *Estudios románicos, Anales de filología francesa, Çedille, Thélème, Expressions maghrébines, The Translator, Revue de Lettres et de Traduction, Studii si cercetari filologice o Cuadernos de filología francesa*.

Après des études à l'Université François Rabelais de Tours, **Mathilde Tremblais** a obtenu un Doctorat à l'Université du Pays basque (UPV-EHU). Sa thèse internationale, défendue en 2016 au sein du Département de Philologie Française de cette université, porte sur les expressions du moi féminin dans la littérature intime contemporaine de langue française. Mathilde Tremblais est l'auteure d'une vingtaine de textes qui traitent de questions touchant aux études de genre, aux représentations du corps androgyne, aux voix féminines dissidentes ou à la littérature érotique contemporaine, autant de domaines dans lesquels elle poursuit actuellement ses recherches.

Professeure à l'Université du Pays Basque (Espagne) depuis 2009, **Nadia Brouardelle** a écrit une thèse sur les fabliaux français (*Des ouvertures soumises au tropisme de la femme dans les fabliaux des XII^e et XIII^e siècles*), Vitoria-Gasteiz, 2017). Depuis longtemps, elle s'intéresse à l'image de la femme dans la littérature médiévale et classique, jusqu'au XVII^e, donnant lieu à la publication de nombreux travaux dont les plus récents s'intitulent : « Antología literaria de escritoras francesas » (2020, Ambigüa, en collaboration avec Lydia Vázquez, Juan Ibeas y Beatriz Onandia), « Les enjeux de la traduction d'une farce de Marguerite de Navarre pour sa représentation aujourd'hui (2019, *Synergies Espagne*), « La Comédie des quatre femmes de Marguerite de Navarre, ou les parfums féministes navarriens » (2019, Ambigüa).

Ainhoa Cusáovich Torres est licenciée en Philologie Française (2005) et en Philologie Anglaise (2006) par l'Université de Valladolid (Espagne). Professeure associée au sein du Département de Langues Modernes dans la section français de cette université, elle est aussi professeur de français dans l'enseignement secondaire où elle s'est spécialisée en projets de coopération et collaboration. Actuellement, elle réalise un doctorat en études de philologie française à l'UNED. Ses recherches s'articulent principalement autour de la littérature française du XX^e siècle et son rapport avec la culture populaire.

Karen Casebier est Docteure en langue et littérature médiévales et professeure agrégée au Département de Langues et littératures modernes et classiques de l'Université du Tennessee à Chattanooga (États-Unis), où elle enseigne le français comme langue étrangère. Ses recherches portent principalement sur les liens entre le sacré et le profane dans la littérature du 13^e siècle (les vies des saints, le roman, les fabliaux et le bestiaire), ainsi que l'étude des manuscrits et les adaptations contemporaines de la littérature arthurienne. Elle a publié des articles sur Chrétien de Troyes, Christine de Pisan, Antoine de la Sale, les fabliaux, le bestiaire et *La Vie des pères*. Elle est actuellement en train de préparer une édition critique d'une série de dix miracles inédits d'après une branche manuscrite de *la Vie des pères* qui date du début du 14^e siècle.

Noelia Ibarra-Rius est Maître de Conférences au Département de didactique des langues et de la littérature de l'Université de Valence (Espagne) et membre du Conseil d'administration de la Société Espagnole de Didactique des langues et de la Littérature (SEDLL).

Álvaro M. Pons est Maître de Conférences à l'Université de Valence en Espagne et Directeur de la Chaire d'Études de la bande dessinée de la Fondation SM-Universitat de València et du Club de Culture de la Bande Dessinée (Aula de Còmic) de l'Université de Valence. Il est spécialiste reconnu dans le monde de la bande dessinée avec de nombreuses publications et contributions sur ce sujet.

Diplômée en Traduction et Interprétation à l'Université de Grenade et Docteure en Langue et Littérature françaises, **Luisa Montes Villar** enseigne au Département de Philologie

française de l'Université de Grenade (Espagne). Ses dernières publications portent sur l'exil littéraire et la *migrance*, l'hétérolinguisme littéraire et sa traduction, les écritures féminines et féministes. Actuellement, elle s'initie à l'analyse de la bande dessinée portant sur l'exil républicain en France et à son étude traductologique (esp-fra-esp).

Gyula Maksa, PhD, dr. habil. est maître de conférences à Université de Pécs (Hongrie), Département des Sciences de la Communication et des Médias où il dirige le Centre de Recherche pour l'Étude de la Bande Dessinée (Képregénytudományi Kutatóközpont, KTKK). Il a organisé plusieurs colloques, expositions et publié deux livres en hongrois sur la bande dessinée en tant que média : *Változatok képregényre* (Variation pour BD, Budapest-Pécs, Hongrie, 2010), *Képregények kultúraközi áramlatokban* (Bandes dessinées aux courants transculturels, Cluj, Roumanie, 2017). Ses principaux domaines de recherche sont la géopolitique de la BD, les situations transculturelles et les usages communicationnels de la bande dessinée.

Cristina Álvares est Professeure Associée au Département d'Études Romanes de l'Université du Minho où elle enseigne la littérature et la culture française (médiévale et contemporaine). Elle développe sa recherche au Centre d'études en sciences humaines (CEHUM) au sein de l'équipe Identités et intermédialités. Elle y coordonne le projet *Liminalités Homme/Animal/Machine*. Depuis 2010 elle a publié une dizaine d'articles sur les relations entre littérature et bande dessinée et codirigé sept volumes de la série *Littérature, Cinéma, Bande dessinée* publiés chez Humus.

Silvia Hueso Fibla est Diplômée en Philologie Espagnole (2005), Philologie Française (2007) et Docteure en Philologie Espagnole (2012) à l'Université de Valence (Espagne). Elle a été enseignante-boursière à l'Université de Valence (Espagne, 2008-2012), lectrice et ATER à l'Université de Picardie Jules Verne (France, 2013-2018). Elle est actuellement professeure « Ayudante doctora » en Philologie Française à l'Université de Valence (Espagne) depuis septembre 2018. Elle a participé à de nombreux congrès et séminaires en Europe et en Amérique Latine. Ses domaines de recherche sont les suivants : littérature antillaise, esthétique Camp, postcolonialité, Queer Theory. Ses publications scientifiques sont spécialisées en critique littéraire sur des auteurs caribéens, notamment Severo Sarduy et Mayra Santos-Febres, et du Cône Sud, notamment Pedro Lemebel.

Lydia Vázquez est Professeure des Universités à l'Université du Pays basque (UPV/EHU), spécialiste en littérature et genre, littérature et écoféminisme, littérature comparée (littérature/Image, Espagne / France). Elle est autrice de nombreuses publications seule et en collaboration avec Juan Manuel Ibeas autour de Goya, la littérature et l'art rococo en Espagne et en France, sur Antonio Altarriba comme scénariste de B.D. et sur Claire Bretécher.

Juan Manuel Ibeas-Altamira est Professeur Adjoint à l'Université du Pays basque (UPV-EHU), spécialiste en littérature comparée et traducteur. Il a publié, avec M. Crogiez

et A. Schorderet, l'œuvre *Savoir et Civisme. Les sociétés savantes et l'action patriotique en Europe au XVIIIème siècle* (Slatkine, 2017) et avec L. Vázquez, les œuvres *Lumières amères* (Himeros, 2008) et *Perros y gatos del Rococó* (ADE, 2013). Il a traduit entre autres Jules Michelet, Pierre Mac Orlan, Desnos et Honoré de Balzac.

Projet pour le n° 14, année 2021



La bande dessinée francophone (suite)

Coordonné par Sophie Aubin, Universitat de València, Espagne

Le quatorzième numéro de Synergies Espagne sera également consacré, dans sa totalité, au Neuvième Art, compte tenu du succès national et international obtenu par ce projet lancé en 2019 portant sur la bande dessinée et intitulé La bande dessinée francophone. Après ce premier volume centré sur les processus d'adaptations et plusieurs approches historiques et littéraires coordonné par Adela Cortijo (Universitat de València, Espagne), le second volume, dans ce sillage, entend privilégier d'autres domaines dans lesquels la bande dessinée francophone joue un rôle croissant : la traduction et la didactologie/didactique de la langue française en particulier.

Un appel à contributions a été lancé en juillet 2020.

La date limite de remise des articles est fixée au 15 octobre 2020.

Contact rédaction : synergies.espagne@gmail.com

Consignes aux auteurs



- 1** L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur (le Gerflint) et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'articles seront envoyées pour évaluation à synergies.espagne@gmail.com avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncées dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné. Aucune participation financière ne sera demandée à l'auteur pour la soumission de son article. Il en sera de même pour toutes les expertises des textes (articles, comptes rendus, résumés) qui parviendront à la Rédaction.
- 2** L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction et de représentation ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs.
- 3** Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.
- 4** Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité.
- 5** Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.
- 6** La taille de police unique est 10 pour tout texte proposé (présentation, article, compte rendu) depuis les titres jusqu'aux notes, citations et bibliographie comprises). Le titre de l'article, centré, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays et son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) seront également centrés et en petits caractères. L'auteur possédant un identifiant ORCID ID (*identifiant ouvert pour chercheur et contributeur*) inscrira ce code en dessous de son adresse. Le tout sera sans couleur, sans soulignement ni hyperlien.

7 L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 6-8 lignes maximum suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article.

8 L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en espagnol puis en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé. Les mots-clés seront séparés par des virgules et n'auront pas de point final.

9 La police de caractère unique est Times New Roman, toujours taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination ni couleur. La revue a son propre standard de mise en forme.

10 L'article doit comprendre entre 15 000 et 30000 signes, soit 6-10 pages Word, éléments visuels, bibliographie, notes et espaces compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus de lecture ne dépassera pas 2500 signes, soit 1 page. Comptes rendus et entretiens seront en langue française.

11 Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.

12 Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou en italiques. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.

13 Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront en fin d'article avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.

14 Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit: (Dupont, 1999 : 55).

15 Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteurs, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.

16 La bibliographie en fin d'article précèdera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans couleur ni soulignement ni lien hypertexte.

17 Pour un ouvrage

Baume, E. 1985. *La lecture - préalables à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.

Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.

Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.

18 Pour un ouvrage collectif

Morais, J. 1996. La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture, p. 49-60.

19 Pour un article de périodique

Kern, R.G. 1994. « The Role of Mental Translation in Second Language Reading ». *Studies in Second Language Acquisition*, n°16, p. 41-61.

20 Pour les références électroniques (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hyperlien, couleur et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

21 Les textes seront conformes à la typographie française.

22 Graphiques, schémas, figures, photos éventuels seront envoyés à part aux formats Word et PDF ou JPEG, en noir et blanc uniquement, avec obligation de références selon le copyright sans être copiés/collés mais scannés à plus de 300 pixels. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux (toujours coûteux) en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

23 Les captures d'écrans sur l'internet et extraits de films ou d'images publicitaires seront refusés. Toute partie de texte soumise à la propriété intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation.

NB : Toute reproduction éventuelle (toujours en noir et blanc) d'une image, d'une photo, d'une création originale et de toute œuvre d'esprit exige l'autorisation écrite de son créateur ou des ayants droit et la mention de paternité de l'œuvre selon les dispositions en vigueur du Code français de la propriété intellectuelle protégeant les droits d'auteurs. L'auteur présentera les justificatifs d'autorisation et des droits payés par lui au propriétaire de l'œuvre. Si les documents sont établis dans un autre pays que la France, les pièces précitées seront traduites et légalisées par des traducteurs assermentés ou par des services consulaires de l'Ambassade de France. Les éléments protégés seront publiés avec mention obligatoire des sources et de l'autorisation, dans le respect des conditions d'utilisation délivrées par le détenteur des droits d'auteur.

24 Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence.

25 Une fois éditée sur gerflint.fr, seule la « version pdf-éditeur » de l'article peut être déposée pour archivage dans les répertoires institutionnels de l'auteur exclusivement, avec mention exacte des références et métadonnées de l'article. L'archivage de numéros complets est interdit. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article, tels que dûment spécifiés dans la politique de la revue. Par ailleurs, les Sièges, tant en France qu'à l'étranger, n'effectuent aucune opération postale, sauf accord entre le Gerflint et un organisme pour participation financière au tirage.



Synergies Espagne, n° 13 / 2020
Revue du GERFLINT
Groupe d'Études et de Recherches
pour le Français Langue Internationale

En partenariat avec
la Fondation Maison des Sciences de L'Homme de Paris

Président d'Honneur: Edgar Morin

Fondateur et Président : Jacques Cortès

Conseillers et Vice-Présidents: Ibrahim Al Balawi, Serge Borg et Nelson Vallejo-Gomez

PUBLICATIONS DU GERFLINT

Identifiant International : ISNI 0000 0001 1956 5800

Le Réseau des Revues Synergies du GERFLINT

Synergies Afrique centrale et de l'Ouest

Synergies Afrique des Grands Lacs

Synergies Algérie

Synergies Argentine

Synergies Amérique du Nord

Synergies Brésil

Synergies Chili

Synergies Chine

Synergies Corée

Synergies Espagne

Synergies Europe

Synergies France

Synergies Inde

Synergies Iran

Synergies Italie

Synergies Mexique

Synergies Monde

Synergies Monde Arabe

Synergies Monde Méditerranéen

Synergies Pays Germanophones

Synergies Pays Riverains de la Baltique

Synergies Pays Riverains du Mékong

Synergies Pays Scandinaves

Synergies Pologne

Synergies Portugal

Synergies Roumanie

Synergies Royaume-Uni et Irlande

Synergies Sud-Est européen

Synergies Tunisie

Synergies Turquie

Synergies Venezuela

***Essais francophones* : Collection scientifique du GERFLINT**

Direction du Pôle Éditorial International :

Sophie Aubin (Universitat de València, Espagne)

Contact : gerflint.edition@gmail.com

Site officiel : <https://www.gerflint.fr>

Webmestre : Thierry Lebeaupein(France)

Synergies Espagne, n° 13/2020

Couverture, conception graphique et mise en page : Emilie Hiesse (*Créactiv'*) - France

© GERFLINT – Sylvains-les-Moulins – France – Copyright n° 24XM3E1

Dépôt légal Bibliothèque Nationale de France

GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique
francophone en réseau

www.gerflint.fr

Le dessein de ce numéro 13 de *Synergies Espagne* est de poursuivre un processus nécessaire de reconnaissance critique et de théorisation – quasi inexistant jusqu'à la moitié du XX^e siècle – d'un médium qui commence à ne plus être considéré comme menaçant par le monde académique. La bande dessinée semble difficile à classer : à cause précisément de sa nature hybride, elle est définie comme un *objet culturel non identifié* – un OCNI, comme dirait Thierry Groensteen dans *Un objet culturel non identifié* – qui, en outre, depuis ses origines au XIX^e siècle, a été, à maintes reprises, abordé ou observé avec mépris en raison de son caractère « impur » et « monstrueux », monstruosité qui, en fait, est un atout par le mélange apparemment honteux du logos, de l'icône et aussi, bien sûr, de son esprit populaire. Ce numéro s'efforcera de faire participer à juste titre ce médium textuel et visuel dans la culture d'expression francophone et de combattre les reproches pour lesquels il peut encore être injustement discrédité.

Adela Cortijo Talavera