



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.