



Revue de Recherches en
LITTÉRATIE MÉDIATIQUE MULTIMODALE

[International Standard Serial Number](#)

ISSN 2368-9242

Site web : r2lmm.ca

Contact : info@litmedmod.ca

La **Revue de Recherches en LMM** se veut un lieu de rassemblement des voix de toutes les disciplines qui s'intéressent à la multimodalité : l'éducation, la didactique, la linguistique, la sémiotique, l'éducation aux médias, les communications, les arts visuels et médiatiques, la littérature, le théâtre, le cinéma, la musique, l'univers social, les sciences de l'information, les technologies éducatives.

La publication de la **Revue de Recherches en LMM** se fait exclusivement en ligne afin d'assurer l'accès libre aux écrits scientifiques. La procédure de sélection des articles suit rigoureusement les critères des publications scientifiques : relecture à l'aveugle par deux ou trois experts, échanges suivis entre le responsable du numéro, les rédacteurs de la revue, les auteurs et les relecteurs pour aboutir à la version finale de l'article. La Revue de Recherches en LMM publie exclusivement des articles en langue française.

Note au lecteur:

L'envoi d'un article pour publication dans la **Revue de recherches en littérature** médiatique multimodale implique que l'auteur cède au Groupe de recherche en littérature médiatique multimodale les droits de publication de son oeuvre à partir du moment où celle-ci est acceptée et publiée. Toute autre reproduction ou représentation du présent article, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, doit faire l'objet d'un accord écrit de la part de l'éditeur.

Pour information: info@litmedmod.ca

Marie-José Fourtanier

LLA CREATIS/Université Toulouse 2

COMEDIE CLASSIQUE, DRAME ROMANTIQUE : LA BD MODE D'EMPLOI

Résumé Cette communication se propose de présenter diverses modalités de lecture de deux pièces canoniques du répertoire théâtral, mais aussi des programmes scolaires français, *L'Avare* de Molière (souvent étudié au collège) et *Ruy Blas* de Victor Hugo (plutôt au lycée) par le truchement de deux adaptations du plasticien J.-P. Lihou en bande dessinée.

Au-delà de l'étude conjointe de ces œuvres littéraires et de leur transposition en bande dessinée permettant de comparer les modes d'expression respectifs de ces deux formes artistiques et les spécificités de chaque système narratif, je me demanderai si la bande dessinée à elle seule ne constitue pas une œuvre « spectaculaire » à part entière, texte et représentation étant doublement assumés par le dessin et la mise en page.

Mots clés Adaptation/théâtre/bande dessinée/texte de lecteur

Codes de l'image, codes du théâtre

Après avoir longtemps choisi d'adapter des romans, les bédéistes n'hésitent plus à adapter les genres textuels les plus divers, en particulier le théâtre, que ce soit les comédies de Molière, le drame romantique, ou même le théâtre élisabéthain.

Shakespeare en bulles

Je commencerai par celui-ci dans la mesure où il représente une pointe extrême de l'activité de transposition et un exemple significatif de cette double opération de sélection et d'actualisation d'une œuvre littéraire par la bande dessinée : il s'agit de l'adaptation de la tragédie de Shakespeare, *Roméo et Juliette*, par Enki Bilal qui assume à la fois la transposition spatio-temporelle, de personnage, de genre et même d'objectif qu'il effectue dans sa bande dessinée. Ainsi Bilal passe-t-il du théâtre au récit en entraînant le lecteur dans son habituel et sombre univers apocalyptique : « En quelques semaines, le Monde a perdu tout semblant de cohérence [...] L'histoire commence sur la Route... », écrit-il dans « En guise de prologue » ((Bilal, 2011, p. 3). Les cinq actes de la pièce sont réorganisés en trois parties suivies d'un épilogue. S'il conserve la trame tragique des amours contrariées (« une histoire d'amour, la vraie, la grande, celle qui tue » (Bilal, 2011, p. 8), comme le dit Roem dans les premières vignettes), il modifie les noms des personnages en les laissant toutefois reconnaissables : Julia pour Juliette, Roem pour Roméo, Tybb pour Tybald, Merkt pour Mercutio, Parrish pour Pâris, l'aumônier militaire Howard George Lawrence « comme *le frère* » (Bilal, 2011, p.38), précise ce dernier sans être compris de ses interlocuteurs, etc. C'est précisément à partir des noms que Bilal oriente la lecture de son œuvre, dans un phylactère donnant la parole à H.G. Lawrence : « C'est ici [...] que moi, le dénommé Lawrence, j'ai commencé à me poser des questions sur le hasard des rencontres patronymiques... Si j'osais, je dirais qu'il ne manque plus qu'une fille et qu'elle s'appellerait Juliette. » (Bilal, 2011, p.32) Or le lecteur des planches précédentes sait qu'il existe bien dans une ruine noire aux allures de forteresse une belle et fière jeune fille nommée Julia... En outre, à la dernière page de la BD, l'auteur indique que « les textes en italique sont librement extraits du *Roméo et Juliette* de William Shakespeare, sous la traduction de François-Victor Hugo, fils de. » Enki Bilal analyse ainsi lui-même son procédé d'adaptation dans un entretien pour le *Monde Magazine* : « Je ne me suis pas contenté d'une adaptation frontale de l'œuvre, préférant opter pour une interprétation décalée.»

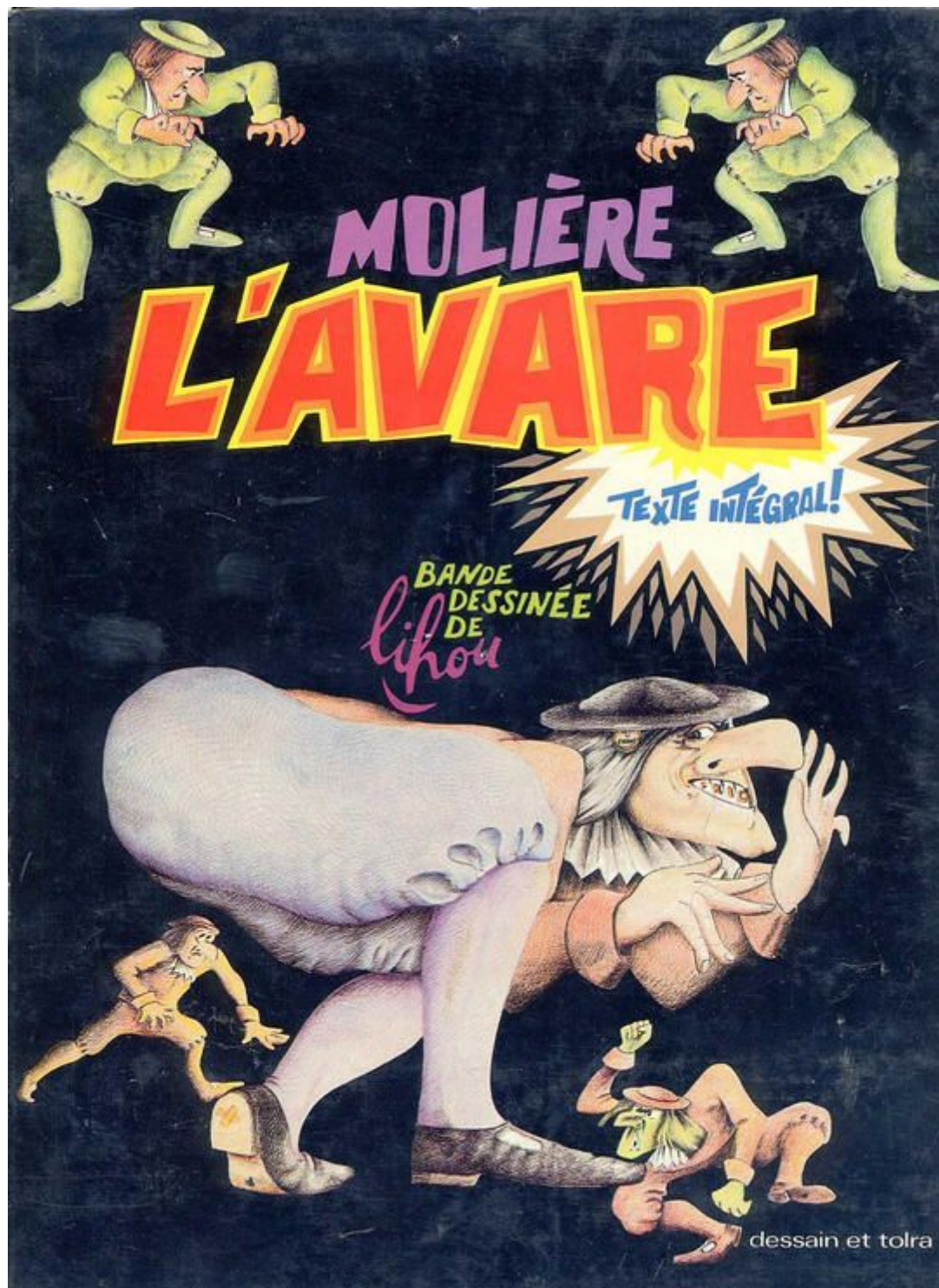
Les exercices de mise en scène de Lihou

Loin de cette pratique sélective et transformatrice représentée par *Julia et Roem* d'Enki Bilal, le peintre et dessinateur Jean-Pierre Lihou a relevé ce qui semble être un véritable défi en adaptant dans leurs versions intégrales d'abord en 1977, *L'Avare* de Molière, puis en 1979, *Ruy Blas* de Victor Hugo. Pour autant, le bédéiste n'utilise pas exactement les mêmes procédés pour chacune de ces deux adaptations d'œuvres théâtrales canoniques. On retrouve certes dans les deux cas le texte intégral, comme le soulignent avec force les premières de couverture par des bulles hérissées et un lettrage vivement coloré.

La représentation des personnages dans les deux pièces tire également vers la caricature parfois exacerbée, Lihou jouant sur des déformations et des disproportions, par exemple dans la célèbre scène 3 de l'acte I de *L'Avare* où il dessine Harpagon furieux et immense par rapport à La Flèche apeuré et rendu minuscule, mais néanmoins incapable de se taire¹, ce dont témoignent les diverses formes de bulles et de lettres. Ou bien dans *Ruy Blas*, sur une même planche, à l'acte I, scène 5, on trouve à la fois un gros plan vivement coloré et inquiétant des yeux et du nez de Don Salluste (vignette 1) et, plus bas, sur fond jaune, la silhouette immaculée et surdimensionnée de la Reine face à un Ruy Blas tremblant d'émotion et croqué tout petit dans le coin droit (vignette 5). Malgré ces similitudes, les choix de transposition de Lihou varient fortement d'une pièce à l'autre.

¹ Lihou, *L'Avare*, p. 15, vignettes 1, 3, 8.

L'Avare en images : entre texte, commentaire et représentation



Ainsi alors que, nous le verrons, le bédéiste n'ajoute au texte de Victor Hugo aucun élément

textuel annexe, il introduit, tout au long de son adaptation de l'œuvre de Molière, différents types de sous-texte qui doublent ou commentent les réparties des personnages, reprenant en quelque sorte le dispositif de *L'impromptu de Versailles*, comédie en un acte dans laquelle Molière, à la fois metteur en scène et acteur, dirige la répétition d'une de ses pièces qui doit être jouée dans quelques heures devant Louis XIV. Nombre de ces ajouts visent à rendre sensible la dimension de la représentation théâtrale, par exemple, dès la première planche où l'on voit des rangées de spectateurs dont des bulles indiquent les pensées : « Elle est bien belle, cette Elise », ou bien : « Des fauteuils inconfortables...ça va pour voir Brecht, mais du Molière...tout de même ! » Lihou joue également sur les rapports entre le théâtre et les médias puisque cette dimension de la représentation est soulignée par la retransmission concomitante de la pièce à la télévision, au « théâtre ce soir » (planche 1, vignette 5 ou planche 3, vignette 7) accompagnée là encore de commentaires des téléspectateurs. Le texte ajouté fait s'insinuer dans la pièce une deuxième source de comique par le truchement d'un certain nombre d'anachronismes qui deviennent l'occasion de critique familiale ou plus largement sociale : un spectateur par exemple commentant à la scène 1 de l'acte IV à la suite de Frosine le caractère d'Harpagon s'écrie *in petto* : « Voilà c'est aussi la même chose avec Grand-mère [...] c'est des caprices de retraitée tout ça²... » Toujours sur le mode plaisant, le discours complémentaire introduit une réflexion stylistique sur les clichés langagiers : ainsi au tout début de la pièce, l'image précieuse des « feux » de l'amour amène-t-elle un pompier armé d'une lance à incendie et s'écriant : « qui qu'a crié au feu ? » (*sic*) avant de déverser de la neige carbonique sur le public qui, lui, croit à un happening... Par ces commentaires et ces jeux humoristiques, Lihou choisit délibérément d'insister sur la dimension farcesque de la comédie. Enfin, alors que le cadrage est le plus souvent conventionnel et adopte la disposition dite du « gaufrier », Lihou utilise - et c'est l'un des effets les plus productifs de l'art de la BD - une large gamme de formes de bulles, de couleurs et de lettrages. On peut ainsi noter dans *L'Avare* de tels effets spéciaux, dès la première réplique de Valère : « Je vous vois soupiner », l'infinitif soupiner lui-même est dessiné en forme de soupir. De même, une onomatopée « Shoufff... » souligne les soupirs d'Elise. Plusieurs termes sont écrits dans des caractères différents du contexte, le verbe aimer en écriture manuscrite, les interjections lyriques (Ah ! Hélas !) se détachent en lettres violemment colorées et surdimensionnées, menaçant d'écraser les personnages, etc. Tout au long de la bande dessinée, les effets spéciaux s'accumulent jusqu'à la saturation, et malgré l'équilibre des planches, la diversité et la densité du graphisme

² *Ibidem*, p. 62, vignette 12.

aussi productives soient-elles risquent parfois de gêner la compréhension du lecteur en détournant son attention de l'intrigue de la pièce. La très célèbre scène de la cassette³ (acte IV, scène 7) certes particulièrement survoltée chez Molière fait se succéder une cascade d'images, des cris jaunes et rouges, une chute en parachute..., du sang, une tête coupée présentée sur un plat comme celle de Saint Jean-Baptiste par une jeune fille, des hurlements dans un porte-voix, Harpagon en Sherlock Holmes, l'envol d'un papillon, une tour avec un drapeau américain sur laquelle est inscrit le mot « fric », un ciel étoilé, une tombe, des instruments de torture, etc., un tourbillon d'images qui en soixante-sept vignettes donnent le vertige et débordent la potentialité d'une représentation théâtrale. On ne saurait prétendre ici faire l'inventaire exhaustif des divers effets stylistiques et spectaculaires que Lihou tire de sa transposition de *L'Avare* en bande dessinée : il est cependant loisible de remarquer que les nombreux sous-textes qu'il y introduit risquent d'entraver la lecture, en particulier celle des élèves, en contexte scolaire. La lecture de la comédie est en effet sans cesse interrompue dans la BD par des excursus et des métalepses : sans quitter l'intrigue proprement dite et la scène où se joue *L'Avare*, on passe dans d'autres lieux, celui, naturel, de la représentation et de la salle de spectacle, mais aussi par le biais de la retransmission de la pièce à la télévision, dans un salon bourgeois, puis « chez les Hachellemme, sympathique famille de banlieue » (Lihou, 1977, p.6), autour du zinc d'un café, devant des immeubles d'où jaillissent des bulles de dialogues, etc. Ces glissements d'un niveau de fiction à l'autre créent des contrepoints comiques, mais mettent aussi l'accent sur des tensions sociales entre des niveaux de culture différents dont il serait intéressant d'en saisir les répercussions en classe. En fait il faut sans doute considérer cet ensemble, non pas exactement comme l'adaptation d'une œuvre littéraire en BD, mais comme une œuvre à part entière entrelaçant la pièce de Molière et un certain nombre d'effets de lecture qu'elle engendre dans l'imaginaire du bédésiste et par ricochet chez ses lecteurs.

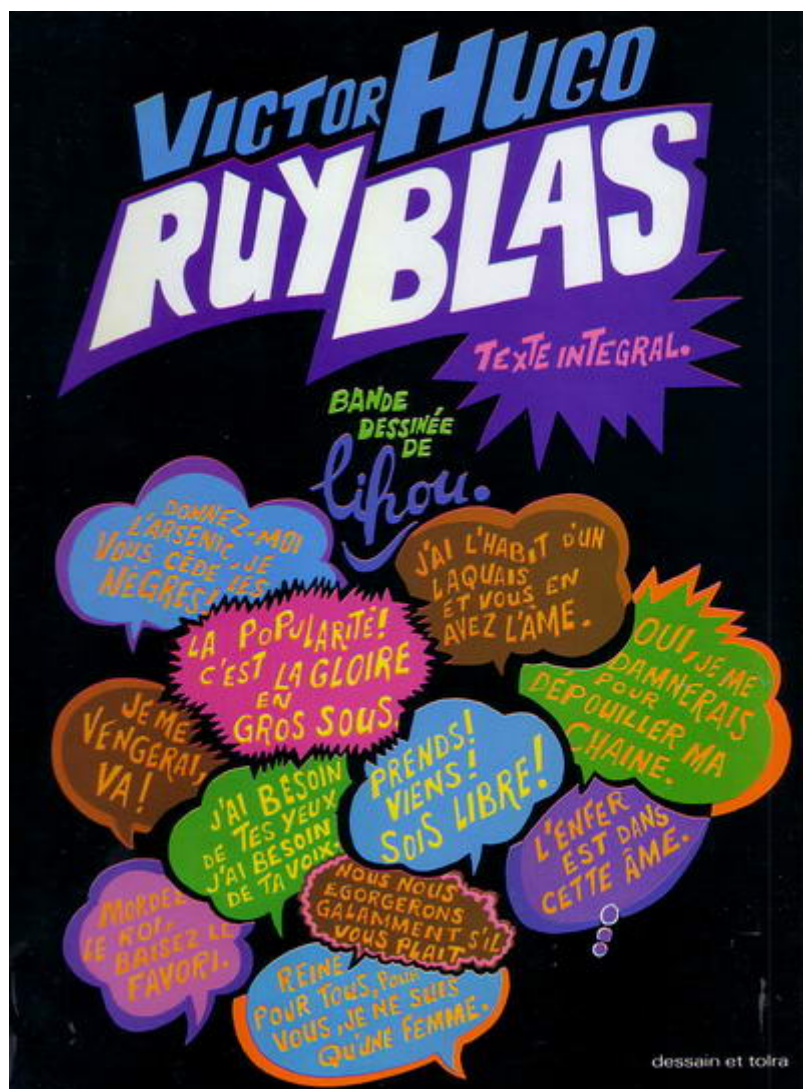
Dialogues et didascalies : le drame romantique mis en images

Les choix de Lihou pour transposer le texte intégral de *Ruy Blas* (didascalies comprises) en BD semblent relever un tout autre défi⁴ : en effet, le bédésiste utilise une modalité qui penche cette fois vers une scrupuleuse fidélité à l'œuvre source, vers une adaptation littérale. On peut parler d'une véritable gageure dans la mesure où ce drame romantique qui, outre des problèmes de mise en images des dialogues - ici deux mille deux cent cinquante-deux

³ *Ibidem*, p. 73-78.

⁴ Cette analyse développe une partie d'un article paru dans la revue *Ditpyque* (Université de Namur).

alexandrins -, pose celui des didascalies, en particulier les minutieuses descriptions de décor au début de chaque acte.



L'étude de la première de couverture peut donner des renseignements sur le parti pris de la bande dessinée : débauche de couleurs vives pour des phylactères proposant des extraits frappants de répliques, insistance sur l'intégralité du texte, la signature du dessinateur discrètement indiquée au creux des bulles au profit de la mise en valeur du titre et du nom de Victor Hugo. Ces divers éléments soulignent à l'évidence la primauté donnée au texte hugolien et suggèrent les choix qu'a opérés Lihou pour mettre en images les dialogues et les didascalies de *Ruy Blas*. On connaît l'importance des didascalies (véritables textes-images) qui inaugurent les actes du drame romantique pour en décrire le décor et les personnages à la fois dans leurs costumes et dans leur attitude⁵. Pour Victor Hugo, l'objectif était, au-delà des agréments de la couleur locale, de restituer l'atmosphère particulière du XVII^e siècle

⁵ Voir ci-dessous en annexe l'exemple de la didascalie initiale de l'acte I.

espagnol, du moins tel que l'imaginait le XIX^e siècle (grandeur, arrogance, étiquette très stricte, extrême richesse, luxe écrasant, catholicisme). Pour en rendre compte, Victor Hugo s'est longuement documenté sur l'Espagne du Siècle d'or et revendique dans sa préface l'exactitude de « ce croquis de la noblesse castillane vers 1695 » (Hugo, p. 32). Dans son adaptation, Lihou a transposé les décors initiaux décrits par l'écrivain en les reproduisant scrupuleusement par le dessin. Pour ce faire, il s'est inspiré de documents d'époque, mais aussi d'une donnée proprement théâtrale, celle des décors de différentes mises en scène : la BD permet ainsi de passer d'un art visuel (la représentation théâtrale) à un autre (le dessin). Comme l'écrit Claude Moliterni dans une première préface de la BD, « la mise en scène de théâtre, en bandes dessinées, est une recherche narrative nouvelle [...] L'avantage de cette forme d'expression réside dans la possibilité de montrer » aussi bien les décors et les personnages que « la mise en place des répliques⁶ ». Si l'on compare le texte de Victor Hugo et la planche inaugurale de la BD, aucun détail ne manque du « salon de Danaé, dans le palais du roi, à Madrid, etc. », ni le plafond à caissons, ni l'imposante profondeur de la pièce, ni surdimensionné au premier plan, le visage en trois exemplaires (face et profil) de don Salluste qui donne son titre à l'acte I et qui prononce en trois bulles lettres noires sur fond blanc le premier alexandrin du drame : « Ruy Blas, fermez la porte, ouvrez cette fenêtre. ». Le personnage éponyme ainsi interpellé disparaît presque derrière le bord du « chapeau à plumes blanches » et les bulles de dialogue de don Salluste, ce qui suggère à peu de frais et avec pertinence la situation déséquilibrée du maître et du valet. Ce procédé théâtral présentant fidèlement le décor et introduisant la ou les premières répliques est reproduit sur les cinq planches qui inaugurent chacun des cinq actes.

Concernant les dialogues, Lihou n'a pas conservé la linéarité des alexandrins, mais les a au contraire distribués dans de nombreux phylactères. Ce choix s'avère en accord avec la volonté de Victor Hugo de donner à l'alexandrin l'allure du langage parlé selon les principes poétiques énoncés dès 1829 dans la préface de *Cromwell* : « sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin ; plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille ». Ces principes seront rappelés et repris bien des années plus tard par Victor Hugo dans « Réponse à un acte d'accusation⁷ ». La difficulté est

⁶ Claude Moliterni, deuxième de couverture de la bande dessinée de Lihou, *Ruy Blas* de Victor Hugo.

⁷ « Nous faisons basculer la balance hémistichique.

C'est vrai, maudissez-nous. Le vers, qui, sur son front
 Jadis portait toujours douze plumes en rond,
 Et sans cesse sautait sur la double raquette

de rendre compte de cette exigence du vers hugolien dans une bande dessinée. Comme l'écrit Henri Meschonnic dans sa présentation de la BD de Lihou, « le difficile est que ce n'est pas ici du parlé, mais un discours en vers, où Hugo cependant brise le vers pour y faire entrer le parlé. Double rapport : entre le vers et le parlé, entre le parlé et l'entour du parlé comme partie du sens. C'est pourquoi Lihou n'a pas gardé la typographie du vers [...] Du coup, les rimes sont intériorisées comme dans la diction qui est continue. » (non paginé) En fait l'auteur de la BD relaie et accentue dans son adaptation la volonté même de Hugo d'une écriture dramatique moderne. Or, pour exprimer ce que V. Hugo appelle la « modernité », le dramaturge choisit explicitement, dans la préface de *Cromwell* comme pour l'écriture de *Ruy Blas*, l'alexandrin (alors qu'il écrira en prose d'autres drames comme *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor* ou *Angelo, tyran de Padoue*). Pour lui, l'alexandrin se plie aux exigences de la conversation, allant jusqu'à se découper avec virtuosité en plusieurs répliques attribuées à plusieurs personnages. Par exemple, aux scènes 3 et 4 de l'acte I, un unique alexandrin (ici souligné en gras) est découpé en cinq répliques de trois personnages et assure en outre la continuité entre les deux scènes :

Don César, à *Ruy Blas*

Adieu.

Ruy Blas

Ta main !

Ils se serrent la main.

Don César sort sans voir don Salluste, qui se tient à l'écart.

Scène 3 (Ruy Blas, don Salluste).

Don Salluste.

Ruy Blas !

Ruy Blas, *se retournant vivement.*

Monseigneur ?

Don Salluste.

Ce matin,

Quand vous êtes venu, je ne suis pas certain,

S'il faisait jour déjà ?... (p. 64)

Lihou respecte la distribution des alexandrins, mais tend à accentuer l'effet de langage réel : les deux première répliques de don César et de Ruy Blas s'inscrivent dans deux vignettes qui

Qu'on nomme prosodie et qu'on nomme étiquette,
Rompt désormais la règle et trompe le ciseau... » *Contemplations*, I, « Aurore », 7 (1854)

montrent les deux personnages face à face et comme interchangeables (« A peu près même air, même visage », comme le dit don Salluste en aparté), mais une seule bulle contient la réplique finale sans signaler la typographie des vers⁸. Enfin, et c'est sans doute là que réside de manière évidente l'invention du bédéiste qui impose son propre rythme à la pièce, les paroles des personnages et les éléments du décor s'entrelacent, le lettrage et la couleur rendant compte d'une tonalité, le cadrage isolant ou regroupant certains mots. « C'est la scansion visuelle du discours, explique Meschonnic. C'est le passage de séquences avec très peu de mots à des séquences bourrées de mots, et le changement de ces rapports de page à page, double rythme, des séquences et des pages entre elles. » (non paginé) Une telle BD apparaît comme une lecture singulière, mais fidèle, du drame écrit par Hugo : ainsi le bédéiste utilise-t-il un jeu de vignettes à caissons évoquant les plafonds des palais madrilènes du Siècle d'Or. Ce cadrage très particulier apparaît en exacte conformité avec le décor et l'atmosphère de la pièce et met en place une véritable forme-sens. Le choc des couleurs joue également un rôle de récréation, en exprimant par exemple, dans la scène 3 de l'acte III, la tension entre les personnages par la trame colorée en vert des bulles de Ruy Blas et par la blancheur immaculée de celles de la Reine, tandis que les mots en gras rendent compte des effets de diction, eux-mêmes traduisant les émotions : « Oui, duc, j'entendais tout. J'étais là. J'écoutais AVEC TOUTE MON AME ! », s'écrie la Reine amoureuse et admirative. Aux trois planches colorées en bleu, aux vignettes dont la similitude exprime l'accord ému de Ruy Blas et de la Reine dans cette scène, succède la scène 4 de l'acte III, où le monologue exalté de Ruy Blas se traduit pas des vignettes déformées, par des couleurs criardes, orange, rouge, verte et des bulles tour à tour fermes et tremblantes.

Conclusion : la BD, une écriture-spectacle

L'exemple de *Ruy Blas* adapté par Lihou apparaît bien comme un cas limite qui, contrairement à certaines adaptations qui appauvrissent l'œuvre originale, opère une projection dans un champ d'expression qui n'utilise ni les mêmes codes ni le même langage narratif. Alors que les BD adaptées de romans peuvent parfois être qualifiées de résumés, les BD adaptées de pièces de théâtre accomplissent en particulier le tour de force de réunir dans une même production le texte ET sa représentation. Ce type de réécriture d'œuvres théâtrales en bandes dessinées ne peut donc pas être évalué comme un produit de substitution, mais bien comme une nouvelle création issue cependant des virtualités de l'œuvre adaptée. De toute

⁸ Lihou, *Ruy Blas* de V. Hugo, *op. cit.*., planche 20, vignette 10 (non paginé).

évidence, la lecture des textes et la lecture de bandes dessinées sont deux expériences très différentes. L'image, prépondérante en BD, contient une profusion de détails et d'informations qui ne figurent dans le texte original que virtuellement : les costumes d'époque, l'architecture des maisons et des palais, la décoration intérieure, voire les pensées et les émotions des personnages, ainsi que les rapports entre les personnages sont dans la BD donnés à voir. A la différence des œuvres romanesques dont le lecteur ne peut pas percevoir la qualité littéraire du fait de la nécessaire contraction du texte, dans le cas des adaptations d'œuvres dramatiques comme celles de Lihou, la BD se suffit à elle-même : elle offre de bulle en bulle le texte intégral des dialogues et restitue par le dessin tout ce qui est non-verbal, didascalies, scénographie et mise en scène, tout en aboutissant paradoxalement à une réécriture singulière qui peut être étudiée pour elle-même.

ANNEXE : LA DIDASCALIE, UN TEXTE-IMAGE ?

Victor Hugo – *Ruy Blas* – 1838

ACTE PREMIER

Don SALLUSTE

Le salon de Danaé dans le palais du roi, à Madrid. Ameublement magnifique dans le goût demi-flamand du temps de Philippe IV. À gauche, une grande fenêtre à châssis dorés et à petits carreaux. Des deux côtés, sur un pan coupé, une porte basse donnant dans quelque appartement intérieur. Au fond, une grande cloison vitrée à châssis dorés s'ouvrant par une large porte également vitrée sur une longue galerie. Cette galerie, qui traverse tout le théâtre, est masquée par d'immenses rideaux qui tombent du haut en bas de la cloison vitrée. Une table, un fauteuil, et ce qu'il faut pour écrire.

Don Salluste entre par la petite porte de gauche, suivi de Ruy Blas et de Gudiel, qui porte une cassette et divers paquets qu'on dirait disposés pour un voyage. Don Salluste est vêtu de velours noir, costume de cour du temps de Charles II. La toison d'or au cou. Par-dessus l'habillement noir, un riche manteau de velours vert clair, brodé d'or et doublé de satin noir. Épée à grande coquille. Chapeau à plumes blanches. Gudiel est en noir, épée au côté. Ruy Blas est en livrée. Haut-de-chausses et justaucorps bruns. Surtout galonné, rouge et or. Tête nue. Sans épée.

Références

Enki Bilal (2011), *Julia et Roem*, Bruxelles : Casterman

Lihou (1977), *L'Avare de Molière, texte intégral*, Paris : Dessain et Tolra.

Lihou (1979), *Ruy Blas de V. Hugo, texte intégral*, Paris : Dessain et Tolra.