

LIRE LES BANDES DESSINÉES SUR LES BANCS DES CINÉS

*par Gilles Ciment **

*Attention aux rapprochements hâtifs ! Cinéma et BD
sont deux modes d'expression différents invitant à des
modes de lecture tout aussi différents ;
mais la B.D. a puisé dans le cinéma tout un univers de références.*

De toutes les littératures pour enfants, la bande dessinée est celle que d'aucuns rapprocheront le plus spontanément du cinéma, pour les mêmes raisons que la bande dessinée pour adultes, et de façon tout aussi discutable. Mais plus compréhensible : lorsque l'on parle d'« esprit BD » à propos d'un film, il s'agit le plus souvent d'une allusion à sa légèreté, au manque d'épaisseur de ses personnages ; et les arguments - comme par exemple la simple énumération des noms de Tardi, Schuiten, Chantal Montellier, Edmond Beaudoin, etc. - qui se dressent d'habitude contre cette idée reçue perdent de leur efficacité car la bande dessinée pour la jeunesse ne s'illustre guère par de pesants mystères, de noires atmosphères, de graves tensions psychologiques. Il n'en



Tintin et le mystère de la toison d'or, Casterman

* Gilles Ciment a dirigé un numéro récent de la revue « CinémAction » sur Cinéma et bande dessinée. Voir la rubrique « Notes de lecture ».

demeure pas moins que d'autres clichés, que l'on retrouve hélas trop souvent sous la plume de personnes « autorisées », restent aussi aisément réfutables. Le comble revenant notamment au fait que d'une part lorsque le dynamisme, la rapidité, atteignent au cinéma (et principalement dans les films d'aventure) leur paroxysme, on parle aussitôt d'« esprit BD », et que d'autre part lorsque les images d'une bande dessinée s'attardent sur la même action, l'« influence du cinéma » est aussitôt convoquée, à grand renfort de termes techniques... Ainsi la bande dessinée et ses images immobiles sont citées comme référence du dynamisme alors qu'au contraire le cinéma, art du mouvement par excellence, est celle du statisme ! Au-delà de cet amusant paradoxe, rien ne permet, dans les codes de chacun des deux arts, de formuler de telles comparaisons. Attention donc aux rapprochements hâtifs !

Différences...

Les ratages de la plupart des tentatives d'adaptation sont une des conséquences les plus visibles des différences fondamentales qui séparent les deux langages. A ceux qui objecteront que le problème principal des adaptations cinématographiques réside dans l'interprétation par des acteurs de personnages graphiques, il sera aisé de répondre en invoquant les ponts jetés entre dessin animé et bande dessinée. En s'interrogeant par exemple sur le relativement mauvais accueil réservé aux films d'animation tirés de bandes dessinées. Le principal reproche formulé par les jeunes spectateurs à l'encontre de ces dessins animés s'adresse aux voix des personnages, qui ne seraient pas, selon de nombreux courriers, « celles des albums ». L'autre coupable est le mouvement lui-même : les personnages, qui sont le plus ressemblants possible, même si leurs traits sont simplifiés en vue de l'animation, ne se meuvent pas comme on s'y attend, c'est-à-dire

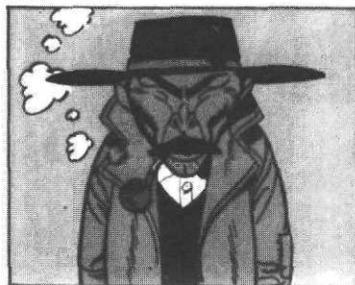
comme le lecteur les anime mentalement. Cet écart entre la lecture des dessins fixes de *Tintin* ou *Astérix* et le spectacle des dessins animés s'explique par le fait que la lecture de bandes dessinées est active : le lecteur reconstitue des voix, des gestes... Il est notable que l'on ne se risque plus guère à adapter des bandes dessinées, et que lorsque les pinceaux de Moebius, Druillet, Caza ou Margerin sont sollicités par le cinéma ou la télévision, c'est pour des créations originales (*Les maîtres du temps*, *Bleu l'enfant de la terre*, *Gandahar*, *Manu*) et non des dérivés de leurs personnages de papier. Il ne reste plus ensuite, comme pour tous les dessins animés depuis quelque temps, qu'à demander à ces artistes de réaliser « la BD du film », laquelle sera bien reçue, puisqu'elle ne donne pas l'impression de « trahir » quoi que ce soit, et qu'elle est réalisée par des dessinateurs dont c'est la spécialité.

Alors, demandera-t-on, la bande dessinée est-elle plus proche de l'autre cinéma, le petit, celui que les enfants consomment sans modération : la télévision ? Pas davantage. Cependant une certaine similitude peut être avancée, qui concerne leur consommation même. Le grand écran du cinéma, mur de lumière dans l'obscurité, nous aspire dans la fiction, hors de la salle. L'écran de télévision, au contraire, ne fonctionne pas comme une fenêtre, n'emporte pas le regard au dehors, mais fait entrer le dehors chez nous, s'incruste dans notre univers familier. Le champ du regard capté par la planche de bande dessinée produit également cet effet d'incrustation, renforcé par le fait que, si l'écran cathodique s'inscrit dans l'intérieur domestique du téléspectateur, la BD, souvent tenue par les enfants sur leurs genoux, s'inscrit sur le corps même du lecteur. Le « dehors » projeté dans l'image est alors la personne physique du regardant. Souvent recroquevillé pour mieux tenir l'objet de son attention, le jeune lecteur, plongeant dans sa

lecture, s'y projette littéralement, aidé en cela par sa position quasi fœtale. Il n'est dès lors pas surprenant que la bande dessinée soit autant sujette au phénomène d'identification : on constate chez l'enfant un rapport hypnotique à l'écran de télévision qui n'est pas sans liens avec l'esprit « absorbé » dans la lecture de bandes dessinées.

...et références

Mais rompons ici les considérations sémiologiques et psychologiques : c'est ailleurs, dans l'anecdote, qu'il faut chercher des relations entre le 7ème Art et la bande dessinée pour la jeunesse. Celle-ci puise dans le cinéma un univers de références et une source intarissable de récits. Un seul exemple, emprunté il est vrai à un scénariste champion de la référence, Goscinny. *Lucky Luke* est, selon son dessinateur Morris lui-même, « une satire du western cinématographique et il y a beaucoup de Gary Cooper dans *Lucky Luke*, mais il n'est pas directement la caricature de Gary Cooper : il y a aussi dans le personnage un peu de William Hart, Tom Mix, etc. » (Tom Mix, héros d'une centaine de films de 1920 à 1933, avait aussi vécu des aventures dessinées par Calvo et Liquois). De la même manière, Ran Tan Plan est assurément le négatif de Rintintin, héros de cinéma qui eut droit à de nombreuses aventures en bandes dessinées (dans les comic-books de gare). Et l'on ne compte plus les apparitions d'acteurs de westerns dans les aventures de *Lucky Luke* : à vous de retrouver les caricatures de John Carradine, Wallace Beery, Lee Marvin, Jack Palance, David Niven, Kirk Douglas, Lee Van Cleef... Ce dernier tient aux côtés de *Lucky Luke* le rôle-titre du *Chasseur de primes*, vêtu du long manteau qu'il arborait dans *Le bon, la brute et le truand* de Sergio Leone, maître du spaghetti-western que parodie l'album en question. D'autres aventures de *Lucky Luke* sont directement la transposition d'un film entier, avec les



Chasseur de primes, ill. Morris, Dargaud

variantes nécessaires pour en faire une aventure du fameux « lonesome cow-boy ». Il faut relire par exemple, avec les films correspondants à l'esprit, les albums suivants : *Lucky Luke contre Phil Defer* (*L'homme des vallées perdues* de George Stevens, avec Jack Palance, « croqué » dans l'album), *La diligence* (*La chevauchée fantastique* de John Ford, avec la même galerie de personnages), *Le 20ème de Cavalerie* (*Le massacre de Fort Apache* du même Ford, où déjà un fils était sous les ordres sévères de son officier de père), ou encore *Ruée sur l'Oklahoma* (*La ruée vers l'Ouest/Cimarron* d'Anthony Mann). De même, certains *Blueberry* décalquent de grands westerns de Delmer Daves ou Howard Hawks, la série *L'Indien français* est démarquée d'*Un homme nommé Cheval*, comme *Buddy Longway* l'est de *Jeremiah Johnson*. Quant aux avatars de *Lucky Luke* à l'écran, ils ont été de deux ordres : des dessins animés qui ont poussé les auteurs à s'interroger précisément sur les différences de langage (les gags ne peuvent être de même nature, car on n'a pas le temps de s'y arrêter comme on fixe un dessin, les contours des personnages doivent être plus simples...), et une apparition inattendue dans *Un choix d'assassins*, film qui mettait en scène un dessinateur de bandes dessinées qui, en dépression, tue son personnage. Lors d'une séquence, on voit sa main en gros plan dessiner les dernières images des aventures de son héros. C'est Morris qui s'est chargé



Les cigares du pharaon, Hergé, Casterman

des dessins, exigeant de pouvoir dessiner son héros. Pour une fois, Joe Dalton a tiré plus vite que Lucky Luke. Inutile de préciser que cette scène a donné « la chair de poule » au dessinateur !

Les films qui parlent, comme celui-ci, de bande dessinée se comptent sur les doigts de la main. En revanche, la BD se plaît à évoquer le cinéma. Singulièrement, les bandes pour la jeunesse présentent souvent le monde du cinéma sous un assez mauvais jour. Les exemples sont légion, depuis la pagaille provoquée par l'intrusion d'une équipe de tournage au cœur de la « Jungle en folie » (dans *Le fondu enchaîné*) jusqu'aux cruelles querelles qui opposent Basil Orloff et Vlad Burlandi - on aura reconnu Boris Karlof et Bela Lugosi - chez Berthet (dans *Le privé d'Hollywood*). Ici aussi un seul exemple illustre clairement cette hostilité : les aventures de Tintin. En visitant le Congo belge, ce dernier compte bien en rapporter quelques images, et s'encombre pour cela d'une caméra tripode. Quand il posera enfin son fusil et songera à faire usage de sa caméra, le résultat sera tout aussi sanglant : pour filmer les girafes de près, il n'hésitera pas à revêtir la dépouille de l'une d'elles ; pour filmer un buffle, il lui brisera d'abord le crâne ; quant au fourbe sorcier, Tintin le filme pour qu'il soit ensuite mieux transpercé par les lances

des guerriers de sa tribu. Tout comme l'appareil photographique cachant, dans *Le lotus bleu*, une redoutable mitraillette, la caméra de Tintin est plus meurtrière qu'apte à restituer l'image de la vie. Lors de sa première apparition dans *Les cigares du pharaon*, l'infâme Rastapopoulos est producteur de films ! De façon plus imagée, il en est de même dans *Le sceptre d'Ottokar*, avec l'appareil photo caché dans une montre : du temps qui s'écoule à la mort, il n'y a qu'un pas franchi allégrement par l'espion bordure, dont le cliché décapite proprement Tintin et Milou. Pourquoi tant de défiance de la part du dessinateur ? Hergé pensait-il que la photographie et son prolongement animé, le cinéma, détruisaient l'art de la même façon que les appareils de prise de vues tuaient ses êtres de papier ? Sans doute son hostilité était-elle dirigée contre le cinéma inducteur de réel, intrus dans une fiction dessinée mais réaliste. A la lumière de cette observation, on comprend mieux pourquoi Franquin faisait appel aux reportages filmés de Seccotine pour accréditer l'existence des marsupilamis (dans *Le nid des marsupilamis*) : le cinéma en tant que témoignage irréfutable de la réalité avait seul droit de cité. Il est aujourd'hui remplacé - par exemple dans les aventures de Jeannette Pointu - par la télévision qui joue ce rôle. ■