

TEXTYLES N°36-37

*Revue des lettres belges de langue française*

# La Bande dessinée contemporaine

*Dossier dirigé par*

Björn-Olav Dozo & Fabrice Preyat

LE CRI

MAINTENANT.

---

## Du Rwanda au *Cœur des ténèbres*. Jean-Philippe Stassen illustre Conrad

Laurent Demoulin

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/textyles/1424>

DOI : [10.4000/textyles.1424](https://doi.org/10.4000/textyles.1424)

ISSN : 2295-2667

### Éditeur

ker éditions

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2010

Pagination : 101-116

ISBN : 978-2-8710-6529-6

ISSN : 0776-0116

Ce document vous est fourni par Université de Liège



### Référence électronique

Laurent Demoulin, « Du Rwanda au *Cœur des ténèbres*. Jean-Philippe Stassen illustre Conrad », *Textyles* [En ligne], 36-37 | 2010, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 04 mars 2026. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1424> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.1424>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Laurent DEMOULIN

*Université de Liège*

## **Du Rwanda au *Cœur des ténèbres* Jean-Philippe Stassen illustre Conrad**

*À celui qui m'a lu Le Mystère de la  
Grande Pyramide quand j'avais 5 ans*

### **Introduction**

Le présent article s'ouvre sur une présentation succincte de l'œuvre d'un auteur liégeois de bandes dessinées, le très talentueux Jean-Philippe Stassen. Après avoir évoqué la place qu'occupe la littérature dans ses bandes dessinées, j'analyserai son travail d'illustration du roman de Joseph Conrad, *Cœur des ténèbres*. Faut-il voir dans ce travail une stratégie de légitimation ou la rencontre de deux univers proches ? Tel est le type de questions qui guidera notre lecture. La conclusion tentera d'articuler les éléments d'analyse obtenus à un propos d'ordre général et historique concernant le rapport de la bande dessinée avec la littérature.

### **Qui est Jean-Philippe Stassen ?**

Commençons donc par présenter en quelques paragraphes l'auteur dont il est ici question. Jean-Philippe Stassen, né le 14 mars 1966 à Liège, commence à publier ses premières planches en 1985 dans *L'Écho des Savanes*. Il s'agit de bandes dessinées d'aventure qui seront regroupées dans ses premiers albums, *Bahamas* et *Bullwhite*, volumes parus chez Albin Michel en 1988 et 1989. Ces débuts sont certes prometteurs, mais, avec le recul, il apparaît clairement que le dessinateur fait là ses gammes : le dessin, qui obéit à une ligne claire quelque peu humoristique, est alors assez conventionnel. Quant aux scénarios de ces bandes, ils sont signés par Denis Lapière.

C'est avec le même Denis Lapière que Stassen signe la bande *Le Bar du vieux Français*, dont le premier tome paraît en 1992 et le second en 1993 chez

Dupuis, dans la collection « Aire libre »<sup>1</sup>. Cette bande dessinée constitue sans aucun doute un tournant décisif dans la carrière de Jean-Philippe Stassen, et cela pour au moins quatre raisons.

D'abord, il y trouve son style graphique propre. Il s'agit d'un graphisme très original : le trait est noir, épais, visible, mais les surfaces ainsi délimitées sont vivement colorées, à tel point que la couleur semble, à première vue, dominer la composition. Le décor est très soigné et ne s'efface pas devant les personnages. Pourtant, grâce à l'épaisseur des traits, ceux-ci ne sont pas non plus noyés dans l'ensemble, d'autant qu'ils sont très stylisés, assez ronds, peu réalistes sans être humoristiques, et que leurs attitudes ou leurs mimiques sont facilement lisibles. Ainsi, un équilibre rare est trouvé entre un esthétisme quasi pictural et les nécessités de la narration. Traits et couleurs sont en fait à égalité, personnages et décor se partagent harmonieusement l'espace<sup>2</sup>.

Ensuite, grâce à cette bande, Jean-Philippe Stassen rompt avec la logique commerciale traditionnelle du héros et de la série – logique qui continue à dominer la grande majorité de la production européenne.

Troisième point de rupture : Stassen ne s'est pas contenté de son rôle de dessinateur et a joué un grand rôle dans l'élaboration du scénario, Lapière s'étant inspiré, pour construire son récit, des notes et des croquis de voyage de son complice. Par la suite, Stassen écrira lui-même le scénario de ses bandes dessinées.

Enfin, *Le Bar du vieux Français* permet à Stassen de marier à sa passion du dessin sa passion du voyage. Son œuvre trouve les thématiques qui seront désormais les siennes et qui concernent le rapport entre l'Occident (la France et surtout la Belgique) et l'Afrique, c'est-à-dire entre les anciennes métropoles et les anciennes colonies, ainsi que, en écho, la vie africaine d'une part et l'immigration d'autre part.

Ces thèmes sont en effet ceux des bandes dessinées qui suivent et qu'il scénarise lui-même : *Louis le Portugais* (1996), *Thérèse* (1999), *Déogratias* (2000), *Les Enfants* (2004)<sup>3</sup>. Il faut s'arrêter un instant sur *Déogratias*, que Stassen a réalisé après avoir effectué un voyage au Rwanda et qui traite du génocide de 1994. Soulignons, au prix d'un écart par rapport à la neutralité scientifique, la qualité et la justesse de cette bande dessinée : elle parvient à aborder un sujet extrêmement difficile en évitant les nombreux pièges tendus à chaque carrefour narratif. Pour reprendre une formule galvaudée, mais qui est vraie ici, les bandes dessinées de Stassen posent des questions sans donner de réponse – posent des questions morales sans moraliser. Il n'entre

<sup>1</sup> Une édition intégrale en un seul tome paraîtra en 1999 dans la même collection, augmentée d'une préface anonyme richement illustrée.

<sup>2</sup> Sans doute peut-on poser l'hypothèse suivante : durant la première lecture, le lecteur, habitué à trier l'information visuelle, favorise les personnages, plus nécessaires au récit, et n'observe pas vraiment le décor, qui ne participe alors qu'à un effet d'ensemble, à l'atmosphère générale de la page. Le lecteur contemple au contraire cet arrière-plan quand il feuillette ou refeuillette l'album sans plus se soucier du récit.

<sup>3</sup> Elles paraissent toutes chez Dupuis, dans la collection « Aire libre ».

aucun manichéisme dans les portraits des Tutsi et des Hutus, qui ne sont ni condamnés ni idéalisés. Et la description des rapports entre les Occidentaux et les Africains ne tombe ni dans le travers de la bonne conscience européenne, ni dans celui de la dénonciation facile. Les Blancs peuvent être des opportunistes ou des idéalistes naïfs, chacun est dépeint avec ses contradictions, de sorte que, dans cette sombre galerie, les portraits se complètent et se nuancent les uns les autres en se multipliant. En résumé, le propos de Stassen est à la fois troublant et subtil : il décrit un grand désordre – désordre à la fois idéologique, social, politique, moral et intellectuel – sans porter le moindre jugement.

## Littératures

Dans les bédés de Stassen, il arrive que la littérature occupe une petite place. Ainsi, dans *Le Bar du vieux Français*, un personnage secondaire apporte à Leila, l'héroïne, un roman de Kaye Gibbons<sup>4</sup>, qui jouera un rôle plus tard dans le récit : Leila en apprendra des passages par cœur<sup>5</sup> puis, en manque de papier, écrira dedans<sup>6</sup>. Plus loin, on voit Leila, entourée de bouquins : on distingue un volume de la Pléiade (serait-ce Proust ?), un autre de Poésie/Gallimard, un troisième estampillé NRF, collection « Du Monde entier »<sup>7</sup>. En outre, dans le texte introductif qui ouvre la réédition en un tome de 1999, un dessin au lavis de Stassen illustre un vers de Cendrars : « Bon voyage ! Que je t'emporte, toi qui ris du vermillon. »<sup>8</sup>



STASSEN (Jean-Philippe), *Louis le Portugais*, Marcinelle, Dupuis, coll. Aire Libre, 1996, p. 5  
© Stassen – Dupuis

<sup>4</sup> STASSEN (Jean-Philippe) et LAPIÈRE (Denis), *Le Bar du vieux Français*, édition intégrale, Marcinelle, Dupuis, coll. Aire libre, 1999, p. 21. Une « Note des auteurs » au dos de la page de titre, précise : « Le livre offert par Anne à Leila s'intitule *Ellen Foster*. Écrit par Kaye Gibbons, il est publié par les Éditions Rivages. Il existe également en Rivages/poche. »

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>8</sup> *Ibidem*. La préface n'est pas paginée. Le vers cité est extrait du poème « Bombay-express ». Ajoutons qu'à la fin de la préface est reproduit un propos de Stassen évoquant la mort à Tanager du musicien et écrivain voyageur Paul Bowles.

Ajoutons la présence, dans un coin de la première case de *Louis le Portugais* (la première bédé scénarisée par Stassen lui-même), d'une édition des *Poésies* de Rimbaud. De façon significative, cette case initiale est reproduite en quatrième de couverture.



STASSEN (Jean-Philippe) et Lapière (Denis), *Le Bar du vieux Français*, édition intégrale, Marcinelle, Dupuis, 1999, p. 21 © Stassen – Dupuis

Sans doute pourrait-on considérer que ces références littérales ou picturales à la littérature et même à la poésie (Cendrars et Rimbaud) participent à une stratégie – inconsciente ou consciente – de légitimation. Au moment où ils abandonnent la bande dessinée commerciale pour produire une bande dessinée d'art et d'essai, abordant des thèmes difficiles, Stassen et Lapière d'abord, Stassen seul ensuite, s'offrent ainsi une solide caution. Le fait que ces références n'apparaissent plus dans les bédés suivantes, une fois la reconnaissance obtenue, semble étayer cette hypothèse. Mais il faut la nuancer aussitôt.

D'abord, le dernier argument avancé est à double tranchant : si Stassen abandonne aussi vite la pratique de la citation, c'est qu'il en a peu besoin. Ensuite, il s'agit de clins d'œil discrets, qui ne peuvent être vraiment efficaces en termes de stratégie. Enfin, soulignons le fait que les deux plus légitimes de ces trois références, Rimbaud et Cendrars, s'inscrivent naturellement dans l'univers de Stassen par la thématique du voyage, *via* la vie des deux poètes et la thématique chère au second d'entre eux. Et l'on peut même dire que, au

vu de la légende qui l'accompagne, la simple évocation de Rimbaud – nom propre porteur de nombreuses connotations – fait songer à l'aventure et à l'Afrique. Stassen n'est d'ailleurs pas le premier à faire appel à l'image de l'auteur des *Illuminations* : un extrait du « Bateau ivre » ouvre l'un des récits des *Éthiopiennes* de Pratt<sup>9</sup>. Il entre en tout cas de la cohérence dans le choix de ces deux références.

### ***Cœur des ténèbres* : équilibre des légitimités**

C'est dans ce contexte qu'il faut envisager le travail d'illustration fait par Stassen de *Cœur des ténèbres* (*Heart of Darkness*, 1902), roman écrit par Joseph Conrad (1857-1924) en 1898 et en 1899, à la suite d'une mission effectuée dix ans plus tôt au profit de la Société belge du Haut-Congo. Rappelons au passage que *Cœur des ténèbres* a servi d'inspiration initiale à Coppola quand il a réalisé *Apocalypse Now* en 1979.

Avant même d'entrer dans le détail, l'on peut considérer à nouveau que Jean-Philippe Stassen tire un bénéfice symbolique de ce travail, qui confère à la bande dessinée, toujours en recherche de reconnaissance, un peu de la légitimité de la littérature instituée. Plusieurs remarques doivent être formulées à propos de cette hypothèse.

D'abord, plus encore qu'avec Cendrars ou Rimbaud, il y a une grande proximité entre Stassen et Conrad. Si Stassen a publié une bédé sur le Rwanda, Conrad dépeint le Congo belge. Dans les deux cas, il est question de la Belgique, du lien de la Belgique avec l'Afrique. Le regard posé sur la réalité n'est certes pas le même, mais, chez le dessinateur comme chez le romancier, ce regard est subtil, nuancé, contradictoire. Des deux côtés, le récit produit un même effet de distance aussi bien vis-à-vis des Africains que des Européens. Les uns ne sont pas privilégiés par rapport aux autres.

Mais cette proximité ne prouve pas grand-chose : l'on peut estimer que Stassen légitime rétrospectivement son œuvre en illustrant Conrad, aussi bien que l'on peut prétendre qu'il s'empare de Conrad, qu'il *stassennise* Conrad, en quelque sorte. Il faut aller plus avant pour trancher la question de savoir dans quel sens a lieu le transfert symbolique.

<sup>9</sup> PRATT (Hugo), « Le coup de grâce », dans *Les Éthiopiennes*, Bruxelles, Casterman, 2001 [1978], pp. 39-40. La première page de cette bande est vraiment intéressante : elle est faite de six cases qui contiennent toutes un vers de Rimbaud n'ayant rien à voir avec ce qui est dessiné (des détails d'une caserne anglaise en Afrique), excepté le dernier vers « comme un pavillon de mai », que jouxte un drapeau colonial. On ne comprend qu'à la page suivante : le capitaine Bradt, qui dirige ce camp, est en train de lire à voix haute. Il cite ensuite le début de « Ma bohème » avant d'avouer : « Eh oui, j'aime Rimbaud. » Dans *Corto en Sibérie*, Corto Maltese récite le poème « Sensation » issu des *Poésies*, mais cette seconde référence n'apparaît que dans la traduction française de l'album : dans la version italienne, c'est un poème en dialecte vénitien de Genero qui est récité face aux étendues neigeuses.

Commençons par une rapide enquête de terrain : si l'on veut acquérir l'ouvrage, mieux vaut se rendre chez un marchand de bédés que dans une librairie littéraire. Et, si on le trouve dans une librairie généraliste, du type de la Fnac, il sera rangé parmi les bandes dessinées à hauteur du patronyme « Stassen » et non au rayon des romans à côté des autres éditions de Conrad. Quant aux moteurs de recherches des sites de vente de livres par Internet, ils signalent l'ouvrage des deux côtés, mais plus souvent quand on tape « Stassen » que lorsqu'on demande « Conrad ».

Observons ensuite le paratexte. Il comprend, outre le récit principal, une courte nouvelle de Conrad traitant du même sujet (« Un avant-poste du progrès », illustrée également par Stassen<sup>10</sup>), une introduction de Sylvain Venayre, qui situe historiquement le texte de Conrad et réfléchit à son message. Jusque-là, rien d'étonnant. Mais, après le récit proprement dit, prennent place trois textes plus surprenants. D'abord, une postface signée, elle aussi, Sylvain Venayre, qui analyse à nouveaux frais le texte de Conrad à la lumière des images de Stassen et particulièrement de son usage des couleurs. Cette postface s'intitule d'ailleurs « Une histoire de couleurs ». Ce n'est donc plus directement Conrad qui est étudié dans cette analyse par ailleurs convaincante, mais Stassen surplombant Conrad. Viennent ensuite deux textes de la plume de Stassen. Le premier d'entre eux concerne le travail produit par rapport aux cartes géographiques : le dessinateur y souligne des erreurs de perspectives historiques de Conrad à cet égard. Son propos s'apparente ainsi presque à celui d'un éditeur scientifique<sup>11</sup>. Quant au second texte, il est plutôt poétique, Stassen juxtaposant un souvenir personnel issu d'un voyage en Afrique et des réflexions nées de la lecture de *La Belgique déshabillée* de Baudelaire, dont il compare le point de vue sur le pays avec celui de Conrad. Ce texte est très court (deux pages), mais très dense. Le dessinateur met en relation ses propres angoisses (*via* le récit d'une chute dans un trou avec un enfant) avec celles qui sourdent du texte de Conrad. Son propos finit par justifier les lectures contemporaines du roman : « Je me dis que ce qui est mis en scène dans *Cœur des ténèbres*, c'est l'angoisse de ce trou, que ce qui fait la beauté du texte aujourd'hui, c'est la sourde contamination du lecteur par cette angoisse. »<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Par parenthèses, Marc Quaghebeur nous indique que cette nouvelle de Conrad avait été traduite très tôt par le poète belge Gaston-Denys Périer, cet « introducteur infatigable et relativement solitaire de “Nègreries” en Belgique », comme le désigne Pierre Halen (HALEN (Pierre)), « À partir des “images du Noir” en Belgique. Perspectives », dans HALEN (Pierre) et RIESZ (János), *Images de l'Afrique et du Congo/Zaire dans les lettres françaises de Belgique et alentour*, Bruxelles/Kinshasa, Textyles-éditions/Éditions du Trottoir, 1993, p. 342).

<sup>11</sup> Lors du repas qui a suivi le colloque où a été prononcée la communication à l'origine de cet article, Stassen m'a confié qu'à l'origine du projet, il devait traduire lui-même le roman de Conrad. Ce travail a été interrompu par manque de financement. Mais Stassen et Venayre ont choisi la traduction qui leur convenait le mieux.

<sup>12</sup> STASSEN (Jean-Philippe), « À Bruxelles, la Capitale des Singes », dans CONRAD (Joseph), *Cœur des ténèbres* précédé de *Un avant-poste du progrès*, traductions de G. Jean-Aubry

Ce n'est plus en tant qu'illustrateur, mais plutôt en tant que voyageur moderne que Stassen s'exprime, en tant qu'amoureux de l'Afrique né après la colonisation. Il n'empêche que l'on voit ici l'auteur de bandes dessinées apporter sa caution à l'écrivain plutôt que l'inverse.

Certes, par une sorte de retour, pour parler de Conrad, Stassen s'appuie sur Baudelaire. Retour vers la littérature. Mais, il s'agit d'un Baudelaire considéré comme défaillant – et Stassen ne cache pas qu'il le sait. La situation est donc très complexe. Il ne s'agit en tout cas pas d'une position humble d'effacement de l'illustrateur en recherche de légitimité face à la littérature considérée comme un art supérieur.

Dans son ensemble, le paratexte exprime une savante désinvolture à l'égard du texte littéraire, c'est-à-dire un regard à la fois sagace et décomplexé, qui met à égalité le travail de l'écrivain et celui de l'illustrateur.

### ***Cœur des ténèbres* : tentative de lecture d'images**

Observons à présent les illustrations elles-mêmes.

Et commençons par remarquer que Stassen est fidèle à sa technique illustrative habituelle : on reconnaît immédiatement son trait particulier. Celui-ci n'est pas métamorphosé par la coexistence du texte de Conrad. Une des caractéristiques importantes du style de Stassen, on l'a dit, c'est la couleur. Et, dans sa postface, Sylvain Venayre se sert de celle-ci comme base d'interprétation. Or, le choix de la couleur est tout sauf anodin dans le contexte éditorial de l'illustration de textes littéraires par des dessinateurs de bédés. Dans la plupart des cas, celle-ci se fait en noir et blanc, dans le sillage de Tardi, qui a illustré de magnifique manière *Le Voyage au bout de la nuit* de Céline (en 1988), ouvrant une collection, coéditée par Gallimard et l'éditeur de bédés Futuropolis. Cette collection accueillera d'autres romans de Céline illustrés par Tardi (*Casse-pipe*, 1989, et *Mort à Crédit*, 1991), mais aussi, entre autres, *Tandis que j'agonise* de Faulkner illustré par André Juillard (1991) ou *Le Procès-verbal* de Le Clézio illustré par Edmond Baudoin (1989)<sup>13</sup>... Toujours est-il que l'on peut se demander si, dans ce contexte, le noir et blanc n'a pas profité de la valeur symbolique qu'il revêt en photographie ou au cinéma : « C'est en noir et blanc, donc c'est artistique. » Stassen n'en a cure et conserve son jeu de couleurs puissant pour illustrer Conrad.

et André Ruyters relues par Dominique Goy-Blanquet, illustrés et commentés par Jean-Philippe Stassen et Sylvain Venayre, Paris, Gallimard/Futuropolis, 2006, p. 139.

<sup>13</sup> Notons que si la proximité est aussi grande entre l'œuvre de Tardi et celle de Céline qu'entre celles de Stassen et de Conrad (Tardi étant fasciné par la Grande Guerre, qui ouvre *Le Voyage au bout de la nuit*), il n'en va pas nécessairement de même des continuateurs, les liens entre les Niçois Baudoin et Le Clézio sont, par exemple, à ranger sous le signe de l'amitié.

Ensuite, il faut remarquer que Stassen aborde le texte de façon oblique et libre. Il s’amuse ainsi à illustrer la phrase « Inutile de vous en dire long là-dessus »<sup>14</sup>, qu’il place en italiques sous un dessin représentant le trajet à pieds dans le désert que le narrateur, Marlow, effectue en compagnie d’un autre Blanc et de porteurs noirs. Les porteurs apparaissent en file indienne tandis que l’un des blancs, Marlow, secourt l’autre, qui n’en peut mais. Tous les personnages sont vus de loin et ont l’air minuscules dans le désert.



« ...une excursion de deux cents milles. Inutile de vous en dire long là-dessus. »

STASSEN (Jean-Philippe) dans Conrad (Joseph), *Cœur des ténèbres* précédé de *Un avant-poste du progrès*, traductions de G. Jean-Aubry et André Ruyters relues par Dominique Goy-Blanquet, illustrés et commentés par Jean-Philippe Stassen et Sylvain Venayre, Paris, Gallimard/Futuropolis, 2006, p. 52 © Stassen – Gallimard/Futuropolis

<sup>14</sup> CONRAD (Joseph), *Cœur des ténèbres*, précédé de *Un avant-poste du progrès*, *op. cit.*, p. 52.

Au-delà de son ironie, le choix de la phrase illustrée (« Inutile de vous en dire long là-dessus ») implique une sorte de réflexivité subtile : Stassen n'essaie pas de nous faire croire que le principe de l'illustration va de soi, que les scènes à traiter s'imposent d'elles-mêmes par leur importance narrative. Non seulement, il dénonce ainsi l'arbitraire de tout choix à cet égard, mais en plus il met l'accent sur sa liberté créatrice. En outre, si l'on y regarde de près, on aperçoit, dans un coin de l'image, en bas, en plan rapproché, les pieds d'un homme couché à terre, probablement mort – et ces pieds sont noirs. En fait, ce détail lourdement significatif souligne discrètement une autre phrase de Conrad, non citée : « Parfois un porteur, mort sous le harnais, gisait dans les hautes herbes près de la piste [...] »<sup>15</sup>. En décentrant ce motif dans le coin de l'image, que veut nous signifier Stassen ? Au moins deux choses : à la fois, il augmente la portée anticolonialiste du récit et il dénonce le peu de cas que le narrateur fait de ces porteurs, à peine humanisés. Et, par-delà Marlow, peut-être Conrad est-il visé.

Le procédé est donc triple : Stassen appuie la morale du texte, en dénonce l'ambiguïté et, en même temps, il masque cette opération par un jeu réflexif tenant dans le choix de la phrase reproduite sous l'illustration.

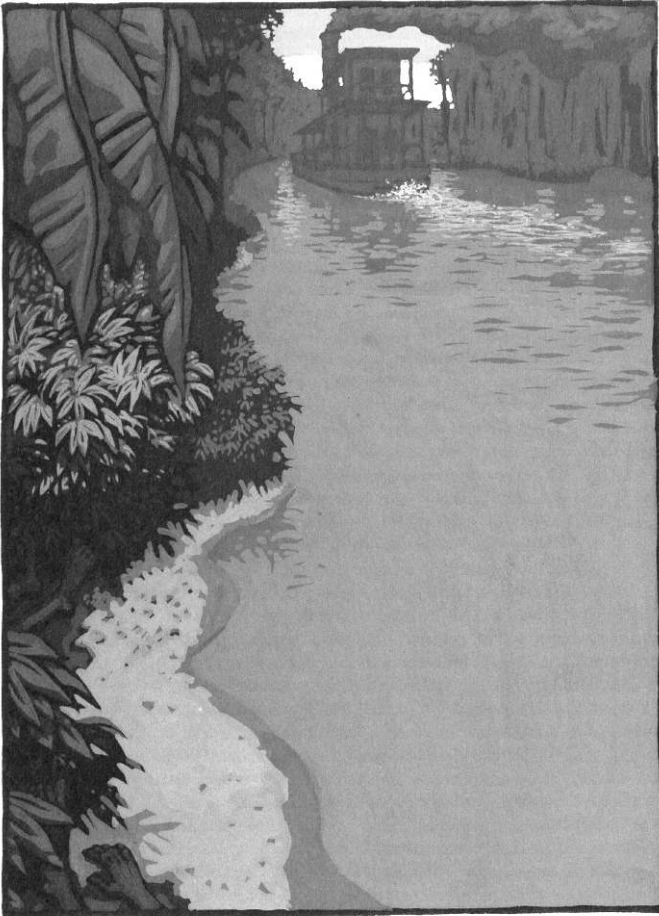
S'il n'est jamais aussi spectaculaire que dans ce premier exemple, le procédé qui consiste à porter l'attention sur un détail anodin du récit est employé par Stassen à plusieurs reprises. Ainsi, lorsque le vapeur remontant le fleuve Congo sur lequel se trouve le narrateur vient de subir une attaque qui a été fatale au pilote noir : au lieu de nous montrer l'essaim de flèches jaillissant de la rive ou celle qui transperce le pilote, Stassen dessine une chaussure jetée à l'eau – la chaussure, pleine de sang, dont se débarrasse Marlow<sup>16</sup>. C'est, une fois encore, par un détail que l'horreur est traitée : des traits rouges accompagnant la chaussure représentent le sang de ce Noir assassiné. Celui-ci, de nouveau, n'est que très peu présent dans l'image. Si, dans l'illustration précédemment commentée, le porteur mort dont on ne voit que les pieds au bord de la piste ne trouve place qu'en vertu d'une synecdoque particularisante, le pilote n'est là que de façon métonymique.

L'exemple suivant nécessite un résumé d'un point du récit. La mission du vapeur remontant le fleuve est de retrouver Mr. Kurtz, personnage fameux dans la compagnie, qui récolte plus d'ivoire que tous ses confrères, mais qui, paraît-il, est devenu fou. La recherche de ce personnage est l'aspect du récit qu'a retenu Coppola dans *Apocalypse now* et le spectateur du film attend longtemps son apparition. Quand la rencontre a enfin lieu, le personnage, interprété par Marlon Brando, est filmé en gros plan dans la semi-obscureté, ce qui frustre partiellement l'attente du spectateur. Le choix de Stassen radicalise celui de Coppola : Kurtz n'apparaît qu'en silhouette noire, dans une seule vignette,

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>16</sup> Cette planche est reproduite dans le cahier couleur de ce numéro.

tout entière vouée à la nuit. Et sa mort, au lieu d'être montrée, est traduite graphiquement par l'éloignement du vapeur dans une illustration surmontant cette citation : « ... la vie de Kurtz s'échappait non moins rapidement... »<sup>17</sup>. Kurtz n'est présent que *via* une métonymie (il est à bord) et sa mort est signifiée par une comparaison (il s'éloigne comme le vapeur). Ainsi, Stassen rétablit une manière de justice raciale, en quelque sorte, en laissant à un personnage blanc fascinant le même sort qu'aux Noirs anonymes morts en chemin. D'ailleurs,



« ... la vie de Kurtz s'échappait non moins rapidement... »

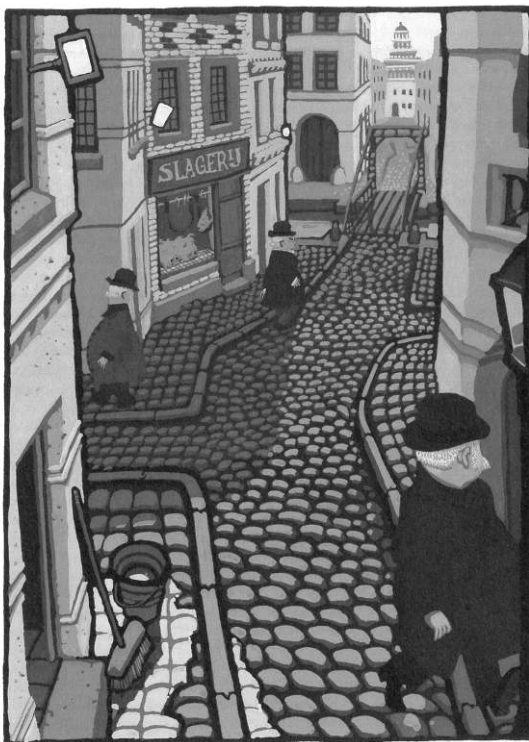
STASSEN (Jean-Philippe) dans Conrad (Joseph), *Cœur des ténèbres* précédé de *Un avant-poste du progrès*, traductions de G. Jean-Aubry et André Ruyters relues par Dominique Goy-Blanquet, illustrés et commentés par Jean-Philippe Stassen et Sylvain Venayre, Paris, Gallimard/Futuropolis, 2006, p. 108 © Stassen – Gallimard/Futuropolis

<sup>17</sup> CONRAD (Joseph), *Cœur des ténèbres*, précédé de *Un avant-poste du progrès*, *op. cit.*, p. 108.

à nouveau, dans un coin de l'image, on aperçoit les pieds ou les mains de cadavres africains. Et, tout en faisant passer ce message, Stassen montre une nouvelle fois sa liberté par rapport à l'illustration traditionnelle qui se doit de donner à voir les temps fort du récit <sup>18</sup>.

Observons encore une illustration, qui concerne une rue de Bruxelles, ville dans laquelle se rend le narrateur à la fin du récit. Les passants bruxellois ont une attitude particulière : ils regardent presque tous derrière eux. Comme l'explique Sylvain Venayre dans sa postface, il s'agit d'une référence à Baudelaire, Stassen adoptant « le regard que Baudelaire posait sur ces bourgeois de Bruxelles qui “marchent en regardant derrière eux, et se cognent sans cesse” » <sup>19</sup>. Cette interprétation, qui trouve sa confirmation dans le texte final de Stassen (puisque celui-ci y compare explicitement Baudelaire et Conrad), rend à l'illustration sa véritable portée métalittéraire : par un dessin sont mis en co-présence deux écrivains traitant d'un sujet similaire. Stassen utilise donc la littérature plus qu'il ne se soumet à son autorité culturelle.

STASSEN (Jean-Philippe) dans  
Conrad (Joseph), *Cœur des ténèbres* précédé de *Un avant-poste du progrès*, traductions de G. Jean-Aubry et André Ruyters relues par Dominique Goy-Blanquet, illustrés et commentés par Jean-Philippe Stassen et Sylvain Venayre, Paris, Gallimard/Futuropolis, 2006, p. 112  
© Stassen – Gallimard/Futuropolis



« ...ils ne pouvaient savoir les choses que je savais. »

<sup>18</sup> Ce type de procédé n'est toutefois pas employé de façon systématique. Il donne parfois lieu à des variantes. Ainsi, Stassen illustre également des scènes importantes de façon plus directe, par exemple, celle de la belle femme noire s'adressant aux Blancs venus chercher Kurtz. Mais un écart est à nouveau introduit : le personnage féminin est vu de dos, son regard échappant ainsi à la représentation.

<sup>19</sup> VENAYRE (Sylvain), « Cœur des ténèbres : une histoire de couleurs », dans CONRAD (Joseph), *Cœur des ténèbres* précédé de *Un avant-poste du progrès*, op. cit., p. 125.

## Perspectives

Prenons, pour conclure, un peu de champ afin de réfléchir aux rapports que la bande dessinée a entretenue, durant sa courte histoire, avec la multiséculaire littérature. Je broserai ici un tableau extrêmement synthétique et rapide, qui mériterait certainement d'être nuancé et qui ne se vise nullement à l'exhaustivité quant aux titres cités.

Il me semble que, dans un premier temps, la bédé a cherché à créer des univers clos et autosuffisants, peuplés de personnages typés, et fonctionnant apparemment sans référence culturelle externe. Le cas le plus spectaculaire serait à cet égard constitué par le monde des Schtroumpfs, où même le langage est interne. Mais l'on peut songer à la galerie de personnages entourant Tintin, voire au village d'Astérix<sup>20</sup>. Ces univers clos, qui ne renvoient qu'à eux-mêmes, fonctionnent pourtant parfois grâce à des emprunts au cinéma ou à la littérature, mais il s'agit alors de la littérature de jeunesse ou de la paralittérature, notamment du polar. L'adaptation et l'illustration de romans, pourtant courantes dans les *comics* américains, ne sont guère de mise et font figure d'exception.

Le tournant des années 1970, quand un mouvement issu du journal *Pilote* cherche à libérer le septième art de ses nombreux carcans, ne remet pas fondamentalement en question cette situation de fait. La littérature légitime n'est pas convoquée, comme si la bédé se libérait avec ses forces intimes et ne comptait que sur ses propres moyens pour devenir adulte (et s'adresser aux adultes). Comme si elle voulait avant tout explorer les possibilités qu'offre son propre moyen d'expression. Et, dans la mesure où le monde culturel extérieur est malgré tout quelque peu présent, la référence littéraire sous-jacente demeure le polar, auquel s'ajoute le roman de science-fiction (chez Druillet et chez Moebius par exemple). Mais sans doute la plupart des références culturelles extérieures au champ sont-elles alors à chercher du côté du cinéma.

L'étape suivante a lieu au cours des années 1980 dans le mensuel (*À suivre*) édité par Casterman : de longues bandes dessinées, signées Pratt, Comès, Forest ou Tardi, y sont présentées sous l'étiquette de « roman ». Ainsi, par

<sup>20</sup> La série *Astérix* est riche en références externes. En effet, clins d'œil à l'Histoire, à la culture et à l'actualité abondent dans les scénarios de Goscinny. Cependant, il me semble que ces références agissent de façon secondaire et humoristique, sans remettre en question la clôture du petit univers typé du village gaulois. Ou plutôt : c'est parce que cet univers clos est bien posé en tant que norme, comme un axiome, qu'il est possible de le transgresser et de produire ainsi un effet comique. Il s'agit souvent d'anachronismes, qui se traduisent par une forme de distanciation. Le plaisir de ce procédé n'est sensible que dans la mesure où le lecteur a admis que l'action se déroulait dans le passé. De même, la rupture de la clôture n'est jouissive que s'il y a bel et bien clôture. Ajoutons en outre que les enfants ne sont pas sensibles à ces menues transgressions du modèle : celles-ci s'adressent aux « parents » et participent à la double lecture, pour enfants et pour adultes, qui a fait l'immense succès de cette série.

cette appellation, la bande dessinée se désigne comme l'égale de la littérature, mais, en même temps, elle institue cette dernière en modèle. La littérature prend dès lors une longueur d'avance au moment même où elle est rattrapée – voire : du fait même qu'elle est rattrapée. Cette situation s'apparente en quelque sorte à une variante du paradoxe de Zénon et il n'est pas aisé d'en sortir.

Quelques années plus tard, à la fin des années 1980, la bande dessinée se tourne vers la littérature légitime avec l'entreprise d'illustration de Céline par Tardi évoquée plus haut<sup>21</sup>. Il ne s'agit donc pas d'un premier pas : le but ne peut plus être de conquérir une nouvelle légitimité, mais de l'asseoir définitivement, de combler un ultime retard.

Dans la même optique, à la fin des années 1990 et dans les années 2000, s'est développée une autre pratique, qui ne cesse de prendre de l'ampleur : l'adaptation en bandes dessinées de romans. Là aussi, Tardi fait figure de pionnier en adaptant, dès 1982, les aventures de Nestor Burma de Léo Malet<sup>22</sup>. Mais il s'agit encore de polar, genre qui partage avec la bande dessinée le principe de la série<sup>23</sup>. À la fin des années 1990, la bande dessinée s'est attachée en revanche à des chefs-d'œuvre de la littérature la plus instituée, avec notamment Stéphane Huet qui a entrepris de mettre en cases *La Recherche du temps perdu* de Proust<sup>24</sup>. Citons aussi *L'Amérique* de Kafka adapté par Daniel Casanave et Robert Cara<sup>25</sup> et la mise en bulles, en 2008, par Clément Oubrière, de *Zazie dans le métro* de Queneau. Denis Deprez s'est pour sa part attaqué à *Othello*, en 2004, avant de réaliser avec l'écrivain Jean Rouaud une version en bande dessinée des *Champs d'honneur* parue en 2005. Le scénariste Yann s'est attelé à l'adaptation des *Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë, que dessine

<sup>21</sup> Notons que l'opération de Tardi est réussie tant sur le plan artistique qu'éditorial : les rééditions des romans de Céline dans la collection « Folio » présentent toutes à présent en couverture un dessin de Tardi, qui est également convoqué pour illustrer les couvertures de romans d'autres auteurs, notamment de Kafka.

<sup>22</sup> *Brouillard au pont de Tolbiac*, Tournai, Casterman, 1982 ; *120 rue de la gare*, Tournai, Casterman, 1988 ; *Une gueule de bois en plomb*, Tournai, Casterman, 1990 ; *Casse-pipe à la Nation*, Tournai, Casterman, 1996 ; *M'as-tu-vu en cadavre ?*, Tournai, Casterman, 2000. Jacques Tardi réalise par ailleurs la même opération avec Malet qu'avec Céline : depuis 1998, chez Fleuve-noir, des dessins de Tardi ornent les couvertures des rééditions des romans. Tardi est donc préféré (avec raison) à Guy Marchand, qui a joué Nestor Burma dans les années 1990 pour la télévision française.

<sup>23</sup> La série peut, en bandes dessinées, se passer de son créateur, comme le montrent les vies prolongées de Blake et Mortimer : après avoir adapté cinq Nestor Burma, Tardi a confié la série à Emmanuel Moynet, un dessinateur dont le graphisme ressemble au sien (*La Nuit de Saint-Germain-des-Près*, Tournai, Casterman, 2005 et *Le Soleil naît derrière le Louvre*, Tournai, Casterman, 2007).

<sup>24</sup> Le premier tome, *Combray*, est paru en 1998, à Paris, chez Delcourt, éditeur des quatre tomes suivants.

<sup>25</sup> Trois tomes sont parus depuis 2006 à l'enseigne de la maison d'édition Six pieds sous terre.

Edith (deux tomes parus en 2009 et en 2010 chez Delcourt). En 2007 est paru chez le même éditeur le premier tome d'un *Oliver Twist* en bande dessinée des œuvres d'Olivier Deloye pour le dessin et de Loïc Dauvillier pour le scénario. Les exemples pourraient être multipliés : il s'agit d'un véritable phénomène éditorial <sup>26</sup>.

La littérature ne fournit pas uniquement à la bande dessinée récente des histoires à adapter : Baudelaire est devenu un personnage en 2006 sous la plume de Noël Tuot et de Daniel Casanave dans un album très libre de ton paru aux éditions Les Rêveurs de Montreuil. Le même Casanave avec Jagodzinski, en 2008, a livré un étonnant *Verlaine. Une saison en enfer* chez le même éditeur.

Dans l'autre sens, très récemment, Casterman a développé une nouvelle pratique éditoriale, qui marque un pas de plus dans l'acquisition de la légitimité, tout en produisant une espèce de dépendance à l'égard de la littérature : c'est l'entrée d'écrivains contemporains dans l'apparat critique d'un album. Ainsi, à la fin de *La Montagne magique* de Jirô Taniguchi (manga japonais pour adulte paru en 2007 et n'ayant rien à voir avec le roman de Thomas Mann), Muriel Barbery, l'auteure de *L'Éléance du hérisson*, interroge-t-elle l'artiste japonais <sup>27</sup>. Le même procédé est appliqué en 2008 pour *Le Promeneur*, manga que le même dessinateur signe avec le scénariste Masayuki Kusumi : cette fois c'est Jean-Philippe Toussaint qui s'entretient à la fin de l'album avec Taniguchi <sup>28</sup>. En outre, l'auteur de *La Salle de bain* a collaboré à la traduction <sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Le principe de l'adaptation ne date pas des années 1990, bien entendu. Il est même fort ancien. Mais, d'une part, il était beaucoup moins courant en Europe qu'aux États-Unis (avec, notamment, la revue *Classics illustrated* qui paraît de 1941 jusque dans les années 1970) et, d'autre part, même aux États-Unis, sa réussite la plus célèbre concerne la paralittérature (on pense au *Tarzan* du romancier Edgar Rice Burroughs adapté en 1929 par Hal Foster, puis dans les années 1930 par Rax Maxon et Burne Hogarth). Il y a toujours des exceptions, cependant, comme un certain René Giffey qui, après la Seconde Guerre mondiale, a adapté *Les Misérables* de Victor Hugo, *Le Capitaine Fracasse* de Gautier, *Cinq-Mars* de Vigny ou *Colomba* de Mérimée. Et, en Europe, parmi les auteurs plus célèbres, l'Italien Dino Battaglia s'est attaqué à Melville, Poe, Stevenson, Lovecraft, Maupassant, Hoffmann et Rabelais. Mais Battaglia reproduit en général une bonne partie du texte, de sorte que son travail demeure à cheval entre l'illustration et l'adaptation proprement dite.

<sup>27</sup> TANIGUCHI (Jirô), BARBERY (Stéphane) et BARBERY (Muriel), « Le Mangaka au regard d'enfant », dans TANIGUCHI (Jirô), *La Montagne magique*, traduit du japonais par Corinne Quentin en collaboration avec Naomiki Satô, Tournai, Casterman, 2007, postface non paginée.

<sup>28</sup> TANIGUCHI (Jirô) et TOUSSAINT (Jean-Philippe), « La marche comme liberté », dans TANIGUCHI (Jirô) et KUSUMI (Masayuki), *Le Promeneur*, traduit du japonais par Corinne Quentin en collaboration avec Jean-Philippe Toussaint, Tournai, Casterman, 2008, postface non paginée.

<sup>29</sup> Toussaint, qui est très célèbre au Japon et qui s'y est rendu à plusieurs reprises, ne connaît que des bribes de japonais, mais il a retravaillé avec Corinne Quentin la traduction française proposée par celle-ci. Notons que, jusqu'il y a peu, le nom des traducteurs de bédés n'étaient

Un dernier cas de figure intéressant est l'apparition récente de références à la littérature dans une grande série classique qui n'y avait jamais eu recours jusque-là : le western *Blueberry*, qui a vu le jour en 1963 dans le journal *Pilote*. Depuis le décès du scénariste (le Liégeois Jean-Michel Charlier), le dessinateur, Jean Giraud (alias Gir ou Moebius), écrit lui-même les scénarios et donne aux nouvelles aventures de Blueberry un tour quelque peu étrange, comme si la série s'interrogeait sur elle-même. Cela se traduit par plusieurs défaillances d'un héros d'ordinaire implacable, mais aussi par la présence d'un écrivain, Campbell, désireux d'écrire un roman sur la vie de l'auteur de tant d'exploits. Cet écrivain éprouve sans cesse le besoin d'édulcorer dans ses écrits les dures réalités de l'Ouest sauvage, mais, en même temps, il en valorise le potentiel littéraire par des propos qui, même s'ils sont prononcés sous l'emprise de l'alcool, peuvent conférer aux *Aventures de Blueberry* une indéniable légitimité : « Si Homère revenait à notre époque, j'affirme que c'est dans ce pays qu'il situerait sa fameuse hic !... sa fameuse *Odyssee*. »<sup>30</sup> Par ailleurs, ce témoin privilégié a un statut très ambigu : *a priori*, il est tout à fait ridicule, lâche, paresseux, plein de préjugés, mais il finit par se montrer courageux en participant à l'action de façon remarquable : il sauve la vie de Blueberry à deux reprises. Sa tâche principale consiste à récolter les souvenirs du héros, qui lui raconte un épisode inédit de sa jeunesse. Ainsi, Campbell se retrouve dans une position comparable à celle de Charlier, le scénariste défunt, ce que souligne un passage hautement réflexif du dernier épisode. Ayant achevé son récit, Blueberry déclare : « Six mois plus tard, j'étais muté à Fort Navajo ! Mais ceci est une autre histoire. » Ce propos renvoie au premier épisode de la série, intitulé précisément *Fort Navajo*. Et Campbell, comme s'il appelait de ses vœux l'écriture de cet album qui, sur un autre plan, existe déjà, réplique dans la même case : « Souhaitons que quelqu'un puisse un jour la raconter. »<sup>31</sup>... Il me semble, en outre, que Giraud a attribué à cet écrivain les traits de Balzac. Enfin, dernier élément de ce dossier : dans *Géronimo l'Apache*, Blueberry lit *Moby Dick* de Melville et compare Geronimo à la baleine blanche. Pareille citation était impensable à l'époque de Charlier. Tout se passe comme si, orpheline de son scénariste, cette grande bande dessinée populaire, qui fit les délices de mon enfance, s'interrogeait sur son propre mythe : cette interrogation passe par une référence ambiguë à la littérature, qui sert à la fois de double et de repoussoir.

Les pratiques sont donc multiples et les initiatives nombreuses et il est difficile de voir ce qui motive chacune d'entre elles. Dans l'ensemble, ma

pas mentionnés dans les albums. Voilà une pratique de la littérature instituée récemment (et très partiellement) exportée dans le monde de l'édition de la bande dessinée.

<sup>30</sup> GIRAUD (Jean), *Mister Blueberry*, Paris, Dargaud, 1995, p. 18. Voir la suite de la série : *Ombres sur Tombstone*, Paris, Dargaud, 1997 ; *Géronimo l'Apache*, Paris, Dargaud, 1999 ; *Ok Corral*, Paris, Dargaud, 2003 ; *Dust*, Paris, Dargaud, 2005.

<sup>31</sup> GIRAUD (Jean), *Dust*, *op. cit.*, p. 65.

conviction est que la bédé a d'ores et déjà acquis une grande légitimité culturelle et une autonomie certaine. Mais, à l'instar du polar, il lui reste un dernier échelon à gravir pour se situer tout à fait sur le même plan que la littérature (la peinture ou le cinéma) et elle semble hésiter à franchir ce pas ultime. Les adaptations de chefs-d'œuvre de la littérature sont la trace à la fois du petit espace qui reste à parcourir et du désir de le combler.

C'est dans ce contexte qu'il faut mesurer le travail accompli par Jean-Philippe Stassen avec *Cœur des ténèbres*. Ce travail apparaît comme doublement décalé par rapport à l'ensemble de la production contemporaine. Décalé dans le temps d'abord, puisqu'il reprend la pratique de l'illustration au moment où fleurissent les adaptations. Décalé dans la démarche créatrice, dans la mesure où son point de vue comporte une manière de critique à l'égard de l'œuvre littéraire et où il instaure un dialogue entre deux univers créateurs considérés comme égaux.

Ainsi, Jean-Philippe Stassen pourrait être décrit comme l'un des rares auteurs de bandes dessinées ayant franchi, l'air de rien, de façon décontractée, cette intimidante dernière marche <sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Si je devais en citer un autre, j'évoquerais Joann Sfar et son étonnante illustration du *Candide* (Rosny, Éditions Bréal, 2003). Sfar ne se contente pas de ce qu'il nomme des « interventions graphiques » : il n'hésite pas à commenter librement l'auteur dont il illustre le texte, se montrant parfois très irrévérencieux et retournant l'ironie voltairienne contre Voltaire lui-même. Il a également fait paraître ainsi un *Banquet* de Platon (Rosny, Éditions Bréal, 2002).