

Comment évaluer la qualité d'une adaptation d'une œuvre littéraire en bande dessinée : Le Vent dans les saules de Kenneth Grahame adapté par Michel Plessix

Noémie Valat

▶ **To cite this version:**

Noémie Valat. Comment évaluer la qualité d'une adaptation d'une œuvre littéraire en bande dessinée : Le Vent dans les saules de Kenneth Grahame adapté par Michel Plessix. Littératures. 2011. dumas-00827687

HAL Id: dumas-00827687

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00827687

Submitted on 29 May 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR des Lettres et arts
Département de Lettres modernes

Comment évaluer la qualité d'une adaptation d'une œuvre littéraire en bande dessinée : *Le Vent dans les saules* de Kenneth Grahame adapté par Michel Plessix

Mémoire de recherche pour le Master de Lettres et arts, spécialité Littératures, parcours Métiers des bibliothèques

Présenté par :
Noémie VALAT

Directeur de recherche :
Nicolas Rouvière
Maître de conférences

Année universitaire
2010-2011

TABLE DES MATIERES

Introduction.....p.5

1ère partie : Contextualisation et interprétations du roman.....p.10

1 LES HYPOTHESES DE LA CRITIQUE BIOGRAPHIQUE.....p.10
1.1 La genèse du roman.....p.10
1.1.1 La thématique du foyer.....p.10
1.1.2 L'importance des lieux.....p.11
1.1.3 Des aspirations déçues.....p.12
1.1.4 Un conte de chevet.....p.12
1.2 Les personnages comme représentation de l'auteur.....p.13
1.2.1 Le caractère rebelle de Crapaud.....p.13
1.2.2 L'intégration de Taupe au sein de la société.....p.14
1.2.3 La figure fraternelle et le tempérament artistique de Rat.....p.14
1.2.4 Le paternalisme et l'asocialité de Blaireau.....p.15

2 UN ROMAN DIDACTIQUE DE LITTERATURE DE JEUNESSE ?.....p.16
2.1 Des messages et des personnages adaptés à la jeunesse.....p.16
2.1.1 L'identification des jeunes lecteurs aux personnages.....p.16
2.1.2 Des messages à caractère moral.....p.17
2.1.3 La portée morale et didactique de l'œuvre.....p.18
2.2 Les différentes récits adaptés à différents publics.....p.19
2.2.1 Des chapitres centrés sur l'aventure.....p.19
2.2.2 Des parties tournées vers la méditation.....p.20
2.2.3 Les récits fermés, les récits ouverts.....p.21

3 LA MISE EN SCENE D'UN MONDE IDEAL, INSPIRE DE LA SOCIETE.....p.22
3.1 La représentation d'un monde idyllique.....p.22
3.1.1 L'enfance et la nature : deux idéaux de pureté.....p.23
3.1.2 Une Arcadie, un pays de cocagne.....p.24
3.2 La mise en place d'une utopie.....p.25
3.2.1 Un portrait de la société de Kenneth Grahame.....p.25
3.2.2 Une société organisée, codifiée.....p.26
3.2.3 La cartographie des espaces.....p.28
3.2.4 Un détournement de l'utopie ?.....p.29

4 L'IMAGINAIRE DEVELOPPE DANS L'OEUVRE : INTERPRETATION PSYCHANALYTIQUE.....p.30
4.1 La présence féminine remplacée par la sensualité.....p.30
4.1.1 Des paysages empreints de sensualité.....p.31
4.1.2 La jouissance de la nourriture.....p.32
4.2 L'imaginaire des éléments.....p.33
4.2.1 La terre comme origine.....p.33
4.2.2 La rivière comme femme et mère.....p.34
4.2.3 L'ambivalence de la rivière : entre confort et aventure.....p.35

2ème partie : Les problématiques de l'adaptation littéraire.....p.37

1 LA RELATION ENTRE UNE OEUVRE SOURCE ET SON ADAPTATION.....p.37
1.1 De l'adaptation à la recréation.....p.38
1.1.1 L'adaptation comme lecture et interprétation.....p.38
1.1.2 Les différents degrés de fidélité.....p.39
1.2 Le processus adaptatif.....p.39
1.2.1 Les éléments transférables et les données nécessitant d'être adaptées.....p.40
1.2.2 Les différents éléments à l'œuvre dans le processus adaptatif.....p.41

2 L'ADAPTATION COMME EXPLOITATION DES SPECIFICITES DU MEDIA...p.42
2.1 La dépendance du contenu par rapport au média.....p.42
2.1.1 L'idée d'autonomie des arts.....p.42
2.1.2 L'incarnation d'un sujet dans un média.....p.43
2.2 Les notions de " médiagénie " et de " médiativité "….....p.44
2.2.1 Une définition des concepts.....p.44
2.2.2 La médiagénie d'un récit comme ce qui permet la réflexivité d'un média..p.45
2.2.3 La médiativité en tant qu'imaginaire spécifique à un média.....p.46

3 LE POTENTIEL EXPRESSIF ET NARRATIF DE LA BANDE DESSINEE.....p.48
3.1 Les fonctions du texte et de l'image.....p.48
3.1.1 Les différentes relations entre le texte et l'image.....p.49
3.1.2 Les types de texte en bande dessinée.....p.49
3.1.3 L'expressivité du graphisme et de la couleur.....p.50
3.2 La composition des cases : plans, angles de vue et cadres.....p.51
3.2.1 Les différents plans.....p.51
3.2.2 Les différents angles de vue.....p.52
3.2.3 Les différents cadres.....p.52
3.3 La progression du récit : lecture linéaire et lecture tabulaire de la planche.....p.53
3.3.1 La lecture linéaire d'un album.....p.54
3.3.2 Les différentes fonctions des hypercadres.....p.54
3.4 Un regain d'intérêt pour la narration en bande dessinée.....p.56
3.4.1 La mise en avant de la narration en bande dessinée à travers les adaptations littéraires.....p.56
3.4.2 La bande dessinée littéraire comme dévoilement des mécanismes narratifs.....p.56

3ème partie : *Le Vent dans les saules* en bande dessinée.....p.58

1 COMPARAISON DES ELEMENTS CARACTERISTIQUES DU RECIT.....p.58
1.1 Les structures narratives.....p.59
1.1.1 La macrostructure.....p.59
1.1.2 La microstructure.....p.60
1.2 Le texte.....p.61
1.2.1 Des suppressions.....p.61
1.2.2 Un travail de reformulation et de substitution.....p.62
1.2.3 Des ajouts.....p.63
1.2.4 La catégorie de la permanence.....p.64

1.3 Le genre des œuvres et leurs personnages.....p.65
1.3.1 Le genre : de la *fantasy* animalière au conte.....p.65
1.3.2 Les caractéristiques des personnages.....p.66
1.3.3 L' "effet personnage " : la solidarité mise en avant.....p.67
1.4 La double tonalité des récits.....p.69
1.4.1 La tonalité comique et " héroïco-comique ".....p.70
1.4.2 Le registre lyrique.....p.71

2 LA BANDE DESSINEE COMME INTERPRETATION SINGULIERE DU ROMAN.....p.73
2.1 La dimension éthique.....p.73
2.1.1 Une sensibilité écologique proclamée.....p.73
2.1.2 L'infléchissement du conservatisme dans la bande dessinée.....p.74
2.2 La portée philosophique et symbolique.....p.76
2.2.1 La relation entre art et nature.....p.77
2.2.2 Le mysticisme du chapitre VII.....p.79
2.2.3 L'omniprésence d'une transcendance ?.....p.81

3 UNE ETUDE DE L'ALBUM COMME CREATION ORGINALE : ANALYSE DE PLANCHES.....p.83
3.1 L'ambivalence des tonalités, personnages et éléments.....p.83
3.1.1 L'interpénétration des deux registres.....p.83
3.1.2 Une présentation des personnages.....p.85
3.1.3 De l'aventure au calme : une opposition entre les éléments.....p.85
3.2 La découverte de l'essence des choses.....p.87
3.2.1 Entre l'effroi et l'émerveillement.....p.87
3.2.2 Une descente aux origines.....p.88
3.2.3 L'opposition entre nature et culture : un écologisme sous-jacent mais nuancé.....p.89
3.3 Des situations et des personnages caricaturaux.....p.91
3.3.1 Le contraste entre la rudesse du cachot et la douceur du personnage féminin.....p.91
3.3.2 Une constante opposition des personnages.....p.92
3.4 La représentation de la lutte des classes.....p.93
3.4.1 La profusion et le désordre sources d'effets comiques.....p.93
3.4.2 Un renversement provisoire de la hiérarchie sociale.....p.94

Conclusion.....p.96

Annexes.....p.100
Annexe 1 : appartenance sociale des personnages.....p.101
Annexe 2 : cartographie des lieux.....p.102
Annexe 3 : les microstructures au chapitre I.....p.103
Annexe 4 : intericonicité (1).....p.104
Annexe 5 : intericonicité (2).....p.105
Annexe 6 : intericonicité (3).....p.106
Annexe 7 : intericonicité (4).....p.107

Bibliographie.....p.108

INTRODUCTION

Les relations entretenues entre le roman et la bande dessinée sont marquées par l'ambivalence. En effet, au milieu du XXe siècle, des périodiques proposent des adaptations d'œuvres littéraires en bande dessinée, à l'instar des revues *Classic illustrated* ou *Mondial aventures*, qui publient des adaptations des *Misérables* de Victor Hugo ou de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. De nombreux albums sont inspirés de romans dans les années 1970 : *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier est adapté par Robert Bressy aux éditions Prifo (1977), les romans de Jules Verne sont repris entre autres par Franco Caprioli, qui fait une adaptation de *L'île mystérieuse* parue aux éditions Paulines en 1972, ou Renato Polese et Roudolph qui adaptent *Voyage au centre de la terre* chez Sagédition en 1978. Toutefois, une volonté des auteurs de bande dessinée de valoriser leur média émerge dans les années 1980, qui marquent une revendication de l'autonomie de la bande dessinée avec la naissance d'éditeurs indépendants encourageant la nouvelle création[1]. Or, de plus en plus d'albums sont des adaptations d'œuvres littéraires : ainsi, en 2008, 154 nouvelles publications sont des adaptations, tandis qu'en 2007 on en comptait 96 selon le rapport annuel de l'Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée (ACBD)[2]. L'adaptation littéraire en bande dessinée se mue donc en un phénomène de grande ampleur.

Des collections consacrées à ce type d'album sont créées entre 2007 et 2008, à l'instar de la collection " Ex Libris " des éditions Delcourt, " Rivages " chez Casterman ou " Adonis " des éditions Glénat. Le directeur artistique de cette collection, qui publie une série d'adaptations intitulée " Romans de toujours ", Roger Brunel, explique que sa collection cible un public jeune ainsi que des lecteurs étrangers souhaitant se familiariser avec la culture littéraire française. Il s'agit donc avant tout de présenter des œuvres majeures sous une forme nouvelle, plus accessible, qui amène le lecteur à se tourner ensuite vers l'œuvre originale. On peut en ce sens considérer que le succès des adaptations littéraires auprès du public tient principalement à la valeur éducative de ces ouvrages : c'est à un jeune public que s'adressent ces albums, qui permettent la découverte de grands classiques de la littérature au moyen d'un média populaire, apprécié par les plus jeunes. L'adaptation d'œuvres littéraires en bande dessinée a donc

[1]Michon, Emmanuelle. *Evolution de l'adaptation d'œuvres littéraires en bande dessinée.* Mémoire. Lettres modernes. Grenoble : Université Stendhal, 2009. pp.21-22

[2]Ratier, Gilles. " Bilan 2008 : Recherche nouveaux marchés... Désespérément ! ". *ACBD.* [en ligne] 2008 [consulté le 15 mai 2011]. <www.acbd.fr/bilan-2008.html>

une fonction patrimoniale, ce qui lui confère le statut de " valeur sûre " au regard d'un adulte prescripteur, qui estime que ce type d'album assure une transmission culturelle. C'est ce qu'explique Anne Vibert, qui considère que les adaptations ont aussi le statut de " valeurs refuges destinées à rassurer l'adulte prescripteur ou acheteur dans un monde où la valeur est devenue incertaine ou labile "[3]. Un grand nombre d'éditeurs se tourne alors vers ce marché et propose à des auteurs de bande dessinée d'adapter des œuvres considérées comme incontournables. L'adaptation d'œuvres littéraires en bande dessinée est en ce sens très souvent un phénomène commercial : il s'agit pour les éditeurs de constituer une collection la plus exhaustive possible de romans majeurs. Le risque existe que cette tendance se développe aux dépens de la qualité des albums.

Au sein de ce foisonnement d'adaptations, il apparaît essentiel de distinguer les bandes dessinées commerciales de celles qui ont une véritable valeur artistique. C'est pourquoi nous nous interrogerons sur ce qui fait la qualité d'une bande dessinée adaptée d'une œuvre littéraire. Par ailleurs, l'ampleur du phénomène amène à se poser la question de la légitimité de ces adaptations : que peuvent-elles apporter par rapport à l'œuvre originale ? Il apparaît de prime abord que le fait de rendre compte de l'œuvre source en respectant sa singularité est important, si l'on considère les adaptations littéraires comme une transmission d'un patrimoine culturel. Toutefois, ce qui confère à une adaptation sa légitimité, c'est aussi sa capacité à s'imposer comme une véritable création, au-delà d'un simple transfert de narration. Cette affirmation de l'adaptation comme œuvre à part entière passe par deux opérations. Il s'agit d'une part pour un auteur de s'approprier une création, d'en transmettre une interprétation qui lui soit propre, d'y apposer en quelque sorte une vision personnelle. Par ailleurs, la mise en œuvre des potentialités du média est un élément essentiel, qui permet de faire ressortir le caractère singulier de l'adaptation. Faire voir une œuvre sous un angle inédit passe par l'utilisation des moyens expressifs propres à la bande dessinée.

Juger de la qualité d'une adaptation littéraire en bande dessinée implique de tenir compte de divers facteurs, ce qui passe par un travail d'analyse. Ce dernier permet de différencier les ouvrages à visée commerciale, qui ont fait l'objet d'une commande de la part d'un éditeur, de ceux qui sont le fruit d'un investissement personnel de la part d'un auteur. Cette dichotomie est schématique mais représente les enjeux de l'adaptation de

[3] Blanchet, Marc (dir.). *Adapter des œuvres littéraires pour les enfants*. Gap : CRDP de l'académie de Grenoble, 2008. p.6

manière assez juste. En témoigne la qualité et la singularité du *Vent dans les saules* de Michel Plessix, adapté du roman éponyme de Kenneth Grahame. De nos jours, l'œuvre de Kenneth Grahame dans sa version intégrale n'est plus rééditée : hormis les rares exemplaires qui peuvent être trouvés sur internet ou chez les revendeurs, *Le Vent dans les saules* n'existe plus que dans une version simplifiée, remaniée, destinée aux enfants en bas âge. En outre, rares sont les études critiques françaises du roman anglais : celles-ci se limitent à une thèse qui propose une étude comparée des différentes œuvres de l'auteur, un mémoire qui pose la question du public visé par le roman et un essai traitant des classiques de la littérature de jeunesse entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle[4]. Ce faible impact du roman anglais en France permet d'affirmer que l'adaptation de Kenneth Grahame se distingue de la majorité des bandes dessinées littéraires revisitant des classiques.

Classique, *Le Vent dans les saules* l'est en revanche dans le monde anglophone. Mal accueilli par la critique à sa parution en 1907, *The Wind in the Willows* s'est peu à peu imposé comme un chef d'œuvre. Les premiers critiques de l'auteur avouant regretter les personnages des premiers ouvrages de l'auteur en sont venus peu à peu à considérer *Le Vent dans les Saules* comme le meilleur roman de Kenneth Grahame. Ce dernier s'est fait connaître par des recueils de nouvelles sur l'enfance comme *Pagan Papers* ou *The Golden age*, parus respectivement en 1893 et 1895, qui mettent en scène les activités d'un groupe d'enfants vivant à la campagne. Avec *Le Vent dans les saules*, Kenneth Grahame surprend son lectorat en consacrant une œuvre à des animaux anthropomorphiques. Le roman est centré sur le quotidien et les aventures de quatre animaux : Taupe, Rat, Blaireau et Crapaud. C'est à la découverte du monde et de la société au bord de la rivière que sont consacrées les premières pages de l'œuvre. Fatigué de sa tanière, Taupe sort profiter de la douceur printanière et fait la connaissance de Rat, qui l'invite à partager quelques temps sa vie sur une berge paisible. Au cours de ses aventures, Taupe se lie aussi d'amitié avec Blaireau et Crapaud. Ce dernier est au centre de l'attention dans la suite du roman : son goût immodéré pour l'automobile occasionne de multiples déconvenues, dont la dernière est l'occupation de son logis par les animaux du Bois Sauvage. Lieu dangereux, peuplé de créatures sans foi ni loi, le Bois Sauvage est source de péripéties, qui cimentent l'amitié entre les quatre protagonistes.

---

[4]Fyrth, D. M. Étude *littéraire Kenneth Grahame.*Thèse. Littérature anglaise. Paris : Université des Lettres, 1937.
Wüllschlager, Jackie. *Enfances rêvées : Alice, Peter Pan... Nos nostalgies et nos tabous.* Paris : Autrement, 1997.
Herlin, Jeanne. *The Wind in the Willows : a classic for children ?* Mémoire. Littérature anglaise. Grenoble : Université des Langues et Lettres, 1977.

Au Royaume-Uni et aux États-Unis, *Le Vent dans les saules* est donc une œuvre majeure, ce qui est dû à sa grande richesse. Dans sa préface aux éditions Phébus du roman, Alberto Manguel avoue " envie[r] le lecteur qui s'apprête à ouvrir ces pages pour la toute première fois ", car " il va pénétrer dans un pays accueillant où l'attendent des compagnons qui, de toute sa vie, ne le quitteront plus "[5]. Selon Alan Alexander Milne, auteur des fameuses *Aventures de Winnie l'Ourson*, l'œuvre de Kenneth Grahame invite le lecteur à une réflexion sur lui-même[6]. Présenté par son auteur comme une œuvre de littérature de jeunesse, *Le Vent dans les Saules* est accepté communément comme un roman qui s'adresse à chacun, quel que soit son âge, car tout individu peut se reconnaître dans ces aventures et ces personnages, qui peuvent être interprétés de différentes manières.

La complexité du *Vent dans les saules*, marqué par une importante polysémie, témoigne de l'enjeu relevé par Michel Plessix au travers de son adaptation : comment rendre compte d'une œuvre majeure, néanmoins méconnue du public auquel l'adaptation est destinée, tout en manifestant sa singularité ? C'est un véritable défi auquel s'est attelé Michel Plessix. Ce dernier s'est fait reconnaître dans le milieu de la bande dessinée avec *La Déesse aux yeux de Jade*, album humoristique dont il est le dessinateur, et a poursuivi sa collaboration avec le scénariste Dieter en créant les aventures de *Julien Boisvert* en quatre volets. Après l'écriture du scénario du diptyque *Les Forell,* qui raconte la vie peu ordinaire menée par un père et son fils, Michel Plessix se lance, en 1996, dans l'adaptation du *Vent dans les saules.* Tour à tour dessinateur et scénariste, Michel Plessix est cette fois seul dans la création de cette bande dessinée, qui remporte un vif succès auprès de la critique et des lecteurs, puisque l'auteur obtient le prix du public au festival d'Angoulême en 2000. *Le Vent dans les saules* de Michel Plessix fait donc l'unanimité, que ce soit auprès du public ou de la critique, très élogieuse. En témoigne aussi la réédition de l'ouvrage, composé de quatre tomes, au sein d'un album intégral. Cet important succès est révélateur de la réussite de l'adaptation de Michel Plessix.

L'ouvrage est en effet emblématique d'une bande dessinée littéraire de qualité. Il s'agira donc de déterminer en quoi l'adaptation de Michel Plessix fait à la fois preuve d'une grande fidélité envers le roman de Kenneth Grahame, qu'il transmet en faisant jouer les potentialités expressives de la bande dessinée, tout en manifestant son propre

[5]Préface d'Alberto Manguel pour l'édition Phébus. (Grahame, Kenneth. *Le Vent dans les saules*. pp.19-20)
[6]Préface d'Alan Alexander Milne à la version anglaise (Grahame, Kenneth. *The Wind in the Willows.* Londres : Wordsworth Editions, 1993. p.10)

point de vue sur l'œuvre. Nous tenterons alors de déduire de la façon dont Michel Plessix manifeste la singularité de son œuvre une description de ce qui fait la qualité d'une adaptation en bande dessinée d'une œuvre littéraire. Au regard de l'adaptation par Michel Plessix du *Vent dans les saules* de Kenneth Grahame, quels sont les divers éléments qui témoignent de la qualité de l'adaptation d'une œuvre littéraire en bande dessinée ?

Il apparaît de prime abord essentiel de contextualiser l'œuvre source, d'en définir les principales caractéristiques et interprétations. Nous nous baserons sur la traduction proposée par Jacques Parsons dans l'ouvrage paru aux éditions Gallimard, étant donné que la seconde traduction de Gérard Joulié, aux éditions Phébus, est postérieure à la parution de l'album de Michel Plessix. Nous dresserons ensuite le panorama des problématiques soulevées par la question de l'adaptation d'œuvres littéraires. Cet état des lieux permettra de se consacrer enfin à la bande dessinée, étudiée parallèlement au roman et en tant que création originale.

1ère partie : Contextualisation et interprétations du roman

Considéré par son auteur comme une œuvre de littérature de jeunesse, *Le Vent dans les saules* est aussi apprécié des adultes et a fait l'objet de nombreux articles et essais universitaires. Celles-ci permettent de distinguer plusieurs niveaux de lecture du roman, qui s'adresse à la fois aux enfants et aux adultes et manifeste une portée à la fois personnelle, didactique, éthique, philosophique et psychanalytique. Tout en utilisant les textes critiques émis au sujet du roman, privilégiant les plus récents, moins centrés sur la biographie de l'auteur, nous nous baserons sur des ouvrages plus généraux sur la littérature, ce afin de d'offrir le panorama le plus exhaustif possible sur les différentes interprétations que l'on peut faire du *Vent dans les saules.*

1 LES ÉLEMENTS DE CRITIQUE BIOGRAPHIQUE

Même à une époque où la critique textuelle a pris le dessus sur la critique biographique, les textes concernant le roman de Kenneth Grahame font, pour la plupart, référence à des évènements concernant la vie de l'auteur. Des éléments biographiques permettent d'expliquer certaines caractéristiques du récit, de même que les circonstances de la création de l'œuvre peuvent être mises en relation avec son contenu. C'est pourquoi les critiques sont enclins à démontrer que les personnages créés par Kenneth Grahame le représentent et que l'univers qu'il met en scène évoquent des lieux qui lui sont familiers.

1.1 La genèse du roman

La vie de l'auteur est résumée dans plusieurs des ouvrages critiques qui attribuent les caractéristiques principales du roman à des évènements survenus dans la vie de l'auteur. Selon eux, la grande importance des lieux tels le foyer et la nature seraient des réminiscences ou des souhaits propres à Kenneth Grahame.

1.1.1 La thématique du foyer

L'auteur a vécu jusqu'à l'âge de 5 ans en Écosse avec ses quatre frères et sœurs, son père et sa mère, brutalement décédée suite à une scarlatine. Peu après, le père délaisse ses enfants qui sont recueillis par leur grand-mère maternelle à Cookham Dene, au bord de la Tamise. La petite famille habite ensuite chez un oncle, puis Kenneth Grahame fait ses études à Oxford. Les critiques retrouvent à travers le personnage de Taupe, qui quitte son foyer pour découvrir la vie au bord de la rivière puis se perd, au chapitre 3, au cœur du " Bois sauvage ", le thème de l'abandon, de la séparation, qui aurait marqué l'enfance de l'auteur. De la même manière, Crapaud, un autre protagoniste, abandonne son douillet manoir pour réaliser ses aspirations, mener une vie plus trépidante. La perte du foyer est donc une thématique centrale dans le roman, qu'il est de coutume de mettre en lien avec la vie de l'auteur[7].

1.1.2 L'importance des lieux

Kenneth Grahame a, au cours de sa jeunesse, connu plusieurs régions du Royaume-Uni, dont certaines semblent apparaître dans *Le Vent dans les Saules.* Ainsi, la rivière décrite dans le roman n'est pas sans évoquer la Tamise[8], au bord de laquelle l'auteur a vécu lorsqu'il était hébergé chez sa grand-mère et auprès de laquelle il se rend encore, une fois adulte, pour pratiquer la pêche avec ses amis. Les espaces parcourus, habités, sont d'une importance capitale pour l'auteur, qui écrit un jour à sa femme : " Tu aimes les gens. Ils t'intéressent. Moi, je préfère les lieux "[9]. C'est certainement la raison pour laquelle Kenneth Grahame décrit avec précision les paysages et les espaces dans lesquels se déroule l'action. On remarque aussi un certain lyrisme dans les évocations de la nature, omniprésente, ce qui conduit à penser que l'eau, la forêt, les berges de la rivière revêtent une signification très forte dans la vie de l'auteur, qui y voit une sorte de lieu idéal, au sein duquel il se sent à l'aise, contrairement à la société dans laquelle il est contraint de vivre au quotidien. En témoigne la description que fait Rat à Taupe de la vie qu'il mène bord de l'eau :

---

[7] Wüllschlager, Jackie. *Enfances rêvées : Alice, Peter Pan... Nos nostalgies et nos tabous,* pp.159-160 et Hunt, Peter. *The Wind in the Willows, a Fragmented Arcadia*. New-York : Twayne Masterwork Studies, 1994. pp.33-40

[8] Green, Peter. *Beyond the wild wood, The world of Kenneth Grahame, author of the Wind in the Willows*.

[9] Wüllschlager, Jackie. p.160 – Cité par Green, Peter. *Kenneth Grahame : A Biography.* Londres, 1959

> Bricoler, patauger, ça n'a pas d'importance, semble-t-il, c'est ce qui fait le charme de cette vie. Ou vous partez, ou vous restez ; ou vous arrivez à destination, ou vous parvenez quelque part ailleurs ou bien même vous n'arrivez nulle part. Vous êtes toujours occupé, vous ne faites rien de particulier ; quand vous l'avez fait, vous avez toujours quelque chose d'autre en vue ; vous pouvez le faire si vous voulez, mais il vaut mieux rester tranquille. Regardez ! Si vraiment vous n'avez rien de mieux à faire ce matin, pourquoi ne descendrions-nous pas la rivière ensemble, histoire de passer la journée ?[10]

1.1.3 Des aspirations déçues

Kenneth Grahame est contraint de quitter définitivement la campagne anglaise pour s'installer à Londres, afin d'y travailler en tant que banquier, faute de pouvoir poursuivre ses études, pourtant brillantes, à l'Université. Malgré sa réussite professionnelle, puisque le jeune banquier gravit rapidement les échelons et devient le plus jeune Secrétaire de la Banque d'Angleterre, la profession de bureaucrate n'intéresse pas Kenneth Grahame qui s'évade à travers ses romans : publiées dans des journaux puis au sein d'un recueil intitulé *Pagan Papers*, qui paraît en 1873, ses premières nouvelles, mettant en scène le monde de l'enfance, sont un véritable succès littéraire. Après son mariage en juillet 1899 avec Elspeth Thompson, Kenneth Grahame se consacre à son nouveau foyer et à son travail. Les relations entre Kenneth Grahame et sa femme étant difficiles, il cesse d'écrire : le parcours professionnel et la vie sentimentale de l'auteur sont marqués par des frustrations, des renoncements nécessaires qui auraient été transposés dans son dernier roman. Dans *Le Vent dans les Saules,* les personnages principaux n'ont pas d'épouse, pratiquent des activités divertissantes et artistiques, pêchent, écrivent, sans avoir à se soucier de problèmes financiers ou à gérer une vie matrimoniale[11].

1.1.4 Un conte de chevet

En 1900 Kenneth Grahame devient père d'un garçon, Alastair, à qui il se plaît à lire et raconter toutes sortes de récits. *Le Vent dans les Saules* n'a pas été conçu comme un roman : il s'agit, à la base, d'histoires que racontait Kenneth Grahame à son fils avant qu'il ne s'endorme, concernant les aventures d'un crapaud facétieux. L'œuvre que l'on peut lire aujourd'hui consiste d'abord en une suite d'aventures improvisées, riches en péripéties et rebondissements concernant les aventures d'un Crapaud. Puis ces récits seront rédigés sous forme d'une série de lettres écrites à Alastair, en vacances avec sa

[10] Grahame, Kenneth. *Le Vent dans les saules*. Évreux : Gallimard, 1993. p.18
[11] Green, Peter.

mère, alors que son père est à Londres. Afin de garder contact avec son fils, Kenneth Grahame rédige une première lettre contant les aventures de Crapaud et se terminant par la mention " à suivre ", comme les autres qui suivront. Les lettres envoyées à Alastair servent non seulement à entretenir le lien avec son fils dont il s'est éloigné, mais permettent aussi à Kenneth Grahame de rire des défauts et faiblesses du jeune garçon, alors âgé de 7 ans. Le personnage de Crapaud dresse le portait, sur un ton humoristique, de l'enfant décrit comme intrépide et capricieux[12]. Crapaud apparaît comme un personnage obstiné, qui n'écoute pas les conseils de ses amis mais suit ses propres instincts : ses facéties évoquent des bêtises d'enfants. Le personnage se prend en effet de passion pour l'automobile, s'offrant " une nouvelle auto toute brillante, de grande taille, rouge vif "[13], comme pourraient en rêver un grand nombre de petits garçons. Crapaud va jusqu'à détruire sa voiture dans un accident et en voler une : le tempérament du personnage, tantôt plaintif et pleurnichard lorsqu'il se trouve dans l'embarras ou n'a pas ce qu'il désire, tantôt vif et animé, tellement passionné qu'il transgresse les limites que lui imposent ses proches et la société, n'est pas sans évoquer le caractère d'un enfant, auquel il est indispensable de rappeler fréquemment les règles de bonne conduite.

1.2 Les personnages comme représentation de l'auteur

Crapaud, comme les autres protagonistes du récit, semble aussi faire référence à une part de la personnalité de son auteur même. En effet, les critiques tels Peter Green et Peter Hunt voient dans les personnages de Taupe, Rat, Crapaud et Blaireau une représentation de chacun des aspects de la personnalité de leur créateur, ou de ce qu'il aurait aimé être.

1.2.1 Le caractère rebelle de Crapaud

Le comportement de Crapaud peut s'apparenter aux agissements d'un enfant capricieux, mais évoque aussi un adulte maniaco-dépressif, qui serait incapable de lutter contre ses pulsions. Ainsi, Crapaud cède à la tentation de voler des voitures à deux reprises, ses envies prenant le dessus sur toute rationalité et sens du devoir. Peter Green déduit du portrait qui est fait de Crapaud, personnage qui occupe une place primordiale au sein du roman, que Kenneth Grahame tente d'assouvir ses pulsions par l'intermédiaire

[12] Préface d'Alberto Manguel pour l'édition Phébus. Grahame, Kenneth. *Le Vent dans les saules*, p.16 et Wüllschlager, Jackie. p.171-172
[13] Grahame, Kenneth. p.120

de son personnage[14]. L'auteur a principalement grandi dans la période victorienne qui s'étend entre 1837 et 1901, au cours de laquelle la reine Victoria impose au peuple sa rigidité morale[15] : l'Église anglicane impose une influence très forte chez les populations rurales tandis que, dans les villes, de nombreuses sectes se développent, toute référence explicite à la sexualité est proscrite. Les règles de la société britannique à la fin du XIXe siècle sont donc autant d'instruments de répression et de mal-être contre lesquels l'auteur se rebelle à travers cet animal qui semble au bord de la folie, tant ses désirs ont pris le dessus sur les règles de la vie en société auxquelles il devrait se soumettre.

1.2.2 L'intégration de Taupe au sein de la société

Si la rigidité de la société londonienne semble peser à Kenneth Grahame, celui-ci y prend part et en a gravi les échelons. Tout comme son créateur, Taupe a grandi au sein d'une classe modeste comme en témoigne son logement, un terrier étroit, fort décoré mais confortable, comme l'exprime Rat à la découverte de la demeure de son ami : " Quelle formidable petite maison ! (…) Si ramassée ! Si bien comprise ! "[16]. Taupe opère dans le roman une ascension sociale puisqu'il est amené à rencontrer et côtoyer des animaux plus aisés, à l'instar de Rat qui vit dans un confort bourgeois, et de Crapaud qui a hérité d'un imposant manoir. De la même manière, l'auteur, orphelin ayant grandi à la campagne, finit par occuper une des plus honorables situations de l'administration anglaise à la Banque d'Angleterre à Londres. Tout comme Kenneth Grahame regrette Cookham Dene et Oxford, Taupe garde une nostalgie pour son ancien foyer dont il sent la présence alors qu'il marche avec Rat, ce qui l'émeut profondément[17]. Toutefois, le personnage s'intègre peu à peu à ce nouveau monde grâce à Rat et Blaireau, faisant office de mentors, de guides, ce qui peut se comparer à l'envie de Kenneth Grahame, privé très tôt de père, de trouver une figure fraternelle ou paternaliste.

1.2.3 La figure fraternelle et le tempérament artistique de Rat

Rat est en quelque sorte l'adulte qui accompagne et protège Taupe dans sa découverte du monde, lui présente ses amis, le guide, le conseille et l'accompagne : Rat fait donc à la fois office d'ami, de frère pour Taupe, auquel il s'attache fortement et

[14]Green, Peter.
[15] Zornado, Joseph. " Victorian imperialism and the golden age of children's literature ".*Inventing the child.* [en ligne]. 2001. [consulté le 12 décembre 2010] <http://search.ebscohost.com/> p.103
[16]Grahame, Kenneth. p.107
[17]Hunt, Peter. pp.57-58

n'hésite pas à venir en aide, conseiller, tout en exerçant une forte autorité sur le petit animal[18]. Par exemple, lorsque Taupe, ayant flairé la présence de son ancienne demeure, se lamente de ne pouvoir y retourner, Rat, pris de pitié, aide son ami à retrouver son terrier, malgré le froid et la faim, puis prend en charge la mise en place d'un dîner de Noël : " Je distingue la marque Old Burton, dit-il sur un ton approbateur. Taupe, plein de bon sens ! Juste ce qu'il faut ! Nous allons pouvoir nous faire de la bière chaude aux épices. Prépare tout ce qu'il faut pendant que je débouche les bouteilles "[19]. En outre, Rat représente sans doute ce à quoi aspire Kenneth Grahame : il est célibataire, à l'aise en société, vit entouré de ses amis sans se soucier de préoccupations financières, menant une vie paisible et oisive. Rat a tout le loisir pour composer des poèmes, comme " Le refrain des canards ", qu'il crée et chante " au soleil, sur la rive "[20] : c'est un artiste, comme son créateur.

1.2.4 Le paternalisme et l'asocialité de Blaireau

A l'inverse de Rat, Blaireau n'est pas à l'aise en société et vit donc reclus dans le Bois Sauvage. Son portrait est très proche de celui de son auteur puisque, comme Kenneth Grahame, " Blaireau a horreur du monde, des invitations, des dîners, de ce genre de choses "[21]. Toutefois, le caractère imposant et charismatique de l'animal en font un personnage craint et respecté de tous, y compris des animaux sans foi ni loi qui vivent dans le Bois Sauvage. Ainsi, Blaireau représente en quelque sorte le supérieur hiérarchique de son ami Rat et impose son autorité sur tous les animaux : il héberge les Rat et Taupe, perdus dans le Bois Sauvage, s'adressant à eux comme à des enfants : " Ce n'est pas une nuit pour que de petits animaux comme vous aillent se promener au dehors, dit-il sur un ton paternel. J'ai bien peur que tu ne te sois aventuré dans l'une de ces escapades dont tu as l'habitude, Raton "[22].

[18] *Ibid.* pp.58-63
[19] Grahame, Kenneth. p.114
[20] *Ibid.* pp.34-35
[21] *Ibid.* p.54 et Wüllschlager, Jackie. p.174
[22] Grahame, Kenneth. p.74

2 UN ROMAN DIDACTIQUE DE LITTERATURE DE JEUNESSE ?

Face à la bienveillance et à la crainte qu'inspire le personnage de Blaireau, décrit comme un vieillard asocial au bon cœur, tous les autres personnages du roman apparaissent comme des enfants qui ont besoin de règles pour vivre paisiblement ensemble mais aussi pour évoluer. Les aventures narrées dans le *Vent dans les Saules* s'adressent donc a priori à de jeunes lecteurs. Toutefois, l'histoire comporte aussi une forte dimension symbolique qui ne peut être interprétée que par des lecteurs avertis.

2.1 Des messages et des personnages adaptés à la jeunesse

Au Royaume-Uni, mais aussi aux États-Unis, le roman de Kenneth Grahame représente un classique de la littérature de jeunesse, que chacun a lu au cours de son enfance. C'est donc à un public jeune que s'adresse a priori *Le Vent dans les saules.* En témoigne son édition dans la collection " Folio Junior " de Gallimard, destinée à un public âgé entre 10 et 16 ans. En revanche, l'éditeur Phébus qui a publié l'œuvre en 2006 s'adresse à tous les publics. Ceci témoigne de l'ambivalence qui caractérise le roman, apprécié des enfants comme des adultes.

2.1.1 L'identification des jeunes lecteurs aux personnages

On peut considérer que, parmi les principaux personnages du roman, deux figures sont mises en avant : c'est aux aventures de Taupe et de Crapaud qu'est consacrée la majeure partie des chapitres. Ces deux protagonistes, dont les caractères s'opposent, ont pour point commun de se présenter comme des figures auxquelles peut s'identifier un lecteur enfant. Taupe possède de nombreuses caractéristiques qui permettent de l'apparenter à un enfant : épaulé par Rat, puis par Blaireau, il apprend la vie, grandit peu à peu, même s'il lui reste beaucoup à apprendre, comme le lui fait remarquer Rat : " il y a quantité de choses qu'il faut savoir, que nous comprenons mais pas toi, du moins pour l'instant "[23]. Cette propension des personnages à s'adresser à Taupe comme à un enfant peut être due à la naïveté dont fait preuve le petit animal, par

[23] *Ibid.* pp.64-65

exemple lorsqu'il est perdu dans le bois enneigé avec Rat et que ce dernier, ayant déduit de la présence d'un paillasson qu'une habitation se trouvait à proximité, ordonne à son ami de creuser dans la neige :

> -Est-ce que tu veux...dire... s'écria Rat au comble de l'excitation, que ce tapis-brosse ne te *dit* rien ?
> -Vraiment, Raton, dit Taupe maussade, je trouve que nous avons assez dit de folies. Où as-tu vu qu'un tapis-brosse pouvait *dire* quelque chose ? Ce n'est pas du tout le genre d'un tapis-brosse. Les tapis-brosses savent se tenir à leur place.[24]

Comme un enfant, Taupe fait parfois preuve d'obstination et de désobéissance, mais ce ne sont que de menus méfaits comparé à ce que Crapaud, emporté par la passion et la folie, accomplit.

Comme nous l'avons vu précédemment, le personnage de Crapaud, créé pour le fils de Kenneth Grahame, a des envies, des attitudes enfantines de garçon gâté. Selon Jeanne Herlin, c'est aussi parce qu'il est " le personnage le plus téméraire, qui aime s'exposer au danger "[25] que les jeunes lecteurs tendent à se projeter dans ce héros qui leur permet d'adopter, à travers la fiction, des conduites que les enfants ne sont pas autorisés à avoir. Jusqu'au dernier chapitre, Crapaud se moque de la loi, du respect d'autrui : il vole, triche, ment éhontément, profite de la gentillesse et de la faiblesse de ceux qu'il avait précédemment volés pour s'emparer à nouveau de leur automobile...

2.1.2 Des messages à caractère moral

Tous ces torts causés finissent par être regrettés, punis et réparés, ce qui confère à l'œuvre un caractère moral. Les aventures contées dans le roman ont effectivement pour objectif d'enseigner aux enfants des leçons de vie. Ainsi, Crapaud, après tous ces évènements, se réjouit à l'idée de retrouver son foyer, mais celui-ci est occupé par les animaux sans foi ni loi du bois sauvage : sa colère, sa tristesse de se retrouver la risée des belettes, des fouines et des hermines, qui " mangent [s]es provisions, vident [s]a cave, font de mauvaises plaisanteries sur [s]on compte, chantent des chansons grossières "[26], sont en quelque sorte une punition pour son mauvais comportement, tout comme l'attitude de ses amis à son égard, qui ne le ménagent plus. Même Rat, sensible et plein de compassion, s'adresse à son ami avec franchise et fermeté : " de ma vie, je

---

[24] *Ibid.* p.70
[25] " the most adventurous, the most danger-lover of the characters " (Herlin, Jeanne. *The Wind in the Willows : a classic for children ?*. p.33)
[26] Grahame, Kenneth. p.245

n'ai posé les yeux sur un objet aussi repoussant, dépenaillé que toi, et ayant plus mauvais genre ! Allons, cesse de te vanter et de discuter, hors d'ici ! ", " tu ne vois donc pas à quel point tu t'es conduit comme un idiot ? "[27]. Il faut encore quelques mésaventures pour que l'animal comprenne que sa vantardise est ridicule, et le banquet final qui clôt ses aventures marque son évolution. Crapaud étonne tous ses hôtes en faisant preuve d'une humilité nouvelle, répondant aux félicitations des invités : " Blaireau fut le cerveau, Taupe et Rat ont supporté la charge du combat. Moi, j'ai simplement servi dans les rang, je n'ai fait que peu de choses, ou rien du tout "[28]. On est cependant en droit de se demander, en refermant *Le Vent des les Saules*, si cette métamorphose est temporaire ou permanente.

2.1.3 La portée didactique de l'œuvre

Si le comportement de Crapaud sert d'exemple à ne pas suivre pour les jeunes lecteurs, les relations qu'entretiennent ses trois comparses sont au contraire des modèles de bonne conduite. Comme le souligne Jeanne Herlin, les qualités propres aux " gentlemen " sont mises en avant, telles la discrétion, l'ordre, le courage, l'entraide[29]. Ainsi, lorsque Taupe ne peut réprimer une larme, touché par l'amabilité de Rat, ce dernier a alors " la délicatesse de tourner son regard ailleurs "[30]. Taupe se voit loué par Rat pour son sens de l'organisation qui transparaît à travers son foyer bien ordonné. Le courage est aussi mis en avant : Rat n'hésite pas à sortir dans le froid pour secourir son ami perdu dans le Bois Sauvage[31]. Il apparaît que la valeur suprême, qui semble transcender toutes ces qualités, est l'amitié, la solidarité. En effet, les quatre amis ne cessent, tout au long du roman, de s'entraider, et l'apogée de cette solidarité apparaît dans le dernier chapitre, " Le retour d'Ulysse ", où les quatre animaux unissent leurs forces pour débarrasser le manoir de Crapaud des bêtes du Bois Sauvage[32]. L'esprit de partage, la loyauté sont fortement mis en avant, notamment à travers les dialogues des animaux, comme entre Taupe et Rat :

> Taupe sortit une patte de sous sa couverture, et, dans l'obscurité, chercha celle de Rat, qu'il serra.
> -Je ferai tout ce que tu voudras, Raton, murmura-t-il. Si nous nous enfuyions demain matin

[27] *Ibid.* pp.238-239
[28] *Ibid.* p.281
[29] Herlin, Jeanne. p.39
[30] *Ibid.* p.32
[31] Grahame, Kenneth. p.63
[32] *Ibid.* p.263

de bonne heure-de très bonne heure-pour retourner à notre bon vieux trou sur la rivière.
-Non, nous verrons, répondit Rat à voix basse. Merci beaucoup, mais il faut que je reste avec Crapaud jusqu'à la fin de son voyage. Ce ne serait pas sûr de le laisser livré à lui-même.[33]

Une autre valeur essentielle prônée à travers l'œuvre est la simplicité, la contemplation et le ravissement face à la nature. La vie en harmonie avec la nature apparaît comme source de bonheur, comme en témoigne le lyrisme employé par l'auteur dans les nombreuses descriptions qu'il fait du paysage, à l'exemple de celle-ci qui ouvre le chapitre IX : " Selon toutes les apparences, les pompes de l'été étaient à leur apogée ; dans les terres labourées, la couleur verte avait été remplacée par des tons dorés, les sorbiers s'étaient couverts de baies rouges, les bois étaient tâchés çà et là, d'un fauve ardent "[34]. Seul un lecteur adulte dispose des codes de lecture lui permettant de déduire du champ-lexical de la couleur, la probable comparaison de la nature à la fin de l'été avec une puissance royale, puisqu'on trouve le terme " pompe ", la couleur " dorée ", qui renvoient au faste et au luxe. Toutefois, l'impression de vitalité qui se dégage de cet extrait est susceptible d'être ressentie par tout un chacun. La portée éthique du roman est explicite, et peut être aisément comprise par un enfant, malgré le fait qu'une lecture plus approfondie permette d'en caractériser plus finement les enjeux et de déceler de nouveaux sens, que nous développerons plus loin.

2.2 Les différents récits adaptés à différents publics

Différents niveaux de compréhension s'ouvrent alors au lecteur, ce qui prouve que *Le Vent dans les saules* s'adresse à toutes les tranches d'âges. La structure même de l'ouvrage montre sa propension à cibler plusieurs types de publics.

2.2.1 Des chapitres centrés sur l'aventure

On peut considérer que les chapitres VI, VIII, X et XI, narrant les aventures de Crapaud, sont destinés prioritairement aux enfants. L'humour qui se dégage de ces passages, la succession très rapide et ininterrompue de rebondissements visent à amuser, distraire en même temps qu'édifier un jeune lecteur.

En effet, on remarque un schéma récurrent qui transcende la totalité de cette partie du récit : Crapaud, triomphant et sûr de lui, agit sans se soucier du danger ni de la

[33] *Ibid.* pp.44-45
[34] *Ibid.* p.183

morale, puis il se trouve contré par des obstacles qui le placent dans l'embarras, ce qui l'amène à regretter son comportement, mais il parvient toutefois à en s'en sortir et, triomphant, continue ses méfaits... Par exemple, au chapitre VIII, fier d'avoir réussi à s'échapper de la prison et déguisé en blanchisseuse, Crapaud s'apprête à acheter un ticket de train puis découvre avec effroi qu'il a laissé son veston dans sa cellule de prison : tout peiné, il va implorer le chauffeur, qui le laisse monter dans le train ; Crapaud reprend alors de l'aisance et du courage, jusqu'à ce qu'il remarque que les agents de police le poursuivent à bord d'une locomotive, il demande donc pardon au chauffeur de train d'avoir abusé de sa crédulité[35].

2.2.2 Des parties tournées vers la méditation

Les autres chapitres du roman, consacrés à la vie au bord de la rivière, sont beaucoup moins vifs et rythmés, ce qui conduit à penser qu'ils sont plus propices à la méditation, la réflexion, que les aventures de Crapaud tournées vers l'action. Parmi ces passages où sont développés les apprentissages, l'évolution progressive de Taupe dans le nouveau monde, deux chapitres se distinguent, que l'on peut qualifier de mystiques.

Au chapitre VII, " Le joueur de pipeau de l'aurore ", Taupe et Rat profitent de la fraîcheur d'une soirée d'été quand l'annonce de la disparition de l'enfant de leur ami Loutre les pousse à partir à sa recherche, dans une nuit baignée par la lumière de la lune, le long de la rivière. Peu après avoir embarqué, Rat entend une musique qui le remplit de joie et d'émotion, et conduit les animaux vers une petite île, où ils rencontrent le dieu Pan. Au lever du jour, les deux protagonistes retrouvent le petit Portly et oublient tout ce qui s'est passé, hormis de vagues sensations[36]. Ce chapitre soulève de nombreuses interrogations de la part des critiques, qui se demandent si l'auteur fait ici état d'une croyance profonde : cette scène manifesterait le paganisme qui s'est développé à l'époque édouardienne entre 1900 et 1910, témoignage d'une foi en la nature, à la fois origine du monde et force, puissance hors de laquelle toute vie est impossible[37].

Le chapitre IX, " Tout le monde sur la route ", apparaît moins polysémique mais demeure toutefois ambivalent : Rat y fait la connaissance d'un Rat de mer venu de Constantinople, qui raconte au protagoniste, animal casanier, très attaché à son foyer au bord de la rivière, ses voyages dans le sud. Fasciné, Rat se trouve alors dans un état de transe hypnotique et prépare ses affaires pour se mettre en route vers le monde inconnu,

[35] *Ibid.* pp.169-179
[36] *Ibid.* pp.141-158
[37] Green, Peter.

n'eût-il été empêché par Taupe qui le ramène peu à peu à la raison[38]. Il apparaît ici que le confort du foyer, de la vie au bord de la rivière est remis en question par l'auteur, puis l'état initial est restauré et la vie reprend son cours comme si rien ne s'était passé : le désir de voyager, l'envie de s'évader doit-il être interprété comme une tentation à laquelle il n'est pas bon de céder, ou est-ce un besoin légitime et nécessaire, mais trop compliqué à accomplir ? Quoiqu'il en soit, Taupe joue dans ce chapitre un rôle prépondérant, ce qui montre son évolution : le petit animal a pris de l'assurance, et ici les rôles s'inversent puisque c'est lui qui guide et assiste son ami Rat.

2.2.3 Les récits fermés, les récits ouverts

Le parcours de Taupe, qui est exposé dans l'œuvre, permet au critique Peter Hunt de qualifier *Le Vent dans les saules* de " bildungsroman " ou roman de formation[39] ; le petit animal naïf et maladroit est, à la fin de l'ouvrage, félicité et pris en exemple par Blaireau :

> Taupe, dit Blaireau de sa voix sèche et calme, j'ai l'impression que tu as plus de bon sens dans ton petit doigt que certains autres animaux n'en ont dans tout leur gros corps. Tu as merveilleusement manœuvré et je commence à fonder de grands espoirs sur toi. Brave Taupe ! Intelligent Taupe ![40]

La structure des romans de formation, marquée par la présence d'une véritable fin tout en ouvrant sur de nouvelles perspectives d'évolution des personnages est donc une structure que Peter Hunt qualifie de " mi-ouverte "[41], que l'on trouve principalement dans des ouvrages destinés aux adolescents.

Au sein de cette structure s'ajoutent d'autres histoires qui connaissent une véritable résolution et sont plus réconfortantes pour un jeune lecteur, comme l'aventure de Taupe dans le Bois Sauvage, qui s'achève avec un repas de Noël au chaud, dans sa demeure.

Enfin, plusieurs questions du roman demeurent en suspens : quel est ce dieu Pan auquel il n'est fait référence qu'une seule fois dans le roman, et dont l'existence n'est jamais abordée par la suite ? Rat est-il définitivement guéri de sa soif du monde inconnu ? Ces ambivalences permettent de considérer qu'aux deux premières structures s'ajoute une structure caractéristique des histoires " pour adultes " : la fin n'est pas

[38]Grahame, Kenneth. pp.183-210
[39]Hunt, Peter. p.27
[40]Grahame, Kenneth. p.261
[41] " semiclosed " (Hunt, Peter. p.27)

résolue ou inclut d'importants changements, ce qui force le lecteur à se projeter dans l'avenir, recréant ainsi la complexité de l'existence[42]. Cette cohabitation entre des histoires closes et un récit ouvert, sans véritable résolution, amènent Peter Hunt à conclure que *Le Vent dans les saules* est une histoire universelle, s'adressant à la fois à l'enfant, l'adolescent et l'adulte[43].

3 LA MISE EN SCENE D'UN MONDE IDEAL, INSPIRE DE LA SOCIETE

Le critique Peter Hunt affirme que Kenneth Grahame crée à la fois " un terrain de jeu sans responsabilités " ainsi qu'une " idylle régressive : le « jardin secret » de la conscience adulte, l'Arcadie qui n'a jamais existé "[44]. *Le Vent dans les saules* met en scène un monde idéal afin de s'évader d'une société, vécue comme répressive et corrompue, grâce à la littérature. La période entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle peut être considérée comme l'âge d'or de la littérature de jeunesse, car les grands classiques pour enfants ont été publiés à cette période, à l'instar d'*Alice au pays des merveilles* (1865) de Lewis Carroll ou du personnage de Peter Pan créé par James Matthew Barrie en 1902. Le dernier roman de Kenneth Grahame fait donc partie de cette littérature, florissante sous le règne de la reine Victoria, qui se plonge dans le monde de l'enfance en créant un monde imaginaire parlant à l'imaginaire de toute une société[45].

3.1 La représentation d'un monde idyllique

C'est un monde idéal, non corrompu par la société de consommation qui est dépeint dans *Le Vent dans les saules.* En ce sens, l'ouvrage présente aux lecteurs une Arcadie ou un pays de cocagne. En outre, le fait que l'œuvre soit fortement ancrée dans le monde de l'enfance et de la nature lui confère une portée symbolique, liée à un idéal de pureté, si l'on tient compte de la représentation de ces thématiques dans l'imaginaire commun de l'époque à laquelle l'œuvre a été conçue.

---

[42] *Ibid.* p.28
[43] *Ibid.* p.40
[44] " What Grahame is creating is, on the one hand, a playground without responsibility (…). He is, of course, creating a regressive idyll : this is the " secret garden " of adult consciousness, the arcadia that never was " (*Ibid.* p.115)
[45] Wüllschlager, Jackie. pp.13-19

3.1.1 L'enfance et la nature : deux idéaux de pureté

C'est sous le règne de la Reine Victoria que la société prend peu à peu conscience que les enfants ont leurs spécificités, leurs besoins propres. Des transformations sociales, politiques et économiques accompagnent ce changement dans les mentalités : des lois sur le travail des enfants voient le jour, des associations pour la protection de l'enfance apparaissent. De plus en plus de produits spécialement destinés aux enfants sont fabriqués et achetés en grande quantité par les classes supérieures de la société, comme les habits, les jouets... C'est donc dans ce contexte que les livres pour la jeunesse sont édités en grand nombre, allant jusqu'à devenir un des secteurs les plus rentables de l'activité éditoriale. Les enfants symbolisent la pureté, l'innocence, à tel point qu'on va jusqu'à voir en eux des êtres rédempteurs, car vierges de tout péché, dotés du pouvoir de racheter les adultes[46].

Une symbolique très forte est liée à l'image de l'enfant, que l'on associe aussi à la nature, dans la lignée des poètes romantiques tels William Wordsworth, chez qui les enfants possèdent une bonté naturelle, ne sont capables d'aucun artifice. Dans le poème intitulé "L'arc en ciel", écrit par Wordsworth en 1802, l'auteur crée cette formule devenue célèbre : "l'enfant est le père de l'homme "[47] que l'on peut interpréter comme l'affirmation d'une sagesse propre à l'enfant qui lui confère une autorité sur l'individu adulte. On retrouve cet imaginaire chez Kenneth Grahame : dans ses œuvres précédentes, notamment les recueils de nouvelles *The golden age* (1895) et *Dream days* (1898), sont décrites les activités d'enfants vivant à la campagne, la nature y est donc omniprésente, faisant pleinement partie des occupations, du quotidien, des jeux des personnages. Un cap est franchi avec *Le Vent dans les saules*, unique roman de Kenneth Grahame mettant en scène des animaux auxquels, comme nous l'avons vu, les jeunes lecteurs sont amenés à s'identifier. Enfance et nature forment donc, dans l'imaginaire de la société victorienne, un idéal de pureté et d'espoir que nombre de grands auteurs de l'époque mettent en scène dans leurs romans.

3.1.2 Une Arcadie, un pays de cocagne

Cette omniprésence de la nature dans l'œuvre de Kenneth Grahame amène

[46] *Ibid.* pp.22-28

[47] " The child is the father of the man ". Wordsworth, William. *Intimations of immortality.* Kessinger Publishing, 1802

plusieurs critiques à qualifier *Le Vent dans les saules* d' "Arcadie ". Ce genre apparenté à l'utopie met en scène des personnages dans un cadre pastoral, à l'abri de tout péché et de toute souffrance. Bien que les animaux du roman peuvent entrer en conflit, éprouver de la jalousie, présentant ainsi des défauts propres au genre humain, les protagonistes vivent aussi, selon la définition que donne Raymond Trousson de l'Arcadie, " à l'abri des contraintes et sans souci du lendemain "[48]. Comme nous l'avons vu, Rat invite Taupe à partager sa vie paisible au bord de l'eau : les animaux pêchent, créent, mangent des mets copieux. Cette description permet d'apparenter alors l'univers du *Vent dans les saules* à un Pays de Cocagne où l'on passe son temps à manger, boire et ne rien faire, puisque la nécessité de travailler n'existe pas.

Arcadie et Pays de Cocagne ont pour point commun de présenter des univers oniriques, détachés du réel. En un sens, *Le Vent dans les saules* met en scène un monde imaginaire, dans lequel il ne faut pas chercher de vraisemblable. Premièrement, le fait que des animaux parlent, se comportent et s'habillent comme des humains, affiche d'emblée le caractère merveilleux du récit. D'autre part, à la parution du roman, il a été reproché par la critique à Kenneth Grahame de dresser un portrait des animaux non scientifique : leur taille, leur mode de fonctionnement, ne sont pas inspirés de la réalité biologique des espèces décrites[49]. En outre, la taille des animaux est modulée au gré de la narration, ce qui place le roman hors de toute logique : parmi ses amis, Crapaud est un petit animal comme les autres, mais lorsqu'il se trouve dans le monde des humains, sa taille lui permet de conduire une automobile ou faire la queue au guichet d'une gare. Sous bien des aspects, l'univers du *Vent dans les saules* s'ouvre au lecteur comme un monde irréel, voire onirique, l'invitant à une évasion dans un monde imaginaire. Toutefois, *Le Vent dans les saules* est aussi empreint d'une réalité sociale et économique de son temps, ce qui le rapproche de l'utopie.

3.2 La mise en place d'une utopie

Tandis que l'Arcadie ou le Pays de Cocagne rejettent toute forme d'organisation sociale, mettant en scène un monde anarchique, la société décrite dans *Le Vent dans les saules* est structurée par un ensemble de codes, de règles, de mœurs. Raymond Trousson distingue plusieurs caractéristiques inhérentes au genre de l'utopie : il s'agit d'une

[48]Trousson, Raymond. *Les Pays de nulle-part*. Bruxelles : Éditions Universitaires de Bruxelles, 1999. p.26
[49]Hunt, Peter. p.15

société modélisée qui progresse de manière autonome, en autarcie. L'insularité de l'utopie est donc un stéréotype associé au genre, de même que la présence d'une figure de " vieux sage ". L'utopie est aussi basée sur le monde réel, dans le sens où la société qui est décrite est proposée comme alternative au modèle existant.

3.2.1 Un portrait de la société de Kenneth Grahame

Malgré sa dimension merveilleuse, le roman de Kenneth Grahame présente de nombreux points communs avec le monde réel, dont il dresse à la fois un portrait fidèle et opposé. L'usage d'animaux pour mettre en scène les mœurs d'une société de manière critique est bien connu, évoquant aux lecteurs français *Les Fables* de La Fontaine. L'ouvrage de Kenneth Grahame semble donc vouloir exposer la décadence de la société au sein de laquelle il s'inscrit : c'est au début du règne du roi Édouard, alors que l'on constate les limites de la culture victorienne, que paraît *Le Vent dans les saules.* Marquée par un fort essor de l'urbanisation en même temps que l'expansion de la colonisation, la société victorienne voit ses valeurs de domination, de progrès remises en cause. C'est au début du XXe siècle que l'on prend conscience en Angleterre des conséquences néfastes de l'industrialisation, de l'urbanisation, changement des mentalités que reflète le roman tout en prônant des valeurs enracinées dans la société britannique. Par sa mise en scène de la nature et le ton très ironique adopté à l'égard du comportement de Crapaud, Kenneth Grahame semble prôner le contrôle de la croissance, des richesses, pour que l'Angleterre retrouve sa tranquillité pastorale[50].

On remarque en effet dans *Le Vent dans les saules* que ce qui relève de la modernité est associé à la démesure, la décadence : Crapaud représente la victime consentante de ce qui apparaît comme une régression de l'humanité vers des pulsions primitives. Sa passion pour l'automobile apparaît bien comme une folie, l'animal s'abandonne à ses instincts, il n'est plus maître de lui même, comme le montre l'état de transe et de béatitude dans lequel se trouve Crapaud après que sa roulotte a été renversée par une automobile. Contrairement à Rat et Taupe, le personnage n'est absolument pas scandalisé mais " plongé dans une sorte d'extase, un sourire béat sur les lèvres ", émettant de temps à autre le son " poup-poup ", onomatopée qui retranscrit le bruit du moteur du véhicule. Cette inquiétante attitude montre que Crapaud est " possédé par une nouvelle manie "(*LVS*, pp.49-50)[51] : l'adjectif employé par Rat évoque

[50]Zornado, Joseph. pp.118-119
[51]Grahame, Kenneth. pp.49-50

la folie de l'homme et son admiration aveugle devant les nouvelles techniques de l'époque. Cette représentation critique de la société " trahit un sentiment d'échec dans l'adaptation au monde tel qu'il est ", ce qui constitue la base de l'utopie[52]

.

3.2.2 Une société organisée, codifiée

S'il apparaît très critique à l'égard du progrès industriel, *Le Vent dans les saules* met aussi en scène des principes, des valeurs caractéristiques de son époque qui ne semblent pas décriées mais au contraire prônées. Les animaux évoluent au cœur de ce que l'on peut nommer une société hiérarchisée : des rapports de domination sont établis entre les animaux. En effet, on peut considérer, à l'instar de Jeanne Herlin (cf. annexe 1) que Crapaud, héritier d'un imposant manoir, appartient à l'aristocratie. Blaireau possède lui aussi de nombreuses terres et son autorité sur les autres animaux le place en haut de l'échelle sociale. Rat s'apparente à un bourgeois fort aisé, il ne manque de rien, dispose de confort et de nourriture à volonté, tandis que Taupe, à en juger par la description qui est faite de son foyer, appartient à une classe inférieure à celle des autres animaux, la nourriture dont il dispose chez lui n'étant pas aussi raffinée que les mets délicats qui lui sont proposés chez Rat.

A côté des protagoniste évoluent les lapins, hermines, belettes, fouines... masse uniforme d'animaux que l'on peut identifier au prolétariat[53]. Un rapport de domination est donc instauré entre les animaux, ceux qui vivent dans l'opulence et n'ont pas besoin de travailler soumettant les autres. Lorsque cette hiérarchie est remise en cause à la fin du roman par les belettes, fouines et hermines qui ont pris possession du manoir de Crapaud, tous les moyens sont bons pour remettre en ordre cette micro-société :

> -Nous nous glisserons tranquillement dans l'office, s'écria Taupe.
> -Avec nos pistolets, nos épées et nos cannes, hurla Rat.
> -...et nous nous jetterons su eux, dit Blaireau.
> -...et nous les rosserons...les rosserons...les rosserons ! s'écria Crapaud au comble de l'extase, courant tout autour de la pièce, sautant par-dessus les chaises.[54]

Comme le montre cette conversation pleine d'ardeur voire de haine, la remise en cause de l'organisation sociale mérite une violente punition selon les protagonistes, qui parviennent finalement à restaurer l'ordre initial. En effet, après leur victoire, Crapaud, Rat, Taupe et Blaireau sont à nouveau en relation de pouvoir face aux fouines, belettes

[52]Trousson, Raymond. p.16
[53]Herlin, Jeanne. pp.16-18
[54]Grahame, Kenneth. p.256

et hermines, qui se montrent " très repentantes "[55]. En-dessous de ces animaux sans foi ni loi qui occupent le bois sauvage, les chevaux apparaissent comme des esclaves : lorsque Crapaud, Rat et Taupe partent en expédition à bord d'une roulotte, il capturent " le vieux cheval gris (…) désigné par Crapaud pour se charger de la partie la plus poussiéreuse de l'expédition ", peu importe si " il préférait vraiment l'enclos et on eut beaucoup de peine à l'attraper "[56]. En outre, la description du cheval que Crapaud finit par " transformer (...) en espèces sonnantes " est assez explicite quand à l'esclavage de certains animaux : " au détour d'une courbe, un cheval solitaire, qui marchait avec peine, se montra ; il était penché en avant, perdu dans ses pensées. Des traits en corde fixés à son collier partait un long câble, tendu mais s'inclinant à chacune de ses enjambées, et dont l'autre extrémité ruisselait de gouttes d'eau "[57].

En plus d'être organisée d'une manière stricte, toute menace à l'égard de l'ordre social étant sévèrement punie, la société du *Vent dans les saules* est composée de codes, de règles de vie qui sont énoncés çà et là dans l'ouvrage, ce qui montre qu'un travail réflexif de la part de l'auteur a été mené afin de créer un univers paraissant organisé et vraisemblable, si l'on omet qu'il s'agit d'animaux. Parmi ces usages, on trouve l'interdiction d'entreprendre " une action décisive, vigoureuse, ou même de moyenne importance pendant l'hiver qui est une période d'engourdissement "[58] ou encore " de commenter la disparition subite d'un ami à aucun moment, pour une raison quelconque et même sans raison "[59]. En ce sens, *Le Vent dans les saules* correspond à ce que Raymond Trousson entend par utopie : le fruit d'une démarche réflexive de la part d'un auteur, qui part d'une observation de la société pour opérer un travail artistique de description d'un monde " doué d'une vie plausible "[60].

3.2.3 La cartographie des espaces

Le Vent dans les saules consiste bien en la description d'une communauté, organisée selon des principes politiques, moraux et économiques, vivant dans un monde présenté comme un idéal à réaliser, située dans un espace minutieusement décrit et ordonné : en ce sens, les berges et le Bois Sauvage apparaitraient comme des

[55]*Ibid.* p.272
[56]*Ibid.* p.43
[57]*Ibid.* p.213
[58]*Ibid.* p.80
[59]*Ibid.* p.28
[60]Trousson, Raymond. p.19

microcosmes de la société humaine. Il est possible de constituer une véritable cartographie des lieux dans lesquels évoluent les personnages, tant la description des espaces, ainsi que des liens entre ces espaces, est précise. C'est pour cela que l'on peut considérer que Kenneth Grahame représente un monde merveilleux qui s'inscrit dans une réalité physique. On peut distinguer deux types de lieux, symboles de l'ambivalence qui parcourt le roman : aux espaces de confort domestique s'opposent les endroits sauvages, inconnus. C'est la rivière qui fait le lien entre tous ces lieux, traversant champ, prairies, bois... jusqu'à l'océan, plus inconnu et terrifiant encore que le monde des hommes. Le terrier de Taupe, le manoir de Crapaud, la maison de Blaireau ainsi que les berges de la rivière où se trouve la demeure de Rat sont décrits avec minutie.

Tous ces lieux sont des merveilles de confort domestique, chacun à leur manière, et s'accordent avec la personnalité de leurs propriétaires. Ainsi, si le manoir de Crapaud est grandiose, en accord avec le caractère expansif du petit animal, la maison de Blaireau, qui comporte de nombreux passages souterrains permettant de traverser le Bois Sauvage, reflète la position du personnage, à la fois ami de ceux qui vivent sur les berges de la rivière et reconnu comme une autorité par les habitants du Bois Sauvage. Ce dernier lieu représente un espace où prolifèrent les animaux sans fois ni loi, dans lequel il n'est donc pas recommandé de se promener, à moins de disposer de moyens de défense.

Ernest Howard Shepard, illustrateur le plus connu du *Vent dans les saules*, a réalisé une carte du lieu en position liminaire (cf. annexe 2). Sur ce plan, qui récapitule les lieux parcourus ou simplement évoqués dans le roman, figure une boussole qui symbolise la réalité physique de ces espaces, ce afin de conférer à ce récit imaginaire un caractère vraisemblable, ce qui est une des caractéristiques de l'utopie. En outre, le fait que l'espace dans lequel vivent les personnages du roman soit éloigné du monde des hommes, auquel les animaux ne se mêlent qu'en cas de nécessité, permet de qualifier la société décrite dans l'ouvrage comme un monde insulaire, une société autarcique, au même titre que les communautés décrites par Thomas More dans son *Utopie* (1516).

3.2.4 Un détournement de l'utopie ?

Si *Le Vent dans les saules* correspond à certains caractères généraux de l'utopie énoncés dans *Voyages aux pays de nulle part*, certains éléments sont opposés à ce qui définit l'utopie, voire aux genres apparentés. Raymond Trousson explique que la société utopique est basée sur un bonheur collectif, partagé, remettant ainsi en cause

l'organisation traditionnelle des sociétés, tout en plaçant l'être humain au centre du processus, comme maître de ses actions et des évolutions de cette " création humaine, réalisée sans appel à une transcendance extérieure "[61]. Dans *Le Vent dans les saules*, au contraire, la société est hiérarchisée de manière traditionnelle, la remise en cause de cette organisation étant au contraire une menace au bonheur, qu'il faut tenter de rétablir. Tandis que les utopies se définissent par la présentation qu'elles font d'un monde tourné vers l'avenir, D'autre part, les seuls êtres humains qui apparaissent au cours du récit sont des personnages secondaires : l'homme n'a pas sa place dans cette société exclusivement composée d'animaux, et ce qui renvoie aux progrès techniques propres à l'humanité, comme l'automobile, constitue une menace pour la sérénité de la vie au bord de la rivière.

Enfin, l'existence d'une transcendance est postulée au chapitre 8, " Le joueur pipeau de l'aurore ", dans lequel Taupe et Rat rencontrent le dieu Pan, bienveillant et protecteur. Le passage où les deux animaux sont menés, sous l'effet d'une puissance extérieure, sur l' "île du dieu Pan " est empreinte d'un fort mysticisme, comme en témoigne l'utilisation d'adjectifs qui renvoient au divin, tels les mots " appel ", " chose divine ", " l'élu ", " lieu consacré "[62]. Toutefois, d'autres termes renvoient à la magie (" mystère ", " étrange ", " charme ") et à l'onirisme (" rêve "), ce qui laisse supposer que cette divinité est le fruit de l'imagination des personnages.

Les détachements opérés par l'auteur par rapport au genre font de l'ouvrage une composition singulière. *Le Vent dans les saules* apparaît de ce fait comme un mélange entre plusieurs formes d'utopies, lui permettant de mettre en scène une une société idéale et merveilleuse, basée sur une réalité concrète.

[61] *Ibid.* pp.24-25
[62] Grahame, Kenneth. pp.145-150

4. L'IMAGINAIRE DE L'OEUVRE : INTERPRETATION PSYCHANALYTIQUE

Le caractère merveilleux de l'univers dépeint par Kenneth Grahame invite à examiner le roman d'un point de vue psychanalytique en interrogeant l'imaginaire à l'œuvre dans *Le Vent dans les saules.* David Gooderham considère que certains aspects du récit éveillent de manière inconsciente les émotions profondes du lecteur, ancrées en chaque individu depuis sa naissance[63]. Les passages mystiques, mystérieux, ainsi que certains éléments récurrents du texte, que le lecteur a tendance à ne pas remarquer tant ils semblent familier, évoqueraient un imaginaire commun à tous les hommes.

4.1 L'absence de sexualité remplacée par la sensualité

Trois femmes seulement apparaissent dans le roman et, si elles occupent des postes clés puisque c'est en partie grâce à elles que Crapaud parvient à s'échapper de la prison, puis à rentrer chez lui, elle n'en demeurent pas moins des personnages secondaires, qui n'apparaissent dans le récit qu'à de brefs instants. La fille du geôlier, qui prend Crapaud en pitié et l'aide à s'évader de la prison, la blanchisseuse, dont Crapaud prend le costume, et la marinière qui accueille Crapaud, toujours déguisé, sur son bateau, avant de s'apercevoir de la supercherie et de le jeter à l'eau, sont des êtres humains et, par conséquent, ne font pas partie de cette société utopique créée par Kenneth Grahame. Il est bien fait allusion à la mère des deux petits hérissons perdus en forêt, ou à la femme de Loutre, mais ce ne sont que des évocations nullement centrales pour l'avancée du récit. L'absence de femmes a pour conséquence logique une absence de référence à l'amour, la sexualité, ce que revendique l'auteur lui-même qui affirme avoir écrit un roman " clean of the clash of sex "[64]. Une lecture approfondie du roman dévoile cependant qu'une place importante est accordée à la sensualité, notamment au travers des descriptions qui sont faites de l'environnement naturel ainsi que de la nourriture.

---

[63] Gooderham, David. " Deep calling unto deep : Pre-Oedipal structures in children's texts ". Childen literature in education. [en ligne]. Vol. 25, n°2, 1994. [consulté le 12 avril 2011] Disponible <http://search.ebscohost.com/>
pp.113-114

[64] Hunt, Peter. p.115

4.1.1 Des paysages empreints de sensualité

Une relation harmonieuse entre les protagonistes et l'environnement au sein duquel ils évoluent est célébrée tout au long du roman. Les animaux vivent au rythme des saisons, se délectent et se fondent au cœur de la nature. On remarque en effet que les descriptions du paysage sont en relation avec les sentiments éprouvés par les petits animaux : le lecteur est alors amené à ressentir lui-même ces émotions universelles, ces sensations de froid, de solitude, comme lorsque Taupe se perd dans le Bois Sauvage et qu'il lui semble que dans " chaque trou, proche ou éloigné " se cache " un petit visage de démon " aux " yeux perçants et diaboliques "[65]. Les paysages expriment aussi la tendresse et de sécurité. Par exemple, lorsque Taupe découvre, en même temps que le lecteur, le petit îlot sur lequel lui et Rat s'apprêtent à prendre leur déjeuner " qui, à première vue, semblait être un petit lac entouré de terre ", dont le " gazon verdoyant garnissait les rives " tandis que " l'air était plein d'un murmure apaisant et assourdi, interrompu de temps à autre par des voix claires parlant avec bonne humeur "[66] : les sons familiers et amicaux, de même que la luminosité de la nature ainsi que le fait que l'espace soit clos, bordé par la terre et le gazon, montre le sentiment d'aise et de bien-être du petit animal.

Cette interpénétration entre les personnages et leur environnement permet non seulement au lecteur de ressentir de manière plus vive ces émotions dépeintes, mais fait en outre naître une impression de sensualité : c'est une relation de l'ordre de l'intime entre les animaux et les paysages, basée sur des émotions profondes, qui est montrée au lecteur. Le plaisir suscité par la lecture de certaines descriptions dans lesquelles la nature est sublimée relève d'une forme de sensualité, puisque les peintures qui sont proposées visent à faire naître dans l'imagination du lecteur des images agréables : les " racines brunes en forme de serpent ", " l'épaulement argenté et la chute écumante d'un barrage "[67] peignent des visions de formes souples, ondulantes, pouvant évoquer la chevelure ou les courbes d'une femme. Le plaisir à la vue de la nature remplace de cette manière une présence féminine en se parant de ses atouts de beauté, sensualité, douceur qui lui sont traditionnellement liées.

[65] *Ibid.* p.59
[66] *Ibid.* p.23
[67] *Ibid.* p.23

4.1.2 La jouissance de la nourriture

La contemplation de la nature représente une sorte d'exutoire afin de compenser une véritable présence féminine. De la même manière, la nourriture manifeste un plaisir des sens qui peut aussi se constituer comme une alternative à la sexualité. Les repas sont en effet somptueux et nombreux dans *Le Vent dans les saules.* Ils servent souvent à célébrer la fin d'une aventure, mais tous les prétextes sont bons pour parer les tables de victuailles, mets riches et variés. A l'instar des paysages, les plats voire les cuisines sont décrites avec précision et élégance, comme pour convier le lecteur à ces repas abondants. En témoigne le festin dont se régalent les quatre amis après avoir chassé les fouines, belettes et hermines du Manoir de Crapaud : les animaux mangent les restes laissés par les envahisseurs, qui se composent d' "un peu de confiture de goyave dans un plat de cristal, un poulet froid, une langue à laquelle on avait à peine touché, un peu de charlotte et pas mal de salade de homard ; dans l'officine ils tombèrent sur un panier de petits pains et sur une quantité de fromage, de beurre et de céleri "[68]. On constate un effet de gradation dans cette description, puisqu'on passe des aliments froids et entamés à des aliments moins raffinés mais riches et en grande quantité.

Le plaisir éprouvé au cours d'un repas simple mais consistant après une aventure éprouvante est maintes fois souligné dans le roman, comme en témoignent les émotions que suscite le repas offert par Blaireau à Rat et Taupe qui s'étaient égarés dans la neige du Bois Sauvage : " quand ils virent le souper qui leur était offert, ils en étaient à se demander par où commencer, tout leur paraissant également appétissant. Ils s'inquiétaient de savoir si les autres victuailles voudraient bien les attendre jusqu'au moment où ils auraient le loisir de s'y intéresser "[69]. La crainte qui saisit les personnages à l'idée que la nourriture disparaisse est emblématique d'une peur du manque et, donc, de l'abandon : le fait de manger est vu comme un réconfort, la nourriture permettant de compenser un manque en comblant l'estomac des animaux affamés.

4.2 L'imaginaire des éléments

Le fait de disposer de nourriture en abondance et d'un foyer confortable et accueillant sont sans cesse mis en avant dans le récit : ces deux éléments omniprésents

[68] *Ibid.* p.270
[69] *Ibid.* p.78

dans le roman sont ce que David Gooderham nomme des " thèmes imaginaux "[70]. Le critique s'appuie sur les théories de deux linguistes, Julia Kristeva et Erik Erikson, pour développer l'idée selon laquelle les récits pour enfants comme *Le Vent dans les saules* font appel à des sensations, des images qui se forment dès la naissance, et tout au long de son développement pré et post-oedipien, composé du stade oral lorsque l'enfant tête le sein de sa mère et goûte tout ce dont il se saisit, puis du stade anal marqué par la confrontation avec le monde, la prise d'autonomie[71].

4.2.1 La terre comme origine

Les références à l'abondance de nourriture, aux foyers protecteurs et au mode de vie pastoral, ancré dans la terre, éveilleraient chez le lecteur des souvenirs émotionnels liés au stade oral de leur développement. La nourriture est en effet ce que l'on absorbe et avale, son omniprésence fait donc écho au désir du nourrisson de tout mettre à la bouche. En outre, les protagonistes sont très attachés à leur terre d'origine, leur " chez soi ", qui représente en ce sens l'utérus maternel, cocon protecteur dont il est difficile de se séparer. L'émotion de Rat qui, ayant accompagné Crapaud dans son expédition en roulotte " pense tout le temps "[72] à sa demeure au bord de l'eau, le bouleversement de Taupe lorsqu'il perçoit l'odeur de son propre terrier, le retour final de Crapaud dans son manoir : bien des aspects du texte font référence à l'importance du foyer. Selon Gaston Bachelard, la maison, de même que le retour au pays natal, véhiculent des images inconscientes de protection, et " l'intimité de la maison bien fermée, bien protégée appelle tout naturellement les intimités plus grandes, en particulier l'intimité d'abord du giron maternel, ensuite du sein maternel "[73]. Il est en outre clairement indiqué que Rat est un animal " attaché à la terre "[74], de la même manière que Taupe affirme qu'" une fois sous la terre […], rien ne peut vous arriver ", ce à quoi Blaireau renchérit qu'" il n'y a de sécurité, de paix ou de tranquillité que sous la terre […], c'est sous terre qu'on trouve un véritable « chez soi » "[75].

A l'inverse, les aventures de Crapaud, ses excès, sa folie, renvoient au stade anal du développement : l'animal s'évade de la vie paisible au bord de la rivière pour se confronter au monde extérieur, mais ces aventures revêtent un caractère burlesque, ce

[70] " imaginal themes " (Gooderham, David. p.116)
[71] *Ibid.* pp.114-117
[72] Grahame, Kenneth. p.43
[73] Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité.* Paris : Editions José Corti, 1977 [1948]. p.122
[74] Grahame, Kenneth. p.184
[75] *Ibid.* pp.145-146

qui amène David Gooderham à considérer cette intempérance comme contrepoint comique ayant pour unique but de sublimer le caractère fondamental du stade oral, de l'attachement aux racines[76]. L'élément terre revêt donc une importance fondamentale dans le récit et conduit à s'intéresser la théorie des éléments du critique Gaston Bachelard, qui part du principe que certaines œuvres ont la capacité de s'adresser aux émotions primitives de l'homme, à travers l'un des quatre éléments, dont la présence éveille chez le lecteur " un sentiment humain primitif, […] une réalité organique première, […] un tempérament onirique fondamental "[77].

4.2.2 La rivière comme femme et mère

Tout comme l'élément terre, l'eau revêt une signification particulière dans le roman, ce qui amène à la considérer à la lumière des essais de Gaston Bachelard. La rivière est composée d'une eau fraîche, claire et vivante, elle entre donc dans la catégorie de ce que le critique nomme les " eaux superficielles " qui permettent de donner des images en surface mais sans toutefois empêcher d'entrer dans la profondeur de la matière. Il apparaît dans un premier temps que les eaux claires, dans la pensée commune, sont des eaux dans lesquelles peuvent se refléter les plus belles images, leur transparence évoquant aussi la nudité d'une baigneuse : la rivière est a priori synonyme de volupté, de féminité[78].

Le critique s'attache ensuite à examiner la symbolique des images en partant de leur origine : selon lui, l'émotion primitive qui est activée chez le lecteur est essentiellement liée à la mère car " l'amour filial est le premier principe actif de la projection des images, c'est la force projetante de l'imagination, force inépuisable qui s'empare de toutes les images pour les mettre dans la perspective humaine la plus sûre : la perspective maternelle " Par conséquent, l'eau renvoie de prime abord à la mère, cela en raison de deux caractéristiques principales associées à cet élément : d'une part, puisque, pour " l'imagination matérielle, tout liquide est une eau " , les eaux naturelles sont liées dans l'imaginaire primitif au lait provenant du sein de la mère. Or, le lait est la première nourriture bue par l'homme, ce qui implique qu'à l'évocation de cet élément soit rappelé ce souvenir d'un " amour inoubliable " du " premier substantif buccal ". D'autre part, l'eau est aussi un ce que Bachelard nomme " *l'élément berçant* " : " elle

[76]Gooderham, David. p.118
[77]Bachelard, Gaston. *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière.* Paris : Editions José Corti, 1998 [1942]. p.12
[78]*Ibid.* p.45

berce comme une mère ".

Pour Bachelard, pour que l'eau éveille cette " image d'une eau laiteuse ", il faut non pas qu'elle revête cette couleur mais que sa vision soit associée à une nuit tiède, où le lecteur lui-même éprouve la sensation d'être baigné par la lumière lune et bercé par les flots[79]. C'est précisément une scène de ce type qui est décrite dans *Le Vent dans les saules,* lorsque Rat et Taupe se laissent voguer sur leur barque à la dérive font cette expérience d'être transportés avec douceur par l'eau : " la ligne de l'horizon se détachait nettement sur le ciel ; dans une certaine partie elle paraissait noire par contraste avec la phosphorescence argentée qui gagnait de plus en plus en hauteur. Finalement, au-dessus de l'anneau formé par l'horizon, la lune parut, majestueuse, se dégagea de l'horizon, s'avança, comme un navire libéré de ses amarres ; les vastes prairies, les jardins tranquilles, la rivière elle-même dans toute sa largeur redevinrent visibles "[80].

4.2.3 L'ambivalence de la rivière

L'imaginaire lié à l'eau, comme le rappelle Gaston Bachelard, est fuyant, instable, à l'image de cet élément, ce qui explique que plusieurs images peuvent y être associées. C'est ce que remarque la critique Sarah Gilead, selon laquelle un paradoxe entoure le thème de la rivière. Celle-ci est décrite aux premières pages du roman comme un être vivant personnifié au même titre que les protagonistes, " animal au corps bien plein, lisse, serpentin, qui va à la chasse dans un bruit de rire étouffé ", de même qu'un symbole de vitalité et de sensualité, parcourue de " reflets, [...] lueurs, [...] scintillements, [...] bruissements, [...] tourbillons, [...] babils et [...] glouglous "[81]. La rivière est aussi un temple de la sagesse, dont Rat enseigne à Taupe le culte, elle est " *la* rivière ", et " ce qu'on n'y trouve pas ne vaut pas la peine qu'on le possède, et ce qu'on n'y connaît pas ne mérite pas d'être connu "[82].

Cette représentation de la rivière est par la suite réutilisée pour qualifier la mer au chapitre 9 : à la rivière aux " lumières étincelantes ", aux " bourrelets brillants d'eau verte ", à la fois " surface calme " et " remous tourbillonnants "[83] succèdent les " rivages baignés de soleil ", les " mers tièdes " mais aussi " vertes, bondissantes, aux vagues frangées d'écumes "[84]. Toutefois, la mer, si elle présente bien des traits communs avec la

[79] *Ibid.* pp.134-150
[80] Grahame, Kenneth. p.145
[81] *Ibid.* p.14
[82] *Ibid.* pp.20-21
[83] *Ibid.* p.149
[84] *Ibid.* p.191

rivière, est aussi son opposée, sa rivale : dès lors qu'elle est évoquée dans le roman, au chapitre IX, elle est le sujet d'une confrontation avec la rivière, dont le portrait qui se dessine en creux est non plus celui d'une divinité polymorphe et indomptable mais d'une zone clôturée, protégée voire imparfaite, qui fait dire à Rat que sa vie lui " paraît aujourd'hui quelque peu étriquée dans ses horizons limités "[85]. C'est donc l'aspect clos, bourgeois de la rivière hors des limites de laquelle il n'est pas bon de s'aventurer qui ressort au chapitre IX par opposition aux " aventures à travers une douzaine de ports, les batailles, les évasions, la camaraderie, les engagements d'honneur ; les îles où l'on cherche des trésors "[86], que Rat est tenté de rejoindre. A la fin du roman, c'est donc cette seconde interprétation de la rivière comme espace clos et confortable, lieu des origines et mère qui prend le dessus avec le retour de Rat et Crapaud dans leur foyer[87].

Sous couvert d'un conte merveilleux destiné aux enfants, Kenneth Grahame dresse le portrait d'une société dont il pointe les défauts, tout en présentant un monde idéalisé. Analyser *Le Vent dans les saules* permet à la fois d'y reconnaître l'univers de l'auteur, mais ce sont aussi des émotions universelles qui sont mises en valeur. Cette tendance du roman à éveiller des sensations ancrées en chacun depuis la naissance peut expliquer son immense succès. Le fait que l'ouvrage soit à la fois ancré dans un univers spécifique et parle à l'imaginaire collectif, se destine aux enfants tout en pouvant être lu et interprété par des adultes sont les preuves de sa polyphonie. Celle-ci rend difficile toute tentative de rendre compte d'un récit tout en conservant son caractère pluriel et polysémique.

[85] *Ibid.* p.196
[86] *Ibid.* p.204
[87] Gilead, Sarah. " Grahame's The Wind in the Willows ". *The Explicator*. [en ligne]. 2002 [consulté le 12 décembre 2010]. <http://search.ebscohost.com/> pp.33-35

2ème partie : Les problématiques de l'adaptation littéraire

Plusieurs méthodes et objectifs guident le processus d'adaptation, qui peut donc revêtir différentes formes. C'est ce qui explique la diversité des termes permettant de définir le passage d'un récit d'un média à un autre. Il est commun de qualifier ce processus d'" adaptation ", qui suppose un ajustement de la part du contenu afin de pouvoir être incarné. Le mot " réécriture " dénote l'idée d'une répétition, comme en témoigne le préfixe " re ", ce qui implique comparaison et hiérarchisation entre les deux œuvres. On peut préférer le terme de " transécriture ", néologisme qui permet de mettre en avant le fait que l'œuvre nouvelle va au-delà du texte de base en utilisant d'autres formes d'écriture, " *trans* " signifiant en latin " au-delà " ou " à travers ". Parler de " transposition " permet de montrer qu'un contenu est incarné dans un nouveau média. Le changement de média est aussi dénoté par les termes " transsémiotisation ", " transmédiation " ou, si on utilise les catégories de Jakobson, " transmutation ". Nous allons examiner ces différents points de vue : la comparaison et la notion de fidélité, le passage d'un média à un autre, l'idée d'une nouvelle création. Tous ces thèmes sont centrés sur une ambivalence entre respect d'une œuvre source et mise en valeur des spécificités d'un auteur et de son média. Cet état des lieux permettra de cerner les enjeux et méthodes de ce processus que nous nommerons par son appellation la plus courante, " adaptation ".

1 LA RELATION ENTRE UNE OEUVRE SOURCE ET SON ADAPTATION

Étudier une adaptation amène, au premier abord, à s'interroger sur sa fidélité à l'œuvre source. Plusieurs modèles d'analyses, élaborés par des théoriciens littéraires ainsi que des spécialistes du cinéma et de la bande dessinée, permettent de distinguer divers types de rapport entre une œuvre et son adaptation, mais aussi de faire le constat de ce qui peut demeurer et ce qui est nécessairement modifié dans un récit lorsqu'il est adapté.

1.1 De l'adaptation à la recréation

Les premières théories émises au sujet de l'adaptation littéraire s'intéressent à la question des différents liens qui existent entre une œuvre et son adaptation. Il s'agira ici de démontrer qu'une adaptation n'est pas seulement la retranscription d'une œuvre source, mais qu'il s'agit bien davantage d'une lecture interprétative donnant naissance à la création d'une nouvelle œuvre.

1.1.1 L'adaptation comme lecture et interprétation

La prééminence du travail interprétatif du lecteur par rapport à la réception d'une œuvre est développée par Roland Barthes, qui affirme que le sens d'une œuvre n'est pas donné au préalable par l'auteur mais qu'il résulte d'une interprétation subjective. Selon le critique, la littérature est " à la fois sens posé et sens déçu ", ce qui signifie que c'est moins l'auteur que le lecteur qui apporte de la signification à une œuvre littéraire. L'auteur ne fait que " disposer une interrogation *indirecte ",* et c'est le lecteur qui apporte sa propre réponse en fonction de ses affects, son vécu, sa culture personnels[88].

Lire apparaît ainsi comme un acte de création, au même titre que l'écriture, ce qui signifie que le rôle de l'adaptateur est double : celui-ci est avant tout un lecteur, qui aborde la création proposée par l'auteur d'une manière qui lui est propre, puis devient à son tour auteur. C'est alors à lui de présenter une œuvre, qui n'est pas une information brute mais une interrogation que des lecteurs auront la possibilité d'interpréter. On ne peut donc pas assimiler le travail de l'adaptateur à la retranscription fidèle d'un contenu préalablement créé par l'auteur d'une œuvre source, car la réception d'une œuvre littéraire n'est pas passive mais engage la subjectivité d'un individu, qui lit selon ses propres codes.

La théorie de Roland Barthes conduit à affirmer que toute adaptation est nécessairement une interprétation subjective, et, par conséquent, que nulle adaptation ne rend compte d'une œuvre dans sa totalité, étant donné que les lectures que l'on peut en faire sont multiples. Certaines adaptations visent toutefois à rendre compte de la manière la plus exhaustive possible des différentes lectures qui peuvent être faites d'une œuvre, en étudiant au préalable les analyses critiques de celle-ci. A l'inverse, certains

[88] Barthes, Roland. *Sur Racine*. Paris : Seuil, 1963. Avant-Propos. pp.11-12

auteurs affirment leur subjectivité et proposent uniquement leur propre point de vue d'une œuvre au travers de son adaptation.

1.1.2 Les différents degrés de fidélité

L'adaptation d'une œuvre littéraire prend source dans celle-ci mais la transforme nécessairement. Cette idée amène à hiérarchiser les adaptations selon leur relation à l'œuvre source. C'est ce que propose Geoffrey Wagner, en établissant une typologie des adaptations selon leur degré de fidélité à l'œuvre originale. C'est au sujet des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires que le théoricien a conçu cette distinction, mais nous allons voir qu'elle s'applique aussi aux adaptations en bande dessinée. En effet, on peut qualifier les deux média de polyphoniques, dans le sens où ils font appel à différents arts, convoquant à la fois la littérature pour les dialogues, la peinture pour les effets de lumière et éventuellement le jeux avec les couleurs. Geoffrey Wagner différencie donc trois types d'adaptations filmiques : les premières sont qualifiées de " transpositions ", c'est à dire que l'œuvre source est reprise et transmise dans son intégrité, en s'attachant le plus près possible à la narration et aux idées qui la composent. Les adaptations peuvent aussi consister en des " commentaires ", qui traduisent une intention différente de la part du réalisateur : celui-ci peut par exemple centrer son adaptation autour du contexte dans lequel l'œuvre source a été écrite, ou intégrer un message personnel, ce qui passe par l'utilisation d'autres matériaux tels des élément biographiques ou des études critiques. Enfin, une dernière catégorie regroupe les " analogies ", qui utilisent l'œuvre originale comme point de départ et finissent par développer une toute autre création. Selon cette typologie, les adaptations ont la possibilité d'utiliser l'œuvre originale de différentes façons : en tant qu'œuvre d'art à transmettre comme un patrimoine, à laquelle il est donc nécessaire de témoigner respect et fidélité, comme une œuvre dont on propose une interprétation, qui peut être complétée par d'autres, enfin, comme une base narrative dont on se détache[89].

1.2 Le processus adaptatif

Si la question de la fidélité entre une œuvre source et son adaptation n'est pas nécessairement un gage de qualité, il est néanmoins utile de l'analyser afin de faire un

[89] Wagner, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. New Jersey : Associated University Presses, 1975. p.222

constat du processus mis en place entre l'œuvre originale et la nouvelle création qui en découle. Il s'agit désormais de s'intéresser aux différents éléments constitutifs d'un récit littéraire et de voir dans quelle mesure ils peuvent être replacés ou réappropriés dans un album de bande dessinée.

1.2.1 Les éléments transférables et les données nécessitant d'être adaptées

Afin de produire une étude détaillée du processus de création à partir d'une œuvre source, l'auteur américain Brian MacFarlane s'est inspiré du schéma narratif produit par Roland Barthes dans un article consacré à l' "Analyse structurale des récits ". Dans un premier temps, Roland Barthes distingue au sein d'un récit les *Fonctions,* renvoyant à des actes et des évènements, des *Indices,* fonctions " intégratives ", qui renvoient à des concepts, des informations sur l'identité des personnages, l'atmosphère... Les *Fonctions* se subdivisent en deux sous-catégories, les " *fonctions cardinales* (ou *noyaux*) " qui sont des évènements charnières, centraux dans l'avancée du récit, auxquels se rattachent les " *catalyses* ", évènements secondaires. Enfin, dans la catégorie des *Indices* se distinguent les *informations,* qui sont " des données pures, immédiatement signifiantes ", servant " à identifier, à situer dans le temps et dans l'espace " et les " *indices* proprement dits, renvoyant à un caractère, un sentiment, une attitude ", qui nécessitent d'être interprétés, décodés[90]. Ce découpage du récit en quatre fonctions est réutilisé par Brian MacFarlane, dans le but de comparer certains films avec les œuvres littéraires dont ils sont issus. L'auteur considère que les *fonctions cardinales* et les *catalyses*, qui ne " dépendent pas du langage, dans le sens où elles dénotent des aspects du contenu de l'histoire (actions et évènements) qui peuvent être rendus verbalement et audio-visuellement "[91], peuvent être aisément transférées dans un autre média. Il en est de même pour les *informations* qui servent, comme les *catalyses*, à conférer une certaine crédibilité, authenticité à l'histoire. Ces trois fonctions peuvent être directement " transférées ", tandis que les *indices,* concepts diffus, nécessitent d'être adaptés au nouveau médium, c'est à dire qu'on ne peut les retrouver à l'état initial dans l'adaptation : c'est la façon dont les *indices* ont été appropriés par l'auteur qui permet de juger de sa singularité et de sa créativité[92].

---

[90] Barthes, Roland. *L'Aventure sémiologique.* La Flèche : Seuil, 1999. pp.178-183

[91] " are not dependent on language, in the sense that they denote aspects of the story content (actions and happenings) which may be displayed verbally or audio-visually " (Farlane (Mc) Brian. *Novel to film*, Oxford : OUP, 1996. p.15)

[92] Farlane (Mc), Brian. pp.13-15.

1.2.2 Les différents éléments à l'œuvre dans le processus adaptatif

C'est à une analyse détaillée de la façon dont peut être relayé le contenu d'un récit littéraire que s'est consacré Brian Mac Farlane. Pour compléter cette schématisation, nous pouvons nous référer à l'intervention finale de Thierry Groensteen à l'occasion du colloque de Cerisy consacré à l'adaptation, tenu en 1993. Le théoricien de la bande dessinée propose de résumer le processus adaptatif en guise de conclusion aux diverses interventions, centrées non seulement sur l'adaptation en bande dessinée mais aussi sur les adaptations cinématographiques et musicales. Thierry Groensteen énumère les différents aspects de l'œuvre qui sont convoqués au cours du passage entre l'œuvre source (Œ1) et son adaptation (Œ2). Quatre " déterminés ", éléments intrinsèques à Œ1, ont susceptibles d'être modulés dans Œ2 : le premier est la " fable " c'est à dire le sujet du récit, dont la situation dramatique, les structures énonciatives, les personnages ou la diégétique peuvent être, entre autres, redéfinis. Le second déterminé est le média, généralement différent lors d'une adaptation. Le texte, seul " déterminé spécifique ", est nécessairement différent dans Œ2 car une " œuvre n'est acceptée et reconnue comme œuvre que si elle constitue un texte original ". Enfin, le discours est modifié dans Œ2 selon l'identité, les idées propres à l'auteur qui s'adresse à un nouveau public, au sein d'un contexte qui présuppose de nouveaux choix artistiques.

Le contexte historique, idéologique, politique, artistique au sein duquel sont créés Œ1 et Œ2 constitue le déterminant extrinsèque, aussi susceptible de varier[93]. Cette approche synthétique de l'adaptation par Thierry Groensteen permet de constater que divers facteurs sont susceptibles de varier au cours du passage d'une œuvre source à son adaptation. Les écarts par rapport à l'œuvre originale ne tiennent pas seulement au texte mais sont aussi dépendants du fait que le média et le contexte imposent d'eux-mêmes une nouvelle création.

[93] Groensteen, Thierry. " Le processus adaptatif (Tentative de récapitulation raisonnée) ". *La transécriture pour une théorie de l'adaptation.* Colloque de Cerisy. Québec : Editions Nota Bene, 1998. pp.273-277

2 L'ADAPTATION COMME EXPLOITATION DES SPECIFICITES DU MEDIA

Le changement de média inhérent au processus d'adaptation est source de métamorphose du contenu. Cette idée amène à s'interroger sur les caractéristiques propres à chaque média et à tenter de déterminer la nature des relations entre un média et le contenu qu'il transmet. Le terme de média, ou médium, est polysémique, pouvant désigner à la fois un procédé général de symbolisation, un code social de communication, un support physique d'inscription et de stockage ou encore un dispositif de diffusion. Nous retiendrons la définition de média comme système codé permettant d'échanger des informations, défini par des spécificités techniques ou, en ce qui concerne la littérature, sémiotiques, c'est à dire un système de signes particulier faisant sens. En outre, chaque média requiert un certain mode de production, est doté par le public d'un horizon d'attente et exige un mode d'appropriation particulier. Le terme " média " sera préféré au mot " médium ", étant donné son emploi par la majorité des critiques auxquels nous allons nous référer, tels Philippe Marion, Thierry Groensteen et André Gaudreault. Ces derniers tentent, au travers d'un colloque et d'articles, de définir ce qui se joue lorsqu'un récit s'incarne dans un nouveau média.

2.1 La dépendance du contenu par rapport au média

Les études récentes autour de l'adaptation mettent au centre du processus le changement de média, qui provoque nécessairement la modification du contenu. Les analyses se basent ainsi sur la théorie de Marshall Mac Luhan, selon laquelle " le message, c'est le médium " ou, en d'autres termes, changer ce à travers quoi l'on transmet un contenu d'information revient à modifier ce contenu lui-même[94]. Selon cette définition, un récit incarné sous une nouvelle forme est nécessairement transformé selon les caractéristiques propres au média.

2.1.1 L'idée d'autonomie des arts

Marshall Mac Luhan ancre sa théorie dans le traitement de l'information, mais celle-ci

[94] Luhan(Mc), Marshall. *Pour comprendre les média*. Paris : Seuil, 1968. pp.25-27

peut être appliquée au domaine des arts. Comme le rappelle Thierry Groensteen, c'est Gotthold Ephraim Lessing, auteur et philosophe allemand, qui le premier présente une formulation moderne de la spécificité des arts dans l'essai *Laocoon* (1766). L'auteur y compare la poésie à la peinture et prouve le caractère individuel de chacun en montrant qu'ils utilisent des matériaux différents. A la fin du XIXe siècle apparaît la volonté de certains artistes d'affirmer la spécificité de leur art afin de le ramener à une forme de pureté[95]. L'idée de caractéristiques propres à chaque média n'est donc pas récente : le pionnier de la bande dessinée, Rodolphe Töpffer, remarque qu'on montre un récit sous un angle différent selon qu'il est dessiné ou écrit. L'auteur des *Voyages et aventures du Docteur Festus* (1840) a réalisé des croquis de son histoire avant de les transformer en texte, ce qui lui permet de constater, dans une lettre qu'il adresse à Sainte-Beuve, que " pour faire comprendre les mêmes choses, il fallait les prendre par un autre bout et les montrer par une autre face "[96]. Cette idée selon laquelle chaque art modèle le contenu qu'il transmet selon les moyens dont il dispose est développée à l'époque contemporaine dans le cadre de la mise en place de théories de l'adaptation.

2.1.2 L'incarnation d'un sujet dans un média

Une tentative de formulation du passage d'un contenu compris dans un média à un second média a été effectuée conjointement par André Gaudreault et Philippe Marion, spécialistes respectivement en cinéma et en communication. Empruntant le vocabulaire des formalistes russes afin d'éviter d'utiliser des termes galvaudés, les deux chercheurs détaillent le processus permettant à un contenu de s'incarner dans un nouveau média. Pour ce faire, est présupposée l'existence d'un contenu pur d'information en dehors de toute formulation, qualifié de "*fabula*". Ce noyau d'actions non formulé n'existe pas en réalité, les auteurs étant d'accord pour affirmer que toute *fabula* est nécessairement incarnée, ne serait-ce que par la pensée.

Une fois inscrite dans un média et, ainsi, transcrite selon un ordre particulier, que ce soit en pensée, verbalement, textuellement ou autre, la *fabula* devient *szuyhet*. Philippe Marion et André Gaudreault divisent le *szuyhet* en deux parties, le " *suyhet-structure* ", c'est à dire la fabula organisée selon un ordre particulier, et le " *szuyhet-*

[95] Groensteen, Thierry. " Fictions sans frontières ". *La Transécriture pour une théorie de l'adaptation.* pp.9-10

[96] Rodolph Töpffer, *Voyages et aventures du Dr Festus*. Slatkine, 1986 [1840]. pp.5-6. Référence citée dans : Peeters, Benoît. " Une exploration transmédiatique, *Les cités obscures* ". *La transécriture pour une théorie de l'adaptation.* pp.249-250

texte ", alors incarné dans le média. Ce dernier possède sa " propre énergétique communicationnelle ", c'est à dire qu'il dispose d'un potentiel expressif, narratif particulier permettant de modeler la fabula sous une forme nouvelle. L'enjeu de l'adaptation consiste donc en une " traversée littéraire " d'une *fabula* d'un média vers un autre, ce qui donne naissance à un nouveau *szuyhet*.[97]

2.2 Les notions de " médiagénie " et de " médiativité "

C'est donc la " narrativité intrinsèque " au média, c'est à dire les moyens techniques dont il dispose, qui permettent à la *fabula* de s'incarner dans une création inédite. La *fabula* elle-même possède une " narrativité extrinsèque ", c'est à dire le potentiel narratif de son contenu même, comme par exemple l'action, les émotions, l'intrigue qu'il permet de développer. Ces qualités propres à chaque média et chaque récit sont définis par Philippe Marion par les concepts de " médiativité " et " médiagénie ", que Thierry Groensteen interroge et tente d'appliquer.

2.2.1 Une définition des concepts

On peut distinguer, selon Philippe Marion, divers types de médias et de récits, selon leur capacité d'adaptation et de représentation. Les récits sont plus ou moins " transmédiagéniques " selon qu'ils peuvent être transmis à travers plusieurs médias ou non. Lorsqu'un récit, sujet, projet narratif ou genre se réalise de manière optimale au travers d'un média donné, Philippe Marion considère alors qu'il est " médiagénique ", c'est à dire qu'il a trouvé la forme adéquate pour être transmis[98].

Une hiérarchie est aussi établie entre les médias, qui possèderaient différents niveaux de " médiativité ", c'est à dire une capacité à représenter des récits selon les moyens dont ils disposent. Cette capacité de représentation propre à chaque média dépend des dispositifs techniques du support, mais aussi de ses conditions de diffusion, ses modes d'appropriation, ses formes d'expression, ses orientations imaginaires...[99] Philippe Marion distingue, par exemple, deux modes de participation induits par les médias : ceux dits " hétérochrones " d'un côté, laissant libre au lecteur de gérer le temps

---

[97] Gaudreault, André, Marion, Philippe. " Transécriture et médiatique narrative. L'enjeu de l'intermédialité... ". *L'Intertextualité pour une théorie de l'adaptation.* pp.38-46

[98] Marion, Philippe. " Narratologie médiatique et médiagénie des récits ".*Recherches en communication.* N°17, 1997. pp.85-88

[99] Marion, Philippe. pp.79-81

de réception du message, s'opposent aux médias " homochrones " dont le temps de réception est programmé intrinsèquement[100].

Les moyens techniques, modes de réception propres à chaque média peuvent ainsi être comparés, permettant de conclure à quels contenus correspondent quels types de médiativité, et trouver ainsi les messages et leur forme adéquate. Si une médiagénie forte est instaurée entre un message et " son " média, qui lui permet de se réaliser de façon optimale, la *fabula* devient ancrée dans un média donné et peut devenir quasiment inadaptable. Il est en effet commun de considérer que certaines œuvres ne peuvent être transmises par d'autres moyens que ceux aux travers desquels elles ont été originellement émises. Toutefois, comme le fait remarquer Thierry Groensteen, s'atteler à adapter une telle œuvre se mue en une conquête, une sorte de défi artistique et esthétique qui consisterait à présenter un contenu sous une forme inattendue et inédite.

2.2.2 La médiagénie d'un récit comme ce qui permet la réflexivité d'un média

Thierry Groensteen met à l'essai les notions inventées par Philippe Marion en se demandant s'il existe des sujets plus " médiagéniques ", c'est à dire plus facilement adaptables que d'autres, et si on peut concevoir un moyen scientifique de mesurer l'adéquation entre un sujet et un média. Afin de donner une définition concrète de la médiagénie, Thierry Groensteen émet l'hypothèse selon laquelle un sujet se réalise " de manière optimale " dans un média parce qu'" il permet à ce média de mettre en scène ses propres codes, sur un mode métadiscursif ". Ainsi, lorsqu'un sujet donne l'occasion au média d'exhiber ses propres mécanismes, de " se décrire lui-même ", on peut considérer qu'il y a médiagénie avec le média du fait de cette réflexivité qui est suscitée.

Par exemple, une bande dessinée peut rendre compte de la matérialité de l'image, en variant les styles de dessin ou en brisant les perspectives. De même, le dessinateur peut mettre en avant l'existence de la vignette en faisant jouer le personnage avec ses limites, voire établir une réflexivité implicite au moyen d'intertextualités avec d'autre bandes dessinées. Étant donné que de tels effets peuvent être obtenus uniquement par le média bande dessinée, Thierry Groensteen suppose que l'on peut nommer " médiagéniques " les bande dessinées usant de ces techniques[101].

---

[100] Marion, Philippe. pp.82-84

[101] Groensteen, Thierry. " Médiagénie et réflexivité, médiativité et imaginaire : comment s'incarnent les fables ? ". *Belphégor* [en ligne] Vol. 4, n°2, 2005. [consulté le 3 mars 2011] <www.fabula.org>

2.2.3 La médiativité en tant qu'imaginaire spécifique à un média

Tout en proposant une application concrète de ce que l'on peut qualifier de " médiagénique ", Thierry Groensteen distingue deux degrés de médiativité d'un média par rapport à un récit : soit le média " autorise " un sujet, c'est à dire qu'il dispose d'outils pour accueillir un certain récit, soit le média " favorise " un sujet, le suscite préférentiellement, lui permet mieux qu'une autre forme de s'incarner[102]. Cette capacité d'un média à faire ressortir les qualités d'un récit dépend des moyens techniques à sa disposition mais aussi de l'imaginaire que suscite le média. Pour le théoricien, chaque média possède " son " imaginaire : tandis qu'au cinéma correspond un imaginaire filmique, à la littérature un imaginaire textuel, la bande dessinée est liée à un " imaginaire graphique ". Cette forme d'imaginaire est marquée par le dessin, la disposition des vignettes et permet aussi aux auteurs de bande dessinée d'inventer des lieux, des personnages sans autre limite que les capacités du dessinateur.

Ces possibilités offertes sont à l'origine de tendances récurrentes, telles l'animation d'objets inanimés, l'anthropomorphisation, les distorsions et métamorphoses, la tentation de la part du dessinateur de créer des univers inconnus. Selon Thierry Groensteen, les moyens techniques propres à la bande dessinée lui permettent de favoriser deux genres spécifiques que sont les superhéros, à savoir les aventures et le merveilleux développés dans les " comics " américains, ainsi que les " funny animals ", c'est à dire la fiction animalière. Cette dernière catégorie se développe particulièrement dans la bande dessinée, comme en témoigne le succès des œuvres de Carl Barks (Donald), Gottfredson (Mickey), Art Spiegelman (*Maus*) ou Lewis Trondheim (*Les aventures de Lapinot*). Les images de la bande dessinée sont en effet propices au merveilleux en ce qu'elles peuvent aisément représenter des animaux humanisés, parlant à travers des phylactères, et mettre en scène autour d'eux des décors imaginaires[103].

Thierry Groensteen conclut de son analyse que " médiagénie " et " médiativité " sont deux notions indissociables : c'est une interaction entre une forme et un contenu qui donnent naissance à une œuvre singulière, conçue moins comme une rencontre entre un média d'une part et un récit de l'autre qu'en tant qu'ensemble homogène. Ce constat conduit le théoricien à conclure l' "insuffisance théorique " de ces concepts, soulevant plus de questions qu'ils ne proposent de réponses. Toutefois, les interrogations

[102] *Ibid.*
[103] *Ibid.*

proposées par Philippe Marion mettent en avant le fait que certains sujets sont plus à même de se développer dans certains médias[104].

[104] *Ibid.*

3 LE POTENTIEL EXPRESSIF ET NARRATIF DE LA BANDE DESSINEE

La théorie créée par Philippe Marion et appliquée par Thierry Groensteen permet de déterminer un imaginaire propre à la bande dessinée et invite à analyser de quels moyens techniques dispose ce média pour incarner un récit, faire naître du sens et de la polysémie. On distingue plusieurs niveaux de narration dans une bande dessinée, que Thierry Groensteen nomme " plans de signifiance " : d'une part, la vignette, prise isolément sur la page, possède un sens, en outre, l'articulation entre les cases constitue une micro-chaîne de lecture, enfin, l'ensemble de l'album possède une cohérence globale[105]. On peut ajouter un quatrième niveau de narrativité qui est la planche : la façon dont sont disposées les cases au sein de cette dernière peuvent être source d'effets expressifs et narratifs. Cette façon de présenter un récit est inhérente à la bande dessinée et constitue un de ses critères définitoires. Ce qui caractérise le média, c'est aussi la prééminence de l'image qui porte le sens ainsi que le fait qu'une séquentialité est établie entre les cases. Nous allons donc examiner ce qui, dans le rapport qu'entretient le texte avec l'image, dans la composition de la case elle-même ainsi que dans l'organisation entre les cases au sein d'une planche, permet de donner du sens. Il s'agit donc ici de s'intéresser aux effets expressifs narratifs que manifeste la bande dessinée.

3.1 Les fonctions du texte et de l'image

A l'instar d'un roman, une bande dessinée comporte généralement un texte écrit dans un registre particulier. Toutefois, la compréhension d'un album passe essentiellement par l'image, ce qui amène Harry Morgan à qualifier la bande dessinée de "littérature dessinée", par opposition à la " littérature écrite "[106]. En effet, la bande dessinée peut être considérée comme une forme de littérature car elle procède du domaine du livre et de la lecture, apte à transporter un lecteur dans une fiction. La création d'un univers fictif passe essentiellement par l'image, qui entre en interaction avec le texte.

[105] Groensteen, Thierry. *Systèmes de la bande dessinée.* Paris : PUF, 1999. pp.130-131

[106] Morgan, Harry. *Principes de littératures dessinées.* Angoulème : Éditions de l'An 2, 2003. p.19

3.1.1 Les différentes relations entre le texte et l'image

Dans *Principes de littératures dessinées*, Harry Morgan fait état de plusieurs types de rapports qu'entretient le texte avec l'image au sein d'une bande dessinée. Texte et dessin peuvent être en relation de " parallélisme " lorsque chacun des deux prend à sa charge une partie de la narration ou qu'une redondance naît de l'interaction entre le texte et l'image, qui apportent la même information. Ce qui est montré peut aussi apparaître en contradiction avec ce qui est dit : de cette séparation peuvent par exemple naître des effets comiques. Enfin, une complémentarité peut aussi s'instaurer entre le texte et le dessin au sein d'une vignette, le sens jaillissant de l'interaction entre les deux. En ce sens, texte et image forment une relation d'interdépendance.

On peut donc considérer la bande dessinée comme un média où texte et image font plus que coexister mais échangent leurs attributs, le dessin suggérant des éléments, des actions de manière abstraite, le texte s'iconisant. En effet, dans une bande dessinée, le texte s'insère au cœur de l'image par le biais des phylactères, de même que la typographie choisie peut permettre de conférer au texte un caractère esthétique et de le " fondre " dans le dessin[107]. Il en est ainsi pour les onomatopées, dont la typographie et souvent adaptée à l'effet de son que le texte tente de reproduire. En ce sens, les onomatopées, plus que les autres formes de texte, s'apparentent à du dessin. En outre, certains symboles et graffitis que l'on trouve dans une bande dessinée peuvent servir à évoquer des mots, notamment des injures ou un langage étranger, ce qui montre que textes et dessins échangent leurs caractéristiques.

3.1.2 Les types de texte en bande dessinée

Outre les onomatopées, qui s'apparentent plus à du dessin, on distingue deux types de texte dans une bande dessinée. Les récitatifs s'apparentent au mode de narration présent dans la littérature écrite, puisqu'ils s'agit le plus souvent d'un texte narratif. On trouve généralement les récitatifs dans des encadrés, mais ceux-ci peuvent aussi être intégrés aux images.

Les phylactères, ou bulles, contiennent le discours direct libre des personnages, ils sont donc porteurs de l'oralité, non de l'écrit, ainsi que le fait remarquer Thierry

[107] *Ibid.* p.110

Groensteen[108]. Composés généralement d'un ballon et d'un appendice indiquant quel personnage est le producteur du discours, les phylactères peuvent permettre, comme dans un roman, de distinguer les personnages à travers différents styles de langage. Toutefois, les jeux avec la typographie, les tailles de police sont fréquents en bande dessinée : ainsi, au même titre que les caractères qu'ils englobent, les phylactères peuvent être de tailles et d'épaisseurs variées, ce qui permet de suggérer à quel volume sonore, avec quelle humeur est prononcé un discours. On peut aussi parler de " voix-off " dans le but de désigner un phylactère inséré dans un plan d'ensemble ne permettant pas de distinguer quel personnage précis s'exprime.

3.1.3 L'expressivité du graphisme et de la couleur

Si phylactères, récitatifs et onomatopées sont source d'expressivité et permettent de faire progresser une narration, l'écriture n'est pas la source première de narration dans un album. En plus d'être un moyen d'exprimer ce que le langage ne peut dire, le dessin est aussi ce qui attire en premier lieu le regard du lecteur. Celui-ci possède un double rapport à l'image : d'une part, il se laisse porter par elle, survole l'ensemble du regard puis, dans un second temps, s'attarde sur certains détails pouvant être porteurs d'une information[109]. Le dessin revêt donc, d'une part, une valeur esthétique, s'apparentant à un style particulier : on distingue par exemple le style réaliste, semi-réaliste, comique, ou encore le dessin " modelé au trait ", qui se distingue du dessin au " trait pur " par des jeux de traits parallèles, croisés, en petites touches ou en pointillés...[110]

L'image est en outre porteuse d'un potentiel expressif qui peut, là aussi, prendre plusieurs formes. Thierry Groensteen distingue cinq caractéristiques du dessin narratif : l' "anthropocentrisme ", qui consiste à mettre en avant les personnages, la " simplification synecdochique ", privilégiant certains éléments au détriment du reste, la " typification ", qui est l'abréviation des personnages en quelques traits, l' "expressivité ", mettant en valeur le " jeu " des personnages, et enfin la convergence rhétorique ayant pour but de produire un effet unique et optimal, supprimant toute polysémie. L'image est aussi ancrée dans un certain décor, donnant au récit une atmosphère particulière et pouvant servir la narration en mettant en valeur les actions des personnages[111].

La couleur revêt aussi cette double fonction : elle apporte une dimension

[108] Groensteen, Thierry. *Un objet culturel non identifié.* Angoulème : Éditions de l'An 2, 2006. p.24
[109] *Ibid*. p.28
[110] Duc, *L'art de la BD.* Vol. 1. Grenoble : Glénat, 1982. pp.162-175
[111] Groensteen, Thierry. *Système de la bande dessinée*. pp.190-191

esthétique à l'image, donnant l'occasion de jouer sur les contrastes, les nuances, comme dans une peinture, tout en étant un moyen d'expression important du fait de l'effet psychologique que peuvent comporter certaines couleurs. Par exemple, tandis que les tons bleus foncés et verts évoquent le mystère, bruns et ocres font naître une atmosphère menaçante, contrairement aux doux bleus, roses et verts qui manifestent la sentimentalité[112].

3.2 La composition des cases : plans, angles de vue et cadres

La fonction de l'image en bande dessinée est multiple : elle peut avoir une puissance esthétique, mais sert aussi à donner des informations au lecteur, tout en ancrant le récit dans une certaine atmosphère, à l'instar de l'image cinématographique dont la composition peut être source d'effets esthétiques et expressifs. Dans la bande dessinée comme au cinéma, l'image est composées d'une façon particulière, d'où le fait que le vocabulaire consistant à décrire le contenu des vignettes est le même que celui qui permet de rendre compte de tableaux et de scènes au cinéma.

3.2.1 Les différents plans

Une vignette peut présenter de différentes façons des personnages ou des éléments du décor : la distance depuis laquelle sont vus ces éléments porte une valeur psychologique et expressive. Ainsi, le plan d'ensemble, qui présente le décor, est pourvu d'un caractère descriptif car il permet de voir la totalité d'un lieu, son paysage, voire ses occupants dans leur plus large ensemble. Centré sur certains personnages, le plan général se situe néanmoins à une distance encore importante des éléments qu'il représente, tout en en distinguant certains. C'est le plan moyen qui permet d'isoler certains éléments se situant au premier plan, tandis que le reste se trouve relégué à l'arrière plan. Pour mettre en avant l'action d'un personnage, elle peut être représentée dans un plan rapproché, qui donne l'impression au lecteur de se situer au cœur de l'évènement, dont il est le témoin direct, ce qui a pour effet de l'impliquer fortement dans le récit. Le gros plan met en avant les émotions des personnages, sa valeur expressive est donc notable, mais il peut aussi servir à attirer l'attention sur certains détails, objets, attitudes. Le très gros plan est focalisé sur une certaine partie d'un visage,

[112] Duc, *L'art de la BD.* Vol. 1. p.176

ce qui renforce l'intensité du sentiment exprimé, de même qu'il peut accentuer la tension dramatique ou comique d'une scène. L'avant plan est un élément du décor ou une partie d'un personnage mis au premier plan, ce qui donne du relief à la vignette et attire le regard du spectateur.

Ces différents plans peuvent être enchaînés, ce qui est source d'effets expressifs : par exemple, passer des plans descriptifs aux plans rapprochés peut permettre de traduire l'intensité dramatique ou comique d'une scène, tandis qu'une progression inverse évoque généralement un retour au calme.

3.2.2 Les différents angles de vue

La puissance évocatrice d'une image dépend non seulement des plans qui sont utilisés mais aussi des angles de vues, qui sont les différents positionnements depuis lesquels est dépeint le sujet. Celui-ci peut être représenté de manière objective et naturelle, c'est à dire qu'il est placé au niveau du spectateur : c'est ce que l'on appelle l'angle de vue horizontal. Lorsque le spectateur se trouve au-dessus du sujet, ce dernier est vu en plongée. Cette vision permet à la fois d'avoir une vue d'ensemble sur une vaste scène, mais fait aussi apparaître les personnages comme écrasés, rétrécis, ce qui confère une impression d'infériorité. A l'inverse, la vue en contre-plongée prête au sujet des apparences de supériorité, de puissance, car ils sont vus depuis un niveau inférieur.

L'enchaînement des différents plans donne lieu à certains effets expressifs. Ainsi, faire se succéder un angle de vue puis le point de vue opposé peut être source d'effets comiques, mais permet aussi de mettre en valeur des contrastes en comparant, par exemple, les expressions de deux personnages face à face.

3.2.3 Les différents cadres

A l'instar du cinéma, plans et angles de vue ne sont pas choisis par hasard dans une bande dessinée car ils sont matière à effets expressifs et psychologiques. Toutefois, un dessinateur peut additionner à ce travail sur la composition de la case un jeu sur la taille et l'organisation des cadres qui contiennent ces images, ce qui est impossible au cinéma. Le cadre, c'est à dire la forme d'une vignette, sa superficie mais aussi son emplacement peut être aisément modulé selon la volonté du dessinateur, tout comme l'hypercadre, qui définit la répartition de l'ensemble des cases au sein d'une planche.

On trouve fréquemment dans une bande dessinée des cadres horizontaux ou

carrés, dont les dimensions varient selon que le dessinateur souhaite attirer l'attention sur un détail en l'associant à un plan rapproché, ou qu'il serve à montrer une vue d'ensemble. Le cadre horizontal, qui est la forme de la case évoquant le cinéma, favorise la perception par le lecteur d'un décor, d'une scène dans toute son étendue. Ce type de cadre donne donc l'impression d'un vaste espace, mais peut aussi permettre de représenter le temps qui s'écoule. Afin d'exprimer la chute, le vertige, mais aussi la grandeur et, donc, la puissance, le dessinateur peut faire usage du cadre vertical, qui permet de montrer les sujets dans toute leur longueur. Les différents cadres peuvent aussi se superposer, par exemple dans le but de montrer, au sein d'une vue d'ensemble, un détail. Les cadres enchâssés permettent en effet d'intégrer des gros plans, qui vont alors éveiller l'attention du spectateur, mais ils sont aussi le moyen de montrer, au sein d'une même image, deux scènes ayant lieu à des moments ou dans des lieux différents.

Certains dessinateurs modulent les bordures des cadres, qui peuvent alors prendre différentes formes, ronds, symboles, ou bien n'être pas délimités par un trait. Jouer avec les frontières des cases permet de nombreux effets visuels et comiques, et contribue à briser l'illusion en rappelant au lecteur les spécificités techniques de la bande dessinée.

3.3 La progression du récit : lecture linéaire et lecture tabulaire de la planche

L'enchaînement des cadres est ce par quoi progresse la narration en bande dessinée. A cette lecture linéaire de l'album, marqué par une continuité entre les vignettes, s'ajoute une lecture tabulaire, qui définit la vision d'ensemble de l'espace de la page, à la manière d'un tableau. Ces deux aspects de la planche, qui relèvent de deux dimensions, la première, spatiale, la seconde, temporelle, sont complémentaires et font sens au sein d'une œuvre.

3.3.1 La lecture linéaire d'un album

En bande dessinée, une case prend sens par rapport aux autres avec lesquelles elle forme une séquence. Benoît Peeters explique que cette suite narrative se trouve ainsi fragmentée en vignettes, ce qui impose des ellipses. En effet, seuls les éléments d'une action sont représentés et c'est au lecteur de recomposer l'enchaînement entre les cases, grâce à l' "effet domino " de la vignette, qui " se doit de contenir à la fois un

rappel à la précédente et un appel à la suivante "[113]. Le lecteur d'une bande dessinée opère ainsi un travail proche de l'inconscient, en recomposant mentalement une suite linéaire là où il y a fragmentation, le dessin demeurant dans son esprit jusqu'à la case suivante. Ce mode de lecture favorise une participation intense du lecteur dans la construction du récit qui sollicite son imagination et ses capacités intellectuelles. L'essentiel de la narration de la bande dessinée se jouerait donc dans l'espace inter-iconique, c'est à dire le blanc laissé entre deux cases permettant au lecteur de constituer mentalement la séquentialité.

Harry Morgan fait remarquer que, tandis que toute planche fait nécessairement l'objet d'une lecture linéaire, la lecture tabulaire n'est généralement pas perçue, exigeant du lecteur qu'il arrête son regard sur l'ensemble de la page et opère un travail d'analyse. En outre, lecture linéaire et tabulaire sont complémentaires voire perméables car le parcours entre les cases au sein d'une planche n'est pas nécessairement linéaire. En outre, l'interprétation d'ensemble d'une planche repose sur l'organisation séquentielle des vignettes au sein de la composition générale des cases dans la planche[114].

3.3.2 Les différentes fonctions des hypercadres

La composition des cases au sein d'une planche est appelé " hypercadre ". Celui-ci peut être source de signification, mais toutes les pages d'un album ne sont pas structurées de manière à pouvoir être interprétées. Benoît Peeters distingue trois types d'utilisation de la planche : celle-ci peut être conventionnelle ou régulière, c'est à dire qu'elle crée un effet d'unité par une organisation des cadres structurée et identique, à l'instar du " gaufrier ", terme désignant une planche composée d'un nombre fixe de cadres alignés. Au contraire, lorsque chaque planche est différente, travaillée et soignée comme un tableau, ce afin d'attirer l'attention du lecteur, on peut penser qu'elle joue un rôle décoratif, en visant avant tout à surprendre. Les deux dernières structures d'hypercadres relevées par Benoît Peeters jouent un rôle narratif. L'utilisation rhétorique de la planche est la plus fréquente en bande dessinée : l'hypercadre se met alors au service du récit, la structure et la dimension des cases se plie à l'action, afin de la mettre en valeur. Enfin, l'utilisation productrice de la planche permet que l'hypercadre consiste à la prise en charge de la narration par l'organisation des cadres. Les actions sont dépendantes des dimensions et de la disposition des cases, ce qui permet de dire que

[113] Peeters, Benoît. *Lire la bande dessinée.* Flammarion : Manchecourt, 2002. p.39

[114] Morgan, Harry. pp.33-34

c'est la mise en page qui dicte le contenu du récit[115].

L'organisation visuelle de la planche peut donc représenter une des clés de lecture du récit : c'est ce qu'explique Jean-Paul Meyer à l'occasion du colloque " Lire et produire des bandes dessinées à l'école " qui s'est déroulé du 18 au 20 mai à Grenoble. Un parallèle peut être établi entre la façon dont est composé l'hypercadre et la structure textuelle du récit. Deux aspects de narrativité au niveau de la planche sont retenus : l'hypercadre est comme une sorte de " réservoir sémantique ", " matrice de production des contenus de la planche ", ce qui signifie que la répartition des différents cadres fait sens, mais c'est aussi " une tête de réseau " " ramifi[ant] les parcours de lecture possibles ". En d'autres termes, c'est le dessinateur qui décide de quelle manière, dans quel sens le lecteur va accéder aux différentes cases. La lecture peut être linéaire, comme dans les planches structurées en " gaufrier ", mais d'autres modes de lecture donnent à la planche le statut de narrateur graphique[116]. Certaines planches de bande dessinée peuvent se lire de plusieurs manières, ce qui permet de déduire des interprétations de ces divers parcours de lecture. Par exemple, une planche composée d'une case centrale importante impose une lecture focalisée vers le centre, ce qui a pour effet de mettre en avant un événement, un personnage présent dans cette vignette. La diversité des analyses qui peuvent être faites au sein d'un album : étude des images, de leurs relations, de la composition des cadres témoigne d'une narrativité intrinsèque à la bande dessinée.

[115] Peeters, Benoît. pp.49-82

[116] Meyer, Jean-Paul. " De la transposition littéraire à la transposition didactique ". Colloque " Lire et produire des bandes dessinées à l'école "

3.4 Un regain d'intérêt pour la narration en bande dessinée

Les capacités narratives et expressives de la bande dessinée, de même que la participation qu'elle exige du lecteur, sont mises en avant avec les adaptations littéraires, qui donnent l'occasion de constater dans quelle mesure et par quels moyens l'album rend compte de la narration d'un texte littéraire.

3.4.1 La mise en avant de la narration en bande dessinée à travers les adaptations littéraires

Étudier une adaptation littéraire en bande dessinée implique de s'intéresser à la dimension narrative de ce média. Cet intérêt passe par une analyse de l'" articulation nécessaire entre structure narrative et structure médiatique "[117]. Jan Baetens propose une distinction entre deux types de bandes dessinées littéraires. La bande dessinée, longtemps considérée comme une " paralittérature " voire une " sous-littérature ", peut être le fruit d'une réaction " négative ". L'auteur de l'adaptation rejette alors la tutelle d'un texte qui viendrait imposer un récit à des images, dont la fonction serait purement illustrative. L'album tend alors à être composé d'images voire de textes " anti-illustratifs ", afin d'exploiter l'image dans toute sa liberté. A l'inverse, une approche " positive " consiste à utiliser les possibilités narratives offerte par l'image, ce qui passe par un travail d'élaboration des cases mais aussi de leur séquentialité afin que celles-ci fassent voir le récit, l'album devenant ainsi un " récit visuel ". Ces deux approches de la bande dessinée littéraire posent problème, la première aboutissant à un paradoxe selon lequel moins une bande dessinée est textuelle, plus elle est considérée comme littéraire, tandis que l'approche " positive " amène à une esthétisation forcée et extrême des images ainsi qu'à une imitation des processus cinématographiques jusqu'à en oublier les spécificités du média[118].

3.4.2 La bande dessinée littéraire comme dévoilement des mécanismes narratifs

Jean-Paul Meyer part du principe selon lequel une bande dessinée littéraire est,

[117] Baetens, Jan. " Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites ". *Cahiers de narratologie.* [en ligne] Vol. 16, 2009. [consulté le 3 mars 2011] <http://narratologie.revues.org/974> p.5
[118] *Ibid.* pp.3-4

avant tout, la transposition en image d'un récit textuel, le " passage d'une forme narrative strictement verbale à une forme graphique conjuguée "[119]. Ce que Jean-Paul Meyer considère comme central lors de l'étude d'adaptations littéraires, ce sont les dispositifs techniques mis en œuvre par la bande dessinée afin de raconter la même histoire que le roman. La mise en image du récit passe par trois fonctions narratives de la bande dessinée. D'une part, une bande dessinée a une fonction " représentative ", c'est à dire une capacité de mettre en image un texte, ce qui passe par une iconisation et une symbolisation, permettant de présenter personnages et évènements. La fonction " qualificative " d'un album passe par l' "indexation ", qui consiste en un rapport de complémentarité entre le texte et l'image, qui exprime ce que le texte ne formule pas, et vice-versa. Enfin, la bande dessinée dispose aussi d'une fonction interprétative, c'est à dire une capacité de symbolisation du récit au travers des couleurs, de la typographie, des onomatopées, que Jean-Paul Meyer considère comme des " signes verb[aux] ou visuels complexes ". L'analyse de ces trois fonctions qui s'entremêlent au sein d'un album permettent de mettre au jour la démarche de l'auteur et, ainsi, de visualiser le système narratif mis en place dans l'œuvre[120].

Adapter une œuvre littéraire apparaît comme l'occasion de mettre en avant la qualité d'un récit et les spécificités d'un média. Ainsi, une bande dessinée littéraire permet de montrer un sujet sous un autre angle de vue en y appliquant des techniques expressives et narratives propres au média. Ce faisant, la bande dessinée manifeste ses potentialités et le sujet prend nécessairement une forme nouvelle, ce qui entraîne diverses lectures et interprétations. L'adaptation manifeste non seulement un changement de média mais aussi d'auteur : celui-ci fait ressortir certaines lectures de l'œuvre et peut aussi ajouter des éléments qui lui sont propres. La distance prise par rapport à l'œuvre source dépend de la relation qu'a l'adaptateur avec l'œuvre : si celle-ci est considérée comme une œuvre patrimoniale dont il faut assurer la transmission, elle est représentée de la façon la plus fidèle possible, tandis qu'elle peut aussi être vue comme une source d'inspiration donnant l'occasion de manifester sa créativité et faire part de ses propres idées.

[119] Meyer, Jean-Paul. " De la transposition littéraire à la transposition didactique ".
[120]Meyer, Jean-Paul. " De la transposition littéraire à la transposition didactique ".

3ème partie : *Le Vent dans les saules* en bande dessinée

En transmettant le récit écrit par Kenneth Grahame à travers un nouveau média, Michel Plessix réalise deux opérations opposées et complémentaires. *Le Vent dans les saules* en bande dessinée permet, d'une part, de redonner vie, conserver une œuvre patrimoniale en l'adaptant à un lectorat qu'elle n'aurait pu trouver sous sa forme originale. D'autre part, le scénariste et illustrateur apporte des changements à l'œuvre source en lui imposant sa propre lecture, la rendant de ce fait unique. Nous allons voir en quoi la bande dessinée, en s'ancrant dans une œuvre dont elle est une adaptation, parvient aussi à se hisser au rang de création originale. Étudier de manière détaillée *Le Vent dans les saules* de Michel Plessix, en comparaison avec l'ouvrage de Kenneth Grahame, permet de cerner les points d'ancrages et les détachements par rapport à l'œuvre source, à la fois induits par les nouvelles possibilités narratives offertes par la bande dessinée et par le fait qu'une adaptation consiste avant tout en une interprétation. Parallèlement à cela, analyser la bande dessinée comme une œuvre originale, capable de procurer des émotions, faire naître des images et des interprétations qui lui sont propres, témoigne du nouveau statut que prend l'adaptation qui est, en ce sens, moins une transcription ou une retransmission qu'une création à part entière.

1 COMPARAISON DES ELEMENTS CARACTERISTIQUES DU RECIT

En étudiant un à un les principaux aspects constitutifs d'une œuvre littéraire, nous allons pouvoir évaluer à quels niveaux Michel Plessix s'ancre et se détache du roman de Kenneth Grahame. Nous nous baserons sur des outils d'analyse utilisés par Nicolas Rouvière dans le but de comparer des œuvres de la littérature patrimoniale avec leurs adaptations destinées à la jeunesse. Nous nous pencherons donc de prime abord sur les caractéristiques générales du récit : les structures narratives, le genre, les personnages, les tonalités, mais aussi le texte, en faisant usage de la typologie proposée par Brigitte Louichon[121].

[121]Rouvière, Nicolas " Adapter les classiques. Présentation de la collection «Les grandes aventures racontées aux enfants» ". pp.45-56 et Louichon, Brigitte " L'adaptation : grandeur et misère du patrimoine littéraire ". pp.11-18. *Adapter des œuvres littéraires pour les enfants.*

1.1 Les structures narratives

Le roman de Kenneth Grahame est composé de douze chapitres, chacun étant centré sur une aventure particulière, constituant ainsi la macrostructure de l'ouvrage. Ces chapitres sont composés de plusieurs évènements secondaires enchâssés dans cette aventure centrale, formant ainsi une microstructure. On peut relier ces deux notions aux termes inventés par Roland Barthes et réutilisés par Brian Mac Farlane : les fonctions cardinales ou noyaux du récit s'apparentent à la macrostructure tandis que les catalyses, évènements secondaires, ayant pour fonction d'ancrer le récit dans une certaine réalité, définissent la microstructure[122]. Toutes ces données apparaissent dans l'œuvre source selon un ordre précis, et il appartient à l'auteur de l'adaptation de conserver ou non cette organisation, voire de supprimer ou d'ajouter des données.

1.1.1 La macrostructure

La relative longueur de l'adaptation de Michel Plessix lui permet de retranscrire la quasi-totalité du *Vent dans les saules* de Kenneth Grahame. La bande dessinée est en effet constitué de 4 tomes : *Le Bois sauvage*, paru en 1996, est composé des chapitres I à III, *Auto, Crapaud, Blaireau* est édité en 1998 et comporte les chapitres IV à VI, l'année suivante paraît *L'échappée belle* qui regroupe les chapitres VII, VIII et X et enfin, en 2001, *Foutoir au manoir* adapte les chapitres XI et XII. Cette réorganisation des chapitres au sein de volumes créée par Michel Plessix vient s'ajouter au découpage en chapitres du roman original qui a été conservé dans la bande dessinée, bien que des titres nouveaux aient été donnés aux parties.

La réutilisation de la structure d'ensemble permet de remarquer que le roman de Kenneth Grahame comporte douze chapitres alors que la bande dessinée en possède onze : le chapitre IX du roman source, intitulé " Tout le monde sur la route " a été supprimé par Michel Plessix. A l'instar du chapitre VII " Le joueur de pipeau de l'aurore ", qui a été retranscrit dans la bande dessinée et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, le chapitre IX est un hapax dans le récit. Celui-ci met en scène la rencontre de Rat avec un Rat de mer qui, par ses évocations des paysages méditerranéens, de la vie en mer, de l'aventure, va jusqu'à donner au sédentaire Rat l'envie de partir vers l'inconnu, n'eût-il été ramené à la raison par son ami Taupe. Il n'est

[122] Barthes, Roland. *L'Aventure sémiologique.* pp.178-183 et Farlane (Mc), Brian. pp.13-15

fait aucune allusion à ce passage dans la suite du roman, qui demeure au sein de l'œuvre un moment énigmatique, non élucidé. Néanmoins, ce chapitre n'a pas été éludé par Michel Plessix qui l'utilise comme ouverture à sa seconde saga, *Le Vent dans les sables*, mettant en scène les aventures des quatre comparses en Méditerranée. Mis à part la suppression du chapitre " Tout le monde sur la route ", qui n'entrave en rien la compréhension du récit et qui semble avoir été pratiquée moins par souci de cohérence que pour pouvoir créer une nouvelle saga basée sur un scénario original, *Le Vent dans les saules* en bande dessinée reprend très fidèlement la structure d'ensemble de l'ouvrage de Kenneth Grahame.

1.1.2 La microstructure

En dressant une liste exhaustive de tous les micro-évènements narrés à l'intérieur d'un chapitre du roman, on constate la très grande proximité du récit adapté par Michel Plessix avec l'œuvre source. Ainsi, au chapitre I du roman original, on compte onze micro-évènements, tandis que la bande dessinée en dénombre dix : les catalyses du chapitre I ont pour fonction première de présenter chacun des protagonistes, puisque tous apparaissent au cours du récit, et de présenter la vie menée par Rat et ses amis par contraste avec la sombre tanière de Taupe. Hormis certaines anecdotes éludées ou brièvement évoquées, les évènements contés au chapitre I de la bande dessinée jouent le même rôle que dans le roman (cf annexe 3). Michel Plessix a même ajouté certains détails, rendus possibles par les moyens techniques dont dispose le média : ainsi, page 4, à la case 6 représentant Rat sortant de chez lui avec le panier à pique-nique, succède un plan rapproché sur Taupe à terre sur le ponton, enchevêtré dans des cordes. L'effet d'ellipse, fréquemment employé dans la bande dessinée, permet de suggérer avec brièveté le fait que Taupe, pendant que Rat préparait le repas, a tenté en vain de dénouer les amarres de la barque.

Outre ces ajouts, des précisions ont été supprimées par Michel Plessix, principalement en ce qui concerne la clôture de chacune des aventures. Tandis que, dans le roman, le retour à l'état initial est narré, Michel Plessix termine chaque chapitre sur une page dans laquelle s'opère un effet de rétrécissement : les vignettes occupent de moins en moins de place dans la largeur de la page, comme si le narrateur opérait un travelling arrière, donnant l'impression au lecteur que l'aventure prend fin et qu'une autre va être contée. L'espace vide qui entoure la dernière case de la page peut aussi permettre de montrer qu'une ellipse a été faite, comme le suggère la présence de plus en

plus massive du blanc. Ainsi, page 21, à la scène de la collision entre la roulotte de Crapaud et une automobile succède un espace blanc, puis pour finir une case montrant Taupe et Rat chez ce dernier en train de lire une lettre leur apprenant que leur ami s'est procuré une voiture. En plus de cet effet de travelling, chaque chapitre s'achève sur un petit dessin humoristique en noir et blanc, qui peut être interprété de deux manières : ces dessins rappellent à la fois les illustrations que l'on trouve dans le roman, notamment les fameuses gravures d'Ernest Howard Shepard qui apparaissent dans l'exemplaire publié chez Gallimard, mais ils évoquent aussi caricatures et autres dessins humoristiques que l'on trouve dans la presse, faisant ainsi office de commentaires à dimension comique. En ce sens, ces dessins sont emblématiques de la position adoptée par le scénariste et illustrateur, qui consiste à s'ancrer le plus profondément possible dans la composition de base de l'œuvre originale tout en restant proche des codes de sa propre époque et en gardant une certaine distance comique vis-à-vis du récit et des personnages.

1.2 Le texte

Cet entrelacement permanent entre référence à l'univers représenté par Kenneth Grahame et adresse à l'attention de lecteurs contemporains se retrouve dans le texte de l'album, qui mêle poésie et familiarités, lyrisme et calembours. En utilisant les différentes façon d'adapter un texte dénombrées par Brigitte Louichon, nous allons voir que le texte a été entièrement remanié pour s'adapter à un lecteur contemporain tout en conservant les différents registres linguistiques présents dans le roman.

1.2.1 Des suppressions

Étant donné les caractéristiques propres à la bande dessinée, média reposant principalement sur l'image, il est évident que la totalité du texte présent dans le roman n'a pu être conservée. L'album est cependant composé d'une quantité relativement importante de texte en petits caractères : les phylactères, rédigés sur fond blanc, se distinguent des récitatifs dont le fond est d'un jaune pâle évoquant un papier vieilli, semblant rappeler que l'ouvrage est issu d'un roman daté d'environ un siècle. Une grande place est accordée aux images, dans lesquelles le texte s'insère sans jamais prendre le dessus sur les illustrations. Ce procédé permet d'éviter toute lourdeur, car une bande dessinée dans laquelle le texte occupe trop de place peut vite donner l'impression au lecteur, a fortiori s'il est jeune, d'être accablé par ce débordement d'informations

écrites.

Malgré son omniprésence, le texte demeure concis, les phrases sont courtes, ce qui passe par la nécessaire suppression de certaines précisions, comme lorsque Crapaud parvient à convaincre le chauffeur de train de le faire monter dans la locomotive : tandis que, dans le roman, le brave homme propose à Crapaud de laver ses habits de travail (" Bon, je vais vous dire ce que je vais faire, dit le mécanicien. Vous êtes blanchisseuse de votre état, vous dites. Et moi, je suis mécanicien de locomotive, comme vous pouvez voir, et on ne peut pas nier que ce soit un boulot très salissant "[123]), son long discours est remplacé dans la bande dessinée par une simple acceptation (" ne vous inquiétez pas... On peut s'arranger "[124]. Tout au long de l'album, un résumé bref et efficace de dialogues et de descriptions, auquel s'ajoutent des illustrations très expressives, permet de remplacer les longs textes du roman.

1.2.2 Un travail de reformulation et de substitution

C'est donc à un travail de reformulation que s'est employé Michel Plessix pour écrire le scénario du *Vent dans les saules* en bande dessinée. Des substitutions lexicales ont été opérées à la fois pour donner un rendu concis de ce qui est dit dans le roman et employer des expressions qui parlent à l'imaginaire d'un lecteur français du XXIe siècle. Dans le roman de Kenneth Grahame se côtoient un parler familier caractéristique de l'époque de l'auteur et un lyrisme poétique, riche en références et en figures de style. Ce mélange de registres a été conservé dans la bande dessinée, Michel Plessix ayant fait le choix de garder des termes et tournures de phrases datant du début du XXe siècle pouvant être difficiles à comprendre pour un jeune lecteur, comme le mot " tocade " employé par Blaireau[125], ou encore la transcription de ce qu'évoque l'appel du terrier de Taupe, qui a flairé la présence de sa demeure dans la neige : " ne humes-tu pas le terreau de ton existence ? "[126].

On remarque que la plupart des titres des chapitres ont été reformulés, ce qui a pour effet de mettre en avant un élément différent de ce qui est pointé par le roman : ainsi, le remplacement du titre du chapitre II, " Sur les grandes routes ", par " Rencontre avec des machines sauvages ", suggère que l'évènement principal de cette partie dans la bande dessinée est la découverte par Crapaud de l'existence des voitures et non

[123] Grahame, Kenneth. *Le Vent dans les saules.* pp.174-175
[124] Plessix, Michel. *Le Vent dans les saules.* p.85, C.6
[125] *Ibid*. p.55, c.3
[126] *Ibid.* p.48, c.6

l'excursion des trois amis à bord de la roulotte. Beaucoup des titres réécrits par Michel Plessix comportent aussi une dimension comique, que ce soit " La folie Crapaud " qui se substitue à " M. Crapaud " ou "Crapaud et barreaux " à la place de " Les aventures de Crapaud " : les jeux avec le langage, les effets de rythmes, d'assonances, sont très marqués dans la bande dessinée.

1.2.3 Des ajouts

Michel Plessix a ajouté de nombreux mots amusants, ce qui confère au texte un caractère ludique, le rendant plaisant à lire. On trouve en effet dans la bande dessinée énormément de rimes, comme dans cette conversation entre Blaireau, Rat et Taupe, qui se dirigent chez Crapaud pour l'empêcher de commettre des délits avec sa nouvelle voiture :

> Blaireau : (…) Qu'il soit fou, d'accord. Mais inconscient, non ! Nous arrivons. Crapaud devra entendre raison.
> Rat : S'il faut sévir, nous le ferons !
> Taupe : Quelqu'un aurait-il un bonbon ?[127]

L'intervention finale de Taupe crée un effet comique dans ce moment de tension dramatique marqué par la colère de Blaireau. On retrouve à maints endroits ces effets de chute, qui marquent une prise de distance de la part du narrateur par rapport au texte original en y introduisant de l'ironie, du second degré, comme lorsque, après une description passionnée et pleine de verve des joies du voyage (" se réveiller chaque matin dans un nouveau décor, manger chaque soir dans de nouvelles auberges, aller de verts bocages en cités perdues, parcourir des contrées inconnues, belles et dangereuses, se laisser porter sur l'échine du monde... "), Crapaud s'exclame, dans la vignette suivante : " vous avez vu comme elle est chouette, ma «brouette» ? "[128], ce qui crée un effet de chute comique. On trouve aussi des expressions familières propres à l'époque contemporaine : " C'était trop tard... Crapaud avait pété les plombs, explosé la minuterie, disjoncté de la citrouille. Bref, il n'avait plus toute sa tête à lui "[129]. De nombreuses trouvailles linguistiques parcourent la bande dessinée, comme le fait que Blaireau ponctue certaines de ses phrases en citant des noms d'aliments qui créent des effets d'assonances dans ses discours : " Le plus tôt fini, le mieux ce sera ! Bartavelle et grain

[127] *Ibid.*p.55, c.4
[128] *Ibid.* p.15, c.3-4
[129] *Ibid.* p.21, c.1

de muscat ! "[130], " Maintenant, ça suffit, tarte au flan et poule au riz ! "[131].

D'autres ajouts de la part de Michel Plessix consistent en des adresses du narrateur au lecteur : page 11, la troisième vignette représente Taupe en train de pleurer, accompagnée du texte suivant : " Devant tant d'amabilité, Taupe ne put réprimer une larme d'émotion. Rat eut la délicatesse de détourner son regard... Pas nous ". Ces clins d'œil créent un lien de complicité entre le narrateur et le lecteur, qui se sent invité à découvrir cet univers qui ne lui est pas, à première vue, familier. Tous ces apports participent de la qualité littéraire de la bande dessinée car Michel Plessix jongle avec les différents niveaux de langage, les fait jouer entre eux, ce qui donne un côté ludique et amusant au texte de l'ouvrage.

1.2.4 La catégorie de la permanence

Les divers remaniements textuels opérés par Michel Plessix ont pour effet de s'adresser à un lecteur partageant une culture commune à celle de l'auteur tout en le faisant accéder à un contexte, une époque propres au roman source, pouvant paraître comme un monde lointain, étranger, voire étrange. Brigitte Louichon démontre l'importance de la " permanence ", dernière catégorie d'adaptation textuelle qui consiste à conserver intacts certains éléments du texte original. Ceux-ci permettent ainsi d'établir, de consolider un ancrage dans l'œuvre source[132]. Comme nous avons pu le constater, le texte de la traduction française, de même que les titres des chapitres, ont été reformulés par Michel Plessix, ce qui marque une appropriation du roman de Kenneth Grahame qui, loin d'être retranscrit, se trouve reformulé, adapté à la fois à un nouveau médium et à un public pétri d'une culture différente. Toutefois, l'unique permanence est notable puisqu'il s'agit du titre même de l'œuvre, *Le Vent dans les saules*. Le fait d'afficher sur la couverture le nom du roman dont est issu la bande dessinée apparaît comme une façon de rendre hommage à l'œuvre source en revendiquant de prime abord le statut de la bande dessinée comme adaptation. L'affirmation de cette filiation touche bien entendu les lecteurs connaissant le roman ou, du moins, son existence. Cette permanence du titre représente le travail opéré par Michel Plessix qui consiste à conserver ce qui est emblématique du roman et y apporter des éléments caractéristiques de sa vision personnelle et du média qu'il utilise.

---

[130] *Ibid.* p.55, c.2
[131] *Ibid.* p.112, c.3
[132] Louichon, Brigitte. p.17

1.3 Le genre des œuvres et leurs personnages

Les grands traits définitoires d'une œuvre littéraire sont non seulement sa structure et son style mais aussi le ou les genres dans lesquels elle s'inscrit ainsi que ses personnages. Ces derniers seront étudiés sous deux angles de vue, constitutifs de ce que Vincent Jouve nomme l'" effet personnage ", c'est à dire d'une part la façon dont sont présentés les personnages mais aussi leur impact sur les lecteurs[133]. Cela permettra de mettre en avant le fait que, malgré des traitements différents des genres et de personnages, ceux-ci n'en demeurent pas moins identiques dans les deux œuvres et suscitent les mêmes effets.

1.3.1 Le genre : de la *fantasy* animalière au conte

Plusieurs genres ou sous-genres peuvent être utilisés pour qualifier *Le Vent dans les saules,* qu'il s'agisse du roman ou de la bande dessinée. On peut tout d'abord parler de " fantasy animalière " dans le sens où le lecteur se retrouve projeté dans un monde totalement imaginaire, au sein duquel les animaux vivent et parlent comme des être humains. Cet univers merveilleux permet en outre d'associer les deux œuvres au genre du conte ou de la fable, car les aventures des protagonistes sont sources d'apprentissage pour un lecteur enfant.

Toutefois, le caractère didactique voire moraliste est peu appuyé dans la bande dessinée, qui semble moins vouée à édifier un jeune lecteur qu'à le plonger dans un monde merveilleux. Par exemple, si le caractère infantile de Taupe transparaît dans l'album à travers sa naïveté et la façon dont il est illustré, les leçons, conseils et autres recommandations à son égard apparaissent plus rarement que dans le roman. Lorsque Rat retrouve Taupe, perdu dans le Bois Sauvage, il adresse un long discours moralisateur à son camarade sur la " quantité de choses qu'il faut savoir ", c'est à dire les " mots de passe, [...] signes de reconnaissance, [...] paroles qui ont un pouvoir et un résultat, [...] plantes que l'on doit emporter dans sa poche "[134], tandis que dans la bande dessinée il se contente de le réprimander en lui adressant un regard sévère " Espèce de nigaud ! Je vous avais pourtant dit que ça n'était pas une bonne idée "[135]. Michel Plessix a donc amoindri les éléments qui mettent en avant la portée didactique du récit tout en

[133] Jouve, Vincent. *L'effet personnage dans le roman.* Paris : PUF, 1998. Cité par : Rouvière, Nicolas. *Adapter des œuvres littéraires pour les enfants.* p.51
[134]Grahame, Kenneth. pp.64-65
[135]Plessix, Michel. p.29, c.4

conservant les aventures et leurs conclusions, centrées sur la récompense des valeurs telles que le courage, la solidarité, et la punition de l'entêtement, de la vanité. Le lecteur se trouve ainsi plus impliqué car c'est à lui-même de tirer des leçons de ce qui lui est conté.

1.3.2 Les caractéristiques des personnages

C'est l'identification du lecteur au personnage qui permet à la bande dessinée comme au roman de transmettre des leçons de vie à un jeune public. Ainsi, les personnages présentent les mêmes caractéristiques dans les deux ouvrages : Taupe, que Michel Plessix a représenté petit et rond, a un physique attendrissant, la grosseur de ses joues faisant songer à celle d'un enfant, de même que ses lunettes lui confèrent un air inoffensif voire craintif. Un jeune lecteur peut donc aisément s'identifier au personnage, auquel on peut associer Crapaud. Ce dernier est aussi rond et de petite taille, mais ses grands yeux ronds et globuleux ainsi que sa grande bouche en font un personnage imposant et sûr de lui. Toutefois, Crapaud apparaît aussi comme insignifiant et ridicule eu égard à son allure voutée et aux pustules qui couvrent son crâne : les illustrations de Michel Plessix permettent de mettre en avant l'ambivalence du personnage, grand dans ses paroles et dans l'ambition qu'il dégage, mais qui n'est au fond qu'un animal faible et petit.

Comme dans le roman, le côté infantile de Taupe et Crapaud contraste avec le caractère paternel de Rat et Blaireau. On remarque par exemple, page 31, case 4, que Rat domine Taupe d'une tête, de même que ses sourcils blancs indiquent son âge relativement avancé. C'est aussi le côté fraternel de Rat, appelant affectueusement son camarade " vieux "[136] ou encore " mon cher Taupe "[137] qui ressort dans la bande dessinée, tandis que l'imposant Blaireau aux tempes grisonnantes et aux yeux cernés possède l'apparence d'un grand-père expérimenté, bienveillant mais autoritaire. Le respect dû à cette figure de vieillard néanmoins actif apparaît par exemple au bas la page 106, où l'entrée du personnage est mise en scène de manière à faire ressortir le caractère à la fois admirable et paternaliste de Blaireau : à une case occupant toute la largeur de la page, focalisée sur les pieds couverts de boue ainsi que la canne du personnage, qui paraissent avoir affronté le vent et la pluie, succède le buste fier et droit de Blaireau, dont les yeux encore clos suggèrent le courage. Dans cette illustration sont

[136] *Ibid.* p.15, c. 9
[137] *Ibid.* p.31, c.3

insérés deux récitatifs, l'un seulement composé d'une aposiopèse, le second portant la mention " … c'était Blaireau ", dont la brièveté traduit le silence admiratif des personnages face à l'arrivée du personnage. Celui-ci apparaît à la case suivante entouré de Rat, Loutre et Crapaud, la main posée sur l'épaule de ce dernier, dans un geste de compassion qui se veut aussi paternel et rassurant[138].

Les traits caractéristiques des personnages principaux ont été transférés dans la bande dessinée, dont le graphisme permet en outre de faire ressortir de manière visuelle, et donc très explicite, les ambivalences qui marquent certains des héros, c'est à dire la splendeur et le ridicule de Crapaud, ou la rudesse et la bienveillance de Blaireau.

Enfin, Loutre, l'ami des protagonistes, apparaît de manière similaire dans les deux œuvres : il accueille chaleureusement Taupe au premier chapitre, ce qui marque l'acceptation du petit animal parmi les habitants de la rivière, il propose d'escorter les animaux pour sortir du Bois Sauvage, puis est aidé par Rat et Taupe qui retrouvent son enfant au chapitre VII. La présence de Loutre, toujours disposé à apporter son soutien aux protagonistes, semble destinée à mettre en avant l'idéal de solidarité qui apparaît dans les deux œuvres.

1.3.3 L' "effet personnage " : la solidarité mise en avant

Les relations entre les protagonistes, de même que leurs qualités respectives, font ressortir le caractère fondamental de l'entraide et de l'amitié. Comme nous l'avons vu, Rat représente la sagesse, il est celui qui apprend, qui agit avec raison, eu égard au caractère infantile de Taupe et Crapaud. Toutefois, ces derniers enseignent aussi à Rat, lui font découvrir de nouvelles choses : Crapaud, en l'invitant à prendre part à son excursion à bord de sa roulotte au chapitre II, fait sortir Rat de sa vie quotidienne et lui fait découvrir de nouveaux paysages et même Taupe, à la fin du chapitre III, apporte à Rat de sa fraîcheur, de sa spontanéité en l'invitant à une bataille de boules de neige. La solidarité est donc réciproque dans *Le Vent dans les Saules*, ce qui signifie que chacun a besoin des autres pour se construire. C'est Taupe qui symbolise le mieux cette construction individuelle à travers la solidarité, la sociabilité, puisque son évolution personnelle de même que son ascension sociale sont présentées comme stables : une amitié profonde le lie à Rat, grâce à qui il fait la connaissance de Crapaud et de Blaireau, dont il devient très proche. On peut considérer que le lien fort qui s'est créé entre Taupe et Blaireau est représentatif de sa réussite sociale : dans le roman, ce sont les adresses de

[138] *Ibid.* p.106, c.6-7-8

Blaireau à l'égard du petit animal, qu'il gratifie de " Brave Taupe, intelligent Taupe ! "[139] ou même " le meilleur des garçons "[140], tandis que dans la bande dessinée, la sympathie entre ces deux animaux est symbolisée par la similarité des apparences des deux personnages, ronds et pourvus d'un museau pointu. Cette ressemblance apparaît de manière prononcée à la case 5 de la page 41, où l'ombre de Blaireau se dessine au second plan derrière le profil de Taupe : cette double planche met en scène la relation privilégiée qui unit les deux animaux, vivant tous deux dans des souterrains.

Contrairement à Taupe, Crapaud est si entêté qu'il s'avère difficile pour Rat et Blaireau de le faire grandir : dans le roman, si Crapaud parvient à dominer sa vanité au moment du banquet final, qui se clôt par une exclamation de la part du narrateur " Ce Crapaud avait décidément bien changé ! ", un doute subsiste quant à ses vices d'antan. En effet, après avoir été réprimandé par ses camarades, lui faisant remarquer qu'il est temps pour lui de " tourner la page ", Crapaud s'enferme dans sa chambre et déclame pour lui même " *La dernière petite chanson de Crapaud* ", ode épique à sa propre gloire, et l'expression qu'il a alors suggère que ses vieux démons ne l'ont pas totalement quitté : " son visage s'éclaira, il eut un sourire qui se prolongea. Enfin, il se mit à rire, sous cape, d'un air timide et embarrassé "[141]. Le doute qui peut se lire dans le roman quant à la guérison de Crapaud est explicité dans la bande dessinée dont la fin a été quelque peu modifiée : après son discours devant une foule imaginaire, Crapaud descend rejoindre ses invités au salon qui feignent de ne pas remarquer sa présence, ce qui attriste et abasourdi le protagoniste, comme en témoigne la représentation du personnage à la case 9 page 125, les yeux peinés et les lèvres serrées, accompagnée du texte en gras " ...COMME S'IL N'EXISTAIT PAS !!! ". A la page suivante, les animaux dévoilent la supercherie en acclamant Crapaud, qui se regonfle d'orgueil et s'apprête à entamer son discours écrit sur un papier qu'il a " laissé sur la coiffeuse ", ce qui le contraint à ne faire part que de quelques modestes mots, aussitôt applaudis par ses amis, admiratifs de sa " concision " et de sa " modestie ". Si Crapaud a peut-être alors appris que " la modestie bien appliquée p[eut] permettre de se faire remarquer ", la dernière page du roman montre explicitement qu'il est toujours en proie à la folie : à la case montrant en gros plan le visage de Crapaud succède la dernière vignette de l'album, occupant les trois quarts de la page et représentant un avion s'élevant au dessus du manoir. Le phylactère " poup poup ! " indique que Crapaud contemple l'appareil depuis sa demeure, d'où le retour de ses délires, suggérée par la forme de spirale que prend la fumée, rappelant les

[139]Grahame, Kenneth. p.261
[140]*Ibid.* p.269
[141]*Ibid.* pp.272-282

yeux jaunes aux pupilles en forme de spirale de l'animal lors de sa première rencontre avec l'automobile[142]. L'immense tracé de la fumée, qui sort du champ de la case, ainsi que la vue en plongée qui est offerte au lecteur, donne l'impression de s'élever avec l'avion par-delà le domaine, ce qui indique une ouverture vers de nouveaux horizons. Cette conclusion, ouverte, peut être interprétée comme l'annonce implicite de la suite, *Le Vent dans les sables*, ou bien comme un moyen de laisser le lecteur d'imaginer ce qu'il adviendra de Crapaud.

Malgré le possible échec face à l'éducation de Crapaud, ce qui compte semble alors moins la guérison de l'animal que les efforts déployés par ses amis, qui se sont relayés nuit et jour à son chevet pour le tenir enfermé, ont monté la garde devant son manoir, ont conduit une périlleuse expédition pour libérer la demeure... Ce message didactique, qui consiste à placer les valeurs de la solidarité et de l'amitié au-dessus de tout, est fondamental dans le roman comme dans la bande dessinée et peut être aisément compris par les lecteurs plus jeunes.

1.4 La double tonalité des récits

La variété du style de Kenneth Grahame est emblématique de la richesse qui émane du roman. En effet, *Le Vent dans les saules* jongle constamment entre différents registres de langage : comme nous l'avons précédemment évoqué, les parties au style orné et riche en références succèdent aux passages empreints de comique. Cette spécificité du roman permet, d'une part, de s'adresser à différents publics, tout en étant un moyen de conférer à l'œuvre une atmosphère particulière empreinte de rire, d'émerveillement, mais aussi d'introspection et de réflexions métaphysiques. En jouant sur les relations entre l'image et le texte, propres à la bande dessinée, Michel Plessix transmet cette ambivalence en appuyant ses effets.

1.4.1 La tonalité comique et " héroïco-comique "

Le texte de l'album de Michel Plessix, tout comme ses illustrations, revêt bien souvent un caractère humoristique, faisant ainsi écho au roman de Kenneth Grahame, empreint d'humour. On trouve en effet dans le roman des situations comiques voire burlesques, des jeux avec le langage dont rend compte la traduction ainsi qu'une distance ironique dans la façon de dresser le portrait de ses personnages. En témoigne la

[142]Plessix, Michel. p.21, c.4

description que fait Rat du contenu de son panier à pique- nique : " Languefroidejambonfroidcornichonssaladepetitspainsmolletssandwichescressonviande saléebièreaugingembrelimonadesoda... ", et son étonnement face à l'enthousiasme de Taupe " C'est ce que j'emporte toujours dans ces petites excursions "[143]. La partie du récit consacrée à Crapaud n'a de cesse de moquer les défauts de ce personnage au tempérament excessif qui, après avoir vendu une jument volée à un Bohémien, " se gonfl[e] d'orgueil et compos[e] une chanson à sa gloire " puis, à la vue de la voiture appartenant aux victimes de son larcin " s'écroula et ne fut bientôt plus qu'un petit tas informe et lamentable sur la route "[144]. Les aventures du personnage sont marquées par une mise en avant du ridicule de ce petit être sûr de lui, ce qui amène à qualifier les chapitres VI, VIII, X, XI et XII de passages " héroïco-comique ". En témoigne le récit du " combat " entre Crapaud et le linge que la marinière l'a chargé de laver : " Il essaya de le caresser, de lui donner des claques, des coups de poing ; le linge le regardait en souriant, toujours le même dans son baquet, s'accommodant parfaitement du péché originel (…) Il avait très mal au dos et il remarqua avec consternation que ses pattes commençaient à se gercer. Or, Crapaud était très fier de ses pattes. Il murmura à mi-voix des mots qui ne devraient jamais franchir les lèvres d'une blanchisseuse ou d'un crapaud ; il perdit son savon pour la cinquantième fois "[145].

Si la dimension ludique du langage dans l'album évoquée plus haut fait écho à cette tonalité humoristique du roman, les images permettent d'accentuer les effets comiques de nombreux passages. Michel Plessix se rit aussi des mésaventures de Crapaud à travers ses illustrations qui permettent au lecteur de constater la distorsion entre l'estime qu'a Crapaud de lui-même et la réalité présentée par les dessins. La scène extraite du chapitre VIII du roman, dans laquelle l'animal en prison échange ses habits avec ceux d'une vieille blanchisseuse pour pouvoir s'évader, fait état du ridicule de l'animal à travers le regard de la fille du geôlier qui " ne se tenait plus de rire quand elle se mit en devoir d'agrafer sur lui la robe de coton imprimé ; elle arrangea le châle avec une habileté professionnelle, noua les cordons sous son menton ", puis s'amuse à la page suivante de la ressemblance entre Crapaud et la blanchisseuse et suggère que cet accoutrement sied parfaitement à l'animal en lui affirmant " Je suis sûre que, de toute votre vie, vous n'avez jamais eu l'air aussi respectable ! "[146]. Le caractère burlesque de ce passage apparaît dans la bande dessinée, dont les illustrations permettent à Michel

[143]Grahame, Kenneth. p.20
[144]*Ibid.* pp.227-229
[145]*Ibid.* p.218
[146]*Ibid.* pp.167-168

Plessix d'ajouter d'autres détails comiques. Ainsi, à la case 4 de la page 80 Crapaud, se tenant à côté de la blanchisseuse affirme, d'un air révolté " Nous n'avons absolument pas la même silhouette, regardez... Et puis, je suis beaucoup plus élégant ! " tandis que le plan moyen permet de constater la similitude des deux silhouettes rondes, voûtées et des bajoues des deux personnages. De même, dans la dernière vignette, le récitatif indique que " Crapaud se propos[e] de rajouter quelques bosses et coquards pour faire plus vrai ", libre interprétation de cette phrase du roman " il aida de bon cœur la fille du geôlier à faire apparaître le plus possible sa tante comme la victime de circonstances indépendantes de sa volonté ". La dimension comique est renforcée par l'illustration montrant Crapaud, le poing serré, prêt à maltraiter la vieille femme dont apparaît le visage apeuré au premier plan, surmonté des exclamations " Hon! Hon! ", tentative désespérée pour empêcher l'ardeur de Crapaud malgré son bâillon. La bande dessinée regorge ainsi de détails humoristiques inventés par Michel Plessix, qui confèrent à la bande dessinée un caractère éminemment comique. Ce faisant, l'auteur transmet sa propre interprétation du *Vent dans les saules* par le biais d'illustrations qui indiquent une lecture distanciée de l'œuvre.

1.4.2 Le registre lyrique

La bande dessinée permet aussi de faire voir au lecteur des passages du roman empreints de poésie et de lyrisme. Ceux-ci sont retranscrits à la fois textuellement et graphiquement par Michel Plessix. Ainsi, la rencontre de Taupe avec la chaleur du monde extérieur, décrite dans le roman : " C'était beau à ne pas croire. Très affairé, Taupe parcourait les prairies en tous sens, suivait les haies, longeait les taillis ; partout, les oiseaux construisaient leurs nids, les fleurs étaient prêtes à jaillir de leurs boutons, les feuilles de leurs bourgeons. Dans la nature, tout était joyeux, en plein progrès "[147], a été reformulée par Michel Plessix de la manière suivante : " Taupe sentait sur sa fourrure la douce caresse des premiers rayons du soleil. Une brise légère fit onduler la prairie. Il était resté si longtemps cloîtré qu'il avait presque oublié toutes ces délicates sensations ". On retrouve, dans ces deux textes, une première prise de contact entre Taupe, émerveillé, et la nature en effervescence : dans le roman, c'est l'évocation des " boutons ", des " bourgeons " qui apparentent cette sortie du terrier à une naissance, tandis que dans l'album, ce sont les " délicates sensations " de " la douce caresse " qui symbolisent la douceur maternelle et, ainsi, la venue au monde du petit animal. En outre,

[147] *Ibid.* pp.13-14

la première vignette de la page 3 paraît être en adéquation avec la profusion de vie qu'évoque Kenneth Grahame dans son roman : tout autour de Taupe, à peine sorti de son terrier, les herbes folles et les arbres fleuris du premier plan côtoient oiseaux et papillons, dont la profusion et la richesse des couleurs (jaune, mauve, rouge, rose) donne une impression de vitalité, de mouvement incessant, sans que cela paraisse envahissant car, au-delà, les paysages verdoyants s'étendent dans le ciel bleu pastel.

La poésie se trouve ainsi renforcée par les illustrations, ce qui invite le lecteur à contempler et se délecter du spectacle qu'offre la nature, source de vie. Dans le roman de Kenneth Grahame, ce sont les nombreuses descriptions des changements de saison, des richesses de la nature qui sont au cœur du récit. Tout au long de l'album, de grandes vignettes sont consacrées à des peintures du décor, comme à la case 9 de la page 17 où l'infini du ciel étoilé est symbolisé par le nuage de fumée qui s'élève à perte de vue, devenant de plus en plus petit et disparaissant. Le plan d'ensemble fait apparaître les personnages tout petits au cœur de cette immense et grandiose nature, et le fait que leurs regards s'élèvent vers le ciel fait naître des interrogations sur le sens de la vie, voire l'au-delà.

2 LA BANDE DESSINEE COMME INTERPRETATION SINGULIERE DU ROMAN

Les tonalités lyriques dont sont empreintes les deux œuvres permettent de leur conférer une profondeur qui contraste avec la légèreté des passages comiques et de mettre en avant les paysages. En outre, nous avons vu que les personnages, qui sont ce par quoi le lecteur s'investit dans le récit, sont porteurs d'une dimension éthique et didactique commune aux deux œuvres. L'apologie de la solidarité et de la nature sont donc deux idéaux partagés par le roman et l'album. Malgré ces similarités, deux visions du monde distinctes émanent des ouvrages. Michel Plessix transmet à travers *Le Vent dans les saules* des valeurs qui lui sont propres, allant jusqu'à se montrer critique face à certaines idées défendues par Kenneth Grahame.

2.1 La dimension éthique

Le registre au travers duquel est dépeint l'environnement est aussi un moyen de conférer aux paysages un statut particulier au sein des ouvrages : dans le roman comme dans la bande dessinée, la nature est dépeinte comme l'essence de toute chose qu'il est important de protéger. Toutefois, tandis que Kenneth Grahame met en avant les méfaits du progrès, Michel Plessix nuance cette vision pessimiste et conservatrice.

2.1.1 Une sensibilité écologique proclamée

Les paysages occupent une telle place dans les œuvres qu'on peut se demander si la nature n'en est pas le personnage principal. La représentation tout en détails que donne Michel Plessix des envolées lyriques du roman permet de montrer à quel point la nature regorge de merveilles, et l'enfant peut s'amuser à remarquer la présence de petits oiseaux, hérissons, écureuils, qui nécessitent, pour être vus, un travail d'observation, comme s'il se promenait dans la nature. Cette incessante mise en avant des paysages peut ainsi inciter le lecteur, sans que cela lui soit toutefois présenté comme une leçon, à admirer le spectacle qu'offre la nature et ainsi à préserver, respecter son environnement. L'homme est présenté par opposition à la nature, puisque le premier être humain qui apparaît dans l'album méprise et détruit l'environnement : le chauffeur de la voiture à la

page 20 ne semble même pas remarquer qu'il a renversé des animaux dans leur calèche. Ce passage montre bien que si l'homme ignore la nature, il est amené à la détruire, tandis que si l'on connait sa valeur, sa beauté, cela donne envie de la préserver. Contrairement au chauffeur de la voiture, les animaux vivent en harmonie avec l'environnement qui les entoure, au rythme des saisons, ainsi que le suggèrent les cases 2 et 3 page 22, montrant Rat et Taupe en train de pêcher et de cueillir des cerises : les deux personnages exemplifient un retour aux choses simples, prônés par les auteurs.

En ce sens, le message philosophique que fait passer Kenneth Grahame et, à sa suite, Michel Plessix, est très actuel : en invitant le lecteur à rire, ainsi que le font Rat et Loutre, des lubies de Crapaud qui se prend de passion pour des engins toujours plus puissants, plus performants (il délaisse la voile pour le bateau-habitation, le bateau pour le canot, le canot pour la roulotte, et enfin la roulotte pour la voiture), l'auteur représente l'absurdité de l'homme qui cherche sans cesse mieux, ne se contente jamais de ce qu'il a mais aspire éternellement à plus. Cette représentation s'adapte parfaitement au monde contemporain marqué par la société de consommation, visant à produire et posséder des technologies toujours plus performantes : dès qu'un objet est mis sur le marché, on sait qu'un autre plus évolué est en train d'être construit. A travers *Le Vent dans les Saules*, Michel Plessix actualise le message de Kenneth Grahame pour caricaturer la société de consommation par le biais du personnage égocentrique et ambitieux de Crapaud, dont la prétention s'apparente au sentiment de supériorité propre aux hommes. Dans l'œuvre, c'est Crapaud qui se croit au-dessus des lois, se moque des humains, n'hésitant pas à les tromper, les utiliser pour arriver à ses fins et assouvir ses pulsions.

2.1.2 L'infléchissement du conservatisme dans la bande dessinée

La vanité de Crapaud vient de son statut social qui fait qu'il se sent en position de supériorité par rapport à tous les être humains qu'il croise sur son chemin. Propriétaire d'un immense domaine dont il a hérité, Crapaud a tout d'un aristocrate. La classe sociale de chacun des personnages, qui apparaît dans le roman au travers des descriptions des demeures de chacun ainsi que de leurs comportements, ressort dans la bande dessinée par le biais des illustrations. Les habitations, mais aussi les costumes de Crapaud, Taupe, Rat et Blaireau indiquent qu'ils appartiennent à des rangs sociaux privilégiés : Taupe porte un costume et un nœud papillon, Crapaud une redingote avec une montre à gousset et fume le cigare, le foulard que Rat et Blaireau portent autour du cou est très probablement en soie. L'intérieur de la maison de Rat, présenté à la case 5

de la page 11 évoque les habitations bourgeoises anglaises du XIXe siècle : la cheminée sur laquelle trônent une horloge et des presse-papiers, l'imposante bibliothèque, les théières et les tasses de thé... Michel Plessix dépeint un milieu de gentlemen anglais, dont les valeurs et les modes de vie s'apparentent à celles de Kenneth Grahame, et va même plus loin que la traduction française en établissant le vouvoiement entre Taupe et Rat, distance entre les deux amis qui marque leur distinction.

Même si Michel Plessix reste fidèle au roman, il est évident qu'entre 1908 et 1996, beaucoup d'évènements ont eu lieu et les valeurs ont changé. Par exemple, il peut paraître aujourd'hui surprenant que les héros de l'œuvre soient des bourgeois et des aristocrates possédant de vastes demeures, vivant dans l'opulence et l'oisiveté, tandis que d'autres animaux apparaissent comme des esclaves. En effet, dans le roman de Kenneth Grahame est mise en place une hiérarchie entre les animaux qui n'est pas contestée, l'auteur paraissant dire qu'il est nécessaire de conserver un certain ordre dans la société. Implicitement, Michel Plessix semble remettre en cause cette hiérarchie en se moquant du conservatisme et de l'oisiveté de ses héros, et en montrant de la compassion à l'égard des plus faibles. Lorsque les trois compagnons partent en voyage dans la carriole de Crapaud, deux animaux, que l'on pourrait qualifier de " figurants " font leur apparition, entre la page 16 et la page 21 : Barnabé le cheval, qui tire le véhicule, et une poule que Taupe ramène afin qu'elle fournisse des œufs pour le petit-déjeuner. On remarque que la poule est attachée à une corde ce qui évoque l'esclavage, qu'elle ne parle pas mais émet de temps à autre des " Clock ?" avec un air ahuri, tandis que le cheval est entouré de mouches, qui montrent sa saleté, et conserve un regard maussade. Pourquoi ces animaux-là, contrairement aux trois héros, ne sont-ils pas habillés, ne parlent-ils pas, mais ont un rôle d'animaux ? En dessinant la tristesse, la misère du cheval Barnabé et l'ignorance de la poule, Michel Plessix semble poser un regard plein de compassion sur ces deux êtres, afin peut-être de montrer qu'ils ne sont à aucun droit inférieurs aux autres, et qu'il est anormal qu'il soient réduits en esclavage et dans une situation misérable. Dans le roman, la poule n'apparaît pas et le cheval est capturé contre son gré, la situation ne semblant pas émouvoir outre mesure. On remarque en effet que pour Kenneth Grahame, le fait que les héros soient des animaux dont la richesse et le train de vie peuvent être comparés à ceux de bourgeois, qui soumettent à leur autorité d'autres animaux, apparaît naturel. Michel Plessix, au contraire, remet en cause ces idées en invitant le lecteur à rire de Crapaud et Rat. A la case 4 de la page 15, Crapaud vante le confort de sa roulotte et précise : " C'est moi qui ai tout fait! J'ai même choisi le décorateur!... " . La mention qui est faite du décorateur, prouvant que Crapaud

n'a en fait rien fait lui-même mais a délégué les tâches à d'autres, n'apparaît pas dans le roman. Quant à Rat, les injures qu'il profère contre le conducteur de la voiture dans la vignette 6 de la page 20, rappelant les kyrielles de jurons du capitaine Haddock dans les aventures de *Tintin* d'Hergé, mettent en valeur son esprit conservateur. Rat est en effet très attaché à sa rivière et à sa maison, et il peut sembler amusant à un lecteur contemporain, habitué aux nouvelles technologies, de voir un chauffeur et sa voiture qualifiés de " Progressistes! ".

A la fin de l'album, comme dans le roman, l'harmonie est restaurée entre les protagonistes et les animaux du Bois Sauvage, dont les vêtements rapiécés, les casquettes " gavroche " et le langage indiquent qu'ils appartiennent à la catégorie sociale des ouvriers. Fouines, hermines et belettes aident à remettre en ordre le manoir, faisant ainsi office de domestiques et paraissent réconciliés avec Crapaud, à qui ils s'adressent de manière amicale et familière : " Salut baron ! Désolés, on n'a pas pu v'nir aussi tôt que vous nous l'aviez demandé hier soir, mais on va mettre les bouchées doubles pour tout remettre en état, comme promis... "[148]. A ce changement de comportement de la part de ces animaux auparavant sans foi ni loi, Michel Plessix esquisse, en contre-partie, une légère évolution dans la pensée de Crapaud. Ce dernier, acclamé par la foule conviée au banquet final, songe à son présent triomphe et le récitatif nous présente la pensée suivante : " Tiens ? Un « aristocrate populaire »… le paradoxe l'amusa "[149]. Par ce clin d'œil, l'auteur suggère, contrairement au roman, qu'aristocratie et peuple peuvent aller de pair, et que cette brève pensée, alors vue comme " amusante " puisque la hiérarchie entre les classes existe à l'époque à laquelle se situe le récit, se muera peu à peu en réalité.

2.2 La portée philosophique et symbolique

Si le conservatisme prôné par Kenneth Grahame est contesté dans l'album, les caractéristiques du média permettent aussi à Michel Plessix de sublimer, mettre en valeur la portée philosophique et symbolique du roman. Cette dimension ressort des descriptions des paysages, propices à l'introspection. La richesse poétique qui émane des deux œuvres témoigne d'un culte voué à la nature, mais aussi à l'art, qui imprègne la totalité de l'œuvre. Le statut essentiel conféré à ces éléments tout au long des ouvrages invite à lire en elles une propension à s'élever au-delà des limites du monde visible pour

[148]Plessix, Michel. p.122, c.7
[149]*Ibid.* p.126, c.2

faire ressentir une force mystérieuse qui imprégnerait toute chose.

2.2.1 La relation entre art et nature

L'art est omniprésent dans les deux œuvres : la musique, la littérature, la peinture, le théâtre y son évoqués afin d'exprimer l'idée d'une communion entre nature et culture. Celle-ci apparaît sous ses formes les moins légitimes dans les odes amusantes improvisées par Rat et Crapaud et réécrites par Michel Plessix, à l'instar du " *Refrain des canards (...) Bec dans l'eau et queue en l'air !* "[150] qui devient, dans l'album, " *la complainte du can'ton / Qui promène en l'air son croupion* "[151]. Le roman original comporte aussi des références littéraires, dont certaines ont été conservées par Michel Plessix, à l'instar de la citation qui est le titre du chapitre XI du roman " Et ses larmes vinrent tel un orage d'été " : le choix a été fait de garder ce vers d'un poème d'Alfred Lord Tennyson, célèbre auteur de l'époque victorienne, malgré le fait que cette référence soit peu parlante à un lecteur français contemporain. Le titre du dernier chapitre, " Le retour d'Ulysse ", a été transformé par Michel Plessix en " Retour à Ithaque ", ce qui rend la comparaison établie entre les aventures de Crapaud et l'*Odyssée* d'Homère moins évidente.

Enfin, dans certains passages lyriques du roman, art et nature s'entremêlent :

> Quel chapitre riche en détails de toutes sortes, quand on avait l'occasion d'y revenir ! Illustré de tant d'images aux vifs coloris ! Le long de la rivière, cela n'avait cessé d'être un spectacle grandiose, une série de tableaux se succédant avec majesté. Les lysimaques pourpres apparaissaient les premières, avec leurs mèches en désordre entourant le miroir dans lequel elles se reflétaient, où elles voyaient leur image souriante. L'épilobe tendre et pensif, comme un nuage rosi par le soleil cochant, ne tardait pas à suivre. Les bugles rampantes, faisaient éclater leurs corolles pourpres et blanches pour venir, main dans la main, prendre place dans le cortège ; finalement un beau matin, l'églantine qui, méfiante, s'était attardée, entrait en scène avec précautions. On savait alors, comme si des instruments à cordes l'avaient annoncé par des arpèges imposants préludant à une gavotte, que juin avait fini par arriver. Il y avait quelqu'un qui se faisait encore attendre : le berger venant faire sa cours aux nymphes, le seigneur dont les dames à leur fenêtre guettent la venue, le prince chargé de donner à l'été ensommeillé le baiser qui le ramènera à la vie. Mais quand la spirée, joyeuse et odorante dans son justaucorps couleur d'ambre, vient avec grâce prendre sa place dans le groupe, alors la pièce peut commencer.[152]

Le changement de saison est décrit avec des métaphores renvoyant à plusieurs domaines artistiques : les " images " et " tableaux " évoquent la peinture, tandis que les " instruments à cordes " et les " arpèges imposants " font référence à la musique, la

[150]Grahame, Kenneth. p.35
[151]Plessix, Michel. p.12, c.1
[152]Grahame, Kenneth. pp.55-56

" pièce ", le " spectacle " au théâtre et le " justaucorps " à la danse. Cette harmonie entre nature et culture qui se dégage de l'extrait est rendue par Michel Plessix au travers des cases 4, 5 et 6 de la page 23 dont la longueur évoque les dimensions de peintures, impression appuyée par le récitatif évoquant de " magnifiques tableaux " valant " tous les musées du monde... ". La première de ces vignettes, qui représente Rat, Taupe et Loutre assis sous un arbre aux couleurs rosées fait référence au *Déjeuner sur l'herbe* (1863) d'Édouard Manet (cf. annexe 4). A la case 6, les tâches de couleur marron et verte représentant les feuilles d'un arbre sur lequel s'active un pivert rappellent la technique impressionniste, voire le pointillisme, qui consiste à peindre par petites touches de couleur afin que l'œil recompose au loin la lumière et perçoive des sortes de vibrations du tableau. L'impressionnisme est aussi évoqué à la case 10 de la page 85, où est représenté le tableau de Claude Monet *Train dans la campagne* (1870) ainsi que le peintre lui-même en bas à gauche de la vignette.

Ces nombreuses intericonicités sont révélatrices d'une certaine vision des choses, à l'instar de la représentation de l'*Origine du monde* de Gustave Courbet à la première case de la page 24 sous la forme de buissons : quand on regarde avec attention la vignette dans sa globalité, on remarque que les différents éléments naturels (des pierres, des buissons...) s'unissent pour reproduire ce corps de femme allongée (cf. annexe 6). Une fois visualisé, on ne semble plus voir que ce tableau subtilement représenté par des éléments naturels et qui semble se fondre complètement dans le paysage, montrant que l'homme fait partie intégrante de la nature.

Cette idée imprègne la totalité de l'album et ressort particulièrement au chapitre VII, dans lequel Rat et Taupe se laissent guider par un mystérieux appel le long de la rivière avant d'être menés sur l'île du dieu Pan. L'appel est matérialisé sous forme d'une partition avec des notes de musique : celle-ci serpente de la page 70 à la page 71 le long de la rivière et entre les plantes, évoquant par ses ondulations la forme des herbes et des branches et les éventuels remous de la rivière. L'insertion des notes de musique dans le décor se fait donc tout à fait naturellement, ce qui révèle un entrelacement entre art et nature. On peut aussi penser que la case 1 qui occupe la moitié de la page 71 représente un tableau. L'île qui se dresse au milieu de la vignette peut parler à l'imagination du lecteur, qui y verra par exemple l'évocation d'une peinture de Claude le Lorrain, qui a pour habitude de représenter des paysages grandioses et de petits personnages, comme dans le tableau *Apollon et les muses sur le Mont Hélicon* (1680), ou encore d'une œuvre de Turner, par exemple *Quillebeuf, at Mouth of Seine* (1833) (cf. annexe 7). Enfin, Rat et Taupe sont aussi totalement intégrés au paysage qui les entoure, puisque les couleurs

de leurs vêtements et de leur pelage ont été rendues plus claires que dans le reste de l'œuvre, avec des reflets bleutés. L'ensemble de la double planche, colorée principalement en nuances de bleus, donne un sentiment d'harmonie, tout semble se mêler et se confondre, ce qui relève de la nature et ce qui appartient au domaine de la culture.

2.2.2 Le mysticisme du chapitre VII

En plus d'être emblématique de la relation entre nature et culture qui parcourt les œuvres, le chapitre VII est empreint d'un mysticisme que l'on retrouve dans la totalité du récit. Ce passage est, dans le roman comme dans la bande dessinée, éminemment énigmatique et polysémique, plongeant le lecteur dans une constante ambivalence quant au caractère de ce que les deux animaux vont découvrir. Même la fin de la scène marquant la rencontre avec le dieu Pan, qui regarde les deux animaux avec bonté et bienveillance, ne donne pas beaucoup plus de clés sur la signification de cet appel. On peut voir dans le style poétique très travaillé une introspection, rappelant les artistes du mouvement romantique qui dévoilent, à travers les descriptions qu'ils font de la nature, leurs propres états d'âmes. Ce chapitre au travers duquel la nature prend un aspect mystérieux, à la fois onirique, magique et divin, serait révélateur de la conviction profonde qui habite Kenneth Grahame, selon laquelle une transcendance toute-puissante veillerait sur le monde naturel. A ce niveau-là, la bande dessinée se détache du roman par l'usage qu'elle fait du registre comique, car l'humour qui s'en dégage montre une prise de recul de l'auteur par rapport à ce qu'il met en scène. La case 5 de la page 70, par exemple, est un clin d'œil comique : le récitatif " il comprit ", est à mettre en lien avec la représentation au premier plan d'une des grandes oreilles rondes de Rat, signifiant que Taupe comprend pourquoi il ne parvient pas à entendre l'appel contrairement à son ami. Ceci fait référence à la phrase du roman " Il vit des larmes sur les joues de son camarade, il pencha la tête et comprit "[153]. Contrairement à la bande dessinée, cette phrase revêt un caractère très solennel, mettant en avant l'émotion de Rat, l'immense respect qui envahit Taupe et le caractère mystique de l'appel, qui fait l'effet d'une révélation divine.

La solennité et le mysticisme de la scène sont beaucoup moins appuyés dans la bande dessinée, qui n'en demeure pas moins empreinte d'une impression de mystère. En effet, la nature et l'origine de cet appel, ce souffle qui amène les animaux sur l'île ont beau être matérialisés au moyen des images, celles-ci ont un caractère évasif qui laisse

[153] *Ibid.* p.149

une zone d'indéterminé suffisamment importante pour manifester le mystère. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le roman donne de nombreuses indications sur la diégèse, le décor et la façon dont les personnages progressent dans l'espace, tandis que les images de la bande dessinée laissent le lecteur plus libre d'imaginer le lieu. On remarque en effet dans le roman des passages tels que " Taupe ramait régulièrement et en cadence ; ils parvinrent bientôt en un point où la rivière se partageait en deux, un long bras mort se détachant d'un côté. D'un léger mouvement de tête, Rat, qui avait lâché les cordons du gouvernail, fit signe au rameur d'entrer dans ce bras mort. La lumière se répandait sur une étendue croissante et l'on pouvait à présent distinguer les couleurs des fleurs émaillant la berge "[154]. L'imagination du lecteur est fortement conditionnée par les nombreux détails que donne la description, à la fois le décor d'ensemble, la façon dont se présente la rivière, la luminosité et la manière dont s'organisent les deux petits animaux dans la barque. On peut considérer que cette même scène est représentée entre la dernière case de la page 70 et la première case de la page 71. Outre le fait que ce ne soit pas Taupe, mais Rat qui rame, on constate que l'image de la façon dont la rivière se sépare en deux est simplement évoquée par le récitatif " au détour du bras d'une rivière " et l'étroitesse de la case, qui suggère le rétrécissement de l'espace parcouru. La progression des animaux est évoquée par le mouvement des rames que l'on voit dans la dernière case de la page 70, et c'est au lecteur de reconstituer le lien de séquentialité entre les deux cases, donc le mouvement des animaux pour sortir de ce bras de rivière. L'apparition progressive de la lumière est symbolisée non pas par l'utilisation de couleurs plus intenses mais par la représentation de l'espace au sein d'une grande case, qui occupe la moitié de la seconde planche. Les actions des personnages ne sont pas détaillées, car ils apparaissent tout petits au cœur de l'immense et impressionnante nature, qui se donne à voir de plus en plus nettement, comme en témoigne la taille de la case.

La double planche pages 70 et 71 est un hapax tant au niveau du récit que de la représentation visuelle pour ce qui est de la bande dessinée, car celle-ci est remarquable par ses couleurs vives et gaies et son trait fin et net, tandis qu'ici le paysage apparaît de manière plutôt floue et ses couleurs sont assez uniformes. Le roman décrit avec précision les formes et les couleurs qui composent le paysage : " De chaque côté, tandis qu'ils avançaient en glissant, les grasses prairies paraissaient être ce matin-là d'une fraîcheur et d'un verdoyant insurpassables. Ils n'avaient jamais vu aux roses des teintes

[154] *Ibid.* p.148

si vives, les osiers si agités, les spirées si odorantes et si envahissantes "[155]. Le paysage tel qu'il est détaillé dans le roman apparaît empli de couleur, de gaieté, de vivacité, alors que les dessins de Michel Plessix en dégradés de bleu confèrent plus une impression de repos, et l'ensemble du paysage semble alors un peu flou, indéterminé, car on ne peut distinguer nettement les plantes des fleurs et des fruits, étant donné que tous ont la même couleur. On note donc une économie de moyens de la part de Michel Plessix, visant à laisser le lecteur imaginer le plus possible le paysage et à lui donner une impression de mystère.

2.2.3 L'omniprésence d'une transcendance ?

L'aspect mystico-religieux du *Vent dans les saules* est à son apogée au chapitre VII, qualifié par David Gooderham d'" épiphanie "[156]. Ce terme exprime l'idée selon laquelle l'esprit, le souffle divin qui manifeste sa présence au chapitre VII, parcourt la totalité de l'ouvrage de manière imperceptible. Le titre même de l'œuvre, *Le Vent dans les saules,* renvoie à cet élément diffus, invisible et néanmoins omniprésent. Cette définition peut être mise en lien avec le dieu Pan qui apparaît au chapitre VII, dont on peut penser qu'il s'incarne dans l'environnement naturel, comme l'indique son nom, " pan " qui signifie, en grec, " tout ". La description qui en est faite, de même que l'illustration de Michel Plessix, le montrent comme un être protecteur, tenant un enfant dans ses bras. Le personnage de Pan, tout comme l'appel, sont à la fois une source d'effroi et d'admiration pour les deux animaux, mais revêtent aussi un caractère bienveillant et maternel, comme le prouve la description de ce que ressent Rat : " Transporté, tremblant, il était possédé par l'émoi de tous ses sens devant cette chose divine qui s'emparait de lui sans qu'il y pût rien, qui l'empoignait irrésistiblement pour le bercer, le choyer, comme un enfant sans défense, mais heureux "[157]. Les participes passés employés dans cette phrase permettent de faire part à la fois du pouvoir mystérieux, divin voire magique de " cette chose divine ", qui " transporte ", " possède " le petit animal, tandis que l'expression " le bercer, le choyer, comme un enfant sans défense " fait référence au bien-être ressenti dans l'abandon de soi à cette force. Ces verbes marquent toute l'ambivalence de cette force divine et mystérieuse, dominatrice, impérieuse, mais aussi protectrice et maternelle. Cette image évoque un aspect fondamental du texte écrit par Kenneth Grahame : les éléments naturels sont non

[155] *Ibid.* p.149
[156] " epiphany " (Gooderham, David. p.118)
[157] Grahame, Kenneth. p.168

seulement appréciés pour leurs qualités esthétiques mais sont aussi recherchés pour leurs vertus protectrices, à l'instar de la rivière, dont nous avons déjà évoqué la dimension maternelle. Dans la bande dessinée aussi, la symbolique maternelle associée à la nature apparaît, comme en témoigne la représentation de l'*Origine du monde* de Gustave Courbet qui vient renforcer l'idée d'une mère nature. L'idée d'une terre nourricière se manifeste à travers les illustrations de Michel Plessix, de la même manière que le rôle central conféré par Kenneth Grahame à la rivière est mis en avant dans la bande dessinée. En effet, la rivière est dépeinte sous tous les angles, à différentes saisons, généralement surplombée par le ponton de la demeure de Rat, ce qui permet de la voir tantôt dans un plan d'ensemble montrant l'étendue du décor alentours[158], tantôt dans un plan général mettant l'accent sur l'harmonie entre l'eau et l'habitation de Rat ancrée dans un arbre[159], ou présentée dans un angle de vue horizontal, ce qui permet d'en examiner les détails[160]. En outre, la couverture de l'édition intégrale du *Vent dans les saules* représente Taupe et Rat dans une barque sur l'eau, située juste en dessous d'un saule, en référence au titre de la série. Ce qui attire le regard du spectateur dans cette image est la rivière elle-même, dont l'étendue bleue-verte occupe la quasi totalité de l'espace : la couverture illustre le fait que l'eau joue un rôle prépondérant dans la totalité de l'œuvre. Comme nous avons pu le voir, elle n'est pas seulement la symbolisation de la femme et de la mère mais son omniprésence l'associe au vent : tous deux apparaissent ainsi des puissances transcendantes dont émane la vie.

[158]Plessix, Michel. p.66, c.3
[159]*Ibid.* p.98, c.6 et p.66, c.3
[160]*Ibid.* p.4, c.9

3 UNE ETUDE DE L'ALBUM COMME CREATION ORGINALE : ANALYSE DE PLANCHES

Le travail opéré par Michel Plessix autour de l'adaptation du roman de Kenneth Grahame consiste à rendre compte de la narration et des thématiques propres à l'œuvre source tout en véhiculant des messages et des valeurs personnels. Cette appropriation du roman par Michel Plessix ressort au travers de l'étude des planches, dont on peut tirer des interprétations de la série dans sa totalité, mais qui amènent aussi à constater la façon dont l'auteur a conçu et créé son œuvre. Celle-ci met en valeur les techniques expressives et narratives propres au média : chaque planche, chaque image est travaillée pour manifester, au moyen des dispositifs techniques de la bande dessinée, les valeurs psychologiques, éthiques, philosophiques de l'album.

3.1 L'ambivalence des tonalités, personnages et éléments

Centré sur le personnage de Taupe, qui fait la connaissance de Rat ainsi que la découverte des joies de la vie en plein air au bord de la rivière, le tome 1 du *Vent dans les saules* de Michel Plessix présente les principaux personnages tout en donnant un aperçu des conflits, enjeux et questionnements majeurs se jouant tout au long de l'œuvre. Clôturant le chapitre 1, " Au bord de l'onde ", la double planche pages 10 et 11 met en scène le retour de Taupe et Rat au logis de celui-ci, après leur pique-nique en bord de rivière. Taupe désire diriger le bateau, ce qui provoque le naufrage des deux amis, dont l'aventure se termine au coin du feu dans la confortable demeure de Rat. Cette double planche repose sur le contraste, les jeux de miroir, qui ont pour effet de mettre en avant relations et ambivalences présents dans le reste de l'album.

3.1.1 L'interpénétration des deux registres

La première case de la double planche permet de manifester la double tonalité de la bande dessinée. En effet, les registres lyrique et comique se mêlent tout au long de l'album, à l'instar de cette grande vignette, occupant la moitié de la première page et présentant dans un plan d'ensemble la rivière, ses berges ainsi que les deux personnages dans une barque au loin. Comme de nombreuses autres cases du récit, l'image met en

avant la beauté de la nature : l'eau de la rivière et les feuillages des arbres sont représentés en nuances de bleu et vert. Ces tons contrastent avec les coloris plus vifs des papillons et des fleurs, rouge et rose, ce qui a pour effet d'apporter des touches de vivacité au sein de cette case, que l'on peut comparer à un tableau tant le dessin est travaillé. Le trait de Michel Plessix est fin, permettant de présenter de menus détails, tel des oiseaux volant au loin, ou encore des libellules, que l'on peut distinguer en bas à droite de la case. Toutes ces petites précisions sont dessinées de manière très simplifiée, de vagues formes colorées permettant de traduire à la fois le caractère lointain mais aussi la vivacité, le mouvement de ces êtres qui fourmillent au cœur du paysage. C'est donc une impression forte d'harmonie et de paix qui ressort de cette case au travers des dégradés de bleu et vert, tandis que la vie est symbolisée par de petites touches plus vives. Ces deux sensations qui émanent du tableau sont renforcées par la présence, dans le coin droit, d'un moulin dont la roue tourne, ce qui accentue l'idée de mouvement, tandis que les vieilles pierres de la bâtisse se fondent dans le décor, derrière les feuilles des arbres dont elles prennent les teintes. La beauté du printemps est célébrée à travers cette image bucolique, faisant ressentir " l'air [...] encore doux de cette fin d'après-midi " qu'évoque le récitatif. Ce dernier est donc dans une relation de parallélisme avec le dessin, cependant que les phylactères apportent une impression toute autre que celle qui ressort du texte présentant la scène.

En effet, tandis que le récitatif décrit : " Rat se récitait des poèmes tout en rêvassant. Quant à Taupe, il digérait tant le repas que cette délicieuse journée ", les phylactères transcrivent ces deux actions dans un registre comique. Le poème de Rat s'apparente à une chanson enfantine, une comptine divertissante dont la chute est triviale :

Couac couac fait la grenouille
Piip piip fait le moineau
J'ai envie d'une andouille
Et d'un verre de Bordeaux.

Quant à l'onomatopée " Burp ! " attribuée à Taupe, elle évoque bien la digestion, mais d'une manière humoristique et infantile. Les sons et paroles émis par les deux animaux contrastent ainsi avec la dimension éminemment esthétique de la case, qui mêle ainsi les deux tonalités présentes dans l'ensemble de l'album.

3.1.2 Une présentation des personnages

Les phylactères de la première vignette préfigurent la dimension comique de l'action qui suit. Les cases 2, 3 et 4 représentent Rat et Taupe dans un plan rapproché, ce qui donne la sensation au lecteur d'être au cœur de l'action, tandis que le rétrécissement des cadres d'une case à l'autre crée un effet de rapidité. L'idée du conflit qui se fait jour entre Taupe et Rat, le premier prenant les rames malgré le refus du second, est évoquée au moyen du champ contre-champ qui alterne de la case 2 à la case 4. Cette dernière vignette met en scène le chavirement de la barque, la sensation de chute étant renforcée par le phylactère incliné et terminé par une aposiopèse montrant que Rat n'a pas pu finir sa phrase avant de tomber à l'eau : " Arrêtez donc ! Vous allez nous faire chavir... ". Le caractère naïf de Taupe opposé à la sagesse de Rat est mis en avant à travers ces trois vignettes, tandis que l'horizontalité du cadre suivant permet de montrer l'étendue des dégâts : les deux animaux sont mouillés, la barque retournée et Taupe, désolé, soumis à la sévérité de Rat. Les cases 5 et 6 mettent en avant le rapport de domination entre Rat et Taupe, ce dernier obéissant à l'ordre de son camarade, " Courez un peu, maintenant, pour vous réchauffer ".

A l'inverse, l'effet de champ-contre champ des vignettes 7 et 8 fait naître une toute autre impression que celle des cases 2, 3 et 4 : les gros plans mettent en avant l'amabilité de Rat ainsi que l'émotion de Taupe face à l'invitation de son ami à " rester quelques temps " chez lui et permettent d'exprimer l'étroitesse du lien, l'amitié naissante entre les deux animaux. La double planche présente, en quelques cases, la nature et l'ambivalence du lien qui unit Rat et Taupe, ainsi que leurs caractères respectifs, à savoir la soumission de Taupe, puéril et naïf, à Rat, raisonnable et expérimenté, ainsi que la forte affection qui lie ces deux personnages. La représentation de l'amitié naissante et de la complicité restaurée entre Rat et Taupe est manifeste à la case 10, montrant dans un plan général les deux animaux au chaud chez Rat, appelé " Raton " dans le récitatif, ce qui met en avant l'affection de l'un pour l'autre.

3.1.3 De l'aventure au calme : une opposition entre les éléments

La dernière image et la première occupent toutes deux la moitié de leur page respective : cet effet d'écho marque le retour à l'état initial et la fin de l'aventure, évoqué

par le rétrécissement des cadres au sein de la seconde planche, ce qui donne l'impression au spectateur de s'éloigner peu à peu de l'histoire. L'hypercadre des deux planches est en outre quasiment inversé : alors que la page 10 s'ouvre sur un grand cadre, suivi de trois petites cases puis terminée par une vignette large, la page 11 débute sur trois petites cases, puis un cadre large et s'achève sur une grande image. Cette similarité invite à s'interroger sur les rapports qu'entretiennent la première et la dernière vignette et sur le sens de cet effet de reflet.

On remarque d'une part que, tandis que la première page est marquée par l'opposition et la chute des deux animaux, la seconde montre un apaisement et une résolution du conflit, évoqué notamment au travers de la case 9, dont le cadre horizontal permet de représenter l'étendue d'une table disposant de nombreuses sucreries et douceurs offertes à Taupe. Ces aliments décrits dans le récitatif, " le vin chaud […] légèrement parfumé à la cannelle et au citron, et les biscuits au gingembre craquants à souhait ", accompagnés par l'expression satisfaite de Taupe devant son bol fumant, évoquent le confort, la chaleur, le bien-être. Cette sensation émane aussi de la case suivante, dont le plan général permet de faire voir au spectateur le salon de Rat, orné de cadres et de bibelots, d'une cheminée, de plantes vertes, d'une bibliothèque emplie de livres. Ces éléments évoquent le confort bourgeois, douillet, qui ressort aussi au travers des couleurs rouges, roses et violettes, tons vifs et chauds, à l'instar du feu qui brûle dans l'âtre. Ce dernier est mis en avant en étant encerclé de blanc et de bleu, ce qui fait ressortir sa couleur jaune et orange. La vivacité des coloris de la dernière vignette s'oppose aux tons bleus et pâles de la première case, mettant en avant la rivière. L'effet de contraste traduit donc une opposition entre les éléments : l'eau paisible, source de rêverie et d'harmonie dans la première case apparaît, en comparaison avec le feu qui symbolise la chaleur et scelle l'amitié entre Rat et Taupe, comme un élément propice à l'aventure voire au conflit.

La structure de l'hypercadre met en avant l'ambivalence de l'élément eau, à la fois berçant et impétueux. L'eau comme symbolisation de l'inconnu, du mouvement, de l'aventure préfigure la suite de l'œuvre, dans lequel l'image de la rivière est omniprésente, accompagnant notamment les frasques de Crapaud, qui tombe à trois reprises dans l'eau[161] mais aussi la seconde série *Le Vent dans les sables* consacrée au voyage des personnages en Méditerranée. Cette seconde nature de l'élément eau est renforcée par le récitatif qui accompagne la dernière vignette : " Raton raconta des histoires jusque tard dans la soirée, des histoires de crues et de barrages, de bateaux à

[161] *Ibid.* pp.92-96-105

vapeur et de bouteilles à la mer, des histoires magiques et terribles qui font la vie au bord de l'eau ".

On peut considérer les pages 11 et 12 comme représentatives de la totalité de l'œuvre en ce qu'elles présentent la relation entre deux des personnages principaux, l'entrelacement permanent entre le lyrisme et le comique et le double statut de la rivière. Le chapitre I se clôt sur une annonce des aventures qui rythment la bande dessinée avec le dernier récitatif : " Oh oui, cette journée avait été passionnante. Et les suivantes promettaient de ne pas l'être moins ".

3.2 La découverte de l'essence des choses

Les découvertes et les péripéties de Taupe, qui commencent par la promenade en barque avec Rat, continuent au fur et à mesure des rencontres avec les autres protagonistes. Taupe part ensuite en excursion avec Crapaud, puis se perd dans le Bois Sauvage. Aux pages 40 et 41, Taupe et Rat viennent d'être recueillis dans le terrier de Blaireau. Ce dernier partage le même goût que Taupe pour la vie souterraine et l'invite donc à visiter les impressionnants sous-sol de son terrier, emplis des vestiges d'une civilisation éteinte. La visite des profondeurs de la terre qui est présentée symbolise une découverte de vérités enfouies.

3.2.1 Entre l'effroi et l'émerveillement

La descente des personnages dans le " dédale de couloirs, d'escaliers et de salles voûtées " qui s'étend sous la demeure de Blaireau fait naître chez Taupe un sentiment mêlé de crainte et d'admiration, que le spectateur est invité à ressentir lui aussi. En effet, la composition de la page et des cases permet au lecteur de découvrir en même temps que le personnage l'étendue impressionnante et angoissante des souterrains. La vue en contre plongée des deux protagonistes descendant l'escalier dans la première vignette renforce son côté vertigineux et l'étroitesse des marches. La longue traversée qui s'ensuit et la succession interminable des pièces est rendue au travers des anaphores du récitatif : " Des portes et des fenêtres donnaient sur d'autres pièces, et ces pièces sur d'autres encore... ". Le plan rapproché de la case 3 provoque une sensation d'oppression : le lecteur est plongé au milieu des animaux et ne peut voir ce qui les entoure, se trouvant alors obligé de se fier au regard inquiet de Taupe tourné vers la gauche, côté qui dénote

un aspect négatif.

Cette sensation d'enfermement disparaît à la case suivante, où est offerte la vue en plongée d'un espace jonché de vestiges, entouré d'édifices abîmés et envahis par la végétation. Celle-ci plonge dans la terre, créant un ensemble de lignes verticales qui provoquent un effet de vertige et une impression de profondeur. En outre, la petite taille des personnages à l'arrière-plan, éclairés par la lampe de Blaireau, les fait apparaître faibles et vulnérables. Cette impression est redoublée par la case suivante, verticale, ce qui rend compte de la hauteur des édifices, qui s'élèvent bien au-dessus des personnages. Le phylactère qui exprime la stupéfaction de Taupe semble flotter dans le vide, étant placé tout en haut de la vignette alors que les personnages se situent tout en bas, ce qui donne l'impression que la voix de Taupe résonne et va se perdre dans cette immensité.

Tandis que l'importance de la case 4, qui occupe plus de la moitié de la page 40, et la hauteur de la case 5 permettent de faire ressortir l'étendue de cet espace profond et labyrinthique, les autres cases sont nombreuse et plus petites, ce qui donne une impression de mouvement et de rapidité, suggérant à la fois la progression des personnages dans l'espace ainsi que le caractère angoissant et imprévisible de la scène. En effet, la forme des cadres varie : cadres horizontaux, verticaux et rectangulaires se succèdent, ce qui crée chez le lecteur la sensation de pénétrer dans un monde inconnu, où tout semble inattendu étant donné qu'il n'y a aucune régularité rassurante. Cette angoisse est aussi relayée au travers de certains détails, comme le crâne au premier plan de la case 10 ou l'ombre gigantesque de Blaireau dans la vignette 9, ainsi que les expressions inquiètes du visage de Taupe qui parcourent la double planche. Même Blaireau, loquace et à l'aise, semble surpris et terrifié à la dernière case par l'exclamation qui se fait entendre de l'autre côté de la porte, qui a pour effet de sortir les personnages de cet univers à la fois merveilleux et terrifiant.

3.2.2 Une descente aux origines

Tout au long de la scène, les expressions du visage de Blaireau le montrent tantôt confiant et rassurant à la case 3, tantôt amusé, comme à la case 6 où il rit de la naïve remarque de Taupe, qui pense que les ruines sont le fruit du travail de Blaireau : " Ce... c'est extraordinaire ?! Vous avez fait tout ça... ". Cette interrogation est représentative de la relation qu'entretiennent les deux personnages : Blaireau, la lampe à la main, guide Taupe, dont le regard admiratif à la case 6 témoigne du respect qui l'habite. Dans chaque case, Taupe apparaît en retrait par rapport à Blaireau, vers qui son museau est toujours

levé, en raison de la différence de taille des deux personnages. Blaireau se trouve ici dans le rôle du précepteur, qui fait découvrir à Taupe les profondeurs du monde dans lequel il habite, ce qui se cache sous les entrailles de la terre.

La découverte des souterrains peut être considérée comme le symbole d'une descente vers les origines. Les racines qui plongent dans la terre aux cases 4 et 5 représentent cette découverte de l'essence des choses : ces deux éléments, terre et racine, renvoyant à l'idée d'origine. Le plan d'ensemble qui montre l'étendue du décor n'est pas, contrairement aux autres cases de ce type, une représentation esthétisée de la nature mais révèle le dessous du monde, les abîmes. Cette découverte des origines renvoie à la première vignette de la page 24, où l'escapade solitaire de Taupe en plein hiver lui donne " l'impression de découvrir l'essence des choses ", idée renforcée par la référence au tableau *L'Origine du monde* de Gustave Courbet. Ici, la révélation des mystères cachés de la nature est symbolisée par le rai de lumière que l'on aperçoit à la case 4 et que l'on peut attribuer à un interstice ouvert sur l'extérieur. Cette lumière éclaire une partie d'un monument, dont le tympan en haut de l'entrée évoque un église, comme en témoigne la présence, au centre, d'un tombeau dont la statue représente un religieux. Ces deux vestiges mettent en valeur la dimension mystique de la double page : les animaux semblent être au sein d'un univers sacré où est révélée la présence d'édifices, symbolisant les bases, les fondations du monde dans lequel ils vivent, ce qui fait naître chez Taupe cette impression d'avoir " senti les choses derrière les choses. Comme s'il y avait un ordre immuable, qu'aucune de nos gesticulations frénétiques ne pourrait altérer... ". La révélation d'une vérité au sein d'un espace sacré renvoie au chapitre VII, " L'Heure bleue ", où Taupe et Rat font la rencontre du dieu Pan.

Ici, comme en témoigne le récitatif, Taupe découvre l'essence du monde mais aussi le sens de la vie au travers du récit de Blaireau, qui explique que ces édifices sont les vestiges d'une ville construite par les hommes, puis détruite et peu à peu envahie par la nature. La description de Blaireau évoque l'idée d'une continuité permanente entre vie et mort, l'individu apparaissant ainsi comme un maillon entre les générations qui se succèdent. Une vérité essentielle est donc présenté à Taupe : celle de la finitude de chaque individu.

3.2.3 L'opposition entre nature et culture : un écologisme sous-jacent mais nuancé

La page 41 est rythmée par les paroles de Blaireau, desquelles on peut faire une interprétation non seulement philosophique mais aussi éthique. La voix du personnage

emplit l'espace, au sens propre comme au figuré, afin d'expliquer à Taupe la raison de la présence de ces constructions. Blaireau décrit le processus inverse du schéma habituel de l'évolution du monde, selon lequel la civilisation détruit et s'implante peu à peu par dessus le monde naturel. Blaireau explique à la case 5 de la page 71 que le Bois Sauvage est né une fois que " le vent, la pluie, les années ont eu raison de ces monuments d'éternité. Les ronces et les arbres ont poussé, les fossés se sont comblés, les édifices se sont effondrés, et tout s'est nivelé... ". C'est donc un rapport particulier entre nature et culture qui se joue ici, puisqu'il n'est pas fait état de leur harmonie comme à d'autres endroits de la bande dessinée, où sont présentées des références à des tableaux. Au contraire, la faune et la flore semblent en conflit avec la civilisation, la culture qui se trouve submergée, envahie, ce qui est représenté tout au long de la scène par le biais des racines, champignons et mousses envahissant les constructions humaines.

On peut penser qu'au travers de cette double planche, Michel Plessix représente une sorte de revanche de la nature sur la civilisation, renverse les rôles dans le but de montrer que l'homme, en construisant sans se soucier de l'environnement, relègue la nature au rang de vestige oublié. Cette idée est renforcée par le parallèle que l'on peut établir entre le très gros plan vignette 4, page 71 montrant Blaireau qui raconte d'un air désabusé et lointain que " les habitants sont partis et la ville s'est éteinte. C'est comme ça, c'est la vie ", et le très gros plan au bas de la page 58 montrant la colère et l'inquiétude du même personnage face au développement de l'automobile entraînant une urbanisation galopante, susceptible de " tout foutre en l'air ". A la page 59, Blaireau développe sa réflexion sur le danger des voitures, qui " monopoliseront les trottoirs et les places ", et poursuit, dans une énumération qui comporte un effet de gradation : " Les enfants ne pourront plus jouer dans la rue, et les flâneurs disparaîtront car il faudra que tout aille comme cette machine, vite. Comme les gens passeront tout leur temps dans cette cage à roulettes, ils perdront l'habitude de se parler et ne se comprendront plus. Alors, ils se détesteront ". La sentence annoncée par Blaireau est terrible, et la réflexion finale de Taupe " Brrr... Il exagère un peu, non ? " invite à nuancer ces prédictions. La préoccupation écologique qui émane de l'œuvre au travers des multiples représentations de paysages et qui se dessine en creux au travers de cette représentation des ruines d'une cité détruite est modérée par le portrait caricatural que dresse Blaireau du monde moderne. Ceci témoigne d'une méfiance envers un écologisme poussé à l'extrême et radicalement opposé à toute forme de progrès.

3.3 Des situations et des personnages caricaturaux

Si la bande dessinée, par la composition des planches et des images, invite le lecteur à partager les émotions des personnages, elle peut aussi se montrer critique ou moqueuse face à leurs comportements. C'est principalement les frasques de Crapaud qui sont source d'effets humoristiques, le lecteur étant invité à rire de la suffisance et du ridicule du personnage. Ainsi, les parties consacrées à Crapaud déploient plusieurs sources de comique, à l'instar de la double planche pages 78 et 79 où le personnage, enfermé dans un cachot à cause du vol de voiture et de sa conduite dangereuse, fait connaissance avec la fille du geôlier.

3.3.1 Le contraste entre la rudesse du cachot et la douceur du personnage féminin

La prison dans laquelle est retenu Crapaud est représentée de manière traditionnelle, correspondant à l'imaginaire commun des cellules de prison. La première case fait en effet état des murs de pierre grise, des torches qui y sont accrochées, de la lourde porte de bois, du foin, des chaînes et même d'un boulet qui semble attaché à la patte de l'animal. Ce dernier est représenté à l'arrière-plan, dans l'ouverture de la porte, ce qui renforce son caractère misérable. Toutefois, cette vision contraste avec la représentation, au premier plan, d'une jeune femme rousse aux cheveux noués par un ruban, portant un plateau emplit de victuailles. Celui-ci est vu en gros plan dans la seconde case : l'horizontalité du cadre évoque l'abondance de nourriture qui s'étend sur tout la largeur de la page. Au second plan est aussi mis en valeur le décolleté de la jeune femme, ce qui invite à établir un parallèle entre cette poitrine présentée en gros plan et la douceur du repas décrit dans le récitatif : " cela sentait bon le thé à la bergamote, les pommes tièdes, les toasts et les muffins abondamment enduits de beurre qui, en fondant, prenait des couleurs de miel ". La sensation de chaleur, de douceur qui se dégage de la vue et de la description des aliments prend alors une dimension sensuelle voire sexuelle.

Les charmes de la jeune femme contrastent avec la froideur et la rudesse de la prison, et il apparaît à la case 9 que cette présence féminine rend le séjour de Crapaud plus agréable. Le plan général sur la cellule offre une nouvelle vision du cachot, dont le caractère vétuste a été fortement amoindri : on distingue sur la paillasse un coussin, dans l'angle droit trônent un miroir et une serviette de toilette, un verre de vin ainsi

qu'une miche de pain, dont de petits insectes se rassasient au premier plan. En outre, Crapaud se déplace sans boulet et sa posture droite et fière est opposée avec sa représentation à la case 1 assis dans un coin, le dos tourné à la porte comme un enfant puni.

3.3.2 Une constante opposition des personnages

L'arrogance légendaire de Crapaud n'a donc pas disparu : c'est ce que suggère l'enchaînement des cases 3 à 7, qui mettent en scène une évolution progressive de la réaction de Crapaud face au plateau fumant que la fille du geôlier vient de déposer juste derrière lui. Ici, un décalage entre le texte et l'image crée un effet comique et met en valeur la vanité de Crapaud : les récitatifs, qui transcrivent les pensées de l'animal, font état de sa détermination à ne pas se laisser tromper par la soit disant tentative de séduction de la jeune femme, bien faible devant " sa célèbre force de caractère ". A l'inverse, les expressions de Crapaud des cases 3 et 5 montrent son hésitation, puis la succession de cases finit sur un effet de chute avec la représentation de l'animal en train de manger goulûment, comme en témoignent les nombreuses onomatopées en caractère gras : " miam ", " scrontch ", " bouffe ", " crunch "… Les onomatopées et la nourriture qui vole en éclat sont une représentation caricaturale de l'acte de manger avec appétit, ce qui est source de comique et fait ressortir le ridicule du personnage.

La suffisance et le dédain de Crapaud ressortent aussi au travers de ses expressions et de ses discours, à l'exemple de la vignette 9 : " ma chère, seule ma modestie légendaire m'interdit de vous exposer à quel point je suis hors du commun !! ". Cependant, la fille du geôlier n'est pas dupe, comme en rend compte le récitatif à la case suivante, accompagné d'un gros plan sur le visage du personnage, ce qui suggère une entrée dans ses pensées : " petit à petit, la jeune fille se prit de pitié pour cette créature décidément plus ridicule que dangereuse ". Les plans rapprochés sur la jeune fille mettent en avant ses charmes, sa bienveillance, à laquelle sont opposés les pensées et discours prétentieux de Crapaud. Ainsi, la case 13 représente en très gros plan les yeux de la jeune fille, accompagnés de la pensée de Crapaud, " persuadé que son charme torride ne laiss[e] pas la belle indifférente " mais farouchement opposé à l' "idée saugrenue " qu'un baron comme lui épouse " une vague fille de geôlier ".

C'est donc un portrait caricatural des deux personnages qui se dresse au moyen des constants effets de contraste qui poussent à l'extrême l'impression de bonté et de beauté qui émane de la jeune fille et le ridicule et la vanité de Crapaud. Cette opposition

est aussi représentée au moyen d'effets de champ contre-champ tout au long de la double planche : le spectateur se trouve, à la case 1, dans la peau de la jeune, fille, puis aperçoit à la case 2 le plateau depuis la position de Crapaud, de même qu'entre les cases 10 à 16 se succèdent de manière régulière le passage du point de vue d'un personnage au point de vue opposé.

Le contraste entre les deux personnages est source d'effets comiques mais fait aussi ressortir l'écart entre les différentes classes sociales que Crapaud ne se lasse pas de rappeler. L'arrogance des personnes issues d'un rang élevé est donc moquée et caricaturée par l'intermédiaire de Crapaud, qui se fait néanmoins assister par la fille du geôlier, issue d'une classe populaire.

3.4 La représentation de la lutte des classes

Les conflits entre les classes sont représentés de manière caricaturale au sein de l'album, en même temps que l'arrogance de Crapaud, symbole d'une aristocratie accrochée à ses privilèges et opposée à l'idée d'égalité. Cette thématique ressort dans les dernière pages de l'album, qui font état d'une rixe entre les animaux appartenant au bas peuple et les protagonistes, à travers l'invasion du manoir de Crapaud par les fouines, belettes et hermines et la reconquête du logis. Blaireau, Rat, Taupe et Crapaud montent une expédition pour assaillir les envahisseurs en s'introduisant dans le manoir par les souterrains. Les quatre compagnons se trouvent finalement dans le garde-manger, depuis lequel ils assistent à une conversation entre deux belettes qui festoient en célébrant la bêtise de Crapaud. Le renversement de l'ordre social opéré par les animaux du Bois Sauvage est rendu à la page 113 dans un registre comique.

3.4.1 La profusion et le désordre sources d'effets comiques

Le dessin très précis de Michel Plessix permet de manifester une impression de désordre et d'abondance. De nombreux détails composent les deux premières cases qui représentent, l'une le sombre garde manger dans lequel sont cachés les quatre comparses, l'autre la salle à manger du manoir. On peut distinguer, dans la première vignette, charcuteries, conserves, fruits, bouteilles, fûts, auxquels se mêlent les armes des protagonistes. Le plan large de la deuxième vignette offre une vision des nombreux restes qui jonchent la salle à manger de Crapaud : bouteilles vides, viande, légumes, poisson, plats, casseroles, assiettes sales empilées... C'est à la fois la profusion,

l'abondance de nourriture qui est évoquée dans ces cases mais aussi le désordre provoqué par les envahisseurs. Cette impression est renforcée par les phylactères qui semblent provenir de toutes parts dans les deux premières vignettes : " Han ! ", " Ca va... Ils n'ont rien entendu.. ", " Je ne vois personne... ", " J'ouvre... ", " Non ! Attention ! ". En outre, l'étroitesse des cases 3 à 6, dans lesquelles sont représentées les deux belettes en pleine conversation, suggère la rapidité, le mouvement, impression renforcée par le changement de position constant des deux animaux, l'animation des volutes de fumée, ou encore la chute de la cigarette dans la coupe de champagne aux cases 4 et 5.

La scène est donc d'une extrême vivacité et regorge en outre de nombreux détails comiques essentiellement visuels. On note ainsi l'expression hagarde de Crapaud hissé par Taupe dans la première vignette, puis le gros plan sur son visage apparenté à celui d'un taureau en furie, crachant de la fumée par les narines à la case 8. Les cadres enchâssés aux bas des cases 3 à 6 permettent de représenter les réactions de Blaireau, Rat, Taupe et Crapaud à la discussion au-dessus d'eux. Les deux belettes imitent le discours moqueur de leur chef en l'honneur de Crapaud : la conversation des cases 4 et 5 consiste en une suite d'antiphrases décrivant " ce BON Crapaud. Cet HONNETE Crapaud. Ce MODESTE Crapaud ". Ce comique verbal se mêle au comique visuel mis en scène à travers les réactions énervées de Crapaud, que Rat est obligé d'étouffer pour éviter qu'il ne proteste. Le plan rapproché met en avant les expressions des protagonistes et fait ressortir le comique de la case 6, dans laquelle l'une des deux belettes propose à sa camarade de prendre " une boîte de pâté de foie dans l'garde-manger ". Alors que le phylactère contenant l'onomatopée " grouikl " ressort du garde-manger, montrant la faim qui tenaille les quatre protagonistes, leurs yeux écarquillés manifestent leur surprise et leur peur face au fait que les belettes vont faire irruption dans leur cachette. De plus, cette émotion se mêle à la protestation étouffée de Taupe : " mon foie gras ! ". Indignation, effroi faim, surprise se mêlent dans cette case à la tonalité éminemment comique.

3.4.2 Un renversement provisoire de la hiérarchie sociale

Les réactions indignées de Crapaud depuis le garde-manger montrent aussi un renversement des rôles entre les animaux du Bois Sauvage et les protagonistes. Crapaud, héritier d'un grand domaine et son ami Blaireau, figure crainte et respectée de tous les animaux, ne sont plus en position de force. Les gros plans sur leurs figures permettent de suggérer l'étroitesse de leur cachette, tandis que les belettes fument le cigare, boivent

du champagne dans une pièce vaste et éclairée, comme le suggère la lumière orangée qui contraste avec la noirceur du garde-manger. Les rôles ont donc été inversés entre ceux qui festoient, ripaillent et ceux qui ont faim et sont réduits au silence. Libérées de la crainte de Crapaud et de ses amis, les belettes, fouines et hermines s'en donnent à cœur joie, ce qui a pour effet de faire sortir Crapaud de ses gonds. La dernière case de la page évoque ainsi un retour à l'état initial avec l'irruption de Crapaud, furieux, au milieu des deux animaux. La couleur rouge du fond suggère la rage qu'il a contenue et préfigure la bataille que vont se livrer, à la page suivante, les animaux. L'ordre sera finalement restauré mais cette scène permet à Michel Plessix de montrer le conflit entre les classes qui se joue à travers l'envahissement et la reconquête du manoir.

Le Vent dans les saules de Michel Plessix s'impose comme une création tout en étant fortement ancré dans le roman dont il est adapté. Cette fidélité ressort, d'une part, au travers des structures d'ensemble qui ont été transférées dans leur quasi intégralité. En ce qui concerne les registres littéraires et les caractéristiques des personnages, un travail d'adaptation a été opéré par l'auteur de la bande dessinée afin de provoquer des effets similaires, tout en utilisant des moyens propres à son média. Les techniques de la bande dessinée permettent en effet de rendre compte de certaines caractéristiques propres au roman d'une manière différente, ce qui amène à montrer les mêmes choses sous un angle différent. Toutefois, l'album de Michel Plessix est aussi empreint d'une atmosphère singulière, de même que l'on peut y lire une vision du monde particulière. La lecture et la sensibilité de Michel Plessix émanent de son album dans le sens où il fait part de son propre point de vue, témoigne d'une interprétation personnelle du roman.

CONCLUSION

C'est une œuvre témoignant d'une grande richesse que s'est proposé d'adapter Michel Plessix. En effet, *Le Vent dans les saules* de Kenneth Grahame suscite de nombreuses lectures critiques en raison de son ambivalence mais aussi de sa profondeur. On peut parler d'ambivalence étant donné que la portée didactique et morale du récit le place du côté des œuvres de la littérature de jeunesse, toutefois l'ouvrage se veut la représentation de la société au sein de laquelle il a été créé, tout en faisant part d'une volonté de vivre dans un monde différent. *Le vent dans les saules* dresse en effet le portrait d'un monde imaginaire et idyllique, ancré dans le genre littéraire de l'utopie, avec des références à la réalité sociale de l'époque. L'œuvre de Kenneth Grahame est également fortement rattachée au contexte personnel de l'auteur, comme en témoigne la relation établie par les critiques entre la biographie de l'écrivain et la fiction qu'il met en scène. Cette critique biographique révèle une propension du *Vent dans les saules* à l'introspection. Une lecture approfondie rend compte de la dimension symbolique de certains éléments qui parcourent le récit, auquel est donc accordé un statut particulier. La nourriture, l'eau, la terre sont maintes fois mentionnés, invitant à une lecture du roman d'un point de vue psychanalytique, ce qui met en avant le fait que *Le Vent dans les saules* de Kenneth Grahame fait appel à des émotions profondes et universelles.

Étant donné la pluralité d'interprétations qui peuvent être émises au sujet de l'œuvre, faire part de sa richesse exige une analyse critique. Pour mettre en avant la singularité d'une œuvre littéraire le plus fidèlement possible, il est donc bon que l'auteur d'une adaptation étudie les différentes lectures critiques. L'adaptateur a cependant le choix de rendre compte ou non des caractéristiques propres à une œuvre littéraire : ces éléments peuvent être conservés tels quels, transmis d'une autre manière ou substitués par des données propres à l'adaptateur. La question de la fidélité n'apparaît donc pas comme un élément essentiel à une adaptation, qui peut être de qualité tout en proposant un point de vue unique et subjectif sur une œuvre littéraire.

Quel que soit son degré de fidélité, une adaptation est nécessairement amenée à modifier le récit qu'elle incarne étant donné qu'un média impose une forme particulière au contenu qu'il transmet. Tandis qu'un roman consiste en un texte écrit, une bande dessinée se caractérise par l'usage qu'elle fait des images, porteuses du sens de l'œuvre

plus que le texte. C'est donc l'aspect visuel d'un album qui est prééminent : des effets expressifs et narratifs se dégagent de la manière dont sont composées les vignettes, du trait graphique, des couleurs, de l'organisation des cases au sein de la planche. Une autre manière de mettre en avant la qualité et la singularité d'une adaptation consiste donc à faire jouer les techniques expressives et narratives propres à un média.

C'est ce à quoi s'emploie Michel Plessix, qui crée de multiples effets expressifs et narratifs à partir de la composition des cases et des planches. L'album *Le Vent dans les saules* semble donc très travaillé : il ressort de sa lecture que la composition de chaque case, de chaque planche a été étudiée. Ceci permet, d'une part, de rendre compte de manière fidèle du contenu du roman de Kenneth Grahame : on retrouve à quelques détails près chaque événement, chaque personnage, qui conservent les mêmes caractéristiques que dans le roman et mettent en avant un idéal de solidarité, d'entraide, qui ressort au travers des deux médias. En revanche, si le récit incarné dans l'album n'a reçu que très peu de mutations, la manière dont il est transmis diffère. Ainsi, de nombreux détails comiques ont été rajoutés dans le texte, qui joue de la dimension ludique du langage et s'associe aux images qui regorgent de détails humoristiques. Le registre comique est prééminent dans l'album : les personnages, dont les traits principaux sont appuyés, voire caricaturés, tout comme les évènements que Michel Plessix conte avec distance et légèreté, remplacent la solennité et la gravité de certaines découvertes et actions par des invitations à rire de ce qui est présenté. De ce fait, la dimension morale et didactique est amoindrie dans l'album, ce qui révèle le changement de média qui a été opéré : si un roman de littérature de jeunesse est volontiers moralisateur, une bande dessinée, plus moderne et ludique, est rarement donneuse de leçon.

Cette exploitation des spécificités techniques du média permet ainsi à Michel Plessix de transmettre une vision singulière de l'ouvrage dont il fait l'adaptation. On peut supposer que l'auteur s'est appuyé sur des études critiques car les différentes dimensions propres au roman sont évoquées au sein de l'album. Si la tonalité comique est mise en avant, on retrouve aussi dans la bande dessinée un registre lyrique qui ressort à la fois du texte et des images représentant des paysages. Le caractère extrêmement travaillé des vignettes renvoie aux descriptions de la nature riches et ornées du roman, manifestant l'apologie de l'écologie, la recherche d'une harmonie entre l'homme et la nature. Cet idéal est explicité, sublimé dans l'album, dans lequel on retrouve de nombreuses intericonicités, mettant en avant une relation entre nature et

culture. Cette idée témoigne d'une volonté d'un retour aux sources de l'homme qui, en vivant en harmonie avec la nature, peut la comprendre et y déceler des vérités cachées. En ce sens, le roman comme la bande dessinée témoignent de la recherche d'une transcendance diffuse dans la nature qui donnerait sens au choses. Si cette transcendance est incarnée dans le roman comme dans l'album sous les traits du dieu Pan, son existence comme sa nature demeurent un mystère, ne sont jamais élucidés. La bande dessinée de Michel Plessix met en avant les interrogations profondes que pose le roman sans toutefois y répondre.

L'idée d'un retour aux sources, d'une vie en harmonie est prônée dans les deux ouvrages. Toutefois, la personnalité de Michel Plessix ainsi que la société dans laquelle il s'inscrit l'amènent à moduler la vision du monde qui ressort du roman. Ainsi, les allusion de Kenneth Grahame aux menaces du progrès vis-à-vis de l'ordre social et de l'environnement sont remises en question et nuancées : le conservatisme de Rat et Blaireau est moqué, l'idée de renversement de la hiérarchie sociale est évoquée au travers de certaines cases et planches, dont les images mettent en avant la suffisance ridicule des animaux qui se croient au-dessus des autres. Michel Plessix montre par là que, s'il partage l'idée d'une nature mère, essence du monde, qu'il est important de protéger, la société a changé entre le début et la fin du XXe siècle, de même que l'auteur peut faire valoir ses propres idées sans se montrer irrespectueux ou infidèle à l'égard du roman dont il fait l'adaptation. Le média bande dessinée vu comme moyen de représentation doté de ses propres techniques et son imaginaire et ancré dans un certain contexte donne l'occasion à l'auteur de manifester sa propre personnalité.

Ce que démontre l'analyse des théories de l'adaptation et ressort au travers de l'étude du *Vent dans les saules* c'est le fait que, fidèle ou non, une adaptation implique nécessairement une distanciation de par l'usage qui est fait d'un nouveau média. C'est bien la manifestation de ces particularités propres au média qui permet de faire part de la singularité de la bande dessinée, qui offre ainsi un regard inédit sur une œuvre. Toutefois, bien que les théories de l'adaptation mettent aujourd'hui l'accent sur les spécificités du média plus que sur la relation entre une œuvre littéraire et son adaptation en bande dessinée, l'étude comparée entre *Le Vent dans les saules* de Kenneth Grahame et l'album éponyme de Michel Plessix montre que c'est aussi dans le rapport à l'œuvre source que se joue la qualité d'une adaptation. En effet, ce qui marque à la lecture de l'album c'est sa capacité à mettre en scène le monde merveilleux créé par Kenneth

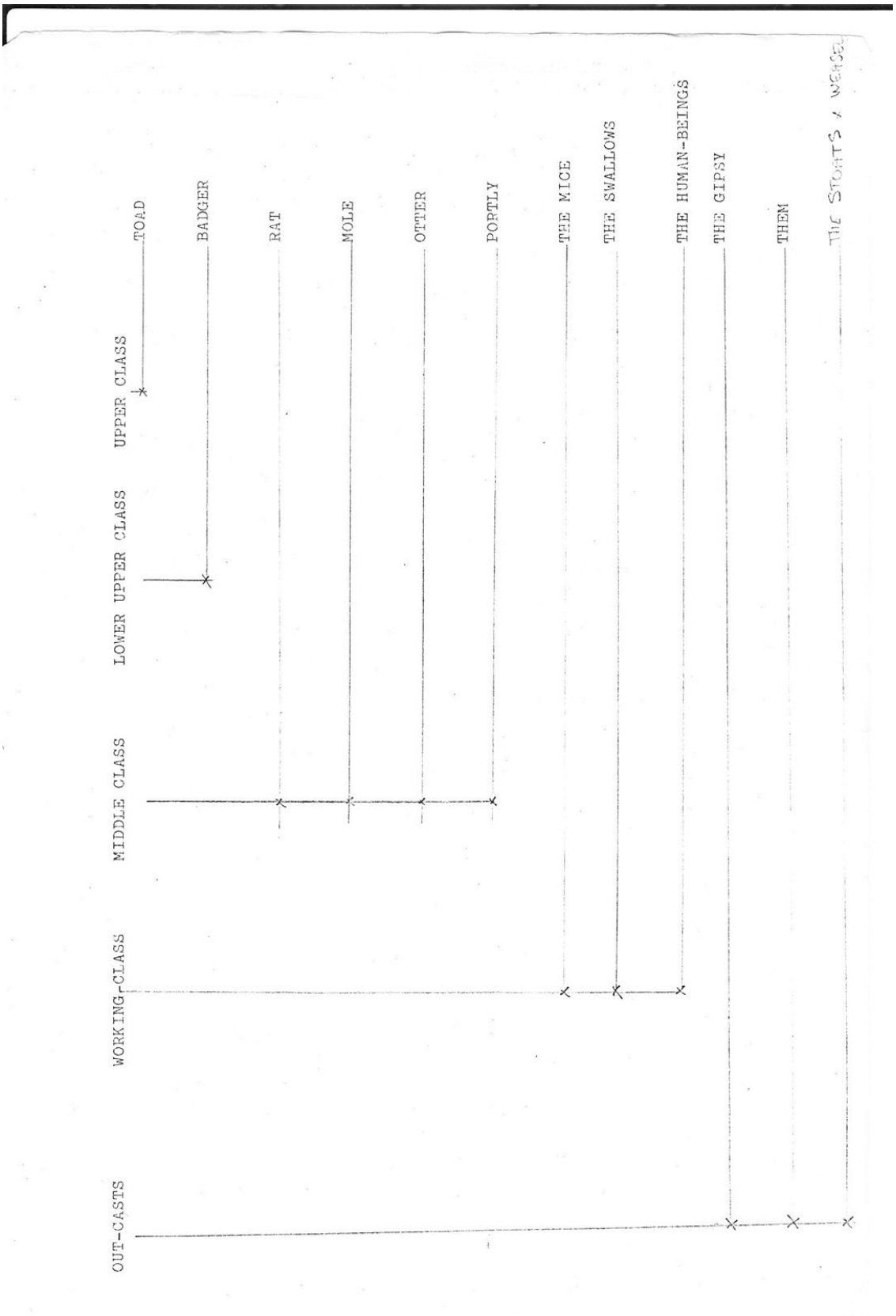
Grahame tout en faisant part de sa propre créativité d'auteur. Étant donné le rôle conféré aujourd'hui aux adaptations d'œuvres littéraires en bande dessinée, destinées à la transmission d'une culture, d'un patrimoine, il importe de faire part de la singularité de l'œuvre source. Se distinguant à la fois des adaptations serviles et sans saveur et de celles qui proposent quelque chose de radicalement différent, une adaptation que l'on peut qualifier à la fois de légitime et de créative repose sur une œuvre littéraire qu'elle fait voir dans toutes ses dimensions, tout en y insérant une vision personnelle.

Contrairement à la pensée répandue qui consiste à croire qu'une adaptation en bande dessinée empêche un travail imaginatif de se mettre en place étant donné que ce qui est simplement suggéré par un texte est rendu explicite au moyen des images, une bande dessinée créée à partir d'une œuvre littéraire peut permettre de rendre manifestes certains aspects de l'œuvre tout en pointant certaines apories. On peut ainsi affirmer que le lecteur d'une telle adaptation est doublement sollicité, puisque deux créations se superposent. Un auteur rendant compte de la singularité d'une œuvre littéraire et de la sienne propre ouvre son album à une pluralité de lectures, l'enrichit en rendant hommage à l'œuvre dont il est issu et en s'en détachant.

ANNEXES

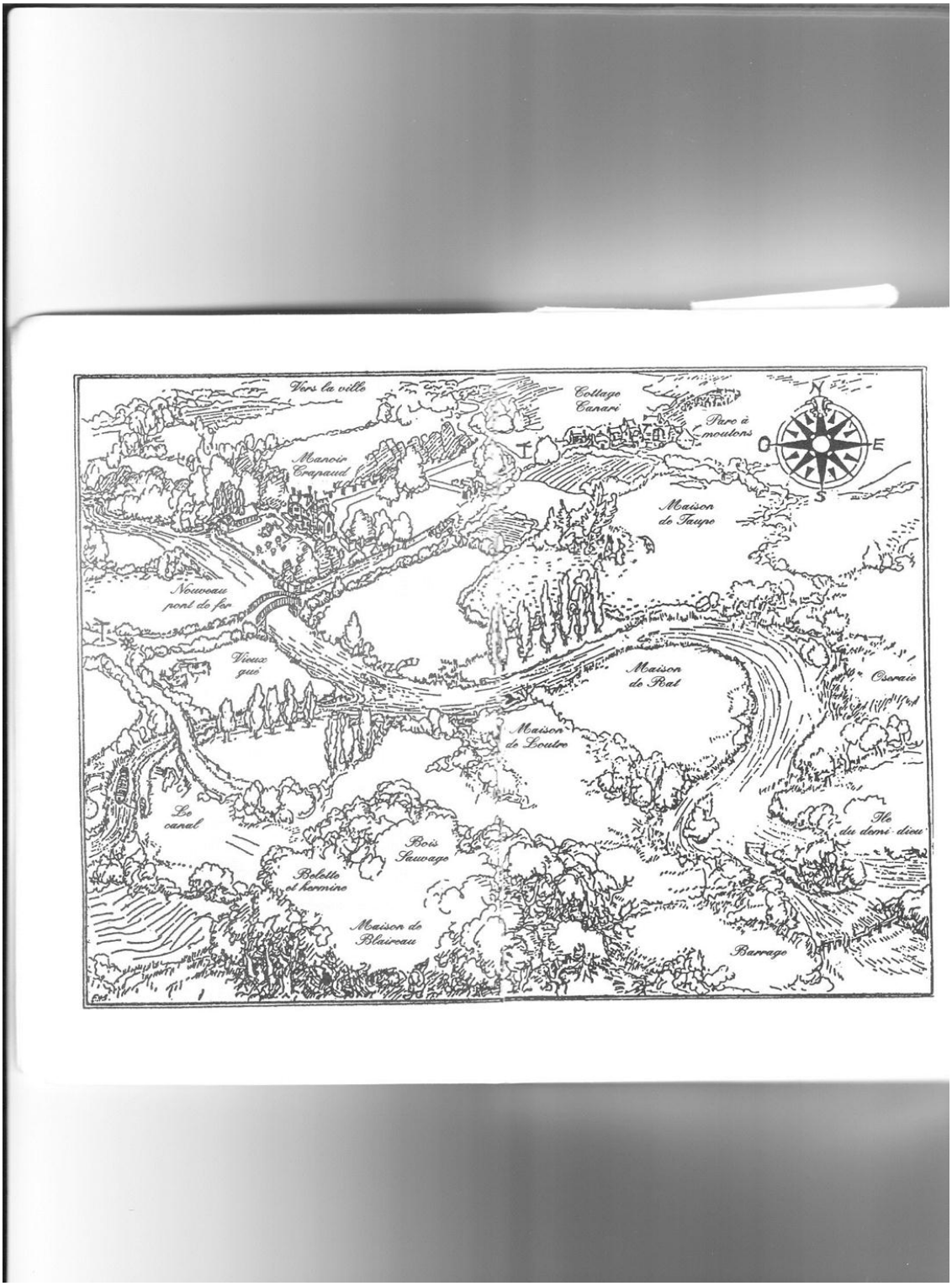
Annexe 1 : appartenance sociale des personnages

Herlin, Jeanne. HERLIN, Jeanne. *The Wind in the Willows : a classic for children ?*. Mémoire. Littérature anglaise. Grenoble : Université des Langues et Lettres, 1977



Annexe 2 : cartographie des lieux

GRAHAME, Kenneth. *Le Vent dans les saules*. Évreux : Gallimard, 1993.



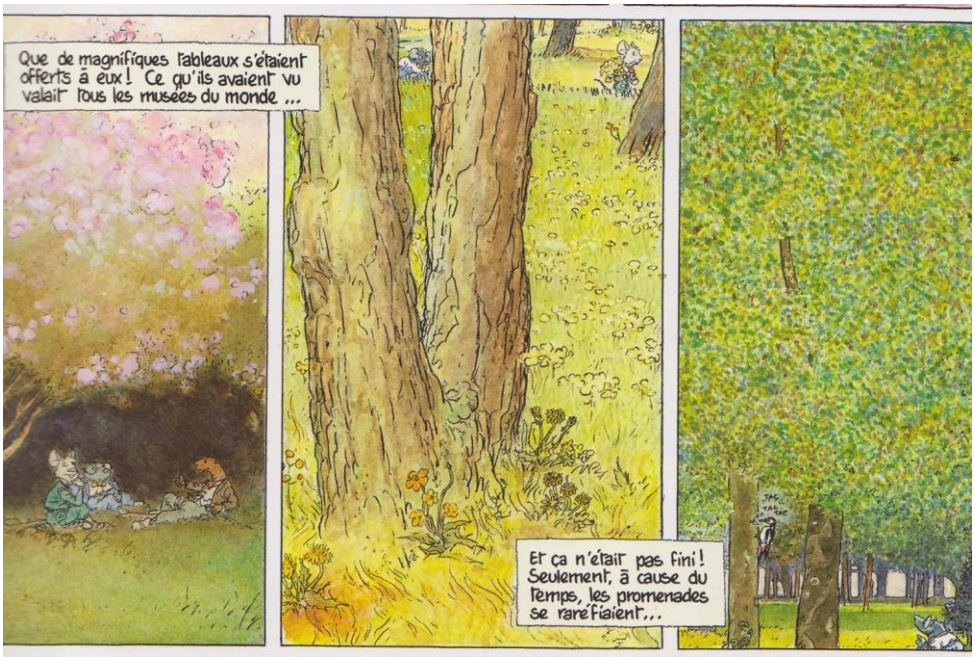
Annexe 3 : les microstructures au chapitre I

ROMAN	BANDE DESSINEE
Taupe finit le ménage et sort de son terrier	idem
Querelle avec un lapin	Anecdote supprimée : seule une case représente un lapin que Taupe salue avec courtoisie (p.3, C.4)
Taupe admire la rivière et aperçoit " un petit point brillant " (p.16)	Seule un vignette représente l'état contemplatif de Taupe (p.3, C6), puis l'irruption de Rat est auditive et non visuelle et progressive : " Salut ! Belle matinée, n'est-ce pas ? "(p.4,C1)
Rencontre avec Rat, qui propose de partager un pique-nique	Idem
Taupe est extasié par la richesse du repas	Anecdote supprimée Détail ajouté : pendant que Rat prépare le pique-nique, Taupe s'emmêle dans les amarres de la barque
Promenade en barque pendant que Rat explique de quoi est faite la vie au bord de la rivière	Idem
Pique-nique préalablement disposé par Taupe	Idem
Irruption de Loutre, suivi d'un bref passage de Blaireau	Idem
Discussion de Rat et Loutre autour des lubies de Crapaud, que les animaux aperçoivent à bord d'un canot	Idem, , la présence de Crapaud non loin de là est évoquée par l'onomatopée " Plouf! "
Taupe range avec difficulté le panier à pique-nique	Idem
Taupe veut ramer mais fait chavirer la barque	Idem
Dîner et histoires auprès du feu chez Rat	Idem

Annexe 4 : intericonicité (1)

Le déjeuner sur l'herbe (1863), Edouard Manet

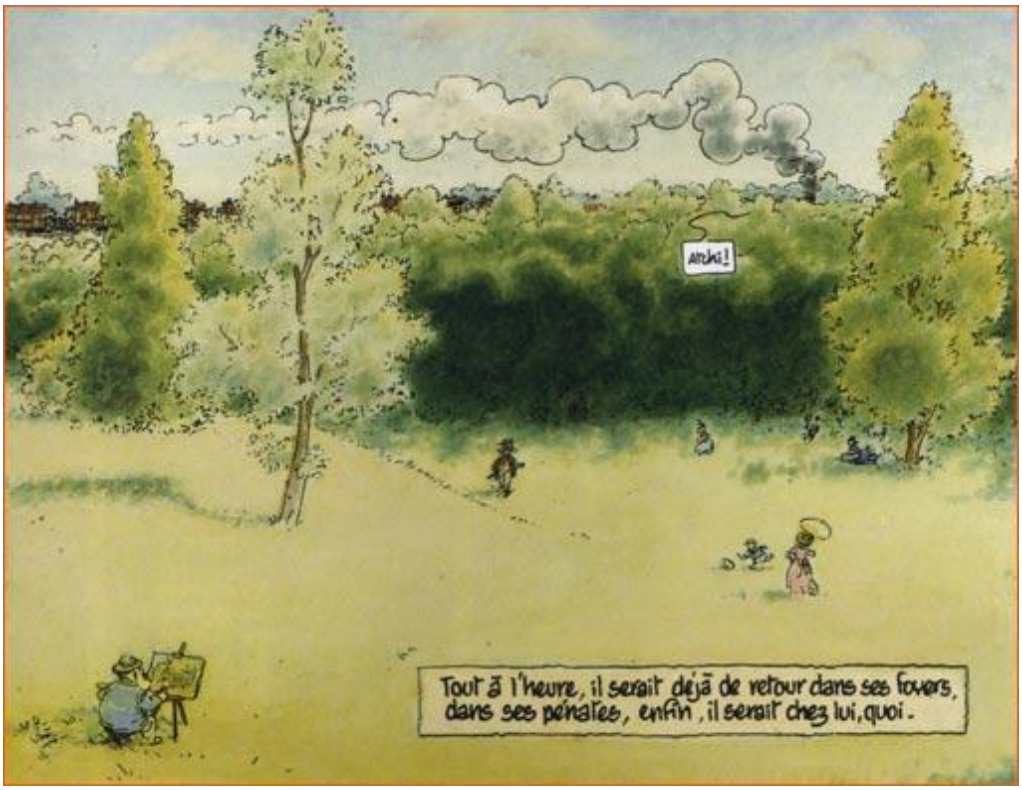




Annexe 5 : intericonicité (2)

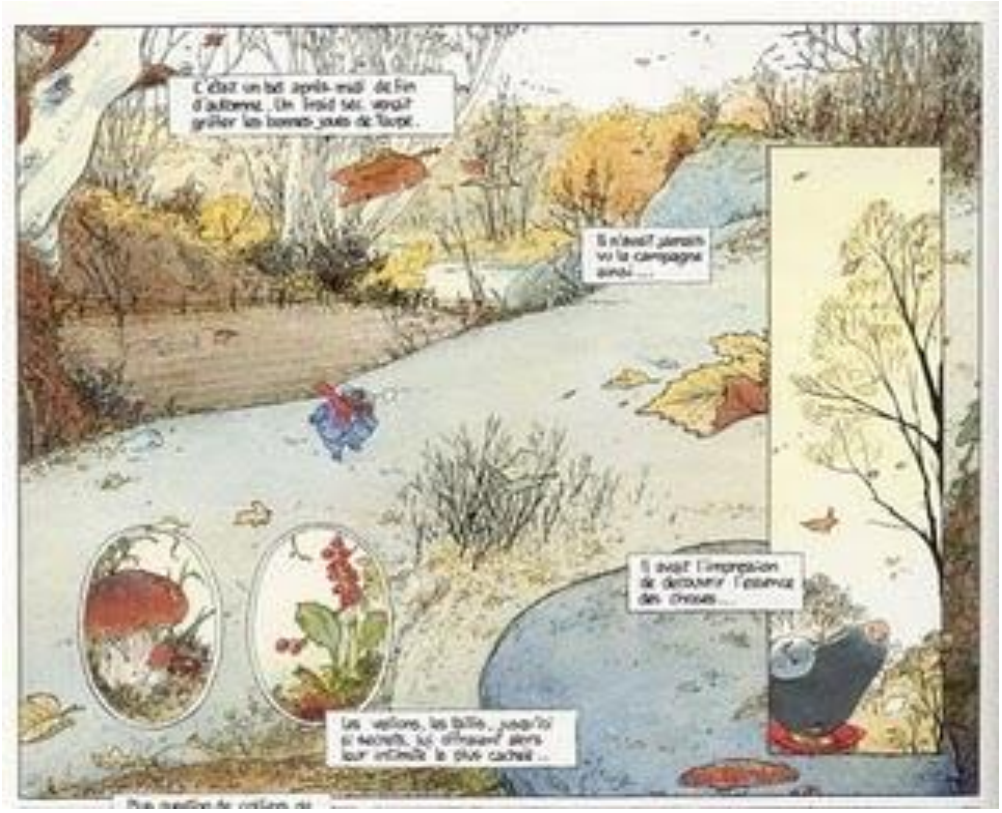
Train dans la campagne (1870), Claude Monet





Annexe 6 : intericonicité (3)

L'origine du monde (1866), Gustave Courbet



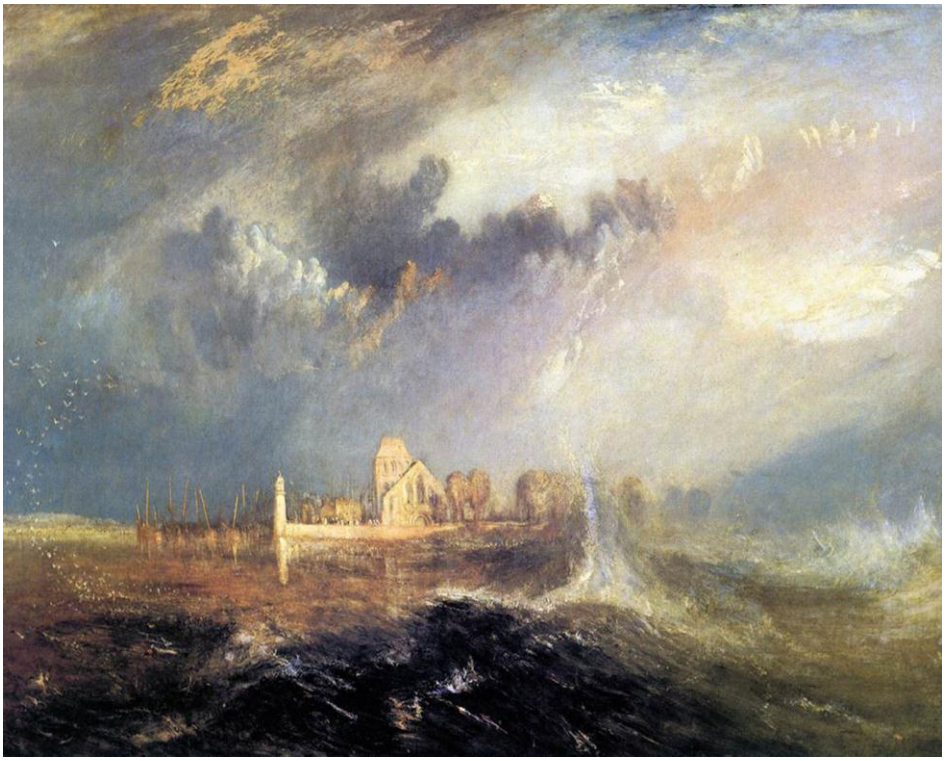


Annexe 7 : intericonicité (4)

Apollon et les muses sur le mont Hélicon (1680), Claude le Lorrain



Quillebeuf, at Mouth of Seine (1833), William Turner



BIBLIOGRAPHIE

1 Bibliographie primaire

1.1 Corpus

1.1.1 Kenneth Grahame

GRAHAME, Kenneth. *The Wind in the Willows.* Londres : Wordsworth Editions, 1993 [1908].

GRAHAME, Kenneth. *Le Vent dans les saules*. Évreux : Gallimard, 1993.

GRAHAME, Kenneth. *Le Vent dans les saules*. Paris : Phébus, 2006.

1.1.2 Michel Plessix

PLESSIX, Michel. *Le Vent dans les saules*. Volume 1. *Le Bois sauvage*. Tournai : Delcourt, 1996.

PLESSIX, Michel. *Le Vent dans les saules.* Volume 2. *Auto, Crapaud, Blaireau*. Tournai : Delcourt, 1998.

PLESSIX, Michel. *Le Vent dans les saules.* Volume 3. *L'échappée Belle*. Tournai : Delcourt, 1999.

PLESSIX, Michel. *Le Vent dans les saules.* Volume 4. *Foutoir au manoir*. Tournai : Delcourt, 2001.

PLESSIX, Michel. *Le Vent dans les saules.* Édition intégrale. Tournai : Delcourt, 2009.

1.2 Des mêmes auteurs

1.2.1 Kenneth Grahame

GRAHAME, Kenneth. *The Golden Age.* Londres : The Bodley Head, 1979 [1895].

GRAHAME, Kenneth. *Pagan Papers*. Londres : Kessinger Publishing Company, 2004 [1893].

1.2.2 Michel Plessix

PLESSIX, Michel. *Le Vent dans les sables.* Volume 1. L'Invitation au voyage. Tournai : Delcourt, 2005.

PLESSIX, Michel. *Le Vent dans les sables.* Volume 2. Etranges étrangers. Tournai : Delcourt, 2007.

PLESSIX, Michel. *Le Vent dans les sables.* Volume 3. La Tentation du désert. Tournai : Delcourt, 2009.

2 Bibliographie secondaire

2.1 Études des œuvres et des auteurs

2.1.1 Ouvrages sur Kenneth Grahame

FYRTH, D. M. Étude *littéraire Kenneth Grahame.* Thèse. Littérature anglaise. Paris : Université des Lettres, 1937.

GREEN, Peter. *Beyond the wild wood, The world of Kenneth Grahame, author of the Wind in the Willows.* Exeter : Webb and Bower, 1982.

HERLIN, Jeanne. *The Wind in the Willows : a classic for children ?*. Mémoire. Littérature anglaise. Grenoble : Université des Langues et Lettres, 1977.

HUNT, Peter. *The Wind in the Willows, a fragmented Arcadia.* New-York : Twayne Masterwork Studies, 1994.

WULLSCHLÄGER, Jackie. *Enfances rêvées : Alice, Peter Pan... Nos nostalgies et nos tabous*. Paris : Autrement, 1997.

2.1.2 Articles consacrés au roman de Kenneth Grahame

GILEAD, Sarah. " Grahame's The Wind in the Willows ". *The Explicator*. [en ligne]. 2002 [consulté le 12 décembre 2010]. <http://search.ebscohost.com/>

GOODERHAM, David. " Deep calling unto deep : Pre-Oedipal structures in children's texts ". Childen literature in education. [en ligne]. Vol. 25, n°2, 1994. [consulté le 12 avril 2011] Disponible <http://search.ebscohost.com/>

ZORNADO, Joseph. " Victorian imperialism and the golden age of children's literature ". *Inventing the child.* [en ligne]. 2001. [consulté le 12 décembre 2010] <http://search.ebscohost.com/>

2.1.3 Sites internet concernant Michel Plessix

AGUESSE, Marc. *Editions Delcourt.* Janvier 2010. *Images-Créations*. [consulté le 18 janvier 2010] <http://www.editions-delcourt.fr/catalogue/auteurs/plessix_michel>

ANSPACH, Nicolas et HASLE, Brieg. "Interview : Michel Plessix". *Auracan.* Avril 2006. Auracan. [consulté le 18 janvier 2009] <http://www.auracan.com/Interviews/Plessix.html>

CIRADE, Laurent. *BD Gest'*. Décembre 2009. *Home Solutions*. [consulté le 10 janvier 2010] <http://www.bedetheque.com/auteur-4567-BD-Plessix-Michel.html>

2.2 Ouvrages théoriques sur la littérature et la bande dessinée

2.2.1 Ouvrages de théorie littéraire

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière.* Paris : Editions José Corti, 1998 [1942].

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité.* Paris : Editions José Corti, 1977 [1948].

BETTELHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Robert Laffont, 1995 [1976].

TROUSSON, Raymond. *Les Pays de nulle-part.* Bruxelles : Éditions Universitaires de Bruxelles, 1999.

2.2.2 Ouvrages sur la bande dessinée

DUC. *L'Art de la B.D.* Vol. 1 et 2. Grenoble : Glénat, 1982-1983.

GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée, un objet culturel non identifié.* Angoulème : Editions de l'An 2, 2006.

GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée.* Paris : PUF, 1999.

MORGAN, Harry. *Principe des littératures dessinées.* Angoulème : Editions de l'An 2, 2003.

PEETERS, Benoît. *Lire la bande dessinée.* Flammarion : Manchecourt, 2002.

2.3 Théories de l'adaptation

2.3.1 Ouvrages sur l'adaptation

BARTHES, Roland. *Sur Racine.* Tours : Éditions du Seuil, 1968.

BLANCHET, Marc (dir.). *Adapter des œuvres littéraires pour les enfants*. Gap : CRDP de l'académie de Grenoble, 2008.

FARLANE (Mc) Brian. *Novel to film*, Oxford : OUP, 1996.

GROENSTEEN, Thierry. *La transécriture pour une théorie de l'adaptation.* Colloque de Cerisy. Québec : Editions Nota Bene, 1998.

MICHON, Emmanuelle. *Evolution de l'adaptation d'œuvres littéraires en bande dessinée*. Mémoire. Lettres modernes. Grenoble : Université Stendhal, 2009.

WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. New Jersey : Associated University Presses, 1975.

2.3.2 Articles sur l'adaptation

BAETENS, Jan. " Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites ". *Cahiers de narratologie.* [en ligne] Vol. 16, 2009. [consulté le 3 mars 2011] <http://narratologie.revues.org/974>

GROENSTEEN, Thierry. " Médiagénie et réflexivité, médiativité et imaginaire : comment s'incarnent les fables? " *Belphégor* [en ligne] Vol. 4, n°2, 2005. [consulté le 3 mars 2011] <www.fabula.org>

MARION, Philippe." Narratologie médiatique et médiagénie des récits ". *Recherches en communication.* N°17, 1997. pp.61-87.

MEYER, Jean-Paul. " De la transposition littéraire à la transposition didactique ". (Intervention au cours du colloque " Lire et produire des bandes dessinées à l'école ", qui s'est déroulé du 18 au 20 mai 2010 à Grenoble)