

Tintin au théâtre, des aventures en adaptation

Marc Larivière

**Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales dans le cadre du
programme de théâtre en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts en théâtre (M.A.)**

Département de théâtre

Faculté des arts

Université d'Ottawa

© Marc Larivière, Ottawa, Canada, 2016

RÉSUMÉ

Tintin au théâtre, des aventures en adaptation

Les spectacles tirés des « Aventures de Tintin », tels que *Tintin et l'Île Noire* en 1983 ou *Les Bijoux de la Castafiore* en 2011, sont des cas particuliers dans le domaine de l'adaptation théâtrale. D'abord, parce que les œuvres canoniques d'Hergé sont ancrées dans la mémoire collective et, à ce titre, agissent comme une matrice visuelle auprès du grand public, matrice qui modèle ses attentes. Ensuite, parce que Moulinsart, la société qui gère l'image de Tintin, maintient depuis plus de vingt ans une politique conservatrice quant aux droits de reproduction et d'adaptation du corpus d'Hergé. La fidélité à l'œuvre source devient donc quelque chose à négocier pour quiconque voudrait transposer Tintin à la scène, difficultés qui s'ajoutent à celles, plus génériques, d'adapter le langage bédéesque au théâtre.

Visuellement, l'image canonique de Tintin est emblématique du style de la ligne claire, qui se caractérise par une ligne épaisse de contour, des couleurs unies et l'absence d'ombre portée ou de dégradés. En étudiant les stratégies mises de l'avant pour mettre en scène des personnages tels Tintin, Dupond et Dupont ou Milou, nous avons pu déterminer que la règle générale consiste à demeurer aussi fidèle que possible à l'image comme à l'esprit des « Aventures de Tintin », à quelques exceptions près, notamment dans les productions qui précèdent la mise sur pied de Moulinsart.

Bien que la fidélité au style d'Hergé soit importante, il ne faut pas oublier que la bande dessinée est un médium qui possède son propre langage, notamment dans son traitement de l'espace (case, etc.) et du temps (gouttière, hiatus temporel, etc.). Ici encore, les productions qui suivent la fondation de Moulinsart (1996) et ses nouvelles politiques en matière de droit d'auteur demeurent généralement plus fidèles au traitement spécifique de l'espace et du temps de la bande dessinée.

Si la fidélité avec laquelle les adaptations existantes transposent l'univers d'Hergé à la scène permet notamment de préserver le lien affectif que le spectateur entretient avec l'album source, elle ne va pas sans limiter la liberté créatrice des artistes impliqués. Contraint par l'esthétique d'Hergé, mais aussi par la reproduction du langage bédéesque (case, gouttière, etc.) le metteur en scène peut-il faire des choix esthétiques qui font de l'adaptation autre chose qu'une copie au service de l'original? Telle est la question finale que nous poserons au terme d'une étude des principales adaptations théâtrales de Tintin vues sous l'angle des personnages (chapitre deux), du traitement de l'espace (chapitre trois) et du temps (chapitre quatre).

Table des matières

1. Introduction	1
2. Chapitre 1 : L'image de Tintin, la fidélité à la mémoire culturelle et la question des droits d'auteur	12
2.1 La fidélité et l'adaptation	13
2.2 La fidélité au style visuel et les attentes du public	15
2.3 La mémoire collective et la mémoire culturelle	18
2.4 La mémoire culturelle et l'image de Tintin	22
2.4.1 Groupes et outils culturels	23
2.4.2 Les expressions officielles et vernaculaires de la mémoire culturelle de Tintin	23
2.4.3 La marque marchande et l'identité culturelle	25
2.5 Conclusion	28
3. Chapitre 2 : Le personnage	33
3.1 L'iconicité des personnages	35
3.1.1 Le cas de Tintin	35
3.1.2 Le cas des Dupondt	41
3.1.3 Le cas de Milou	46
3.1.3.1 <i>Kuifje – De Zonnetempel</i> : un chien sur scène	48
3.1.3.2 <i>Les Bijoux de la Castafiore</i> et <i>Tintin aux Indes, ou Le mystère du diamant bleu</i> : une marionnette	49
3.1.3.3 <i>Hergé's adventures of Tintin</i> : l'acteur-chien	51
3.1.3.4 <i>Une Île Noire</i> sans Milou	53
3.2 Personnages et ligne claire	55
3.2.1 L'ombre portée	55
3.2.2 Le caractère aérien des personnages	57
3.3 Conclusion	61
4. Chapitre 3 : L'espace	63
4.1 Positions et mouvements des comédiens	64
4.2 La case	69
4.3 Hypercadre et la vignette englobante	77
4.4 L'insert et l'hiatus spatial	80
4.5 Conclusion	84
5. Chapitre 4 : Le temps	87
5.1 Le temps dans la bande dessinée et au théâtre	88
5.2 La gouttière et la perception du temps	90
5.3 La gouttière et l'adaptation. Le cas de <i>L'Île Noire</i>	91
5.4 La gouttière et l'adaptation. Le cas des <i>Bijoux de la Castafiore</i>	94
5.5 Conclusion	105

6. Conclusion	108
7. Bibliographie	114

Introduction

En 1929, Tintin fait sa première apparition à Bruxelles dans le Journal *Le petit vingtième*¹. Son créateur, Georges Rémi, mieux connu sous le nom d'Hergé, n'avait alors aucune idée du rayonnement universel que connaîtrait son personnage. Dans un article publié dans *Le soir* du 29 janvier 2014, on signale que la série a « récemment franchi le cap des traductions dans 100 langues et dialectes² », et, au plus récent décompte, elle dépasse 210 millions d'exemplaires vendus à travers le monde³. Étant donné la renommée internationale des « Aventures de Tintin », il n'est pas surprenant de voir la bande dessinée adaptée dans d'autres médias. Pour s'en tenir au dessin animé, signalons dès 1947 un tout premier film d'animation image par image pour *Tintin et le crabe aux pinces d'or*. Suivront les films d'animation classique *Tintin et le Temple du soleil* et *Tintin et le lac aux requins* produits en 1969 et 1972 respectivement, de même que les séries télévisées animées *Les Aventures de Tintin* en 1957 et de nouveau en 1991-1992. À ces exemples bien connus s'ajoutent la série radiophonique de la BBC, *The Adventures of Tintin* (1992-1993), ainsi que les adaptations pour le grand écran, *Tintin et le mystère de la toison d'or* (1961), *Tintin et les oranges bleues* (1964) et les plus récents *The Adventures of Tintin. The Secret of the Unicorn* (2011) et *The Adventures of Tintin. Prisoners of the Sun* (sortie prévue en 2016), deux films en animation 3D réalisés par Steven Spielberg et Peter Jackson, respectivement.

Relativement fréquentes au cinéma ou à la télévision, ces adaptations du héros belge le sont aussi sur les planches. En fait, on compte huit adaptations des « Aventures de Tintin » au théâtre depuis 1941. Si ces adaptations théâtrales de Tintin s'inscrivent dans l'histoire, plus vaste, de l'adaptation des bandes dessinées (BD) au théâtre, laquelle remonte au début du XX^e siècle, avec des titres tels que *Little Nemo* de Windsor McCay ou *The Newlyweds* de George McManus⁴, elles y occupent une place singulière tant est grande la prégnance de l'image de Tintin dans l'imaginaire populaire. Cette prégnance fait de Tintin au théâtre un cas particulier pour les études en adaptation; qui repose la nécessaire question de la fidélité à l'œuvre source.

Une autre particularité du cas Tintin est le style propre que développe Hergé par l'intermédiaire des « Aventures de Tintin » et que la critique a nommé « ligne claire »⁵. La ligne claire se caractérise par une ligne épaisse de contour, des couleurs unies, une évacuation et l'absence de dégradés et d'ombre portée. Dès ses premières publications de Tintin, nous dit le tintinologue Benoit Peeters, le style de Georges Rémi « se forge de petit à petit »⁶. Au sujet de *Tintin au pays des Soviets* (premier album publié en 1930), Peeters décrit le dessin d'Hergé comme « informe », « maladroit et très gauche »⁷. En 1936, pourtant, son dessin subit un changement important lorsqu'Hergé s'apprête à dessiner *Le Lotus bleu*. Avant d'entreprendre l'album, il fait la connaissance d'un artiste du nom de Chang Chong-Chen qui lui montrera de nouvelles techniques de dessin, telles la perspective et une maîtrise de la ligne qui deviendra connue comme le style de la ligne claire⁸. Selon Benoit Peeters, Hergé cherchait alors dans son dessin « une efficacité maximale, une simplicité très grande pour que chaque image raconte véritablement quelque chose, [et que chaque image] fasse passer une information de la manière la plus évidente »⁹. Le style de la ligne claire se perfectionnera en 1938 avec l'album *Le Sceptre d'Ottokar*¹⁰ et adoptera sa forme actuelle lors de la Seconde Guerre mondiale alors qu'Hergé reprend ses aventures publiées pour y ajouter des couleurs unies¹¹.

Si la ligne claire s'est progressivement développée au fil des années, on ne peut pas en dire autant du personnage de Tintin lui-même qui n'a pas subi beaucoup de transformations, hormis pour les premiers temps suivant sa création, comme en témoigne le panneau reproduit ci-bas et tiré de l'exposition *Hergé* présentée au Centre belge en 2011 et au Centre Pompidou de Paris en 2006.



Figure 1.1. « Tintin n'est personne » telle que présentée au Centre belge de la bande dessinée à Bruxelles le 01 juillet 2011. Photographie : KG. Source : *Photo blog*, en ligne, [site consulté le 02 septembre 2015], << file:///C:/Users/User/Desktop/images%20pour%20personnages/tintin/Photo%20blog_%20Brussels-Day%20One-Comics%20Museum-Tin%20Tin.html >>.

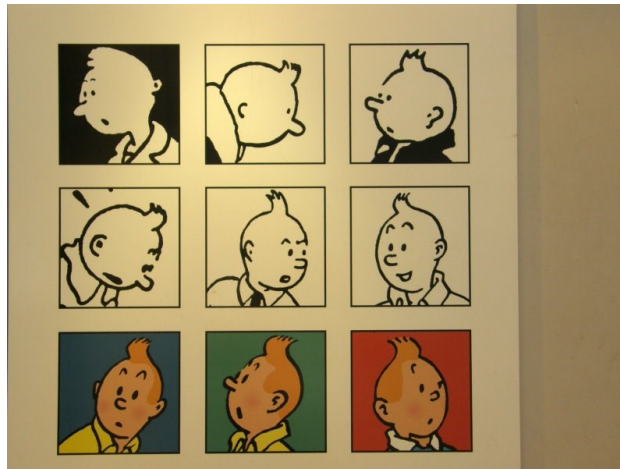


Figure 1.2. « Tintin n'est personne » telle que présentée au Centre belge de la bande dessinée à Bruxelles le 01 juillet 2011. Photographie : KG. Source : *Overblog*, en ligne, [site consulté le 02 septembre 2015], << <http://popcult1.overblog.com/tintin-et-herg%C3%A9> >>.



Figure 1.3. « Grande fresque de l'exposition représentant la naissance et l'évolution des divers personnages apparaissant dans les albums de Tintin » telle que présentée au Centre Pompidou à Paris du 20 décembre 2006 au 19 février 2007. Photographie : inconnu. Source : *Planetastronomy.com*, en ligne, [site consulté le 02 septembre 2015], << <http://www.planetastronomy.com/astronews/astm-2007/04/astronews-net-04fev07.htm> >>.

Mais pourquoi l'image de Tintin est-elle restée aussi figée dans le temps? De son vivant, Hergé a publié vingt-trois albums des « Aventures de Tintin » et laissé derrière lui un album inachevé, *Tintin et l'Alpha-art*, que sa veuve, Fanny Rémi, a publié tel quel en 1986, sans chercher à le compléter avec l'aide d'un autre collaborateur, comme il est assez fréquent dans le milieu de la BD franco-belge¹². Contrairement à Astérix ou à Lucky Luke qui poursuivent leurs aventures après la mort d'Uderzo et de Morris, par exemple, Tintin s'est éteint avec son créateur. À ce titre, la publication de l'album incomplet *Tintin et l'Alpha-art* fait office de testament auprès du grand public et est révélateur de la volonté d'Hergé d'interrompre la série après sa mort. Ceci a aussi pour effet de figer l'image de Tintin, laquelle ne saurait plus changer sans trahir la mémoire et l'héritage de célèbre bédéiste.

La création de Moulinsart en 1996, société responsable de la gestion des droits des œuvres d'Hergé, est un autre facteur important dans la préservation de l'image de Tintin. L'année suivante, Nick Rodwell, époux en secondes noces de Fanny Rémi, devient président de Moulinsart et instaure une politique vigoureuse pour protéger l'image de Tintin. Il met fin, dans la controverse, à toutes les licences qui permettaient jusque-là de reproduire assez librement l'image du petit reporter et met plutôt sur pied une politique de « partenariat » qui impose des restrictions importantes à de tels usages¹³.

Il faut dire que Tintin apparaît indissociable de son créateur Hergé et qu'il n'est aucunement perçu comme un personnage que l'on pourrait renouveler de temps à autre. Hergé est fréquemment surnommé le « père de Tintin¹⁴ », une relation unique qui ne s'applique pas à ses autres personnages comme Quick & Flupke ou Jo, Zette et Jocko.

Pareil attachement à l'artiste ne se voit pas dans les *comics* américains de Marvel ou de DC, par exemple. Qu'il s'agisse de Spider-Man (Marvel) ou de Batman (Detective Comics), l'image des super-héros est associée aux compagnies à qui appartiennent les droits, non à leurs créateurs. De fait,

peu connus sont les nombreux artistes comme Steve Ditko et Jack Kirby – dans le cas de Spider-Man – ou Bob Kane et Frank Miller – dans le cas de Batman – qui ont développé le style des supers-héros même si ces derniers subissent encore d’importantes transformations réalisées par de nombreux artistes pigistes, mais « officiels », comme en témoignent les reproductions ci-dessous.

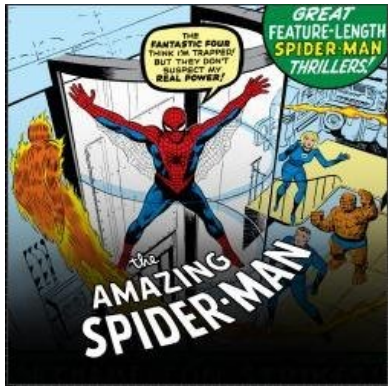


Figure 1.7. « Amazing Spider-Man (1963 – 1998) ». Source : *Marvel*, en ligne, [site consulté le 02 septembre 2015], << [http://marvel.com/comics/series/1987/amazing_spider-man_1963 - 1998](http://marvel.com/comics/series/1987/amazing_spider-man_1963_-_1998) >>.



Figure 1. 8. « Amazing Spider-Man (1999 – 2013) ». Source : *Marvel*, en ligne, [site consulté le 02 septembre 2015], << [http://marvel.com/comics/series/454/amazing_spider-man_1999 - 2013](http://marvel.com/comics/series/454/amazing_spider-man_1999_-_2013) >>.



Figure 1.12. « Superior Spider-Man 2009 ». Source : *Marvel*, en ligne, [site consulté le 02 septembre 2015], << http://marvel.com/news/comics/25007/spider-man_2009_future_shock >>.

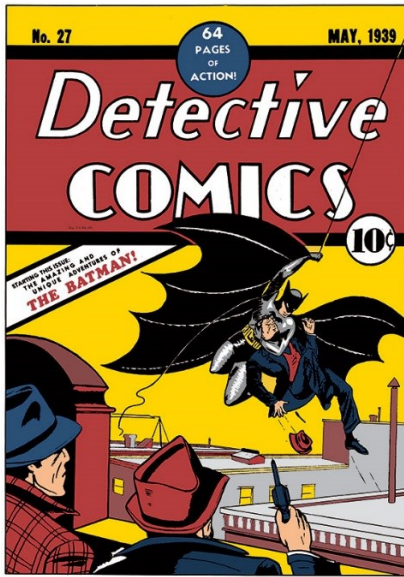


Figure 1.13. « Detective Comics #29 (July 1939) ». Source: *Batman at 75 : Highlights in the Life of the Caped Crusader*, en ligne, [site consulté le 02 septembre 2015], << file:///C:/Users/User/Desktop/images%20pour%20personnages/batman/Batman%20at%2075_%20Highlights%20in%20the%20Life%20of%20the%20Caped%20Crusader%20-%20DC%20Comics.html >>.

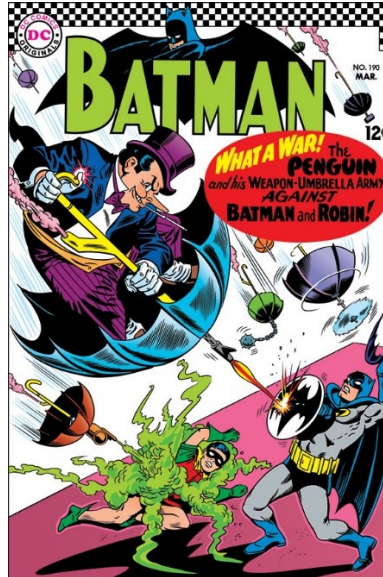


Figure 1.15. « Batman 1960s ». Source: *Batman at 75 : Highlights in the Life of the Caped Crusader*, en ligne, [site consulté le 02 septembre 2015], << file:///C:/Users/User/Desktop/images%20pour%20personnages/batman/Batman%20at%2075_%20Highlights%20in%20the%20Life%20of%20the%20Caped%20Crusader%20-%20DC%20Comics.html >>.



Figure 1.18. « Batman 2000s ». Source: *Batman at 75 : Highlights in the Life of the Caped Crusader*, en ligne, [site consulté le 02 septembre 2015], << file:///C:/Users/User/Desktop/images%20pour%20personnages/batman/Batman%20at%2075_%20Highlights%20in%20the%20Life%20of%20the%20Caped%20Crusader%20-%20DC%20Comics.html >>.

Ainsi, si Tintin jouit d'une renommée mondiale, semblablement aux super-héros américains, ce qui le distingue est que son image est figée, ce à quoi contribuent la volonté d'Hergé d'interdire tout album posthume, le fait que seul Hergé est associé au héros belge et la politique protectionniste adoptée par Moulinsart. Qui plus est, le style même d'Hergé, répandu grâce aux « Aventures de Tintin », est devenu pour ainsi dire canonique et intouchable. De fait, la « ligne claire » et « l'école belge dite de Bruxelles¹⁵ » sont aujourd'hui devenues caractéristiques du travail de George Rémi. Pour toutes ces raisons, les reprises de l'œuvre d'Hergé dans un autre médium en font un cas particulier dans les études sur l'adaptation des bandes dessinées tant l'image de Tintin est figée dans le temps comme dans l'imaginaire du public.

Dans ces conditions, quelles stratégies employer pour adapter à la scène des personnages dont l'identité iconique est ancrée et figée dans l'imaginaire collectif du public ciblé? Suivant l'analyse de Linda Hutcheon développée dans *A Theory of Adaptation*, l'adaptation d'œuvres canoniques, incluant les « *comics* » et les « *graphic novels* », doit prendre en considération la fidélité à l'œuvre source à cause, précisément, des attentes du public ciblé¹⁶. Dans les cas des « Aventures de Tintin », nous proposons l'hypothèse que leur canonicité et leur prégnance dans la mémoire culturelle font en sorte que toute adaptation doit prendre en compte un certain niveau de fidélité au style visuel d'Hergé, c'est-à-dire la « ligne claire ». Étant donné qu'elles s'inscrivent aussi dans une perspective plus générique des difficultés que comporte le passage du langage bédéesque au langage théâtral, nous proposons que cette fidélité s'étende à certains éléments de la poétique de la bande dessinée telles la case et la gouttière.

Définissant la bande dessinée comme un art séquentiel, Scott McCloud affirme que l'élément primordial du langage bédéesque est la case, qui détermine tout à la fois l'espace et l'écoulement du temps du récit¹⁷. Poussant cette réflexion plus loin encore, Thierry Groensteen précise que les cases ont aussi une fonction structurelle qui crée une relation spacio-topique entre elles et l'encadrement de la planche même, qu'il nomme hypercadre¹⁸. Dès lors, non seulement faudrait-il ici s'intéresser à la fidélité au style d'Hergé, mais aussi à la poétique de la bande dessinée elle-même, notamment en ce qui a trait à la notion de case. La gouttière, qui travaille en relation avec la case, est le blanc iconique que l'on retrouve entre les cases. Selon Fresneault-Dereuelle, sa fonction est double. À la fois elle divise les cases en moments segmentés et elle les soude pour former la perception d'un continuum¹⁹. Pareillement, McCloud avance que la gouttière sert à fracturer le temps et l'espace. Cependant, elle agit aussi en tant que connecteur qui sert à la construction d'une continuité temporelle et spatiale dans le récit²⁰.

La recherche proposée portera principalement, mais non exclusivement, sur deux adaptations d'albums d'Hergé, *Tintin et l'Île Noire* et *Les Bijoux de la Castafiore*, spectacles respectivement

produits par le Théâtre de l'Île en 1983 et 1984 et le théâtre Am Stram Gram de Genève en 2011, soit avant et après l'arrivée de Nick Rodwell à la tête de Moulinsart. Pour les fins de cette étude, nous proposons une grille d'analyse développée en fonction de trois axes distincts auxquels seront consacrés autant de chapitres de la thèse : le personnage, l'espace et le temps.

L'axe du personnage proposera une analyse de l'adaptation des signes témoignant de l'iconicité des personnages et de l'esthétique de la ligne claire. En soulignant les lignes de contours au détriment des détails internes, Hergé privilégie la simplicité dans le dessin de ses personnages afin de les rendre facilement lisibles²¹. Pour les mêmes raisons, il utilise également des couleurs unies qui mettent l'accent sur la forme et la reconnaissance instantanée des personnages²². De plus, Hergé supprime l'ombre portée des personnages (celle qu'ils projetteraient normalement) pour mieux mettre en évidence leur bidimensionnalité et leur légèreté, ce qui pose d'évidentes difficultés au théâtre où les acteurs sont bien sûr tridimensionnels et soumis à la gravité²³. Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur trois cas précis (Tintin, les Dupondt et Milou), chacun représentant des difficultés particulières. Comment transposer Tintin, le héros et l'emblème même d'Hergé, sur scène en demeurant fidèle à son image? Comment contourner le problème de l'image miroir de Dupond et Dupont (ou *les* Dupondt)? Que faire de Milou, le chien et compagnon de Tintin, animal doté de cognition?

Dans l'axe de l'espace, nous allons examiner comment la mise en scène tente de reproduire l'espace bidimensionnel de la bande dessinée par le positionnement scénique des personnages et des objets. Nous allons aussi jeter un regard sur la case, qui est un élément essentiel de la poétique de la bande dessinée puisqu'elle détermine l'espace du récit et le cadre du visible. Nous nous intéresserons également à l'adaptation au théâtre de la relation entre l'hypercadre et la vignette englobante, qui délimite l'espace qu'occupe l'ensemble des cases sur une planche²⁴, ainsi qu'aux cases inserts de la bande dessinée, qui représentent le saut entre deux espaces parallèles dans un même laps de temps.

Finalement, avec l'axe du temps, nous examinerons comment sont adaptées les ellipses temporelles qui surviennent d'une case à l'autre. Partant du principe qu'il revient au lecteur de BD de remplir ces ellipses par son imaginaire, nous examinerons comment, dans *Tintin et l'Île Noire*, ce travail est accompli par des ajouts dramaturgiques et comment cela transforme le déroulement du temps de l'œuvre source. Nous allons aussi examiner la fonction synthétique d'ordinaire associée à la gouttière de la case (Groensteen) et comment ces « blancs » sont reproduits dans l'adaptation des *Bijoux de la Castafiore*.

En prenant pour principaux cas d'espèce *Tintin et l'Île Noire* (1983 et 1984) et *Les Bijoux de la Castafiore* (2011), nous serons en mesure de non seulement analyser des stratégies d'adaptation, mais aussi de leur donner sens en comparant la période du vivant d'Hergé à celle de Nick Rodwell. En conclusion, nous verrons combien des impératifs non artistiques affectent aussi le degré de fidélité avec lequel les artistes restituent l'œuvre d'Hergé et l'image de Tintin.

¹ Sadoul, Numa, *Tintin et moi, entretiens avec Hergé*, Bruxelles, Casterman, 1975, p. 1.

² Jmouhi, Leila, « Les aventures de Tintin traduites dans plus de 100 langues », en ligne, *Le soir*, mis en ligne le 29 janvier 2014, [site consulté le 03 août 2014], << <http://www.lesoir.be/414361/article/culture/livres/2014-01-29/aventures-tintin-traduites-dans-plus-100-langues> >>.

³ Mouchart, Benoît et François Rivière, *Hergé, portrait intime du père de Tintin*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2011, p. 236.

⁴ Ciment, Gilles, « Des comics au musical : un genre transitif », dans Thierry Groensteen (dir.), *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation*, Montréal, Éditions Nota Bene, 1998, p. 190.

⁵ « Le secret de la ligne claire », en ligne, *Tintin.com*, Moulinsart et Parallèles Productions, mis en ligne en 2013, [site consulté le 28 janvier 2016], << <http://en.tintin.com/tintintv/show/id/26/0/le-secret-de-la-ligne-claire> >>.

⁶ « Tintin », vidéoclip en ligne, *Ina.fr*, Antenne 2 et Ina.fr, [site consulté le 31 août 2015], << <http://www.ina.fr/video/CAB8301333501/tintin-video.html> >>.

⁷ *Loc.cit.*

⁸ London Weekly Television, « Open Shot – Tintin (1994) Part 1 of 3 », vidéoclip en ligne, *Youtube*, Youtube, mis en ligne le 14 août 2009, [site consulté le 31 août 2015], << <https://www.youtube.com/watch?v=AVRBS5B9suM> >>.

⁹ « Tintin », vidéoclip en ligne, *Ina.fr*, Antenne 2 et Ina.fr, [site consulté le 31 août 2015], << <http://www.ina.fr/video/CAB8301333501/tintin-video.html> >>.

¹⁰ Jakar, Michel, « Le Secret de la ligne claire (extrait) », vidéoclip en ligne, *Youtube*, Youtube, [mis en ligne le 18 avril 2012], site consulté le 31 août 2015, << <https://www.youtube.com/watch?v=fSWwQPEYdI8> >>.

¹¹ London Weekly Television, « Open Shot – Tintin (1994) Part 1 of 3 », vidéoclip en ligne, *Youtube*, Youtube, mis en ligne le 14 août 2009, [site consulté le 31 août 2015], << <https://www.youtube.com/watch?v=AVRBS5B9suM> >>.

¹² Thompson, Harry, *Tintin, Hergé and his creation*, London, Hodder & Stoughton and John Murray Publishers, [1991] 2011, epub, chapitre 28.

¹³ Derrick, Stuart. « Tintin Set for Global Adventure. », en ligne, dans *Promotions & Incentives*, ProQuest, mis en ligne le 23 avril 2013, [site consulté le 23 juin 2014],

<<<http://search.proquest.com/docview/232056084?accountid=14701>>>.

¹⁴ « Hergé, le père de Tintin », vidéoclip en ligne, *Archives de Radio-Canada*, Radio-Canada, mis à jour le 29 juillet 2009, [site consulté le 31 août 2015], << http://archives.radio-canada.ca/c_est_arrive_le/06/27/ >>.

¹⁵ Jakar, Michel, *op. cit.*

¹⁶ Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 122-123.

¹⁷ McCloud, Scott, *Understanding Comics*, New York, Harper Perennial, 1993, p. 99.

¹⁸ Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 38-39.

¹⁹ Fresnault-Deruelle, Pierre, *La Bande dessinée, L'univers et les techniques de quelques « comics » d'expression française*, Paris, Hachette, 1972, p. 51.

²⁰ McCloud, Scott, *op. cit.*, 1993, p. 88.

²¹ Fresnault-Deruelle, Pierre, *Hergéologie*, Paris, Presses universitaires François-Rabelais, 2011, p. 58.

²² Miller, Ann, *Reading Bande Dessinée*, Chicago, Intellect Ltd., 2007, 272 p. 95.

²³ Fresnault-Deruelle, Pierre, *Hergéologie*, Paris, Presses universitaires François-Rabelais, 2011, p. 18.

²⁴ Groensteen, Thierry, *op. cit.*, p. 38-39.

**L'image de Tintin, la fidélité à la mémoire culturelle et la
question des droits d'auteur**

Au sens strict, écrit Thierry Groensteen, l'adaptation est la « réincarnation » d'une œuvre qui résulte du passage de l'œuvre originale (Œ1) vers l'œuvre adaptée (Œ2)²⁵. Il ajoute que dans le processus d'adaptation, certaines altérations sont inévitables, à commencer par le discours qui subit des changements puisqu'une « part de subjectivité individuelle », celle de l'adaptateur, intervient. De plus, lorsqu'on passe d'un média à un autre, on doit réorganiser le discours car chaque médium possède des topoï et des usages qui lui sont propres²⁶. Étant donné ces différences, Groensteen suggère que l'œuvre adaptée ne propose que des « équivalences approximatives²⁷ » par rapport à sa source.

La fidélité et l'adaptation

Malgré ces modifications inévitables, plusieurs adaptations tentent de demeurer aussi fidèles que possible à l'œuvre source, ce qui est particulièrement vrai lorsque l'on passe du roman vers le cinéma²⁸. Bien que de telles adaptations favorisent la fidélité à l'œuvre source, plusieurs chercheurs, dont Linda Hutcheon et André Helbo, s'éloignent de cette notion comme principe fondamental de l'adaptation. Dans *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon souligne que le recours à la fidélité ne fait que « dénigrer » l'œuvre adaptée en la plaçant à un niveau secondaire par rapport à sa source²⁹ et, en conséquence, défendent l'idée préconçue que la valeur de l'adaptation doit être inférieure. En évaluant l'œuvre adaptée selon ce critère, ajoute-t-elle, on postule que l'adaptation a pour finalité une reproduction exacte du texte original, tout en ignorant d'autres critères qui auraient pu la motiver³⁰.

An adaptation's double nature does not mean, however, that the proximity of fidelity to the adapted text should be the criterion of judgement or the focus of analysis. For a long time, "fidelity criticism", as it came to be known, was the critical orthodoxy in adaptation studies, especially when dealing with canonical works such as Pushkin or Dante. Today, that dominance has been challenged from a variety of perspectives and with a range of results.³¹

Dans *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Helbo s'attarde lui aussi à la question de la fidélité. Il signale que dans les cas des adaptations au théâtre, la nature du déroulement en direct de la représentation présuppose qu'elle diffère de représentation en représentation. « Par le fait que chaque

soir, une nouvelle représentation se fait présumer que la pièce est réinventée à chaque soir.³² ». Alors, pourquoi parler de « fidélité » si elle est impossible à atteindre, du moins au sens strict?

Le rejet de la fidélité absolue comme critère d'analyse ne veut pas dire que ces mêmes chercheurs s'en éloignent complètement. Bien qu'il insiste sur le fait que l'œuvre adaptée doit différer de l'œuvre d'origine, Helbo souligne également la nécessaire *ressemblance* entre l'œuvre source et l'œuvre adaptée. L'« adaptation présuppose une ressemblance et une différence avec l'œuvre originale³³ », avance-t-il.

Pour sa part, Hutcheon affirme qu'une œuvre canonique est ancrée dans la mémoire du public et qu'il serait par conséquent difficile de l'adapter sans prendre en considération une part – parfois importante – de fidélité par rapport à son origine. En reprenant une formule d'Ellis, metteur en scène et professeur d'arts médiatiques, Hutcheon affirme : « If the adapted work is a canonical one, we may not actually have direct experience of it, but may rely on "a generally circulated cultural memory"³⁴ ». Invoquant le cas des adaptations cinématographiques de la série *Harry Potter*, elle soulève le risque de décevoir le public lorsque l'œuvre d'origine est ancrée dans la mémoire culturelle. « The more rabid the fan, the more disappointed they can potentially be, however. As Christopher Columbus, director of *Harry Potter and the Philosopher's Stone* put it: "People would have crucified me if I hadn't been faithful to the books"³⁵ ». Dans ces cas particuliers, qui s'appliquent aussi à la bande dessinée (BD), Hutcheon avance qu'un « pacte » implicite de fidélité est créé entre le public et l'auteur du texte original et qui se transfère à l'adaptation.³⁶ Le non-respect du « pacte », suggère Hutcheon, peut mener à l'échec de l'adaptation. À titre d'exemple, elle souligne le cas particulier de l'adaptation de *Catwoman* en 2004 qui échoue au grand écran à cause du non-respect de ce « pacte³⁷ ».

S'inscrivant dans ce même courant de pensée, Rachel Carroll avance qu'une adaptation qui n'arrive pas à être fidèle à un roman que l'on a aimé suscite souvent des sentiments de trahison, voire d'infidélité : « Words such as *infidelity* and *betrayal* in this sense translate our feelings, when we

have loved a book that an adaptation has not been worthy of that love³⁸. » Pareille affectivité associée à la fidélité suppose en réalité une pratique culturelle complexe et productive³⁹. Reprenant les idées de Grant, Carroll propose qu'un des buts de la fidélité de l'adaptation est d'activer la mémoire culturelle du texte original. « Grant has written that 'the most important act that films and their surrounding discourses need to perform in order to communicate unequivocally their status as adaptations is to [make their audiences] recall the adapted work, *or the cultural memory of it*'⁴⁰. » Dans ces cas, Carroll soutient que le statut de l'adaptation n'est pas simplement déterminé par le rapport entre texte original et texte second, mais plutôt par rapport aux discours que l'on tient autour de l'œuvre originale⁴¹. Ainsi, c'est par sa capacité à évoquer la mémoire culturelle du texte source qu'on pourrait ultimement déterminer si le texte second est une adaptation fidèle ou non.

Dans le cas des adaptations de Tintin au théâtre, par exemple, il est fort possible d'imaginer que la fidélité recherchée par rapport à l'œuvre originale vise à créer un lien affectif avec le spectateur en mobilisant tout autant la mémoire culturelle de l'univers de Tintin que les spécificités de l'album adapté. Puisque la fidélité possède une valeur culturelle forte et est digne d'analyse, il reste à savoir quel genre de fidélité il faut respecter afin de créer un lien affectif avec le spectateur-lecteur, lien qui passe par sa capacité à monopoliser le souvenir culturel de l'album.

La fidélité au style visuel et les attentes du public

Furlong, dans « "It's not quite what I had in mind": Adaptation, faithfulness, and interpretation », explore plus directement que d'autres la question de la fidélité dans l'adaptation de la bande dessinée. Elle propose trois types de fidélité : l'adaptation littérale, qui demande une fidélité au niveau de l'intrigue; l'adaptation traditionnelle, qui concerne la fidélité aux conventions stylistiques de l'original; et l'adaptation radicale, qui ne demande qu'une simple reconnaissance du texte source⁴². Dans le cas de l'adaptation de la bande dessinée vers le cinéma, Furlong admet que la réaction, *parfois violente*, des adeptes de bandes dessinées suggère que le public s'attend à un degré de fidélité dans les adaptations qui dépasse largement celui de l'adaptation radicale⁴³. Puisque la BD

agit comme une matrice visuelle pour l'adaptation et que cette matrice est aisément accessible au public, le réalisateur de cinéma doit aussi prendre en considération une certaine fidélité aux conventions stylistiques (ici, visuelles) de l'original.

[...] unlike adaptations from written works, [comic book] source materials provide visual templates with which filmmakers must negotiate in order to reconstitute cinematically their imaginary worlds. Working under the more emphatic constraints of a visual intertext, a filmmaker seeking to achieve a particular look informed by the original comic may push against established cinematic convention by moving away from adaptive strategies based primarily on the condensation of a complex text into a screenplay and towards microtransformations by exploiting the possibilities of a DI [*digital intermediate, a process that manipulates colour and other aspects of film as part of post-production*]⁴⁴

Suivant l'argument de Furlong au sujet d'une fidélité attendue à l'endroit des conventions stylistiques de la BD, il faudrait prendre la manière même d'Hergé, notamment la « ligne claire », ainsi que le langage bédéesque (la case et la gouttière, notamment) comme critères d'analyse pour étudier l'adaptation d'un album des « Aventures de Tintin » au théâtre.

Quoique la fidélité au style soit revendiquée, comme le dit Furlong, par les aficionados d'Hergé, qu'en est-il du grand public? L'image de Tintin peut-elle circuler dans l'imaginaire des gens qui n'ont pas lu les BD originales, au point où, eux aussi, demandent une fidélité au style? Bayard indique dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lu?*, qu'il n'est pas nécessaire d'avoir lu un livre pour être capable d'en discuter de façon éclairée avec d'autres gens, lecteurs ou non du livre en question : « Or, d'après mon expérience, il est tout à fait possible de tenir une conversation passionnante à propos d'un livre que l'on n'a pas lu, y compris et peut-être surtout, avec quelqu'un qui ne l'a pas lu non plus⁴⁵. » Bayard construit son argument autour du concept de la « bibliothèque collective⁴⁶ » qui suppose qu'un livre n'est jamais pris isolément puisqu'il est toujours reçu en relation avec d'autres livres d'un même genre ou horizon stylistique. « De ce fait, n'avoir pas lu tel ou tel livre n'a guère d'importance pour la personne cultivée, car si elle n'est pas informée avec précision de son *contenu*, elle est souvent capable d'en connaître la *situation*, c'est-à-dire, la manière dont il se dispose par rapport aux autres livres⁴⁷ ».

Dans le cas des « Aventures de Tintin », cela voudrait dire que pour avoir une bonne connaissance d'un album de Tintin, il n'est pas nécessaire de l'avoir lu pour savoir comment il se situe par rapport à la série ou par rapport aux autres séries de bandes dessinées connexes. Bayard avance l'idée du « livre-écran », qui suppose que tous les livres se situent dans une « chaîne interminable » de livres⁴⁸. Ainsi, en lisant un livre qui fait partie de cette chaîne référentielle, nous pouvons obtenir des connaissances à son sujet. Par exemple, dans le cas de Tintin, il suffit de lire un ouvrage comme *Le monde d'Hergé* de Benoît Peeters, ou encore un titre spécifique d'Hergé pour avoir une connaissance des « Aventures de Tintin » dans leur ensemble. Mieux encore, Bayard souligne que pour avoir une connaissance d'un livre – ou de son univers fictif – il suffit « de lire ou d'écouter ce que les autres en écrivent ou en disent⁴⁹ ». Or, dans le cas de Tintin, « lire » ou « écouter » ne sont pas les seuls moyens de se familiariser avec l'univers du reporter.

En effet, on peut supposer que les nombreux produits dérivés qui circulent à l'effigie du héros belge font en sorte que son image distinctive est aussi connue du grand public non lecteur des albums. Dès les années 1960, en effet, Hergé entreprend une campagne de marketing dans le journal *Tintin*, axé sur la jeunesse. Aujourd'hui encore, « [l]es lecteurs du journal peuvent aussi se procurer des figurines, des poupées et des jouets divers dans les magasins Tintin ouverts à Bruxelles et à Paris ou grâce à des points de fidélité baptisés « timbres Tintin » et « chèques Tintin » en France⁵⁰ ». À plus forte raison, depuis que Nick Rodwell a pris le contrôle de la compagnie Moulinsart, dépositaire des droits d'Hergé, cette machine de marketing est devenue tentaculaire et l'image de Tintin est diffusée partout sur une multitude de marchandises, depuis les coffres à crayons jusqu'aux pots de moutarde, en passant par les magazines jeunesse et les autos miniatures⁵¹. De même, sur le site *Tintin Boutique* et ailleurs, on trouve une pléthore d'objets à l'effigie du reporter : des cartes postales, des affiches, des lithographies, des agendas et calendriers, de la fourniture de bureau, des bustes, des figurines diverses, des porte-clefs, des peluches, des CD audio, des jeux de société, des jeux de billes,

des gadgets, des aimants et des écussons, des montres, de la bagagerie, de la vaisselle, des t-shirts, des écharpes, des serviettes de bain et j'en passe⁵².

En nous appuyant sur les notions mises de l'avant par Bayard et Furlong, nous pouvons raisonnablement avancer que le grand public a une connaissance générale de Tintin; suffisamment, en tout cas, pour avoir des attentes assez précises face à l'adaptation de l'esthétique d'Hergé dans un médium autre que la bande dessinée. De fait, les théories de Bayard et de Furlong présentées ici viennent appuyer l'exception mise de l'avant par Hutcheon qui, comme nous l'avons vu, suggère que lorsqu'une œuvre est canonique, comme dans le cas des « Aventures de Tintin », il est très difficile de l'adapter sans un haut degré de fidélité à l'œuvre originale puisque cette dernière est ancrée dans la mémoire culturelle, une notion importante sur laquelle il convient de dire quelques mots.

La mémoire collective et la mémoire culturelle

La mémoire culturelle est une notion polysémique qui a connu un intérêt grandissant depuis les années 1980 dans des domaines variés des humanités et des sciences sociales, ce qui rend difficile la tâche d'en proposer une définition unique.

Terminology is one of the most intricate issues in memory studies. The proliferation of memory discourses has resulted in a multitude of terms and concepts, whose commonalities and differences are by no means clear. In roughly chronological order from the 1920s to today, the most influential of these terms are: *mémoire collective*, Mnemosyne, *storia e memoria*, *lieux de mémoire* / sites or realms of memory, Cultural memory vs. communicative memory, social memory, memory cultures, cultural remembrance, social forgetting the cultural brain, memory in the global age, and transcultural memory.⁵³

Comme le signale Erll, la notion de mémoire culturelle est intimement liée à celle de la mémoire collective. « Arguably, the most important and by far the most frequent used key concept of cultural memory studies is the continuous term *mémoire collective* (collective memory) [...]»⁵⁴. » Ce dernier concept, attribué au sociologue Maurice Halbwachs, trouve son origine dans *La mémoire collective*, un ouvrage publié post-mortem en 1950. « En alliant la méthode critique apprise auprès de Bergson et celle, sociologique, de Durkheim⁵⁵ », Halbwachs avance que la mémoire collective est

essentiellement la mémoire des groupes « d'individus qui se souviennent, en tant que membres du groupe⁵⁶ ». Si la mémoire du groupe existe à l'extérieur de la mémoire individuelle, elle n'en est pas moins liée aux mémoires individuelles des membres du groupe.

La mémoire collective [...] enveloppe les mémoires individuelles, mais ne se confond pas avec elles. Elle évolue suivant ses lois, et si certains souvenirs individuels pénètrent aussi quelquefois en elle, ils changent de figure dès qu'ils sont replacés dans un ensemble qui n'est plus une conscience personnelle.⁵⁷

Chez Halbwachs, le passage du temps est essentiel à l'existence d'une mémoire collective. Dépendante de l'existence du groupe, elle s'insère dans ce qu'il appelle un « temps social » qu'il oppose au « temps mathématique⁵⁸ ». « Tant que le groupe ne change pas sensiblement, le temps que sa mémoire embrasse peut s'allonger : c'est toujours un milieu continu, qui nous reste accessible dans toute son étendue⁵⁹. » Bien que prise dans cette contrainte temporelle, elle n'est pas stagnante. Lorsque de nouveaux membres s'ajoutent au groupe, comme des enfants au sein d'un groupe familial, la mémoire collective se prolonge et se modifie.

À cette transformation du groupe correspond un remaniement profond de sa pensée. C'est comme un nouveau point de départ. Pour les enfants, c'est toute la vie de la famille, du moins celle dont ils gardent quelque souvenir. La mémoire des parents remonte plus haut sans doute parce que le groupe qu'ils formaient autrefois ne s'est pas entièrement résorbé dans la famille élargie.⁶⁰

Quoique la mémoire collective soit la mémoire du groupe, elle agit aussi comme point d'ancrage pour ses membres car c'est autour d'elle, nous dit Halbwachs, que se crée l'identité du groupe. « Le groupe, au moment où l'on envisage son passé, sent bien qu'il est resté le même et prend conscience de son identité à travers le temps⁶¹ ».

Pendant les années 1980 et 1990, l'historien Pierre Nora a donné un second souffle au concept de la mémoire collective dans trois volumes intitulés *Les lieux de mémoire*. Symbolique de l'héritage mémoriel d'une communauté, *le lieu de mémoire* peut être matériel ou non (monument,

chanson, récit, drapeau, etc.) et vient remplacer les milieux de mémoire, soit les endroits où se sont produits les événements⁶². « Le sentiment de la continuité devient résiduel à des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire⁶³ », écrit-il. Les attributs des lieux de mémoire varient. Ils peuvent être naturels ou artificiels, simples ou ambigus, concrets ou abstraits, mais ont en commun un rattachement symbolique qui renvoie à la mémoire de la collectivité⁶⁴. À l'instar d'Halbwachs, la mémoire collective de Nora a pour effet de souder le groupe, c'est-à-dire qu'elle agit comme un catalyseur qui forme l'identité du groupe qui se souvient.

La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. La mémoire sourd d'un groupe qu'elle soude, ce qui revient à dire, comme Halbwachs l'a fait, qu'il y a autant de mémoires que de groupes; qu'elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée⁶⁵.

Selon l'historien, cette mémoire collective est vivante car elle est ancrée dans une société en évolution. Elle peut disparaître pour de grandes périodes de temps et réapparaître plus tard. Elle peut aussi être vulnérable à l'appropriation ou à la manipulation.

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et, à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations⁶⁶.

La question de la manipulation de la mémoire collective est reprise par Bodnar qui interroge la mémoire publique dans le contexte politique de la guerre du Vietnam. Pour l'auteur, la mémoire publique est un corps d'idées et de croyances au sujet du passé qui permet à une société de construire un sens à son passé et à son présent, mais aussi de comprendre son futur⁶⁷. Essentiellement, la mémoire publique porte sur l'existence même de la société par un discours construit autour d'un souvenir du passé qui met en opposition plusieurs points de vue.

Public memory is produced from a political discussion that involves not so much specific economic or moral problems but rather fundamental issues about the entire existence of a society: its organisation, structure of power, and the very meaning of its past and present⁶⁸.

Bodnar reconnaît deux grandes catégories d'expression qui influencent la formation de la mémoire publique, l'expression vernaculaire et l'expression officielle⁶⁹. L'expression vernaculaire est l'expression des « unités sociales » ou des groupes au sein desquels les membres partagent certaines valeurs et un point de vue sur des faits donnés. Ces groupes, qui représentent divers intérêts, peuvent être en accord ou en opposition⁷⁰. Pour sa part, l'expression officielle est l'expression des leaders culturels de la société. Ces leaders occupent une place dominante au sein des groupes ethniques, des instances gouvernementales comme le ministère de l'éducation, de l'armée ou même de l'univers bureaucratique. Ils préconisent un statu quo, des valeurs et une réalité qui favorisent le patriotisme et le nationalisme culturel⁷¹. Bien que la mémoire publique découle d'un mouvement dialectique des différents points de vue en sollicitant la discussion politique, Bodnar reconnaît que le discours peut parfois être dominé et déformé par des groupes ayant le plus grand pouvoir.

Discourse or communication over the past, moreover, is not only vital but persuasive. Forums for discussion exist in the commemorative activity of ethnic communities, towns and cities, states and regions, and nations. Invariably the interests that are exchanged are numerous, and those most powerful in the social structure are influential in the discussion and the construction of memory. The fact that forums are numerous actually insures that a number of interests are articulated. The multiplicity of forums, however, does not prevent some interests from distorting the discussion to a considerable degree.⁷²

De leur côté, Anastasio, Ehrenberger, Watson et Zhang se sont penchés sur l'utilité des nouvelles technologies, tels les ordinateurs et Internet, en ce qui a trait à la mémoire publique et collective. Par le biais de tels outils, le groupe est en mesure d'accéder à la mémoire⁷³ et de la consolider. En considérant la mémoire publique de cette façon, ces chercheurs élargissent l'étendue des lieux de mémoire en y ajoutant des concepts plus modernes, tels les cadres sociaux et les engins de recherche. « Through their interaction, the members of a society generate cultural tools (i.e. collective memory structures) such as books, search engines, social frameworks, and foundational narratives as aids to memory both “of the group” and “in the group”⁷⁴. » De fait, nous disent-ils, ces nouvelles technologies rendent non seulement facultatives les interactions directes entre membres du groupe, elles favorisent la communication à distance afin d'accéder à la mémoire publique et de la

consolider, mais aussi de permettre la création et le maintien de groupes et de sous-groupes sans liens directs entre eux.

Modern communication technology may decrease the importance of local, face to face interactions, but it increases communication within subgroups of all sizes (Wellman, 1999) Such enhanced interaction should facilitate the ability of subgroups to consolidate their own collective memories⁷⁵.

Dans ses travaux, Erll admet elle aussi l'importance des nouvelles technologies en ce qui a trait à la circulation de la mémoire culturelle. Au sujet des sociétés de l'ère technologique, elle nous dit que la mémoire culturelle n'est plus seulement transmise oralement, mais aussi par les nouveaux médias de masse, tels les blogs et les sites comme Facebook ou Wikipédia.

Life experience for example, is nowadays by no means transmitted solely through oral everyday speech, but also through a host of mass media of the so-called new media (for example, in blogs and Facebook). And equally, in the age of the Internet and formats such as Wikipedia there is an increasing blurring of the distinction between specialists and laymen of the Cultural Memory⁷⁶.

Il va sans dire que pour avoir une mémoire culturelle, il faut avoir un groupe, une méthode d'accès et un mécanisme qui permettent sa consolidation et sa transformation. Ces éléments demeurent constant indépendamment de la composition du groupe et des façons dont la mémoire est accédée, diffusée et consolidée.

La mémoire culturelle et l'image de Tintin

Mais qu'en est-il de l'image de Tintin comme fondement mémoriel d'un groupe? Bien que les grands traités sur la mémoire collective (ceux de Nora, Halbwachs, Bodnar ou Anastasio) portent sur les grands enjeux politiques et l'identité nationale, pouvons-nous affirmer que l'image de Tintin participe elle aussi de la mémoire collective d'un groupe suffisamment vaste et puissant pour qu'il puisse peser sur l'adaptation des œuvres d'Hergé vers le théâtre, notamment en regard de sa fidélité aux origines? Pour répondre à ces questions préliminaires à l'analyse des stratégies d'adaptation vers

le théâtre, il faut d'abord nous intéresser à l'identité et à la composition du groupe pluriel qui partage la mémoire culturelle de Tintin, ainsi qu'aux outils culturels (technologiques ou autres) qui lui permettent de diffuser, de transmettre ou d'enregistrer cette mémoire. Pour ce faire, nous reprendrons plusieurs des concepts théoriques présentés plus haut et verrons en quoi ils s'appliquent et éclairent plus directement notre objet d'étude.

Groupes et outils culturels

Outre ses millions de lecteurs qui constituent la masse critique du groupe des amateurs de Tintin, plusieurs noyaux durs de tintinologues et de tintinophiles se rassemblent autour de l'univers de Tintin, notamment dans des forums de discussion et d'échanges, et participent ainsi de la mémoire culturelle du héros belge. Parmi ces groupes actifs sur Internet, notons *Le forum des tintinophiles*⁷⁷, *Le rendez-vous des tintinologues*⁷⁸ ou *Tintinologist.org*⁷⁹, qui ont pour objectif de créer des cyber-environnements dans lesquels on peut discuter de tout ce qui se rapporte à Tintin. En plus des groupes de cybers forums, n'oublions pas la société de Moulinsart qui a pour mission la « protection » et la « promotion » des œuvres d'Hergé⁸⁰, de nombreuses pages Facebook telles *Tintin Conférence*⁸¹, *Tintinologist.org*⁸² et *Tintin*⁸³, des blogs tels *Tintin*⁸⁴, *The Fashion of Tintin*⁸⁵ et *Ask Tintin*⁸⁶, et toute une littérature, savante ou populaire, qui témoigne notamment des débats entourant les droits d'auteur de l'image de Tintin. Fortes de cette présence médiatique multiforme (Tintin a aussi son propre musée...), des communautés existent et se développent dont l'identité se définit par le héros belge et qui partagent, à différents degrés, la mémoire culturelle héritée de l'œuvre d'Hergé.

Les expressions officielles et vernaculaires de la mémoire culturelle de Tintin

Si l'image de Tintin n'a pas changé depuis la mort d'Hergé, on ne peut pas en dire autant de l'interprétation de cette image. Dans les discours entourant l'image de Tintin, et suivant les catégories proposées par Bodnar, Moulinsart agit comme « l'expression officielle » alors que les sociétés des tintinologues et tintinophiles sont comparables à « l'expression vernaculaire ». Conservateur dans ses

politiques, sans pitié dans leur mise en œuvre, Moulinsart protège l'image de Tintin contre toute utilisation non-orthodoxe et utilise tous les recours légaux à sa disposition pour faire valoir son point de vue. Sa mission officielle se lit ainsi :

Moulinsart is the company which has been set up to protect and promote the work of Hergé. The body of art that Hergé created is of such importance and universal significance that it gives the impression of belonging to the public domain. This is not the case: national and international copyright laws govern the rights to Hergé's work. Moulinsart ensures that the laws relating to Hergé and his work are respected⁸⁷.

À l'inverse, les sociétés de tintinologues et tintinophiles mettent souvent de l'avant un point de vue opposé. En 2003, dans un entretien accordé au journaliste Stuart Derrick au sujet du « licencing » (c'est-à-dire, licence de mise en marché) de Tintin, Nick Rodwell, le directeur de Moulinsart, admet que lorsqu'il est entré en fonction en 1997, il a tout de suite mis un terme à 75 licences permettant la reproduction de l'image de Tintin par des amateurs de l'œuvre, et qu'il a passé dix ans à rebâtir l'image de Tintin dans le but de « protéger l'héritage d'Hergé », ajoutant qu'il privilégie des partenariats avec des compagnies qu'il croit respectueuses de l'intégrité de l'image du personnage⁸⁸. Dans un autre article portant sur les attributions de licences, Stanley Pignal fait remarquer que Rodwell a aussi tenté de mettre un terme à l'utilisation de l'image de Tintin dans les publications maisons des amateurs en leur envoyant des factures au montant prohibitif. « Hergé had knowingly overlooked the use of Tintin's likeness in fan publications and bande dessinée circles. Vlamynck had continued that tradition; Rodwell did not. When fans started getting bills for tens of thousands of francs in licensing fees, many were outraged⁸⁹. » Il n'est guère surprenant alors que le tintinologue Benoit Peeters, et plusieurs autres de son entourage, accusent Moulinsart d'avoir adopté, suite à l'arrivée de Rodwell, une politique hostile à tout usage non approuvé de l'image de Tintin. Peeters souligne que le contrôle est tel que l'œuvre de Tintin ne peut plus faire l'objet d'une critique d'appréciation. « Shouldn't protecting a work also be about prolonging the values of its creator? ⁹⁰ », demande-t-il. La protection et le contrôle de l'image de Tintin se jouent aussi devant les tribunaux.

Pignal, dans « Boy Interrupted », rapporte que le tintinologue Garcia a dû payer une somme de 50 000 euros en dédommagements à Moulinsart après avoir publié des images de Tintin sans autorisation préalable⁹¹.

Ces anecdotes tirées de plusieurs journaux illustrent les luttes entourant la préservation de la mémoire publique de Tintin, là où les versions officielles et vernaculaires s'illustrent et s'opposent par l'intermédiaire des conflits entre Moulinsart, qui opte pour une politique protectionniste, et les tintinophiles, qui abordent l'univers de Tintin avec une plus grande liberté d'interprétation. Notons l'exemple d'Ole Ahlberg, un peintre danois, qui a parodié l'image de Tintin ainsi que l'œuvre de Magritte dans une série de tableaux qui dépeignent Tintin « dans des situations érotiques assez compromettantes⁹² ». Moulinsart et les ayants droit de Magritte poursuivent l'artiste depuis 2003 en cherchant une indemnité et la destruction des toiles en question⁹³. En protégeant de la sorte l'héritage du célèbre bédésiste, Moulinsart s'assure en réalité que « rien n'est redessiné », et que « tout part toujours des dessins créés par Hergé⁹⁴ ». Du coup, les tintinophiles et autres amateurs qui voudraient jouir d'une plus grande liberté dans l'utilisation de l'image de Tintin estiment, à juste titre que la politique protectionniste de Moulinsart a pour effet de mettre un frein à l'existence culturelle de l'image de Tintin. « Nick [Rodwell] », avancent certains, « is confusing a healthy protection of his commercial rights with an abuse of powers in regards to the cultural existence of the works⁹⁵ ».

La marque marchande et l'identité culturelle

Comme l'ont souligné Halbwachs, Nora et Bodnar, les mémoires collectives et publiques ne portent pas seulement sur le passé. Elles sont au cœur de l'identité du groupe. Qu'en est-il de l'image de Tintin comme fondement d'un groupe? Peut-elle être source d'identité? Dans les études portant sur l'iconicité des marques marchandes, LaTour, LaTour et Zinkhan indiquent qu'une marque marchande peut devenir source d'identité culturelle, c'est-à-dire qu'une marque peut incarner les valeurs soutenues par certains membres de la société⁹⁶, en plus d'être associée aux aspirations de ceux-ci⁹⁷. Cependant, pour voir si la marque de Tintin a comme effet de s'insérer dans une identité

culturelle, il faut premièrement voir si elle franchit le seuil que LaTour, LaTour et Zinkhan appellent l'iconicité d'une marque. Dans, « Coke is It: How Stories in Childhood Memories Illuminate an Icon », les chercheurs avancent qu'une marque dépasse parfois les limites de son utilité marchande et parvient à englober les valeurs culturelles d'une communauté par ce qu'ils appellent « a distinct moment of mediation⁹⁸ ». La marque devient alors iconique et crée un fort lien émotionnel avec le consommateur qui s'y identifie. Selon LaTour, LaTour et Zinkhan, ce lien se fait plus facilement à un jeune âge et dans un contexte sécuritaire comme celui de la famille. C'est lors de ce stade de développement que des souvenirs qui entourent la marque ont la plus grande chance de créer identification et attachement⁹⁹. Ainsi, il n'est pas surprenant de voir que les stratégies privilégiées par les promoteurs de marques iconiques consistent à créer des souvenirs d'enfance, et à s'y greffer.

In her research on consumer brand relationships, Fournier (1998) surmises that relationships formed earlier in life, that were introduced by significant others, and held great emotional significance, were often those that resulted in the strongest consumer-brand bond. Ji (2002) also argues that relationships children form with brands early in life are more imbedded than those formed later in life. Lupton (1994), in surveying Australians' early memories of food, reports that their earliest memories were closely linked to familial relationships and that there was a symbolic aspect of food consumption where the meal is seen as representing home. Food relates often to one's group membership or kinship¹⁰⁰.

Le marketing entourant l'image de Tintin vise lui aussi à créer, à un jeune âge, une empreinte émotionnelle et une identification forte, dont on peut penser qu'elles sont à l'origine d'un groupe, celui des amateurs et des lecteurs. Comme nous l'avons vu, une stratégie de marketing entourant l'image de Tintin existe depuis les années 1960, avec l'introduction des timbres Tintin dans le journal *Tintin*. Plus encore, avec l'arrivée de Rodwell, nous avons vu qu'une pléthore de produits dérivés portant l'image de Tintin sont mis en vente, parfois à des prix très élevés.

Products bearing Tintin's likeness today are beautifully made but expensive: a child's rugby jersey at the flagship Tintin store in Brussels costs 70 [euros]. Resin figurines of detectives Thomson and Thompson retail at 250 [euros] each. The books themselves, whose prices are not determined by Moulinsart but by the publisher, are displayed almost as an afterthought¹⁰¹.

Si l'iconicité et l'identité culturelle de la marque marchande de Tintin peuvent être développées par l'intermédiaire des nombreux produits dérivés destinés à un jeune public, son efficacité se mesure par les résultats des campagnes de marketing et les marges de profit qu'en retire Moulinsart. Si l'on peut avancer que le coût des produits se traduit par des profits exceptionnels, il est malgré tout difficile d'avoir un portrait clair et précis des états financiers de Moulinsart, au-delà des chiffres qui circulent dans les médias. Ainsi, selon *Le Journal Net*, le « chiffre d'affaires [profit annuel] se situe à 16,5 millions d'euros pour Moulinsart SA en 2006¹⁰². » Plus récemment, en 2011, le *Sunday Times* rapportait entre autres que la fortune personnelle du couple Nick Rodwell et Fanny Vlamynk atteignait 64 millions d'euros. Outre la mise en marché des nombreux produits dérivés de l'univers de Tintin, la vente de 210 millions d'albums¹⁰³, traduits en plus de 100 différentes langues et dialectes, démontre clairement l'efficacité de la stratégie de Moulinsart pour rendre et maintenir iconique l'image de Tintin à un niveau global.

Une autre façon de mesurer l'efficacité de la création d'une identité culturelle qui se forme autour d'une marque est par le lien émotionnel rattaché à un produit donné. Lorsqu'on tente de modifier la marque, la relation entre le consommateur et la compagnie peut être mise à mal¹⁰⁴ s'il perçoit le changement comme une transgression de sa relation affective au produit¹⁰⁵. Ce genre de transgression perçue est survenu dans le marché des boissons gazeuses lorsque Coke a voulu renouveler sa marque en lançant le New Coke. Suite à ce changement, des milliers de personnes ont boycotté le produit, car Coke était devenu une icône identitaire ancrée dans la culture américaine¹⁰⁶.

Consumers found it to be unthinkable that someone could change the Coca-Cola formula, a constant that had followed them throughout the course of their lives. To the die-hard consumers, Coke was not a brand owned by the company. Rather, it was owned by all Americans (Pendergrast, 2000). In brief, there is a strong, intangible link between the consumer and the iconic brand. Iconic brands, by creating an identity for themselves, provide identity to the whole society (Holt, 2004).¹⁰⁷.

Dans le cas de Tintin, il n'est pas difficile d'imaginer que des changements en apparence minimes dans la représentation du personnage et de son univers fictif pourraient avoir des conséquences similaires. Prenons comme exemple de transgression perçue le changement qu'apporte Hergé à l'image de Tintin dans *Tintin et les Picaros*. En remplaçant les iconiques pantalons de golf de Tintin par des pantalons plus modernes, Hergé a suscité des « réactions indignées des tintinophiles les plus radicaux¹⁰⁸ ».

Bien que nous puissions dire que l'image de Tintin est iconique et s'insère dans une identité culturelle forte, sans doute cultivée depuis l'enfance, on peut quand même se demander quelle est la nature de cette identité. Plus spécifiquement, quelles valeurs lui sont rattachées et qui peuvent être source d'identification? Pour les lecteurs, il représente un héros à l'esprit libre, un redresseur de torts¹⁰⁹ qui incorpore les valeurs du scoutisme comme la fidélité et le respect de la parole donnée¹¹⁰. Dans les premiers albums, il représentait le colonialisme belge et les valeurs associées au catholicisme de l'extrême droite¹¹¹. Avec *Le Lotus bleu*, il en est venu à représenter le militarisme de gauche¹¹². De nos jours, il est le chroniqueur des événements du vingtième siècle¹¹³. À travers ses aventures, on découvre non seulement l'histoire du vingtième siècle, mais aussi la diversité du monde et de ses cultures¹¹⁴, même figées dans un esprit bon enfant.

Conclusion

L'adaptation des bandes dessinées de Tintin représente un cas particulier qui confirme la thèse de Hutcheon, laquelle souligne la difficulté d'adapter une œuvre canonique sans respecter un niveau élevé de « fidélité » au matériel source. De fait, cette recherche de fidélité est non seulement voulue par les fervents adeptes de la BD – un des groupes à l'origine d'une expression vernaculaire de la mémoire culturelle de Tintin –, elle semble aussi attendue du public en général, dont une partie non négligeable entretient un lien affectif fort (Carroll) avec l'univers du reporter belge, lien souvent formé depuis l'enfance et susceptible de participer à une « identité culturelle » collective (LaTour et consorts). Formées par une fréquentation directe du corpus d'Hergé, par son insertion dans la

bibliothèque collective telle que conceptualisée par Bayard ou par la prégnance de Tintin dans la mémoire culturelle du public, du moins occidental, les attentes de ces groupes encouragent à leur tour des adaptations théâtrales « fidèles », ce qui limite assurément la liberté des artistes qui les proposent.

La véritable iconisation de l'image de Tintin, sa sacralisation et la puissante machine de marketing mise de l'avant par le détenteur des droits Rodwell (Moulinsart) limitent davantage la liberté d'adapter. Responsable de « l'expression officielle » de Tintin, à la tête d'un empire économique impitoyable, Rodwell agit telle une force conservatrice dont le but est de préserver intacte l'héritage d'Hergé qu'il souhaite figer dans le temps.

Nous pouvons dès lors affirmer qu'il serait difficile, vu ce qui a été dit, de proposer une « adaptation radicale » (Furlong) des « Aventures de Tintin », en se limitant à une simple référence aux albums sources. Cela est d'autant plus vrai que, contrairement à l'adaptation d'un roman vers le théâtre, par exemple, la bande dessinée offre une matrice visuelle aisément accessible qui impose, elle aussi, ses exigences de fidélité.

En conséquence, et c'est ce que nous verrons dans les analyses qui suivent, la voie royale pour adapter sur scène les personnages (chapitre deux) ou le traitement de l'espace (chapitre trois) et du temps (chapitre quatre) propres à l'esthétique d'Hergé, sera celle de l'« adaptation traditionnelle » qui, selon Furlong, requiert une fidélité aux conventions stylistiques de l'original.

²⁵ Groensteen, Thierry, « Le processus adaptif (tentative de récapitulation raisonnée) », dans Thierry Groensteen (dir.), *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation*, Montréal, Éditions nota bene, 1998, p. 273.

²⁶ *Ibid.*, p. 275.

²⁷ *Loc. cit.*

²⁸ Voir Lietch, Thomas, *Film Adaptation and Its Discontents, From Gone to the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2007.

²⁹ Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. xiii.

³⁰ *Ibid.*, p. 7.

³¹ *Ibid.*, p. 6-7.

³² Helbo, André, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 17.

³³ *Ibid.*, p. 27.

³⁴ Hutcheon, Linda, *op. cit.*, 2006, p. 122.

³⁵ *Ibid.*, p. 123.

-
- ³⁶ *Loc. cit.*
- ³⁷ *Ibid.*, p. 122.
- ³⁸ Carroll, Rachel, « Affecting Fidelity: Adaptation, Fidelity and Affect in Todd Haynes's *Far From Heaven* », dans Rachel Carroll (dir.), *Adaptation in Contemporary Culture*, London-New York, Continuum International Publishing Group, 2009, p. 40.
- ³⁹ *Loc. cit.*
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 38.
- ⁴¹ *Loc. cit.*
- ⁴² Furlong, Anne, « "It's not quite what I had in mind": Adaptation, faithfulness, and interpretation », dans, *Journal of Literary Semantics*, vol.42, no 1, 2012, p. 179.
- ⁴³ *Loc. cit.*
- ⁴⁴ *Ibid.*, p. 179-180.
- ⁴⁵ Bayard, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lu?*, Paris, Les éditions de minuit, 2007, p. 14.
- ⁴⁶ *Ibid.* p. 27-28.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 27.
- ⁴⁸ *Ibid.*, p. 50.
- ⁴⁹ *Ibid.*, p. 43.
- ⁵⁰ Mouchart, Benoît et François Rivière, *Hergé, portrait intime du père de Tintin*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2011, p. 197.
- ⁵¹ Pignal, Stanley, « The new adventures of Tintin; While Steven Spielberg prepares to introduce a new generation of children to the globetrotting adventurer Tintin, others who attempt to celebrate Herge's legendary comic strip may well find themselves in court. Stanley Pignal reports », en ligne, *Financial Times*, Academic OneFile, mis en ligne le 8 mai 2010, [site consulté le 23 juin 2014], <<<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA225770925&v=2.1&u=otta77973&it=r&p=AONE&sw=w>>>.
- ⁵² *Boutique Tintin*, en ligne, Moulinsart, site consulté le 05 décembre 2014, <<<http://www.tintinboutique.com/fr/index.php>>>.
- ⁵³ Erll, Astrid, *Memory in Culture*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2011, p. 6.
- ⁵⁴ *Id.*, « Cultural Memory Studies : An Introduction », dans, Astrid Erll (dir.), *Cultural Memory Studies, An International and Interdisciplinary Handbook*, New York, Walter de Gruyter, 2008, p. 3
- ⁵⁵ « Maurice Halbwachs », en ligne, *Centre Maurice Halbwachs*, [site consulté le 13 décembre 2015], <<<http://www.cmh.ens.fr/Maurice-Halbwachs?lang=fr>>>.
- ⁵⁶ Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 33.
- ⁵⁷ *Ibid.*, p. 36.
- ⁵⁸ *Ibid.*, p. 103.
- ⁵⁹ *Ibid.*, p. 121.
- ⁶⁰ *Ibid.* 1968, p. 124.
- ⁶¹ *Ibid.*, p. 77.
- ⁶² Nora, Pierre, « Entre mémoire et Histoire » dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire, tome I: La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XXXV.
- ⁶³ *Ibid.*, p. XVIII.
- ⁶⁴ *Ibid.*, p. XXXV.
- ⁶⁵ *Ibid.*, p. XIX.
- ⁶⁶ *Loc. cit.*
- ⁶⁷ Bodnar, John, « The Memory Debate: An Introduction », dans, John Bondar, *Remaking America*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 15.
- ⁶⁸ *Ibid.*, p. 14.
- ⁶⁹ *Ibid.*, p. 13.
- ⁷⁰ *Ibid.*, p. 13-14.
- ⁷¹ *Loc. cit.*
- ⁷² *Ibid.*, p. 19.
- ⁷³ Anastasio, Thomas J., Kristen Ann Ehrenberger, Patrick Watson and Wenyi Zhang, « Defining Collective Memory », dans, Thomas J. Anastasio, Kristen Ann Ehrenberger, Patrick Watson and Wenyi Zhang, *Individual and Collective Memory Consolidation*, London, The MIT Press, 2012, p. 51.
- ⁷⁴ Erll, Astrid, *Memory in Culture*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2011, p. 31.

- ⁷⁵ Anastasio, Thomas J., Kristen Ann Ehrenberger, Patrick Watson and Wenyi Zhang, *op. cit.*, p. 52.
- ⁷⁶ Erll, Astrid, *Memory in Culture*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2011, p. 31.
- ⁷⁷ *Les aventures de Tintin, le forum des tintinophiles*, en ligne, Les aventures de Tintin / le forum des tintinophiles, mis en ligne en 2009, [site consulté le 05 décembre 2014], << <http://www.forum-tintinophile.com/portal.php> >>.
- ⁷⁸ *Le rendez-vous des tintinologues*, en ligne, Gorianet.it, [site consulté le 05 décembre 2014], << <http://www.gorianet.it/tintin/contacts.htm> >>.
- ⁷⁹ *Tintinologist.org*, en ligne, Tintinologist.org, mis en ligne en 1995, [site consulté le 05 décembre 2014], << <http://www.tintinologist.org/> >>.
- ⁸⁰ *Hergé, The Adventures of Tintin*, en ligne, Moulinsart, [site consulté le 03 août 2014], << <http://us.tintin.com/>>>.
- ⁸¹ « Tintin Conference Education », en ligne, *Facebook*, Facebook, [site consulté le 01 août 2015], << <https://www.facebook.com/tintinconference?fref=ts> >>.
- ⁸² « Tintinologist.org Book Series », en ligne, *Facebook*, Facebook, [site consulté le 01 août 2015], << <https://www.facebook.com/tintinologist.org?fref=ts> >>.
- ⁸³ « Tintin Public Figure », en ligne, *Facebook*, Facebook, [site consulté le 01 août 2015], << <https://www.facebook.com/Tintin?fref=ts> >>.
- ⁸⁴ « Tintin », en ligne, *Tumblr.com*, Tumblr, [site consulté le 01 août 2015], << <http://tintin-fangirl.tumblr.com/> >>.
- ⁸⁵ « The Fashion of Tintin », en ligne, *Blogger.com*, Blogger.com, [site consulté le 01 août 2015], << <http://tintinfashion.blogspot.ca/> >>.
- ⁸⁶ « Ask Tintin », en ligne, *Tumblr.com*, Tumblr, [site consulté le 01 août 2015], << <http://asktintin.tumblr.com/> >>.
- ⁸⁷ *Hergé, The Adventures of Tintin*, en ligne, Moulinsart, [site consulté le 03 août 2014], << <http://us.tintin.com/>>>.
- ⁸⁸ Derrick, Stuart. « Tintin Set for Global Adventure. », en ligne, dans *Promotions & Incentives*, ProQuest, mis en ligne le 23 avril 2013, [site consulté le 23 juin 2014], << <http://search.proquest.com/docview/232056084?accountid=14701> >>.
- ⁸⁹ Pignal, Stanley, « The new adventures of Tintin; While Steven Spielberg prepares to introduce a new generation of children to the globetrotting adventurer Tintin, others who attempt to celebrate Hergé's legendary comic strip may well find themselves in court. Stanley Pignal reports », en ligne, *Financial Times*, Academic OneFile, mis en ligne le 8 mai 2010, [site consulté le 23 juin 2014], << <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA225770925&v=2.1&u=otta77973&it=r&p=AONE&sw=w> >>.
- ⁹⁰ *Loc. cit.*
- ⁹¹ *Id.*, « Boy, Interrupted », en ligne, *Financial Times*, Factiva, mis en ligne le 8 mai 2010, [site consulté le 23 juin 2014], << <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA225770858&v=2.1&u=otta77973&it=r&p=AONE&sw=w> >>.
- ⁹² Brahy, Nicolas, « Tintin, Magritte et la liberté d'expression », en ligne, *IPdigIT*, mis en ligne le 27 février 2012, [site consulté le 27 mars 2016], << <http://www.ipdigit.eu/2012/02/tintin-magritte-et-la-liberte-dexpression/> >>.
- ⁹³ *Loc. cit.*
- ⁹⁴ « Moulinsart », en ligne, *Tintin.com*, Hergé / Moulinsart, [site consulté le 08 août 2015], << <http://fr.tintin.com/contacts/moulinsart> >>.
- ⁹⁵ Pignal, Stanley, « Boy, Interrupted », en ligne, *Financial Times*, Factiva, mis en ligne le 8 mai 2010, [site consulté le 23 juin 2014], << <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA225770858&v=2.1&u=otta77973&it=r&p=AONE&sw=w> >>.
- ⁹⁶ « Moulinsart », *op. cit.*
- ⁹⁷ LaTour, Kathryn, Michael S. LaTour et George M. Zinkhan, « Coke is It: How Stories in Childhood Memories Illuminate an Icon », dans *Journal of Business Research*, vol. 63, no. 3, 2010, p. 328.
- ⁹⁸ *Loc. cit.*

⁹⁹ *Loc. cit.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 329.

¹⁰¹ Pignal, Stanley, « The new adventures of Tintin; While Steven Spielberg prepares to introduce a new generation of children to the globetrotting adventurer Tintin, others who attempt to celebrate Herge's legendary comic strip may well find themselves in court. Stanley Pignal reports », en ligne, *Financial Times*, Academic OneFile, mis en ligne le 8 mai 2010, [site consulté le 23 juin 2014],

<<<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA225770925&v=2.1&u=otta77973&it=r&p=AONE&sw=w>

>>.

¹⁰² Mollicone, Catherine, « Les chiffres clés et les secrets du business Tintin », en ligne, *L'expansion, l'express*, L'express, mis en ligne le 27 octobre 2011, [site consulté le 05 décembre 2014], <<

http://lexpansion.lexpress.fr/entreprises/les-chiffres-cles-et-les-secrets-du-business-tintin_1346979.html >>.

¹⁰³ Mouchart, Benoît et François Rivière, *op. cit.*, p. 236.

¹⁰⁴ LaTour, Kathryn et Michael S. LaTour, « Using Childhood Memory Elicitation to Gain Insights into a Brand at Crossroads, The In-N-Out Burger Situation », dans, *Cornell Hotel and restaurant Administration Quarterly*, vol. 48, no. 3, 2007, p. 252.

¹⁰⁵ *Loc. cit.*

¹⁰⁶ LaTour, Kathryn, Michael S. LaTour et George M. Zinkhan, *op. cit.*, p. 328-329.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 329.

¹⁰⁸ Mouchart, Benoît et François Rivière, *op. cit.*, p. 221.

¹⁰⁹ Thompson, Harry, *Tintin, Hergé and his creation*, London, Hodder & Stoughton et John Murray Publishers, [1991] 2011, epub, chapitre 3.

¹¹⁰ Østergaard, Anders, « Tintin et moi », vidéoclip en ligne, *Youtube*, Youtube, mis en ligne le 12 novembre 2012, [site consulté le 31 août 2015], << <https://www.youtube.com/watch?v=8trmVNUR2U0> >>.

¹¹¹ Thompson, Harry, *op. cit.*, epub, chapitre 3.

¹¹² Thompson, Harry, *op. cit.*, chapitre 8.

¹¹³ Østergaard, Anders, « Tintin et moi », vidéoclip en ligne, *Youtube*, Youtube, mis en ligne le 12 novembre 2012, [site consulté le 31 août 2015], << <https://www.youtube.com/watch?v=8trmVNUR2U0> >>.

¹¹⁴ « Tintin, voyageur du siècle (extrait) », en ligne, *Tintin.com*, Moulinsart et Parallèles Productions, mis en ligne en 2013, [site consulté le 31 août 2015], << <http://fr.tintin.com/tintintv/show/id/25/0/tintin-voyageur-du-siecle> >>.

Le personnage

Comme nous avons vu dans l'introduction du chapitre précédent, il apparaît difficile de faire une adaptation de la bande dessinée sans demeurer fidèle à son style visuel, car l'image agit telle une matrice visuelle qui crée une attente chez le public. Dans le cas des bandes dessinées de Tintin, cela est encore plus vrai car son image fait partie de la mémoire culturelle. Dès lors, dans les adaptations des « Aventures de Tintin », le style visuel d'Hergé agit comme un fil directeur pour l'équipe de production. Mais que signifie le respect du style visuel au niveau des personnages lorsque Tintin, par exemple, est tout à la fois image iconique, héros des aventures, emblème d'Hergé et marque marchande de Moulinsart?

En transposant Tintin de la planche à dessin aux planches d'un théâtre, une des difficultés rencontrées est le passage de la bidimensionnalité de l'image à la tridimensionnalité du personnage de chair et d'os. Comment donc faire le transfert? Quelles sont les stratégies utilisées afin de demeurer fidèle au reporteur du *Petit vingtième*? Pour le cas des personnages connexes, comme les jumeaux Dupond et Dupont (ou *les Dupondt*), est-ce qu'on tente de demeurer fidèle à leur image dans la bande dessinée, au même titre que Tintin? Quelles raisons motiveraient un niveau moindre de fidélité? Qu'en est-il de Milou, le compagnon de Tintin? Ce chien avec la faculté de cognition présente assurément des difficultés particulières. Comment traiter son image sur scène? Quelles sont les stratégies utilisées par les adaptations existantes? Étant donné que les personnages sont dessinés de façon à respecter le style de la ligne claire si typique d'Hergé, comment, en somme, rendre vivants des dessins à l'esthétique si marquée?

L'iconicité des personnages

Le cas de Tintin

Le fait que Tintin soit dessiné comme une ébauche ou une esquisse pose un problème important pour celui qui désire rester fidèle au style visuel. Reprenant les mots d'Hergé, Virginie François décrit ainsi le caractère stylisé du visage de Tintin :

Son visage se résume à une sphère piquetée de deux-points pour les yeux, une virgule accentuée pour le nez et des arcs de cercle pour la bouche et les sourcils. « Sur le plan graphique, Tintin est toujours une ébauche. Voyez ses traits : son visage est une esquisse, un schéma », soulignait Hergé.¹¹⁵

Dans les adaptations au théâtre ou au cinéma, notamment, le héros belge est inévitablement incarné par un comédien qui possède des traits distinctifs qui lui sont propres, puisque tout comédien a un visage singulier, une taille et un port bien à lui, etc. Comment lui donner l'apparence d'un personnage épuré à deux dimensions? Pour Delamar, cette difficulté souligne toute l'importance du casting, soit l'embauche d'acteurs qui possèdent autant que faire se peut des traits semblables aux personnages à incarner¹¹⁶. En regardant le casting des différentes productions théâtrales des « Aventures de Tintin », on peut voir qu'un soin a été pris pour embaucher des comédiens qui possèdent déjà des traits similaires à ceux du reporter du *Petit Vingtième*. De fait, Didier Wolff, metteur en scène de *Coup de Crayon*, affirme : « Essayer de trouver un Tintin, un vrai Tintin, ça été très très difficile et avant de trouver Thierry Belnet, on a vu soixante-dix comédiens¹¹⁷ ».

Outre l'importance du casting, Delamar insiste sur l'utilisation du maquillage pour atteindre la ressemblance voulue avec un personnage iconique¹¹⁸. Dans la production des *Bijoux de la Castafiore* (2011), par exemple, on utilise cette stratégie afin de se rapprocher aussi fidèlement que possible des traits du héros belge. On transforme les sourcils du comédien en leur donnant l'arc typique à Tintin. Les lèvres du comédien sont aussi rapetissées par le rouge à lèvres afin de mimer le trait fin de sa bouche. La teinture orange des cheveux, la houppette distinctive et les joues rouges sont aussi soigneusement recréées. De plus, un fond de teint blanc est souvent employé pour masquer les

traits propres au visage du comédien et donner une apparence d'épuration et d'aplat lorsque ce dernier est éclairé, comme on peut le voir dans les exemples qui suivent.



Figure 3.1. *De la bande dessinée à la scène*. Production d'Am Stram Gram. Sur la photo : Jean Liermier. Mise en scène d'Ariane Catton Balabeau. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].



Figure 3.2. Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin ». [1963] 2012, couverture de l'album.



Figure 3.3. *Tintin et l'Île Noire*, d'après l'œuvre d'Hergé, *L'Île Noire*. Production du Théâtre de l'Île présentée du 14 décembre 1983 au 7 janvier 1984. Sur la photo : Vincent Graton. Mise en scène d'Hedwidge Herbier. Décors de Claude Jutras. Costumes de Christine Lavoie. Photographe : Robert Lemelin. Source : collection privée de Gilles Provost.

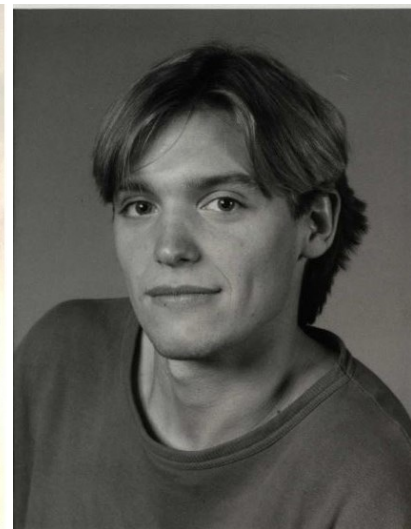


Figure 3.4. *Tintin et l'Île Noire*, d'après l'œuvre d'Hergé, *L'Île Noire*. Production du Théâtre de l'Île présentée du 14 décembre 1983 au 7 janvier 1984. Sur la photo : Vincent Graton. Mise en scène d'Hedwidge Herbier. Décors de Claude Jutras. Costumes de Christine Lavoie. Photographe : Robert Lemelin. Source : collection privée de Gilles Provost.



Figure 3.5. *Coup de crayon* d'après la collection, « Les aventures de Tintin » d'Hergé. Production du Théâtre de Poche-Montparnasse présentée le 9 juin 1987. Sur la photo : Thierry Belnet et Olivier Garnier. Mise en scène de Christian Rauth. Décors de Jacques Gabel. Source : *Ina.fr*, vidéoclip en ligne, [site consulté le 27 mai 2015], << <http://www.ina.fr/video/PAC01000968>>>.



Figure 3.6. *Kuifje – De Zonnetempel* d'après l'œuvre d'Hergé. Production de Musical Dreams au Théâtre Luxor de Rotterdam en 2007. Mise en scène de Frank Van Laeck. Sur la photo : Jelle Cleymans et Zohra ou Zihna. Source : *Blogen.be*, en ligne, [site consulté le 27 mai 2015], << <http://www.bloggen.be/christophevandevreken/>>>.



Figure 3.7. Sur la photo : Jelle Cleymans. Source : Wikia, site en ligne, [site consulté le 27 mai 20015], << http://samson-and-gert.wikia.com/wiki/Jelle_Cleymans>>.



Figure 3.8. *Hergé's Adventures of Tintin* d'après l'œuvre d'Hergé. Production des théâtres Young Vic et Barbican du 12 décembre 2007 au 12 janvier 2008. Sur la photo : Mathew Parish et Minty. Mise en scène de Rufus Norris. Décors d'Ian MacNeil. Costumes de Joan Wadge. Source : *1st 4 London Theatre Tickets*, en ligne, [site consulté/ le 27 mai 2015], << <http://www.1st4londontheatre.co.uk/tickets-1187705055.shtml>>>.



Figure 3.9. Sur la photo : Mathew Parish. Source : *Youtube*, vidéoclip en ligne, [site consulté le 27 mai 2015], << <https://www.youtube.com/watch?v=6PuOpmuAccE>>>.

Dans « Les Aventures de Tintin », la couleur des costumes suit dans presque tous les cas la convention stylistique d'Hergé, notamment en ce qui a trait à son recours aux couleurs unies. Comme l'indique McCloud au sujet des *comics* américains, certaines couleurs propres aux costumes des personnages dans la bande dessinée deviennent iconiques des super-héros par le fait qu'elles sont répétées de case en case¹¹⁹. Dans le cas de Tintin, les couleurs et la coupe de son costume, c'est-à-dire le bleu pâle du gilet et le kaki des pantalons de golf, sont devenues iconiques du personnage, car il les porte de case en case et d'album en album, sauf en de rares occasions où l'intrigue exige une autre

tenue. Comme les images des diverses adaptations théâtrales le démontrent, la tendance générale consiste à recréer fidèlement ce célèbre costume.



Figure 3.10. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Jean Liermier. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

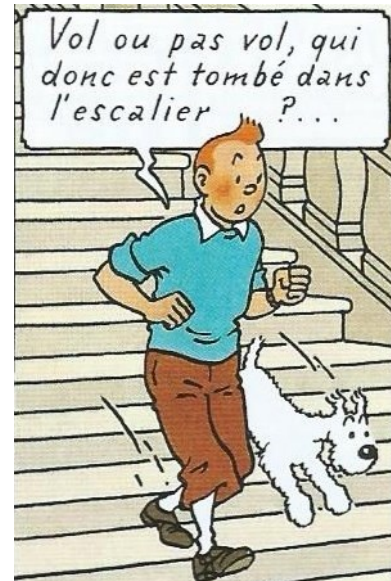


Figure 3.11. Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin », [1963] 2012, p. 44.



Figure 3.12. *Kuifje – De Zonnetempel* d'après l'œuvre d'Hergé. Production de Musical Dreams au Théâtre Luxor de Rotterdam en 2007. Mise en scène de Frank Van Laeck. Sur la photo : Hank Poort, Jelle Cleymans et Walter Baele. Source : Zita, en ligne, [site consulté le 27 mai 2015], << <http://www.zita.be/foto/10/allerlei/kuifje-de-musical>>>.

Bien que le gilet bleu et les pantalons de golf kaki soient la norme, certaines exceptions sont à noter. Mais alors, elles trouvent toutes leur source dans le vaste corpus d’Hergé, ce qui les rend elles aussi fidèles au matériel source. Ainsi, dans la production de *M. Boulock a disparu* produite en 1941 et 1942 – une pièce originale écrite par Hergé et Jacques Van Melkebeke –, Tintin est habillé d’une chemise blanche et porte la cravate, comme dans certaines cases de *L’oreille cassée*. De même, dans les productions scéniques de *Tintin et l’Île Noire* et de *Hergé’s Adventures of Tintin* (adaptation de *Tintin au Tibet*), on le voit à quelques reprises vêtu soit d’un habit écossais, soit d’un parka et de lunettes protectrices, comme dans les aventures correspondantes. Ainsi, la fidélité vestimentaire s’applique aussi, dans les adaptations théâtrales, aux tenues moins iconiques du reporter.



Figure 3.13. *Tintin aux Indes* ou *Le mystère du diamant bleu* d’Hergé et Van Melkebeke. Production du Théâtre royal des galeries Saint-Hubert les 15 et 17 avril et les 1^{er} et 8 mai 1941. Sur la photo : Marcel André, Jeanne Rubens et Mickey. Mise en scène de Paul Riga. Décors de Denis Martin. Source : *L’Univers tintinophile*, en ligne, [site consulté le 27 mai 2015], << <http://tin-7.soforums.com/t443-Au-Th-tre-ce-soir.htm> >>.



Figure 3.14. *Mr Boulock a disparu* d’Hergé et Van Melkebeke. Production du Théâtre des Galeries les 26, 29 et 30 décembre 1941 et les 3 et 8 janvier 1942. Sur la photo : Roland Ravez. Mise en scène de Paul Riga. Source : *L’Univers tintinophile*, en ligne, [site consulté le 27 mai 2015], << <http://tin-7.soforums.com/t443-Au-Th-tre-ce-soir.htm> >>.



Figure 3.15. *Tintin et l'Île Noire*, d'après l'œuvre d'Hergé, *L'Île Noire*. Production du Théâtre de l'Île présentée du 14 décembre 1983 au 7 janvier 1984. Sur la photo : Vincent Graton et Roch Lafortune. Mise en scène d'Hedwidge Herbier. Décors de Claude Jutras. Costumes de Christine Lavoie. Photographie : Robert Lemelin. Source : collection privée de Gilles Provost.



Figure 3.16. Hergé, *L'Île Noire*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les aventures de Tintin », [1956] 2010, p. 49.



Figure 3.17. Hergé, *L'Île Noire*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les aventures de Tintin », [1956] 2010, p. 40.



Figure 3.18. *Hergé's Adventures of Tintin* d'après l'œuvre d'Hergé. Production des théâtres Young Vic et Barbican du 12 décembre 2007 au 12 janvier 2008. Sur la photo : Mathew Parish et Stephen Finegold. Mise en scène de Rufus Norris. Décors d'Ian MacNeil. Costumes de Joan Wadge. Source : *The Guardian*, en ligne, [site consulté le 27 mai 2015], << <http://www.theguardian.com/stage/2007/dec/14/theatre>>>.



Figure 3.19. Hergé, *Tintin au Tibet*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin », [1960] 2013, p. 29.

Le cas des Dupondt

Dans le cas des Dupondt, le problème de la ressemblance est bien sûr amplifié par le fait qu'il est presque impossible de trouver deux comédiens identiques, comme le sont les personnages de

la bande dessinée. Dans la production des *Bijoux de la Castafiore* en 2011, les metteurs en scène, Catton et Suter tentent également de diminuer les traits caractéristiques des comédiens grâce au maquillage, aux accessoires vestimentaires (chapeaux melons noirs et cannes), mais aussi grâce aux perruques à clavicules et aux moustaches en forme de brosse. Une même approche des costumes et du maquillage peut être vue dans d'autres productions où figurent les Dupont, telles que *Tintin aux Indes ou, Le mystère du diamant bleu* en 1941, *Kuifje – De Zonnetempel* en 2007 et *Hergé's Adventures of Tintin* en 2005 et 2007.



Figure 3.20. *De la bande dessinée à la scène*. Production d'Am Stram Gram. Sur la photo : Claude Thébert et Jean-Marc Morel. Mise en scène d'Ariane Catton Balabeau. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].



Figure 3.21. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'oeuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Claude Thébert et Jean-Marc Morel. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

Figure 3.22. *Kuifje – De Zonnetempel* d'après l'oeuvre d'Hergé. Production de Musical Dreams au Théâtre Luxor de Rotterdam en 2007. Mise en scène de Frank Van Laeck. Sur la photo : Walter Baele et Dick Cohen. Source : *Musicalworld*, en ligne, [site consulté le 27 mai 2015], << <http://www.musicalworld.nl/acteur/dick-cohen>>>.

Figure 3.23. *Hergé's Adventures of Tintin* d'après l'oeuvre d'Hergé. Production des théâtres Young Vic et Barbican du 14 décembre 2005 au 21 janvier 2006. Sur la photo : Jason Rowe et Nick Tigg. Mise en scène de Rufus Norris. Décors d'Ian MacNeil. Costumes de Joan Wadge. Source : *Youtube*, vidéoclip en ligne, [site consulté le 27 mai 2015], << https://www.youtube.com/watch?v=qq4RzWT_JgE>>.



Figure 3.24. *Tintin et l'Île Noire*, d'après l'oeuvre d'Hergé, *L'Île Noire*. Production du Théâtre de l'Île présentée du 14 décembre 1983 au 7 janvier 1984. Sur la photo : Lucien Crustin et Raphaël Albani. Mise en scène d'Hedwidge Herbier. Décors de Claude Jutras. Costumes de Christine Lavoie. Photographie : Robert Lemelin. Source : collection privée de Gilles Provost.

Quoique la tendance générale avec les Dupondt soit, comme pour le personnage de Tintin, de les représenter sur scène comme on les voit dans la bande dessinée, certaines productions dévient de cette norme et en font des cas d'étude plus singuliers.

Puisque les Dupondt ne sont pas les héros éponymes des « Aventures de Tintin » et l'emblème même d'Hergé, il n'est pas surprenant de voir une plus grande liberté à leur endroit. Dans l'adaptation de *Tintin et l'Île Noire* (1983), les deux comédiens portent le kilt écossais contrairement à la bande dessinée où ils conservent leurs iconiques habits noirs. L'adaptateur, Cage, choisit le costume traditionnel écossais pour les Dupondt afin de démontrer qu'ils veulent demeurer « incognito », « inconnus » et « anonym[es]¹²⁰ ». De plus, ce choix peut s'appuyer sur plusieurs autres albums où l'on voit les détectives déguisés en costumes traditionnels régionaux afin de demeurer incognito, comme dans *Le Lotus Bleu*, *Les Cigares du Pharaon* et *Objectif Lune*, notamment, où on les voit habillés en costumes traditionnels chinois, turcs et grecs, respectivement.

Il faut aussi noter que dans cette production, un des Dupondt est plus grand et plus corpulent que l'autre. Le casting tend ainsi à associer les Dupondt au duo comique Laurel et Hardy, des personnages qui inspirèrent en partie Hergé lors de la création du couple de policiers. Tel qu'indiqué sur le site Tintin.com, le site officiel du Studio Hergé et de Moulinsart, Hergé avait une passion pour le cinéma américain : « Il ne cachait pas son admiration pour l'humanisme burlesque » et le genre « narratif imposé par Charlie Chaplin à ses films¹²¹ ». De plus, « s'il fallait accrocher les Dupondt à un arbre généalogique, on y trouverait certainement Laurel et Hardy. Même chapeau melon, identiques mines repenties d'enfants pris la main dans le sac¹²² ».

Encore plus intéressant, cependant, est la production *Hergé's Adventures of Tintin* de 2005 où le metteur en scène Norris choisit d'inclure les Dupondt dans l'adaptation alors qu'ils ne figurent pas dans l'album source, *Tintin au Tibet*. De fait, il ajoute non seulement les détectives mais aussi

Nestor et la Castafiore, et donne une plus grande présence au professeur Tournesol, qui n'apparaît qu'à la planche seize de l'album. Ces personnages ont été ajoutés, nous dit le metteur en scène, parce qu'il voulait introduire les spectateurs à « la famille de Tintin¹²³ ». L'ajout de ces personnages a lieu dans deux scènes : celle du mauvais rêve qui ouvre le spectacle et lui sert de prologue, et celle de la falaise où le capitaine Haddock, en plein délire, voit ces personnages¹²⁴.

Introduire ainsi les Dupondt et d'autres personnages iconiques qui ne sont pas présents dans le matériel source semble remplir une attente du public. On peut en effet supposer que le spectateur moyen n'est pas au fait des détails de l'album *Tintin au Tibet* et que, partant, il s'attend à voir sur scène tous les personnages les plus connus des « Aventures de Tintin », ceux qu'il connaît parce qu'il a lu d'autres albums ou parce qu'il a été en contact avec une part de la mémoire culturelle de Tintin. De plus, le fait que les Dupondt soient introduits dans des séquences de rêve permet d'ajouter des personnages absents du matériel source sans conséquence pour l'intrigue principale, à laquelle on demeure fidèle.

Dans cette même production d'*Hergé's Adventures of Tintin*, Norris a aussi choisi deux comédiens de races différentes, un noir et un blanc, pour interpréter les Dupondt, un casting particulièrement intéressant lorsqu'on songe que la franchise Tintin a été frappée, depuis les années 1970, d'accusations de racisme larvé à cause d'albums comme *Tintin en Amérique*, *Le Lotus Bleu* et, surtout, *Tintin au Congo*, le second de la série, publié pour la première fois en 1931.

Ces accusations de racisme furent directement abordées dans une entrevue publiée dans *Tintin et moi. Entretien avec Hergé* en 1975 (p. 49). Dans ce livre, Hergé répond en ces termes à Numa Sadoul :

C'était en 1930. Je ne connaissais de ce pays que ce que les gens en racontaient à l'époque: « Les nègres sont de grands enfants... Heureusement pour eux nous sommes là, etc. » Je les ai dessinés, ces Africains, d'après ces critères-là, dans le plus pur esprit paternaliste qui était celui de l'époque, en Belgique¹²⁵.

L'album en question, paru dans le *Petit vingtième*, suit de près les « stéréotypes coloniaux » véhiculés par les institutions belges de l'époque, notamment monarchiques, et par *Le Vingtième siècle*, journal de droite qui chapeaute le *Petit vingtième* où sont publiées les « Aventures de Tintin »¹²⁶. La critique accuse Hergé d'avoir atténué l'humanité des Congolais en leur donnant un langage approximatif en français : « Le jeune *boy* de Tintin, Coco (dont on peut souligner en passant le nom peu valorisant...), parle ainsi de la "tomobile" au lieu de l'automobile et les expressions "Toi y en a", "Ça y en a", "Missié", "Li" au lieu de "il" parcourent l'ouvrage¹²⁷ ». On représente aussi les Africains comme des « enfants paresseux » et naïfs et on reproche à Hergé d'avoir dépeint les Congolais comme des sauvages à l'apparence simiesque¹²⁸. Dans ce contexte, le choix de Norris de proposer un Dupond noir peut être vu comme une tentative de réparation mémorielle, une façon de montrer que Tintin est aujourd'hui de son temps, ouvert à la différence.

Ce choix de Norris témoigne aussi d'une conviction personnelle. Pour le metteur en scène, qui a vécu son enfance au Nigéria, l'équité raciale au théâtre est une cause importante : « Norris told the BBC that black actors were often denied a shot at roles played by their white colleagues. "In America, there is much more colour-blind casting,"¹²⁹ ». Il n'est donc pas surprenant de voir que Norris, un militant en faveur de l'équité raciale, ait choisi un comédien de race noire pour incarner un des Dupondt, quitte à modifier l'image canonique du couple de détectives.

Le cas de Milou

Quoiqu'en règle générale, les adaptations demeurent fidèles à l'iconicité traditionnelle des personnages comme Tintin, qu'en est-il du personnage de Milou? La planche des *7 boules de cristal* et la case des *Bijoux de la Castafiore* reproduites ci-dessous montrent clairement que Milou est un personnage capable de paroles (sous forme d'apartés, notamment) et que ses réactions démontrent une cognition. Ses interactions avec les autres personnages, notamment avec son maître et ami Tintin, peuvent ainsi faire avancer l'intrigue de la bande dessinée, ce qui en fait un personnage actif et pas seulement un témoin, c'est-à-dire aussi un personnage particulièrement difficile à adapter au théâtre.



Figure 3.25. Hergé, *Les 7 boules de cristal*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin », [1948] 2013, p. 34-35.



Figure 3.26. Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin », [1963] 2012, p. 9.

En effet, Milou n'en demeure pas moins chien et, à ce titre, il pose le problème particulier propre à la représentation des animaux sur scène. Comme l'indique Orozeo, un animal ne peut pas incarner un personnage fictif car il ne peut pas faire semblant de représenter autre chose que ce qu'il est.

Animals are brought onto the stage specifically to break the system of representation that the theatre is concerned with. As Ridout suggests, the animal 'is not pretending or representing anything or anyone; it is what it is, and it does what it does, and it means nothing by it'¹³⁰.

Il va sans dire que, dans une représentation théâtrale des « Aventures de Tintin », il serait difficile sinon impossible d'accorder à Milou les mêmes traits de personnalité que lui accorde Hergé.

Plusieurs stratégies ont été utilisées afin de relever ces défis : un vrai chien pour *Kuifje – De Zonnetempel*; une marionnette dans *Les Bijoux de la Castafiore*, un comédien dans *Hergé's Adventures of Tintin* et le retrait pur et simple du personnage de la production de *Tintin et l'Île Noire*. Examinons maintenant ces stratégies plus en détails.

***Kuifje – De Zonnetempel* : un chien sur scène**



Figure 3.27. « Kuifje en Bobby » de *Kuifje – De Zonnetempel* d'après l'œuvre d'Hergé. Tel que présenté au Musical Awards Gala. Production d'AVRO au studio Dutch View à Hilversum 2007. Sur la photo : Jelle Cleymans et Zohra ou Zihna. Source : Youtube, vidéo en ligne, [site consulté le 27 mai 2015], << https://www.youtube.com/watch?v=_lQpfmkXYOE>>.

La principale difficulté à surmonter lorsqu'on utilise un animal sur scène est son imprévisibilité. Puisqu'il « risque de ne pas faire ce qui lui est demandé¹³¹ », la mise en scène tendra à limiter ses déplacements à un endroit spécifique du plateau afin d'assurer le bon déroulement de la pièce. Dans *Kuifje – De Zonnetempel*, adaptation du *Temple du soleil*, le metteur en scène Frank Van Laeck cherche ainsi à restreindre les mouvements de Milou, soit par l'emploi constant d'une laisse (ce qui est contraire à sa contrepartie dessinée), soit par une autre forme de restriction physique. En effet, comme on peut le voir lors de sa première apparition sur scène (figure 3.27), Tintin tient son

fidèle ami dans ses bras, ce qui restreint les mouvements du chien et élimine la possibilité qu'il s'échappe. Une autre stratégie employée dans ce spectacle consiste à limiter au maximum le temps de scène du chien. À quelques reprises, comme lors de l'entrée dans la chambre royale du chef inca, Milou ne fait que traverser l'espace théâtral, sans s'attarder en scène. Van Laeck montre ainsi que Milou est présent, ce qui est fidèle au matériel source, mais il limite du même coup les risques de dérapage inhérents à la présence scénique animalière.

La critique savante souligne également combien la présence scénique d'un animal, sa trop grande *vérité*, cadre mal avec le faire-semblant propre au théâtre : « The animal can prevent the performance from being able to move beyond the materiality of its presence¹³² ». Dans un article intitulé « Quand l'acteur et l'animal se rencontrent : partage du plateau ou expérience de l'excès », Deslauriers abonde dans le même sens : « Lorsqu'un animal apparaît sur le plateau, il occupe littéralement celui-ci au point où il devient parfois difficile de détacher notre regard de cet acteur inhabituel¹³³ ». Dans cette perspective, limiter la présence scénique de Milou ou restreindre ses mouvements au maximum peuvent aussi être lus comme des stratégies employées par Van Laeck pour ne pas trop détourner l'attention du spectateur de l'action principale, lui qui serait potentiellement plus intéressé à voir ce que le chien fera qu'à suivre le déroulement de l'intrigue.

Les Bijoux de la Castafiore et Tintin aux Indes, ou Le mystère du diamant bleu : une marionnette

Dans l'adaptation des *Bijoux de la Castafiore* et dans *Tintin aux Indes, ou Le mystère du diamant bleu*, on adopte une autre solution pour transposer Milou à la scène, la marionnette à fils, laquelle pose deux difficultés propres mais intimement liées. La première relève du fait que la marionnette est un objet dont l'animation mine en partie le processus normal de dénégation théâtrale. La seconde est la nécessaire présence en scène d'un marionnettiste (lorsqu'on n'utilise pas de castelet), qui affecte elle aussi la dénégation.

Un des principes fondateurs de la marionnette est le concept de synergie, un processus par lequel le marionnettiste prête son énergie à la marionnette par l'intermédiaire du geste et des tensions qu'il crée dans des fils. La synergie sert à donner vie à la marionnette, mais aussi à créer, aux yeux du spectateur, un effet de distanciation avec le marionnettiste, ce qui permet à ce dernier d'effacer suffisamment sa présence scénique pour qu'opère la dénégation théâtrale. Selon Kavrakova-Lorenz, cité dans Jurkowski,

La synergie entraîne naturellement la naissance de la distanciation, mais elle n'a pas le même caractère qu'au théâtre d'acteurs : « Le jeu de marionnettes en tant que synergie d'une sculpture et du jeu des comédiens, qui range la marionnette parmi les arts de la représentation, fonctionne par le truchement des relations de tension entre les particularités et les fonctions essentielles de ses éléments. Pour résoudre ces contradictions permanentes on cherche à dynamiser extérieurement les objets (Dinglichen), ce qui entraîne une distanciation permanente des deux éléments de base. La dynamisation qui se fait par l'intermédiaire du mouvement, de la gestuelle et des poses (des attitudes) amorce le processus d'« animation » des objets (Dinglinchen). Ce processus, qui ne permet pas d'écarter la distanciation, demande que soit objectivé l'homme qui représente [...]. La différence entre distanciation en tant que méthode et technique de représentation au théâtre d'acteurs et la distanciation permanente dans le jeu des marionnettes a une importance fondamentale : si l'on peut imaginer un jeu d'acteurs sans distanciation, à l'inverse on ne peut imaginer de jeu de marionnettes sans cette distanciation interne qui est le lien de tension de sa dualité en voie de désintégration¹³⁴.

Dans le cas des *Bijoux de la Castafiore*, comme il est normal dans le théâtre de marionnettes, la synergie qui anime les mouvements de Milou donne l'effet d'un personnage vivant autonome et permet ainsi de créer une distance suffisante par rapport au marionnettiste pour que l'objet manipulé apparaisse mu par une force intrinsèque. Ce faisant, le personnage de Milou semble indépendant de son manipulateur, ce qui facilite la dénégation du spectateur et rend ce choix d'adaptation satisfaisant, d'autant plus que la marionnette elle-même est une représentation fidèle – en trois dimensions – du célèbre fox-terrier.

Cet effet de dénégation est aussi amplifié par le costume du manipulateur, lequel répond à la seconde difficulté évoquée plus haut. Étant d'une couleur neutre, son costume a pour effet de le faire fondre dans l'arrière-scène, ce qui diminue sa visibilité scénique et met l'accent sur la marionnette plutôt que sur son manipulateur. Son costume a aussi ceci de

particulier qu'il est identique à celui de Tintin, hormis bien sûr pour sa couleur. À défaut de rendre parfaitement invisible le manipulateur, Catton et Suter ont choisi de l'associer directement au reporter belge, le maître de Milou, donc à celui dont la présence auprès du chien apparaît comme la plus normale. En outre, le recours à la marionnette pour incarner Milou permet au manipulateur, qui est aussi acteur-ventriloque, de prendre à son compte les répliques et apartés d'ordinaire dévolus au chien, qui peut alors prendre la parole et agir avec cognition, comme il le fait dans la BD source.

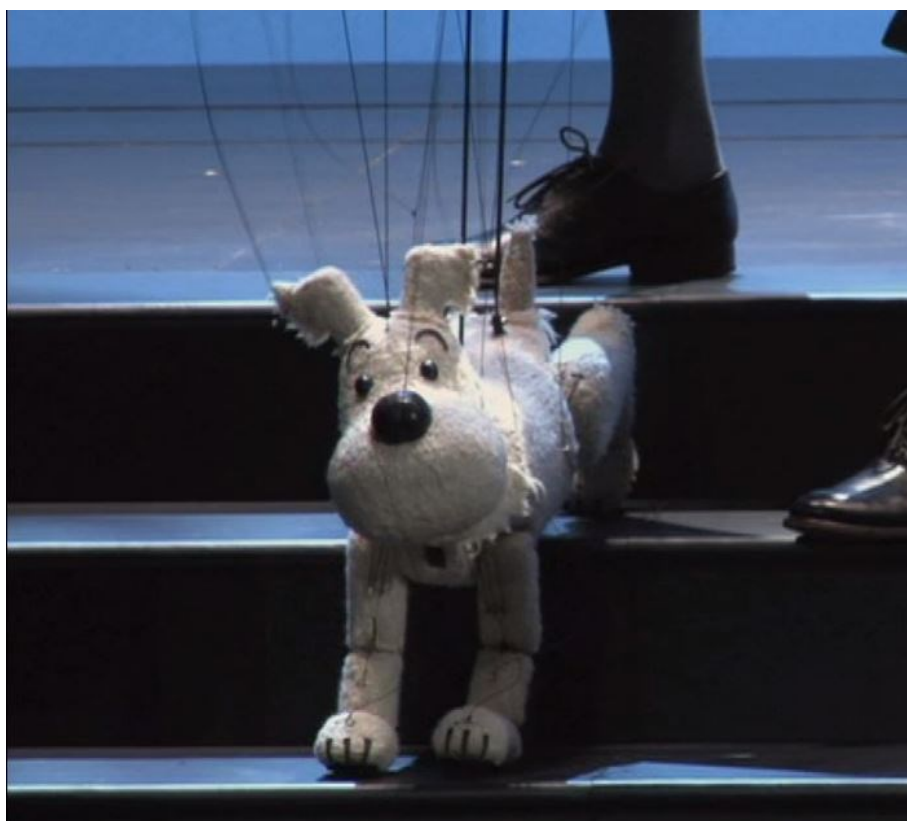


Figure 3.28. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Daniel Hernandez. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

Hergé's Adventures of Tintin : l'acteur-chien

Dans *Hergé's Adventures of Tintin*, produit en 2005 et repris en 2007, le choix de l'adaptation est plus audacieux : le metteur en scène Norris a recours à un comédien pour remplacer

Milou. Dans la première image ci-dessous, on voit des signes du positionnement du corps et de la laisse qui renvoient au fait qu'il joue un chien. Dans la deuxième image, on peut voir dans le jeu du comédien des signes comme la caresse qui sont spécifiques aux réactions humaines. En mettant l'accent à la fois sur le physique du chien et sur ses réactions humaines, le comédien se rapproche de Milou, un chien doté de capacités cognitives propres à l'être humain. Du même coup, en optant pour l'acteur-chien, Norris privilégie la qualité humaine du personnage sur sa qualité animale. Conséquemment, du point de vue du spectateur, la dénégation devient plus forte dans ce cas que dans celui de la marionnette où Catton et Suter favorisent la dualité du personnage par la présence simultanée de la marionnette et du marionnettiste.



Figure 3.29. *Hergé's Adventures of Tintin* d'après l'œuvre d'Hergé. Production des théâtres Young Vic et Barbican du 12 décembre 2007 au 12 janvier 2008. Sur la photo : Miltos Yerolemou, Stephen Finegold et Mathew Parish. Mise en scène de Rufus Norris. Décors d'Ian MacNeil. Costumes de Joan Wadge. Source : *The Independent*, en ligne, [site consulté le 26 octobre 2015], << <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/herges-adventures-of-tintin-playhouse-london-765143.html> >>.



Figure 3.30. *Hergé's Adventures of Tintin* d'après l'œuvre d'Hergé. Production des théâtres Young Vic et Barbican du 14 décembre 2005 au 21 janvier 2006. Sur la photo : Simon Trinder et Russel Tovey. Mise en scène de Rufus Norris. Décors d'Ian MacNeil. Costumes de Joan Wadge. Source : *Youtube*, vidéoclip en ligne, [site consulté le 26 octobre 2015], << https://www.youtube.com/watch?v=qq4RzWT_JgE>>.



Figure 3.31. *Hergé's Adventures of Tintin* d'après l'œuvre d'Hergé. Production des théâtres Young Vic et Barbican du 12 décembre 2007 au 12 janvier 2008. Sur la photo : Miltos Yerolemou, Stephen Finegold et Mathew Parish. Mise en scène de Rufus Norris. Décors d'Ian MacNeil. Costumes de Joan Wadge. Source : *The Telegraph*, en ligne, [site consulté le 27 mai 2015], <<<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3669930/Tintin-scales-new-heights.html>>>.

Une *Île Noire* sans Milou

Dans l'adaptation de *Tintin et l'Île Noire*, il a été décidé d'éliminer entièrement le personnage de Milou, ce qui nécessite la réécriture de plusieurs scènes, mais aussi un changement contraire aux attentes du public. Dans une entrevue accordée à la radio de CBC – Ottawa, le comédien Pierre Péloquin, qui joue le rôle de l'antagoniste Müller, explique ce choix inusité : « Ok, well, he's not there for obvious technical reasons but we carry on fairly well. Like there's so much action, so many

things going on during the play that I think after a while, people just forget that Milou is not there¹³⁵ ».

En conséquence, plusieurs scènes dans lesquelles Milou fait avancer l'intrigue sont tout simplement enlevées, comme celle où il dévoile accidentellement la présence de Tintin – déguisé en vieux villageois écossais – aux Dupondt¹³⁶. De même, sont absentes toutes transpositions des « images-gags » de la bande dessinée qui mettent Milou en valeur. Ces images-gags, comme nous dit Fresnault-Deruelle, sont des petites suites ou images sans paroles qui sortent du cadre de l'intrigue et qui ont pour but d'exposer un gag¹³⁷. Dans le cas qui nous intéresse, on a donc retiré les micro-séquences où Milou est poursuivi par une chèvre¹³⁸, se fait voler un os par le chien de garde de Müller¹³⁹ ou est effrayé par une araignée, après avoir fait peur au gorille Ranko¹⁴⁰. La seule référence faite à Milou survient lors d'une conversation entre les Dupondt et Tintin qui met justement son absence en évidence à la manière d'une « image-gag », c'est-à-dire par la narration d'un incident secondaire, en marge de l'action principale.

Tintin : Encore cette histoire? Écoutez..., si vous m'aidez à capturer le trio de malfaiteurs, je me rendrai ensuite sans discussion.

Dupont : Ah oui?

Tintin : Je vous le jure... sur la tête de mon brave Milou.

Dupond : Sur la tête de Milou? Incidemment, où est-il? Vous ne voyagez jamais sans lui.

Tintin : Si je vous dis la vérité, vous ne me croirez pas.

Dupont : Essayez toujours.

Tintin : Bon.

Tintin : Amoureux.

Dupont : *Attendri* Amoureux?

Dupond : Amoureux?

Tintin : Amoureux, oui ... d'une charmante petite chienne rencontrée au hasard. Il lui fait une cour assidue. Vous comprenez qu'il a préféré ne pas me suivre, cette fois-ci¹⁴¹.

En guise de conclusion à cette section sur le personnage de Milou, on dira que sa représentation au théâtre est un cas particulier non seulement parce qu'il s'agit d'un animal, mais aussi parce que, dans la bande dessinée, il est doté d'une conscience humaine. Cette dualité du personnage, animal humanisé, complique nécessairement sa transposition sur scène, ce dont témoigne la grande variété des solutions mises de l'avant dans les productions à l'étude. Respecter l'iconicité canonique du personnage sans pour autant renoncer à restituer ne serait-ce qu'une part de ce qui le rend pour ainsi dire humain semble être l'équilibre à atteindre. De ce point de vue, la marionnette, un choix entre le chien réel et l'acteur-chien, semble offrir la plus grande fidélité à l'image comme à l'esprit du compagnon de Tintin, ce que permet justement la relation entre l'objet (icône de Milou) et le marionnettiste, lequel humanise l'inanimé en lui conférant conscience et intentionnalité.

Personnages et ligne claire

Le syntagme « ligne claire » a été forgé en 1977 par le scénariste Joost Swarte afin de décrire le style visuel d'Hergé¹⁴². La ligne claire se définit par une systématisation du « contour des objets, des personnages et des décors », par un « trait à l'encre de la même épaisseur », par l'« évacuation » des « ombres » et des « hachures », par la simplification de « l'usage des couleurs¹⁴³ », c'est-à-dire l'emploi de couleurs monochromes sans ombres et dégradés¹⁴⁴, par l'absence d'ombres portées (c'est-à-dire, « l'ombre projetée par un objet sur une surface ») et enfin par le caractère aérien qu'ont les personnages et les objets chez Hergé, à cause justement de cette absence d'ombrage. Au-delà du casting, du maquillage et des costumes dont nous avons parlé plus haut, ce sont ces signes distinctifs de l'esthétique d'Hergé que les adaptations théâtrales à l'étude cherchent à reproduire.

L'ombre portée

Dans l'adaptation des *Bijoux de la Castafiore*, on tente de reproduire l'absence d'ombre portée, une difficulté qui concerne tout particulièrement l'éclairage des personnages car ces derniers

sont toujours en mouvement, ou presque¹⁴⁵. Dans le documentaire « De la bande dessinée à la scène », l'éclairagiste Jean-Philippe Roy fait état de cette difficulté :

La démarche dans l'éclairage, elle était comme reprise des vignettes en voyant comment étaient dessinées ces vignettes. C'est-à-dire que la ligne claire n'a pas d'ombre. Elle n'a pas de volume. C'est une chose qu'on fait au théâtre en général. On met un contre-jour pour donner du volume. On éclaire un visage un peu plus d'un côté que de l'autre. On essaie de donner du caractère comme ça, de la profondeur et d'habiller comme ça les comédiens sur scène avec la lumière. J'ai dû quand même rester fidèle à cette ligne claire¹⁴⁶.

Pour transposer sur scène l'absence d'ombre portée, Roy a choisi de cacher ou de diluer la lumière. On peut voir les résultats d'une telle approche dans la conception des éclairages dans la scène où Tintin va à la rencontre des Romanichels avec Milou. Nos deux héros, qui sont sur le plateau du bas, projettent une ombre diluée qui se situe directement en dessous d'eux. Le moment où l'ombre devient la plus évidente est lorsqu'elle frappe l'escalier du centre et surtout lorsque les personnages se trouvent à l'une de ses extrémités. Quand Tintin arrive en scène, après avoir entendu Wagner tomber dans les marches, on voit l'ombre du héros projetée au pied de l'escalier. Cependant, lorsqu'il arrive au centre de la scène, l'ombre se déplace derrière lui et devient presque imperceptible lorsque vue de face, c'est-à-dire depuis la salle.

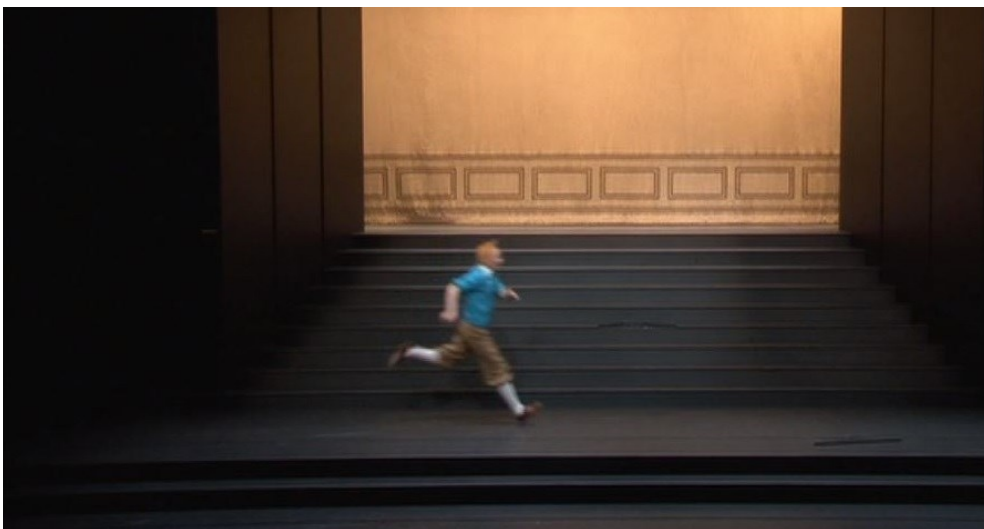


Figure 3.32. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Jean Liermier. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

Une difficulté particulière qu’il faut noter en ce qui a trait à l’ombre se produit lors des scènes où les personnages se retrouvent à l’extérieur de Moulinsart. Des éclairages en dégradé de bleus sont dirigés vers le fond de scène afin de simuler le ciel, comme on le voit dans les cases correspondantes de la bande dessinée. Ainsi, lorsque Tintin part à la rescousse du capitaine Haddock, qui s’est fait piquer par une guêpe, on peut voir son ombre projetée très clairement sur les escaliers. Cet exemple, et d’autres du même genre, montre en réalité l’écart entre la volonté de l’éclairagiste de limiter toute ombre – ceci afin de respecter l’esthétique de la ligne claire – et les contraintes physiques d’un plateau de théâtre avec lesquelles il doit aussi composer.



Figure 3.33. *Les Bijoux de la Castafiore*, d’après l’œuvre d’Hergé. Production d’Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Jean Liernier, Kathia Marquis et Daniel Hernandez. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].



Figure 3.34. Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin », [1963] 2012, p. 44.

Le caractère aérien des personnages

Dans la bande dessinée, l’absence d’ombre portée contribue à donner l’impression d’un monde aérien où les personnages, surtout lorsqu’ils sont en action, apparaissent légers. Outre l’éclairage qui tente de cacher l’ombre et, par conséquent, de créer cette impression de légèreté toute aérienne, d’autres stratégies sont-elles utilisées au théâtre pour créer un effet semblable, notamment

dans le jeu des comédiens? Dans le documentaire qui accompagne la production des *Bijoux de la Castafiore*, Jean Liermier, qui interprète le rôle de Tintin, nous fait part de sa démarche à cet égard :

Si par exemple le personnage de Tintin court, on le voit dans le dessin, il est souvent très aérien. Le centre de gravité est très haut. Mais dans le dessin, quand on le fait courir, il le fait souvent en mouvement. Le personnage de Tintin, il ne touche pas le sol. Et puis, il y a deux ou trois petits points ou deux ou trois petites exclamations qui donnent l'idée du mouvement. Mais moi, j'ai le poids, j'ai la pesanteur, j'ai l'inertie. Donc, comment j'arrive à trouver une correspondance de la légèreté qu'induit, qu'implique la ligne claire? Et ça, ça a été un travail très physique finalement d'essayer de faire monter, moi, mon propre centre de gravité.¹⁴⁷

On peut voir clairement ce travail dans les séquences de cette production qui montrent Tintin courir. Des exemples particulièrement parlants sont les scènes où Tintin traverse le plateau après la chute de Wagner; celle où il part à la rencontre des bohémiens avec Milou, suite à la demande du capitaine Haddock; ou encore lorsqu'il fuit le professeur Tournesol qui le poursuit en fauteuil roulant. Dans ces moments, le personnage fait de grands bonds et tente de maximiser une ascendance verticale tout en étirant ses bras et ses jambes. Le personnage étant vu en superposition avec le château en fond scénique, le spectateur a non seulement l'impression que le personnage bouge au ralenti – un écho à la fixité de l'image source – mais aussi qu'il reste momentanément figé dans l'air, suggérant ainsi une légèreté, voire même une apesanteur, qui évoque l'esthétique de la ligne claire.



Figure 3.35. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Jacques Michel, Claude Vuillemin, Nicolas Rinuy et Jean Liermier. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

Un effet semblable est-il perceptible lorsque le personnage marche? On peut voir ce même genre d'effet, toujours dans *Les Bijoux de la Castafiore*, dans ces séquences où Tintin arrive pour la première fois à Moulinsart, accompagné du capitaine Haddock; où il retourne voir les bohémiens à la demande du capitaine; ou encore lorsqu'il descend les escaliers en guidant les Dupondt vers le campement des Romanichels. Dans ces trois exemples, le comédien marche le dos droit, mais en bondissant légèrement tout en ballottant ses avant-bras, coudes pliés. Ces éléments de jeu ont pour effet de hausser quelque peu les épaules du comédien, ce qui confère au personnage une impression de légèreté. De plus, le bondissement exagéré de son pas donne l'impression d'un personnage peu ancré au sol.



Figure 3.36. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Claude Thébert Jean-Marc Morel et Jean Liermier. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

Cette impression de légèreté se voit non seulement lorsque le comédien bouge, mais aussi lorsqu'il demeure immobile. Elle vient du fait que, lorsqu'il est debout, il reprend sa posture caractéristique, directement empruntée aux albums : le dos droit, la tête légèrement penchée vers

l'avant, les coudes et les genoux pliés. Cette position crée l'illusion qu'il n'est pas fermement fixé au sol, comme on peut le voir dans l'image ci-dessous où son corps donne l'impression d'un ressort.



Figure 3.37. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Daniel Hernandez et Jean Liermier. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

L'esthétique de la ligne claire préconise une absence d'ombre portée qui confère un caractère aérien aux personnages de la bande dessinée. La production des *Bijoux de la Castafiore* est pourtant la seule dans cette étude qui se soucie de demeurer fidèle à cet aspect de l'esthétique d'Hergé. Bien qu'il soit impossible d'éliminer complètement l'ombre portée, nous avons vu que le travail de l'éclairagiste cherche néanmoins à éliminer autant que faire se peut toute ombre qui ajouterait profondeur et nuances aux tableaux de la production. Ce même respect de la ligne claire est manifeste dans le jeu du comédien par sa tentative de donner un caractère aérien au personnage de Tintin, ceci afin de le rapprocher de sa représentation dans la bande dessinée. Le fait que cette production se soucie de tels détails démontre une volonté de demeurer le plus fidèle possible à l'esthétique d'Hergé et à ses signes les plus aisément repérables pour qui est même minimalement familier de l'œuvre.

Conclusion

Dans les adaptations que l'on a vues, la règle générale en ce qui a trait aux personnages est de demeurer aussi fidèle que possible à la bande dessinée. Dans le cas de Tintin, personnage titulaire, cette fidélité peut être dite stricte. Il n'en va pas de même du niveau de fidélité avec lequel on adapte les Dupondt ou Milou, lequel varie de production en production. Ces variations font valoir d'autres choix esthétiques (marionnettes, acteur de couleur, etc.) que le respect strict de l'iconicité des personnages.

De manière générale, on dira, des productions postérieures aux années 2000¹⁴⁸ qu'elles demeurent les plus fidèles à la représentation iconique des personnages, mais aussi à l'esthétique de la ligne claire. Cela n'est guère surprenant si l'on songe qu'elles ont été réalisées durant la période suivant la prise de contrôle de Moulinsart par Rodwell, lequel a instauré une politique conservatrice face à l'utilisation de l'image de Tintin¹⁴⁹. À l'inverse, une plus grande liberté est manifeste dans les productions de *Coup de Crayon* en 1987 – une adaptation radicale qui sort complètement Tintin de tout référent à la bande dessinée – et de *Tintin et l'Île Noire* en 1983. Produites durant la période précédant l'arrivée de Rodwell, ces productions n'hésitent pas au besoin à réécrire une partie de l'intrigue et à mettre de l'avant des choix esthétiques qui s'éloignent de la ligne claire, sans pour autant trahir complètement l'esprit ou les influences d'Hergé.

¹¹⁵ François, Virginie, *La bande dessinée*, Lyon, Éditions Scala, coll. « Tableaux choisis », 2005, p. 27.

¹¹⁶ Delamar, Penny, *The Complete Make-up Artist: Working in Film, Fashion, Television and Theatre*, 2nd ed., Evanston, Northwestern University Press, 2003, p. 234.

¹¹⁷ « Tintin et le théâtre », vidéoclip en ligne, *Ina.fr*, Ina.fr, [site consulté le 06 juillet 2015], << <http://www.ina.fr/video/PAC01000968> >>.

¹¹⁸ Delamar, Penny, *op. cit.*, p. 234.

¹¹⁹ McCloud, Scott, *Understanding Comics*, Northampton, Kitchen Sink Press Inc., 1993, p. 188, ill.

¹²⁰ Case, Geoffrey, *Tintin et l'Île Noire*, d'après l'œuvre d'Hergé, *L'Île Noire*, traduction et adaptation d'Hedwige Herbiet, création du Théâtre de l'île, décembre 1984, collection privée de Gilles Provost, p. B.9

¹²¹ « Dupond et Dupont », en ligne, *Tintin.com*, Hergé / Moulinsart, 2015, [site consulté le 01 août 2015], << <http://fr.tintin.com/personnages/show/id/3/page/0/0/dupond-et-dupont> >>.

¹²² *Ibid.*

¹²³ « A Young Vic Production, *Hergé's Adventures of Tintin*, Co-produced by BIT: 05, Barbican, Resource Pack », document Word en ligne, *Young Vic*, Young Vic.org.,

<<http://www.youngvic.org/sites/default/files/documents/Resource_packs/Tintin_Resource_Final.doc>>, p. 20.

¹²⁴ *Loc. cit.*

¹²⁵ Eudes Girard, « Une relecture de Tintin au Congo », *Études*, 2012/7, (Tome 417), p. 81.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 81-83.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 76.

¹²⁸ Vrielink, Jogchum, « Judging the Past: Discrimination Law, Hate Speech Legislation and the Colonial Imagination », dans *International Journal of Discrimination and the Law*, vol. 12, n° 2, 2012, p. 100.

¹²⁹ Trueman, Matt, « Black Actors Get a Raw Deal in British Theatre Rufus Norris Warns », article en ligne, dans *The Guardian*, << <http://www.theguardian.com/stage/2013/jun/13/black-actors-casting-uk-us-rufus-norris> >>.

¹³⁰ Orozeo, Lourdes, *Theatre & Animals*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013, p. 68.

¹³¹ Deslauriers, Rosaline, « Quand l'acteur et l'animal se rencontrent : partage du plateau ou expérience de l'excès », *Jeu : revue de théâtre*, vol. 1, n° 130, 2009, p. 50.

¹³² Orozeo, Lourdes, *Theatre & Animals*, *op. cit.*, p. 45.

¹³³ Deslauriers, Rosaline, *op. cit.*, p. 50.

¹³⁴ Jurkowski, Henryk. *Métamorphoses: La Marionnette Au XXe Siècle, 2e Éd, Revue Et Augmentée*, Charleville-Mézières, Institut International De La Marionnette, 2008, p. 137-140.

¹³⁵ « All in a Day », CBO, Ottawa/Hull, collection privée de Gilles Provost.

¹³⁶ Hergé, *L'Île Noire*, Bruxelles, Casterman, Coll. « Les Aventures de Tintin », [1956] 2010, p. 5-6.

¹³⁷ Fresnault-Deruelle, Pierre, *La Bande Dessinée, L'univers et les techniques de quelques « comics » d'expression française*, Paris, Hachette, 1972, p. 42.

¹³⁸ Hergé, *op. cit.*, p. 9-10.

¹³⁹ Hergé, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁰ Hergé, *op. cit.*, p. 53.

¹⁴¹ Case, Geoffrey, *op. cit.*, p. 66-67.

¹⁴² François, Virginie, *La bande dessinée*, Lyon, Éditions Scala, coll. « Tableaux choisis », 2005, p. 23.

¹⁴³ *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé, programme d'Am Stram Gram et du Théâtre du Jorat, 2011, p. 5.

¹⁴⁴ François, Virginie, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴⁵ Gloman, Chuck B. et Rob Napoli, *Scenic Design and Lighting Techniques: A Basic Guide for Theatre*, Amsterdam, Focal, 2007, p. 324.

¹⁴⁶ « De la bande dessinée à la scène », dans *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé, Christiane Suter et Dominique Catton (metteurs en scène), Am Stram Gram, Genève, Éditions Hergé/Moulinsart, 2011, DVD.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ I.e. Kuffe – De-Zonnetempel, *Les Bijoux de la Castafiore et Hergé's Adventures of Tintin*.

¹⁴⁹ Le seul contre-exemple majeur est la production d'*Hergé's Adventures of Tintin* (2005) où le metteur en scène Norris a pu s'éloigner du style visuel d'Hergé en choisissant un comédien noir pour incarner l'un des deux Dupondt. Or, suite à la relance de la polémique entourant le racisme de *Tintin au Congo* au moment de la réédition des œuvres d'Hergé en Angleterre dans la foulée du film de Spielberg, les reprises de la production théâtrale sont revenues à une fidélité stricte de l'image des Dupondt et ont remplacé le comédien noir par un blanc. Intervention de Moulinsart? Indisponibilité de l'acteur d'origine? La presse contemporaine n'en souffle mot. Chose certaine, en cette période turbulente pour l'héritage d'Hergé, la prudence semble s'être imposée...

L'espace

Bien que le déroulement du récit de la bande dessinée et de la pièce de théâtre soit dépendant de l'espace, son traitement au sein des deux médias est tout à fait différent, ne serait-ce que parce que l'espace de la bande dessinée est bidimensionnel, alors que le théâtre – art vivant – est tridimensionnel. Comment donc s'y prendre pour faire le transfert des signes spatiaux de l'un à l'autre médium? Par quelles stratégies les représentations théâtrales des « Aventures de Tintin » recréent-elles cette impression de bidimensionnalité propre à la bande dessinée? Comment y intègre-t-on le comédien? Comment transpose-t-on les marqueurs spatiaux de la bande dessinée tels la case et l'hypercadre? Qu'en est-il de l'hiatus spatial, des espaces doubles et des inserts constitutifs du langage de la bande dessinée? Telles sont quelques-unes des questions qui guideront notre examen du traitement de l'espace dans les adaptations récentes de Tintin au théâtre.

Positions et mouvements des comédiens

Il va sans dire que les mouvements des comédiens sur scène ainsi que leurs positions par rapport aux autres comédiens et aux objets influencent la perception de la profondeur au théâtre et agissent en tant qu'indicateurs spatiaux. Dans les spectacles à l'étude, les mises en scène demeurent fidèles à l'iconicité de l'univers d'Hergé et privilégient par conséquent la reproduction de la bidimensionnalité inhérente à l'esthétique de la ligne claire, ce qui est naturellement visible dans le positionnement des personnages sur le plateau.

Un exemple typique est l'arrivée d'Irma et de Wagner à Moulinsart dans *Les Bijoux de la Castafiore*. La scène se joue sur l'escalier monumental du hall d'entrée de Moulinsart. Tous les acteurs jouent de profil et suivent chacun une ligne horizontale imposée par les marches de l'escalier : Nestor est presque au sommet de l'escalier; la Castafiore est debout quelques marches plus bas, Wagner, Irma et le perroquet sont au pied de l'escalier et le capitaine Haddock et Milou occupent le plancher. Bien que les acteurs ne soient pas tous sur le même plan, l'effet de profondeur est volontairement amoindri par la scénographie dont l'escalier dominant impose une succession de lignes horizontales. De même, les comédiens, placés de profil, regardent droit devant eux, limitant

ainsi les lignes de fuite qui souligneraient la profondeur du plateau. Placé en retrait, comme à l'extérieur de la scène, Tintin, qui tient l'album de la Castafiore, est le seul personnage que l'on voit dans une position diagonale. Regardant le tableau plus qu'il n'y participe, sa position vient en fait souligner plutôt que miner l'effet bidimensionnel de l'ensemble.



Figure 4.1. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Jacques Michel, Daniel Hernandez, Jean Liermier, Jacques Maeder, Anne-Marie Delbart, Kathia Marquis et Claude Vuillemin. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

Dans la représentation de *Tintin et l'Île Noire*, Herbiet cherche à recréer un espace bédésque par le positionnement des comédiens, mais aussi grâce à des panneaux plats sur lesquels sont dessinées des images. Dans la scène de l'embarquement vers Douvres, on voit les Dupondt placés à l'avant-plan sur une ligne horizontale accentuée par des décors à plat (clôtures et tubes de ventilation). À l'arrière-plan, Tintin et un matelot s'intègrent à un panneau sur lequel on a dessiné des passagers, manière de reproduire ici aussi la bidimensionnalité du médium source. Là comme ailleurs dans cette production, notons par exemple que le panneau du rocher et l'utilisation de dessins bédésques sur des panneaux plus proprement décoratifs accentuent cet effet. Hormis le fait que ces

panneaux, tel celui des tubes de ventilation, suivent en partie l'esthétique de la ligne claire par la ligne de contour épaisse, son interprétation est plus libre. En utilisant des hachures et des dégradés, Herbiet donne l'impression d'une certaine profondeur, ce qui témoigne d'un choix esthétique qui ne se limite pas à reproduire fidèlement l'esthétique de la ligne claire, mais fait néanmoins référence au dessin bédéesque en utilisant d'autres techniques reconnues. La référence à l'esprit d'Hergé est cependant présente par ce choix d'Herbiet d'utiliser un cercle jaune dans l'arrière-plan qui renvoie au dessin iconique qu'on voit dans la figure 4.3.



Figure 4.2. *Tintin et l'Île Noire*, d'après l'œuvre d'Hergé, *L'Île Noire*. Production du Théâtre de l'Île présentée du 14 décembre 1983 au 7 janvier 1984. Sur la photo : Lucien Crustin, Raphaël Albani, Vincent Graton et Roch Lafortune. Mise en scène d'Hedwidge Herbier. Décors de Claude Jutras. Costumes de Christine Lavoie. Photographie : Robert Lemelin. Source : collection privée de Gilles Provost.



Figure 4.3. « Tintin et Milou », Hergé, site en ligne, Blogspot.ca, mis en ligne le 26 août 2014, [site consulté le 18 novembre 2015], Source : << <http://elarcadearciniegas.blogspot.ca/2014/08/herge.html> >>.

Contrairement à l'adaptation des *Bijoux de la Castafiore*, celle de *Tintin et l'Île Noire*, plus que toute autre, tend à osciller entre cette volonté de recréer la bidimensionnalité de la bande dessinée et la nécessité de négocier avec la tridimensionnalité de l'espace théâtral. À titre d'exemple, lors de la scène jouée dans la chambre de l'imprimerie reproduite ci-dessous, on peut voir les personnages placés dans une formation qui souligne la profondeur de la scène plutôt que de la diminuer. De plus, l'utilisation d'accessoires réels tels que la radio et la table accentue l'aspect tridimensionnel de l'espace théâtral. Tout de même, bien que l'utilisation du panneau sur lequel on retrouve un dessin de

la machine à imprimer ajoute un aspect bidimensionnel à cette scène, le dessin comme tel possède des dégradés qui donnent l'impression d'un objet tridimensionnel. Cette pratique à mi-chemin entre la bidimensionnalité et la tridimensionnalité peut aussi être vue dans d'autres productions, tel *Kuifje – De Zonnetempel*¹⁵⁰.



Figure 4.4. *Tintin et l'Île Noire*, d'après l'œuvre d'Hergé, *L'Île Noire*. Production du Théâtre de l'Île présentée du 14 décembre 1983 au 7 janvier 1984. Sur la photo : Louise Paquette, Jacques Désy, Vincent Graton et Pierre Péloquin. Mise en scène d'Hedwidge Herbier. Décors de Claude Jutras. Costumes de Christine Lavoie. Photographie : Robert Lemelin. Source : collection privée de Gilles Provost.

De manière générale, on dira que la mise en scène fait écho au manque de profondeur de la bande dessinée lorsqu'on crée des tableaux fixes à partir des personnages et d'accessoires. Mais qu'en est-il lorsque les personnages sont en mouvement? Cherche-t-on alors à produire cet effet? Si oui, comment? Une scène de la production des *Bijoux de la Castafiore* permet de répondre à cette question.

Lorsque Tintin et le capitaine Haddock retournent à Moulinsart après avoir rencontré les Bohémiens, on peut les voir à l'avant-plan du plateau marcher vers le côté jardin. Les personnages maintiennent une vue de profil et marchent l'un derrière l'autre en suivant la même ligne horizontale. Ce genre de déplacement est aussi utilisé, par exemple, lorsque Tintin et Milou vont à la rencontre des Romanichels ou lorsque les Dupondt font leur entrée dans Moulinsart, suite à leur accident d'automobile.



Figure 4.5. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Daniel Hernandez et Jean Liermier. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

En règle générale, nous pouvons donc dire que les productions théâtrales de Tintin multiplient les références à l'espace bidimensionnel de la bande dessinée, du moins dans les représentations des *Bijoux de la Castafiore* et de *Tintin et l'Île Noire*, voire même dans certaines scènes de *Kuifje – De Zonnetempel*. La différence entre ces trois spectacles réside dans la fréquence de ces stratégies. Dans *Les Bijoux de la Castafiore*, la recreation d'un espace à deux dimensions par le positionnement des personnages est omniprésente, autant lorsqu'ils sont immobiles que lorsqu'ils sont en mouvement. D'après les photos dont nous disposons de *Tintin et l'Île Noire*, on peut voir des

emprunts très clairs à la forme bédésque dans la disposition à plat des panneaux et des personnages sur scène, même si, contrairement aux autres productions, on constate un positionnement triangulaire fréquent des personnages qui évoque une mise en espace plus traditionnelle qui cherche à produire un effet de profondeur.

La case

On le sait, la case est l'un des outils essentiels pour délimiter l'espace dans l'art séquentiel qu'est la bande dessinée. Il suffit d'ouvrir une bande dessinée à n'importe quelle page pour voir comment la case forme un cadre ou un tableau spatial.

Ouvrons une page d'album au hasard. Nous avons sous les yeux une succession d'images séparées par des blancs et entourées d'une ligne noire continue, fermée, de forme rectangulaire. À chaque rectangle, correspond une image continue par lui. Le dessin isolé des autres, prend la forme d'un tableau. La ligne du rectangle devient cadre¹⁵¹.

Si l'une des principales fonctions de ces cases, qu'on appelle aussi panneaux ou vignettes, est l'encadrement des images, elles ne se limitent pas à cela. Selon Fresneault-Deruelle, la case a surtout pour effet de concentrer « l'attention¹⁵² » du lecteur sur ce qu'elle encadre, elle « oriente [le regard], choisit [ce qu'elle] donne à voir¹⁵³ » au lecteur. En d'autres mots, elle fait d'une image donnée un choix conscient de l'auteur ou du dessinateur dans une succession continue d'images¹⁵⁴.

L'importance de la case est aussi explorée dans *Understanding Comics*. En la comparant à l'épiderme, McCloud explique que la case est souvent oubliée en tant que composante la plus importante du langage de la bande dessinée¹⁵⁵. Selon le chercheur, la case est l'icône la plus importante car elle agit comme un indicateur général de la division spatio-temporelle. « The panel acts as a sort of general indicator », nous dit-il, « that time or space is being divided¹⁵⁶. » Pour McCloud, la case n'a pas de signification absolue car elle est plutôt fluide. De fait, c'est l'intérieur de la case qui définit la durée et la dimension spatiale en tant que telle¹⁵⁷. En jouant avec les frontières de la case, nous dit le théoricien bédésiste, on change la perception de l'espace. Par exemple, lorsque les frontières de la case sont enlevées, l'effet peut être celui d'un espace et d'un temps illimités.

When “bleeds” are used, i.e, when a panel runs off the edge of the page, this effect is compounded. Time is no longer contained by the familiar icon of the closed panel, but instead hemorrhages and escapes into timeless space.¹⁵⁸

La case est fondamentale au fonctionnement de la bande dessinée car elle délimite et organise les espaces internes et externes et entre en relation avec les autres cases de la planche. Étant donné son importance qui en fait un élément essentiel de la poétique de la bande dessinée, il vaudrait le coup de voir comment on en fait le traitement dans un médium où l’espace est tridimensionnel et ouvert. Est-ce que dans l’adaptation, on fait référence à la case et pourquoi? Quelles sont les différentes stratégies utilisées?

Contrairement à l’adaptation de *Tintin et l’Île Noire* où Herbiet ne cherche pas à reproduire la case, Catton et Suter, dans *Les Bijoux de la Castafiore* en 2011, ainsi que Van Laeck dans *Kuifje De Zonnetempel* en 2007, y font référence en utilisant plusieurs stratégies. Notons par exemple l’utilisation des éclairages, du chariot-castelet et des panneaux verticaux dans le premier cas, ainsi que la projection et les diaphragmes dans le deuxième.

Dans *Les Bijoux de la Castafiore*, lorsque les Dupondt arrivent à Moulinsart, on voit sur le plateau du haut, à gauche, le Capitaine Haddock dans sa chaise roulante. Il est à côté de Tintin qui se trouve debout et des Dupondt qui sont assis sur des chaises. Comme on le constate, l’éclairage est utilisé pour créer un triple encadrement. Au centre, une illumination plus intense crée une case autour des personnages. Une deuxième zone lumineuse moins intense crée une case autour de la première, tandis qu’une troisième case est créée par un noir qui englobe le tout. Il va sans dire qu’en plus de mettre l’accent sur l’importance de la case comme telle, ce triple encadrement resserre la scène et dirige l’œil du spectateur vers les comédiens. Ces trois cases en relation renvoient aussi au montage de la planche de la bande dessinée. L’encadrement du centre et celle qui l’entoure font référence à la case et à la gouttière, c’est-à-dire à l’espace neutre dans laquelle elle flotte. Le carré noir de l’extérieur a pour but d’accentuer les deux premières cases, comme le fait un gros plan au cinéma. Si on regarde l’intérieur de la case centrale, on voit les comédiens placés selon une ligne horizontale,

renvoyant ainsi à l'espace bidimensionnel. Cet espace est souligné par le fait que les personnages sont placés devant un fond bleu plat, lequel donne l'impression qu'ils se fondent dans l'arrière-plan. Du point de vue du spectateur, c'est comme si on agrandissait une partie de la planche pour mettre en évidence ces relations entre les encadrements. En les plaçant dans une perspective de gros plan, Catton et Suter tentent non seulement de faire référence à la case mais aussi de simuler l'expérience de la lecture de celle-ci.



Figure 4.6. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Jacques Michel, Jean Liernier, Claude Thébert et Jean-Marc Morel. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

Lors de l'arrivée de Séraphin Lampion à Moulinsart, on voit le capitaine Haddock et la Castafiore assis à chaque côté du perroquet dressé sur sa perche et de Séraphin Lampion, qui est assis dans un autre fauteuil. Le fait de les avoir placés sur un chariot, qui agit ici comme une mini-scène distincte, a pour effet de les dissocier de l'arrière-plan et de les situer dans un espace distinct. Bien

que la case ne soit pas fermée comme elle l'est dans la bande dessinée d'Hergé, le positionnement des personnages et des accessoires sur cette scène mobile contribue quand même à créer un effet d'encadrement. Ici, la case part du dos de la chaise du capitaine Haddock à gauche jusqu'au dos du fauteuil de Séraphin Lampion à droite et du bas du chariot jusqu'au sommet du castelet du perroquet. De plus, l'image référentielle dans le fond du castelet du perroquet sert à créer un renvoi au salon de Moulinsart, tel qu'il est présenté dans la bande dessinée.



Figure 4.7. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Jacques Michel, Kathia Marquis et Antony Mettier. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

La case peut enfin être recréée par l'intermédiaire de panneaux verticaux, qu'on utilise de façon régulière pendant ce spectacle. En bougeant ces panneaux, on arrive à créer des divisions rectangulaires qui agissent comme des gouttières de bande dessinée. Dans l'exemple ci-dessous, on voit le capitaine Haddock en chaise roulante venu se réfugier au jardin afin de se sauver de la Castafiore. Les panneaux, assombris par un noir en avant-plan, découpent l'espace à la manière d'une mini-planche (voire d'un hypercadre) et donne la scène à lire de gauche à droite.



Figure 4.8. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Jacques Michel et Nicolas Rinuy. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

Dans le spectacle musical de *Kuifje – De Zonnetempel*, l'encadrement est reproduit par plusieurs techniques. Dans la scène reproduite ci-dessous, par exemple, derrière la Castafiore qui chante, on voit la projection d'un dessin animé montrant Tintin et Milou qui sautent sur un train en marche. La projection prend la forme d'un encadrement cinématographique qui renvoie à la case de la bande dessinée.



Figure 4.9. *Kuifje – De Zonnetempel* d'après l'œuvre d'Hergé. Production de Musical Dreams au Théâtre Luxor de Rotterdam en 2007. Sur la photo : Miranda Van Kraligen. Mise en scène de Frank Van Laeck. Source : *Youtube*, vidéoclip en ligne, [site consulté le 27 mai 2015], << <https://www.youtube.com/watch?v=IQJtv5iNbc>>>.

Dans d'autres séquences de ce spectacle, les panneaux bédésques sont reproduits en utilisant des diaphragmes, comme on peut le voir ci-dessous dans la scène où Tintin traverse les chutes de Calao. Dans ce cas, on pousse les diaphragmes des quatre côtés de l'encadrement scénique vers l'intérieur de la scène. Ce faisant, on resserre l'image en lui imposant un cadre plus petit. Cet effet d'encadrement est aussi repris lors de la scène des explorateurs alités dans une chambre d'hôpital. Du point de vue du spectateur, le mur de la chambre d'hôpital représente aussi une case, comme on peut le voir dans la figure 4.11 reproduite ci-dessous.

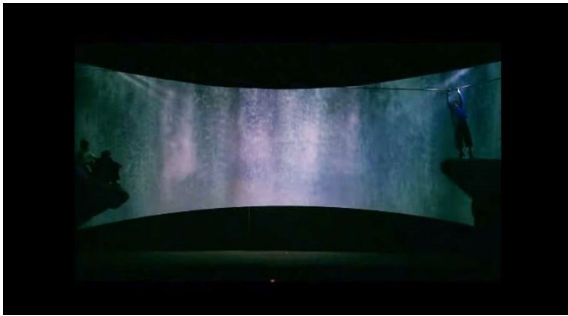


Figure 4.10. *Kuifje – De Zonnetempel* d'après l'œuvre d'Hergé. Production de Musical Dreams au Théâtre Luxor de Rotterdam en 2001. Sur la photo : Henk Poort, Tom Van Landuy et Michele, Tesooro. Mise en scène de Frank Van Laeck. Source : *Youtube*, vidéoclip en ligne, [site consulté le 27 mai 2015], << <https://www.youtube.com/watch?v=ExdC99IEzY>>>.

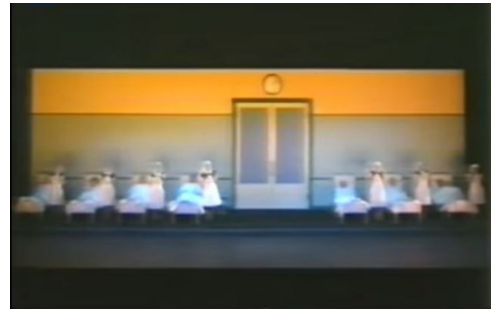


Figure 4.11. *Kuifje – De Zonnetempel* d'après l'œuvre d'Hergé. Production de Musical Dreams au Théâtre Luxor de Rotterdam en 2007. Mise en scène de Frank Van Laeck. Source : *Youtube*, vidéoclip en ligne, [site consulté le 27 mai 2015], << <https://www.youtube.com/watch?v=j0CMCGhCD54&list=PLB8D7BDBC36F121E4&index=8>>>.

Une autre façon de rendre hommage à la vignette est de la recréer en entier, y compris son contenu lors de l'adaptation. Dans un reportage portant sur la traduction française de 2002 de *Kuifje – De Zonnetempel* on souligne la volonté de demeurer fidèle au style visuel d'Hergé en se référant directement à certaines cases iconiques de la bande dessinée. En prenant l'exemple de la séquence des chutes de Calao dans *Le Temple du soleil*, on explique ainsi ce souci de fidélité.

Et le plus ébahissant c'est d'y retrouver en trois dimensions certaines des cases de la BD avec un souci du réel poussé jusqu'à l'extrême. C'est en live que se reproduisent les chutes de Calao, un rideau de 12 mètres de haut sur 18 de large¹⁵⁹.



Figure 4.13. Hergé, *Le Temple du soleil*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin », [1949] 2012, p. 49.

Figure 4.12. *Kuifje – De Zonnetempel* d'après l'œuvre d'Hergé. Production de Musical Dreams au Théâtre Luxor de Rotterdam en 2001. Sur la photo : Tom Van Landuy. Mise en scène de Frank Van Laeck. Source : *Youtube*, vidéoclip en ligne, [site consulté le 27 mai 2015], << https://www.youtube.com/watch?v=_ExdC99IEzY>>.

Dans la représentation des *Bijoux de la Castafiore*, le souci de reproduire fidèlement certaines cases iconiques est aussi explicité lors d'une entrevue avec les membres de la production. Dans le premier extrait, Éric Vuille, peintre et scénographe, explique comment on tente de reproduire les tableaux directement tirés des cases de la bande dessinée.

On a choisi de représenter tel quel quelques vignettes de l'album dans le spectacle parce que les quelques vignettes qu'on a choisies, elles sont un peu des icônes par rapport à l'histoire de la Castafiore. Il y a l'image de la fanfare et puis une deuxième vignette qui est très belle qui est le grenier la nuit¹⁶⁰.

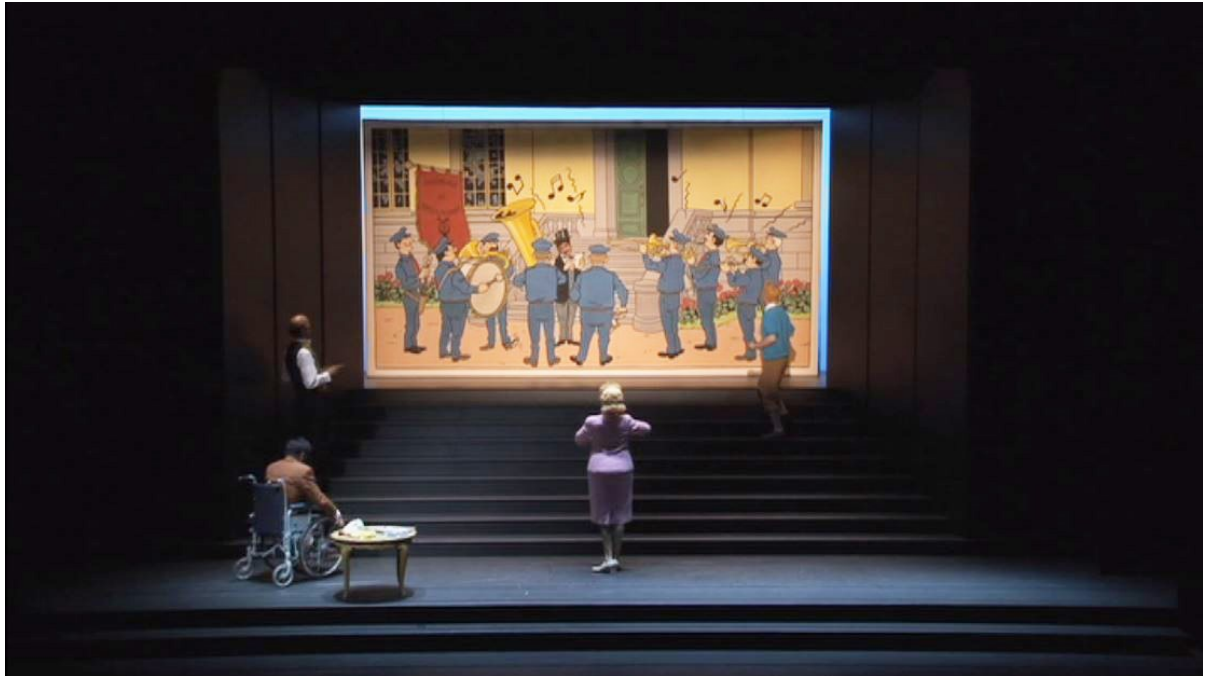


Figure 4.14. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Jacques Michel, Kathia Marquis et Jean Liermier. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

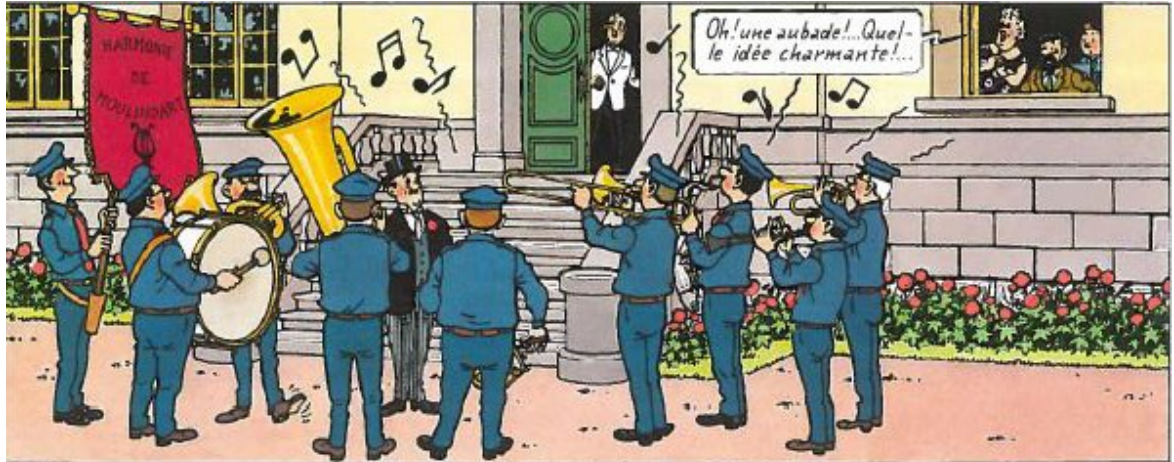


Figure 4.15. Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin ». [1963] 2012, p. 29.

La metteuse en scène Christiane Suter explique que le but derrière ces emprunts directs était de demeurer fidèle à l'œuvre source. En ses propres mots : « Notre demande initiale était d'observer

les vignettes, d'observer les démarches et de rendre compte en même temps de faire plus qu'un clin d'œil, de rendre compte de la BD¹⁶¹ ».

La case est un symbole au cœur de la poétique de la bande dessinée. Même si elle n'est pas issue de l'esthétique même d'Hergé, son importance est incontournable. Comme nous l'avons vu, plusieurs stratégies sont utilisées afin d'en trouver une équivalence dans les adaptations, que ce soit par l'éclairage, le castelet, le positionnement des personnages et des objets scéniques, l'utilisation de panneaux verticaux, les projections cinématographiques et le diaphragme. De plus, on fait fréquemment référence à certaines cases iconiques de la bande dessinée, parfois en les reproduisant à l'identique.

Hypercadre et vignette englobante

Comme nous l'avons vu, la case délimite non seulement l'espace interne de la vignette, elle entre aussi en relation spatiale avec les autres cases de la planche. Selon Benoît Peeters, « la vignette de bande dessinée [est] comme une image "en déséquilibre", écartelée entre celle qui la précède et celle qui la suit¹⁶² ». Or, il existerait aussi un hypercadre¹⁶³, c'est-à-dire un encadrement de la planche entière qui serait soumis au même genre de lecture que la case. « À cause de la fluidité de l'action et de la composition ordinaire, cette page [c'est-à-dire planche], au premier abord, est lue comme une case¹⁶⁴ ». Peeters semble lui aussi en accord avec cette idée de la première lecture globale de la page entière :

Nous savons tous qu'il y a d'abord une première lecture globale : on se laisse imprégner par l'ambiance, par le sens général qui s'offre sur les deux planches. Ce regard rapide circule à partir du haut à gauche et se poursuit vers le bas à droite. Puis vient le moment réel de lecture¹⁶⁵.

Dans la mise en page, l'hypercadre et la vignette sont ainsi mis en relation. La vignette occupe une position précise dans l'hypercadre (centrale, latérale, en angle) et entretient des relations de voisinage plus ou moins complexes avec d'autres vignettes contiguës. Les coordonnées spatiales de la vignette à l'intérieur de la planche définissent ce que les spécialistes nomment son *site*, soit un

emplacement dans l'hypercadre qui détermine sa place dans le protocole de lecture, et parfois même son importance¹⁶⁶.

Dans les adaptations à l'étude, quelques scènes tirées des *Bijoux de la Castafiore* donnent à voir l'utilisation de l'hypercadre transposée au théâtre. Une scène particulièrement parlante est celle où le capitaine Haddock va à la rencontre du professeur Tournesol dans les jardins de Moulinsart. Dans l'adaptation théâtrale de cette scène, des panneaux formant quatre cases viennent encadrer Moulinsart et le jardin où se trouvent nos deux personnages. La taille, de même que la présence des comédiens et l'action qui s'y déroule, font de la troisième case le *site* principal par rapport à l'ensemble de l'encadrement scénique qui tient lieu d'hypercadre. L'effet produit évoque celui d'une planche, en plus de diriger le regard du spectateur vers la case la plus importante pour l'intrigue, les autres servant ici à contextualiser l'action.



Figure 4.16. Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin ». [1963] 2012, p. 20.



Figure 4.17. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Jacques Michel et Nicolas Rinuy. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

On l'aura compris, l'hypercadre n'enferme pas d'images comme telles, sauf dans les cas plus rares où l'hypercadre devient une « vignette englobante¹⁶⁷ », c'est-à-dire une « toile de fond » dont l'image occupe l'entièreté d'une planche et sur laquelle des vignettes plus petites sont superposées.

Dans ces cas plus rares, les petites vignettes de la planche viennent s'ajouter en avant-plan de la vignette englobante¹⁶⁸ et un rapport synthétique se produit entre elles.

Dans *Les Bijoux de la Castafiore*, on trouve un exemple du recours à la « vignette englobante » lorsque nos héros vont rendre visite aux Romanichels qu'ils ont invités à s'installer sur les terres de Moulinsart. À cette occasion – et à d'autres semblables –, des techniciens font rouler un castelet sur scène qui reprend à l'identique une case de la bande dessinée. Puisque ce castelet roulant occupe à plusieurs reprises le même espace dédié, c'est-à-dire en bas des escaliers au centre gauche du plateau, le spectateur vient à en reconnaître la place non seulement par rapport à son positionnement sur la scène mais aussi par son emplacement vis-à-vis l'encadrement scénique. Ainsi, cet espace occupé par le castelet devient un *site* en relation à l'encadrement scénique.

Or, cette case-castelet, de par sa position dominante à l'avant-plan du plateau, l'isole plus que tout autre exemple vu jusqu'ici du contenu global de l'encadrement scénique. Le contraste est tel que le fond de la scène (les escaliers et les jardins de Moulinsart) fait dans ce cas figure de toile de fond et en vient ainsi à représenter une vignette englobante. Dans ce cas, le castelet est vu comme une vignette incrustée qui entre en relation synthétique avec la toile de la case englobante, permettant ainsi une transposition scénique d'un procédé proprement bédéesque.



Figure 4.18. Cosey, *Le voyage en Italie, tome 1*, Paris, Dupuis, coll. « Aire libre », 1988, p. 44.



Figure 4.19. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Daniel Hernandez, Michel Zimmerman, Nissa Kashani, Naara Salomon, Jacques Michel et Jean Liermier. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

En recréant sur scène la relation entre la case et l'hypercadre ou la vignette englobante, on évoque davantage la poétique de la bande dessinée que celle du théâtre. On souligne la bidimensionnalité des images; le découpage de l'espace recrée des cases dont certaines deviennent *sites*; la relation des cases entre elles reproduit l'effet de l'hypercadre au point où la scène toute entière devient planche et se lit comme telle. Ainsi, on peut voir que la fidélité par rapport à la case ne se limite pas à recréer un marqueur spatial typique de la bande dessinée mais parfois même l'expérience de lecture qui lui est propre.

L'insert et l'hiatus spatial

Étant donné que la bande dessinée est un art séquentiel composé d'une succession de moments figés, son langage est aussi naturellement constitué d'hiatus systémiques d'une case à l'autre. Il existe en réalité trois genres d'hiatus en bande dessinée - temporeux, spatiaux et spatio-temporeux – dont seul le premier retiendra mon attention dans ce chapitre consacré à l'adaptation théâtrale du traitement de l'espace bédéesque. Une pratique courante du hiatus spatial dans la bande dessinée est l'emploi de l'insert, une case qui, selon Fresnault-Deruelle, sert à montrer deux actions qui se produisent dans la même continuité temporelle mais dans des espaces différents. Cette technique narrative fait aussi partie du langage d'Hergé, comme on peut le voir ci-dessous.

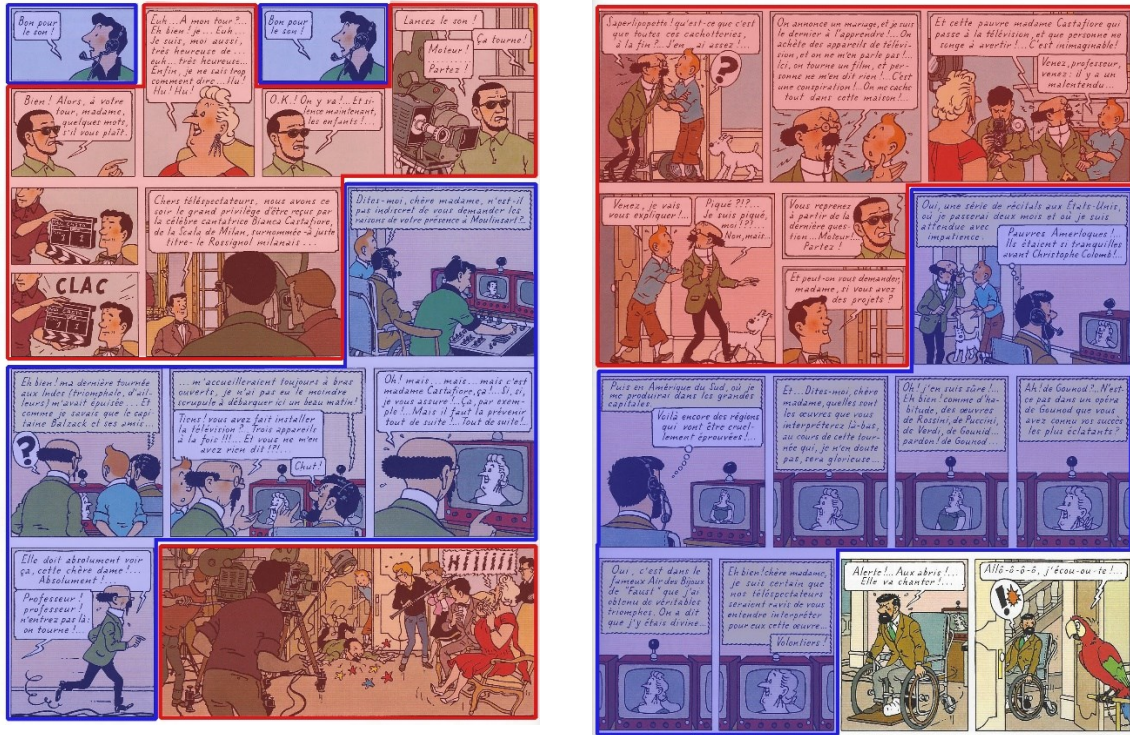


Figure 4. 20. Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin ». [1963] 2012, p. 32-33.

Dans ces planches tirées des *Bijoux de la Castafiore*, la Castafiore accorde une entrevue à un reporter de télévision. Au même moment, dans une autre pièce, le capitaine Haddock, Tintin, le professeur Tournesol et un technicien visionnent l'entrevue en direct grâce à un moniteur. On passe ainsi d'un lieu à un autre, jusqu'à ce que le capitaine Haddock rejoigne la Castafiore dans le salon de Moulinsart à la planche suivante (page trente-quatre) où se poursuivra le récit principal. Comment adapter de tels changements de lieu au théâtre?

Une première stratégie consiste à recréer sur scène deux cases où se dérouleront des actions qui présentent en alternance insert et récit principal. Dans la scène de l'entrevue, par exemple, la proposition scénographique consiste à utiliser un tulle pour recréer l'insert. Deux zones sont ainsi créées : une première, en bas des escaliers, où se déroule l'entrevue; une seconde, au sommet de l'escalier, qui devient le studio technique. Le passage d'une zone à l'autre est rendu possible grâce à un rideau qui peut changer d'opacité en fonction de l'éclairage. Lorsque l'action se déroule dans le

salon où se trouve la Castafiore, la zone d'en bas est éclairée et la zone d'en haut est plongée dans la pénombre. À l'inverse, lorsque l'action a lieu dans la chambre technique, le rideau devient transparent de sorte que la zone du bas est plongée dans l'obscurité et la zone du haut est illuminée. Ce phénomène d'aller-retour se produit jusqu'à ce que le capitaine Haddock revienne au salon où se déroule l'entrevue.



Figure 4.21 *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Michel Zimmerman, Claude Vuillemin, Vincent David, Xavier Thien, Kathia Marquis, Jacques Maeder, Daniel Hernandez, Jean Liermier, Nissa Kashani, Naara Salomon, Jacques Michel, Nicolas Rinuy et Anne-Marie Delbart. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

Une semblable stratégie est à l'œuvre dans *Kuifje – De Zonnetempel*, où l'hiatus spatial est aussi représenté visuellement par un clivage entre deux espaces (ou cases) qui divisent le cadre scénique à l'horizontale, créant un haut et un bas. Un exemple de ce découpage a lieu vers la fin de l'aventure où Tintin demande avec succès au prêtre inca de lever le mauvais sort qui afflige les sept explorateurs européens. Dans la bande dessinée, on passe de la scène entre Tintin et le prêtre inca dans le Temple du soleil à celle de l'hôpital en Europe où se trouvent les explorateurs. Dans la représentation, on donne à voir ce hiatus spatial en faisant descendre une passerelle sur laquelle se

trouvent les explorateurs alités. Sous la passerelle, le prêtre inca lève le sort et, aussitôt, les explorateurs sont guéris, comme dans la bande dessinée.



Figure 4.22. *Kuiffe – De Zonnetempel* d'après l'œuvre d'Hergé. Production de Musical Dreams au Théâtre Luxor de Rotterdam en 2007. Sur la photo : Jelle Cleymans, Richard Spijkers, et Kalinka Verschraegen. Mise en scène de Frank Van Laeck. Source : Youtube, vidéoclip en ligne, [site consulté le 27 mai 2015], << <https://www.youtube.com/watch?v=zyzRNsSyQOk&index=9&list=PLB8D7BDBC36F121E4>>>.

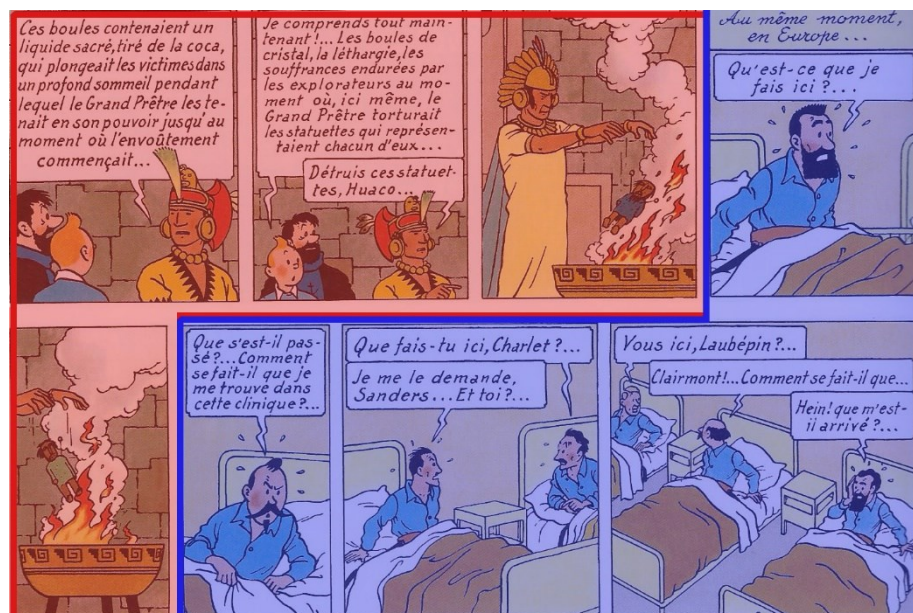


Figure 4.23. Hergé, *Le Temple du soleil*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin », [1949] 2012, p. 60.

Hormis ces exemples qui reposent sur la juxtaposition de deux espaces ou cases, la stratégie la plus fréquente pour résoudre les difficultés du hiatus spatial consiste simplement à renoncer à les recréer à la scène, laissant aux spectateurs le soin de combler par l'imagination (une « case virtuelle » dans le jargon bédéesque) les trous ainsi laissés dans le récit. Cette pratique est courante dans l'adaptation de *Tintin et l'Île Noire*, où l'insert est fréquemment supprimé du récit. Notons, par exemple, lorsque Tintin regarde l'écrasement de l'avion des Dupondt en direct à la télévision¹⁶⁹; lorsqu'un oiseau vole la clé du garage des pompiers, les empêchant ainsi d'aller à la rescousse de Tintin¹⁷⁰; ou quand une chèvre pourchasse Milou lorsque Wronzoff et son complice tentent de tuer Tintin en l'obligeant à sauter en bas d'un ravin¹⁷¹.

La rareté du recours à l'insert, qui s'apparente ici à son emploi au cinéma, s'explique en partie par des questions financières. Des spectacles comme *Les Bijoux de la Castafiore* et *Kuifje – De Zonnetempel*, qui optent pour le clivage d'espace grâce à un tulle ou à une passerelle, ont été produits par des compagnies telles qu'Am Stram Gram et Musical Dreams, lesquelles disposent de ressources financières permettant l'utilisation de ces techniques plus coûteuses. Dans le cas de *Tintin et l'Île Noire*, une production du Théâtre de l'Île à Gatineau, les ressources financières et techniques limitées de ce petit théâtre rendent plus difficiles l'utilisation d'inserts montrant par exemple les acrobaties des Dupondt aux commandes d'un avion. Ici, la solution la moins coûteuse, qui consiste à réécrire le récit et à éliminer de tels inserts, a été privilégiée.

Conclusion

Du fait que la bande dessinée et le théâtre traitent de l'espace de façon différente, la question se pose des stratégies à utiliser afin de mimer l'espace bédéesque dans un contexte d'adaptation théâtrale. Le processus d'adaptation n'en devient que plus complexe. Dans les cas à l'étude, nous avons vu que les metteurs en scène, favorisant la fidélité au matériel source, ont dû composer avec la profondeur du plateau, mais aussi avec la représentation de la case et sa relation avec l'hypercadre, de même qu'avec l'insert spatial. Comme nous l'avons constaté, c'est en utilisant le positionnement des

comédiens et des accessoires que ces spectacles ont pu recréer l'absence de profondeur propre au style d'Hergé. De plus, c'est en utilisant des effets d'éclairages, des panneaux et des diaphragmes qu'ils ont recréé l'idée de la case. Pour sa part, la production des *Bijoux de la Castafiore* montre une tentative pour recréer la relation entre la case et l'hypercadre. Enfin, l'utilisation des clivages d'espaces sert, dans certaines adaptations, à résoudre les problèmes spécifiques posés par le hiatus spatial propre au langage de la bande dessinée. En étudiant les stratégies employées pour faire face au traitement de l'espace, nous pouvons voir que les grandes différences entre les adaptations témoignent notamment de la disparité des ressources financières et technologiques des spectacles à l'étude.

En conclusion, on soulignera que *Les Bijoux de la Castafiore* et *Kuifje – De Zonnetempel* optent pour une représentation plus fidèle de la case, ce qui souligne combien, depuis l'arrivée de Rodwell à Moulinsart au milieu des années 1990, le nouveau gestionnaire des droits d'Hergé semblent imposer une plus grande fidélité dans les adaptations des albums. Non seulement fait-on directement référence à ceux-ci, on en reprend aussi directement certaines cases minutieusement, comme le démontre la scène de la fanfare dans *Les Bijoux de la Castafiore* et celle des chutes du Calao dans *Kuifje- De Zonnetempel*. Dans le cas de *Tintin et l'Île Noire*, produit en 1983 au Théâtre de l'île, il apparaît clairement que les choix esthétiques de la metteuse en scène Edwige Herbiet, même s'ils font parfois référence au dessin d'Hergé, s'expriment avec une liberté d'interprétation nettement plus grande.

Comme McCloud le soulignait, la case de la bande dessinée est non seulement icône d'espace, mais aussi de temps. Ainsi, après avoir abordé la question de l'espace bédéesque, il convient maintenant d'étudier le traitement du temps dans la bande dessinée et comment ces techniques sont adaptées au sein d'une représentation théâtrale, ce que nous ferons dans le dernier chapitre de cette thèse.

¹⁵⁰ Quand Tintin arrive à la station, on voit l'utilisation de l'espace scénique hésiter entre la tridimensionnalité de la scène théâtrale et la référence à la bidimensionnalité de la bande dessinée. À la fois, on préconise l'esthétique du théâtre musical en organisant le numéro d'ensemble par rapport à plusieurs lignes, créant ainsi un effet de profondeur. Du même souffle, on revient régulièrement à une ligne horizontale qui renvoie à l'espace de la bande dessinée.

¹⁵¹ Fresnault-Deruelle, Pierre, *La Bande Dessinée. L'univers et les techniques de quelques « comics » d'expression française*, Paris, Hachette, 1972, p. 19.

¹⁵² *Loc. cit.*

¹⁵³ *Loc. cit.*

¹⁵⁴ *Loc. cit.*

¹⁵⁵ McCloud, Scott, *Understanding Comics*, New York, Harper Perennial, 1993, p. 98-99.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹⁵⁷ *Loc. cit.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹⁵⁹ « Tintin, Le Temple Du Soleil Reportage 2 », vidéoclip en ligne, Dailymotion, mis en ligne le 12 avril 2007, [site consulté le 22 avril 2015], << http://www.dailymotion.com/video/x1ozt5_tintin-le-temple-du-soleil-reportag_creation >>.

¹⁶⁰ [Anonyme], « De la bande dessinée à la scène » dans *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé, Christiane Suter et Dominique Catton (metteurs en scène), Am Stram Gram, Genève, Éditions Hergé/Moulinsart, 2011, DVD.

¹⁶¹ *Loc. cit.*

¹⁶² Peeters, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1998, p. 30.

¹⁶³ Eisner, Will, *La Bande dessinée, art séquentiel*, Milan, Grafiche Alma, coll. « Vertige graphique », 1997, p. 66.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹⁶⁵ Peeters, Benoît, *op. cit.*, p. 23-24.

¹⁶⁶ Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 43.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 101.

¹⁶⁸ *Loc. cit.*

¹⁶⁹ Hergé, *L'Île Noire*, Bruxelles, Casterman, Coll. « Les Aventures de Tintin », [1956] 2010, p. 54-55.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 18-21.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 8-9.

Le temps

Le temps dans la bande dessinée et au théâtre

Dans l'une des rares études portant sur l'adaptation de la bande dessinée à la scène, Julie Sermon souligne un point commun central aux deux formes d'art : elles sont toutes deux « narrati[ves] » et « séquentiel[les]¹⁷² ». « [L]e récit se développe », dit-elle, « ou par cases, ou par plans, selon un montage qui peut être plus ou moins visible¹⁷³ ». En dépit de cette similarité, pourtant, les deux médias présentent le déroulement du récit et du temps de façon différente, soit par moments segmentés et figés pour la bande dessinée, et en déroulement en direct pour le théâtre. Étant donné cette grande différence, il importe ici de s'attarder aux stratégies employées pour adapter le traitement du temps de la bande dessinée vers la scène.

Dans son étude sur le langage bédéesque, McCloud souligne qu'à l'instar du cinéma, de la télévision et de la « vraie vie » – nous pourrions ajouter du théâtre –, la bande dessinée plonge toujours son lecteur dans l'*hic et nunc* d'une situation. À chaque fois que le lecteur s'arrête sur une case, celle-ci représente le temps présent d'une action, même si cette action est une prolepse ou une analepse par rapport au récit cadre¹⁷⁴. Dans tous les cas, la case précédente devient le passé et la suivante le futur d'une action en cours¹⁷⁵. Cependant, ajoute-t-il, le passé est plus qu'un souvenir et le futur est plus qu'une possibilité¹⁷⁶ car ils sont toujours présents visuellement. En d'autres mots, le passé et le futur sont toujours là, à la vue du lecteur, pour encadrer le présent. Cette structuration particulière du temps dans la bande dessinée crée la possibilité d'un va-et-vient rapide entre passé, présent et futur. Dès lors, même si la bande dessinée s'inscrit dans le moment présent, le lecteur est toujours libre de retourner dans le passé ou, au contraire, d'avancer vers le futur. C'est ainsi que la bande dessinée permet une saisie plurivectorielle du temps.

Selon Groensteen, cette qualité du temps de la bande dessinée s'applique également à la construction du sens, qu'il qualifie aussi de plurivectorielle. Afin de donner sens à sa lecture, dit-il, le lecteur doit faire la navette entre la case présente, la case précédente et celle qui la suit.

L'interprétation à donner à une case est donc déterminée ou informée par celles qui la précèdent ou la

suivent. En conséquence, « [s]’il y a une vectorisation de la lecture, il n’y a pas de vectorisation univoque dans la construction du sens¹⁷⁷ ».

L’expérience temporelle du lecteur de bande dessinée et celle du spectateur de théâtre sont donc semblables en ce que tous deux vivent l’action dans l’*hic et nunc*. En revanche, elle ne l’est pas au niveau de la perception du temps qui passe. Selon Hutcheon, le théâtre, contrairement à la bande dessinée, est un médium qui montre, c’est-à-dire qui fait avancer la fable de façon continue de sorte que le spectateur se trouve invariablement dans un mode de perception directe du temps¹⁷⁸. Contraint à ce mode de perception directe, le spectateur de théâtre vit le temps théâtral de façon univectorielle ou, pour le dire autrement, linéaire : il ne peut pas, dans l’*hic et nunc* de la représentation, revenir en arrière ou avancer vers l’avant de son propre chef, ce que peut faire le lecteur de bande dessinée.

À cette première distinction entre le temps au théâtre et le temps dans la bande dessinée s’ajoute une autre distinction qui relève cette fois de la manière dont est perçu le temps qui passe. Toujours selon Hutcheon, la structure narrative propre à la littérature (et au scénario de bande dessinée) fait en sorte que le lecteur est invité à utiliser son imagination afin de combler ce qu’évoquent les mots et d’ainsi donner sens au récit. Dès lors, on peut dire du lecteur qu’il participe activement à la création de la fable en comblant par l’imagination ce qu’évoque la narration.

In the telling mode – and narrative literature, for example – our engagement begins in the realm of imagination, which is simultaneously controlled by the selected, directing words of the text and liberated – that is, unconstrained by the limits of the visual or aural¹⁷⁹.

Puisque le récit doit être recréé dans l’imagination du lecteur, c’est-à-dire de façon subjective, la perception de l’écoulement du temps du récit sera elle aussi subjective. Cette particularité du récit littéraire, qui fait du lecteur un participant dans la création du sens, est reprise par McCloud lorsqu’il aborde la question de la clôture de la case de bande dessinée. Le travail du dessinateur, dit-il, est de suggérer la narration sur papier, celui du lecteur est de l’actualiser dans son imaginaire¹⁸⁰. Or, plus la clôture de la case est grande, c’est-à-dire plus la case est narrativement

indépendante de celles qui l'entourent, plus la participation active du lecteur devient nécessaire. « As closure between panels becomes more intense, reader interaction becomes more elastic¹⁸¹ ».

C'est ainsi qu'en reprenant la question du temps, McCloud indique qu'il est souvent impossible de savoir avec exactitude combien de temps passe entre deux cases car, dans la bande dessinée, le temps dépend de l'imagination du lecteur. Comme dans le mode littéraire, le lecteur est soumis à une expérience subjective du passage du temps¹⁸². « So as readers, we are left with only a vague sense that our eyes are moving through space, they're also moving through time – we just don't know by how much¹⁸³ ». Comme nous pouvons le voir, puisque le rapport à la fable diffère pour le spectateur et le lecteur, la perception de l'écoulement du temps de la fable doit aussi être différente. La bande dessinée demande une participation active et fait en sorte que l'écoulement du temps est subjectif. Dans la représentation théâtrale, nous sommes dans un rapport de perception directe qui offre une perception objective et mathématique (i.e. chronométrée) de l'écoulement du temps.

La gouttière et la perception du temps

Comment alors se construit l'interprétation subjective du temps dans la bande dessinée? Paradoxalement, un des indicateurs temporels les plus importants de la bande dessinée se trouve à l'extérieur de la vignette. Dans son analyse de l'hiatus temporel typique du langage bédéesque, Fresnault-Dereuelle affirme que la case comme telle constitue un moment figé et discontinu dans le récit qui se trouve divisé par ces espaces blancs qui d'ordinaire entourent les cases et que l'on nomme gouttières¹⁸⁴. Les « blancs », nous dit-il, sont source de « ruptures incessantes » en même temps qu'ils soudent les images, créant ainsi une perception de continuité¹⁸⁵. « D'une manière générale », dit-il, « la B.D. n'est faite que d'une suite de "bonds", autrement dit d'hiatus, ces derniers naissant du contact de deux images rapportant deux scènes arrivées à des moments non contemporains¹⁸⁶ ».

En reprenant une terminologie proposée par Peeters, Ann Miller reconnaît que l'espace visible qu'elle appelle « entre-case » aménage non seulement le traitement spatial mais aussi le

traitement temporel du récit¹⁸⁷. Dans ses mots: « The inter-frame space is a key element in the signifying mechanism of *bande dessinée*. The narrative process of the medium is founded on ellipsis, the gap in the signifying chain through which temporal and spatial transitions are managed¹⁸⁸ ». En suivant les propos de Fresnault-Deruelle et de Miller, Peeters reconnaît que c'est l'entre-case ou le blanc qui invite le lecteur à donner un sens au passage du temps. En fait, nous dit-il, le blanc est comme une « case fantôme » ou une « vignette virtuelle » qui doit être construite par le lecteur. « C'est que l'habile construction de la scène et le souvenir d'autres albums sont parvenus à engendrer ce que l'on pourrait nommer une *case fantôme*, vignette virtuelle entièrement construite par le lecteur¹⁸⁹ ».

En suivant cette idée de la construction du sens et de la temporalité, McCloud signale enfin que le travail du lecteur est semblable à celui d'un « in-betweenner » car il doit remplir les trous entre les cases¹⁹⁰. Il suggère que l'expérience de la lecture de la bande dessinée indique que quelque chose se produit entre les cases. « Nothing is seen between the panels but experience tells you something must be there¹⁹¹ ». De là, il compare le blanc qu'il appelle la gouttière à un espace limbique entre deux cases dans lequel l'imagination du lecteur prend deux cases séparées et crée une idée à partir d'elles¹⁹². Comme chez Fresnault-Deruelle, McCloud reconnaît la nature de la gouttière qui fracture et qui soude. « Comics Panels fracture both time and space, [...] But closure allows us to connect these moments and mentally construct a continuous unified reality¹⁹³ ».

Comme nous pouvons le voir, même si la bande dessinée présente des moments segmentés dans le temps et l'espace, la gouttière permet au lecteur de créer entre les cases, par le biais de son imagination, une continuité subjective tant spatiale que temporelle.

La gouttière et l'adaptation. Le cas de *L'Île Noire*

Comme le dit Hutcheon, l'adaptation est un travail d'ajouts et de coupures qui compensent le manque ou le surplus de temps qui découle du passage d'un médium vers un autre¹⁹⁴. En comparant

l'adaptation de *Tintin et l'Île Noire* à sa source publiée, on peut voir comment les coupures et les ajouts, notamment au texte, affectent la perception du temps écoulé. Une stratégie fréquente dans cette adaptation consiste à combler par du dialogue les ellipses des gouttières, ce qui survient dès les premières pages du texte joué dont nous avons obtenu copie.

Dans la première planche de l'album, on voit par exemple une séquence de trois cases donnant à voir Tintin et Milou avancer dans un champ vers un avion en apparence en panne¹⁹⁵. La première case montre Tintin qui s'approche du pilote et du mécanicien en les saluant, sans doute désireux de leur offrir de l'aide. Dans la case suivante, on voit le pilote, pistolet à la main, tirer en direction de Tintin, avant de s'envoler, dans la dernière case, à bord de l'avion, tandis que Tintin gît au sol, à l'avant-plan.

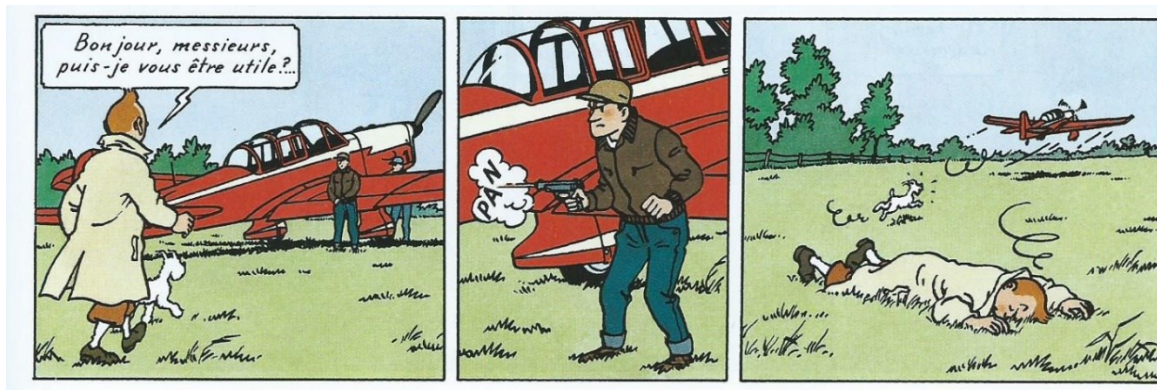


Figure 5.1. Hergé, *L'Île Noire*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les aventures de Tintin », [1956] 2010, p. 1.

Dans l'adaptation théâtrale de cette scène d'ouverture, un dialogue de deux pages (soit une ou deux minutes en temps réel) intervient entre Tintin, Yvan (le mécanicien) et Mick (le pilote), avant que ce dernier ne sorte son pistolet pour faire feu sur Tintin¹⁹⁶. Suivant les didascalies, « Tintin se tourne [alors] vers lui [Mick]; Mick tire un coup de feu; Tintin s'écroule – en "slow motion" – Musique *ad hoc*¹⁹⁷ ». De fait, dans cette séquence, les ajouts dialogiques ne font pas qu'allonger le temps perçu et combler, pour le spectateur, l'espace de la gouttière; ils aident aussi à créer une

tension dramatique entre Tintin et les deux bandits, tension qu'on ne voit tout simplement pas dans la bande dessinée et qui est, par conséquent, laissée entièrement à l'imagination du lecteur.

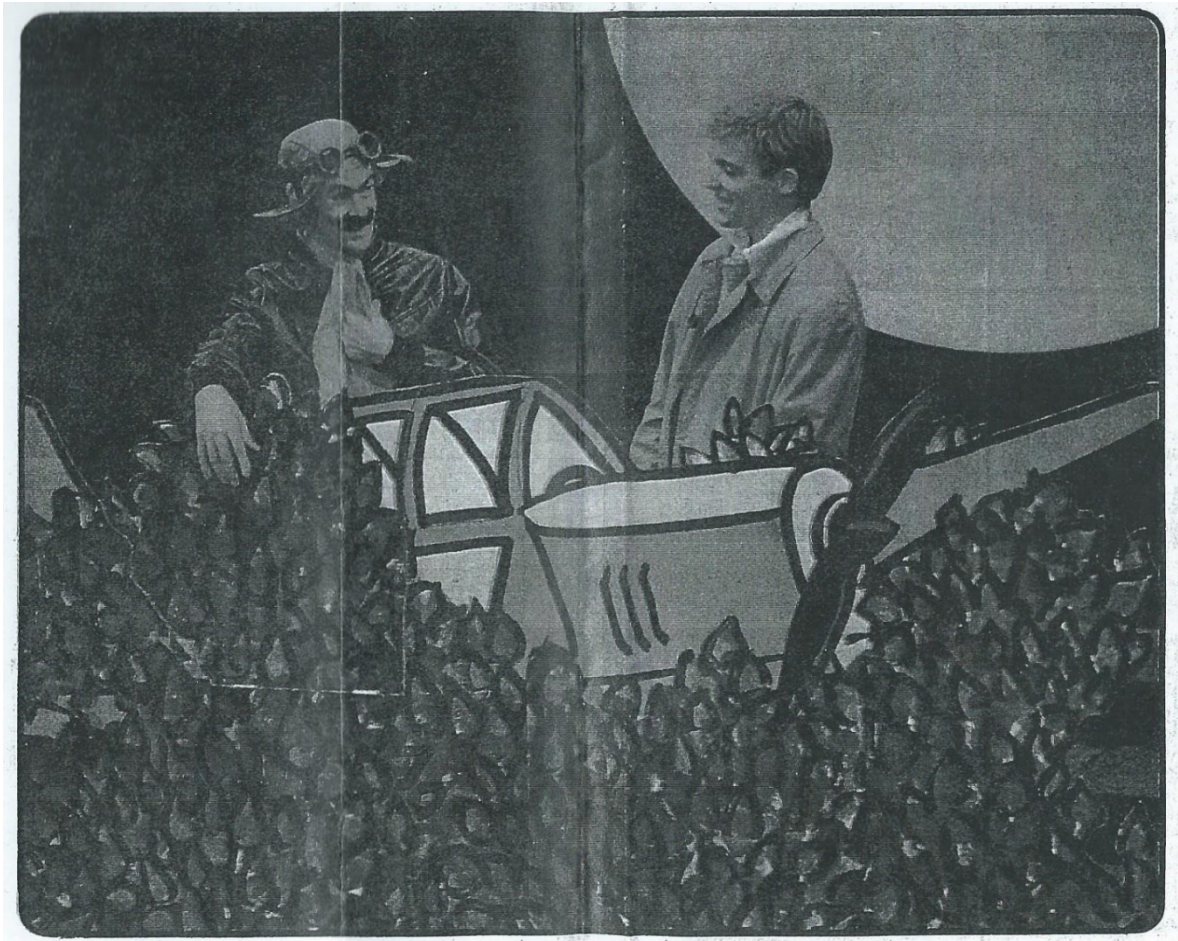


Figure 5.2. *Tintin et l'Île Noire*, d'après l'œuvre d'Hergé, *L'Île Noire*. Production du Théâtre de l'Île présentée du 14 décembre 1983 au 7 janvier 1984. Sur la photo : Vincent Graton et Roch Lafortune. Mise en scène d'Hedwidge Herbier. Décors de Claude Jutras. Costumes de Christine Lavoie. Photographie : Robert Lemelin. Source : collection privée de Gilles Provost.

Outre le dialogue, des scènes entières sont aussi parfois ajoutées dans cette adaptation pour combler les blancs narratifs entre les cases. Suite à la fusillade dont il vient d'être question (case un de l'image reproduite ci-dessous), une prolepse nous fait passer du champ à l'hôpital où l'on soigne Tintin. Pareille coupure temporelle et spatiale entre deux cases constitue ce que McCloud nomme un saut de « scène à scène », un procédé typique du langage bédéesque dont use abondamment Hergé.

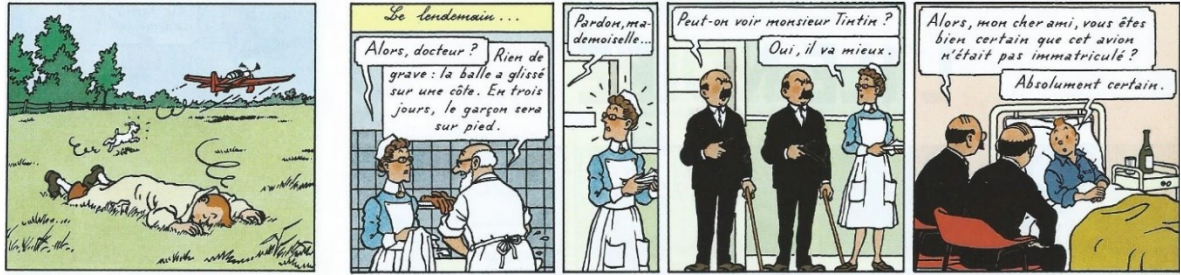


Figure 5.3. Hergé, *L'Île Noire*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les aventures de Tintin », [1956] 2010, p. 1-2.

Une transition aussi radicale d'espace et de temps apparaît plus difficile à reproduire au théâtre. Aussi, dans l'adaptation à l'étude, on ajoute une scène muette qui montre le passage vers l'hôpital. Le texte didascalique de l'adaptation indique que, suite au départ d'Yvan et de Mick avec le décor de l'avion, deux ambulanciers entrent en scène avec une civière sur laquelle ils placent Tintin. « Pendant ce temps-là », ajoute la didascalie, « les Dupont-Dupond arrivent du fond en poussant un bloc dont la surface est inclinée vers le public : ils le placent au centre¹⁹⁸ ». Les ambulanciers y déposent la civière, transformant du même coup le bloc en lit d'hôpital où s'assoieront les Dupont aux côtés de Tintin désormais alité¹⁹⁹. L'ajout d'une courte scène muette permet une meilleure transition entre deux séquences en comblant les trous narratifs qui les séparent. Comme dans l'exemple précédent, nous pouvons voir l'adaptateur faire le travail déductif du lecteur et, par conséquent, transformer le temps subjectif de la bande dessinée en temps objectif de la représentation.

La gouttière. Le cas des *Bijoux de la Castafiore*

Le genre d'ajouts et de coupures préconisés par Hutcheon fonctionne très bien dans le cas de l'adaptation de *Tintin et l'Île Noire* où l'on fait plusieurs modifications au niveau de l'intrigue. Par contre, dans l'adaptation des *Bijoux de la Castafiore*, on suit le dialogue de la bande dessinée à la lettre et aucune scène n'est ajoutée. Se pose alors la question des stratégies employées pour adapter le temps subjectif de la bande dessinée au temps objectif du déroulement théâtral sans avoir recours à

des ajouts ou à des coupures. Plus spécifiquement, comment traite-t-on l'hiatus temporel dans une représentation où la vignette virtuelle n'est pas reproduite sur scène?

Un élément qui joue en faveur d'une adaptation sans ajouts ni coupures de scènes est le fait que, comme dans les bandes dessinées américaines, la majorité des transitions chez Hergé sont du type « action à action²⁰⁰ ». « [These] transitions », nous dit McCloud, « feature [...] a single subject in a distinct action-to-action progression [...]»²⁰¹ ». Ces transitions exigent du lecteur un travail de l'imaginaire moindre que celui qu'impose la transition de « scène à scène²⁰² » (que l'on abordera plus loin dans cette section) et semblent donc, de ce fait, plus faciles à adapter au théâtre. Ann Miller indique par ailleurs que, dans un dialogue ininterrompu (c'est-à-dire qui passe sans coupures narratives d'une vignette à l'autre), le saut temporel et spatial entre deux cases devient minime²⁰³.

Pareil effet de continuité du dialogue est omniprésent dans *Les Bijoux de la Castafiore*, ce qui facilite d'autant l'adaptation théâtrale de cet album. Un exemple parmi bien d'autres serait les cases deux et trois de la toute première planche, celles où le capitaine Haddock s'exclame : « Ah! Le printemps!... Le joli mois de mai! ... La nature ... dans toute la fraîcheur du renouveau!... »; avant de poursuivre, dans la case suivante : « Le gazouillis des oiseaux!... Ces fleurs de bois! ... Et ce parfum²⁰⁴ ». Ainsi, en enchaînant le dialogue d'une case à l'autre – ici, sur le thème de la nature et du renouveau –, nous avons l'impression que très peu de temps s'écoule entre les cases, même si les données visuelles des cases correspondantes semblent indiquer le contraire (c'est-à-dire que la colline de la case deux est déjà dépassée dans la case trois).

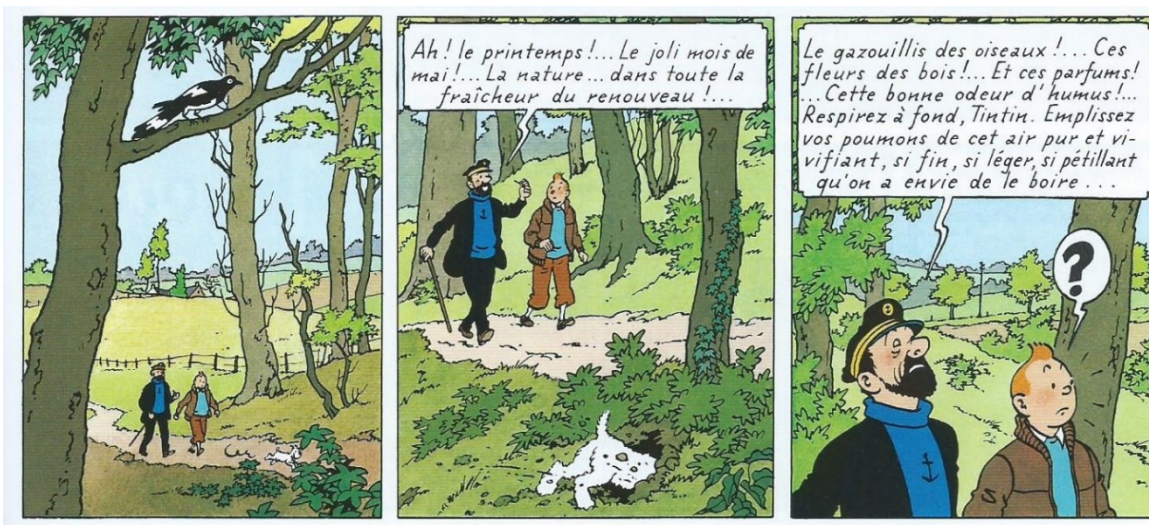


Figure 5.9. Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin », [1963] 2012, p. 1.

En plus du dialogue continu qui permet d'unir deux cases, la disposition graphique des dialogues eux-mêmes peut aussi créer, comme le souligne Groensteen, un effet d'enjambement de vignettes, particulièrement lorsque deux bulles se trouvent mises « côte à côte », de part et d'autre de la gouttière²⁰⁵. Un cas exemplaire de ce phénomène est à trouver à la dix-septième planche de l'album, où la majorité des dialogues occupent le haut des cases²⁰⁶. Cette disposition graphiquement parallèle de dialogues de taille comparable fait en sorte qu'il y a une proximité entre les phylactères, ce qui crée un effet d'enjambement entre les cases qui les donne à lire comme visuellement unies.

Puisque dans cet album la plupart des transitions sont d'action à action, que le dialogue est souvent continu et que les phylactères parallèles ajoutent à cette impression d'enjambement d'une case à l'autre, il n'est guère surprenant de constater un effet de continuité et de fluidité du récit qui facilite le travail de transposition de l'album vers un médium où le temps est vécu en continu, comme au théâtre. Ce sont du reste dans des cas comme ceux-ci que l'art séquentiel de la bande dessinée s'approche au plus près du cinéma et, bien sûr, de la linéarité temporelle du dialogue théâtral. De fait, dans l'adaptation scénique des *Bijoux de la Castafiore*, de telles transitions entre cases passent

quasiment inaperçues aux yeux des spectateurs, tant leur reproduction en direct coule pour ainsi dire de source.

Malgré la facilité d'adapter la plupart des transitions de l'album, cela ne signifie pas qu'aucun hiatus temporel, surtout lorsqu'il est important, ne pose de difficultés particulières. Dans les faits, comme le souligne McCloud, il arrive que la transition de scène à scène traverse un grand laps de temps et d'espace et qu'elle demande, en conséquence, une participation « déductive » du lecteur²⁰⁷. « Deductive reasoning is often required », nous dit-il, « in reading comics such as in [...] scene to scene transitions which transport us across significant distances of time and space²⁰⁸ ». À ce titre, et contrairement à l'adaptation de *Tintin et l'Île Noire* où la gouttière est un espace blanc à remplir par une scène ou un dialogue inédit, l'adaptation des *Bijoux de la Castafiore* demande à revoir l'interprétation que nous avons jusqu'ici donnée aux blancs de la bande dessinée.

Contrairement à Peeters et McCloud, Groensteen ne voit pas dans la gouttière une case fantôme où le signe d'une clôture à partir de laquelle le lecteur doit imaginer ou déduire le temps et les événements qui se produisent, pour ainsi dire virtuellement, entre deux cases. Rejetant les propos de Peeters et de McCloud, Groensteen suggère plutôt que le blanc possède une toute autre signification. Le blanc, dit-il, ne serait qu'un « simple filet » qui sépare deux images, un rien, un silence, voir un « blanc nul » dans lequel flotte le multicadre²⁰⁹. De plus, pour Groensteen, la gouttière n'est pas un état intermédiaire qui permet simplement le passage d'une vignette vers une autre²¹⁰. Bien au contraire, elle annulerait la case précédente pour faire prévaloir celle qui suit²¹¹.

C'est le blanc mallarméen du *Coup de dés*, le blanc de la musique de Webern et celui de la physique quantique. Lisant une bande dessinée, je suis ici, puis je suis là, et ce saut d'une vignette à l'autre (saut optique et mental) équivaut à celui d'un électron qui change d'orbite. Autrement dit, il n'existe pas d'état intermédiaire entre deux vignettes. L'image BD n'est pas une forme qui, subissant une métamorphose continue, se modifierait en investissant des cadres successifs (entre lesquels il me semble loisible de reconstituer les instants manquants). Il faut au contraire que le blanc annule (provisoirement) la vignette déjà lue pour permettre à la suivante d'exister à son tour en tant que forme pleine et compacte²¹².

Il conclut que le blanc entre les vignettes est un lieu d'articulation qui propose un sens construit non par l'imaginaire du lecteur mais par un mouvement dialectique de la lecture²¹³. Ainsi le travail du lecteur, selon Groensteen, ne serait pas d'imaginer mais de synthétiser. Cette interprétation du blanc comme saut d'une case à l'autre est aussi présente chez Fresnault-Deruelle qui en développe l'idée par analogie avec l'appel téléphonique :

Psychologiquement, nous « sautons » sur l'image suivante comme on « bondit » sur le téléphone. [...] Si le demandeur est représenté, l'appareil téléphonique, également dessiné, connote la continuité dans le déroulement des images : on se téléphone d'une image à l'autre²¹⁴.

Bien que, dans l'adaptation des *Bijoux de la Castafiore*, aucun dialogue ou scène ne soit ajouté pour faciliter la transition entre les cases, il arrive que le traitement du blanc tel que décrit plus haut serve d'articulation symbolique et permette au spectateur de synthétiser des vignettes discontinues dans le temps.

On trouve un cas exemplaire de ce genre d'adaptation pour une courte séquence tirée de la huitième planche de la bande dessinée. Elle s'ouvre avec Haddock (soutenu par Tintin) qui vient tout juste de se tordre la cheville. Après un saut temporel indiqué par la gouttière, la case suivante montre le médecin soigner l'entorse du capitaine²¹⁵. Lors de la représentation, ce saut temporel suit de très près le découpage de la bande dessinée, comme on peut le voir dans les images reproduites ci-dessous, même si les actions exactes diffèrent. Le spectacle montre le capitaine crier de douleur puis se diriger avec difficulté vers sa chaise, tandis que, quelques instants plus tard, le docteur apparaît à la droite de la scène, au sommet de l'escalier²¹⁶.



Figure 5.10. Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin ». [1963] 2012, p. 8.



Figure 5.11. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Jean Liermier, Jacques Michel et Daniel Hernandez. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].



Figure 5.12. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Jacques Michel et Daniel Hernandez. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].



Figure 5.13. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Jean-Marc Morel et Claude Vuillemin. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

Aucun signe de transition temporelle n'est présent dans cette séquence du spectacle, sinon l'apparition soudaine du docteur dont les gestes et répliques indiquent qu'il a déjà prodigué ses soins au capitaine. Le spectateur, comme le lecteur, synthétise qui les cases qui les actions jouées afin d'en faire une suite cohérente. Le seul travail d'adaptation consiste ici à narrer plutôt qu'à montrer l'examen du docteur, ce dernier ne pouvant bien sûr pas surgir aux côtés du capitaine, comme le permet le blanc d'une gouttière de bande dessinée.

Ce genre de transition fonctionne bien lorsqu'on assiste à un hiatus temporel, mais qu'en est-il d'un hiatus spatio-temporel qui, par définition, suppose un changement de lieu? Dans l'adaptation des *Bijoux de la Castafiore*, deux types de transition sont privilégiées, qui transposent, par des moyens théâtraux, des techniques typiques du récit bédéesque. Le premier est accompli par ce que l'on nomme en dramaturgie une didascalie intradiégétique, c'est-à-dire une indication (de temps, de lieu, etc.) transmise par l'intermédiaire du dialogue, soit du texte dit; le second, par des changements d'éclairage (souvent des noirs), de décors ou d'environnement sonore.

Une séquence de la bande dessinée montre le professeur Tournesol annoncer sa nouvelle invention, le « Supercolor – Tryphonar²¹⁷ », et inviter le capitaine Haddock et Tintin à venir, le soir, écouter une émission sur cet appareil nouveau genre. La case suivante montre le professeur avec son « Supercolor – Tryphonar » en compagnie du capitaine Haddock, de la Castafiore, de Wagner, Irma, Tintin et Nestor, tous assis face au téléviseur couleur. Dans le récitatif de cette case, on peut lire « Et le soir même²¹⁸ », qui indique un saut temporel, le saut spatial étant quant à lui indiqué par le dessin. Du même coup, Hergé inclut des indices temporels précis dans le dialogue. En ajoutant « ce soir » dans le premier phylactère et « et maintenant » dans le deuxième, le lecteur sait que, d'une case à l'autre, on passe du jour au soir.



Figure 5.14. Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin ». [1963] 2012, p. 49.

Malgré la disparition du récitatif dans la représentation, on maintient ces marqueurs temporels précis par l'intermédiaire des répliques (« Ce soir [...] et maintenant »). Comme le lecteur dans la bande dessinée, le spectateur a aussi une idée du temps écoulé dans la transition, c'est-à-dire du jour au soir. Le passage du temps est de plus souligné par un changement d'éclairage et de décor, ainsi que par un effet sonore. Ainsi, lorsque le professeur annonce le commencement de sa « soirée historique », on entend un son de machine tandis que le « Supercolor – Tryphonar » descend sur scène depuis les cintres²¹⁹. On plonge alors la scène dans la pénombre pendant que les comédiens apportent des chaises et que le professeur guide la descente du téléviseur²²⁰. Une fois le décor en place et les personnages assis, la transition spatio-temporelle est complétée : un changement de décor

et d'éclairage, un effet sonore et les indications du dialogue ont comblé le hiatus de la gouttière. Ici, aucune parole ou scène développée n'est ajoutée, la transition étant montrée par des moyens théâtraux somme toute classiques.



Figure 5.15. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Jacques Michel, Jean Liermier et Nicolas Rinuy. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

Figure 5.16. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Nicolas Rinuy, Daniel Hernandez, Jean Liermier, Jacques Michel, Claude Vuillemin, Kathia Marquis et Anne-Marie Delbart. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].



Figure 5.17. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Nicolas Rinuy, Daniel Hernandez, Jean Liermier, Jacques Michel, Kathia Marquis et Anne-Marie Delbart. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

À quelques reprises, le récitatif de la bande dessinée ne se traduit pas aussi directement dans l'adaptation. En fait, on remplace souvent les indications temporelles écrites dans les récitatifs par

des séquences de transition entre deux scènes de la pièce. Prenons, à titre d'exemple, la scène où Irma et la Castafiore se trouvent seules dans le jardin, suite au vol des ciseaux d'Irma²²¹. Dans la bande dessinée, on passe sans transition de la case où Bianca Castafiore et Irma s'interrogent sur la disparition des ciseaux à la case où Mirka, la petite Romanichel, les tient dans ses mains. Le récitatif de cette case, « Pendant ce temps²²² », marque la simultanéité des événements. Puis, dans la case suivante, nous sommes de nouveau à Moulinsart, cette fois en présence de Nestor qui a mal aux genoux. Un nouveau récitatif indique que trois jours ont passé²²³. Enfin, la case suivante montre le capitaine Haddock dans sa chaise roulante, répondant au téléphone²²⁴.



Figure 5.18. Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin ». [1963] 2012, p. 25-26.

Dans la représentation, de tels sauts de temps et d'espace, même lorsqu'ils sont successifs, sont toujours présentés de manière fluide grâce aux signes de la mise en scène, ici des changements d'éclairage et de décors, mais aussi par l'entremise d'une trame musicale. Concrètement, on montre la Castafiore et Irma quitter la scène, côté cour, après avoir soulevé la question des ciseaux²²⁵. Des panneaux verticaux glissent alors pour recadrer l'espace, marquant ainsi un changement de lieu appuyé par quelques secondes de musique et un noir²²⁶. Un éclairage concentré révèle alors une petite case qui encadre deux Romanichels, dont la petite Mirka qui tient dans ses mains les ciseaux. Reprises de l'album source, les répliques correspondantes à cette case, où il est aussi question des ciseaux, indiquent par le dialogue la simultanéité des événements. Suit un second noir, toujours sur

fond musical, qui se termine par le dévoilement de Nestor et par la mise en place d'un nouveau décor (c'est-à-dire : papier peint, mobiliers, castelet du perroquet) indiquant un changement de lieu. Nous sommes désormais à l'intérieur de Moulinsart. Enfin, le capitaine Haddock arrive sur scène en chaise roulante et répond au téléphone, marquant la fin de ces transitions successives, mais aussi de la bande son.

Le fait d'avoir conservé un minimum d'éclairage et une musique filée – entre le départ d'Irma et de la Castafiore jusqu'à ce que le capitaine Haddock réponde au téléphone – est signe que nous restons dans une longue transition d'espaces et de temps. Comme on peut le voir dans les images ci-dessous, la mise en scène enchaîne en les synthétisant les cases correspondantes de la bande dessinée afin d'assurer la continuité du récit. Ce genre de transition fait en sorte que la scène est vide d'indices temporels précis car nous perdons les récitatifs. Le spectateur sait que des changements spatio-temporels ont lieu, mais contrairement au lecteur de la bande dessinée, il ne sait pas exactement combien de temps s'est écoulé entre la scène du jardin et l'arrivée du capitaine Haddock. Le fait de synthétiser ces cases rend la séquence fluide, contrairement au temps segmenté de la bande dessinée, et donne l'impression que le temps passe beaucoup plus vite que les « trois jours plus tard » indiqués dans l'album source.

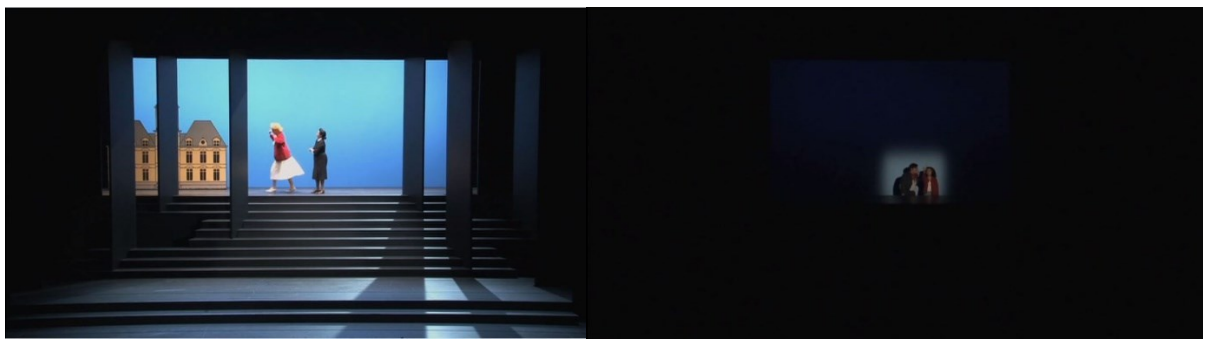


Figure 5.18. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Kathia Marquis et Anne-Marie Delbart. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

Figure 5.19. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Michel Zimmerman et Nissa Kashani. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].



Figure 5.20. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Claude Vuillemin. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

Figure 5.21. *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé. Production d'Am Stram présentée le 9 octobre 2011. Sur la photo : Jacques Michel. Mise en scène de Dominique Catton et Christiane Suter. Décors de Gilles Lambert. Source : collection privée de Dominique Catton [DVD].

Conclusion

Il va sans dire que l'expérience du temps diffère dans le monde du théâtre et dans la bande dessinée. Au théâtre, comme au cinéma ou dans la vraie vie, le passage du temps peut être objectif, mesurable et linéaire. Le spectateur est donc placé dans un mode de perception directe du temps, auquel se superpose bien sûr un temps fictif, plus subjectif. À l'inverse, la bande dessinée est un médium dans lequel le lecteur doit souvent imaginer le passage du temps entre les cases. De plus, l'expérience de la lecture n'a rien de la linéarité du théâtre et, en ce sens, la bande dessinée offre une temporalité pluri-vectorielle qui permet au lecteur de circuler librement, par un simple coup d'œil, entre le passé, le présent et le futur d'une action qui figure sur une même planche.

Le travail d'adaptation consiste ainsi à transposer la perception subjective du temps de la bande dessinée en temps théâtral, lequel est linéaire et plus objectif puisqu'il tend à montrer l'entièrement des gestes et des actions, non seulement une succession plus ou moins détaillée d'arrêts sur image. Ce travail consiste largement à combler les hiatus des gouttières par des moyens proprement théâtraux. Avec des exemples tirés des représentations de *Tintin et l'Île Noire*, nous avons vu que le travail de l'adaptation et de la mise en scène consistait à jouer le rôle du lecteur et à

comblent les trous narratifs laissés par la goulotte. L'adaptateur assure des transitions plus fluides entre les scènes en imaginant et en montrant sur le plateau ce qui se produit entre les cases. Ce faisant, il transforme le temps subjectif de la bande dessinée en perception directe et l'inscrit dans le temps objectif du théâtre.

Moins inventive, l'adaptation des *Bijoux de la Castafiore* demeure fidèle aux dialogues comme aux scènes de l'œuvre source. Dans l'ensemble de la pièce, aucun ajout de texte ou de scène ne vient faciliter les transitions, ce qui s'explique en partie par le fait que la plupart des hiatus temporels de l'album sont de la catégorie « action à action ». De telles transitions ne demandent en réalité qu'une faible participation du lecteur/spectateur et reposent plutôt sur une perception de continuité propre au théâtre. Dans cette production, l'adaptation est aussi facilitée par la fréquente continuité des dialogues, ici repris tels quels. Certes, un travail d'adaptation plus significatif doit avoir lieu lorsqu'il s'agit de combler des sauts temporels importants, comme lorsque les transitions sont de type « scène à scène ». Dans de tels cas, on cherche à synthétiser les séquences de la bande dessinée dans des scènes de transition qui demeurent malgré tout très concises.

¹⁷² Sermon, Julie, « Dessin et spectacle vivant : une histoire culturelle à investir », dans Gilles Declercq (sous la dir.), *Bande dessinée, dessins animés, spectacle vivant*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 13.

¹⁷³ *Loc. cit.*

¹⁷⁴ McCloud, Scott, *Understanding Comics*, New York, Harper Perennial, 1993, p. 104.

¹⁷⁵ *Loc. cit.*

¹⁷⁶ *Loc. cit.*

¹⁷⁷ Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 129.

¹⁷⁸ « But with the move to the mode of showing, as in film and stage adaptations, we are caught in an unrelenting, forward driving story ». Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 23.

¹⁷⁹ Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 23.

¹⁸⁰ McCloud, Scott, *op. cit.*, p. 68.

¹⁸¹ McCloud, Scott, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸² McCloud, Scott, *op. cit.*, p. 100.

¹⁸³ *Loc. cit.*

¹⁸⁴ Fresnault-Deruelle, Pierre, *La Bande dessinée, L'univers et les techniques de quelques « comics » d'expression française*, Paris, Hachette, 1972, p. 51.

¹⁸⁵ *Loc. cit.*

¹⁸⁶ *Loc. cit.*

¹⁸⁷ Miller, Ann, *Reading Bande Dessinée*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, p. 86.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 89.

¹⁸⁹ Peeters, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1998, p. 40.

¹⁹⁰ McCloud, Scott, *op. cit.*, 1993, p. 88.

-
- ¹⁹¹ *Ibid.*, p. 67.
- ¹⁹² *Loc. cit.*
- ¹⁹³ *Loc. cit.*
- ¹⁹⁴ Hutcheon, Linda, *op. cit.*, p. 40.
- ¹⁹⁵ Hergé, *L'île Noire*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin », 2010 [1956], p. 1.
- ¹⁹⁶ Case, Geoffrey, *Tintin et l'île Noire*, d'après l'œuvre d'Hergé, *L'Île Noire*, traduction et adaptation d'Hedwige Herbiet, création du Théâtre de l'île, décembre 1984, collection privée de Gilles Provost, p. 3-5.
- ¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 5.
- ¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 7.
- ¹⁹⁹ *Loc. cit.*
- ²⁰⁰ « This emphasis on action-to-action storytelling suits most people's ideas about Kirby, but is he unique in this respect? Apparently not! Here's a graph of panel transitions in Hergé's Tintin and the proportion are very similar to Kirby's ». McCloud, Scott, *Understanding Comics*, New York, Harper Perennial, 1993, p. 75.
- ²⁰¹ McCloud, Scott, *op. cit.*, p. 70.
- ²⁰² *Loc. cit.*
- ²⁰³ Miller, Ann, *op. cit.*, p. 89.
- ²⁰⁴ Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin », 2012 [1963], p. 1.
- ²⁰⁵ Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 95.
- ²⁰⁶ Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin », 2012 [1963], p. 17.
- ²⁰⁷ McCloud, Scott, *op. cit.*, p. 71.
- ²⁰⁸ *Loc. cit.*
- ²⁰⁹ Groensteen, Thierry, *op. cit.*, p. 132-133.
- ²¹⁰ *Ibid.*, p. 133.
- ²¹¹ *Loc. cit.*
- ²¹² *Loc. cit.*
- ²¹³ *Ibid.*, p. 134-135.
- ²¹⁴ Fresnault-Deruelle, Pierre, *op. cit.*, p. 60.
- ²¹⁵ Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin », 2012 [1963], p. 8.
- ²¹⁶ *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé, Christiane Suter et Dominique Catton (metteurs en scène), Am Stram Gram, Genève, Éditions Hergé/Moulinsart, 2011, DVD.
- ²¹⁷ Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin », 2012 [1963], p. 48.
- ²¹⁸ *Loc. cit.*
- ²¹⁹ *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé, Christiane Suter et Dominique Catton (metteurs en scène), Am Stram Gram, Genève, Éditions Hergé/Moulinsart, 2011, DVD.
- ²²⁰ *Loc. cit.*
- ²²¹ Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, Bruxelles, Casterman, coll. « Les Aventures de Tintin », 2012 [1963], p. 25.
- ²²² *Loc. cit.*
- ²²³ *Ibid.*, p. 26.
- ²²⁴ *Loc. cit.*
- ²²⁵ *Les Bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé, Christiane Suter et Dominique Catton (metteurs en scène), Am Stram Gram, Genève, Éditions Hergé/Moulinsart, 2011, DVD.
- ²²⁶ *Loc. cit.*

Conclusion

Si la majorité des discours critiques sur l'adaptation – ceux, par exemple, que proposent Hutcheon, Helbo ou Lietch – tendent à discréditer une approche qui prône la fidélité à l'œuvre source, celle-ci demeure acceptable dans certains cas. Selon Hutcheon, on l'a vu, certaines œuvres canoniques, incluant des bandes dessinées, seraient plus difficiles que d'autres à adapter sans une grande fidélité à l'œuvre source, surtout lorsque cette dernière est profondément ancrée dans la mémoire culturelle du public²²⁷. Ceci est d'autant plus vrai qu'une bande dessinée populaire, comme le suggère Furlong, agit telle une matrice visuelle dont on peut d'autant plus difficilement s'éloigner qu'elle est souvent bien connue du grand public et suscite des attentes quand à la fidélité au style visuel de l'œuvre source²²⁸. Que la collection des « Aventures de Tintin » soit à l'origine de l'esthétique de la ligne claire, voire même de la tradition franco-belge de la bande dessinée, ne fait que renforcer cette exigence de respect au style iconique d'Hergé.

Les œuvres canoniques profondément ancrées dans la mémoire culturelle (Halbwachs, Nora) font assurément partie de la « bibliothèque collective²²⁹ » d'un large segment de la population et, à ce titre, sont aussi connues des non-lecteurs (Bayard). Du reste, l'image du héros belge circule largement sur Internet (blogues, sites web, etc.) comme d'ailleurs dans le monde réel où on la retrouve sur d'innombrables produits dérivés, inchangée sinon inchangeable.

De fait, si l'image de Tintin appartient bien à la « mémoire publique²³⁰ » (Bodnar) et qu'elle peut, à ce titre, être débattue ou discutée dans de nombreux forums et espaces de discussion (sur Internet ou ailleurs), il n'en demeure pas moins que ces discours sont dominés par un groupe, Moulinsart, qui en empêche la transformation. « Expression officielle²³¹ » de l'univers d'Hergé, on a vu Nick Rodwell et Moulinsart utiliser les tribunaux et mettre en place une politique conservatrice afin de bloquer les utilisations non autorisées de l'image de Tintin. Cette force conservatrice s'est d'ailleurs fréquemment opposée à une « expression [ou usage] vernaculaire²³² » de la mémoire de Tintin, en particulier à celle des tintinologues et des tintinophiles qui revendiquent une plus grande liberté dans l'utilisation de l'image du héros belge.

Les enjeux économiques, bien sûr, sont énormes. Marque marchande de Moulinsart, l'image de Tintin est aujourd'hui devenue ce que Latour désigne comme une « icône culturelle », c'est-à-dire une image, une marque ou un objet dont la prégnance sociale, culturelle ou symbolique l'a fait dépasser ce seuil qu'il nomme « a distinct moment of mediation²³³ ». Dès les années 1960, et à plus forte raison depuis 1996 et l'arrivée de Rodwell, Hergé, puis Moulinsart, ont développé une politique concertée de marketing visant à tisser un lien affectif entre la marque Tintin et ses consommateurs, jeunes et moins jeunes. Ce lien affectif agit à son tour telle une force conservatrice qui va elle aussi dans le sens d'une préservation de l'image iconique de Tintin et de son univers, au point où la transformer pourrait être vu comme une trahison. En font foi les réactions négatives suscitées par l'album *Tintin chez les Picaros*, où le reporter abandonne ses traditionnels pantalons de golf²³⁴!

Toutes ces raisons (mémorielle, culturelle, économique ou légale) pèsent lourdement sur les usages permis – ou non – face à l'image de Tintin, notamment lorsqu'il s'agit de l'adapter dans un autre médium. Par le biais d'une politique hautement protectionniste, Rodwell a pu créer un environnement dans lequel une maison de production cherchant à adapter une œuvre d'Hergé au théâtre devra en respecter l'intégrité à la lettre, ou presque²³⁵. Ce sont les cas, par exemple, de *Kuffi – De Zonnetempel* et des *Bijoux de la Castafiore*, dans lesquels Moulinsart agit comme partenaire actif et non comme simple pourvoyeur de licences, ceci afin d'exercer un plus grand contrôle sur le produit final, c'est-à-dire aussi sur sa marque marchande.

C'est ainsi que, dans la production des *Bijoux de la Castafiore* en 2011, on demeure fidèle non seulement à l'image de Tintin et à celles d'autres personnages, mais aussi à la poétique de la bande dessinée en recréant aussi fidèlement que possible l'expérience de la lecture par la reproduction de la case, de l'hypercadre, de la vignette englobante et de l'hiatus temporel. De plus, que les metteurs en scène Catton et Suter ne risquent aucun changement au niveau de l'intrigue fait que cette adaptation est « littéraire » (Furlong) et non seulement « traditionnelle », c'est-à-dire simplement fidèle au style visuel de sa source (Furlong).

Une fidélité traditionnelle, mais non parfaitement littéraire, est à l'œuvre dans la production de *Kuifje – De Zonnetempel* (2007). Bien que le metteur en scène Van Laeck recrée l'iconicité canonique des personnages et fasse fréquemment référence au langage visuel d'Hergé, notamment dans son recours à la case, le fait que la production elle-même soit un spectacle musical a naturellement demandé une certaine réécriture de l'intrigue, ne serait-ce que pour y insérer chansons et numéros de danse.

Un cas semblable de fidélité traditionnelle est à l'œuvre dans la production et la reprise de *Hergé's Adventures of Tintin* en 2005 et 2007, respectivement. Dans ce cas précis, les ajouts à l'intrigue ont principalement pour but d'insérer des personnages qui font partie de la grande famille de Tintin – les Dupondt principalement –, mais qui ne sont pas présents dans l'album source, *Tintin au Tibet*. En faisant ainsi, Norris demeure fidèle aux attentes du public qui ne connaît pas nécessairement l'album, mais qui, ayant une connaissance de l'univers créé par Hergé, s'attend tout de même à voir certains personnages sur scène.

Autrement plus libre est l'adaptation théâtrale de *Tintin et l'Île Noire*, un spectacle datant de 1983 et produit bien avant que Nick Rodwell ne prenne le contrôle de Moulinsart. Bien que cette adaptation à petit budget demeure « traditionnelle » (c'est-à-dire : respect des costumes, recours aux aplats dans la confection des décors, etc.), on peut tout de même dire que la metteuse en scène Edwige Herbiet joue avec l'image des personnages secondaires afin de privilégier d'autres choix esthétiques que la reproduction fidèle. Un exemple parlant est le casting de deux comédiens de corpulence et de taille différentes pour incarner les Dupondt, un choix qui fait référence à Laurel et Hardy, le célèbre duo comique qui servit en partie d'inspiration à Hergé pour la création des détectives. À cela s'ajoutent les grands changements à l'intrigue que propose Cage, le responsable de l'adaptation de l'album. Non seulement fait-il complètement disparaître Milou, il supprime aussi tous les inserts qui peuvent poser des difficultés, notamment lorsqu'ils s'accompagnent d'hiatus spatiaux. Notons, par exemple, la séquence où Milou se fait poursuivre par une chèvre²³⁶.

Ici le traitement de l'espace, mais aussi du temps, est aussi beaucoup libre que dans les adaptations d'après les années 2000. Dans l'ensemble, Cage et Herbiet semblent s'éloigner de l'expérience de la lecture de la bande dessinée pour privilégier l'expérience théâtrale : on ne cherche pas à demeurer fidèle à la case, on ajoute des scènes qui comblent les ellipses temporelles propres au langage bédéesque, on ajoute hachures et dégradés dans les décors, sans souci de respecter parfaitement la ligne claire, etc.

Règle générale, on dira donc que, depuis l'arrivée de Nick Rodwell et la fondation de Moulinsart en 1996, on demande une fidélité plus stricte à l'image de Tintin, ce qui impose des contraintes inédites aux producteurs désireux d'adapter Tintin à la scène. Certes, même avant cette période, les adaptations scéniques ne faisaient pas preuve de libertés importantes. Mais alors ce souci de fidélité à l'image de Tintin – dans l'adaptation de *Tintin et l'Île Noire*, par exemple – s'explique plus par son inscription dans la « mémoire culturelle » que par un contrôle juridique ou économique que n'exerçaient ni Hergé ni son épouse Fanny Vlamynck, avant que cette dernière n'épouse Nick Rodwell en 1993.

Si la fidélité à l'œuvre source possède une valeur culturelle, qui est de créer un lien affectif à l'œuvre originale, elle suscite aussi un plaisir esthétique chez le spectateur : celui de reconnaître sur scène ce qu'il connaît de la bande dessinée, mais aussi celui de voir comment a-t-on adapté certains aspects de la bande dessinée (à quoi ressembleront les personnages, que fera-t-on de Milou, l'expérience de la lecture serait-elle respectée, etc.).

Mais qu'en est-il de la créativité de l'artiste; mieux, de sa liberté artistique? Le fait que l'image de Tintin soit ancrée dans la mémoire culturelle et que Moulinsart exerce un contrôle sur son utilisation limite les choix de ceux et celles qui voudraient en faire une adaptation. Depuis l'arrivée de Rodwell, les compagnies de théâtre qui tentent l'aventure ne semblent avoir d'autres choix que de recréer aussi fidèlement que possible l'esthétique d'Hergé. Puisque l'adaptation d'un médium vers un autre exige un travail sur le transfert des signes ou, dans les cas à l'étude, une recherche des

équivalences, les seuls choix créatifs qu'ont les metteurs en scène se situent au niveau des stratégies utilisées afin de recréer l'iconicité des personnages, l'esthétique de la ligne claire et l'expérience de la lecture de la bande dessinée, notamment dans son rapport à l'espace et au temps.

²²⁷ Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 122.

²²⁸ Furlong, Anne, « "It's not quite what I had in mind": Adaptation, faithfulness, and interpretation », dans *Journal of Literary Semantics*, vol.42, n° 1, 2012, p. 179-180.

²²⁹ Bayard, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lu?*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 27-28.

²³⁰ Bodnar, John, « The Memory Debate: An Introduction », dans John Bondar, *Remaking America*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 19.

²³¹ *Ibid.*, p. 13.

²³² *Loc. cit.*

²³³ LaTour, Kathryn, Michael S. LaTour et George M. Zinkhan, « Coke is It: How Stories in Childhood Memories Illuminate an Icon », *Journal of Business Research*, vol. 63, n° 3, 2010, p. 328.

²³⁴ Mouchart, Benoît et François Rivière, *Hergé. Portrait intime du père de Tintin*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2011, p. 221.

²³⁵ Derrick, Stuart. « Tintin Set for Global Adventure. », en ligne, dans *Promotions & Incentives*, ProQuest, mis en ligne le 23 avril 2013, [site consulté le 23 juin 2014],

<<<http://search.proquest.com/docview/232056084?accountid=14701>>>.

²³⁶ *Ibid.*, p. 8-9.

Bibliographie

Corpus

Case, Geoffrey, *Tintin et l'île Noire*, d'après l'œuvre d'Hergé, *L'Île Noire*, traduction et adaptation d'Hedwige Herbiet, création du Théâtre de l'île, décembre 1984, collection privée de Gilles Provost. 126 p.

Hergé, *Le Temple du soleil*, Bruxelles, Casterman, Coll. « Les Aventures de Tintin », [1949] 2012, 62 p. ill.

Hergé, *Les 7 boules de cristal*, Bruxelles, Casterman, Coll. « Les Aventures de Tintin », [1948] 2012, 62 p. ill.

Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, Bruxelles, Casterman, Coll. « Les Aventures de Tintin », [1963] 2012, 62 p. ill.

Hergé, *L'Île Noire*, Bruxelles, Casterman, Coll. « Les Aventures de Tintin », [1956] 2010, 62 p. ill.

Hergé, *Tintin au Tibet*, Bruxelles, Casterman, Coll. « Les Aventures de Tintin », [1960] 2013, 62 p. ill.

Les Bijoux de la Castafiore, d'après l'œuvre d'Hergé, Christiane Suter et Dominique Catton (metteurs en scène), Am Stram Gram, Genève, Éditions Hergé/Moulinsart, 2011, DVD .

Les Bijoux de la Castafiore, d'après l'œuvre d'Hergé, programme d'Am Stram Gram et du Théâtre du Jorat, 2011, 16 p.

Kuifje – De Zonnetempel d'après l'œuvre d'Hergé. Production, Frank Van Laecke (metteur en scène), production de Musical Dreams, au Théâtre Luxor, Rotterdam, 2007. << <https://www.youtube.com/watch?v=IQIJtv5iNbc> >>.

Mben99, « Au théâtre ce soir », forum en ligne, *Le forum Tintin*, mis en ligne le 24 juin 2013, [site consulté le 22 avril 2015], << <http://tin-7.soforums.com/t443-Au-Th-tre-ce-soir.htm> >>.

Rijsdijk, William, « Kuifje musical 2007 - De Zonnetempel promo dvd », vidéoclip en ligne, *Youtube*, Youtube, mis en ligne le 12 novembre 2010, [site consulté le 22 avril 2015], << <https://www.youtube.com/watch?v=IQIJtv5iNbc> >>.

Ripperzipp2r, « Kuifje en de zonnetempel - Tintin and the Temple of the Sun », vidéoclip en ligne, *Youtube*, Youtube, mis en ligne le 04 août 2007, [site consulté le 28 avril 2015], << <https://www.youtube.com/watch?v=j0CMCGhCD54&list=PLB8D7BDBC36F121E4&index=8> >>.

Roblas7, « Kuifje Musical: Slot, hannah joy lasonder ,jelle cleymans », vidéoclip en ligne, *Youtube*, Youtube, mis en ligne le 02 septembre 2007, [site consulté le 28 avril 2015], << <https://www.youtube.com/watch?v=zyzRNsSyQOk&list=PLB8D7BDBC36F121E4&index=9> >>.

West End Theatre, « *Hergé's Adventures of Tintin* – live on stage in the West End », vidéoclip en ligne, *Youtube*, Youtube, mis en ligne le 20 décembre 2007, [site consulté le 22 avril 2015], << <https://www.youtube.com/watch?v=6PuQpmuAccE> >>.

Documents théoriques

a) Bande dessinée

Eisner, Will, *La bande dessinée, art séquentiel*, Milan, Grafiche Alma, coll. « Vertige graphique », 1997, 157 p. ill.

François, Virginie, *La bande dessinée*, Lyon, Éditions Scala, coll. « Tableaux choisis », 2005, 125 p. ill.

Fresneault-Deruelle, Pierre, *Hergéologie*, Paris, Presses universitaires François-Rabelais, 2011, 187 p.

Fresneault-Deruelle, Pierre, *La Bande dessinée, L'univers et les techniques de quelques « comics » d'expression française*, Paris, Hachette, 1972, 188p.

Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 206 p.

McCloud, Scott, *Understanding Comics*, New York, Harper Perennial, 1993, 215 p. ill.

Miller, Ann, *Reading Bande Dessinée*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, 272 p.

Peeters, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, coll. *Champs*, 1998, 194 p.

Sermon, Julie, « Dessin et spectacle vivant : une histoire culturelle à investir », dans, Gilles Declercq (dir.), *Bande dessinée, dessins animés, spectacle vivant*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, p. 9-18.

b) Théâtre

Delamar, Penny, *The Complete Make-up Artist: Working in Film, Fashion, Television and Theatre*, 2nd ed., Evanston, Northwestern University Press, 2003, 275 p., ill.

Deslauriers, Rosaline, « Quand l'acteur et l'animal se rencontrent : partage du plateau ou expérience de l'excès », *Jeu : revue de théâtre*, vol. 1, n° 130, 2009, p. 48-54.

Gloman, Chuck B. et Rob Napoli, *Scenic Design and Lighting Techniques: A Basic Guide for Theatre*, Amsterdam, Focal, 2007, 398 p. ill.

Orozeo, Lourdes, *Theatre & Animals*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013, 83 p.

c) Mémoire collective

Anastasio, Thomas J., Kristen Ann Ehrenberger, Patrick Watson and Wenyi Zhang, "Defining Collective Memory", dans, Thomas J. Anastasio, Kristen Ann Ehrenberger, Patrick Watson and Wenyi Zhang, *Individual and Collective Memory Consolidation*, London, The MIT Press, 2012, p. 41-59.

Bodnar, John, « The Memory Debate: An Introduction », dans, John Bodnar, *Remaking America*, Princeton, Princeton University Press, 1992 p. 13-20.

Erll, Astrid, « Cultural Memory Studies : An Introduction », dans, Astrid Erll (dir.), *Cultural Memory Studies, An International and Interdisciplinary Handbook*, New York, Walter de Gruyter, 2008, p. 1-15.

Erll, Astrid, *Memory in Culture*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2011, 201 p.

Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, 204 p.

Nora, Pierre, « Entre mémoire et Histoire » dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire, tome I: La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XVIII- XLII.

d) Adaptation

Carroll, Rachel, « Affecting Fidelity: Adaptation, Fidelity and Affect in Todd Haynes's *Far From Heaven* », dans, Rachel Carroll (dir.), *Adaptation in Contemporary Culture*, London-New York, Continuum International Publishing Group, 2009, p. 34-45.

Casey, Edward S., « Public Memory in Place and Time », dans, Kendall R. Phillips (dir.), *Framing Public Memory*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2004, p. 17-44.

Ciment, Gilles, « Des *comics* au musical : un genre transitif », dans Thierry Groensteen (dir.), *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation*, Montréal, Éditions Nota Bene, 1998p. 187-214.

Furlong, Anne, « "It's not quite what I had in mind": Adaptation, faithfulness, and interpretation », dans, *Journal of Literary Semantics*, vol.42, no 1, 2012, p. 175-191.

Groensteen, Thierry, « Le processus adaptif (tentative de récapitulation raisonnée) », dans Thierry Groensteen (dir.), *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation*, Montréal, Éditions Nota Bene, 1998, p. 273-277.

Helbo, André, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997, 135 p.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, 232 p.

e) Autres

Bayard, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lu?*, Paris, Les éditions de minuit, 2007, 162 p.

Jurkowski, Henryk. *Métamorphoses: La Marionnette Au XX^e Siècle, 2^e Éd, Revue Et Augmentée*, Charleville-Mézières, Institut International De La Marionnette, 2008, 323 p. ill.

LaTour, Kathryn, Michael S. LaTour et George M. Zinkhan, « Coke is It: How Stories in Childhood Memories Illuminate an Icon », dans, *Journal of Business Research*, vol. 63, no. 3, 2010, p. 328-336.

LaTour, Kathryn et Michael S. LaTour, « Using Childhood Memory Elicitation to Gain Insights into a Brand at Crossroads, The In-N-Out Burger Situation », dans, *Cornell Hotel and restaurant Administration Quarterly*, vol. 48, n° 3, 2007, p. 246-273.

Articles

« A Young Vic Production, *Hergé's Adventures of Tintin*, Co-produced by BIT: 05, Barbican, Resource Pack », document Word en ligne, *Young Vic*, Young Vic.org., <<http://www.youngvic.org/sites/default/files/documents/Resource_packs/Tintin_Resource_Final.doc>>, 54 p.

Brahy, Nicolas, « Tintin, Magritte et la liberté d'expression », en ligne, *IPdigit*, mis en ligne le 27 février 2012, [site consulté le 27 mars 2016], <<<http://www.ipdigit.eu/2012/02/tintin-magritte-et-la-liberte-dexpression/>>>.

Derrick, Stuart. « Tintin Set for Global Adventure. », en ligne, dans *Promotions & Incentives*, ProQuest, mis en ligne le 23 avril 2013, [site consulté le 23 juin 2014], <<<http://search.proquest.com/docview/232056084?accountid=14701>>>.

« Dupond et Dupont », en ligne, *Tintin.com*, Hergé / Moulinsart, 2015, [site consulté le 01 août 2015], <<<http://fr.tintin.com/personnages/show/id/3/page/0/0/dupond-et-dupont>>>.

Fricker, Karen, « Aboard: *Hergé's Adventures of Tintin* », dans, *Variety*, vol. 406, n° 6, 24 décembre 2007, p. 25-26.

Girard, Eudes, « Une relecture de *Tintin au Congo* », *Études*, n° 7, tome 417, juillet-août 2012, p. 75-86.

Jmouhi, Leila, « Les aventures de Tintin traduites dans plus de 100 langues », en ligne, *Le soir*, mis en ligne le 29 janvier 2014, [site consulté le 03 août 2014], <<<http://www.lesoir.be/414361/article/culture/livres/2014-01-29/aventures-tintin-traduites-dans-plus-100-langues>>>.

« Le secret de la ligne claire », en ligne, *Tintin.com*, Moulinsart et Parallèles Productions, mis en ligne en 2013, [site consulté le 28 janvier 2016], <<<http://en.tintin.com/tintintv/show/id/26/0/le-secret-de-la-ligne-claire>>>.

Mollicone, Catherine, « Les chiffres clés et les secrets du business Tintin », en ligne, *L'expansion*, *l'express*, *L'express*, mis en ligne le 27 octobre 2011, [site consulté le 05 décembre 2014], <<http://lexpansion.lexpress.fr/entreprises/les-chiffres-cles-et-les-secrets-du-business-tintin_1346979.html>>.

Pignal, Stanley, « Boy, Interrupted », en ligne, *Financial Times*, Factiva, mis en ligne le 8 mai 2010, [site consulté le 23 juin 2014], <<<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA225770858&v=2.1&u=otta77973&it=r&p=AONE&sw=w>>>.

Pignal, Stanley, « The new adventures of Tintin; While Steven Spielberg prepares to introduce a new generation of children to the globetrotting adventurer Tintin, others who attempt to celebrate Herge's legendary comic strip may well find themselves in court. Stanley Pignal reports », en ligne, *Financial Times*, Academic OneFile, mis en ligne le 8 mai 2010, [site consulté le 23 juin 2014], <<<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA225770925&v=2.1&u=otta77973&it=r&p=AONE&sw=w>>>.

« Tintin, voyageur du siècle (extrait) », en ligne, *Tintin.com*, Moulinsart et Parallèles Productions, mis en ligne en 2013, [site consulté le 31 août 2015], <<<http://fr.tintin.com/tintintv/show/id/25/0/tintin-voyageur-du-siecle>>>.

Trueman, Matt, « Black Actors Get a Raw Deal in British Theatre Rufus Norris Warns », article en ligne, dans *The Guardian*, <<<http://www.theguardian.com/stage/2013/jun/13/black-actors-casting-uk-us-rufus-norris>>>.

Vrieliink, Jogchum, « Judging the Past: Discrimination Law, Hate Speech Legislation and the Colonial Imagination », dans *International Journal of Discrimination and the Law*, vol. 12, n° 2, 2012, p. 100-108.

Blogues, forums et sites webs

« Ask Tintin », en ligne, *Tumblr.com*, Tumblr, [site consulté le 01 août 2015], <<<http://asktintin.tumblr.com/>>>.

Boutique Tintin, en ligne, Moulinsart, site consulté le 05 décembre 2014, <<<http://www.tintinboutique.com/fr/index.php>>>.

Hergé, The Adventures of Tintin, en ligne, Moulinsart, [site consulté le 03 août 2014], <<<http://us.tintin.com/>>>.

Le rendez-vous des tintinologues, en ligne, Gorianet.it, [site consulté le 05 décembre 2014], <<<http://www.gorianet.it/tintin/contacts.htm>>>.

Les aventures de Tintin, le forum des tintinophiles, en ligne, Les aventures de Tintin / le forum des tintinophiles, mis en ligne en 2009, [site consulté le 05 décembre 2014], <<<http://www.forum-tintinophile.com/portal.php>>>.

« Moulinsart », en ligne, *Tintin.com*, Hergé / Moulinsart, [site consulté le 08 août 2015], <<<http://fr.tintin.com/contacts/moulinsart>>>.

« The Adventures of Tintin », en ligne, *Wikipedia*, Wikipedia, mis à jour le 06 juillet 2015, [site consulté le 01 août 2015], <<https://en.wikipedia.org/wiki/The_Adventures_of_Tintin>>.

« The Fashion of Tintin », en ligne, *Blogger.com*, Blogger.com, [site consulté le 01 août 2015], <<<http://tintinfashion.blogspot.ca/>>>.

« Tintin (Character) », en ligne, *Wikipedia*, Wikipedia, mis à jour le 18 juillet 2015, [site consulté le 01 août 2015], <<[https://en.wikipedia.org/wiki/Tintin_\(character\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tintin_(character))>>.

« Tintin Conference Education », en ligne, *Facebook*, Facebook, [site consulté le 01 août 2015], << <https://www.facebook.com/tintinconference?fref=ts> >>.

« Tintinologist.org Book Series », en ligne, *Facebook*, Facebook, [site consulté le 01 août 2015], << <https://www.facebook.com/tintinologist.org?fref=ts> >>.

Tintinologist.org, en ligne, *Tintinologist.org*, mis en ligne en 1995, [site consulté le 05 décembre 2014], << <http://www.tintinologist.org/> >>.

« Tintin », en ligne, *Tumblr.com*, Tumblr, [site consulté le 01 août 2015], << <http://tintin-fangirl.tumblr.com/> >>.

« Tintin », en ligne, *Wikipedia*, Wikipedia, mis à jour le 22 juillet 2015, [site consulté le 01 août 2015], << <https://fr.wikipedia.org/wiki/Tintin> >>.

« Tintin Public Figure », en ligne, *Facebook*, Facebook, [site consulté le 01 août 2015], << <https://www.facebook.com/Tintin?fref=ts> >>.

Vidéo clips

De Wouters, Guillaume, « Tintin et le Temple du soleil- Milou et Moi », vidéoclip en ligne, *Youtube*, Youtube, mis en ligne le 5 décembre 2014, [site consulté le 22 avril 2015], << https://www.youtube.com/watch?v=9hGbw8IqZ_A >>.

Jakar, Michel, « Le Secret de la ligne claire (extrait) », vidéoclip en ligne, *Youtube*, Youtube, [mis en ligne le 18 avril 2012], site consulté le 31 août 2015, << <https://www.youtube.com/watch?v=fSWwQPEYdI8> >>.

« Hergé, le père de Tintin », vidéoclip en ligne, *Archives de Radio-Canada*, Radio-Canada, mis à jour le 29 juillet 2009, [site consulté le 31 août 2015], << http://archives.radio-canada.ca/c_est_arrive_le/06/27/ >>.

« La Puce à l'oreille », vidéoclip en ligne, *RTS*, RTS.ch, mise en ligne le 22 septembre 2011, [site consulté le 01 décembre 2015], << <http://www.rts.ch/play/tv/la-puce-a-loreille/video/eric-emmanuel-schmitt-va-voir-la-piece-les-bijoux-de-la-castafiore?id=3414316> >>.

London Weekly Television, « Open Shot – Tintin (1994) Part 1 of 3 », vidéoclip en ligne, *Youtube*, Youtube, mis en ligne le 14 août 2009, [site consulté le 31 août 2015], << <https://www.youtube.com/watch?v=AVRBS5B9suM> >>.

Østergaard, Anders, « Tintin et moi », vidéoclip en ligne, *Youtube*, Youtube, mis en ligne le 12 novembre 2012, [site consulté le 31 août 2015], << <https://www.youtube.com/watch?v=8trmVNUr2U0> >>.

« Tintin et le théâtre », vidéoclip en ligne, *Ina.fr*, Ina.fr, [site consulté le 06 juillet 2015], << <http://www.ina.fr/video/PAC01000968> >>.

« Tintin », vidéoclip en ligne, *Ina.fr*, Antenne 2 et Ina.fr, [site consulté le 31 août 2015], << <http://www.ina.fr/video/CAB8301333501/tintin-video.html> >>.

Biographies

Mouchart, Benoît et François Rivière, *Hergé, portrait intime du père de Tintin*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2011, 241 p.

Thompson, Harry, *Tintin, Hergé and his Creation*, London, Hodder & Stoughton et John Murray Publishers, [1991] 2011, epub.

Entretiens

« All in a Day », CBO, Ottawa/Hull, collection privée de Gilles Provost.

« De la bande dessinée à la scène », dans, *Les bijoux de la Castafiore*, d'après l'œuvre d'Hergé, Christiane Suter et Dominique Catton (metteurs en scène), Am Stram Gram, Genève, Éditions Hergé/Moulinsart, 2011, DVD.

Sadoul, Numa, *Tintin et moi, entretiens avec Hergé*, Bruxelles, Casterman, 1975, 159 p.

« Tintin, Le Temple Du Soleil Reportage 2 », vidéoclip en ligne, *Dailymotion*, Dailymotion, mis en ligne le 12 avril 2007, [site consulté le 22 avril 2015], <<
http://www.dailymotion.com/video/x1ozt5_tintin-le-temple-du-soleil-reportag_creation >>.