

Pour une analyse comparative de quelques adaptations de Frankenstein en bande dessinée : Guido Crepax (2002) et Denis Depez (2003)

Delphine Gachet

Guido Crepax (1933-2003), connu pour ses bandes dessinées érotiques et notamment la célèbre *Valentina*, a parallèlement réalisé plusieurs adaptations d'œuvres littéraires pour lesquelles il s'était passionné. Les textes choisis témoignent de ses goûts littéraires, et, à côté de l'érotisme, le fantastique occupe une place de choix. En 1999, quelques années avant sa mort et déjà handicapé par sa maladie, Crepax décide d'adapter le *Frankenstein* de Mary Shelley. L'adaptation a été publiée en 2002 par les éditions Grifo, tandis que la France a dû attendre 2013 pour la découvrir dans une traduction que nous avons effectuée pour les éditions Actes Sud.

Appartenant à la génération suivante, Denis Depez est un auteur de bandes dessinées et un artiste belge né en 1966. Après s'être formé à la bande dessinée à l'école Saint Luc de Bruxelles, il crée en 1991 la maison d'édition indépendante Fréon, devenue par la suite Fremok, dédiée à la bande dessinée. Entre 2003 et 2009, il publie successivement, chez Casterman, cinq adaptations d'œuvres littéraires. La première de celles-ci est justement *Frankenstein*.

Cet article se propose donc d'analyser, dans une perspective comparatiste, ces deux adaptations presque concomitantes et qui sont pourtant radicalement différentes dans les choix artistiques – graphiques notamment – de chacun de leurs auteurs : Crepax a choisi le noir et blanc et un dessin très sec et épuré quand Depez propose des illustrations aux couleurs très travaillées, jouant sur une vaste gamme chromatique. Nous examinerons tout d'abord comment les deux albums réinvestissent à la fois le roman de Mary Shelley, texte littéraire d'origine, et le film de James Whale (1931), adaptation cinématographique qui a contribué – le mot est faible – à le rendre célèbre. Puis nous étudierons les choix de dessins, de mise en page et d'articulation des séquences faits par Crepax et Depez, caractérisant ainsi la poétique particulière de chacun de ces albums.

Parcours artistiques et adaptation littéraire

À partir de la fin des années 70, Crepax décide de donner un nouveau tour à son œuvre en se lançant dans l'adaptation d'œuvres littéraires entrées au panthéon de la littérature mondiale : d'abord des romans érotiques (*Histoire d'O*, 1975 ; *Emmanuelle*, 1978 ; *Justine*, 1979) puis, entre 1987 et 2002, des romans fantastiques (*Conte Dracula*, 1987 ; *Lo strano caso del Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, 1987 ; *Giro di vite [Le tour d'écrou]*, 1989 ; *Tre gialli: Edgar Allan Poe*,

1994 ; *Il processo*, 1999 ; *Frankenstein*, 2002). Ce faisant il renoue avec ses toutes premières amours : encore enfant, Crepax, avait adapté *Docteur Jekyll et Mister Hyde* de Stevenson, et, tout jeune homme, *L'Homme invisible* mais aussi *Frankenstein* après avoir vu les films de Whale. Quarante ans plus tard, Guido Crepax en propose de nouvelles adaptations : il se sent désormais suffisamment maître de son art, suffisamment mûr pour pouvoir élaborer et publier de nouvelles réécritures de ces œuvres qui l'ont si fortement influencé (Rossi 295). Dans le cas de *Frankenstein*, l'adaptation se singularise en ce qu'elle se libère de la « cage conventionnelle que sont les vignettes » (Crepax 7).

Denis Deprez a d'abord publié dans les fanzines *Frigobox* et *Frigorevue* édités par Fréon, la maison d'édition dont il est l'un des fondateurs, structure novatrice dans sa conception de la bande dessinée. C'est également chez Fréon que paraît, en 1995, son premier album *Les Nébulaires*. Très rapidement, Denis Deprez se tourne vers l'adaptation, pour Casterman : alors qu'il se trouve « dans un cul de sac narratif », *Frankenstein* s'impose comme une évidence. Il témoigne : « depuis longtemps, un livre sur Boris Karloff traîne dans un coin de l'atelier Frémok. Trouver un sujet, raconter, trouver un mouvement. *Frankenstein* de Mary Shelley » (Stievenart). Cette incursion s'avèrera porteuse puisque suivront quatre autres adaptations : *Othello* (2004), *Les Champs d'honneur* d'après Jean Rouaud (2005), *Moby Dick* (2007), *La Déchirure* d'après Henry Bauchau (2009). Après cette série, Denis Deprez se détourne de la bande dessinée pour se consacrer à la peinture : comme nous le verrons, les œuvres dont il est l'auteur témoignent déjà de cette attirance pour l'art pictural.

Revisiter les textes

Au moment où il compose *Frankenstein*, Crepax a d'autres projets mais la maladie qui le handicape et son issue fatale ne lui laisseront pas le temps de les réaliser. *Frankenstein* est donc sa dernière œuvre.

Ce qu'Umberto Eco, à la suite de Jakobson, appelle la « transmutation » (Eco 379¹) s'opère à partir des matériaux conjugués que sont le roman de Mary Shelley, d'une part, et les films de James Whale, de l'autre. Il est en effet important de noter que, quand il revient à *Frankenstein* pour la seconde fois, Crepax se propose de repartir du roman au fondement du mythe.

¹ « [Dans le cas de la transmutation] on passe non seulement d'un système sémiotique à l'autre, comme dans la traduction interlinguistique, avec tous les changements de substance qu'elle comporte, mais aussi d'un continuum, ou matière, à l'autre ».

C'est également ce que fait Denis Depez qui, bien que parti de la créature incarnée par Boris Karloff, veut limiter l'influence que le cinéma pourrait avoir sur sa propre création et se recentre sur le roman originel².

Du roman, les deux auteurs vont, tout d'abord, respecter le système énonciatif : on sait que la spécificité du texte de Mary Shelley est sa structure narrative, fondée sur une série de récits enchâssés. L'emboîtement de ces récits, la polyphonie de la narration qui s'organise en un système rigoureux produisent sur le lecteur un effet d'incertitude, générateur d'un sentiment d'*Unheimlich*³ (Freud 216-263) : qui parle ? À quel point de vue adhérer ? Quelle version des faits doit-on croire ? Cette structuration constitue un atout pour le travail d'adaptation, comme le souligne Denis Depez : « [...] je dirais qu'il est assez facile d'adapter un roman comme *Frankenstein*. La structure du livre est tellement bien construite qu'il est assez aisé de garder l'essentiel du squelette narratif pour reconstruire l'adaptation du roman dans un autre media » (Stievenart). C'est également ce dont témoigne l'album de Crepax : pour accentuer ce retour à la polyphonie initiale, l'auteur va l'inscrire dans son œuvre par la division en neuf sections. Les titres de celles-ci, reportés chaque fois sur une page blanche, vierge de toute illustration, indiquent clairement le nom du narrateur à chaque fois qu'il y a changement, quand Mary Shelley s'était contentée de numéroter d'abord les lettres échangées puis les chapitres.

La « transmutation » puisqu'elle opère un changement de médium est placée sous le signe de la contrainte. L'adaptation d'un roman au cinéma passe presque toujours obligatoirement par la sélection et, donc, la suppression de certains éléments de l'œuvre littéraire qu'impose le format temporel du film (Hutcheon 36-37). Cette contrainte spatio-temporelle est encore plus forte dans le cadre de la bande-dessinée : Crepax est contraint par l'espace restreint des 62 planches à pratiquer un travail de condensation et/ou de sélection. Il s'attache donc à résumer en quelques phrases, quelques mots parfois, des paragraphes voire des chapitres entiers : il le fait en puisant au vocabulaire du texte source – probablement en traduction italienne⁴ – et en rédigeant dans un style qui, s'il n'est pas à proprement parler un pastiche, est en harmonie avec celui de l'auteur. D'un point de vue narratif, pour le lecteur – et pour le traducteur – la connaissance du roman de Mary Shelley s'avère alors précieuse : ainsi qui n'aurait pas lu *Frankenstein* aurait du mal à comprendre comment, tout à coup, une jeune cavalière arabe, Safie, arrive dans un hameau perdu des montagnes suisses où elle se met à apprendre le

² « Volontairement, je n'ai regardé aucun film traitant de Frankenstein. Je voulais garder une ouverture esthétique la plus large possible et tirer mes références essentiellement de la peinture. Pour mettre en place un espace plastique et narratif particulier » (Stievenart).

³ *Das Unheimliche* est un adjectif substantivé formé sur la racine *Heim* (chez soi) et le préfixe privatif *Un*. Il est difficilement traduisible, en français l'expression « inquiétante étrangeté » utilisée par la première traductrice, Marie Bonaparte, s'est imposée.

⁴ Il y aurait là sans doute un travail intéressant à mener qui confronterait le texte de Mary Shelley, le cas échéant celui de la traduction italienne utilisée par Crepax, et le texte de Crepax lui-même.

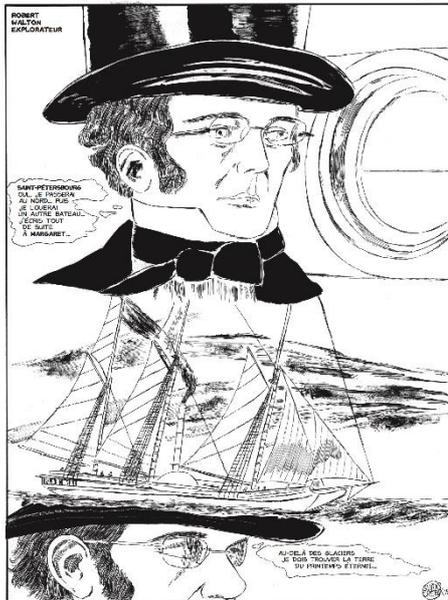
français. L'épisode était nécessaire pour que le monstre puisse acquérir la capacité de s'exprimer mais en le réduisant à cette simple donnée, Crepax ne restitue pas la cohérence de ce passage très particulier, qui représente dans le texte de Mary Shelley un récit quasi autonome : trois planches seulement restituent les 4 ou 5 chapitres initiaux (une trentaine de pages). Cet épisode révèle l'intention de l'auteur qui vise un type de public particulier, qu'Hutcheon a appelé « knowing audiences » (Hutcheon 120-128) : il s'agit des lecteurs qui connaissent le texte source et qui vont donc lire l'adaptation dans un continuel va-et-vient entre les deux œuvres. Un lecteur qui n'appartiendrait pas à cette catégorie accéderait malgré tout à l'essentiel (le monstre apprend à parler) mais le traducteur qui a besoin de conférer du sens à l'histoire qu'il traduit doit forcément recourir au texte source pour préciser ce flou, combler les lacunes.

Chez Deprez, le récit est encore plus succinct, le personnage de Safie a été supprimé et l'histoire de la famille de Lacey limitée au strict minimum pour justifier l'acquisition du langage par le monstre : choix que l'auteur regrette mais qui lui a été dicté par la nécessité de condenser le récit en 62 planches (Stievenart). De façon générale, Deprez se détache davantage de la matière narrative source et n'hésite pas à supprimer des personnages ou certains développements de l'intrigue. Toute la biographie de Victor Frankenstein est ainsi évincée, on ne sait de l'histoire familiale ou du parcours universitaire de Victor que le minimum nécessaire pour les inscrire dans la diégèse, dont le monstre est le personnage principal : disparaissent ainsi la mère, le premier frère, les professeurs d'université, les liens d'amitié adolescente qui unissent Victor et Henry, la servante Justine accusée injustement du meurtre de William... Par ailleurs, William et Elizabeth n'existent que parce qu'ils servent à assouvir les désirs de vengeance de la créature ; ils sont réduits à de simples fonctions – le petit frère, la fiancée – deux figures de l'innocence qui en font les victimes idéales.

Transpositions graphiques

Au niveau graphique, chez Crepax comme chez Deprez, la polyphonie structurelle empruntée au roman est matérialisée par la représentation des narrateurs. Ceux-ci sont présents non seulement au moment charnière du changement de voix narrative mais également tout au long de leur récit, dans une récurrence qui devient presque obsessionnelle. Les premières pages de Crepax en témoignent : sur la première, Walton est représenté deux fois, dans un dessin occupant plus de la moitié de la planche qui est en pleine page (comme la quasi totalité des planches de l'album) ; le bateau, vecteur de l'histoire qu'il va raconter, est littéralement pris entre les deux portraits du narrateur. Quant à la deuxième planche, elle illustre le système narratif de l'échange épistolaire, montrant tout d'abord l'acte d'écriture avant de représenter,

dos à dos, d'une part l'émetteur de la lettre, Walton, de l'autre la destinataire, sa sœur Margaret, assise, tenant dans sa main droite la lettre décachetée dans un décor bourgeois de l'Angleterre victorienne.



Guido Crepax. *Comte Dracula suivi de Frankenstein*, trad. D. Gachet. Arles : Actes Sud, 2014, p. 147 et 148. Avec l'aimable autorisation des ayant droits et des Éditions Actes Sud

Cependant, dans la mise en espace des voix narratives, Crepax brouille les pistes et joue sur la confusion entre personnage et narrateur. En effet, l'image donne à voir le personnage mais utilise un code graphique pour signaler que les paroles prononcées sont bien celles du narrateur : le discours apparaît alors soit de façon assez traditionnelle, sous forme de récitatif, soit, plus subtilement, dans un phylactère relié au personnage par une succession de petits cercles aux contours tremblés (comme le sont ceux des bulles). C'est ainsi que le lecteur distingue la parole du protagoniste (extension pointue du phylactère) de celle du narrateur. Par ces indications graphiques, Crepax crée donc une distance avec la narration, en souligne la subjectivité et remet ainsi en question la véracité du propos. Il amène le lecteur à s'interroger, à douter.

Deprez, dans la première planche de son album, choisit d'entrer dans le récit *in medias res*, comme l'avait fait Mary Shelley créant ainsi un effet de suspens : le lecteur découvre la lettre que Walton écrit à sa sœur sans rien savoir du personnage ni du voyage qu'il a entrepris ; il le découvrira peu à peu au fil du texte. Dans l'adaptation de Deprez, le texte de cette lettre, au

sens de Furetière⁵, inscrit dans les cartouches, donne donc à entendre la voix de Walton en train d'écrire à sa sœur mais c'est une voix-off, tandis que les illustrations font découvrir au lecteur le bateau avant de se focaliser sur le marin qui va voir l'étrange apparition, le traîneau sur lequel file la créature.



3

Extrait de *Frankenstein*. Denis Deprez © Casterman, 2003. p. 3. Avec l'aimable autorisation des auteurs et des Éditions Casterman

⁵ « Écrit que l'on envoie à un absent pour lui faire entendre sa pensée » (Furetière 1690).

Ce n'est qu'à la page suivante que l'on découvrira Walton, occupé à écrire. Son nom cependant n'est pas donné, il n'apparaîtra que dans la dernière séquence de l'album qui, justement, tourne autour de la question du nom. Pour marquer le changement de narrateur Deprez, par la suite, utilise une série de plans de plus en plus rapprochés qui focalise l'attention du lecteur sur le personnage au moment où celui-ci va prendre la parole ; il s'appuie également sur la mise en page – le changement de narrateur correspond au changement de planche – et sur une variation chromatique appuyée : ainsi, par exemple, passe-t-on des bleus et des violets aux verts et aux marrons quand nous quittons Walton pour suivre le récit de Victor Frankenstein.



Extrait de *Frankenstein*. Denis Deprez © Casterman, 2003. p. 8 et 9. Avec l'aimable autorisation des auteurs et des Éditions Casterman

À la différence de ce que propose Crepax, les voix des narrateurs et des personnages sont distinguées de manière classique, les unes comme des récitatifs inscrits dans des cartouches, les autres comme des répliques de dialogues, logées dans les phylactères. C'est d'une autre manière que Deprez crée la confusion chez le lecteur, brouille les pistes. En effet, pour susciter un sentiment d'inquiétante étrangeté (*Unheimliche*), pour créer un climat oppressant d'angoisse, Deprez s'attaque aux frontières qui séparent le rêve, ou plutôt le cauchemar, de la

réalité. Sa volonté est d'égarer le lecteur qui ne sait plus si ce qu'il lit participe du rêve du personnage ou de l'histoire racontée par le narrateur.

Travail stylistique

Si les deux auteurs reproduisent donc le système énonciatif du texte source, la dette de Crepax envers le roman de Mary Shelley passe également par la référence au texte lui-même. En effet, et selon un principe qu'il a maintes fois revendiqué, Crepax se veut fidèle à la source : « je m'efforce toujours de rester très fidèle au texte, mon apport personnel se situant sur un autre plan » (Groensteen 16). Particulièrement aux moments où, sur le plan narratif, l'adaptation accorde son rythme à celui du texte premier (c'est-à-dire en préserve la longueur relative), on peut relever chez Crepax un usage intense de la citation, affichant ainsi sa dette envers l'écriture source. Les mots, les formulations que l'on retrouve alors sont ceux de Mary Shelley : Crepax effectue un minutieux travail de marqueterie qui consiste à prélever des phrases ou des fragments de phrases dans le roman pour en faire un montage dans le texte de sa bande dessinée. Ainsi, par exemple, le récit de l'apprentissage à marche forcée de Victor Frankenstein se voit concentré sur une demi-planche.

La section qui suit s'intitule « Une sinistre nuit de novembre » et reprend donc l'expression ouvrant le chapitre V : « It was on a dreary night of November that I beheld the accomplishment of my toils ». Cependant, dans ce passage clef qu'est l'animation de la créature, la référence à laquelle s'adosse l'œuvre de Crepax n'est plus le roman de Mary Shelley mais bien le film de James Whale. En témoignent à la fois le texte, qui reprend la réplique désormais célèbre d'Henry Frankenstein saisissant la main du monstre qui vient de bouger – « It's alive, it's alive » (séquence 10, 0h25) – mais aussi, et surtout, l'aspect physique de la créature.

Le processus d'adaptation inclut donc un recours à l'intertextualité. La nouvelle œuvre s'écrit, se dessine ou se filme en se superposant à sa source voire aux autres adaptations qui en ont été faites précédemment : comme le souligne Linda Hutcheon, la notion de palimpseste est alors fondamentale dans l'approche critique de l'adaptation (6 ; 21-22)



Guido Crepax. *Comte Dracula suivi de Frankenstein*, Arles : Actes Sud, 2014, p. 165. Avec l'aimable autorisation des ayant droits et des Éditions Actes Sud

Depez prend davantage de liberté : si les premières planches font entendre, dans les cartouches réservés à la voix du narrateur, des passages ou des tournures empruntés au roman de Mary Shelley (ou calqués sur le texte de Shelley), les scènes dialoguées font immédiatement

le choix d'une langue modernisée, contemporaine. Et quand la créature entame le récit de sa vie de fuite et d'errance, le style change à nouveau ; c'est celui, très particulier, de Denis Deprez qui prend le relais dans une succession de phrases nominales, de syntagmes juxtaposés. Au fil des planches, les liens qui unissent l'album au texte source se distendent, laissant plus de place à des variations, stylistiques comme narratives.



Extrait de *Frankenstein*. Denis Deprez © Casterman, 2003. p. 6 et 32. Avec l'aimable autorisation des auteurs et des Éditions Casterman

Deprez donne dans son adaptation une plus large place au récit des meurtres commis : le monstre raconte l'assassinat de William avec une certaine délectation sadique, absente du roman originel. Au laconique « je déchirai en lambeaux l'œuvre que j'avais commencée » du Victor Frankenstein de Mary Shelley racontant comment il a détruit ce qui devait devenir la compagne de la créature, Deprez substitue six cases détaillant l'acharnement de Frankenstein sur le corps encore inanimé. Enfin, l'assassinat d'Henry Clerval, objet d'une ellipse chez Mary Shelley, devient une scène importante de l'adaptation : alors qu'il se réfugie sur la plage, Frankenstein y rencontre le monstre, à côté d'une barque où se trouve le corps d'Henry. Là encore la créature décrit en détail comment elle a tué Clerval avant de mettre le feu à la barque et au cadavre.

On pourrait se demander si cette variation entre texte adapté et adaptation est à mettre en relation avec le changement de médium. Linda Hutcheon oppose le *telling mode* de la littérature au *showing mode* du cinéma (Hutcheon 38-46). La bande-dessinée se situe à la croisée de ces deux modalités et donc peut jouer sur les deux tableaux. Pour représenter l'acte particulier du meurtre, ou de façon plus générale, des scènes choquantes, l'impact de l'image est plus immédiat et plus fort que celui des mots ; le *showing mode* produit chez le lecteur un effet plus violent que le *telling mode*. Deprez, pour l'évocation des meurtres, choisit de mettre l'accent sur la représentation graphique dans une seule scène – celle où c'est Frankenstein qui tue –, alors que dans les deux autres elle passe par la parole du monstre. La créature et Frankenstein sont tous les deux des monstres meurtriers ; privilégier le *showing mode* pour Frankenstein est aussi un moyen de dénoncer et de rendre plus évident et inacceptable la monstruosité du créateur.

Créature et créateur

Pour Crepax comme pour Deprez, quand il s'agit de représenter la créature, l'inspiration est évidente à tous les lecteurs, même à ceux qui n'auraient pas vu le film de Whale, tant cette image du monstre est devenue populaire, a été reprise d'innombrables fois dans les productions artistiques mais aussi, sur le plan commercial, dans tous les produits qui en dérivent. Deprez le revendique :

La seule image que j'ai utilisée est une photo de Boris Karloff. Cet acteur étant devenu au fil du temps l'archétype de la créature du docteur Frankenstein j'ai utilisé son image pour lever toute ambiguïté pour la perception de la créature. J'avais besoin que d'emblée le lecteur comprenne que c'était bien la créature du Docteur Frankenstein et aucune autre. (Stievenart)

Les dessinateurs reprennent donc les attributs caractéristiques du monstre de Whale : son crâne carré, ses cheveux très noirs, la balafre qui marque son front et, surtout chez Crepax où on le voit souvent en pied, son costume noir trop petit et ses grosses chaussures montantes. Plusieurs dessins de l'artiste italien rappellent avec force certaines images du film inaugural : celles, fréquentes dans l'album, où la créature est de dos (première apparition dans le film), ou encore celle où il tient la petite fille dans ses bras, pour n'en citer que deux. Crepax réussit également, dans des images pourtant fixes, à suggérer sa démarche heurtée et titubante.



Guido Crepax. *Comte Dracula suivi de Frankenstein*, Arles : Actes Sud, 2014, p. 166. Avec l'aimable autorisation des ayant droits et des Éditions Actes Sud

Chez Deprez, cette filiation est moins clairement revendiquée ; par exemple, dans la planche citée précédemment (récit de l'assassinat de William), ce sont deux icônes du cinéma d'épouvante qui sont convoquées : non seulement la créature de Frankenstein incarnée par Boris Karloff dans le film de Whale mais aussi Nosferatu le vampire, joué par Max Schreck dans le film de Murnau (1922). Le travail de Deprez se concentre avant tout sur le visage du monstre et la technique de l'acrylique qu'il utilise permet, par la superposition des touches, de

souligner la nature artificielle et composite de cet être mais aussi de suggérer l'idée d'une chair en décomposition (Cheilan 387).



Extrait de *Frankenstein*. Denis Depez © Casterman, 2003. p. 30 et 40. Avec l'aimable autorisation des auteurs et des Éditions Casterman

Crepax se démarque lui aussi du modèle qu'est Boris Karloff pour se rapprocher du portrait proposé par Shelley. Il supprime tout ce qui, dans l'aspect de la créature, souligne son caractère de créature artificielle : les cicatrices marquant la jonction des différents « morceaux sont visibles sur certaines images mais ce sont de simples traits, fins, et le visage est épargné. Outre la taille démesurée de huit pieds (soit plus de deux mètres quarante) précisée dans le roman de Mary Shelley, le caractère monstrueux de la créature réside, chez Crepax, essentiellement dans les longues mèches de cheveux qui lui barrent le visage et dans le regard, dans les yeux. Peut-être les mèches de cheveux sont-elles le souvenir de la première version du monstre de Whale, qui portait sur le front deux marques symétriques. Chez Crepax – et comme il le souligne lui-même en introduisant une traduction du texte original – le visage qu'il donne à la créature se veut conforme à la description qu'en faisait Mary Shelley :

Beautiful! Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun-white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips. (Shelley chapter 5)



Guido Crepax. *Comte Dracula suivi de Frankenstein*, Arles : Actes Sud, 2014, p. 166. Avec l'aimable autorisation des ayants droits et des Éditions Actes Sud

Le paradoxe étant bien sûr que Crepax utilise le noir et blanc et reproduit la description de Mary Shelley pour suggérer au lecteur de colorer lui-même le portrait qu'il dessine ; indications que ne suivront pourtant pas les éditeurs dans leur couverture en couleur.

Chez les deux auteurs, ce sont essentiellement les yeux qui fonctionnent comme indice de la nature différente de la créature, comme déjà le suggérait le texte de Shelley au fameux chapitre 5 : « his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun-white sockets in which they were set and his eyes, if eyes they may be called, were fixed on me ».

L'unique planche de l'album de Crepax découpée en vignettes met l'accent sur cette caractéristique. Crepax se saisit de l'occasion que lui offre le texte de Mary Shelley pour s'arrêter sur un détail du corps humain, selon un procédé qui lui est cher. Cette esthétique du fragment constitue en effet un élément fondamental de sa poétique. Dans cette planche, Crepax reprend et modifie le roman de Shelley pour le dédoubler et multiplier le va et vient entre les yeux d'Henry, ceux de la créature et ceux de Victor ; cette alternance, le choix du très gros plan des yeux vus de face, ainsi que la découpe de la légende en morceaux de phrases construits en écho et dont le rythme incantatoire est suggéré par les points de suspension, concourent à créer un effet hypnotique sur le lecteur comme sur le personnage d'Henry, représenté dans les vignettes plus petites sur la droite. La disposition de la planche oblige le regard du lecteur à un double parcours : le rigoureux parallélisme des colonnes incite d'abord à une lecture de haut en bas de la colonne de gauche puis à reproduire le mouvement pour celle de droite ; la disposition du texte dans les gouttières qui deviennent cartouches y contribue puisque le lettrage ne dépasse jamais la séparation pourtant non matérialisée entre les deux colonnes. Cependant, la disposition en bandes et le fait que le personnage regarde non pas en face de lui, comme les yeux, mais sur la gauche ramène les yeux du lecteur sur ceux d'Henry et du monstre. On note alors des effets d'analogie entre les images de gauche et celle de droite (les sourcils, l'absence puis la présence des cheveux dans les deux premières bandes, etc.) mais à l'immobilité fixe des yeux de gauche se superpose l'oscillation du visage de Victor, qui regarde d'abord droit devant lui (mais sur la gauche c'est-à-dire symboliquement vers le passé). Sa tête semble dans un premier temps se pencher d'avant en arrière puis son visage se détourne vers la droite comme pour échapper à l'emprise du regard, avant de revenir vers la gauche et de se renverser en arrière comme en proie au sommeil hypnotique. La planche se compose de 5 bandes donnant donc une présence plus importante aux yeux du monstre, dont la force culmine dans la bande centrale où ils sont parfaitement alignés avec l'œil de Victor, qui lui aussi regarde droit devant lui.



Guido Crepax. *Comte Dracula suivi de Frankenstein*, Arles : Actes Sud, 2014, p. 202. Avec l'aimable autorisation des ayants droits et des Éditions Actes Sud

Dans les planches qui narrent l'animation de la créature, Crepax se focalise également sur les yeux : la planche où celle-ci prend vie reprend les couleurs qui, dans l'album, sont associées au

cauchemar : des bruns, des ocres, rehaussés par des violets ou des bleus sombres. Dans un effet de zoom, cadré sur le visage du monstre, on voit celui-ci se redresser. Les plans de plus en plus rapprochés culminent sur un très gros plan de l'œil, vu de face, qui semble fixer le lecteur. La vignette suivante, qui occupe tout l'espace de la bande, montre le visage terrorisé de Victor qui fuit et se détourne de la créature sans toutefois pouvoir détacher ses yeux de ceux du monstre. Les reflets plus clairs (et tout particulièrement le blanc de l'œil) qui font sortir le visage de l'ombre attirent l'attention ; le lecteur suit alors le regard de Victor rivé sur les yeux du monstre que l'on distingue à peine au second plan. Dans le phylactère, commence la litanie que l'on retrouvera à plusieurs reprises dans les planches suivantes et où le terme « yeux » alterne avec des onomatopées exprimant l'effroi. La dernière bande poursuit la litanie, tandis que le personnage, de dos, s'enfuit ; elle s'achève sur l'image de la foudre qui ouvrait déjà la séquence de l'animation de la créature et la clôt ici, comme une parenthèse.



13

Extrait de *Frankenstein*. Denis Deprez © Casterman, 2003. p. 13. Avec l'aimable autorisation des auteurs et des Éditions Casterman

Dans la représentation du monstre qu'il propose, Crepax choisit également de s'éloigner de la créature hideuse et maléfique que celle-ci est devenue au cinéma au fil des ans. Si, dans le premier film de Whale, elle était pathétique et suscitait la pitié, les films qui ont suivi ont

radicalisé son aspect de monstre primitif et destructeur. Il est devenu un des *Universal Monsters* au même titre que la momie, le loup-garou, Dracula, qu'il rencontre d'ailleurs dans certains films. Chez Crepax, le caractère malgré tout humain est préservé physiquement comme il l'est psychologiquement et c'est sans nul doute pour cette raison que l'auteur a voulu à tout prix garder l'épisode de l'acquisition du langage. Les choix graphiques de Crepax pour ce dernier album participent à cette revalorisation du monstre en ce qu'ils donnent la primauté aux personnages. Crepax, en effet, est reconnu comme un des grands maîtres de la BD européenne pour son caractère novateur, notamment en raison du traitement particulier qu'il réserve à la case et à l'organisation de la planche. Dans les dernières années de sa carrière, à partir de l'adaptation du *Procès de Kafka*, son style change : le trait devient plus sec, les ombres disparaissent, les hachures prennent le pas sur les noirs... (Rossi 294). Ainsi, et à l'exception notoire de la planche examinée ci-dessus, la vignette disparaît dans *Frankenstein*, même si sur certaines pages Crepax utilise les lignes du dessin pour évoquer des semblants de vignettes ou de strips. L'unité minimale devient donc la planche ; celle-ci, très souvent, prend tout son sens par son inscription dans l'unité supérieure qu'est la double page. Les planches 37 et 38, centrées sur le monstre, constituent une illustration particulièrement signifiante de la façon dont Crepax a mis le style graphique très personnel qui est le sien au service de la transmutation de l'œuvre, situant, pour reprendre la phrase citée plus haut, sur cet « autre plan » son « apport personnel ».

Cette double page se situe au début de la section « Récit du monstre : “Écoute mon histoire” », après une première planche retraçant le moment où Frankenstein rejoint le monstre et où il demande à celui qu'il appelle « démon ignoble » de le « délivrer de sa vue ». La créature prend alors la parole dans une langue parfaite pour se justifier et, ce faisant, mettre Frankenstein devant ses responsabilités de demiurge. L'unité des deux planches se crée autour de la révélation de la monstruosité : dans la première, il s'agit de la laideur physique que la créature découvre en voyant son propre visage reflété dans une flaque d'eau ; dans la seconde, c'est sa propre voix, les « sons rudes et inarticulés qui sort[ent] de ses lèvres » qui l'« épouvant[ent] ». Toute la double page met en scène une seule notion, celle de la solitude, et un seul sentiment, celui de la déréliction d'un être qui se découvre abandonné par son créateur et irrémédiablement exclu de la société humaine. Graphiquement, ce sentiment dysphorique est communiqué au lecteur par différents moyens. Tout d'abord, l'éviction progressive de Frankenstein (visage à demi caché par la main du monstre puis silhouette s'éloignant, de dos) laissant le personnage de la créature occuper seul l'espace, qu'il sature de sa présence. Il est en effet représenté 11 fois (12 si l'on compte le reflet dans la flaque) sur cette double page où les plans moyens alternent avec les gros plans du visage, alors que les éléments du paysage se raréfient : cabane esquissée au début de la planche 1 (c'est dans cette cabane que se déroule l'épisode suivant, épisode crucial de l'apprentissage de la langue) et, en fin de planche 2,

l'espace hautement symbolique du bosquet, figurant la forêt, éclairé par la pleine lune (ces deux éléments reviendront de façon récurrente dans la suite du récit graphique). Ensuite par la prédominance du noir, couleur du costume de la créature – géant de huit pieds mais qui, dans ces planches, au mépris parfois de la perspective, semble, dans un mouvement d'anamorphose, prendre des proportions inattendues – noir du costume que reprend le fond noir de la flaque d'eau (planche 1) et de la nuit (planche 2), noir d'autant plus présent et d'autant plus sombre qu'il s'inscrit en fort contraste sur le fond majoritairement blanc des planches. De manière plus explicite, les postures du personnage quand il est représenté en entier traduisent l'accablement (il est courbé, tête basse), et les expressions de son visage dans les effets de zoom des gros plans expriment tout à tour la consternation, l'horreur, la profonde tristesse.

Crepax souligne ainsi l'importance de ce moment clef qu'est la prise de conscience de l'irréductible différence, en le présentant comme un épisode à part : le demi-visage de la créature tourné vers la droite en haut de la première planche peut se lire comme un signe typographique, une parenthèse ouvrante, tandis que ce même visage repris en bas à droite, cette fois tourné vers la gauche figure la parenthèse de fermeture ; cette idée d'une séquence close sur elle-même est également suggérée par la disposition des représentations du personnage en pied qui forment une sorte de cercle, le bras tendu du monstre obligeant l'œil du lecteur à « boucler la boucle » du cercle de l'isolement, qui est désormais la condition de la créature. Ce bras tendu peut également désigner la cabane, vers laquelle en effet se dirige le monstre dans la planche qui suit ou, plus sûrement, être un index accusateur, pointé vers Frankenstein.



Guido Crepax. *Comte Dracula suivi de Frankenstein*, Arles : Actes Sud, 2014, p. 180 et 181.
Avec l'aimable autorisation des ayant droits et des Éditions Actes Sud

Deprez met au centre de son interprétation du mythe le personnage de Victor Frankenstein : il veut, à travers son adaptation, réfléchir aux « liens monstrueux qui unissent et séparent le docteur Frankenstein et sa créature » (Stievenart). C'est avec Victor que le lecteur chemine tout au long de l'album, même aux moments où celui-ci n'est pas le narrateur. Afin de montrer l'état de confusion croissante dans lequel plonge Victor à partir du moment où la créature s'anime et qu'il réalise brutalement, en voyant les yeux de celle-ci, qu'il a commis l'irréparable et qu'il court à sa propre perte, Deprez use de plusieurs techniques. Sur le plan iconographique, au fil des planches, les images se font de plus en plus floues, les contours de moins en moins nets, la texture de l'image de plus en plus pâteuse, contraignant le lecteur à s'arrêter sur la vignette, à la scruter pour essayer de comprendre ce qui y est représenté. Cette difficulté est parfois renforcée par le texte même qui, au lieu d'éclairer le sens, le rend encore plus obscur

car ce qui est représenté ne correspond pas à ce qui est raconté : ainsi, dans l'épisode qui suit l'anéantissement de la créature femme, le texte rapporte les pensées de Victor pleurant la mort de son petit frère William, alors que les images nous donnent à voir la créature dans une barque. Trois planches plus loin, le lecteur apprendra que la barque contient le cadavre de Clerval, assassiné par le monstre. Ce n'est qu'à ce moment que le lecteur peut comprendre le sens de cette disjonction des canaux visuel et textuel : les deux scènes, en effet, apparemment sans lien, évoquent en réalité des situations similaires (meurtre commis par le monstre, deuil que doit faire Frankenstein)

Mais l'apport personnel de Deprez se situe surtout dans l'ajout d'une dimension onirique, inexistante chez Mary Shelley. À plusieurs reprises, Victor se perd dans des songeries ou des délires, des rêves ou des cauchemars sans que le lecteur puisse vraiment percevoir le passage de la frontière entre réalité et état second. Les moments les plus troublants sont l'évocation de la mort de William et celle du meurtre d'Elizabeth. Dans le premier, Victor, qu'Henry a emmené dans une station thermale blottie à l'ombre des montagnes, vient de recevoir la lettre de son père lui apprenant la mort de William : il revoit le petit garçon, courant dans un champ de coquelicots. Il se lance à la poursuite de l'enfant qui se réfugie dans une cabane. Mais au moment où Victor s'en approche, c'est la créature qui en sort et lui raconte le meurtre de William. Puis il accable son créateur de reproches et se met à lui raconter sa vie : nous renouons donc là avec les épisodes connus du roman où la rencontre avec le monstre advient dans la réalité. Cependant, la planche qui suit la confession du monstre met à nouveau en scène Henry, appelant Victor, en train d'errer, physiquement et mentalement, seul dans un paysage confusément esquissé. Ainsi le doute s'installe dans l'esprit du lecteur : Victor a-t-il réellement rencontré la créature ? Lui a-t-elle fait le récit de sa vie ou tout cela n'est-il que le produit de l'esprit tourmenté de Victor ? Seul le lecteur connaissant l'œuvre source peut trancher. Mais Deprez continue à semer le doute en introduisant une nouvelle séquence onirique, cette fois-ci tout entière tirée de sa propre imagination : alors que Victor est rentré chez lui et qu'il se promène avec Elizabeth, celle-ci lui déclare que William aimerait le revoir. Victor s'en étonne mais arrivent un homme à cheval et un petit garçon : la créature et William. La planche reproduite ci-après met en scène le rêve de Victor, en réalité prémonitoire.

Si la première scène se donne comme l'interprétation personnelle que fait Deprez du texte source de Shelley, la deuxième est une variation, un ajout qui vise à renforcer cette lecture. On peut aussi interpréter la graphie très particulière utilisée pour le titre *FrAnKeNsTein* comme la visualisation de la confusion qui caractérise l'univers créé par Deprez. On voit bien ici à l'œuvre l'adaptation comme processus d'interprétation et d'appropriation (Hutcheon 8).



56

Extrait de *Frankenstein*. Denis Depez © Casterman, 2003. p. 56. Avec l'aimable autorisation des auteurs et des Éditions Casterman

Conclusion

Ces deux adaptations sont le fruit de choix très différents : l'une mise sur le dessin, l'autre sur la couleur. Si la « fidélité » à la lettre du texte est plus marquée chez Crepax que chez Deprez, toutefois, les deux auteurs restent fidèles à l'« esprit » de l'ouvrage et aux questionnements qu'il a suscités, chez Mary Shelley et chez tous ceux qui ont lu son roman, qu'ils soient simples lecteurs, adaptateurs ou épigones.

L'adaptation devient alors occasion d'une confrontation entre plusieurs modes d'expression. L'influence de nombreux artistes peintres (Munch, Matisse, Derain, Monet, Van Gogh, Klein, Turner...) et de certaines œuvres picturales est très prégnante chez Deprez (Pelissier 2016), alors que Crepax use d'un style graphique assez froid, à la fois distant et très serré sur les personnages. Représentés comme des silhouettes, ceux-ci semblent prompts à se déformer, à l'image du monde que la création du monstre a bouleversé (Rossi).

L'une et l'autre adaptation témoignent quoi qu'il en soit d'une profonde affinité avec les œuvres sources : les albums démontrent que celles-ci ont nourri les jeunes lecteurs/spectateurs que furent les auteurs mais aussi qu'elles ont influencé leur parcours professionnel, qu'elles ont trouvé des échos dans leur façon de pratiquer la bande dessinée. Dans cette entreprise de transformation de la matière textuelle en matière graphique qu'est l'adaptation, chacun des auteurs a expérimenté les voies qui permettent à sa propre narration graphique de se déployer.

Deprez revendique ainsi cette liberté créatrice : « La dimension onirique c'était plonger dans l'âme tourmentée du Docteur Victor Frankenstein [...] je voulais apporter une couche supplémentaire au récit, une façon de prendre une distance avec Mary Shelley » (Stievenart).

Bibliographie

Sources primaires

Crepax, Guido. *Frankenstein*. Montepulciano : Grifo Edizioni, 2002.

---. *Comte Dracula suivi de Frankenstein*. Trad. D. Gachet. Arles : Actes Sud, 2014.

Deprez, Denis. *FrAnKeNsTein*. Bruxelles : Casterman, 2003.

Shelley, Mary. *Frankenstein*, 1816. <https://www.gutenberg.org/files/84/84-h/84-h.htm>

Consulté le 17 février 2020.

Whale, James. *Frankenstein*. USA : Universal Pictures, 1931.

Ouvrages et articles cités ou consultés

- Cheilan, Liliane. « Les représentations du gothique dans la bande dessinée. Exemples de Frankenstein et de Dracula. » *Persistances gothiques dans la littérature et les arts de l'image*. Dir. Lauric Guillaud, Gilles Menegaldo. Paris : Bragelonne, 2012. 381-397.
- Crepax, Antonio. « Introduzione » in Crepax, Guido. *Frankenstein*. Montepulciano : Grifo Edizioni, 2002. 7-9.
- Eco, Umberto. *Dire presque la même chose*. Trad. Paris : Grasset, 2007
- Freud, Sigmund. « *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* ». Trad. B. Féron. *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard, 1985. 216-263.
- Furetière, Antoine. « Lettre ». *Dictionnaire universel*. La Haye : Arnout et Reinier Leers, 1690. Non paginé.
- Art. Groensteen, Thierry et al. « Guido Crepax ». *Cahiers de la bande dessinée* n° 52. Grenoble : Glénat, 1982.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge, 2006.
- Pelissier, Pierre-Gilles. « Formes de la SF : Frankenstein de Denis Deprez ». *Actusf* 31 octobre 2017. Consulté le 13 février 2020.
<https://www.actusf.com/detail-d-un-article/Formes-de-la-SF-FrAnKeNsTein-de.html>
- Rossi, Sergio. « Guido Crepax ». *Jekyll e altri classici della letteratura*. Bologna : Black Velvet, 2011. 293-296.
- Stievenart, Séverine. « Frankenstein par Denis Deprez ». *Khimaira, un monde d'imaginaire* 1^{er} juillet 2003. Consulté le 12 février 2020.
<http://www.khimairaworld.com/frankenstein-par-denis-deprez/>