



**HAL**  
open science

**“ Les affranchis : pour une adaptation libre. Le cas de  
“El hombre descuadernado”, adaptation du “Horla” ”**

Benoit Mitaine

► **To cite this version:**

Benoit Mitaine. “ Les affranchis : pour une adaptation libre. Le cas de “El hombre descuadernado”, adaptation du “Horla” ”. Bande dessinée et Adaptation (Littérature, cinéma, TV), Presses universitaires Blaise Pascal, 2015, Littératures, 978-2-84516-682-0. hal-01104326

**HAL Id: hal-01104326**

**<https://u-bourgogne.hal.science/hal-01104326>**

Submitted on 20 Mar 2024

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

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

## Les affranchis : pour une adaptation libre. Le cas de *El hombre descuadernado*, adaptation du « Horla »

Benoît MITAINE

« Comme Eisenstein en son temps, je reste convaincu  
que la meilleure façon d’approcher la réalité  
est d’aller au-delà du réalisme<sup>1</sup> ».  
(Felipe Hernández Cava)

Guy de Maupassant fait partie des auteurs français les plus régulièrement adaptés, que ce soit au théâtre, au cinéma et à la télévision ou en bande dessinée<sup>2</sup>. S’il est peu aisé d’expliquer

---

1. Texte original : « Como Eisenstein en su día, sigo defendiendo que la mejor forma de acercarse a la realidad es trascender el realismo ».

2. L’auteur du site Maupassantiana recense 35 adaptations théâtrales entre 1968 et 2013 avec une très forte présence du *Horla* (12 adaptations). Entre 1908 et 2013, pas moins de 101 adaptations filmiques d’œuvres de Maupassant auraient été réalisées. Sur le podium des titres les plus adaptés, figurent « Boule de suif » (10 adaptations) et, à égalité, *Bel-ami* (9) et « La Parure » (9). Quant à la télévision, l’auteur recense 81 adaptations entre 1949 et 2011. Enfin, pour la bande dessinée, au moins 7 adaptations seraient parues dans la presse entre 1952 et 1973 (apparemment jamais rééditées en album) et 25 albums ont été publiés entre 1983 et 2013. À noter que parmi ces 25 albums, tous ne sont pas exclusivement dédiés à Maupassant. Il

de façon rationnelle les causes d'un engouement qui ne s'est pas démenti tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et dont la flamme ne semble pas faiblir en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, au moins est-il possible d'avancer quelques hypothèses pour mieux comprendre l'apparente « adaptogénie » des œuvres de cet auteur (Gaudreault 271).

Au rang des facteurs découlant de l'évidence, il faut d'abord évoquer la notoriété de Maupassant qui lui vaut d'être reconnu comme un auteur canonique des lettres françaises. Père de nombreux chefs-d'œuvre devenus des classiques (*Bel-ami*, « Boule de suif », « Le Horla », etc.), il habite le présent de la mémoire de ses œuvres, pour paraphraser le titre de l'essai de Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*. La notoriété étant par elle-même une source de capitalisation<sup>4</sup> (« on ne prête qu'aux riches »), le nombre d'adaptations d'une œuvre est souvent proportionnel à son coefficient de célébrité. L'adaptation (surtout lorsqu'elle est filmique avec tout le battement médiatique et promotionnel qui va avec) sert les intérêts de l'œuvre adaptée en la remettant au goût du jour tout autant que l'œuvre adaptée, par sa notoriété déjà acquise, sert les intérêts de l'œuvre adaptante en agissant comme faire-valoir. À la notoriété de Maupassant, il faudrait ajouter, comme second facteur, la brièveté de la plupart de ses récits, qu'ils soient érotiques, réalistes ou fantastiques. Cette brièveté semble avoir eu pendant longtemps la faveur des adaptateurs en bande dessinée (à l'inverse peut-être du cinéma) dans la mesure où tout au long des années 1960-1970, avant que l'album ne devienne la forme dominante de publication, les auteurs publiaient leurs œuvres dans

---

s'agit parfois d'albums thématiques dans lesquels seule une nouvelle de Maupassant apparaîtra. Ajoutons enfin que parmi les 249 références d'adaptations sourcées par Maupassantiana jusqu'en 2013 ne figurait pas *El hombre descuartado*. Il est donc fort à parier (à part pour le cinéma peut-être) que la liste des adaptations soit encore bien plus impressionnante que celle affichée sur Maupassantiana. <<http://www.maupassantiana.fr/Adaptations>>. Consultée le 24 mai 2013.

**3.** On pense à l'adaptation filmique (mal accueillie par la critique) de *Bel-ami* (2012) par les réalisateurs anglais Declan Donnellan et Nick Ormerod, et à l'adaptation bédéique du *Horla* (d'un graphisme repoussant) de Frédéric Bertocchini et Éric Puech (Ajaccio: Éditions du Quinquet, 2012).

**4.** La question de la notoriété de l'auteur se double dans le cas présent où il s'agit de l'adaptation d'une nouvelle en bande dessinée, de la question de la notoriété des arts, la nouvelle (comme le roman) étant traditionnellement perçue comme supérieure à la bande dessinée. L'hypothèse d'une capitalisation opérant d'art à art (et non plus seulement d'auteur à auteur) est soulevée par Groensteen en 1998 (11), défendue par Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc (17-18) et Hutcheon (34, 91-92).

des revues<sup>5</sup>, ce qui les obligeait à «faire court» et à penser en feuilletons. Le troisième et dernier facteur d'adaptogénie pourrait être à chercher dans le fantastique, genre dans lequel Maupassant a excellé. Jean-Paul Gabilliet, dans son introduction au numéro de la revue *Otrante* consacrée à l'étude des liens entre «Fantastique et bande dessinée», suggère que le «fantastique est historiquement un mouvement *structurant* de la bande dessinée» dans la mesure où celle-ci, par son hybridité sémiotique, «semble [...] engendrer des vertus phantasmatiques intenses», et en ceci qu'à la différence de la littérature, elle peut «représenter sans pour autant signifier» (7). En somme, ce serait au nom de cette capacité propre à l'abstraction, que Gabilliet qualifie de «déséquilibre de l'expression», que la bande dessinée nourrirait une affinité naturelle avec «des récits à strictement parler "non-référentiels"» comme le fantastique sait en produire (Gabilliet 7).

Dans le cas d'*El hombre descuartado* (2009) du scénariste Felipe Hernández Cava (Madrid, 1953) et du dessinateur argentin Héctor Sanguiliano, dit Sanyú (Neuquén, 1951), aucune des deux premières hypothèses évoquées plus haut n'est applicable à l'œuvre. En effet, dès lors qu'ils ont pris soin de s'affranchir de toute filiation intertextuelle au niveau du titre (précisons qu'en espagnol la nouvelle de Maupassant est bien connue sous le même titre qu'en français «El Horla»), les auteurs font vœu d'indépendance vis-à-vis de l'œuvre source et choisissent (luxueusement) de se priver de la notoriété de l'œuvre adaptée et des éventuelles retombées commerciales que ce type d'adaptation peut (parfois) générer<sup>6</sup>. Quant à la brièveté et à la question du genre, les auteurs ont délibérément transformé le texte source pour produire un effet inverse: ils l'ont allongé en ajoutant des éléments biographiques sur Maupassant qui ont pour effet de mettre à mal la lecture fantastique originelle. Quant à la troisième hypothèse, elle est partiellement mobilisable (comme pour toute

---

5. Citons entre autres exemples le *Maupassant: Contes et nouvelles de guerre* de Dino Battaglia (Saint-Égrève: Mosquito, 2002), dont les nouvelles ont d'abord été publiées entre 1976 et 1977 dans la revue italienne *Linus*. En guise de contre exemple à l'argument de la faveur de la forme brève sur le récit long pour l'adaptation en bande dessinée, on pense au *Bel-ami* de René Detire paru dans le quotidien *France soir* tout au long de l'année 1952 ou l'œuvre étudiée dans ce volume par Thomas Faye, *El Cid*, de Antonio Hernández Palacios, publiés par feuilletons dans la revue espagnole *Trinca* à partir de 1971.

6. En dépit des commentaires sévères formulés par certains critiques (voir note 1 du présent article) concernant les adaptations de Proust par Stéphane Heuet, l'œuvre connaît un succès éditorial enviable accompagné de nombreuses traductions (quatorze langues différentes: <http://www.stephane-heuet.fr/>).

œuvre fantastique), mais ne saurait aucunement suffire à expliquer le pourquoi de cette adaptation.

Bref, au lieu de chercher par le bas (l'intéressement, la facilité du scénario clés en main) des explications à la «Maupassantmania» chez les adaptateurs, peut-être vaut-il mieux chercher par le haut et rappeler ce qui fonde les classiques. Les textes classiques sont sous-tendus par des sujets qui leur offrent à la fois l'universalité et l'intemporalité, qualités qui font d'eux des textes perméables et adaptables «aux questions actuelles», fondement du principe de «pluralité de lectures dans le temps» nécessaire à leur survie (Schlanger 107).

C'est de ce principe que je traiterai dans la première partie de cette étude dans laquelle il sera fait état des raisons qui ont poussé (le mot n'est pas trop fort car c'est une adaptation écrite quasiment sous la contrainte), Felipe H. Cava à adapter «Le Horla», montre que chaque génération peut remodeler (adapter) à sa guise en fonction des nouvelles peurs qui viennent travailler nos sociétés. Dans un second temps, il s'agira de questionner en deux mouvements bien distincts d'une part le scénario et d'autre part le dessin. Cela nous permettra d'évoquer quelques-unes des principales transformations scénaristiques apportées par Cava par rapport à l'hypotexte maupassantien (notamment le décloisonnement générique par ajout d'éléments biographiques sur la vie de Maupassant) et d'analyser trois des grands dispositifs graphico-narratifs utilisés par Sanyú pour donner corps à la folie :

- (1) alternance des styles baroque et expressionniste ;
- (2) mise en scène visuelle de la thématique du double et de la fragmentation ;
- (3) effets de déformation (effets de grandeurs inattendus) et de trompe-l'œil multiples agissant notamment sur la séquentialité (illusion de progression séquentielle et son inverse, illusion de statisme séquentiel). Enfin, en point d'orgue à ce jeu de sape des codes de la narration, Cava et Sanyú s'osent à découpler leurs lignes narratives au sein d'une même case, générant ainsi des disjonctions narratives qui troublent les sens du lecteur et le sens de la lecture.

## L'adaptation comme *pharmacon*

À la lecture de la préface d'*El hombre descuadernado*<sup>7</sup> rédigée par le scénariste lui-même, on comprend que cette adaptation a été l'élément moteur d'un processus de deuil qui avait du mal à se mettre en place. Felipe Hernández Cava y raconte en effet avec retenue comment la maladie d'Alzheimer a transformé, puis emporté petit à petit, sa mère. Ana Juan et Keko, dessinateurs qui comptent parmi les amis les plus proches de Cava, inquiets de voir à quel point la santé déclinante de la mère déteignait directement sur celle du fils, finirent par lui trouver, en guise de remède, une occupation bien particulière. Ils lui confièrent la création d'une nouvelle collection pour le compte des Edicions de Ponent, l'un des trois éditeurs les plus importants de bande dessinée indépendante en Espagne. Cava se mit alors à la tâche avec ses fidèles amis et fit naître en 2007 *El cuarto oscuro*, collection dans laquelle est publiée *El hombre descuadernado*.

Cette anecdote n'aurait pas d'intérêt dans le cadre de notre étude s'il ne s'avérait que cette collection est spécialisée dans les adaptations de récits classiques<sup>8</sup> de terreur. On y trouve, outre l'album de Cava et Sanyú qui est une adaptation libre du «Horla», une adaptation d'un passage du *Dracula* de Bram Stoker réalisée par Ana Juan, l'adaptation de «L'Homme de sable» de E.T.A. Hoffmann par Felipe del Barrio et Mai Prol et l'adaptation du *Tour d'écrou* de Henri James par Keko. Quant au nom de la collection, «el cuarto oscuro<sup>9</sup>», il vient du nom d'une punition qui

---

7. Titre qui proviendrait, comme le raconte Cava dans sa préface, du poète colombien Raúl Gómez Jattin (1945-1997). L'adjectif *descuadernado*, rarissime en Espagne, est utilisé assez couramment en Colombie comme synonyme de *décousu*, *incohérent*. Dans le cas présent, *L'écorché* pourrait être une traduction satisfaisante.

8. L'avantage d'adapter des classiques, comme nous l'a confirmé Keko (l'un des auteurs de la collection *El cuarto oscuro*) au cours d'un échange épistolaire datant du 27 décembre 2011, est que ces textes, n'ayant plus d'ayants droit, relèvent du domaine public et sont adaptables à moindre frais.

9. Pour en savoir plus sur les origines de cette collection, on pourra lire le témoignage de Keko: «L'idée nous est venue lors d'un de ces déjeuners fraternels que nous organisons souvent Ana [Juan], Felipe [del Barrio] et moi, à un moment [...] où Felipe traversait une très mauvaise passe. Nous avons évoqué l'idée d'une collection sur les récits de peur, genre que nous aimons beaucoup Ana et moi, et que seul Felipe pouvait diriger, et c'est de lui qu'est venue l'idée de travailler sur des classiques du genre qui avaient récemment perdu leurs droits d'auteur. Je crois que c'est aussi lui qui a suggéré le nom, lequel a été à l'origine de nombreuses plaisanteries car «El cuarto oscuro» c'est aussi un endroit où, dans certains bars gay, ont lieu des rencontres sexuelles» (fragment d'un échange épistolaire entretenu avec Keko le

doit une partie de son efficacité au double effet de la claustration et de la peur du noir. Sorte de « mitard » à demeure, « el cuarto oscuro » est cette pièce aveugle (placard, débarras) où l'on enfermait les enfants désobéissants. Bien que l'expression (et la punition) ne soit plus guère connue de nos jours, l'effet recherché n'en demeure pas moins efficace tant les mots « chambre » + « noir » sont évocateurs et générateurs d'angoisses. Au-delà de ce sens premier, il est même assez facile, qui plus est lorsque l'on sait que c'est Cava qui a proposé ce titre, d'y voir un autre sens à la portée bien plus profonde. Nul besoin d'être psychanalyste pour faire le lien entre ce titre et le nom donné à ces placards mentaux dans lesquels sont refoulés nos traumatismes : *el cuarto oscuro* est une crypte mentale (un débarras) dans laquelle l'on se débarrassera de certaines scènes psychologiquement inassimilables (Hachet, *Cryptes et fantômes*).

En l'occurrence, le choix du « Horla », et l'auteur n'en fait pas mystère, ne doit rien au hasard. Cava, dès le deuxième paragraphe de sa préface, compare la maladie d'Alzheimer à une chose étrange qui se serait emparée du cerveau de sa mère et qui se serait alimentée de ses connaissances jusqu'à épuisement (« C'était comme si quelque chose d'étrange s'était emparé de [son cerveau] et s'alimentait de toutes ses connaissances jusqu'à le laisser vierge de tout souvenir<sup>10</sup> »). Cette comparaison évoque fortement le Horla, cet être nouveau venu d'ailleurs qui s'empare des êtres humains jusqu'à leur faire perdre la raison. Et c'est ainsi qu'à la troisième page de sa préface Cava reconnaît sans ambages s'être servi de cette adaptation du « Horla », le récit le plus angoissant qu'il connaisse, comme d'« un bon prétexte pour [...] parler de ce qui était en train de m'arriver<sup>11</sup> ».

Là où les confessions de Cava deviennent plus étonnantes, c'est lorsqu'à la ligne suivante il ajoute que son adaptation ne porte pas seulement sur l'association Horla-Alzheimer, mais aussi sur

---

27 décembre 2011). Texte original : « La idea surgió en una de las fraternales comidas que habitualmente celebramos Ana, Felipe y yo, en un momento [...] muy difícil en la vida de Felipe. Hablamos de una colección de género terrorífico, algo a lo que Ana y yo somos muy aficionados, y que sólo podía dirigir Felipe, al que se le ocurrió la idea de trabajar sobre clásicos del género que habían perdido los derechos de autor en fechas recientes. El nombre creo que también lo sugirió él y fue motivo de muchas bromas porque "El cuarto oscuro" es también un lugar donde tienen lugar los encuentros sexuales en ciertos bares de ambiente gay. »

10. Texte original : « Era como si algo extraño se hubiera adueñado de él y se alimentase de todos sus conocimientos hasta irlo dejando inmaculado de recuerdos ».

11. Texte original : « un buen pretexto [...] para hablar de lo que me estaba sucediendo ».

l'identification Maupassant-Cava: «Je serais le protagoniste de ce récit et, en même temps, l'écrivain qui l'a imaginé au moment où déjà se faisait ressentir en lui la menace d'une perte de la raison<sup>12</sup>». Et d'ajouter encore une ligne plus loin: «Je devais laisser libre court aux peurs qui me rongeaient et les laisser se déverser dans le médium dans lequel j'ai le plus cru jusqu'à présent: la bédé<sup>13</sup>». *El hombre descuadernado*, à en croire ces déclarations, serait donc la transcription d'une expérience intérieure, d'un choc émotionnel, qui a failli faire basculer l'auteur dans une forme de folie, ce qui revient aussi, au moins dans le cas présent, à conférer à l'adaptation en tant que pratique culturelle des vertus cathartiques et thérapeutiques.

## Comment adapter ?

Dans la genèse d'une adaptation, deux grandes questions s'imposent naturellement: «Quelle œuvre adapter?» et «Comment l'adapter?».

Alors que la première question, qui a trouvé l'essentiel de ses réponses dans la préface d'*El hombre descuadernado*, relève du cœur et de l'âme, la seconde question relève plus de la mécanique textuelle: sélectionner, condenser, transformer... Cependant, l'on a trop souvent tendance à l'oublier, l'adaptation en bande dessinée comporte deux niveaux: elle commence par une adaptation de texte à texte faite par le scénariste, et est suivie par une seconde adaptation qui est celle que le dessinateur fait du scénario qui lui a été remis. L'adaptation graphique de l'adaptation textuelle est à géométrie variable selon que le scénariste et le dessinateur sont deux individus distincts et surtout selon la part de liberté laissée au dessinateur. Si, comme le rappelle le sémiologue Oscar Steimberg (Berone et Reggiani), le scénariste prend souvent l'ascendant sur le dessinateur, nous allons voir avec *El hombre descuadernado* qu'il n'existe pas de hiérarchisation entre un Auteur avec un A majuscule et un dessinateur qui serait simplement les petites mains du premier. Cet album est l'œuvre de deux auteurs, de deux artistes qui ont chacun de leur côté adapté «Le Horla» avec leurs outils, leur savoir-faire et leur sensibilité.

---

12. Texte original: «Yo sería el protagonista de ese relato y, al mismo tiempo, el escritor que lo urdió cuando ya estaba amenazado por la pérdida de la cordura».

13. Texte original: «Tenía que dar rienda suelta a los miedos que me corroían a través del cauce en el que más he creído a la fecha: el tebeo».



## Cava adapte Maupassant

Souvent considéré comme « le scénariste le plus important de la bande dessinée espagnole » (dixit Peeters et Baetens sur leur site des Impressions Nouvelles), Cava est un scénariste volontiers élitiste bien plus mu par la réflexion qu'inspiré par la recherche du succès éditorial. Rétif à toute création classique et scolaire, Cava est de ces auteurs qui louvoient sans cesse avec leur sujet et qui ne donnent jamais de réponse toute faite à ses lecteurs. Il le fait délibérément et parfois avec des raisons difficiles à soupçonner :

Je voulais faire toute une déclaration de principes sur une façon d'aborder un drame personnel qui échapperait à la mode, tellement en vogue, d'évoquer les maladies sur des bases supposément réalistes. Comme Eisenstein en son temps, je reste convaincu que la meilleure façon d'approcher la réalité est d'aller au-delà du réalisme<sup>14</sup>. (Je traduis)

Pour cet amateur du non-dit, un texte comme « Le Horla » qui se noue autour de la thématique du double, de la dépossession et de la vampirisation l'emporte haut la main sur n'importe quel scénario réaliste sur l'alzheimer. En outre, on s'en souviendra, *El hombre descuadernado* raconte moins l'histoire d'une maladie que celle de la souffrance d'un écorché, qu'il s'agisse de Cava ou de Maupassant. Cela fait de cet album une sorte d'écheveau dans lequel diverses trames narratives sont tressées : celle du « Horla » avec en filigrane la maladie d'Alzheimer et celle de la vie de Maupassant avec, là encore, en filigrane la vie de Cava. En somme, c'est bien une forme de migration générique qui est impulsée dans cette adaptation qui confère au « Horla » une épaisseur biographique (Maupassant diariste de son récit) plus assumée que dans la nouvelle d'origine qui était plutôt à lire comme une forme d'autofiction. Toutefois, la composante autofictionnelle n'a pas totalement disparu car si Cava

14. Texte original : « Yo quería hacer toda una declaración de principios sobre una manera de abordar un drama personal que huyese de la moda, tan en boga, de apelar a enfermedades desde presupuestos presumiblemente realistas. Como Eisenstein en su día, sigo defendiendo que la mejor forma de acercarse a la realidad es trascender el realismo ». Extrait d'un échange épistolaire que j'ai tenu avec Felipe Hernández Cava en date du 12 janvier 2012. Pour mieux comprendre cette citation, il faut savoir que Paco Roca, dans une bande dessinée intitulée *Arrugas* (Astiberri, 2007), œuvre qui a connu un très gros succès et qui a décroché le Premio Nacional de Cómic 2008, avait déjà traité la maladie d'Alzheimer, dans un style, en effet, très réaliste. D'où la volonté (et l'obligation pour ne pas être taxé d'opportunisme) de Cava d'aller à contre-courant de tout ce qui avait pu être fait sur le sujet.

a retiré le masque du narrateur du «Horla» pour faire apparaître derrière la figure de l'auteur (Maupassant), c'est pour mieux se cacher lui-même derrière le masque du narrateur de *El hombre descuadernado*. Cava fait ainsi sienne l'astuce énonciative du Maupassant auteur en se dissimulant / dédoublant à son tour derrière un narrateur avec lequel il communique par les sentiments.

Outre ces transformations génériques, Cava a aussi modifié la forme du «Horla», notamment en délestant son texte de la contrainte calendaire propre au journal intime. Les quarante-deux dates qui s'étendent du 8 mai au 10 septembre dans la nouvelle originale ont laissé place à vingt-et-un chapitres de trois pages qui, si l'on veut bien faire l'effort de comparer l'hypertexte à l'hypotexte, renvoient, par le biais de citations textuelles ou graphiques, à vingt-et-une des quarante-deux dates du «Horla»<sup>15</sup>. Bien que les ancrages temporels aient disparu, la progression chronologique reste toutefois fidèle à l'enchaînement des péripéties du «Horla».

La dette intertextuelle unissant ces deux textes est d'ailleurs affichée sans détour. C'est ainsi, par exemple, que la seconde page d'*El hombre descuadernado* renvoie au premier jour du journal du «Horla», le 8 mai : «Moi aussi, comme le personnage de votre récit, je voyais se déplacer sur la Seine les péniches noires pleines de charbon vers Rouen ... /... et le va-et-vient des trois-mâts qui semblaient glisser dans mon jardin, traînés par un petit remorqueur qui bourdonnait comme une mouche au milieu de la fumée<sup>16</sup>». Les mots «récit», «trois mâts», «remorqueur qui bourdonnait», etc., sont autant de références inéquivoques au récit de Maupassant.

La phrase citée ci-dessus est extraite d'une conversation entre Flaubert et Maupassant. Le lecteur sourcilieux s'étonnera peut-être d'entendre Flaubert parler du «Horla», nouvelle parue en 1887, soit sept années après la mort du père de *Madame Bovary*. Il ne s'agit nullement d'un anachronisme, mais plutôt d'une conversation rêvée, hallucinée par un Maupassant rongé par la syphilis et arrivé

---

**15.** Chap. 1 = 8 mai ; chap. 2 = 12 mai ; chap. 3 = 18 et 25 mai ; chap. 4 = 25 mai ; chap. 5 = 8 mai, 2 juin et 2 juillet ; chap. 6 = 2 et 3 juillet ; chap. 7 = 2 juin, 4, 5 et 14 juillet ; chap. 8 : 2, 4 et 6 août et 4 juillet ; chap. 9 = 7 août ; chap. 10 = 7 et 8 août ; chap. 11 = 14 août ; chap. 12 = 17 août ; chap. 13 = 2 juillet ; chap. 14 = 19 août ; chap. 15 = 19 août ; chap. 16 = 19 et 21 août ; chap. 17 et 18 = 10 septembre ; chap. 19 = 16 juillet et 10 septembre ; chap. 20 = 10 septembre ; chap. 21 = 0.

**16.** Texte original : «yo también, como el personaje de vuestro relato, veía desplazarse por el Sena las negras gabarras de carbón hacia Rouen... /... y el ir y venir de los barcos de tres mástiles que parecían deslizarse por mi jardín, arrastrados por un pequeño remolcador que zumbaba como una mosca entre el humo».

à la fin de son existence. Les discussions avec les morts, qu'il s'agisse de Flaubert, Gérard de Nerval, Nietzsche ou de son frère Hervé de Maupassant, renvoient au quotidien d'un homme qui a perdu la raison et qui, de par son état de santé, est à cheval entre les deux mondes, ce qu'il reconnaît sans peine : « Je parle beaucoup et souvent avec les morts<sup>17</sup> » (Cava et Sanyú 50, C1).

Le premier chapitre, et il est difficile de le comprendre à la première lecture, plonge donc le lecteur dans le monde des hallucinations de Maupassant. Certes, la page inaugurale de l'album contient un indice non négligeable pour qui serait un fin connaisseur de la vie de l'auteur : on le voit dans un état de prostration, épaulé par deux hommes, les bras entravés dans le dos par une camisole de force au moment où il franchit le portail de la Maison de santé du D<sup>r</sup> Blanche<sup>18</sup>. Comme nous le rappelle ses biographes, il y fut interné le 8 janvier 1892, suite à une tentative de suicide produite dans la nuit du 1<sup>er</sup> au 2 janvier (Satiat 567-75). Il n'en sortira plus jusqu'au jour de sa mort survenue le 6 juillet 1893. Sans que cela ne soit spécifié à aucun moment dans la bande dessinée, Cava fait donc commencer son histoire un 8 janvier 1892, quelques jours après que Maupassant a attenté à ses jours, d'où ce curieux récit anticipatif à la première personne qui introduit la première case de l'album : « Aujourd'hui j'ai annoncé que je suis mort. Même si cela n'arrivera que dans quelques mois<sup>19</sup> ».

La seconde case fait immédiatement référence à l'autre personnage important de l'histoire, cet autre, ce double invisible qui finira plus tard par être nommé le Horla : « Mais, lui, en revanche, n'est pas mort. Il est étendu sur l'herbe, devant sa maison<sup>20</sup> ». « Lui », dit le narrateur, « n'est pas mort » ; mieux, il a même gagné la guerre puisque cette phrase, extraite des annotations du 8 mai, n'est pas à l'origine à la troisième personne, mais bien à

17. Texte original : « Hablo mucho y a menudo con los muertos ».

18. Tous ces détails graphiques sont rigoureusement exacts. La tentative de suicide de Maupassant fut un événement très commenté dans la presse de l'époque et son arrivée à la Maison de santé fut également relatée dans les quotidiens (Satiat 574).

19. Texte original : « Hoy he anunciado que he muerto. Aunque esto no sucederá hasta dentro de unos meses. » Signalons que la majorité des propos tenus par Maupassant dans *El hombre descuadernado* peuvent être considérés comme authentiques. Dans le cas présent, la correspondance de Maupassant atteste de plusieurs déclarations de ce genre. C'est à peu près ce qu'il écrivit par exemple le 2 décembre 1891 à Lulia Cahen : « Madame, je serai mort dans quelques jours... » (Satiat 559).

20. Texte original : « Pero, él, en cambio, no está muerto. Está tendido sobre la hierba, delante de su casa ».

la première: «J'ai passé toute l'après midi sur l'herbe, devant ma maison» (Maupassant 281).

Les quatre premières pages de l'album plantent le décor et multiplient les références à la journée du 8 mai. Suivant le rythme rapide de la nouvelle, la fièvre ne tarde pas à arriver (chapitre 2-3-4), ce qui va permettre à Cava d'introduire le thème de la maladie (la syphilis), de la folie et du double.



Fig. 1 : Cava et Sanyú, *El hombre descuadernado*, ©Edicions de Ponent, 2009, p. 13, C2.

Le lecteur ayant été averti des problèmes qui taraudent Maupassant, l'histoire peut alors basculer dans l'horreur, ce qui survient dès la troisième page du chapitre 4 avec l'irruption du Horla (selon la chronologie de la nouvelle, il s'agit des événements du 25 mai). Chose curieuse, et qui se produit plusieurs fois dans l'album, le dessin est en décalage avec le texte, opérant ainsi une *disjonction narrative* [Fig. 1]. Là où Cava se contente sobrement d'un «Il dort deux ou trois heures jusqu'à l'arrivée de la prochaine crise. Il veut crier, mais il ne peut pas. Il veut remuer, mais ne peut pas non plus. Il se réveille couvert de sueur<sup>21</sup>» (Cava et Sanyú 13, C2), évitant ainsi de nommer le monstre, Sanyú, au contraire, représente la scène la plus marquante de cette nuit du 25 mai, là où le Horla monte sur le lit du diariste, s'agenouille sur sa poitrine et tente de l'étrangler. Cava et Sanyú relatent bien l'un et l'autre des événements survenus lors de la même journée du 25 mai, mais n'en

21. Texte original: «Duerme dos o tres horas hasta que se renueva la crisis. Quiere gritar, pero no puede. Quiere moverse, tampoco puede. Se despierta bañado en sudor...».

retiennent pas les mêmes passages, chacun semblant ne garder que ce qui lui convient le mieux. Cette disjonction est très déstabilisante pour le lecteur dès lors qu'elle génère un double procès narratif conduisant le dessin à prendre son indépendance par rapport au texte et vice-versa. Le schéma traditionnel voulant que le dessinateur soit le double fidèle du scénariste devient ici nul et non avenu, comme si le scénariste avait perdu le contrôle sur son double ... qui serait devenu un Horla.

De chapitre en chapitre, la présence du Horla va croissante, et le chapitre 5 intitulé «Maupassant y Maupassant» annonce déjà clairement que le double a pris le dessus sur son maître. Son emprise est désormais totale sur l'écrivain et c'est tout bonnement le Horla qui va finir par lui dicter son récit (Cava et Sanyú 15, C6), le faisant passer d'écrivain à «écrivain», sorte de machine à écrire humaine. Comme il le signale à son hôte, «[l]'écrivain ne choisit pas toujours ses thèmes, parfois ce sont les thèmes qui le choisissent<sup>22</sup>» (Cava et Sanyú 15, C4). Cette réplique, plus que nulle autre dans l'album, s'applique autant à Maupassant qu'à Cava qui accepte ici, l'espace de trois cases, de baisser la garde. Après lecture de sa préface et compte tenu des nombreux démons intérieurs contre lesquels il était en lutte, il est en effet loisible de penser que c'est le Horla qui est venu chercher Cava et non le contraire.

Cette double page où le Horla nous est montré debout toujours penché au-dessus de l'épaule de Maupassant assis à son bureau, plume à la main, illustre avec brio l'emprise aussi bien physique que mentale du double sur l'original. Outre l'attitude corporelle dominante faisant du Horla le maître, il est difficile de ne pas faire le lien entre l'encre de chine dont se sert Maupassant pour écrire sa nouvelle et l'apparence physique du Horla faite d'épaisses zébrures noires... comme de l'encre. Le Horla apparaît comme sorti de la page de son auteur, encore ruisselant de l'encre matricielle avec laquelle ont été écrites les lignes qui prétendaient lui donner une existence romanesque. C'est l'histoire bien connue du savant fou ou de l'écrivain thaumaturge qui se retrouve dépassé par la créature qu'il a créée.

Outre l'attitude et l'apparence physique du Horla, il faut dire un mot du choix habile et original des cadrages faits par Sanyú autant dans cette double page que dans l'ensemble de l'album. Le recours insistant aux très gros plans des parties du corps renforce efficacement l'aspect maléfique et monstrueux de cet être venu

---

22. Texte original: «el escritor no siempre elige sus temas, sino que son los temas los que le eligen a él».

d'ailleurs : si cet œil torve ne peut qu'inspirer la peur [Fig. 2], alors que dire du gros plan sur la main qui renvoie aussi bien à la main de l'étrangleur qu'à l'imaginaire monstrueux du membre sectionné qui devient autonome au point de mener son existence propre ? Cette main zébrée, crispée, écorchée<sup>23</sup> n'est plus humaine, elle est au mieux animale, au pire surnaturelle, extraterrestre..



Fig. 2 : Cava et Sanyú, *El hombre descuadernado*, ©Edicions de Ponent, 2009, p. 15, C2-3-4.

En intitulant son chapitre «Maupassant et Maupassant», Cava va bien au-delà de la simple adaptation et propose une lecture psychanalytique du «Horla» en affirmant, après d'autres, que ce récit halluciné doit autant à la folie de l'auteur qu'à son imagination d'écrivain. Cava ne cessera par la suite, tout au long des quinze chapitres restants, de mélanger l'histoire du «Horla» à la vie de Guy de Maupassant, entraînant son lecteur par toutes les étapes de la folie de l'auteur et le laissant seul, à la dernière page du récit, face à une représentation fidèle de la tombe du cimetière de Montparnasse où gît l'auteur.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur le script de Cava, mais cela serait au détriment de l'analyse d'un dessin frappé du début à la fin du poids de la folie et de la souffrance du personnage central. Le double travail d'adaptation graphique que le dessinateur argentin a fait et du «Horla» et du scénario de Cava est déroutant et conduit en de nombreuses fois le lecteur à penser que ces dessins ne peuvent qu'être l'œuvre d'un fou. Il n'en est évidemment rien, et si de fou il s'agit, alors c'est d'un fou de travail qu'il convient de parler, car Sanyú a consacré cinq années (entre autres projets) de sa vie à cette œuvre.

23. On peut imaginer ici une allusion à «La Main d'écorché» (1875), autre conte de Maupassant.

## Sanyú adapte Cava et Maupassant

Trois grands dispositifs graphico-narratifs se démarquent chez Sanyú pour matérialiser la folie.

Le premier de ceux-ci, celui qui est le plus immédiatement perceptible, est l'excentricité d'un dessin dans lequel se superposent les styles baroque et expressionniste. Sanyú a très bien perçu la puissance de l'eau, de l'air et du feu dans la nouvelle de Maupassant, et a laissé libre court, comme aurait dit Gaston Bachelard, à «l'imagination de la matière». La sinuosité des lignes, les infinies volutes et arabesques ou cette esthétique du pli [Fig. 3] qui confèrent au dessin une patine baroque (évidente dans le chap. 1) doit beaucoup à la présence déterminante de ces trois éléments constitutifs de l'univers. Ces caprices baroques, bien que nombreux, sont aussi très fragiles et peuvent être à tout moment balayés par l'irruption du Horla et les crises de folie de Maupassant. La plume de Sanyú se charge alors de noir et se fait plus volontiers expressionniste. Cette fusion ou parfois alternance de deux styles exigeants et difficiles à lire peut aller jusqu'à faire du dessin un obstacle à la progression du récit. L'utilisation de l'encre de chine et du pinceau (un n°3 en poils de martre), tant pour le lettrage que pour le dessin, ajoute encore à la densité plastique d'une œuvre dans laquelle l'œil finit par s'engluier, comme prisonnier des volumes et des volutes. À mille lieues de la ligne claire, Sanyú pratique la ligne sombre et rend son dessin opaque au point de le placer bien souvent à la frontière entre la figuration et l'abstraction.

Le second dispositif graphique mis en place par Sanyú pour donner corps à la folie découle lui aussi directement de la nouvelle de Maupassant. Il s'agit de l'exploitation de la thématique du double, thème central du «Horla». Dès la page 2, les propriétés spéculaires et déformantes de l'eau sont mises à profit pour faire apparaître le reflet inversé et ondoyant de Maupassant et Flaubert se promenant le long de la Seine. Leurs corps, sous le coup de la déformation du reflet, semblent prisonniers d'habits qui les emmaillotent à la façon d'une camisole de force, établissant ainsi le lien avec la page précédente où l'on voyait déjà Maupassant en camisole. Cette inversion du haut et du bas, doublée d'une anamorphose auxquelles s'ajoutent l'univers baroque des volutes, ancre dès le début le récit dans un monde où les lois de la perception sont bouleversées.

Ce dédoublement classique généré par une surface aux propriétés réfléchissantes comme l'eau (chap.1) est suivi dès le chapitre 4 d'un dédoublement non plus physique mais psychique. Le visage

de Maupassant apparaît en page 11 [Fig. 4], en gros plan, scindé en deux cases : la moitié gauche, entaillée de multiples rayures, suggère la présence du mal alors que l'autre moitié présente un aspect normal. Ce n'est qu'après avoir pris soin de symboliser la schize du sujet par ce dispositif de fracture iconique, et après avoir pris la précaution de nommer la maladie dans un dialogue sans ambages<sup>24</sup>, que Sanyú peut enfin se permettre de faire entrer en scène le Horla. Son irruption se fait à la dernière case de la troisième et dernière page du chapitre 4 : il nous apparaît accroupi sur le corps de Maupassant, une main autour de son cou, en train de l'étrangler. Sa nudité, son hirsutisme et sa musculature saillante en font un double primitif de Maupassant, une sorte de figure archaïque échappée des profondeurs de l'inconscient. Véritable *Doppelgänger*, émanation maléfique, morbide et rivale de Maupassant, le Horla n'aura de cesse de harceler son maître et de le pousser au suicide afin de prendre sa place.



Fig. 4 : Cava et Sanyú, *El hombre descuadernado*, ©Edicions de Ponent, 2009, p. 11, C2-3.

24. *El hombre descuadernado*: «ce qui me tourmente est d'ignorer si mes hallucinations, mes dédoublements de personnalité, ou ma manie de la persécution... / sont le fruit de ce stigmate que l'amour a mis dans mon sang ou de cette chose obscure qui s'est déjà emparée d'un Maupassant... cette chose qui a emporté mon frère Hervé» (Cava et Sanyú 12, C5-6, je traduis). Texte original : «lo que me tortura es no conocer si mis alucinaciones, mis desdoblamientos de personalidad, o mi manía persecutoria... / son fruto de ese estigma que el amor puso en mi sangre o de ese algo oscuro que se apoderó ya de algún Maupassant... eso que se llevó a mi hermano Hervé».



Le troisième et dernier des grands dispositifs graphico-narratifs est de loin le plus sophistiqué et demande un peu plus d'attention. Comme cela a déjà été en partie souligné, *El hombre descuadernado* répond à une composition rigoureuse qui veut que chacun des vingt-et-un chapitres de trois pages soit cadencé selon un tempo unique : les deux premières pages comportent systématiquement six cases chacune et la troisième page seulement deux. Présenté ainsi, le récit pourrait donner l'impression d'être encastré dans un multicadre<sup>25</sup> narratif et rythmique monotone ne laissant aucune place à la variation ou à l'imprévu. Or, il n'en est rien, pour au moins deux raisons.

Tout d'abord, et même une fois que l'on a compris que ces chapitres suivent d'une façon assez fidèle la progression chronologique du « Horla », il n'en demeure pas moins qu'ils épousent de par leur aspect autoconclusif la forme d'un recueil de poèmes<sup>26</sup> que celle d'un roman graphique. Ensuite, cette partition de 2 x 6 cases + 2 que de nombreux dessinateurs auraient joué à coup sûr de façon académique en recourant au gaufrier, Sanyú l'a interprétée comme une musique sérielle où l'atonalité et la syncope interdisent à chaque page toute possibilité à une mesure trop cadencée et voyante de s'installer. L'astuce maîtresse pour réussir à *dé-jouer* cette partition obsessionnelle a consisté à diviser une même image ou scène en deux, trois, six ou même parfois douze vignettes [Fig. 3, 4, 5, 6]. Il n'est ainsi pas rare de voir un visage ou un corps réparti sur plusieurs cases ou, plus justement, fragmenté, démembré en plusieurs parties. Cette représentation morcelée des corps, compte tenu du sujet de l'œuvre, est d'une grande efficacité pour matérialiser les altérations psychologiques dont souffrait Maupassant et qui sont au cœur du « Horla »<sup>27</sup>.

Ce jeu avec les codes de la séquentialité entraîne d'autres conséquences plus inattendues. Les deux doubles pages des planches 41-42 et 59-60 sont à ce titre des plus étonnantes.

25. Le multicadre désigne l'ensemble des cases qui composent une planche.

26. Les titres des chapitres vont dans ce sens : « Maupassant y Flaubert » (chap. 3) ; « Maupassant y el doctor Landolt » (chap. 4) ; « Maupassant y Maupassant » (chap. 5) ; « Maupassant y su hermano Hervé » (chap. 6) ; « Maupassant y su criado, François Tossart » (chap. 7) ; « Maupassant y Baron, celador de la casa de salud del D<sup>r</sup> Blanche » (chap. 10).

27. Dès l'année 1883, comme il est fait état dans *Le Vrai Maupassant* de Pierre Borel, l'auteur commence à souffrir d'hallucinations (133). Ce n'est toutefois qu'en 1891 que sa vie bascule vraiment dans la souffrance et les hallucinations (Satiat 532-602).

La première [Fig. 5], celle intitulée «Maupassant y el Horla» (chap. 14, 41-42) se présente comme une illustration du cauchemar de la nuit du 5 juillet comme on le comprend à la lecture des notes du diariste de la nouvelle : «Figurez-vous un homme qui dort, qu'on assassine, et qui se réveille, avec un couteau dans le poumon, et qui râle couvert de sang [...]» (Maupassant 288). Première source d'étonnement, là encore, alors que le dessin de Sanyú renvoie sans ambiguïté au cauchemar du 5 juillet, les textes de Cava sont des citations exactes d'extraits du 19 août qui, force est de le constater, ne font nullement référence à la scène dessinée. Le seul lien existant entre le texte et sa mise en image réside dans le titre du chapitre : «Maupassant y el Horla». Tout laisserait à penser ici que le dessinateur n'en a fait qu'à sa tête et qu'il a utilisé le cahier des charges fixant six cases par page à sa guise. Or, il n'en est rien. Sanyú a suivi à la lettre le scénario de Cava<sup>28</sup>.



Fig. 5: Cava et Sanyú, *El hombre descuadernado*, ©Edicions de Ponent, 2009, p. 41-42.

Phénomène assez rare, les auteurs se sont donc servis du clivage sémiotique naturel existant entre le texte et le dessin pour générer une disjonction narrative qui, en dédoublant les sources diégétiques, ne peut que contribuer à plonger le lecteur dans l’embarras interprétatif. La superposition des trames narratives (l’une graphique, l’autre textuelle) transforme la double page en un écran sur lequel les dessins de Sanyú sont projetés comme s’il s’agissait

28. La confirmation m’en a été donnée par Sanyú dans un courrier datant du 11 février 2012.

des hantises du protagoniste au moment où il parle. Dit autrement, le texte serait l'expression du flux de conscience du narrateur et le dessin l'expression de son inconscient.

Deuxième source d'étonnement, le recours à la fresque mosaïquée, c'est-à-dire au très grand format fragmenté. Ici, à nouveau, Sanyú et Cava dynamitent les codes de la bande dessinée en délaissant le sacro-saint principe séquentiel qui veut qu'il y ait une articulation logique d'une case à l'autre, d'une bande à l'autre, d'une page à l'autre. Or, qui s'aventure dans ce chapitre 14 doit bien se rendre à l'évidence : aucun enchaînement séquentiel traditionnel n'opère. Ce n'est qu'en prenant de la distance avec la case, la bande, la page, et en se forçant à oublier le texte pour se focaliser uniquement sur le dessin, que le lecteur finit par comprendre qu'il y a eu un changement d'échelle et que les cases ne sont finalement qu'un trompe-l'œil pour maintenir l'illusion d'un déroulement de l'action, c'est-à-dire l'illusion de la séquentialité<sup>29</sup>.

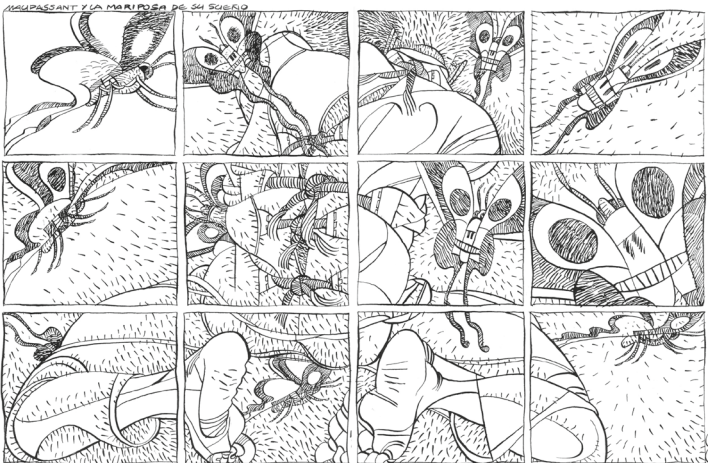


Fig. 6 : Cava et Sanyú, *El hombre descuadrado*, ©Edicions de Ponent, 2009, p. 59-60.

La double page du chapitre 20 (59-60), intitulé « Maupassant y la mariposa de su sueño », fonctionne à l'inverse de celle du chapitre 14 [Fig. 6]. Si elle aussi a recourt à la monumentalité de la fresque mosaïquée, deux distinctions s'imposent. L'une évidente : cette double page est muette ; l'autre plus subtile : en dépit des apparences qui

29. Thierry Groensteen avait déjà repéré ce cas de figure dans son *Système de la bande dessinée* (67).

laissent à penser de prime abord qu'il s'agit à nouveau d'un dessin unique fragmenté en douze cases, cette double page, grâce au papillon qui virevolte de vignette en vignette, développe bien une action séquentielle. Il n'est donc plus question à présent de disjonction narrative et sémiotique (texte et dessin ne s'opposent plus), mais d'une simple opposition portant sur la valeur animé/inanimé, de même qu'il n'est plus possible de parler d'illusion de séquentialité mais, au contraire, d'illusion de non-séquentialité.

Ce qui frappe en effet d'abord dans cette représentation de Maupassant fragmentée sur neuf cases où on le voit ventre à terre, inerte, plus mort que vif, les bras ligotés dans le dos par sa camisole de force, les jambes à la fois écartées et repliées à la façon d'une grenouille ou d'un papillon aux ailes ouvertes, c'est la fixité, l'inanimation. La scène donne d'abord le sentiment d'être aussi figée qu'une peinture ou une photographie, mais lorsque l'on finit par comprendre qu'il ne s'agit pas d'une colonie de papillons en train de virevolter autour du sujet, mais bel et bien du même insecte qui se promène de case en case, l'illusion d'aséquentialité en vient à s'estomper. Ce papillon battant pavillon à tête de mort n'a rien de la « fleur qui vole » comme il est dit dans le « Horla » à la date du 19 août. Il ne fait qu'ajouter à la morbidité de la scène et évoque plus la mouche attirée par les odeurs cadavériques que le papillon butinant. Ce gisant bâillonné en appelle d'ailleurs un autre, celui du chapitre suivant, où l'on voit Maupassant reposant dans son cercueil, enveloppé dans son linceul.

Ces trois grands dispositifs graphico-narratifs ne font pas que générer une esthétique de la folie très efficace. Ils placent aussi *El hombre descuadernado* au cœur de cette famille d'œuvres caractérisées « par une poétique de la réticence, de l'ambiguïté et de l'indétermination » (Groensteen, *Bande dessinée* 29-30). Comme le dit encore Thierry Groensteen au même endroit, certains auteurs répugnent « à se laisser enfermer dans les rails du "tout narratif" », préférant privilégier « les zones d'ombres, les images désancrées, les stratégies de brouillage ». Sanyú et Cava sont à l'évidence de cette trempe là.

## Conclusion

Jan Baetens constatait encore récemment qu'« au fond, le prestige culturel de la littérature empêche la bande dessinée de prendre conscience de ses propres atouts » et que « la hantise de la *fidélité* au

texte original» reste le point d'achoppement majeur des adaptations en bande dessinée (208). Avis partagé par Benoît Peeters qui considère à son tour que « la principale menace, c'est l'académisme » (Ferniot 50), qui conduit à produire une œuvre platement illustrative dont la seule vocation serait de rendre accessible les « classiques » aux jeunes lecteurs avec un jour l'espoir de les voir lire la version originale. Cette conception de l'adaptation qui consiste à faire de la bande dessinée une simple « étape culturelle » dans la vie d'apprenant de l'enfant qui, plus grand, lira de la « vraie littérature sans images », renvoie ce médium à la catégorie d'« adjuvant » de la littérature (Baetens 206). On comprend, à lire ces points de vue, que la servilité en matière d'adaptation ne paie pas et qu'ici seule la liberté (voire la trahison) a de la valeur.

*El hombre descuadernado*, en s'affranchissant de l'œillère de la fidélité et en faisant abstraction de la notoriété du texte et de son auteur — qui agit comme un champ d'attraction rendant toute tentative d'éloignement difficile —, va bien au-delà de la simple adaptation et montre que parfois, heureusement, la bande dessinée sait tirer parti de ses qualités narratives intrinsèques. Ici, la dette intertextuelle, bien qu'indéniable, pèse finalement assez peu dans cette entreprise résolument tournée vers la création et l'originalité, et l'on comprend fort bien, après coup, pourquoi les auteurs n'ont pas souhaité reprendre le titre de Maupassant dans leur propre titre. Ils sont les auteurs à part entière d'une autre œuvre, ils sont des affranchis.

La qualité de l'œuvre tient en somme bien moins à l'irradiation intertextuelle ou à la présence tutélaire de Maupassant qu'à l'association parfaite de deux auteurs aux langages normalement « intraduisibles », pour reprendre une formule d'Oscar Steimberg : « la bande dessinée est un grand médium. Parce que, justement, elle est la symbiose de deux langages qui, en réalité, sont intraduisibles ; et le résultat c'est l'œuvre artistique. C'est ça qui rend la bande dessinée si forte, c'est qu'elle est impossible<sup>30</sup> ! » (Berone et Reggiani). Le tour de force d'*El hombre descuadernado*, c'est peut-être bien cela : avoir rendu l'impossible possible.

---

**30.** Texte original : « la historieta es un gran lenguaje. Porque, justamente, es la puesta en fase de dos lenguajes que, en realidad, son intraducibles; y el resultado es la obra artística. ¡Lo que tiene de bueno la historieta es que es imposible! »

## Ouvrages cités

- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie Générale Française, 1993 [1941].
- Baetens, Jan. « Le Roman graphique ». *La Bande dessinée : une médiaculture*. Dirs. Éric Maigret et Matteo Stefanelli. Paris : Armand Colin, 2012. 200-16.
- Berone, Lucas et Federico Reggiani. « Entrevista a Oscar Steimberg : “Lo que tiene de bueno la historieta es que es imposible” ». Entrevue publiée dans la revue électronique *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina*. <[http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/05/entrevistaoscarsteimberg\\_versionfinal.pdf](http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/05/entrevistaoscarsteimberg_versionfinal.pdf)>. Consultée le 10 mai 2013.
- Borel, Pierre. *Le Vrai Maupassant*. Genève : Pierre Cailler, 1951.
- Carcaud-Macaire, Monique et Jeanne-Marie Clerc. *L'Adaptation cinématographique et littéraire*. Paris : Klincksieck, 2004.
- Cava Hernández, Felipe et Sanyú. *El hombre descuadernado*. Alicante : Edicions de Ponent, 2009.
- Ferniot, Christine. « Une belle trahison du roman ». *Télérama* 3176 (24 octobre 2010) : 50-52.
- Gabilliet, Jean-Paul. « Introduction ». *Otrante* 13 (avril 2003) : 5-10.
- Gaudreault, André. « Variations sur une problématique ». *La Transécriture : Pour une théorie de l'adaptation*. Dirs. André Gaudreault et Thierry Groensteen. Québec et Angoulême : Éditions Nota Bene / CNBDI, 1998. 267-71.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982.
- Groensteen, Thierry. « Fictions sans frontières ». *La Transécriture : Pour une théorie de l'adaptation*. Dirs. André Gaudreault et Thierry Groensteen. Québec et Angoulême : Éditions Nota Bene / CNBDI, 1998. 9-29.
- . *Système de la bande dessinée*. Paris : PUF, 1999.
- . *Bande dessinée et narration*. Paris : PUF, 2011.
- Hachet, Pascal. *Cryptes et fantômes en psychanalyse : Essais autour de l'œuvre de Nicolas Abraham et de Maria Torok*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York et Londres : Routledge, 2006.
- Maupassant, Guy de. « Le Horla (deuxième version) » [1887]. *Contes fantastiques complets*. Paris : Marabout, 1997.
- Marion, Philippe. « La guerre prise de vue : De *Shooting War* au *Photographe* ». *Lignes de front : Guerre et totalitarisme dans*

*la bande dessinée*. Dirs. Viviane Alary et Benoît Mitaine. Genève : Georg, 2011. 287-312.

Peeters, Benoît et Jan Baetens. Voir le site de leur maison d'édition. <http://www.lesimpressionsnouvelles.com/catalogue/je-suis-mon-reve>. Consultée le 10 mai 2013.

Satiat, Nadine. *Maupassant*. Paris : Flammarion, 2003.

Schlanger, Judith. *La Mémoire des œuvres*. Lagrasse : Verdier, 2008 [1992].