



HAL
open science

”Avant-propos”. L’Adaptation comique.

Céline Bohnert, Adélaïde Jacquemard-Truc, Maud Pérez-Simon

► To cite this version:

Céline Bohnert, Adélaïde Jacquemard-Truc, Maud Pérez-Simon. ”Avant-propos”. L’Adaptation comique.. Arts et Savoirs, 2013, ”L’adaptation comique”, 3, p. 1-8. 10.4000/aes.370 . hal-01091681

HAL Id: hal-01091681

<https://hal.science/hal-01091681>

Submitted on 10 Apr 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Avant-propos

Céline Bohnert, Adélaïde Jacquemard-Truc et Maud Pérez-Simon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/aes/370>

DOI : [10.4000/aes.370](https://doi.org/10.4000/aes.370)

ISSN : 2258-093X

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Céline Bohnert, Adélaïde Jacquemard-Truc et Maud Pérez-Simon, « Avant-propos », *Arts et Savoirs* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 15 février 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/aes/370> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aes.370>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Centre de recherche LISAA (Littératures SAvoirs et Arts)

Avant-propos

Céline Bohnert, Adélaïde Jacquemard-Truc et Maud Pérez-Simon

- 1 Que se passe-t-il quand une œuvre comique s'affiche comme une transposition ? Quand l'humour, quelle qu'en soit la forme, se fonde sur la mise en rapport de deux œuvres ? Dans ce recueil, nous avons voulu confronter les formes et les enjeux du dialogue des arts à la question de l'irrévérence comique, pour explorer les nuances, les conditions de possibilité, les moyens et les visées de ce que nous avons désigné par le terme volontairement large d'« adaptation comique ». Comment s'articulent référence et transfert lorsque le rire est en jeu ?
- 2 La référence aux chefs-d'œuvre du passé est l'un des phénomènes aujourd'hui les mieux mis en valeur de la création artistique : au-delà de la simple citation, la référence devient souvent la clef de construction d'une œuvre. Le burlesque, la parodie, le travestissement sont des phénomènes connus. Depuis trente à quarante ans, ces trois notions ont fait l'objet de réflexions développées, en particulier chez Gérard Genette, comme cas particuliers d'hypertextualité. De fait, l'exploration des phénomènes dits « transtextuels » a apporté des éclairages divers sur le dialogue des œuvres littéraires et sur le rôle de ce dialogue dans leur invention et leur réception. Dans le même temps, la résurgence des études rhétoriques a ressuscité, de pair avec la notion de lieu commun, les catégories mentales qui ont longtemps structuré le double langage des textes et des images : Aron Kibédi Varga, Marc Fumaroli, Bernard Beugnot, entre autres, ont mis en évidence la fécondité des catégories rhétoriques qui fondaient aussi bien la pensée des critiques que la pratique des auteurs et des artistes sous l'Ancien Régime. Enfin, alors que la parodie retient l'attention en tant que forme marginale et néanmoins prolifique de la vie du théâtre (en particulier du théâtre lyrique), l'accent mis sur les processus de transfert et d'échange d'un art à l'autre a permis de dégager le questionnement sur l'adaptation du seul domaine écrit, d'où l'émergence de notions comme l'intermédialité ou la médiologie dans les études culturelles¹.
- 3 Sans emprunter cette voie², nous avons voulu étudier le processus de référence qu'est l'adaptation comique en tenant compte de l'ensemble des arts. Si l'adaptation comique peut être comprise au sens restreint comme une modalité particulière d'intertextualité, nous avons voulu vérifier la validité de cette notion au-delà du champ littéraire. Parce

que l'adaptation est à la fois un geste créateur et un processus de mise en rapport, elle est potentiellement ouverte à l'ensemble des langages artistiques. L'un des paris qui a présidé à la réunion des études qu'on lira ici consiste à considérer l'adaptation comme un processus doté de ses mécanismes propres.

- 4 L'adaptation en tant que telle a surtout été étudiée dans les pays anglophones, beaucoup moins en France. La plupart du temps, la réflexion est réduite aux liens qui unissent littérature et cinéma, voire roman et cinéma³, même si l'adaptation théâtrale ou la novellisation (le passage du cinéma au roman) font l'objet d'études récentes⁴ qui croisent parfois l'étude non de deux, mais de trois *media*⁵. Pour qui voudrait envisager le phénomène d'adaptation en lui-même, quel que soit le *medium*, la bibliographie est beaucoup plus réduite et les actes du colloque de Cerisy, *La Transécriture* (1998), constituent l'une des ressources les plus stimulantes⁶. Ces études ont toutes pour point commun de s'attacher à la période contemporaine, en remontant éventuellement jusqu'aux Lumières pour y trouver les racines des pratiques et de la pensée moderne de l'adaptation – dont on s'accorde à trouver le *terminus a quo* dans les réflexions de Lessing sur le *Laocoon*. Là encore, nous n'avons pas posé d'exclusive au départ et le volume couvre une large période, du Moyen Âge au XX^e siècle.
- 5 Notre objet, tout en bénéficiant de l'apport de ces travaux, se situe ailleurs en ce qu'il est centré sur le comique. Le transfert comique rencontre une difficulté propre, puisqu'il consiste à manipuler une référence faisant autorité pour créer une œuvre dont la position est d'emblée délicate, le choix du comique pouvant être reçu comme un aveu implicite d'infériorité. Transférer un modèle sur le mode comique, serait-ce abdiquer toute ambition, tout sérieux ? Ces questions nous ont amenées à examiner les formes de brouillage, d'expression oblique ou de court-circuit produits lorsque le rire trouve place dans le processus d'adaptation.
- 6 La réflexion, il faut le souligner, inclut la parodie sans s'y limiter. Si la parodie désigne la « transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier »⁷, nous avons examiné l'ensemble des procédés qui font du rire, de la franche hilarité au sourire complice, un moyen ou une fin, dès lors qu'ils vont de pair avec un phénomène de transfert. Nous comprenons en effet la notion d'adaptation dans son sens le plus large, en incluant toutes les métamorphoses possibles : changement de registre ou de genre, passage d'un art à l'autre, transfert culturel ou linguistique⁸, actualisation, etc. En cela, nous débordons du cadre qui limite la notion aux cas où le transfert s'opère d'un *medium* à un autre, suivant la définition de Thierry Groensteen : « On appelle « adaptation » le processus de translation créant une œuvre $\mathbb{E}2$ à partir d'une œuvre $\mathbb{E}1$ préexistante, lorsque $\mathbb{E}2$ n'utilise pas, ou pas seulement, les mêmes matériaux de l'expression que $\mathbb{E}1$ »⁹. Il nous a semblé que l'étude du comique nous invitait à une appréhension un peu différente du phénomène. Aussi avons-nous préféré mettre l'accent sur le rôle actif joué dans l'adaptation par le nouveau contexte esthétique, culturel, générique, artistique ou épistémologique, qui constitue à nos yeux le trait d'union entre des opérations très diverses et qui ne sont pas le propre de la période moderne. Désignant la transposition et son résultat, l'adaptation suppose aussi l'idée d'un ajustement qui garantit l'efficacité de l'œuvre. L'œuvre-adaptation, pour reprendre les termes de Th. Groensteen, est produite par ajustement à un *medium*, à un genre, à une époque ou à un public nouveaux : nous parlerons donc d'adaptation dès qu'un artiste – écrivain, plasticien, animateur, musicien, chorégraphe, bédéiste – *transpose* un objet d'art dans un contexte renouvelé et produit par cette simple

opération de nouveaux effets de sens liés au souvenir de l'œuvre première¹⁰. C'est là que réside la fécondité de cette notion à nos yeux : ainsi comprise, elle permet de tenir ensemble la question des dispositifs et celle de la réception, considérée comme un élément actif du jeu créateur.

- 7 La fabrique de l'adaptation comique se réalise sur quatre plans : la relation entre l'œuvre et ses modèles ; les moyens et des procédés qui engendrent le comique ; les significations, la visée et la portée du comique ; enfin, la question de la réception de l'œuvre nouvelle et celle de son modèle, intriquées l'une dans l'autre. Ces éléments du processus créateur jouent ensemble dans tous les cas étudiés dans le recueil.

La relation entre l'œuvre et ses modèles

- 8 Le rapport aux modèles est extrêmement varié. Il est plus ou moins lisible : il peut prendre la forme d'une dénégation affichée et d'autant plus drôle, ou bien se donner à voir explicitement, ou encore faire appel aux compétences culturelles de quelques *happy few*.
- 9 Souvent le créateur, lorsqu'il adapte une œuvre, cherche à en pointer les faiblesses. Dans ce cas, l'œuvre décriée peut avoir des statuts divers : elle n'est pas nécessairement une œuvre manquée ou de deuxième ordre. Au contraire, il s'agit très souvent de chefs-d'œuvre reconnus. Les artistes plastronnent, fanfaronnent ou bouffonnent d'autant mieux que l'œuvre visée est universellement encensée – le comique visant alors à dégonfler les baudruches. L'œuvre seconde peut également s'élever contre la suprématie de canons devenus incontournables, étouffant la création : c'est alors le constat d'une difficulté ou d'un échec que pointe le rire, comme si tout ce qu'on pouvait dire avait déjà été dit. À l'instar de Jules Laforgue, porté à se représenter en Pierrot tragique, Adélaïde Jacquemard fait le portrait de l'artiste en clown blanc, bouffon amer, rageur ou impuissant, qui invite son public à rire malgré tout... ou à ne plus rire, justement.
- 10 Ces jeux avec les modèles vont fréquemment de pair avec une recherche de prestige : l'adaptation bénéficie de l'aura de l'œuvre qu'elle copie, imite ou détourne. Dans le moment même où elle semble dévaluer ses modèles ou jeter un trouble sur leur statut, l'adaptation comique capte à son profit l'autorité des œuvres sources. Aussi le rire n'est-il pas toujours ou pas seulement incisif : il peut être aussi le moyen d'un hommage paradoxal¹¹. Dorothee Lintner montre que Furetière joue avec les clichés épiques « dont il plaisante assurément, mais qu'il ne dégrade pas » : l'auteur chercherait moins à dégrader le style épique par le style burlesque qu'à les confronter, donc à les rapprocher. L'irrévérence cède alors le pas à l'émulation et le comique, « apparente la pratique [de l'adaptation] à une jubilation, à une fête de l'esprit »¹².
- 11 Il n'est pas rare que l'auteur comique adapte une source qui est déjà elle-même le fruit d'une adaptation. Elle s'inscrit alors dans une série parodique qui complique les liens référentiels. V. Bonche montre qu'en offrant une parodie de parodie, par le biais d'un jeu intratextuel et contextuel, François-Pierre-Auguste Léger glisse de la parodie à la satire puis au pamphlet. Ce phénomène de germination des adaptations comique est une constante frappante de notre objet. Furetière réécrit trois fois le même épisode de l'*Énéide* : en vers burlesque d'abord, dans *L'Énéide Travestie* ; et cette parodie sert elle-même de modèle à deux réécritures concurrentes au sein du *Roman bourgeois*. Pauline Beaucé souligne que les parodies d'opéra font parfois allusion les unes aux autres,

oubliant un moment l'œuvre lyrique qui fait l'objet de leurs moqueries pour se tourner vers d'autres parodies.

- 12 Mais qu'il fonctionne comme mise en abyme ou comme principe de désacralisation, comme célébration qui perpétue ou comme satire iconoclaste, le comique implique toujours une prise de distance. Aussi les œuvres étudiées se trouvent-elles souvent à mi-chemin entre création et critique. Le double phénomène de transposition et de distance rieuse pointe le fonctionnement ou le dysfonctionnement d'un modèle : un discours théorique habite volontiers des œuvres qui prennent alors le statut d'arts poétiques obliques, ironiques. On peut penser ici de nouveau aux parodies d'opéra, qui révèlent les ficelles et les coulisses du spectacle alors le plus à la mode, mais en mal de justification théorique. En mettant à jour les principes qui président à la poétique de l'opéra, les parodies jouent en quelque sorte le rôle d'arts poétiques, sans le sérieux. Thierry Brunel, d'autre part, montre bien comment Brébeuf pointe précisément le fonctionnement de *La Pharsale* dans son *Lucain travesty*. Son analyse signale la possible « démolition » des modèles induite par le texte burlesque, qui devient alors une vanité littéraire : on peut bien rire, puisque rien n'est sérieux. Mais l'entreprise burlesque de Brébeuf pourrait aussi consister en une adaptation de *La Pharsale* aux valeurs et aux croyances modernes, qui rectifient et amendent un texte païen. L'adaptation comique vaudrait alors comme actualisation. Ainsi le rire serait-il moins destructeur qu'assimilateur et modernisateur – en cela, l'œuvre burlesque compléterait la traduction de *La Pharsale* par Brébeuf, voire la parachèverait en rendant l'œuvre lisible par les contemporains. Cette hypothèse pourrait s'appuyer sur la place de la doxa dans une entreprise présentée pourtant comme hétérodoxe par Brébeuf lui-même.
- 13 Enfin, on peut observer des formes de renvoi à double rebond : tel artiste exhibera une source pour mieux jouer avec une autre, entre leurre et dérobade. Comme le souligne Valérie Bonche, la source explicite de *L'Auteur d'un moment* de Léger est une comédie de Palissot. Par l'ajout d'une source implicite, *Charles IX* de Chénier, c'est l'institution de la Comédie Française que l'auteur cherche en réalité à ridiculiser. Tel autre artiste télescoperait entre eux différents modèles et déferait par là les hiérarchies trop communément admises. Le lien avec le mythe d'Orphée et Eurydice est exhibé dans le *Voleur de Bible* de Göran Tunström par le biais d'extraits liminaires du poème « Orphée. Eurydice. Hermès » de Rainer Maria Rilke. Pourtant, Annelie Jarl souligne que le texte est nourri de références intertextuelles aussi contrastées que le conte de fée et l'épisode de la vallée des ossements tiré du livre biblique d'Ezéchiel.
- 14 Ainsi l'irrévérence, feinte ou réelle, devient-elle un principe créateur fécond, source d'une invention au second degré. Il faut insister sur ce point, car les hiérarchies littéraires ont longtemps rejeté au rang de bagatelles négligeables, voire méprisables, les œuvres comiques et les adaptations plus encore : le comique est producteur de sens et l'adaptation peut être une méthode de création. Il semble même que Laforgue ait cherché à se tracer une voie singulière par la déconstruction, élaborant une œuvre tout entière au second degré. La réécriture ferait de lui, paradoxalement, un auteur – et non seulement un lecteur jouant avec les grandes œuvres qu'il admire. Dans son cas, symptomatique d'un pouvoir créateur de l'adaptation comique, pastiche et parodie dépassent le simple exercice de style – ludique ou désespéré – pour devenir une signature. Ailleurs, on assiste à de véritables morceaux de bravoure comiques qui attestent sinon la pérennité des codes comiques, du moins leur prégnance dans l'imaginaire collectif à un moment donné.

La fabrique du rire

- 15 Les textes réunis révèlent également des procédés récurrents, communs aux différents arts, et éclairent ainsi la genèse des œuvres. Il faut souligner d'abord que celle-ci devient souvent un de leurs thèmes explicites : exhibée comme telle, cette fabrique du rire devient l'un des moyens du comique. C'est que l'œuvre première, ou le genre auquel elle appartient, est ramenée par l'adaptation comique à une mécanique. L'adaptation se construit en exhibant les ficelles de son modèle. Du même coup, elle fait voir ce que les conventions font admettre comme normal et qui passe habituellement inaperçu : Pauline Beaucé évoque joliment les déformations produites par la « lunette comique ». L'adaptation comique invite son public dans les coulisses du patrimoine et rend visible ce que les œuvres encensées ont d'éphémère, d'artificiel, de convenu ou de superficiel. Mais par là, l'œuvre riieuse fait aussi sentir ce qui dans sa source échappe aux lois et aux codes, ce qui ne tient pas de la recette. Les réécritures burlesques de *La Pharsale* ne veulent pas faire oublier Lucain, pas plus que les parodies d'opéra ne visent à discréditer l'opéra – erreur tactique qui ramènerait tout le monde au silence. Les mêmes spectateurs fréquentaient la salle de l'Académie royale de musique et celle des Italiens ou de la foire, parfois dans la même soirée. Les adaptations comiques s'offrent comme des instruments d'optique décalés : elles déniaient, éveillent, questionnent, interrogeant les limites de l'art depuis ses marges.
- 16 Parmi l'éventail de procédés applicables à tous les *media*, on notera le grossissement, la répétition et le montage. Les « vertiges de l'hyperbole »¹³ habitent aussi bien les parodies burlesques du XVII^e siècle que les pantomimes ou le dessin animé. Carine Giovénal montre que Raoul de Houdenc dégrade le baiser d'amour en exagérant ses prétendues vertus. Les procédés de répétition dans la conception et la scénographie des chapiteaux médiévaux, quant à eux, garantissent la dépersonnalisation de la figure, condition du rire. Les mécanismes d'hybridation enfin – variante du montage –, qui jouent d'une hétérogénéité recherchée pour elle-même et produisent des rapprochements incongrus, s'avèrent particulièrement efficaces. L'adaptation comique, parce qu'elle coud citations et emprunts, ressemble souvent à un manteau d'Arlequin. Le comique est atteint par Brébeuf grâce à des phénomènes répétés de discordance lexicographiques et référentiels qui déforment *La Pharsale*. Cette hybridité constitutive de nombreuses adaptations comiques se vérifie d'autant mieux que l'œuvre première est rarement convoquée seule au tribunal du rire : Valérie Morisson analyse comment, chez Godbold, l'irruption des textes dans l'image, l'usage de mots-signes ou de mots à déchiffrer, et le travail sur le plurilinguisme, amènent la superposition d'éléments qui n'appartiennent pas au même registre. Le prosaïque se heurte au sacré. Le rapport fondateur établi entre l'œuvre nouvelle et son modèle est immédiatement élargi : les productions de Godbold, parce qu'elles s'étoilent vers des pans entiers de la culture, font jouer d'étranges réseaux et le comique naît de mises en rapport inédites.
- 17 Dans les formes artistiques fondées sur la performance, qu'il s'agisse de danse, de pantomime ou de déclamation, on a pu remarquer l'usage du corps dans sa possible trivialité¹⁴. Le dessin animé (suivant le modèle expressif mis au point par Tex Avery) et la peinture (et l'on pense de nouveau à l'œuvre de Godbold) rejoignent les arts de la scène : le corps représenté, comme celui du spectateur, peuvent devenir l'instrument du comique. Par les moyens de l'animation, Tex Avery nous raconte à nouveau

l'histoire du Petit Chaperon Rouge, qui n'est plus le conte effrayant de notre enfance. Les personnages semblent devenus inoffensifs. Tex Avery s'amuse et nous amuse en faisant subir d'improbables déformations aux corps humains, comme à celui du loup. Mais cette plasticité sert à dénoncer la trivialité des intentions des personnages : c'est sous la force de pulsions irraisonnées qu'ils se tordent.

- 18 Émerge également l'idée d'un comique textuel raffiné, qui fait naître le sourire et repose sur une complicité érudite : divertir n'est pas toujours faire rire, le comique s'épure en une fête de l'esprit. Jeux de mots, de masques, travail sur le lexique ou le plurilinguisme rapprochent la *Salomé* de Laforgue et les réécritures de Furetière ou Brébeuf.
- 19 Enfin, la question du comique devient particulièrement fine lorsque le modèle lui-même cherche à faire rire. Comment exploiter les potentialités comiques de la source ? Un passage déjà ironique chez Chrétien de Troyes le devient encore davantage par le jeu de questions et commentaires faussement naïfs entre narrateur et narrataire orchestré par Raoul de Houdenc.
- 20 Provoquer le rire en gardant le juste degré de distance et de proximité avec l'œuvre source passe souvent par la création d'une figure médiatrice. Les œuvres construisent leurs propres intermédiaires. Blaze, valet de Don Salluste dans *La Folie des grandeurs*, prend à témoin le spectateur. Godbold intitule l'exposition itinérante qu'il organise en 2007 *The Unreliable Narrator*, offrant au spectateur la promesse trompeuse et impertinente d'une médiation pour la compréhension de ses calques peints et de ses collages. Tunström joue à faire émerger une figure de narrateur dont on ne comprend que tardivement que c'est en fait la voix du héros, qui justifie lui-même sa démarche par une vaine recherche d'objectivité. Dans le cas du *Lucaïn travesty*, Thierry Brunel montre que les digressions comiques distendent la trame de l'œuvre source au point de rendre l'intervention d'un narrateur indispensable pour « reprendre le fil narratif régulièrement coupé ». L'omniprésence de cette voix nouvelle qui ordonne et commente la fiction permet un ancrage éthique de l'entreprise.
- 21 Ainsi l'étude de la genèse créatrice interroge-t-elle aussi bien les formes du comique – discours spéculaire et critique, grossissement, répétition, hybridation, recours au corps – que celles de l'adaptation : la question du narrateur-médiateur en pointe un fonctionnement essentiel.

Le sens du comique

- 22 Au-delà des moyens du comique, la question se pose de son sens et de ses fins. Certes, les pantalonades de nos auteurs peuvent prendre le tour ou le ton du jeu potache ou de la « coyonnerie », suivant le mot de Scarron : plus la ficelle est grosse, plus le modèle est sacralisé et plus sa caricature est immédiatement efficace. Mais même dans ce cas, la cible du rire n'est pas nécessairement évidente. Faire rire en adaptant un classique, on l'a dit, ce n'est pas nécessairement faire rire de lui. Le comique, comme le billard, est un jeu à plusieurs bandes et la cible réelle n'est pas toujours celle que l'on croit. Aussi les éléments de l'œuvre souche mis en jeu dans l'adaptation sont-ils nombreux. Th. Groensteen liste quatre composants intrinsèques (« la « fable » – ou sujet – que l'œuvre narre et développe, le « média » dans lequel elle s'incarne, le « discours » qu'elle tient explicitement et/ou implicitement, enfin le « texte » qui en constitue la surface phénoménologique (mots, mais aussi bien image, sons, etc.). »¹⁵). S'y ajoute un

composant extrinsèque, le contexte historique dans lequel l'œuvre première est produite. Le comique touche au premier chef le texte de l'œuvre première, qu'il déforme et grossit. Mais l'œuvre seconde peut tenir un discours implicite sur l'une ou l'autre des composantes de son modèle. Raoul de Houdenc manie l'humour, l'ironie et la dérision pour réinventer les personnages arthuriens bien connus du public et proposer ainsi une nouvelle vision de la figure du chevalier. Dans le poème qu'il a consacré à Salomé, Laforgue vise une tendance de la littérature du XIX^e siècle à se complaire dans un style disert.

- 23 On peine à distinguer les œuvres dont le rire est le seul but de celles qui en usent comme d'un moyen. Valois d'Orville à travers ses parodies-pantomimes semble n'avoir d'autre visée que le délassement du spectateur, suivant les codes du divertissement populaire. Dans ce cas, où le rire est clairement le but affiché et où les procédés farcesques sont multipliés, le comique contribue à la constitution de la culture populaire par transformation des œuvres patrimoniales. L'adaptation comique participe à la fabrication des clichés, elle popularise des éléments choisis de la culture savante, et ce dans les deux sens du terme : les traduisant dans les codes de la culture de masse, elle les diffuse très largement. Dans le cas des chapiteaux médiévaux étudiés par Cécile Bulté, il est presque impossible de trancher : ces chapiteaux scatologiques parfois intégrés dans une architecture chrétienne ont-ils une dimension morale ou offrent-ils tout simplement une image parodique et bouffonne de l'ordre établi ? La survalorisation d'un détail, ou inversement, sa minoration, guette tout lecteur qui ne posséderait pas les codes de l'objet second : lorsqu'il s'agit d'adaptation, le jeu comique, aussi évidents ou grossiers ses moyens soient-ils, s'avère particulièrement complexe et d'une richesse parfois insoupçonnée.
- 24 Le comique est un opérateur de significations multiples. Il peut ainsi devenir la marque d'un malaise ou d'une interrogation sérieuse, voire tragique, qui se laisse deviner de façon doublement indirecte : le rire, parce qu'il instaure une relation oblique à la source, creuse la distance que suppose déjà l'adaptation. Valérie Bonche souligne que le vaudeville *L'Auteur d'un moment* n'a pas suscité le rire programmé. La satire littéraire a connu une réception politique, qui a conduit le public à demander que le manuscrit soit brûlé sur scène. Plusieurs œuvres étudiées oscillent entre comique et tragique. *Le Voleur de Bible* a été considéré tantôt comme la pièce la plus noire, tantôt comme la plus drôle de Göran Tunström. Le comique, qui contribue à dégrader des personnages à la destinée déjà dérisoire et tragique, est aussi la garantie de la survie des personnages dans un monde hostile¹⁶. Tex Avery développe une forme satirique, alors même que son film d'animation semble viser le seul divertissement. Nicolas Thys montre que la violence du message, latente dans *Le Petit Chaperon Rouge* de Perrault, se fait jour de manière explicite dans le conte moderne ; dans ce cas, le rire semble avoir pour fonction de mettre à distance le nouveau monde où règnent les rapports de prédation. Le rire peut devenir grinçant ou douloureux : reste alors, dans les cas les plus marqués, la grimace ou le rictus.
- 25 Jusqu'ici nous avons envisagé le comique comme ce qui produit le rire. Mais les œuvres étudiées dans le volume invitent parfois à un retour à la définition aristotélicienne : le comique n'est pas alors ce qui suscite le rire, mais ce qui appartient au registre bas, trivial et qui par conséquent prête à rire. Aux marges de notre étude, on pourrait trouver des exemples d'adaptation en registre bas, comique en ce sens, qui visent moins à déclencher le rire qu'à produire une forme de malaise. Dans *Le Voleur de Bible*,

Tunström réactualise les mythes dans la banalité d'un quotidien décevant, voire trivial. Ce passage d'un registre élevé à un registre bas voit la vallée d'ossements d'Ezéchiel devenir un vulgaire trou de boue, les personnages de grotesques caricatures de héros de conte de fées.

La réception du comique

- 26 Cette complexité et ces hésitations sur le statut du comique s'expliquent en partie par le redoublement de la réception produite par l'adaptation. Celle-ci instaure un jeu inscrit précisément dans un contexte culturel et social dont on a souligné l'importance dans la fabrique du comique ; mais elle interroge aussi notre rapport à l'œuvre séminale. D'où l'importance des clichés. Les adaptations s'en nourrissent parfois explicitement : *Meraugis de Portlesgues* fait rire de clichés déjà datés à l'époque de sa création, comme Furetière se gausse des clichés épiques.
- 27 Les études réunies ici témoignent de la relativité du comique : si une œuvre peut se révéler incongrue et comique du seul fait du relativisme culturel et social – alors qu'elle ne l'a pas visé – inversement la réécriture perd de son efficacité comique lorsqu'elle est tirée de son contexte immédiat. Est-il vrai, comme le dit Baudelaire dans ses *Curiosités esthétiques* que « le comique, la puissance du rire est dans le rieur, nullement dans l'objet du rire »¹⁷ ? On peut ainsi se demander dans quelles conditions les vaudevilles chantés sur le théâtre de la foire au siècle des Lumières peuvent faire rire aujourd'hui. Et les dessins animés russes diffusés en Europe ou l'humour d'après-guerre soixante-dix ans plus tard ? Le comique est sinon tout à fait perdu du moins atténué sans une actualisation ou une recontextualisation, et l'œuvre, pour vivre, doit être prise dans un processus continu de réécriture. L'adaptation montre là à la fois sa puissance et ses limites. L'objet est d'autant plus efficace qu'il est mieux intégré dans une culture, dans un réseau de codes, qu'il fait mieux jouer l'implicite et les idées reçues : son efficacité, qui repose sur l'immédiateté et sur l'évidence partagée, est aussi ce qui le rend éphémère. L'adaptation comique est un objet métamorphique et périssable. Le sentiment d'incongruité, au fondement, par exemple, de l'œuvre de Godbold, n'est éprouvé que par un public qui opère une discrimination donnée entre le grand art et la culture populaire. La tache de café devenue auréole de saint ne trouve de signification que tant qu'elle bouscule les catégories reçues. Cette recherche anti-esthétique, fondée sur la transgression des frontières artistiques, semble une marque de la postmodernité. Si les chapiteaux scatologiques du Moyen Âge peuvent aujourd'hui étonner, voire heurter, c'est que la distinction entre les domaines du rire et les sujets graves ne s'effectue plus de la même manière. Les adaptations comiques posent une question sérieuse : de quoi peut-on rire et de quelle façon ?
- 28 Alors qu'elle joue elle-même sur des phénomènes de réception, la transposition comique peut devenir incompréhensible. Mais c'est aussi son intérêt : elle renvoie le public à son fétichisme. Souvent, les adaptations nous en apprennent moins sur l'œuvre imitée que sur notre rapport à elle et sur les mécanismes de fabrique de la grandeur qui appartiennent à l'inconscient collectif. La trivialité du corps est ainsi opposée à l'idéalité supposée de l'art, qui en a fait longtemps oublier la matérialité. L'adaptation comique ramène son monde sur le plancher des vaches, en un carnaval pas tout à fait innocent. C'est pourquoi elle peut être tragique : quand le comique pointe l'inanité du

sublime, le caractère artificiel, relatif, inopérant de toute idéalisation, que reste-t-il ? Le rire devient alors la dernière politesse des bouffons.

- 29 La relation aux modèles, la fabrique, la portée du rire et la réception des œuvres dessinent les spécificités de l'adaptation comique. Les isoler permet de rendre compte des facettes de ce processus créateur, mais risque de fausser la lecture des œuvres : c'est leur association, réalisée de manière spécifique, qui dessine les singularités de chaque création. Le principe qui préside à l'organisation du volume réside donc ailleurs : dans la dynamique induite par la translation comique.
- 30 La première section regroupe des cas dans lesquels l'adaptation comique est avant tout le principe poétique à l'origine des œuvres. Elle détermine leur conception, leur organisation, décide des moyens d'expression employés et régent leurs effets. L'adaptation comique vaut d'abord comme processus d'invention et de création : elle produit du neuf. L'œuvre nouvelle est adossée à ses modèles et trouve dans la relation au passé une énergie décuplée, parfois moqueuse, parfois rieuse, parfois grimaçante.
- 31 La deuxième section envisage l'adaptation comique comme principe dialectique : ce qui prévaut ici, c'est l'interrogation des modèles, l'instabilité du sens, la réversibilité des effets. La mise en relation dégrade et élève, fait rire et pleurer, elle brouille les catégories reçues. Les deux logiques cumulées du déplacement et du rire soutiennent une interrogation parfois joyeuse, parfois inquiète des modèles, des valeurs, des institutions. L'œuvre devient alors un miroir à facettes, qui questionne l'une par l'autre les différentes réalités qu'elle touche.
- 32 Enfin la troisième section explore le pouvoir corrosif de l'adaptation comique. Le rire est marqué d'insubordination, alliant l'irrévérence à la référence. La relation établie avec les normes, les valeurs et les œuvres vaut comme posture, éventuellement comme défi. Elle permet au créateur de se situer dans le champ qui est le sien. Elle se marie avec une dénonciation sardonique ou bouffonne ou bien un véritable dévoilement.
- 33 Dans le premier cas, le rire est créateur. Dans le second, il questionne et déroute. Dans le troisième enfin, il dessille et éveille.

NOTES

1. Voir les travaux du CRI (Centre de Recherche sur l'Intermédialité) et sa revue *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. Le site du CRI pose très clairement les questions et les « perplexités » soulevées par la notion d'Intermédialité, notamment à travers une conférence d'Éric Méchoulan et une page consacrée à différentes définitions du terme (<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/default.htm>). Pour la médiologie, voir le site <http://www.mediologie.org/> et la présentation de Régis Debray, ainsi que la revue *Medium*.

2. En utilisant la notion de *média*, on considère l'œuvre d'art comme le vecteur du discours d'un individu ou, plus généralement, d'une institution, d'une collectivité. Cela ne sera pas ici notre approche. Nous préférons utiliser le terme d'œuvre, pour la source comme pour l'adaptation, car nous considérons chacune comme une création autonome, valable aussi par elle-même.

3. Pour un état des lieux critiques sur l'adaptation cinématographique, voir Jean-Louis Jeannelle, « Rouvrir le débat sur l'adaptation : Kamilla Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma », *Acta Fabula*, Dossier critique : « Acta par Fabula », 26 avril 2010, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5632.php> (consulté le 15 juin 2011).
4. Pour la novellisation, on peut penser à Jan Baetens, *La novellisation : du film au roman. lectures et analyses d'un genre hybride*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008.
5. Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Paris, Bréal, 2004. Voir également *Les Relations musique-théâtre : du désir au modèle : actes du colloque international*, IRPALL [Institut de recherche pluridisciplinaire en arts, lettres et langues] des 25, 26 et 27 octobre 2007, Université de Toulouse II Le Mirail, textes rassemblés et présentés par Muriel Plana et Frédéric Sounac, Paris, l'Harmattan, 2010.
6. *La Transécriture : pour une théorie de l'adaptation*, dir. André Gaudreault et Thierry Groensteen, Québec-Angoulême, Éditions Nota Bene-Centre National de la BD et de l'image, 1998.
7. Daniel Sangsue, *La relation parodique*, Paris, J. Corti, 2007, p. 104. La définition de la parodie est loin d'aller de soi. Daniel Sangsue élargit considérablement la définition canonique proposée par G. Genette dans *Palimpseste : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. Les difficultés posées par la parodie et le pastiche étaient déjà signalées par Sanda Golopentia-Eretescu, « Grammaire de la parodie », *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, Éditions de l'Académie de la République socialiste de Roumanie, 6, 1969, p. 167-181 et ont été plus récemment étudiées dans le livre dirigé par Paul Aron, *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes*, Québec, éditions Nota Bene, 2004. Pour une bibliographie à jour sur le comique, on pourra consulter la partie « bibliographie » du site du CORHUM (<http://www.humoresques.fr>)
8. Sur ce point précis, on pourra se reporter au colloque « Traduire, transposer, adapter le comique » organisé du 24 au 29 septembre 2009 à l'Université Paris III par Yen-Maï Tran-Gervat (programme disponible sur le site Fabula : (http://www.fabula.org/actualites/traduire-transposer-adapter-le-comique-et-l-humour_32786.php))
9. Thierry Groensteen, « Le processus adaptatif (tentative de récapitulation raisonnée) », *La Transécriture*, *op. cit.*, p. 273-277.
10. Du reste, ce postulat sous-tend l'étude des adaptations pour la jeunesse, dans lesquelles le changement de *medium* n'intervient pas nécessairement.
11. Lors du colloque dont ce volume est issu, Maja Saraczynska a montré comment, en organisant la rencontre absurde de Beckett et de Godot, Matěj Visniec rend hommage à l'auteur qu'il considère comme son maître, tout en proposant une déformation dérisoire de son œuvre.
12. Suivant la formule de Thierry Brunel, voir l'article publié dans ce volume.
13. Charles Baudelaire, « L'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans *Œuvres Complètes II*, Gallimard, Paris, 1985, p. 539.
14. Sur le rapport du corps au rire au cinéma, à la télévision et au théâtre dans la société contemporaine, voir Olivier Mongin, *Éclats de rire, variations sur le corps comique*, Paris, Le Seuil, 2002. Pour ce qui est de la danse, on peut penser à Pina Bausch, étudiée lors du colloque par Biliana Vassileva-Fouilhoux : l'enchâssement de la danse dans la danse se produit sur le mode de la citation comique : les danseurs s'écroulent sous leur propre poids, avant de se jeter dans une série de solos virtuoses, tantôt réussis, tantôt ratés. Ici, la danse savante de la tradition est jetée en pâture au spectateur, elle devient parodie d'elle-même.
15. « Le processus adaptatif (tentative de récapitulation raisonnée) », *La Transécriture*, *op. cit.*, p. 273-277, p. 273.
16. Karine Gros a montré lors du colloque comment Eric-Emmanuel Schmitt, dans *La Nuit de Valognes*, reprend le mythe de Don Juan pour en renouveler le sens : le personnage mis en procès se plonge dans une quête de lui-même qui lui fait affronter les thèmes de la mort, de la vieillesse, du religieux et de l'amour, auxquels il ne parvient pas à donner de sens. L'enjeu devient la satire

du monde contemporain, que Don Juan porte avec cynisme, et que le rire causé par quelques procédés parodiques d'adaptation ne cherche pas à masquer.

17. « L'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans *Charles Baudelaire, Œuvres complètes*, éd. Seuil, « Intégrale », 1968, p. 373.

INDEX

Mots-clés : comique, adaptation, littérature, réception

AUTEURS

CÉLINE BOHNERT

Université de Reims Champagne-Ardenne

ADÉLAÏDE JACQUEMARD-TRUC

Université de Paris Est-Marne la Vallée

MAUD PÉREZ-SIMON

Université de Paris III