HAL
open science

Adèle en Égypte ou l'adaptation-trahison Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec (2010) de Luc Besson

Fleur Hopkins-Loféron

▶ **To cite this version:**

Fleur Hopkins-Loféron. Adèle en Égypte ou l'adaptation-trahison Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec (2010) de Luc Besson. Transcr(é)ation, 2023, 2 (1), pp.1-25. 10.5206/tc.v2i1.16314 . hal-04039040

HAL Id: hal-04039040

https://hal.science/hal-04039040

Submitted on 21 Mar 2023

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.

Adèle en Égypte ou l'adaptation-trahison *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* (2010) de Luc Besson

FLEUR HOPKINS-LOFÉRON
CNRS/THALIM

RÉSUMÉ

En 2010, Luc Besson adapte au cinéma la saga Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec *(1976-2022) de Jacques Tardi, composée à cette date de 9 albums. L'œuvre du bédéaste, considérée par beaucoup comme féministe, antimilitariste et anarchiste, est métamorphosée à plus d'un titre. D'abord, le film rompt la continuité entre les albums en adaptant dans le désordre les premier (*Adèle et la Bête *1976) et quatrième (*Momies en Folie *1978) tomes de la série, dont il retranche ou invente certains personnages et intrigues. À présent, Adèle n'est plus le personnage glacial que l'on connaît, distribuant coups de poings et phrases assassines, mais une élégante espiègle. Encore, Besson la transforme en aventurière potache, égale d'Indiana Jones, imaginant qu'elle accomplit un voyage jusqu'en Égypte, contrée exotique absente de l'œuvre de Tardi. Le film apparaît donc comme une déclinaison grand public, destinée aussi bien à une audience familiale, friande de films d'aventures, qu'internationale grâce à la mise en scène d'un Paris touristique. À côté de ces nombreuses prises de liberté avec l'œuvre-source, le film, qualifié d'« adaptation-trahison » par Jacques Tardi, donne à voir*

Hopkins-Loféron, Fleur. 2023. « Adèle en Égypte ou l'adaptation-trahison *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* (2010) de Luc Besson. » *Transcr(é)ation*. Vol. 2 (hiver 2023) : 1-25. https://doi.org/10.5206/tc.v2i1.16314 ©Fleur Hopkins-Loféron, CC BY-AC 4.0.

un hommage appuyé aux ressorts narratifs qui caractérisent l'œuvre du bédéaste. En se proposant comme une transfiction, voire une métafiction, plutôt qu'une simple adaptation, le film Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec *intègre l'univers total de Tardi. Il se propose comme une mise en récit supplémentaire des aventures d'Adèle, déjà visibles dans les bandes dessinées, sous la forme d'entrefilets de presse ou d'adaptations en romans-feuilletons.*

Mots clés : *Adèle Blanc-Sec · Luc Besson · Tardi · bande dessinée · adaptation-trahison*

Introduction

La série de 10 tomes *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*[1] (1976-2022) de Jacques Tardi s'est vendue, depuis son premier album, à plus de 2 millions d'exemplaires (Casterman, 2022). Son personnage principal, Adèle Blanc-Sec, figure au panthéon des héroïnes de bandes dessinées françaises[2], aux côtés de Barbarella de Jean-Claude Forest, de Laureline de Jean-Claude Mézières ou encore de Yoko Tsuno de Roger Leloup. *LAEABS* rapporte, sous la forme d'une bande dessinée feuilletonesque à l'intrigue parfois embrouillée, les incidents et épreuves rencontrés par une écrivaine de roman populaire aux prises avec les sociétés secrètes, phénomènes occultes ou savants fous qui parsèment le Paris des années 1911 à 1922. Quand le réalisateur Luc Besson annonce, en 2008, avoir acheté les droits de cette série foisonnante par le biais de sa société de production EuropaCorp, le monde de la culture apprend la nouvelle avec effervescence : quelle forme cet habitué des films de science-fiction et d'action va-t-il bien pouvoir donner à ce titre sombre, lu principalement par des adultes[3] ?

Le film de Besson, sobrement intitulé *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, sort dans les salles françaises en avril 2010, entre deux épisodes de sa trilogie familiale à succès, *Arthur et les Minimoys* (2006-2010). La principale affiche diffusée dans l'espace public donne le ton. Elle exploite la culture visuelle des films d'aventures en prenant pour modèle celle d'*Indiana Jones et la Dernière Croisade* (Spielberg 1989), ce qui a pour effet de conforter les destinataires sur le caractère tout public de l'œuvre, mais aussi de situer génériquement le film au sein d'un univers sensiblement éloigné de ceux auxquels Besson a habitué son public. Elle est en effet construite suivant une composition synoptique qui montre Adèle (Louise Bourgoin) lors de moments marquants du film (chevauchée du ptérodactyle, traversée du désert, exploration d'une pyramide), à travers Paris ou le désert égyptien. Le cadre métallique qui entoure ses péripéties permet de présenter, en médaillons, plusieurs personnages secondaires dont le faciès grotesque sert le ton humoristique du film.

En portant à l'écran une célèbre bande dessinée française, la société de production EuropaCorp espérait peut-être un succès comparable à celui d'*Astérix*

---

[1] Noté *LAEABS* ou *AEABS* dans la suite de l'article.

[2] Voir Quillien, Christophe, *Elles, grandes aventurières et femmes fatales de la bande dessinée*, Paris ; San Francisco : Huggin & Munnin, 2014, pp. 76-79.

[3] À partir du n° 29 (juin 1980), soit le 5e tome *Le Secret de la Salamandre*, les aventures d'Adèle Blanc-Sec sont prépubliées dans le périodique belge mensuel adulte *(À suivre)*.

& Obélix : Mission Cléopâtre (Chabat, 2002), fort de ses 14 194 819[4] spectateurs. Pourtant, le film *LAEABS*, qui a coûté plus de 30 millions d'euros à produire, ne rencontre pas son public. À l'issue de ses 16 semaines d'exploitation en France, il ne réunit que 1 602 720 spectateurs. Quand le titre sort en salles françaises, le 14 avril 2010, d'autres films familiaux sont à l'affiche. *Alice au Pays des Merveilles* de Tim Burton, sorti le 24 mars 2010, cumule 3 363 831 spectateurs après seulement trois semaines d'exploitation, et *Dragons*, des studios Dreamworks, sorti le 31 mars 2010, en a accueilli 1 174 312, après deux semaines à l'affiche. Si l'échec commercial des *AEABS* s'explique en partie par la concurrence rude que lui offrent ces deux films, il pourrait aussi trouver son origine dans le changement de ton évident imposé à l'œuvre de Tardi par Besson, à savoir transformer une série irrévérencieuse, destinée à un public adulte, en un film tout public très français.

Si les adaptations d'univers dessinés franco-belges, de *Boule & Bill* (Charlot/Magnier, 2013) à *Gaston Lagaffe* (Martin-Laval, 2018) en passant par *Tintin* (Spielberg, 2011) font chaque fois l'objet d'intenses discussions concernant leur fidélité avec l'œuvre originelle, Tardi qualifie, sans animosité, le film de Besson d'« adaptation-trahison » (EuropaCorp, 2010, p. 12). Par cette expression, le bédéaste fait valoir un fossé entre sa bande dessinée et le produit cinématographique, lié selon lui à trois aspects distincts : les contraintes rythmiques et visuelles du médium, différentes de celle du format en gaufrier ; la narration induite par un film non sériel, qui s'éloigne du format du roman-feuilleton ; les libertés prises avec l'intrigue originelle, destinées en partie à produire un divertissement *mainstream* exploitable à l'étranger et qui ne soit plus réservé aux seuls admirateurs de Tardi.

L'appellation « adaptation-trahison » proposée par Tardi met en évidence la distance prise par Besson avec l'œuvre-source, en matière d'intrigues et de thématiques. Elle rencontre cependant ses limites puisqu'elle ne permet pas d'approcher le travail de recomposition et d'extension de l'univers d'Adèle qu'il propose. À ce titre, l'article évoquera d'abord le travail de synthèse de Besson, destiné à pallier la discontinuité narrative récurrente dans l'œuvre dessinée par un travail de restructuration des protagonistes autant que par la suppression d'éléments secondaires. Ainsi, si le scénario paraît éloigné de l'œuvre de Tardi, c'est en partie parce que les incohérences persistantes rendent difficile l'adhésion du public. Tandis que plusieurs personnages apparaissent, se volatilisent ou fusionnent, celui qui connaît la plus grande altération est l'héroïne-titre. Ce

[4] Toutes les références au *box-office* sont tirées du site Allociné, données agrégées depuis le site *CBO Box-office*.

processus marque la volonté de démocratiser le personnage d'Adèle. S'il n'est pas stabilisé au fil des tomes et se métamorphose sous la plume de Tardi, il est facilement reconnaissable à son air pince-sans-rire. Le changement de ton imposé au personnage, qui évolue à l'origine dans un Paris poisseux, marqué par des faits divers sanglants et des sectes sataniques, destine le film à un plus large public que ne le permet l'œuvre-source. En faisant d'Adèle une amusante journaliste-aventurière, Besson touche à présent un auditoire familial et mise aussi sur la peinture du Paris Belle Époque, qui assure une diffusion du film à l'étranger. Si le caractère séduisant de l'univers rétrofuturiste dans lequel évolue Adèle pourrait laisser entendre que Besson a principalement utilisé la saga de Tardi comme inspiration lointaine pour une superproduction, il n'en propose pas moins un hommage appuyé à l'univers du bédéaste, pour lequel il a une évidente affection, visible dans la présence régulière du dessinateur sur le plateau de tournage. De fait, il n'est plus tant question de « trahison » que de continuité à l'œuvre de Tardi, au travers de deux ficelles employées par le maître lui-même : la transfiction et la métafiction.

Un exercice de synthèse : restructurer la saga

Les lecteurs de Tardi ont souvent fait remarquer l'enchevêtrement des intrigues et l'abondance de personnages secondaires, qui complexifient la narration au point de créer de nombreuses incohérences au fil de la lecture et donnent l'impression que l'œuvre est portée par la jubilation du dessin et non par un travail scénaristique préparatoire. En passant par le médium cinématographique, Besson s'essaye à un exercice de synthèse, qualifié par Tardi d'« exercice de style » (Musseau, 2010), qui cherche d'abord à démêler l'intrigue complexe des *AEABS*. Pour ce faire, Besson porte son dévolu sur trois tomes discontinus et soustrait de nombreux éléments afin d'obtenir une intrigue resserrée, qui laisse peu de place aux écarts digressifs. Pour autant, ce travail de restructuration est attentif aux effets filmiques propres à reproduire la liberté de mouvement accordée aux personnages. Cela passe en particulier, chez Besson, par l'emploi d'une voix off et d'un montage parallèle.

Une réécriture : démêler les fils de l'intrigue

Pour opérer son travail de restructuration de la saga, Besson mise à la fois sur la sélection de plusieurs albums, entre lesquels il opère une liaison plus linéaire que celle proposée dans la bande dessinée, ainsi que sur une simplification du cortège de personnages qui poursuivent ou soutiennent Adèle dans ses aventures.

La publication d'un « roman du film » écrit par Benjamin Legrand[5], parallèlement à la sortie en salles, ni novélisation de l'œuvre de Tardi, ni ciné-roman, suppose que le film de Besson possède un scénario suffisamment innovant pour prétendre à une publication autonome. En effet, le réalisateur ne suit pas précisément les aventures d'Adèle et réagence plutôt des éléments saillants empruntés aux premier, troisième et quatrième tomes des aventures d'Adèle Blanc-Sec, selon des principes thématiques à même de fournir un scénario synthétique : *Adèle et la Bête* (1976a), *Le Savant fou* (1977) et *Momies en Folie* (1978). À *Adèle et la Bête*, il emprunte l'idée de l'éclosion d'un œuf de ptérodactyle, mû par le pouvoir psychique d'un savant versant dans les sciences occultes. Du *Savant fou*, Besson ne retient que l'apparition d'un antagoniste de taille, le professeur Dieuleveult, dont il se garde d'expliquer la haine alors que Tardi l'éclaire par sa misogynie et son délire de persécution. *Momies en Folie* sert l'inspiration égyptienne du film car c'est dans ce dernier que la momie se réveille. De fait, et comme en atteste la mise à l'écart du deuxième album, *Le Démon de la Tour Eiffel* (1976b), Besson prend soin de retrancher de l'intrigue tout ce qui concerne les sociétés ésotériques qui se réunissent dans les coins obscurs de Paris et il dégraisse la foule de personnages qui cherchent à tuer Adèle pour ne lui donner qu'un seul antagoniste : Dieuleveult (Mathieu Amalric). Ce principe de simplification, qui préside à l'adaptation de Besson, sert la clarté du film.

Les albums de Tardi multiplient les personnages secondaires, qui croisent volontairement ou non la route d'Adèle et connaissent des trajectoires souvent grandiloquentes, à la limite du vaudeville. Besson choisit de réduire leur nombre, en se concentrant sur plusieurs figures auxquelles il accorde une importance parfois inattendue. Ainsi, pour créer Marie-Joseph Espérandieu, qui contrôle à distance le dinosaure, Besson choisit de fusionner deux personnages : le moustachu Robert Espérandieu (à qui il emprunte le nom) et le chauve Philippe Boutardieu (dont il conserve l'apparence et la fin funeste). Cette subversion participe d'une confusion narrative évidente pour qui connaît l'œuvre de Tardi puisque si l'Espérandieu de Besson meurt au moment où le dinosaure est abattu (comme le Boutardieu de Tardi), l'Espérandieu de Tardi devient le principal antagoniste du *Savant fou*, prototype des savants mégalomanes qu'Adèle croisera ensuite sur sa route, puisqu'il cherche à créer une armée de pithécanthropes pour devenir maître du monde. Ce choix s'explique par un constant souci de simplification : Espérandieu, « petit monsieur du Jardin des Plantes » (1977, p. 4),

[5] Legrand, Benjamin, *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec. Un film de Luc Besson Le Roman du film*, Paris : Casterman, 2010.

se révèle antagoniste et donc complexe. À l'inverse, Besson construit une répartition manichéenne et stéréotypées des rôles (le savant fou, l'amoureux éperdu, la voisine commère, le guide touristique traître, le policier maladroit, *etc*.), ce qui suppose de se délester des personnages ambivalents.

L'innovation principale apportée par le réalisateur est l'existence d'une sœur malade, plongée en catatonie depuis un accident de tennis qui lui a valu une épingle plantée dans la tête. Ce personnage supplémentaire, non plus le fruit d'une fusion mais parfaitement inventé cette fois, sert de motivation pour Adèle : si, dans le premier tome, l'héroïne cherchait à libérer l'un de ses amants (cambrioleur de son état), elle souhaite plutôt, dans le film de Besson, ressusciter la momie du docteur Patmosis qu'elle croit, à tort, être le médecin de Ramsès II, pour qu'il ramène sa sœur dans le monde des vivants. L'invention de cette cadette, qui n'est pas la Mireille Pain-Sec du *Mystère des profondeurs* (1998) mais une certaine Agathe (Laure de Clermont-Tonnerre), a l'avantage de faire un lien signifiant entre le tome 1 et le tome 4 et donc de se délester des éventuels trous et incohérences scénaristiques : Adèle part en Égypte pour sauver sa sœur jumelle et, parallèlement, résout le mystère du ptérodactyle. Cet ajout altère cependant indéniablement la personnalité de la protagoniste qui n'est pas, chez Tardi, une sentimentale alors qu'elle est souvent émue aux larmes chez Besson.

Sans qu'il soit permis d'observer en détail les manières dont Besson adapte scénaristiquement les albums de Tardi (en fusionnant, supprimant ou ajoutant des personnages), il apparaît que l'absence de certaines figures, comme la tragédienne Clara Benhardt ou le commissaire principal Dugommier[6], entraîne l'effacement d'autres arcs narratifs, pourtant représentatifs du Paris occulte dans lequel évolue Adèle. Cela participe autant d'un geste simplificateur que de la volonté d'assainir l'univers de Tardi, moins morose et plus drolatique chez Besson. Afin de lier les fragments choisis, le film fait le choix d'une voix off, qui n'est pas sans rappeler le rôle structurant du méga-narrateur de cette bande dessinée.

Un parcours de l'œuvre : une voix off pour guide

En plus d'un travail de synthèse, Besson cherche un moyen de circuler entre le médium dessiné et le cinéma, empruntant par moments une voix de

[6] Dugommier apparaît dans la scène de la passation de l'affaire du ptérodactyle puisque c'est lui qui la confie à Cheval, qui la remet ensuite à Caponi. Il n'a cependant plus rien d'un mégalomane ésotériste.

récitant, des montages parallèles et des cadrages qui évoquent l'univers du bédéaste.

À cet égard, la voix off (Bernard Lanneau) qui ouvre le film n'est pas seulement un lointain écho de l'univers du premier réalisateur qui s'était penché sur Adèle, à savoir Jean-Pierre Jeunet, mais bien une reprise du méga-narrateur ou « récitant », tantôt en retrait, tantôt interventionniste (Groensteen, 2010), omniprésent dans les albums dessinés. En effet, la première phrase prononcée — « Ferdinand Choupard est un personnage secondaire dans cette histoire, mais c'est pourtant bien avec lui que cette aventure commence » (02'20'') — est un emprunt direct à *Momies en Folie* : « Edmond CHOUPARD est un personnage secondaire dans cette histoire, mais c'est avec lui que tout commence » (1978, p. 3, l'auteur souligne). Dans cette longue scène d'exposition (2'05''- 9'42''), c'est la voix off d'un être omniscient qui permet une mise en place rapide des personnages qui se croiseront ensuite à l'écran. Par exemple, un plan montre le ptérodactyle fendant les airs et passant sous le nez d'Albert Caponi (Gilles Lellouche), occupé à ronfler : « Alors que l'expérience la plus incroyable de ce début du siècle est en train de se produire sous nos yeux, l'inspecteur Albert Caponi a les siens bien fermés. Évidemment, si notre ami avait vu le ptérodactyle passer sous sa fenêtre, le cours de l'histoire aurait été bien différent » (7'00''). La remarque malicieuse de cet étrange narrateur temporaire souligne que nous sommes bien dans un exercice de subversion de l'œuvre de Tardi, qui va s'amuser à emprunter par moment des détours et chemins de traverse pour créer des péripéties inattendues qui, éventuellement, ramèneront à l'intrigue principale, connue du public. Cette impression est redoublée par la carte épinglée au mur de la chambre de Caponi, sur laquelle sont fichés des portraits de criminels ou des sites remarquables : le public ne doit pas s'attendre à suivre l'ordre imposé par les albums de Tardi (puisque le film est le fruit de trois tomes) mais doit accepter de circuler à vol d'oiseau au-dessus de l'œuvre tardienne, pour s'arrêter en de nouveaux sites, choisis par Besson pour des raisons exposées plus loin. À cet égard le ptérodactyle que l'on aperçoit fugacement volant dans le ciel dans la bande dessinée (1976a, p. 8, p. 10 et p. 19) et le film (6'45'', 9'06'', 27'44'', 31'59'', 55'25'' et 56'25'') sert de facilitateur entre les décors mais aussi de blague filée puisqu'à de nombreuses reprises ceux qui le cherchent, comme le chasseur Justin Saint Hubert (Jean-Paul Rouve), ne le remarquent pas fendant le ciel.

Cette esthétique du détour se poursuit avec le motif de la promenade. La voix conduit ainsi de personnage en personnage, à travers les déambulations, le long de la rue de Rivoli, d'un certain Ferdinand Choupard (Serge Bagdassarian),

particulièrement aviné (figure 1). Ce personnage provient de la fusion entre Edmond Choupard, promeneur du 4e album, *Momies en Folie* (1978, p. 3-5 et p. 27) qui tombe à trois reprises sur des cadavres rue de Rivoli, et de l'ivrogne anonyme d'*Adèle et la Bête* (1976a, p. 6) qui crie au loup – ou, plutôt, au ptérodactyle.

Figure 1 : Ferdinand Choupard traversant la Place de la Concorde (2'38'')

Devenu personnage bessonien, Ferdinand Choupard sert d'embrayeur, tout comme chez Tardi, mais aussi de *running gag*. Tout d'abord, c'est sa traversée des rues de Paris, rapportée par stations, qui permet, par un montage parallèle reposant sur un jeu d'associations, d'évoquer d'autres personnages importants pour l'intrigue. Ces rapprochements reposent sur plusieurs effets de proximité. Elle peut être spatiale : « Pourtant, au même instant, à exactement 953 mètres de la rue de Rivoli, la vie battait son plein » (Besson, 2'43''). Ainsi, la traversée de la place de la Concorde inspire au narrateur l'évocation d'un cabaret qui se trouve non loin de là, et le spectateur se prend alors à un jeu de pistes qui lui demande de deviner quel rôle sera joué par ces nouveaux protagonistes. En effet, l'introduction de Nini-les-Gambettes (Claire Perot), danseuse de *french cancan*, tout comme celle de son amant présent dans le public, l'ancien préfet Raymond Poinrenaud (François Chattot), anticipe sur leur attaque. L'association peut aussi être d'ordre visuelle : « Les visions de Ferdinand Choupard n'étaient en réalité qu'un effet d'optique » (Besson, 4'05''). C'est alors la caméra, pointée vers une fenêtre illuminée, qui révèle que ce n'est pas la statue de Jeanne d'Arc qui flamboie, mais bien l'appartement du professeur physicien et égyptologue Marie-Joseph Espérandieu (Jacky Nercessian), conséquence des expériences occultes qui s'y déroulent.

Besson emploie un autre *running gag*, tout au long du film, celui de l'exclamation « Oh mon dieu ! », laquelle mime les « Non ! » du professeur Boutardieu chaque fois qu'il perd le contrôle de l'animal qui attaque

sauvagement des Parisiens (1976a, p. 7-8). Elle est lancée une première fois lors d'un montage parallèle : l'exclamation est proférée par Choupard qui vient d'assister au basculement d'une voiture dans la Seine ; par Caponi qui apprend ce même accident ; par Espérandieu qui vient de terminer son exercice épuisant de contrôle mental, et par le jeune aide Andrej Zborowski (Nicolas Giraud), encore étranger au public, qui demande à Dieu de lui donner l'inspiration pour écrire une lettre d'amour à Adèle. Si, dans le cas présent, l'exclamation sert de fil rouge entre les personnages et d'introduction à celui d'Adèle, elle remplit simplement le rôle de comique de répétition à l'échelle du film. En effet, Choupard, récurrent chez Besson mais aussi chez Tardi car c'est lui qui découvre par hasard des cadavres, lance cette même expression chaque fois qu'il assiste à une scène incroyable (statue flamboyante, rencontre avec le ptérodactyle ou avec les momies déambulant près du Louvre).

En plus de ces constructions parallèles, qui permettent de passer de personnage en personnage, Besson associe certains plans par une similitude thématique ou formelle. Par exemple, un montage parallèle fait passer des ingrédients utilisés par la cantinière/Adèle pour le repas collectif (46'02''), aux pigeons posés sur une rambarde de la tour Eiffel (46'04''), que Caponi chasse d'un coup de chapeau. Ce passage peut aussi se jouer de manière formelle : la bouse de ptérodactyle, excrémentée depuis le haut de la tour Eiffel, se transforme, dans sa chute, en bouillasse que la cantinière/Adèle verse dans le bol des prisonniers (figure 2).

Figure 2 : Transformation de l'excrément en bouillie (montage, 46'42'' à 46'55'')

Là où Tardi repose principalement sur un méga-narrateur qui situe l'action (« 1h03 au poste de police du XIIe arrondissement », 1976a, p. 6) et introduit un nouvel environnement (« Le même jour à NANTES… », 1976a, p. 19), le réalisateur utilise le montage pour trouver une dynamique comparable à celle des cases dessinées et abandonne de fait rapidement la voix off qui introduit le film. Une fois Adèle en scène, c'est la caméra et sa technique qui prennent le

relai. Le film complexifie donc l'étiquette d'adaptation, dès lors qu'il propose un travail de restructuration de l'œuvre. Cela passe autant par la recombinaison de l'intrigue des *AEABS* que par la supplémentation de la caméra, capable de proposer de nouveaux liens signifiants entre les scènes. De même, le réalisateur ne transpose pas seulement l'œuvre d'un médium à un autre, il opère un travail de filtration destiné à plier l'histoire aux règles d'autres univers et genres.

Un film tout public : démocratiser la saga

L'écart majeur entre l'œuvre de Tardi et celle de Besson réside dans le public visé. Le film du second se propose en effet comme une comédie familiale grand public, au sein de laquelle les visages abîmés ne sont plus le fruit de faces vitriolées, d'incendies criminels ou de gueules cassées, mais seulement destinés à identifier aisément le caractère des personnages. De même, l'action, omniprésente dans la bande dessinée, est délaissée au profit de l'aventure. Enfin, la place prédominante accordée aux monuments et sites de Paris, différents des paysages tardiens concentrés sur les bas-fonds et alcôves, suppose que le film puisse se faire produit d'exportation.

Une comédie familiale : potacherie et transformisme

Avec *LAEABS*, Besson propose une comédie familiale dont il retranche bien des aspects subversifs – comme les scènes de délire fiévreux ou cauchemars qui frappent régulièrement Adèle. Il délaisse aussi les scènes ouvertement sensuelles pour ne garder qu'une scène de bain, vidée de sa charge érotique.

Cela étant dit, bien qu'il combine dans le désordre trois bandes dessinées de Tardi, le réalisateur trouve le moyen de rejouer certaines scènes iconiques. On note par exemple celle de l'éclosion de l'œuf au Museum d'Histoire naturelle (1976a, p. 3-5 ; 5'02'' à 6'37''). Dans la bande dessinée, elle se faisait en silence, dans un gros plan qui suivait la libération du ptérodactyle, puis le rire tonitruant de Boutardieu. Dans le film, le narrateur fait explicitement le lien, par le truchement de la voix off, entre les recherches nécrobiologiques d'Espérandieu et l'éclosion de l'œuf. La scène burlesque donne à voir les gestes maladroits d'un homme temporairement logé dans l'esprit d'un animal préhistorique. Parmi les autres emprunts aux albums, on retrouve aussi la chaîne de commandement entre le président Armand Fallières et ses subalternes (1976a, p. 10-11 ; 27'55'' à 29'43''), chacun repassant le dossier à un individu inférieur. Cette idée d'une pyramide d'incompétence est véhiculée par la disposition des cases, deux par deux. Si les deux premières subvertissent la structure dialectique, puisque le

dialogue n'est pas possible et prend systématiquement la forme d'un ordre, la dernière case, montrant Léonce Caponi incapable de confier cette mission à quiconque puisqu'il occupe tout l'espace de la bande horizontale, suppose qu'il est un sous-fifre, exploité par ses supérieurs. Besson gomme cependant le discours libertaire qui caractérise l'œuvre de Tardi et ridiculise les forces de l'ordre en les associant à de la maladresse ou à de la bêtise (mais jamais à des manigances ou à des abus, comme c'est le cas chez Tardi avec les personnages de Caponi, futur chef de gang, ou du commissaire principal Dugommier, gourou d'une secte, qui parvient chaque fois à regagner son statut hiérarchique). De fait, les torts de la police sont atténués et elle est principalement là pour faire rire le public.

Ouvertement destiné à un public familial, *LAEABS* s'efforce de ne pas être simplement un film en costumes d'époque. Besson laisse une large place aux prothèses et déguisements, qui reproduisent l'aspect grotesque de certains personnages de Tardi comme Dieuleveult ou Espérandieu. Le thème du transformisme, en particulier, insémine le film. Si parfois Adèle porte un faux nez pour être méconnaissable (1976a, p. 40-41) ou filer incognito un criminel (1976b, p. 22), elle ne revêt pas autant de costumes que son *alter ego* cinématographique et ceux-ci ont plutôt pour objet de la faire se fondre dans la masse, plutôt que de lui faire assumer une identité nouvelle. Besson ajoute notamment une longue scène (43'03'' à 52'04'') lors de laquelle l'héroïne essaye de faire échapper Espérandieu de prison en revêtant le costume d'un avocat, d'une cantinière, d'une religieuse, d'une infirmière, puis d'un agent de police. L'accent mis sur la parodie s'éclaire d'autant plus que Besson a recruté une spécialiste des imitations, l'ancienne Miss Météo transformiste Louise Bourgoin.

L'inclusion d'une intrigue familiale (le sauvetage d'une sœur malade) et l'humour omniprésent (touchant autant à la scatophilie qu'au bégaiement ou au transformisme) ont pour effet d'élargir le public concerné par l'univers du bédéaste, principalement apprécié d'une population adulte. Ce changement de ton s'accompagne aussi d'un flottement générique qui associe Adèle à une aventurière.

Un film d'aventures : une Indiana Jones émancipée ?

Besson troque l'univers exclusivement urbain d'Adèle, caractérisé par des scènes de courses-poursuites, de nombreux passages secrets ou des tentatives de meurtres, pour le désert égyptien. De fait, il donne à l'héroïne l'envergure d'un personnage d'aventurier. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle soit une femme

émancipée. L'assimilation d'Adèle à une aventurière semble plutôt trouver sa source dans le fait qu'elle est exposée, dès ses origines, à plusieurs objets occultes, statuette satanique ou figurine de Pazuzu.

Le thème de l'animation ou de la réanimation de choses mortes ou plongées en anabiose, omniprésent chez Tardi[7] et poncif des films d'aventures archéologiques, apparaît chez Besson sous une forme nouvelle puisque, dans les albums, ce n'est jamais Adèle qui pratique ces expériences contre-nature appelées « Système Boutardieu » ou « étude de la vie après la mort ». Dans le film, Adèle souhaite utiliser les principes énoncés par Espérandieu dans *Y-a-t-il une vie après la mort* (figure 3) dans le but de réveiller Patmosis afin qu'il guérisse Agathe.

Figure 3 : Page de titre de l'essai de nécrobiologie (20'31'')

L'un des personnages communs aux deux œuvres est celui de la momie, surnommée « vieille peau ». Elle n'est pas acquise après un périple en Égypte comme le prétend l'adaptation de Besson, mais est simplement le fruit de l'héritage d'un arrière-grand-oncle (1978, p. 11) et trône d'ailleurs dans un coin du salon d'Adèle dès *Le Démon de la Tour Eiffel* (1976b, p. 14). La momie, chez Besson, n'a pas le rôle d'ange gardien que lui prête Tardi. Elle est surtout prétexte à ce que le film s'ouvre sur un voyage en Égypte ayant pour but de récupérer cette dernière. Bien que cette expédition ne représente qu'une part

[7] Dans *Adèle et la Bête*, c'est un ptérodactyle qui éclot par la force psychique de Boutardieu ; dans *Le Démon de la Tour Eiffel*, c'est un tarbosaurus qui est ramené à la vie par Ménard et Espérandieu ; dans *Le Savant fou*, c'est un pithécanthrope, rapporté d'une expédition en Sibérie, qui est ranimé par Espérandieu, Ménard et Dieudonné à l'aide d'un procédé mis au point par Dieuleveult et basé sur les propriétés dynamogéniques de l'électricité, associées à une transfusion sanguine ; dans *Momies en Folie*, la momie retrouve définitivement ses mouvements grâce à une statuette laissée chez Adèle par Mouginot ; dans *Le Secret de la Salamandre*, c'est Adèle elle-même, conservée dans un bloc de glace après avoir été tuée, qui est ramenée d'entre les morts en 1918 par Brindavoine, grâce à une formule secrète de sa momie.

minime du film, elle est exploitée comme identité visuelle à l'étranger. Les affiches espagnole et allemande remplacent le profil du ptérodactyle que l'on trouve sur certaines affiches françaises par celui de la momie du souverain Ramsès II ; celle du Portugal place au premier-plan l'un des pilleurs de tombe, pourtant simple personnage secondaire de l'intrigue puisqu'il est étranglé dès les premières minutes. Il n'est pas rare d'ailleurs que le film soit renommé pour sa diffusion à l'international, devenant ainsi *Adèle et le mystère de la momie* en Espagne ou *Adèle et l'énigme/secret du Pharaon* en Italie ou en Allemagne. Comme si les exploitants regrettaient de ne pas avoir suffisamment exploré la veine égyptienne lors de la diffusion du film en France, c'est une nouvelle jaquette qui est proposée pour la sortie en DVD : on y voit Adèle portant la tenue caractéristique des exploratrices, un flambeau à la main, devant un paysage égyptien qui laisse entendre, à qui n'a pas vu le film, qu'il s'embarque dans une aventure au cœur des pyramides.

Si le voyage en Égypte permet d'asseoir le mystère nécrobiologique autour de la guérison d'Agathe, il est aussi passage obligé, comme le Cambodge ou le Pérou, dans bien des films d'aventuriers[8]. Ces personnages ont en commun de partir en quête d'artefacts occultes, bibliques ou légendaires comme l'Arche d'alliance, le Graal, le Livre des morts ou l'Œil de Shangri-La. *LAEABS* reprend les poncifs du genre d'aventures : énigme à résoudre en orientant correctement la lumière sur une inscription (*Indiana Jones et les aventuriers de l'Arche perdue*, Spielberg, 1981), trahison par des guides locaux et scène de fuite devant un danger imminent comme une trombe d'eau (*Indiana Jones et le Temple maudit*, Spielberg, 1984), pièges présents dans la pyramide (*La Momie*, Sommers, 1999), recherche d'un trésor (*La Bande à Picsou le film : Le Trésor de la lampe perdue*, Disney, 1990), *etc*.

Le rapprochement avec Indiana Jones ou Lara Croft pourrait laisser penser qu'Adèle Blanc-Sec se propose comme une aventurière moderne, en quête d'artefacts occultes disséminés sur la planète. D'ailleurs, c'est l'explication donnée par l'historienne du cinéma Geneviève Sellier à l'insuccès des *AEABS* : le public préfère que les rôles volontaires soient tenus par des hommes, reléguant les femmes à des rôles de soin ou de soutien, c'est-à-dire du *care*[9]. Pour autant, il

[8] Nous pensons par exemple à la saga des *Indiana Jones* de Steven Spielberg (1981/2023), à *La Momie* de Stephen Sommers (1999/2008) ou à *Tomb Raider* de Simon West (2001).

[9] Voir Sellier, Geneviève, « Pitiful Men, Instrumental Women. The Reconfiguration of Masculine Domination in Contemporary Popular French Cinema », *A Companion to Contemporary Cinema* (Fox, Alistair ; Marie, Michel ; Moine, Raphaëlle ; Radner, Hilary (dir.)), Chichester : Wiley Blackwell, 2015, pp. 379-398.

serait erroné de croire que Besson propose avec Adèle un personnage féministe d'envergure, tout comme il est nécessaire de rappeler que le personnage de Tardi fait l'objet d'une répression systématique – frappée, capturée et insultée par des figures masculines chaque fois qu'elle s'émancipe[10]. Besson confirme que les atours de l'aventurière ne sont qu'un déguisement supplémentaire dans la panoplie de son Adèle transformiste puisqu'il infantilise le personnage en interview : « J'aime son côté *petite boule de tendresse* enrobée dans une coquille d'énergie. C'est le genre de *petit bout de femme* que rien n'arrête » (Delcroix, 2010, je souligne). La sensiblerie nouvelle accordée à Adèle, dont le seul but est de guérir sa sœur jumelle, cantonne bien l'héroïne à un rôle du *care*. De même, le regard-caméra trahit la fascination de Besson pour les courbes féminines : un plan explicite suit les vêtements d'Adèle tombant au sol, alors qu'elle se dénude devant sa momie. Plus encore, une séquence comme celle du « baiser non consenti » donné par le pharaon Ramsès II à la sœur endormie serait-elle encore possible, alors que le mouvement #MeToo a ébranlé le monde du cinéma ?

LAEABS se propose donc comme un film d'aventures tout public, dans lequel Adèle tient le rôle d'une journaliste casse-cou et non plus d'une romancière aux prises avec des apaches. Indéniablement, Besson francise le format très hollywoodien du film d'aventures archéologiques. Pour autant, *LAEABS* ne se destine pas seulement au marché français et a connu un grand succès à l'étranger, en témoignent ses plus de 3,7 millions de spectateurs, dont près de 2 millions de Chinois. Ce succès s'explique en partie par la vision « carte postale » que Besson propose de la capitale, éloignée du Paris secret de Tardi.

Un film d'exportation : le Paris Belle époque

Paris est un personnage à part entière de la série *Adèle Blanc-Sec* et Tardi attache à chaque monument remarquable une aventure distincte. Besson choisit quant à lui d'autres théâtres des évènements, plus connus d'un public étranger.

Les meurtres et accidents imaginés par le bédéaste sont chaque fois situés dans Paris. Ils se déroulent par exemple au Jardin des Plantes (« L'Affaire du Jardin des Plantes », 1977, p. 3) ou en haut de la tour Eiffel (« mystérieuse histoire de monstre sur la tour Eiffel », 1977, 3). Chez Tardi, chaque tome donne à explorer le versant secret d'un lieu iconique de la capitale, comme le Pont Neuf qui cache un passage secret sous la Seine (1976b, p. 20-22) ; la statue du Lion de Denfert-Rochereau (1977, p. 48) sous laquelle se trouve un passage souterrain

[10] Voir MacLeod, Catriona, *Invisible Presence. The Representation of Women in French-Language Comics*, Bristol ; Chicago : Intellect, 2021, pp. 63-72.

jusqu'au laboratoire secret d'Espérandieu ; le Parc Monceau où est construite une pyramide, lieu de rendez-vous des Adorateurs du Diable (1978, p. 35-36) ; ou encore les Catacombes (1978, p. 24-26) où se rassemble une secte commettant des sacrifices rituels. Tardi est connu pour rechercher le vérisme documentaire dans ses albums[11], appréciant se rendre sur les lieux au sein desquels vont se dérouler ses intrigues, permettant ainsi aux lecteurs de confondre l'univers de la bande dessinée avec le monde réel. Le bédéaste fait par exemple état d'un lecteur aimant à glisser son doigt sous un candélabre du Pont-Neuf[12], afin d'activer le prétendu passage secret présent dans *Le Démon de la Tour Eiffel* (1976b, p. 20-22). Le Paris de Besson est, pour sa part, exploité comme un « décor urbain » (Laffont et Prigent, 2011), c'est-à-dire que les sites emblématiques choisis (le musée du Louvre, la tour Eiffel, le Jardin des Plantes ou l'Élysée) sont utilisés comme marqueurs de la ville de Paris, reconnaissables à l'international. C'est ce que suggère notamment la présence incongrue d'une tour Eiffel en plein désert égyptien sur l'affiche italienne du film ou la composition binaire de l'affiche américaine qui montre Adèle devant le désert égyptien *et* les toits de Paris. De fait, Besson modifie certaines scènes de théâtre importantes dans le but de proposer au public étranger des sites reconnaissables.

L'une des transformations majeures imposée par Besson à l'œuvre de Tardi réside ainsi dans le public auquel l'œuvre est destinée. De toute évidence, en proposant une comédie d'aventures familiale, Besson s'ouvre à un auditoire plus large que ne le faisait la bande dessinée, parfois morose et souvent complexe. En conservant la place prépondérante accordée à Paris tout en intégrant une part d'exotisme par l'évocation du désert égyptien, le réalisateur privilégie une vision fragmentée de la capitale, reconnaissable à ses sites touristiques. Si parler de « trahison », comme le fait Tardi, semble excessif, il apparaît effectivement que les changements imposés à l'œuvre répondent à un cahier des charges précis : rendre accessible le film au plus grand nombre.

Un hommage en forme de film : le monde d'Adèle

LAEABS, par le soin accordé aux décors, son florilège de personnages et le recours à des images de synthèse, se destinait à être une autre superproduction à inscrire dans la filmographie de Besson. Ce dernier développe cependant deux

[11] Voir Cuntz, Michael, « Paris au pluriel: Depictions of the French Capital in Jacques Tardi's Comic Book Writing », *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture and Sequence* (dir. Jörn Ahrens ; Arno Meteling), New York : Continuum, 2010, pp. 101-118.

[12] Voir Gesbert, Olivia, « Jacques Tardi dit au revoir à Adèle Blanc-Sec ? », *Bienvenue au Club*, France Culture, 11 octobre 2022, 27 minutes.

aspects singuliers, le rétrofuturisme et la transfiction, qui montrent que le film se donne aussi à voir comme un hommage à l'univers complexe de Tardi.

Un film rétrofuturiste : l'esprit de Jules Verne

Dans son œuvre dessinée, Tardi accorde une large place à la culture médiatique contemporaine d'Adèle et notamment à la presse. Les journaux sont un puissant embrayeur narratif et c'est par ce biais que les lecteurs, tout comme Adèle, suivent la progression de l'intrigue ou l'incursion d'un événement perturbateur. À cet égard, Tardi inclut souvent, en pleine case, de nombreux entrefilets de journaux, destinés à relater certains épisodes non dessinés, comme les attaques répétées du ptérodactyle (1976a, p. 8-9). Si leur utilisation participe évidemment de l'effet de réel, elle permet aussi de faire participer le lecteur à l'enchevêtrement narratif et au mystère qui s'épaissit, en lui donnant à lire le récit partiel des faits chroniqués par les journalistes. Besson donne lui aussi à voir plusieurs titres de presse, comme *Excelsior* ou *Le Petit Parisien*, vendus par des crieurs (figure 4). Il utilise la lecture silencieuse des titres par certains personnages comme moyen de précipiter l'action : là, Caponi lit *Le Petit Parisien* avant de se voir confier l'affaire du ptérodactyle ; ici, Adèle découvre dans *L'Intransigeant* qu'Espérandieu est condamné à mort.

Figure 4 : Des crieurs de journaux au Président lisant un article sur l'affaire du ptérodactyle (montage, 26'44'' à 27'16'')

En plus de l'ambiance caractéristique d'un siècle marqué par la naissance des *mass media*, Tardi est aussi un connaisseur des romans d'imagination scientifique contemporains à Adèle et se dit influencé par « l'ambiance du feuilleton fantaisiste début de siècle » (Sadoul 2000, p. 40), en particulier de ceux relevant du mouvement merveilleux-scientifique[13]. Il s'inspire autant de thématiques romanesques récurrentes que du monde éditorial de l'époque, caractérisé par des éditions populaires à bas prix, souvent sous forme de romans-feuilletons ou de publications sérielles. On peut, sans difficulté, repérer de nombreux emprunts à plusieurs écrivains populaires. L'éclosion de l'œuf de ptérodactyle dans *Adèle et la Bête* partage par exemple cette thématique avec les « Vacances de M. Dupont » (1905) de Maurice Renard, nouvelle dans laquelle un réchauffement soudain cause l'éclosion de plusieurs dinosaures, iguanodon et mégalodon[14]. De même, le motif du réveil d'un Pithécanthrope par un appareillage extrapolé, rapporté dans le troisième tome des *AEABS*, *Le Savant fou* (1977), exploite une veine déjà proposée par Octave Béliard[15] et, plus tard, par Tenas dans sa bande dessinée *Onkr*[16] qui raconte qu'un homme préhistorique congelé est ramené à la vie. Par ailleurs, le projet d'en faire un soldat augmenté n'est pas étranger aux savants délirants Flax ou Fringue, imaginés respectivement par Louis Forest[17] et par H.-J. Magog[18] qui cherchent à créer des super soldats par l'électricité ou par le radium. L'esthétique du roman populaire est réaffirmée dans *Tous des Monstres !* (1994, p. 6-8), qui fait voir les désaccords avec l'éditeur Bonnot, dont Adèle exècre les couvertures bariolées, éloignées du contenu romanesque.

Besson, pour sa part, se désintéresse de cet héritage populaire pour privilégier la réminiscence lointaine de Jules Verne, dont l'univers est largement connu du public. Elle est convoquée, sur l'affiche, par l'encadrement métallique qui renvoie aux nombreuses constructions de l'auteur (Nautilus, Steam-House, L'Épouvante) et à l'univers *steampunk*. Pour autant, Besson ne semble mobiliser

---

[13] Voir Hopkins-Loféron, Fleur, *Voir l'invisible. Histoire visuelle du mouvement merveilleux-scientifique (1909-1930)*, Ceyzérieu : Champ Vallon, « Détours », 2023.

[14] Renard, Maurice (sous le pseudonyme de Vincent Saint-Vincent), « Les Vacances de M. Dupont », dans *Fantômes et Fantoches*, Paris : Plon-Nourrit et Cie, 1905, pp. 217-327.

[15] Béliard, Octave, « Toute la nature dans la mêlée », ill. d'Henri Lanos, *Lectures pour tous*, Paris : Hachette et Cie, sans numéro, 15 novembre 1918, pp. 233-240.

[16] Tenas (dessin) ; Malac, Jean (scénario) ; Delporte, Yvan (scénario), *Onkr, l'abominable homme des glaces*, *Le Journal de Mickey*, 1961-1972.

[17] Forest, Louis, *On vole des enfants à Paris, roman extraordinaire*, couverture anonyme, Paris : Jules Tallandier, « Le Livre National rouge », n° 17, 1908.

[18] Magog, H.-J., *Trois ombres sur Paris*, couverture anonyme, Paris : Librairie Gallimard, « Les Chefs- d'œuvre du roman d'aventures », 1929.

le rétrofuturisme qu'en tant qu'esthétique populaire. Le ptérodactyle mécanique d'*Adèle et la Bête*, le réanimateur d'homme préhistorique et le véhicule-araignée du *Savant fou*, disparaissent au profit de la seule nécrobiologie. De fait, si l'œuvre de Tardi est jalonnée de savants fous, d'expériences de retour à la vie ou de clonage, Besson puise très modestement dans cet héritage. En privilégiant la veine égyptienne et préhistorique, il préfère développer l'anachronisme de personnages, ptérodactyles ou momies, qui se trouvent là où ils ne devraient pas. De fait, le rétrofuturisme promis sur l'affiche du film semble être un produit d'appel plutôt qu'une ligne artistique assumée, comme le confirme le personnage de Dieuleveult, qui passe de savant fou à anecdotique poursuivant.

Une transfiction : Tardi/Besson en créateurs d'univers

Il serait cependant erroné de croire que le film de Besson s'est affranchi de l'univers si caractéristique d'Adèle Blanc-Sec pour n'en garder que des tropes, comme le ptérodactyle ou la momie, susceptibles de plaire à un public plus large. On sait que le plus grand soin a par exemple été accordé à la reconstitution du salon d'Adèle, reconnaissable à son papier peint rayés. Ce soin méticuleux dit tout l'attachement que Besson porte à l'univers de Tardi et non pas seulement à son héroïne. Le réalisateur cherche en effet un moyen de rendre hommage au bédéaste en tant que raconteur d'histoires enchevêtrées, familier des intrigues enchâssées et des doubles niveaux de réalité. De fait, Besson prolonge deux procédés littéraires chers à Tardi, dans le but de témoigner son respect et sa compréhension narrative, et non pas seulement thématique, de l'œuvre-maîtresse : la transfiction et la métafiction.

Le bédéaste assure en effet l'unité narrative de son texte par la présence récurrente d'un méga-narrateur, qui fait le lien entre les différents tomes des aventures d'Adèle, et plus rarement d'un narrateur en chair et en os comme dans *Le Secret de la Salamandre* (1981). Il intervient aussi bien au sein de récitatifs intégrés aux cases (« On se souvient de l''Affaire du Jardin des Plantes'* et de cette mystérieuse histoire de monstre sur la Tour Eiffel*… », 1977, p. 3) ou de bulles de dialogue (Adèle dit à Robert Espérandieu : « Je suis vraiment désolée… Drôle de façon d'être reconnaissante de m'avoir tirée du bassin des crocodiles* », 1977, p. 4). Chaque fois, l'astérisque fait explicitement référence à un tome déjà publié des aventures d'Adèle Blanc-Sec sous la forme « Voir + nom du tome ». Ce principe de sérialisation, qui renvoie à une aventure précédente, emprunte, par la même occasion, des procédés propres au genre du roman-feuilleton auquel se consacre la romancière Adèle, comme l'indiquent les questions rhétoriques en fin d'album, génératrices de suspense (« Adèle BLANC-SEC a-t-elle eu raison de

faire confiance au providentiel Simon FLAGEOLET ? Peut-être l'apprendrez-vous dans le prochain épisode de cette rocambolesque histoire intitulé **LE DÉMON DE LA TOUR EIFFEL** », 1976a, p. 48, l'auteur souligne).

Tardi propose un autre renvoi récurrent. À plusieurs reprises, il fait référence à son album intitulé *Le Démon des glaces* (1974). Il est d'abord utilisé pour créer une transfiction, c'est-à-dire que des éléments fictifs sont partagés entre plusieurs textes, dans une même continuité diégétique. Dans *Momies en Folie* (1978, p. 43), par exemple, Louis-Ferdinand Chapoutier et Simone Pouffiot font irruption dans la pyramide du Parc Monceau, sans qu'il soit possible de comprendre ce qu'ils viennent faire là puisqu'ils sont issus d'un autre arc narratif, à savoir celui du *Démon des glaces*. De même, Lucien Brindavoine est initialement indépendant de la saga *LAEABS*. Il apparaît d'abord dans le *one-shot* intitulé *Adieu Brindavoine* (1972), avant d'être un protagoniste majeur du *Secret de la Salamandre* (1981), alors qu'il se fait soigner de la gangrène par le major Pochard/Dieuleveult et est celui qui réveille l'héroïne, en hibernation dans un bain nutritif. La transfiction, chez le raconteur d'histoires enchevêtrées qu'est Tardi, nourrit la jubilation d'unir entre eux des arcs narratifs indépendants, mais suppose aussi que son œuvre est un tout cohérent. Besson va plus loin encore dans l'exercice de la transfiction. En parsemant le film d'indices référentiels au Tintin d'Hergé et donc à un autre bédéaste (le fétiche Arumbaya de *L'Oreille cassée* (1h10'14'') ou l'échappée à bord d'un sarcophage (24'09''), comme dans *Les Cigares du pharaon*), il suggère un lien évident entre les deux figures de journalistes sans peur, entre les deux piliers de Casterman, et montre son amour pour la bande dessinée franco-belge.

La transfiction ouvre même la porte à la métafiction, autoréférentialité qui pousse le lecteur à prendre en compte l'artifice de la fiction. En effet, non seulement des personnages d'univers distincts se révèlent partager un monde commun, mais Tardi imagine en plus que ses albums existent véritablement dans cet espace, en tant qu'objets concrets, et qu'il est lui aussi un acteur de l'histoire. Il se dessine en effet, dans *Momies en Folie* (1978, p. 43), devant *Le Démon des glaces*, reconnaissable à sa couverture rouge et dorée. L'album et le dessinateur existentt en propre dans cet univers. *Le Démon des glaces* réapparaît dans plusieurs albums. Il est par exemple tenu par la fiancée d'Honoré Fia (1994, p. 30), qui le désigne comme source des cauchemars du dessinateur, marqué à vie par la créature tentaculaire. Besson prolonge ce autre principe structurant. La première apparition d'Adèle, dans le film, se fait lors d'une séance de dédicaces. Elle appose sa signature sur un roman intitulé *Le Monstre des glaces*, lequel reproduit l'esprit d'une couverture d'époque (figure 5) sans toutefois en

respecter les codes puisque l'on ne reconnaît aucune maison d'édition populaire à succès (comme Tallandier ou Ferenczi) et que le format ne correspond pas non plus à ce que l'on attendrait d'un roman ou d'un fascicule populaire.

Figure 5 : Le roman *Le Monstre des Glaces* écrit par Adèle (10'34'')

De fait, ce livre, qui permet de suggérer l'amour d'Andrej Zborowski pour Adèle puisqu'il le conserve à son chevet, ne participe pas d'un effet de réel qui chercherait à reconstituer la culture médiatique de la première moitié du XXe siècle. Il ne sert pas non plus à dépeindre l'activité de romancière d'Adèle, comme le fait Tardi dans *Tous des Monstres !* Il se propose plutôt comme une manière de prolonger la transfictionnalité caractéristique des *AEABS* : non seulement, *Le Démon des glaces* est réinventé sous le titre *Le Monstre des glaces*, mais l'on assiste aussi à la mise en fiction des aventures d'Adèle, qui comporte sa part de fabulation. En effet, tout au long de la saga, on entrevoit Adèle écrire des feuilletons inspirés de ses aventures, lesquels reprennent systématiquement le titre des albums écrits par Tardi. Besson reprend donc ce principe, en supposant qu'Adèle couche ses aventures sur le papier, et il propose en plus un récit inédit. L'aventure présentée sur la couverture (Adèle combattant un monstre des neiges ou Yéti) n'existe aucunement dans l'univers de Tardi. Le choix d'un récit cryptozoologique témoigne du souhait de Besson de prolonger une thématique récurrente dans l'œuvre, parsemée de bêtes étranges, mais aussi de montrer le pouvoir évocateur que la bande dessinée possède sur lui, puisqu'Adèle ne voyage pas normalement à l'étranger, au-devant de créatures dangereuses.

Les unes de journaux qui closent le film, consacrées à la « Malédiction des Pharaons » (figure 6), dialoguent encore une fois avec l'œuvre de Tardi par l'intérêt porté au pouvoir de la rumeur médiatique. De la même manière que chez Tardi, Adèle romance ses aventures, lesquelles sont déformées par son éditeur ou exagérées à la rubrique faits-divers, Besson suggère que les aventures, réelles ou fantasmées d'Adèle, se prolongent grâce à une pluralité de canaux et

de supports médiatiques. À cet égard, le réalisateur accorde un soin tout particulier aux unes de journaux. Celles du 16 octobre 1911, qui rapportent l'attaque du ptérodactyle, et celles du 26 octobre 1911 (figure 6), qui évoquent le réveil des momies du Louvre, sont pensées en termes de titre-choc et d'illustrations d'appel, là où Tardi préfère intégrer de simples entrefilets, entièrement lisibles du lecteur. Besson reprend, par ailleurs, des journaux bien réels (*Le Temps*, *Le Matin*, *Le Supplément littéraire illustré du Petit Parisien*, *Excelsior*, *Le Gaulois*, *La Libre parole*, *Le Petit journal*). Les unes ne respectent pas tout à fait les compositions d'époque (*Excelsior* n'aurait pas mis une image aussi petite en couverture) et un zoom sur les pages lisibles, comme celle du *Matin*, porte à croire que le texte ne se rapporte aucunement au sujet du monstre et tient seulement une fonction de remplissage. Pour autant, elles sont composées avec le plus grand soin. Elles comportent chaque fois un titre évocateur (« Un oiseau géant terrorise la capitale », « Sur le pont, on y danse, on y meurt ! ») et une illustration réalisée, cette fois, dans le style de l'époque : un ptérodactyle poursuivant un passant devant la tour Eiffel ou attaquant le préfet, des momies aux yeux rougeoyants. Bien plus que cet aspect formel, Besson donne à voir une histoire dans l'histoire : le préfet n'a jamais combattu le ptérodactyle puisque sa voiture s'est directement abîmée dans la Seine et c'est pourtant ce qui est reproduit en une de *La Libre parole*. Par son souci du détail, le film s'intéresse une fois encore aux réalités enchâssées.

Figure 6 : La une consacrée à la « Malédiction des Pharaons » (1h31'58'')

Conclusion

Le film de Besson, perçu de prime abord comme un divertissement familial, se révèle être un travail de style sur les moyens d'adapter et de prolonger une œuvre dessinée. L'un des premiers partis-pris du réalisateur est en effet de restructurer profondément l'œuvre, afin d'éliminer de nombreux arcs narratifs. Cet exercice de simplification vise la clarté du scénario, mais aussi sa

linéarité puisque le réveil du ptérodactyle conduit à celui de la momie qui permet la libération d'Agathe. Plusieurs autres outils de synthèse sont partagés par Besson et Tardi, comme la voix off ou l'article de presse, mais le réalisateur prend un plaisir répété à mobiliser les moyens techniques propres au cinéma, comme le montage ou les mouvements de caméra, afin de proposer un film régi par un autre découpage que celui du gaufrier. Le principe de simplification préside aussi aux personnages. Besson supprime les figures ambivalentes comme Robert Espérandieu ou Clara Benhardt, et préfère une répartition manichéenne entre les protagonistes. Adèle, elle-même, n'est plus l'héroïne froide et ironique que l'on connaît, mais une élégante femme du monde, particulièrement émotive. Ce changement de ton s'impose à l'œuvre dans son ensemble. La saga sombre, qui évolue dans les bas-fonds, laisse place à l'exotisme de l'Égypte ou au Paris Belle Époque, entre deux éclats de rire. Il serait cependant erroné de résumer *LAEABS* à un film d'aventures archéologiques comique. L'attachement de Besson à l'œuvre de Tardi se reflète dans un constant dialogue entre ces deux créateurs d'univers. S'il n'est pas permis d'affirmer que Tardi a lu autre chose que le scénario, il était effectivement présent sur le plateau de tournage et a notamment visité avec émotion l'appartement de son héroïne.

La fin des *Aventures Extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* enrichit la question de « l'adaptation-trahison », entre réécriture et transfiction, qui a parcouru cet article. Elle montre en effet Adèle à bord du Titanic, le 26 octobre 1911, alors que le paquebot ne prend réellement le large que le 10 avril 1912. Fin ouverte, destinée à produire une suite si le succès est au rendez-vous puisqu'Adèle est surveillée de près par les hommes de main de Dieuleveult, elle intéresse doublement notre propos. D'une part, Besson introduit un fil narratif alternatif : Adèle n'est jamais montée à bord du Titanic, comme elle le précise à Ménard dans *Momies en Folie*, (1978, p. 19). D'autre part, elle suggère la possibilité d'une forme d'uchronie, rappelant celle que Tardi propose dans le même album : Tardi situe le célèbre déraillement du train de Montparnasse (22 octobre 1895) le 13 mars 1912, dans le but de tuer Adèle. De fait, l'exercice de réécriture des aventures d'Adèle passe aussi par une intégration toujours plus grande d'évènements et de figures historiques, détournées pour s'inscrire dans l'histoire fictive qui fait imploser les barrières temporelles, comme lorsque l'héroïne chante *Mon truc en plume* de Zizi Jeanmaire, pourtant sortie en 1961 ! Besson signifie par-là l'atemporalité d'Adèle, libre de circuler dans les espaces spatio-temporels et narratifs qui lui plaisent. Il offre aussi un hommage appuyé au bédéaste. Caché sous une prothèse, c'est Tardi lui-même qui poinçonne les billets des passagers du Titanic (1'45''17''), prolongeant ainsi la métafiction introduite dans plusieurs de ses albums.

Bibliographie

Besson, Luc, *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, 2010, 107 minutes.

Besson, Luc, *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, *Le Making-off*, 2010, 26 minutes.

Casterman, *Adèle Blanc-Sec. Guide de Lecture*, Casterman, 2022, https://www.casterman.com/Bande-dessinee/Actualite-Agenda/Adele-Blanc-Sec-guide-de-lecture, consulté le 15 janvier 2023.

Delcroix, Olivier, « Adèle Blanc-Sec, 'petit bout de femme que rien n'arrête' », *Le Figaro*, 13 avril 2010, https://www.lefigaro.fr/cinema/2010/04/13/03002-20100413ARTFIG00684-adele-blanc-sec-petit-bout-de-femme-que-rien-n-arrete-.php, consulté le 15 janvier 2023.

EuropaCorp, Dossier de presse *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, 2010, https://medias.unifrance.org/medias/39/171/43815/presse/les-aventures-extraordinaires-d-adele-blanc-sec-dossier-de-presse-francais.pdf, consulté le 26 février 2023.

Groensteen, Thierry, « The Monstrator, the Recitant, and the Shadow of the Narrator », *European Comic Art*, vol. 3, n°1, 2010, pp. 1-21.

Laffont, Georges-Henry ; Prigent, Lionel, « Paris transformé en décor urbain. Les liaisons dangereuses entre tourisme et cinéma », *Téoros*, vol. 30, n°1, 2011, pp. 108-118.

Musseau, Celine, « Tardi, Adèle et le cinéma », *Sud-Ouest*, 2 mai 2010, https://www.sudouest.fr/charente/angouleme/tardi-adele-et-le-cinema-10039280.php, consulté le 15 janvier 2023.

Sadoul, Numa, *Tardi. Entretiens avec Numa Sadoul*, Paris : Niffle-Cohen, 2000.

Tardi, *Adieu Brindavoine*, Paris : Dargaud, 1974 [1972 dans *(À suivre)*].

Tardi, *Le Démon des Glaces*, Paris : Dargaud, 1974.

Tardi, *Adèle et la Bête*, *Les Aventures Extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, tome 1, Paris : Casterman, 1976a.

Tardi, *Le Démon de la Tour Eiffel*, *Les Aventures Extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, tome 2, Paris, : Casterman, 1976b.

Tardi, *Le Savant fou*, *Les Aventures Extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, tome 3, Paris : Casterman, 1977.

Tardi, *Momies en Folie*, *Les Aventures Extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, tome 4, Paris : Casterman, 1978.

Tardi, *Le Secret de la Salamandre*, *Les Aventures Extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, tome 5, Paris : Casterman, 1981.

Tardi, *Tous des Monstres !*, *Les Aventures Extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, tome 7, Paris : Casterman, 1994.

Biobibliographie de l'auteure

Fleur Hopkins-Loféron est actuellement postdoctorante (CNRS/THALIM). Elle explore la diffusion du néo-fakirisme dans la culture médiatique française du début du XXe siècle (à paraître aux PUF). Elle a consacré sa thèse de doctorat (Prix SHS PSL 2020, à paraître chez Champ Vallon), de nombreux articles ainsi qu'une exposition à la BnF au mouvement méconnu du merveilleux-scientifique français. Ses travaux les plus récents portent sur les illustrés jeunesse et les récits sous images du début du XXe siècle, sur le roman animaliste, ainsi que sur l'occultisme dans le roman populaire. Parmi ses autres activités, elle dirige la collection « Fantascope » chez l'Arbre Vengeur, consacrée à la réédition de romans d'imagination scientifique. Elle est aussi critique cinéma pour la revue *La Septième Obsession* et conseillère artistique pour l'émission *Le Dessous des images* sur Arte. Elle prépare actuellement un essai consacré à Mercredi Addams.