

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

L'Amérique case par case **Rencontre avec Réal Godbout**

Pierre Lefebvre

Number 301, Fall 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69948ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lefebvre, P. (2013). L'Amérique case par case : rencontre avec Réal Godbout. *Liberté*, (301), 64–68.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

L'AMÉRIQUE CASE PAR CASE

Rencontre avec Réal Godbout

Co-créateur de la mythique série *Red Ketchup* qui fit les beaux jours de la revue satirique *Croc*, Réal Godbout a consacré les dix dernières années à une adaptation en bande dessinée de *L'Amérique* de Kafka. Dans cette entrevue, il parle aussi de l'influence d'Hergé, de Crumb et de Chaplin dans son œuvre.

PIERRE LEFEBVRE

LIBERTÉ Pourquoi Kafka ?

RÉAL GODBOUT C'est d'abord un auteur que je connais assez bien, et qui me touche beaucoup. Et de tous les livres de Kafka, *L'Amérique* demeure mon préféré. Ce n'est bien sûr pas une raison suffisante pour l'adapter en bande dessinée, mais toujours est-il que c'est un livre que j'ai lu assez jeune, et ce qui m'avait frappé, c'était surtout une certaine légèreté, un côté comique, un côté burlesque, que je n'associais pas du tout à l'image de Kafka, à l'époque. Cela m'avait marqué. En découvrant par la suite l'ensemble de son œuvre, j'ai bien fini par réaliser que l'humour reste une part importante de son univers, et ce, même dans les textes qui paraissent les plus noirs. Donc, ce côté-là m'avait frappé. À l'époque, au début de ma vingtaine, je commençais à faire de la bande dessinée, et je m'étais dit que j'aimerais bien, un jour, faire un album à partir de ce livre-là. L'idée d'adapter une œuvre littéraire, déjà, ne me déplaisait pas, et au cours des années, j'y repensais de temps en temps. Chaque fois que j'ai relu le roman, je me disais qu'il faudrait vraiment que je m'y attaque un jour.

Et comment cela est-il arrivé ?

Comme j'avais terminé *Michel Risque* et *Red Ketchup* et qu'en plus, ces séries-là faisaient pour moi déjà partie du passé, j'avais le goût de faire quelque chose de nouveau, un projet où je serais le seul maître à bord, contrairement à *Ketchup* et à *Risque* sur lesquels je travaillais avec Pierre Fournier. Notre collaboration s'est toujours bien passée, mais là, j'avais envie de me lancer en solo, et aussi de m'investir à long terme, de prendre mon temps, de m'étendre sur plusieurs pages plutôt que de me limiter au format du

feuilleton, comme à l'époque de mes séries. Bref, j'avais envie d'en faire un projet vraiment personnel, sans rendre de comptes à qui que ce soit pendant l'élaboration. Ce que je voulais faire, c'est un roman graphique. Je sais bien qu'il y a toutes sortes de discussions sur ce terme-là, il y en a même qui le détestent et, en plus, on ne s'entend pas tous sur sa définition, mais enfin, pour moi, un roman graphique, c'est d'abord un format non déterminé à l'avance, contrairement à celui des albums classiques, par exemple les *Lucky Luke* ou les *Tintin*, où le nombre de pages est déterminé dès le départ. Il y a donc cette contrainte formelle de tout faire rentrer dans quarante-deux pages, ou encore soixante-huit, ou enfin peu importe. Le roman graphique, lui, permet une liberté, qu'on peut rapprocher justement de celle qu'offre le roman, en ce sens que l'on peut prendre, pour raconter son histoire, le nombre de pages qu'on veut. Le rythme de travail pour *L'Amérique* était complètement différent de celui que j'avais adopté pour mes feuilletons que je publiais dans la revue *Croc*. À l'époque, la bande dessinée était mon activité principale. Je faisais un peu d'illustration, mais je travaillais à *Red* ou à *Risque* pratiquement à temps plein. Je faisais ainsi quatre pages par mois, ce qui est peut-être peu, parce que certains dessinateurs sont beaucoup plus rapides que ça, mais, bon, c'était mon rythme personnel. Pour *L'Amérique*, ça m'a pris plus de sept ans pour faire 158 pages. Je ne pourrais pas dire combien ça fait de pages par mois, mais, disons, à peu près deux, ce qui n'est pas beaucoup, essentiellement parce que je ne pouvais me permettre, financièrement, de ne faire que ça. Un moment donné... faut quand même vivre. J'ai eu une subvention du Conseil des arts pour démarrer le projet, mais elle a été dépensée au cours de la première

année. C'est normal. Après, je n'ai pas touché d'autres revenus pour ce projet-là. Bon, je vais éventuellement avoir des droits d'auteur, mais, enfin, pendant la conception, il m'a été impossible de travailler là-dessus à temps plein. Mon rythme de travail en bande dessinée s'en est trouvé un peu ralenti. Je n'ai pourtant jamais douté que je finirais, mais il y a quand même des périodes où je me suis dit que ça s'éternisait, que ça ne finissait plus... C'est la raison d'ailleurs pour laquelle j'ai éventuellement créé un blogue. L'avantage de la publication en revue, c'est de recevoir des commentaires sur le travail en cours. Or, là, j'avais par moment le sentiment d'être trop reclus. Le blogue me permettait donc, quelque part, de voir du monde, de communiquer avec des gens, des lecteurs, de sortir du placard un peu.

Plus concrètement, comment avez-vous abordé le travail d'adaptation ?

Le piège à éviter quand on adapte une œuvre littéraire en BD, c'est de bêtement l'illustrer, c'est-à-dire de sélectionner des extraits du roman, de faire un copier-coller et d'ajouter des images. Pour moi, une bande dessinée, ce n'est pas ça. Il faut absolument s'adapter au médium, parce qu'il y a une façon de raconter spécifique à la bande dessinée, où, entre autres, les choses doivent arriver concrètement. La grosse différence entre un roman et un scénario, que ce soit de film ou de BD, c'est que l'on doit *voir* les choses arriver. On peut toujours faire des *flash-back* ou des références à quelque chose, mais, normalement, il faut que les choses soient actualisées, incarnées, afin de pouvoir être montrées.

Je voulais donc raconter *L'Amérique* avec le langage que j'ai toujours développé en bande dessinée, en utilisant donc beaucoup l'image, un peu le dialogue, et puis un peu, aussi, le narratif. Et même si le rythme est un peu moins rapide que dans ce que j'ai pu faire avant – *L'Amérique*, ça déboule un peu moins que *Michel Risque* et *Red Ketchup* –, j'ai quand même cherché à ne pas me perdre dans des contemplations interminables ou encore des scènes d'action qui s'étirent sur une dizaine de pages. Je me suis donc astreint à une espèce de concision et d'efficacité dans la narration, d'autant plus que *L'Amérique* est un roman inachevé, il y a beaucoup de trous, de manques, avec lesquels il m'a fallu composer.

Par exemple ?

Bon, vers la fin, quand Karl va au cirque pour chercher du travail, il rencontre une fille qu'il reconnaît, Fanny, et qui le reconnaît aussi. Mais dans le roman, on ignore complètement d'où elle sort et où ils se sont déjà vus. Je me suis donc dit qu'il fallait faire quelque chose pour justifier ça, sans trop non plus intervenir, ou enfin rajouter à la trame du roman. J'ai donc tenté d'imaginer comment ils se sont rencontrés la première fois, sans pour autant créer une scène qui raconterait la chose. Ce que j'ai donc fini par faire, c'est inscrire Fanny dans le passage où l'on voit Karl faire toutes sortes de petits boulots – dans le roman, ils ne sont pas nommés, Kafka écrit seulement qu'il «parvient pour subsister à dénicher ça et là quelques emplois de misère, abjects, éreintants et mal payés» – et où je l'ai entre autres imaginé pianiste

dans un bordel. C'est là que l'on voit Fanny pour la première fois. Karl est au piano, elle, derrière, sur un divan avec un client. Bien sûr, ce n'est qu'une seule case, et donc le lecteur a peu de chances de la remarquer et de se souvenir d'elle dans la scène du cirque, mais en feuilletant l'album pour savoir d'où elle vient, il lui est possible de la retrouver.

Beaucoup de scènes sont aussi bizarres dans le roman parce qu'il est inachevé. Quand Karl va reconduire Brunelda on ne sait trop où, peut-être dans un bordel – enfin, le roman ne le précise pas –, il n'y a rien ni avant ni après. Il la laisse dans cet endroit étrange dont on ne sait rien, lui fait ses adieux et part en vagabond sur la route. Et ça reprend ensuite au dernier chapitre, avec l'affiche annonçant qu'un cirque cherche des travailleurs. J'ai donc dû broder, par exemple, sur la disparition de Robinson et de Delamarche, dont il n'y a aucune mention dans le livre. À un moment, j'ai même pensé faire intervenir Max Brod, qui aurait dit quelque chose comme «Amis lecteurs, ici, Kafka ne nous dit pas ce qui arrive, etc.», mais finalement je me suis dit que, bon, il y a un manque dans le roman, il faut faire avec. Briser le quatrième mur, indiquer «voici, vous êtes en train de lire une BD», je ne suis pas porté à faire ça. Il y en a qui le font très bien, mais ce n'est pas mon truc.



© Réal Godbout et La Pastèque / L'Amérique, p. 156

Était-ce plus stimulant de travailler sur un roman inachevé que terminé ?

Oui, c'était assez excitant de mettre en forme quelque chose d'un petit peu informe... Reste que, même inachevé, *L'Amérique* est un très bon roman, même s'il est généralement considéré comme un Kafka «mineur» et que Kafka lui-même n'en était pas satisfait et l'avait mis de côté. Mais de travailler sur un objet plus «imparfait», moins canonique que *Le procès*, plus achevé, ou *La métamorphose*, me plaisait bien.

Parmi les adaptations célèbres de Kafka, il y a justement celle qu'Orson Welles a faite du *Procès*...

Oui, j'ai vu le film il y a très longtemps, et il m'avait beaucoup marqué... D'ailleurs, dans le passage où l'oncle de Karl lui fait visiter son entreprise, la salle du téléphone et celle du télégraphe, où l'on voit des bureaux cordés pratiquement à l'infini, sont une référence directe au film de Welles qui donne à voir la même chose. Je me suis d'ailleurs beaucoup inspiré du cinéma dans cette adaptation, entre autres de Fellini, qui souhaitait adapter *L'Amérique* au grand écran, mais ce projet n'a jamais abouti. D'ailleurs, dans *Intervista*, le film que Fellini tourne alors qu'il donne une entrevue à des journalistes japonais – le film dans le film qu'il ne tourne pas pour vrai –, c'est *L'Amérique* ! Et l'autre référence importante en matière de cinéma, c'est Charlie Chaplin.

Ah, c'est amusant, car l'oncle de Karl me faisait penser au personnage de Monsieur Verdoux.

Exactement ! Mais le ton du livre, son aspect visuel, c'est plutôt *Les temps modernes*. Je l'ai beaucoup regardé avant de commencer l'album, afin de situer mon univers visuel, l'ambiance de l'époque. Max Brod, d'ailleurs, affirmait que *L'Amérique*, dans certains passages, lui faisait beaucoup penser à Chaplin. À cela s'ajoute que c'est aussi une histoire classique d'immigrant, comme Chaplin en a fait, et que, tout comme Charlot, Karl est un innocent, un naïf.

Ce que j'ai trouvé très troublant et très enthousiasmant dans votre *Amérique*, c'est pour ainsi dire la tension entre des codes de bande dessinée très classique, qui nous donnent immédiatement un sentiment de familiarité, et le côté trouble, un peu tordu et angoissant de Kafka. La première page, alors que le paquebot arrive à New York, me rappelait un peu *Tintin*, parce qu'on est dans une forme de bande dessinée très familière. Mais Karl réalise qu'il a oublié quelque chose dans sa cabine et, en y retournant, il se perd dans l'immensité du bateau. Et là, tout de suite, on est plongé dans cette inquiétude très kafkaïenne... C'est une chose d'être exposé à cette angoisse par le biais de l'écriture de Kafka, mais ça en est une autre de la ressentir à travers un langage, une esthétique que beaucoup de gens, de ma génération en tout cas, ont absorbés dès l'enfance.

Comme beaucoup de gens en bande dessinée, j'ai grandi avec la ligne claire, dont Hergé et Edgar P. Jacobs, le créateur de *Blake et Mortimer*, sont les représentants les plus connus, bien que cette esthétique-là remonte à bien avant eux. La ligne claire, c'est donc vraiment mon *background* en tant qu'auteur de bande dessinée ; maintenant, j'ai une façon d'aborder la ligne claire qui n'est pas dogmatique, et même un peu plus rock'n'roll... C'est la rencontre, comme on l'a souvent dit au sujet de mon dessin, entre Hergé et Robert Crumb, entre la ligne claire européenne, donc, et la bande dessinée américaine *underground*, avec aussi un petit peu de Will Eisner là-dedans, celui qui a inventé *The Spirit*. Mes influences, ce sont ces gens-là. Ce qu'il faut aussi comprendre,

c'est que la ligne claire n'est pas uniquement une question de dessin. Ça concerne le type de trait, le souci du détail, le soin apporté au décor, bien sûr, mais aussi la narration, l'écriture, le découpage graphique, la mise en page. C'est un souci de lisibilité qui s'étend à tous les aspects de la BD. En même temps, c'est drôle, parce qu'il y a une fausse conception par rapport à ce soin. Ça m'amuse toujours un peu d'entendre des lecteurs affirmer que mes décors sont très exacts, très documentés, du genre : « S'il fait une rue de Washington, cette rue existe pour de vrai, le poteau qu'il a dessiné est là dans la vraie vie, ce sont les vraies maisons aussi. » Ce n'est pas du tout le cas ! C'est sûr que si je fais le Capitole de Washington, ce sera ressemblant, c'est normal. Quand tu dessines des sites connus, la place Rouge à Moscou, par exemple, tu essaies d'être fidèle dans la reproduction, mais, autrement, c'est complètement reconstitué, inventé, et c'est ça que je trouve intéressant. Si je travaille beaucoup avec de la documentation, ce n'est pas du tout dans la volonté d'être hyper exact et conforme à la réalité. Par exemple, la scène de la rue de New York, au début de *L'Amérique ou le disparu*, a été faite à partir de photos que j'ai ramassées à droite, à gauche, mais cette rue n'a jamais existé. C'est d'ailleurs là l'intérêt de reconstituer, parce qu'on peut travailler les ambiances. Dans un décor, il est plus intéressant d'être évocateur qu'exact ou conforme au réel. C'est pourquoi je n'aime pas utiliser la règle. En traçant à main levée, on donne une personnalité au dessin.

Oui, parce qu'on associe parfois la ligne claire à une certaine rigidité, à une certaine froideur : on peut penser à Jacques Martin, par exemple, le dessinateur d'*Alix*, ou alors à Ted Benoit ou à André Julliard dans leurs reprises de *Blake et Mortimer*. Chez vous, il y a aussi cette souplesse, cette rondeur, justement, qui fait penser à Crumb... De toute façon, la ligne claire n'est pas un mouvement uniforme. À ce sujet, je me demandais, au moment où, dans les années quatre-vingt, vous commenciez *Michel Risque*, en Europe, on voyait émerger toute une série de dessinateurs que l'on considère souvent comme la deuxième génération de la ligne claire : des gens comme Ted Benoit, Yves Chaland, Joost Swarte ou Ever Meulen. Aviez-vous alors l'impression de participer à ce mouvement, qui est une réappropriation ou une relecture de la ligne claire ?

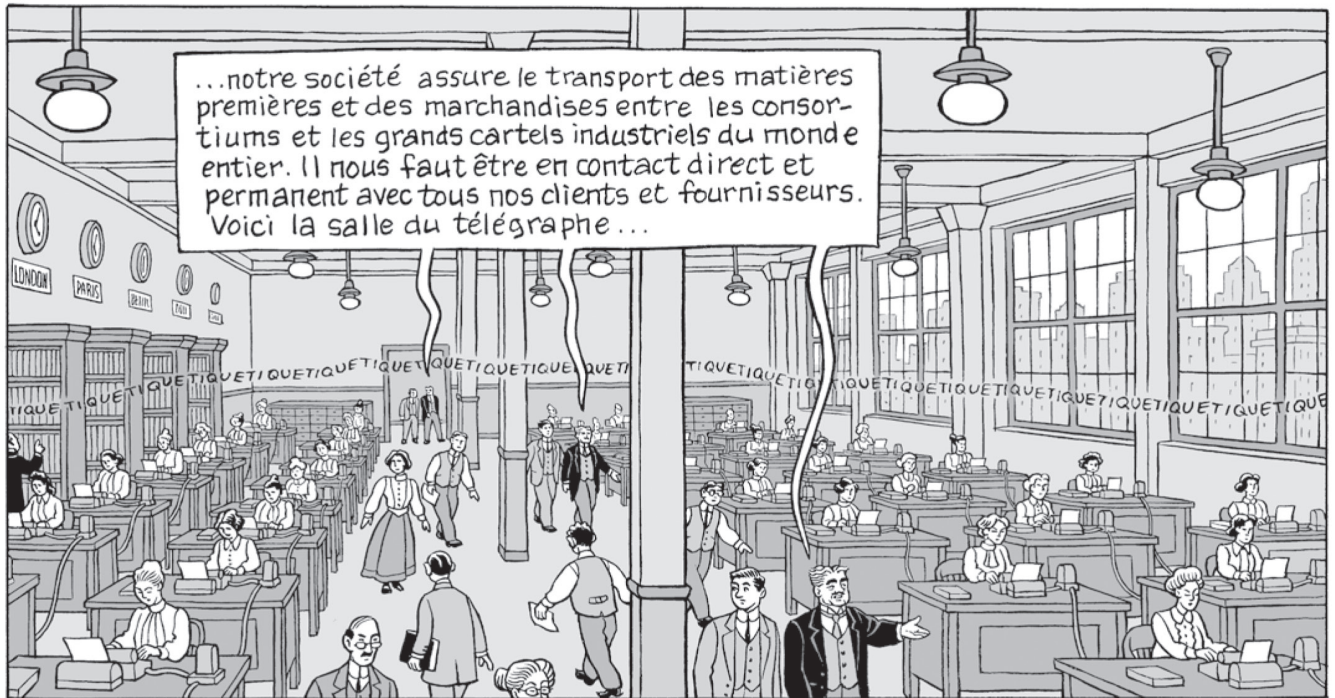
Je pense que l'on peut dire ça. En même temps, ce ne sont pas des gens que je côtoyais, avec qui j'avais des rapports, bien que j'aie correspondu un peu avec Ted Benoit. Je connaissais leur travail et je l'admirais déjà à l'époque, bien que ce soit surtout Swarte qui m'impressionnait. La découverte de son travail, ça été une véritable étincelle, il a allumé une lumière... de même que Chaland, que j'ai découvert dès les années soixante-dix. Son dessin était alors un peu tout croche, mais toutes les maladresses étaient pleinement assumées, ce qui plaisait beaucoup à mon côté autodidacte.

La vision de l'Amérique que propose Kafka est très naïve. Dans un roman, ça ne pose pas trop de

problèmes, mais dans la mesure où vous deviez donner à voir cette Amérique, est-ce que cela a été un enjeu ?

Kafka a écrit *L'Amérique* alors qu'il était assez jeune. Il n'avait pas beaucoup voyagé, n'était jamais allé en Amérique, et c'est donc une vision sans souci de réalisme. De plus, c'est celle de quelqu'un d'Europe centrale, avec ce que ça peut comporter de naïveté, calculée ou pas. C'est donc une interprétation européenne qui nous est donnée à voir dans le roman, qui est d'ailleurs très visuel. Kafka a un style qui peut avoir l'air détaché et froid, mais, en même temps, c'est très évocateur. On saisit tout de suite les atmosphères. Ce qui est par contre un peu étrange, c'est que les lieux, les scènes

et les personnes qu'il décrit donnent vraiment l'impression qu'on se trouve en Europe, et non en Amérique. Cette espèce de décalage est amusant. Bien sûr, moi, j'ai nécessairement une vision de Nord-Américain de la chose, parce que je suis montréalais, parce que je connais New York et, donc, en adoptant cette vision européenne de l'Amérique, j'en ai au final fait une histoire plus nord-américaine que celle de Kafka ! Je n'ai pas cherché à faire pseudo-européen. C'est drôle, parce qu'une autre adaptation a été faite du même roman, récemment, par un dessinateur, Daniel Casanave, qui a travaillé avec le scénariste Robert Cara. Casanave a un style très *cartoon*, le point de vue est très différent du mien,



une approche très BD aussi, très vivante, sauf que c'est encore plus *cartoon*, plus grotesque que ma version. Mais il reste que lui a une vision française de l'Amérique...

C'est comme Tintin en Amérique, c'est complètement fantasmé...

Oui. Une critique un peu caricaturale du capitalisme, avec aussi une fascination pour les grands espaces vierges... Ce qui est quand même drôle, parce que *L'Amérique* de Kafka est pratiquement un huis clos – en tout cas, dans la dernière partie, Karl est constamment enfermé dans l'appartement de Brunelda. Bien sûr, ce désir-là, de grands espaces, y est quand même, et la finale, quand Karl est engagé dans le cirque et qu'il part en train avec toute la troupe, est tout à fait dans cet esprit d'une Amérique immense, hors norme, comme la rêvent habituellement les Européens.

Cet album aurait été impensable dans les années quatre-vingt. Aucun éditeur au Québec ne s'y serait alors risqué...

Il est clair que j'aurais été forcé de le proposer à un éditeur européen. Peut-être que ça aurait marché, peut-être pas. Effectivement, la situation générale de la bande dessinée au Québec par rapport à celle des années quatre-vingt est complètement différente, en ce sens qu'aujourd'hui, il y a plusieurs éditeurs de bande dessinée, ce qui n'existait pas dans le temps. C'est donc plus facile de publier. Par contre, ce qui a presque totalement disparu, ce sont les publications de périodiques. Pour moi, collaborer au magazine *Croc*, dans ces années-là, a été un tournant, un moment crucial, même. S'il n'y avait pas eu de périodiques à ce moment-là, je n'aurais pas pu avancer dans la bande dessinée, et je ne suis pas sûr que j'en ferais encore aujourd'hui. On l'oublie un peu aujourd'hui, mais *Croc*, dans sa meilleure période, pouvait atteindre et même dépasser les cent mille exemplaires...

C'est énorme !

... et quand le magazine a fermé ses portes, le tirage oscillait environ entre trente et quarante mille...

Mais là encore, c'est exceptionnel.

Oui, et je connais plusieurs revues où on serait bien contents d'avoir ce tirage. Mais pour *Croc*, c'était comme le déclin. C'est drôle, parce que ça fait pas mal d'années et aujourd'hui, les gens que je rencontre qui sont dans le milieu des fanzines ou des petits magazines, qui sortent des publications à compte d'auteur ou participent aux *48 heures de la BD*, je les admire, mais ça ne m'intéresse pas d'être aussi confidentiel qu'eux. Ce n'est pas que je tiens absolument, en publiant, à faire un succès commercial, mais je me dis que la bande dessinée, c'est mon travail, pas un passe-temps. Évidemment, je n'arrive pas non plus à en faire à temps plein et à gagner ma vie strictement avec elle, mais ça demeure quand même le but ultime. J'espère d'ailleurs y arriver avant d'avoir soixante-dix ans...

*L'album se termine sur un petit supplément, adapté d'une nouvelle de Kafka, *Le nouvel avocat*, qui est à la fois très belle et très étrange.*

Oui, j'aime beaucoup cette nouvelle, dans laquelle l'ancien cheval d'Alexandre le Grand a fait son barreau et devient avocat. C'est un essai d'adaptation que j'avais fait quelques années avant de me lancer dans *L'Amérique* et, comme c'était du Kafka, il m'a semblé tout naturel de l'ajouter à l'album. Ce qui est amusant, c'est que je la montre souvent à mes étudiants, à qui j'enseigne la BD au cégep, et c'est vraiment quelque chose qui les laisse perplexes. « Mais qu'est-ce que ça veut dire ? » « Pourquoi est-ce que c'est le cheval d'Alexandre ? » « C'est quoi l'affaire, le symbolisme dans tout ça ? » Et ce que je leur réponds, c'est qu'il n'y a pas de symbolisme. C'est juste l'histoire du cheval d'Alexandre qui est devenu avocat. Les bras leur en tombent. Ce qui est quand même étrange, parce qu'ils sont prêts à accepter, sans se poser de questions, la présence de vampires, de morts-vivants ou de n'importe quel monstre, ou de voyages dans le temps, que ce soit au cinéma, dans la littérature ou dans la BD, mais ils ne peuvent pas accepter celle d'un cheval, âgé de deux mille ans, qui travaille dans un cabinet d'avocat. Je n'y peux rien, à chaque fois, ça me fait rire. **L**



© Réal Godbout et La Pastèque / *L'Amérique*, p. 178

Dessinateur, Réal Godbout a créé en compagnie de Pierre Fournier les séries *Michel Risque* et *Red Ketchup*. Il travaille également comme illustrateur et enseigne la bande dessinée à l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais. Il a été élu au Temple de la renommée de la bande dessinée canadienne en 2009.