

Transcr(é)ation



L'adaptation textuelle et l'ajustement visuel : Les quatre saisons de Louise

Jean-François Laguionie, « La Vieille » (1980) devient Louise en hiver (2016)

Textual Adaptation and Visual Adjustment

Jean-François Laguionie, from « La Vieille » (1980) to Louise en hiver (2016)

Jérôme Dutel

Volume 6, Number 1, 2025

L'animation
L'animation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1117454ar>
DOI: <https://doi.org/10.5206/tc.v6i1.21130>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dutel, J. (2025). L'adaptation textuelle et l'ajustement visuel : Les quatre saisons de Louise : Jean-François Laguionie, « La Vieille » (1980) devient Louise en hiver (2016). *Transcr(é)ation*, 6(1), 1–17. <https://doi.org/10.5206/tc.v6i1.21130>

Article abstract

This text analyzes a transmedia corpus (short story, album, novel and film) by director Jean-François Laguionie (1939-). The aim is to study the links and adjustments between inspiration and writing, between animation and adaptation, to explore the particular and rich ways in which stories and narratives evolve, and to shed light on the work of the man for whom « Un film, c'est d'abord une histoire ».

© Jérôme Dutel, 2025



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'adaptation textuelle et l'ajustement visuel : Les quatre saisons de Louise

Jean-François Laguionie, « La Vieille »
(1980) devient *Louise en hiver* (2016)

JÉRÔME DUTEL

ECLLA, Université Jean Monnet Saint-Etienne

RÉSUMÉ

Ce texte analyse un corpus transmédiat (nouvelle, album, roman et film) du réalisateur Jean-François Laguionie (1939-). Il s'agit d'étudier les liens et les ajustements entre inspirations et écritures, entre animation et adaptation, d'explorer des modalités particulières et riches d'évolution des récits, et d'éclairer l'œuvre de celui pour qui « Un film, c'est d'abord une histoire ».

Mots clés : *cinéma d'animation · adaptation · auto-adaptation · littérature · transmédiatité*

« *It is not the most intellectual of the species that survives ; it is not the strongest that survives ; but the species that survives is the one that is able best to adapt and adjust to the changing environment in which it finds itself.* »

Citation faussement¹ attribuée à Charles Darwin

Jan Baetens dans *Adaptation et Bande dessinée (Eloge de la fidélité)* (2020) défend l'idée qu'à notre moment de production artistique et d'histoire culturelle la sérialisation et l'adaptation forment les deux principaux éléments permettant à un récit de survivre, de ne pas se replier sur lui-même, éventuellement de ne pas disparaître. Pour un récit, le voyage d'un média à un autre, d'un support à l'autre, la multiplication des ses émanations et leur diffusion seraient devenues des conditions « naturelles »² de sa (sur)vie³. Cette vision surplombante, si elle a l'incontestable mérite d'expliquer un ressenti contemporain, délimite aussi un territoire miné. L'adaptation pose en effet des enjeux dont, par ailleurs, Baetens, discute les différentes « émanations » universitaires pour finir par en « revenir de manière concrète et tangible sur les questions générales que soulève l'adaptation⁴ » (2020, p. 25) et, devant la difficulté à unifier un champ théorique aussi ouvert et polymorphe que peuvent l'être les adaptations, à ne proposer qu'une série d'analyses exceptionnelles⁵. Toutes proportions gardées, notre propre approche de l'adaptation littéraire dans l'espace du cinéma d'animation⁶ nous avait conduit à une forme similaire de renoncement théorique : classer,

¹ Il s'agit en fait d'une reprise paraphrastique issue d'un texte de présentation de Darwin par Leon C. Megginson, daté de 1963. Pour davantage de détails sur cette « fausse » mais répandue citation, voir <https://www.darwinproject.ac.uk/people/about-darwin/six-things-darwin-never-said/evolution-misquotation> et <https://quoteinvestigator.com/2014/05/04/adapt/> (consulté le 3 mars 2024).

² Nous entendons particulièrement par cet adjectif les contextes économiques et sociologiques de la diffusion et consommation artistiques.

³ « Aujourd'hui, le voyage d'un média à d'un support à l'autre est devenu la condition *sine qua non* pour le succès, puis l'évolution de n'importe quel récit » (Baetens, Jan, *Adaptation et Bande dessinée (Eloge de la fidélité)*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2020, p. 6).

⁴ L'auteur rappelle ainsi trois approches principales : l'approche économique (axée sur l'industrie de l'adaptation), l'approche génétique (avec l'adaptation comme adaptabilité et l'étude de la genèse des adaptations) et l'approche interprétative (avec la spécificité du geste adaptant comme type d'interprétation).

⁵ Nous utilisons ici ce terme pour souligner que Baetens privilégie là l'analyse précise d'œuvres qui font exception et où les processus adaptatifs posent des questions particulières.

⁶ Dutel, Jérôme, *Adaptation littéraire et Court Métrage d'Animation : Au milieu du texte coulent les images*, Paris : L'Harmattan, 2020. Voir notamment l'introduction : Dutel, Jérôme, « Inactualités de l'Adaptation », pp. 11-17.

hiérarchiser, répartir les adaptations et les « mouvements » qu'elles soulèvent. Michel Serceau, dans *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires* (1999), est déjà revenu sur cette question, notamment en explorant l'ancienneté des rapports entre cinéma et littérature : « La pratique de l'adaptation a toujours donné au cinéma une audience ; le cinéma a toujours été pour le public un médium de la matière littéraire⁷. » Il rappelle ainsi qu'apparaît, entre les années 1920 à 1950, l'affirmation d'un « besoin de classer et hiérarchiser les films relevant de cette pratique » (*Ibid.*) La liste des classements présentés par Serceau suffirait à nous dissuader d'ajouter notre classement au classement⁸. Comme Baetens, nous préférons répondre par une mise en avant d'études précises et délimitées, confiant dans l'intérêt propre à chaque œuvre et aux mouvements perpétuellement changeants des récits. Il s'agit moins là de penser la fidélité comme seule voie d'analyse comparative, dans un mouvement linéaire (et donc hiérarchisant et entravant), que d'envisager l'infidélité (et cela, non de manière négative) ou d'en revenir, champ linguistique miné aussi, à une plus diffuse notion de foi⁹... Serceau revient lui aussi d'ailleurs à un positionnement qui dépasse la question des modes d'appropriation pour poser un espace plus vaste : « L'adaptation ne témoigne pas seulement, donc, de la persistance de la structure narrative dans l'art cinématographique. Elle témoigne de la persistance -ou de la revivification- de l'art même du récit » (1999, p. 173).

De manière incidente, il faut bien aussi prévenir : sélectionner des œuvres, les comparer ou les examiner en regard, c'est toutefois faire le jeu du subjectif, même assuré et étayé. C'est bien être, à notre manière, ni spectateur ni acteur mais tiers-interprétant... C'est donc avec ces apories et ces questions par trop ouvertes et convenues que nous souhaitons proposer une étude autour de Jean-François Laguionie, l'un des réalisateurs les plus importants du cinéma d'animation français. En effet, Laguionie mène un jeu particulier avec la notion d'adaptation, brouillant celle-ci en nous obligeant à envisager auto-adaptation, novellisation, transposition et inspiration comme autant de versions de la diffusion d'un récit,

⁷ Serceau, Michel, *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires*, Liège : Editions du CEFAL, 1999, p. 7.

⁸ Rappelons ici, à titre d'exemple, celui d'André Bazin qui distingue trois types d'adaptations : l'adaptation fidèle (film égal au livre) régie par l'idée de substitution, l'adaptation co-existante (le film existe à côté du livre qui n'est que source d'inspiration ; une séparation qui n'aurait de sens que lorsque le film est très bon, voire génial) et l'adaptation qui n'est ni traduction ni inspiration, mais construction d'une œuvre seconde, « comme le roman multiplié par le cinéma » (« *Le Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du cinéma*, n°3, Paris, juin 1951, pp. 6-21).

⁹ Rappelons l'origine du terme issu du latin *fides, fidelis, fidelitas*.

de son existence même. Plusieurs films de Laguionie, aussi bien longs que courts, sont ainsi accompagnés d'ouvrages où la question du littéraire, du mot, semble jouer un rôle important, comme le prouve l'existence d'un ouvrage comme celui que Gilbert Salachas a consacré au *Château des singes* (1999) : « [U]n livre sur un film virtuel, un film qui s'élabore, prend tournure, consistance, un film en voie de cristallisation, c'est plus rare et, sauf erreur, unique¹⁰. » Dans un système économique et médiatique rodé, les œuvres de Laguionie se répondent donc, entre mots et images.

Pourtant, quelle surprise de voir « La Vieille¹¹ », la dernière histoire du recueil de nouvelles *Les Puces de sable* (1980), se (re)dessiner aussi clairement dans le film *Louise en Hiver* (2016)¹², avec un écart de plus d'un tiers de siècle¹³ ! Ajoutons à ces deux œuvres, si proches et pourtant si différentes (l'une textuelle et courte, l'autre longue et audio-logo-visuelle), les publications quasi synchrones du « scénario » du film¹⁴ et d'une version romanesque¹⁵, et nous obtenons ainsi une belle famille d'œuvres sur laquelle précisément nous pencher.

¹⁰ Salachas, Gilbert, *Le Château des singes (Le livre d'avant le film de Jean-François Laguionie)*, Paris : Éditions Gilbert Salachas/Atelier Akimbo, 1992, p. 9.

¹¹ Laguionie, Jean-François, « La Vieille », *Les Puces de sable*, Paris : Léon Faure, « Les enfants peuvent lire aussi », 1980, pp. 143-161. Premier recueil de Laguionie, composé de 15 nouvelles, l'ouvrage est aussi celui dont l'inscription littéraire semble la plus marquée, et cela malgré l'inscription affirmée de l'ouvrage, dans une perspective tout public. Comme l'indique la quatrième de couverture : « À l'inverse du dessin animé, la nouvelle a une connotation "Pour adultes". Mais nous savons tous aujourd'hui que les enfants sont de grandes personnes, et que Jean-François Laguionie réussit à captiver un public mixte "grands et petits". L'enchantement continue. Les enfants peuvent lire aussi "les Puces de sable". » Le texte de la nouvelle, qui clôt le recueil, est précédé d'une illustration noire et blanche de l'auteur.

¹² Laguionie, Jean-François, *Louise en hiver*, France/Canada, JPL Films/Productions Unité centrale/Arte France Cinéma/Tchack, novembre 2016 (pour la sortie en salles, France), 75 minutes.

¹³ Un tel écart temporel justifiant presque qu'on évoque l'adaptation presque davantage que l'auto-adaptation, tant on peut prendre ici en compte la « restitution différée » que la notion de « partenaire différent. » Voir l'introduction de Clerc, Jeanne-Marie ; Carcaud-Macaire, Monique, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris : Klincksieck, 2004, p. 11.

¹⁴ Laguionie, Jean-François, *Louise en hiver*, Montreuil : Éditions de l'œil, novembre 2016. Sous-titré en quatrième de couverture « Album du film », l'ouvrage, richement illustré de photogrammes tirés du film, fait 112 pages. Le texte est, à quelques modifications mineures près (tenant parfois peut-être seulement de l'interprétation et de l'enregistrement), celui du scénario (voix off du film).

¹⁵ Laguionie, Jean-François, *Louise en hiver*, Sampzon : Éditions Delatour France, 2016, 80 pages (plus qu'un roman, il conviendrait de parler de *novella*). L'édition est accompagnée d'illustrations de l'auteur, une en couleurs en couverture et deux autres, pleine page, au fil du texte.

Nous nous proposons ainsi, en étudiant chez Laguionie les liens et les ajustements entre inspirations et écritures, entre animation et adaptation, d'explorer des modalités particulières et riches d'évolution des récits, et d'éclairer l'œuvre de celui pour qui « un film, c'est d'abord une histoire¹⁶ ». Notre analyse va suivre ces quatre âges d'une seule et même œuvre, en reprenant les fils qui se tissent entre film, album et roman pour en revenir, toujours (comme Louise), au passé avec la nouvelle.

Sorte de quintessence d'une trajectoire propre à Laguionie¹⁷, celle d'un cinéma d'auteur, poétique, artiste et artisanale, teinté de réalisme intime, d'économie de mouvements et de paroles, *Louise en Hiver* présente presque une dimension totalitaire et testamentaire. Un montage de commentaires sur le film ou sur la filmographie du réalisateur suffirait à nous en convaincre tant celui-ci semblerait rendre compte de la manière dont Louise, la « vieille », va occuper son temps et l'espace qui lui est donné. « Ce long, très sensible, est assez unique par sa manière de donner toute la place à un unique protagoniste perdu dans ses souvenirs¹⁸. » Comme « un marin de l'imaginaire et un conteur », le réalisateur brosse un « conte tendre et cruel, comme la vie elle-même ». Dans « le plus beau des voyages immobiles¹⁹ », « l'univers du film est bercé par la délicatesse de l'animation et une certaine poésie de la lenteur²⁰ » où une « conception du cinéma transparaît : la poétique du temps, sa captation et les traces qu'il laisse sur le corps sont au centre de ses thématiques. » À travers « l'économie du mouvement » se dessinent « un espace et une poétique de la rêverie²¹ ». « C'est une autre constante des films de Jean-François Laguionie : le décor, omniprésent, érigé au rang de personnage, exprime un fantasme, celui de l'île déserte, de l'Arche de Noé, du refuge, du lieu abandonné – autrement dit, celui d'un lieu où règles et tabous

¹⁶ Laguionie, Jean-François, « "...comme disait Paul Grimaud", Rencontre avec Jean-François Laguionie et Xavier Picard », Bonus DVD in *Le Voyage du prince*, 2019, 46 minutes.

¹⁷ *Le Tableau* (2011) en dévoile une autre, bariolée, dense et picturale ; *Le Château des singes* (1999) et *Le Voyage du Prince* (2019), encore une autre, personnifiée, animée et animalisée, romanesque et aventureuse...

¹⁸ Cotte, Olivier, Notice « Jean-François Laguionie », *100 ans de cinéma d'animation*, Paris : Dunod, 2023 [2015], p. 186.

¹⁹ De Odicino, Guillemette, Critique de *Télérama*, 23 novembre 2016.

²⁰ Kawa-Topor, Xavier ; Moins, Philippe (dir.), Notice « 1978 : La Traversée de l'Atlantique à la rame », *Le Cinéma d'animation en 100 films*, Bordeaux : Capricci, 2016, p. 181-183.

²¹ Vimenet, Pascal, « Jean-François Laguionie » [2004], *Un abécédaire de la fantasmagorie (III : Variations)*, Paris : L'Harmattan, 2017, p. 181-182. Pour plus de détails sur le réalisateur, voir Vimenet, Pascal ; Laguionie, Jean-François (dir.), *Jean-François Laguionie*, Montreuil : Editions de l'œil, novembre 2016.

sociaux sont inexistants ou transgressés, pays de cocagne permissif où tout enfant se retrouve²². »

La plage, le temps, la lenteur, l'absence, l'enfance, la poésie, tous ces éléments forment l'espace où surnagent les minuscules aventures de Louise. Pour esquisser une autre approche, technique, de la complexité créatrice de ce « merveilleux tableau animé²³ », il faudrait aussi souligner l'harmonie qui s'établit dans l'utilisation de la 3D, pour les personnages, composée sur la 2D des peintures de Laguionie qui forment les décors, et noter l'évolution de la silhouette de la vieille, dont *in fine* le personnage s'épaissit à travers la voix de la comédienne qui l'incarne, Dominique Frot²⁴.



Figure 1. Dessin préparatoire tiré du dossier de presse © Laguionie

²² Vimenet, Pascal, « Une bombe au hasard » [1994], *Un abécédaire de la fantasmagorie (IV : Coda)*, Paris : L'Harmattan, 2017, p. 296-297.

²³ Anonyme, critique du *Monde*, novembre 2016.

²⁴ Par ailleurs directrice de la collection qui accueille le roman de Laguionie...



**Figure 2. Photogramme de *Louise en hiver*, France/Canada, JPL
Films/Productions Unité centrale/Arte France Cinéma/Tchack, 2016.
© Laguionie**

Ainsi, du point de vue formel, on peut considérer le long métrage comme la forme achevée – ou simplement finale – de l’œuvre de l’auteur, d’un point de vue aussi bien médiatif que médiagénique²⁵. Il convient alors de poser le roman et l’album, par la simple non-coïncidence temporelle de publication et dans une perspective marketing bien rodée, comme des adaptations dont la dimension économique apparaîtrait manifeste et que tout semble, dans une hiérarchie de diffusion, dérober à l’attention principale. Nous avons déjà, par ailleurs, discuté de la dimension non-adaptative à l’œuvre chez Laguionie, en nous basant sur le travail de réflexion de Baetens sur la novellisation.

La plupart des novellisations sont en effet basées sur l’une ou l’autre forme de scénario, c’est-à-dire de pré-texte verbal, ce qui signifie entre autres que le problème de la « traduction » d’un système sémiotique en un autre se trouve systématiquement éludé. De l’autre, les novellisations contournent

²⁵ Nous introduisons ici le terme de Philippe Marion en le repensant à l’aune de l’artiste : La médiativité est la capacité propre de représentation qu’un média possède ontologiquement. Marion lie cette notion à celle de médiagénie, la capacité d’un projet à se réaliser de manière optimale en choisissant le média qui lui sera le plus adapté. Voir « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication : Le récit médiatique*, n°7, Université Catholique de Louvain, 1997, pp. 61-87.

aussi, en s'appuyant sur un pré-texte déjà pré-novellisé si l'on ose dire, le défi majeur de toute adaptation filmique, à savoir l'équilibre aussi problématique qu'excitant entre les deux forces [*que sont la transposition et l'adaptation proprement dite*]. Dans la mesure où la novellisation se contente en principe de transposer en texte un écrit qui relève du média scénaristique et en roman une structure déjà fortement narrative, le genre peut se payer le luxe d'être une adaptation faisant l'économie de presque tous les problèmes classiques de l'adaptation cinématographique. En ce sens, on peut dire que la novellisation est une fausse adaptation, voire, de manière plus forte encore et toujours par rapport au modèle traditionnel de l'adaptation qu'est le passage du livre au film, qu'elle est une anti-adaptation.²⁶

Nous ne pouvons, faute d'espace, reprendre ici le détail des réflexions théoriques déjà menées, dans le cadre du travail de Laguionie, à partir des intuitions et conclusions de Baetens²⁷ et nous bondirons donc directement à des conclusions, abruptes ici : loin de la novellisation prise comme non-adaptation, le texte chez Laguionie (script, scénario, réécriture, etc.) n'est pas vraiment un instrument de travail ou une diversification économique. C'est plutôt une constellation de supports au travers desquels se manifeste une tentation artistique. Dans le texte de Salachas, déjà évoqué, les questions de l'intertextualité et de la transmédialité sont bien données comme le cœur du processus créatif de Laguionie : « Cette scène, citée de mémoire, est au commencement de tout : d'un roman, d'un projet de film à partir de ce roman, d'une idée de dessin animé inspirée par ce projet, d'une nouvelle générée par cette idée de dessin animé » (1992, p. 5). Il y a chez Laguionie de curieuses tendances globalisantes, difficilement hiérarchisantes, qui lui font mélanger littérature, peinture, animation aussi bien du point de vue technique et économique qu'esthétique. Certes, le « refoulé visuel » a sa place dans les textes mais affleure aussi un refoulé littéraire, caractérisé chez Louise par le recours à une narration, lié au courant moderniste, uniquement délivrée par un monologue intérieur²⁸ à travers l'artifice des notes du journal intime, lues et

²⁶ Baetens, Jan, « La novellisation, un genre contaminé ? », *Poétique*, Paris : Le Seuil, 2004/2 n°138, pp. 235-251, <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-2-page-235.htm> (consulté le 25 mars 2024).

²⁷ Pour ce détail, nous renvoyons à Dutel, Jérôme, « Deux novélisations ? *L'Île de Black Mór* (2004), de Jean-François Laguionie et *Kaena, La Prophétie* (2002), de Pierre Bordage », *La Fabrique de l'animation (Pièces filmiques en chantier)*, Barrès, Patrick ; Bonhomme, Bérénice ; Vimenet, Pascal (dir.), Paris : L'Harmattan, 2021, pp. 201-212.

²⁸ Le monologue intérieur apparaît tardivement dans l'histoire littéraire, en 1887, avec la nouvelle *Les lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin, une nouvelle forme qu'il théoriserait ensuite en

commentées. Que ce procédé typiquement littéraire ait été totalement capté par le cinéma à travers la voix off n'est alors qu'une preuve de plus de l'extrême porosité des supports médiatiques et de l'envie, pour Laguionie, de faire exister des versions de l'œuvre ou, plutôt, du récit.

Il n'y a pas transmédiatité ici mais volonté systématique et systémique d'éviter les difficultés de la traduction d'un système sémiotique en un autre. Si l'album, si proche du scénario, est un « pré-texte » verbal, le roman, même parfois marqué par une valeur illustrative rappelant la mise en images, n'est ni adaptation ni anti-adaptation (au sens où Baetens lit la novellisation). Il semble, la plupart du temps, juste se penser comme une forme du littéraire.

Quand il parle des sources de Louise, Laguionie évoque d'ailleurs en premier lieu autant *En attendant Godot* (écrit en 1948 et publié en 1952) de Samuel Beckett²⁹ que la tradition des robinsonnades. S'il est clairement un dessinateur (sa formation initiale, ses œuvres de jeunesse, ses illustrations), Laguionie minore presque toujours cet aspect en mettant en avant les artistes qui ont souvent présidé à l'élaboration visuelle de ses films, insistant sur sa prédilection pour le récit. Même si une grande part d'humilité complice, propre au personnage, rentre dans cette attitude et ne devrait pas nous faire croire que le réalisateur n'est pas la source graphique principale (comme le démontrent explicitement, dans le roman, les illustrations qui accompagnent les chapitres du roman³⁰ ou, dans la nouvelle, celle qui prélude au texte), il convient de reconnaître que le réalisateur, suivant en cela la distinction bien connue opérée par René Laloux³¹, se place du côté du « conteur ».

s'appuyant sur l'intérêt de Valéry Larbaud pour cette œuvre et le retentissement du soliloque de Molly Bloom dans *Ulysse* (1922) de James Joyce (1882-1941).

²⁹ Un peu comme pour *Le Château des singes* où une scène, tirée du *Baron perché* (1957) d'Italo Calvino, nous est donnée « au commencement de tout : d'un roman, d'un projet de film à partir de ce roman, d'une idée de dessin animé inspiré par ce projet, d'une nouvelle générée par cette idée de dessin animée » (Salachas, 1992, p. 5).

³⁰ L'auteur explique qu'il a été déçu de ne pas voir ses illustrations initiales pour l'affiche et des réticences de l'éditeur à les inclure dans le roman. Voir l'entretien avec Pascal Vimenet, « Réel/Imaginaire, une ballade biographique » : « [L']affiche faite avec Marc Bony pour la sortie de *L'Île de Black Mór* est pas mal, mais j'ai regretté qu'il trouve sinistre tout ce que je lui proposais de mon côté, que j'ai repris ensuite pour faire un bouquin avec Albin Michel, mais eux non plus n'en voulaient pas. Ça doit faire peur à tout le monde... » (*Jean-François Laguionie*, 2016, p. 60).

³¹ « Il y a toujours eu dans le cinéma d'animation deux grandes familles : celle des 'conteurs' et celles des 'peintres' » (René Laloux dans *Ces dessins qui bougent*, Paris : Dreamland, 1996, p. 62).



Figure 3. Couverture de *Louise en hiver*, Sampzon : Éditions Delatour France, 2016. © Laguionie



141

Figure 4. Illustration de « La Vieille » in *Les Puces de sable*, Paris : Léon Faure, « Les enfants peuvent lire aussi », 1980, p. 141. © Laguionie

Une dénomination qu'entérine d'ailleurs Vimenet, avec son sens de la formule : il « est un vrai conteur dont les films chuchotent [...] les récits à l'oreille des spectateurs³². » Même dans ce qui semblent être des novellisations littérales de films animés, Laguionie n'a de cesse de revendiquer une certaine littéarité. Dans les albums illustrés de *La Traversée de l'Atlantique à la rame* (1978) et de *La Ville et le vagabond*³³ (1978), les deux ouvrages sont ainsi pourvus d'une mention inaugurale similaire : « Cette nouvelle a donné le jour à un film d'animation³⁴ ». Même situation pour *L'Île de Black Mór* dont un bandeau rouge, sur la couverture, indique « Le roman qui a inspiré le film³⁵ ». Le roman de Louise porte lui aussi la même précision. On sait qu'en France l'opposition entre écrivain et cinéaste, entre littérature et cinéma, est ancienne et que la hiérarchie médiatique, avec les retournements qu'elle a progressivement connus, a contribué à compliquer ces relations³⁶. L'oscillation ou l'hésitation qu'elle provoque n'épargne donc pas les réalisateurs d'animation, tel Jacques-Rémy Girerd qui, dans le dossier accompagnant la novellisation de *Mia et le Migou* (2008), explique : « Avant d'être un scénario, l'histoire prend une forme littéraire dans le genre conte romanesque. À ce stade, les mots font sérieusement la loi. Ça pourrait devenir un roman³⁷. » Laguionie, au détour d'une conversation, n'avoue pas autre chose :

Mes films, ce sont d'abord des petites histoires, que j'écris sans savoir si elles vont donner quelque chose. Souvent, j'espère trouver un éditeur, mais au bout d'un moment, voyant qu'elles ne sont pas publiées, certaines me donnent envie de mettre des images dessus... Peut-être parce que je suis avant tout un dessinateur. Mais d'où les histoires viennent, personne n'en

³² Vimenet, Pascal, *Un abécédaire de la fantasmagorie (III : Variations)*, p. 182. Pour conclure la préface à Jean-François Laguionie, Xavier Kawa-Topor accole simplement les deux termes « Jean-François Laguionie, conteur », « Voyageur immobile », p. 8-9, p. 9.

³³ L'histoire prendra, en court métrage, le titre d'*Une bombe au hasard*.

³⁴ La norme est bien évidemment de présenter les novellisations comme succédant au film et en dépendant. On citera, entre autres possibilités, Ocelot, Michel, *La Princesse aux diamants ou Le Collier défait dans l'herbe*, Paris : Seuil Jeunesse, 2000. « Cette histoire a d'abord été racontée en film d'animation » (précision de la page de garde) et présente tous les aspects d'un scénario.

³⁵ Alors que, chez Milan Jeunesse, un autre ouvrage, sous le même titre, fait la part belle à des images tirées exclusivement du film et se présente comme une adaptation de Géraldine Krasinski. En complément et, comme pour compliquer ceci, Pascal Vimenet dans le texte de présentation consacré au film explique : « *L'Île de Black Mór*, inspiré du roman original de Laguionie, non publié, *Les Aventures d'un jeune pirate* (vers 1999), pourrait alors se lire comme le double portrait de cette quête du Kid et de celle de son auteur en jeune artiste » (*Jean-François Laguionie*, p. 150).

³⁶ Sur l'histoire spécifiquement française, voir Clerc et Carcaud-Macaire (2004).

³⁷ Girerd, Jacques-Rémy, Entretien (mars 2008) inclus dans le dossier central du roman *Mia et le Migou*, Paris : Milan Jeunesse, 2008, dossier sans pagination.

sait trop rien. Même les grands écrivains ne peuvent dire d'où viennent les histoires³⁸ !

Notre propos n'étant pas ici de discuter ou justifier les qualités de Laguionie dans l'un ou l'autre domaine mais d'examiner comment ce positionnement fermement revendiqué (« Comment, à partir d'une idée, un texte naît ; comment, à partir de ce texte, écrit comme une œuvre littéraire, non comme un instrument de travail » [Salachas, 1992, p. 9]) nous obligerait à repenser l'adaptation, la transposition (à saisir peut-être ici au sens très restreint d'auto-adaptation), la remédiation à travers des filtres personnel, autobiographique et auteuriste. Que le réalisateur ne s'affirme jamais vraiment directement ou explicitement comme écrivain ou comme dessinateur, met en place un mouvement qui ne cherche pas à soumettre le visuel au textuel (une revanche anachronique de la littérature) ou à le textuel au visuel (la victoire de l'image animée). D'une certaine manière, Laguionie, d'une manière très différente de Walt Disney, partagerait peut-être avec lui, involontairement certainement, une même visée : celle de « sortir » du littéraire, de sortir le récit du livre pour le faire vivre, quitte à l'y faire revenir (même sous une forme perçue comme anti-littéraire, peut-être), empreint d'une autre dimension. Le fonds – ou le fond ? - des contes³⁹, pris dans la fabrique iconique du cinéma d'animation, n'est qu'un nouveau moyen de raconter des histoires et c'est celui qu'a choisi Laguionie.

Pour conclure de manière moins ouverte et générale, nous voudrions enfin en revenir à la nouvelle de 1980. En effet, celle-ci, sous les allures d'une version frappante d'identité avec ses incarnations ultérieures – le décor, les personnages, les thèmes – révèle enfin un retournement d'importance, pirouette de nouvelle typique⁴⁰. Si Louise a été laissée seule, c'est volontairement ; elle incarne un retour de la mortalité, comme la conscience de la Mort.

³⁸ « Conversations avec Jean-François Laguionie... », <https://benshi.fr/actu/conversation-avec-j-f-laguionie/71> (consulté le 25 mars 2019). Dans le *Carnet de bord*, livret accompagnant l'édition DVD de *Gwen et le livre de sable* (1984), Salachas, après avoir loué les qualités littéraires des nouvelles de Laguionie, semble désirer trancher la question de manière définitive : « On peut déplorer que Jef ait négligé la littérature, ce qui nous a peut-être privés d'un écrivain majeur, mais s'il avait choisi la littérature cela nous aurait privés d'un cinéaste majeur. Alors tout va bien » (*Carnet de bord*, DVD *Gwen et le livre de sable*, Les films de la demoiselle/Les films A2/Les films du triangle).

³⁹ Laguionie revient sur cet aspect « éternel » des contes dans l'entretien avec Olivier Catherin en complément du DVD *Cinéma d'animation : matière à inventer la ville*, Kyrnea International/La Médiathèque des Trois Mondes, 2005.

⁴⁰ « Ces nouvelles nous fascinent dans la mesure où elles nous déséquilibrent. C'est la technique du contre-pied. On croit s'installer gentiment dans une fiction agréable, confortable, et voilà que surgit

Sur le sable vierge, j'écrivais en grandes lettres : JE NE SUIS PAS CONTAGIEUSE !

Et pourtant ! ... À peine avais-je écrit ces mots sarcastiques que je me posai vraiment la question ! ... C'était peut-être ça ! La vieillesse avait été vaincue dix ans plus tôt. On avait vacciné tout le monde, sans exception, et stoppé le vieillissement naturel. Un contrôle des naissances très strict avait permis de stabiliser une fois pour toutes la démographie et de régler un certain nombre de problèmes. La plus grande découverte de tous les temps, avaient-ils prétendu...

Et ce diable de vaccin n'avait pas agi sur moi ! ...

Il aurait suffi d'un mot laissé quelque part, d'un message [...] pour me dire la vérité... (« La Vieille », p. 158-159)

Cette vérité, les émanations narratives les plus récentes la dissipent : remontant à la surface de manière accidentelle et anecdotique, la découverte qui formait le cœur de la nouvelle devient, pour le public pris dans le flux plus conséquent de l'album, du roman et du long métrage⁴¹, une manifestation épisodique et anecdotique des rêveries du personnage solitaire (moins importante que ses visions de foule, ses discussions avec le chien parlant, ses songes de tribunal carrollien, ses souvenirs refoulés) et modifie aussi bien la révélation narrative que la conclusion du récit. Quand, dans un effet de boucle, les récits actuels de Louise débutent sur le retour des estivants, éternel retour pourrait-on dire, tout en marquant le futur d'un personnage ayant franchi les strates de son passé pour

l'ange du bizarre. Ça dérape, déraile, c'est surprenant, vertigineux et roboratif » (Salachas, 1992, p. 54).

⁴¹ Ainsi, dans l'album, la « révélation » est prise dans une séquence de 6 photogrammes, le texte lui-même, dans son organisation spatiale, préférant comme insister sur le départ –provisoire- de Pépère... Dans la novella, cette « révélation » est elle aussi invisibilisée par sa fugacité : « Autour de moi, il y a tous ces visages de magazines, des visages de jeunesse et de beauté absurde qui me regardent. Un instant, j'ai même l'impression qu'ils froncent les sourcils... Les titres sont éloquentes. Plus question de grande marée comme la première fois, le monde a d'autres angoisses : 'Les traitements miracles ! ... Un espoir insensé ! la jeunesse éternelle, mythe ou réalité ?' Pourquoi pas délirer, moi aussi ! ... L'été dernier, par exemple, quand j'allais faire mes courses. On s'écartait, on me cédait la place ! ... Et oui, ma vieille, tout le monde était au courant. Tout le monde avait vu que la petite dame des Lilas bleus ne s'était pas occupée de sa 'vieillesse' ! ... Peur de la contagion ? ... Ah les braves gens ! Polis, courtois, mais distants ! ... Sans ce miroir, je me serais teinté doucement au creux de ma dune, sans comprendre... un peu étonnée seulement ! » (*Louise en hiver*, p. 73-74). La rapidité de cette révélation marque aussi peu le lecteur que le spectateur du film, rien ensuite ne venant vraiment l'appuyer, à la différence de la nouvelle.

rejoindre un nouveau présent, la nouvelle avait fourni un autre motif, très explicite, à celui-ci.

Il y aura bientôt sept ans que je suis à Bilingen. [...] Les imbéciles ! [...] Je les imagine là-bas, dans leurs laboratoires, s'interrogeant sur mon cas. [...] Comment peuvent-ils étudier la mort, puisqu'ils ne savent rien de la vie ? ... Moi, je la connais, maintenant... Et ils peuvent attendre longtemps avant que la quitte (« La Vieille », p. 160-161).

Si la fin, la finalité, s'avère similaire (Louise vivra sur la plage ; Louise ne craint plus le déroulement du temps, elle a dompté sa vie et délaisse la mort), les modalités narratives encadrant le récit changent : ainsi, du monologue intérieur, marqué par l'oralité et la ponctuation expressive, le texte deviendra journal intime, carnet de bord. Étrange retour, en vérité, qui délaisse l'anticipation et l'extraordinaire pour l'ordinaire et le rationnel. Laguionie, évoquant l'origine du long métrage, explique que lorsqu'il est « à court d'idées pour faire des films⁴² », il va voir s'il n'a pas « quelque chose qui traîne », comme cette nouvelle pourtant publiée qui « dormait dans un tiroir... » Le réalisateur évoque alors un développement, un enrichissement, le recours à lui-même (en 36 ans, un individu change certainement) et à sa mère (à qui le roman est sobrement dédié), insistant sur les différents niveaux de lecture, de compréhension, d'interprétation, renvoyant enfin le sens de l'œuvre dernière à toutes les perceptions possibles.

Il y a pourtant, en fait, une vraie différence générique entre les œuvres : si la nouvelle s'avère, de fait et contre toute attente étant donné son contexte et sa tonalité, relever de la science-fiction avec cette « Grande Découverte », le film propose comme l'album une interprétation réaliste et psychologique, intime et méditative, dénuée de toute anticipation. Il y a donc constante désagrégation et recreation, le récit restant, pourtant, en surface, en apparence, presque le même, notamment à travers le déploiement des stéréotypes iconiques empreints de permanence. Une identité et une disparité très proches – une gémellité transgénérique ? – semble aussi toucher le roman dont une partie « innovante » de l'excipit paraît basculer finalement dans une rêverie propre au fantastique et aux contes de fées⁴³.

⁴² Citations d'un « Entretien avec le réalisateur » (14 minutes), bonus du DVD de *Louise en hiver*.

⁴³ Sans parler d'une lecture mythologique ou religieuse qui ferait de cette ville la merveilleuse cité d'Ys ou une nouvelle Jérusalem...

Et puis il y a cette ville au nord, brillante comme l'acier sous le soleil. Pépère ne la voit pas, les vacanciers non plus... mais ma vue ne cesse de s'améliorer. Je la regarde le soir, posée sur l'horizon, avec ses tours et de longues tuyauteries blanches, comme celles d'une raffinerie de pétrole... Une Venise nacrée comme un vaisseau fantôme ! (*Louise en hiver*, p. 79-80)

Dans l'appel du large, il y a l'appel de l'Art... et pour faire pendant à la « fausse » citation de Darwin placée en exergue de ce texte, nous laisserons volontiers la parole à Jean Cléder et Frank Wagner : « Finalement, il est possible de conclure que nous produisons des adaptations parce que nous sommes des êtres capables de nous adapter et qui éprouvons ce besoin⁴⁴. »

Bibliographie

« Conversations avec Jean-François Laguionie... », <https://benshi.fr/actu/conversation-avec-j-f-laguionie/71> (consulté le 25 mars 2019).

Baetens, Jan, « La novellisation, un genre contaminé ? », *Poétique*, Paris : Le Seuil, 2004, vol. 2, n° 138, pp. 235-251, <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-2-page-235.htm> (consulté le 25 mars 2024).

Baetens, Jan, *Adaptation et Bande dessinée (Eloge de la fidélité)*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2020.

Barrès, Patrick ; Bonhomme, Bérénice ; Vimenet, Pascal (dir.), *La Fabrique de l'animation (Pièces filmiques en chantier)*, Paris : L'Harmattan, « Cinémas d'animations », 2021.

Bazin, André, « Le *Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du cinéma*, n°3, Paris, juin 1951, pp. 6-21.

Cléder, Jean ; Wagner, Frank, *Le Cinéma de la Littérature*, Lormont : éditions cécile default, 2017.

Clerc, Jeanne-Marie Clerc ; Carcaud-Macaire, Monique, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris : Klincksieck, 2004.

Cotte, Olivier, *100 ans de cinéma d'animation*, Paris : Dunod, 2023 [2015].

De Odicino, Guillemette, Critique de *Télérama*, 23 novembre 2016.

⁴⁴ *Le Cinéma de la Littérature*, Lormont : éditions cécile default, 2017, p. 39.

Dutel, Jérôme, *Adaptation littéraire et Court Métrage d'Animation : Au milieu du texte coulent les images*, Paris : L'Harmattan, « Cinémas d'Animations », 2020.

Dutel, Jérôme, « Deux novélisations ? *L'Ile de Black Mór* (2004), de Jean-François Laguionie et *Kaena, La Prophétie* (2002), de Pierre Bordage », *La Fabrique de l'animation (Pièces filmiques en chantier)*, Barrès, Patrick ; Bonhomme, Bérénice ; Vimenet, Pascal (dir.), Paris : L'Harmattan, 2021, pp. 201-212.

Girerd, Jacques-Rémy, *Entretien, Mia et le Migou*, Paris : Milan Jeunesse, 2008, np.

Kawa-Topor, Xavier ; Moins, Philippe (dir.), *Le Cinéma d'animation en 100 films*, Bordeaux : Capricci, 2016.

Kawa-Topor, Xavier, « Voyageur immobile », *Jean-François Laguionie*, Vimenet, Pascal ; Laguionie, Jean-François (dir.), Montreuil : Éditions de l'œil, 2016, pp. 8-9.

Laguionie, Jean-François, « La Vieille », *Les Puces de sable*, Paris : Léon Faure, « Les enfants peuvent lire aussi », 1980, pp. 143-161, nouvelle de 19 pages.

Laguionie, Jean-François, *Louise en hiver*, Montreuil : Éditions de l'œil, novembre 2016, album du film de 112 pages.

Laguionie, Jean-François, *Louise en hiver*, Sampzon : Éditions Delatour France, 2016, novella de 80 pages.

Laguionie, Jean-François, *Louise en hiver*, France/Canada, JPL Films/Productions Unité centrale/Arte France Cinéma/Tchack, novembre 2016 (pour la sortie en salles, France), long métrage de 75 minutes.

Laloux, René, *Ces dessins qui bougent*, Paris : Dreamland, 1996.

Marion, Philippe, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits » in *Recherches en communication : Le récit médiatique*, n°7, Université Catholique de Louvain, 1997, pp. 61-87.

Ocelot, Michel, *La Princesse aux diamants ou Le Collier défait dans l'herbe*, Paris : Seuil Jeunesse, 2000.

Salachas, Gilbert, *Le Château des singes (Le livre d'avant le film de Jean-François Laguionie)*, Paris : Éditions Gilbert Salachas/Atelier Akimbo, 1992.

Serceau, Michel, *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires*, Liège : Éditions du CEFAL, 1999.

Vimenet, Pascal, *Un abécédaire de la fantasmagorie (III : Variations)*, Paris : L'Harmattan, « Cinémas d'animations », 2017.

Vimenet, Pascal, *Un abécédaire de la fantasmagorie (IV : Coda)*, Paris : L'Harmattan, « Cinémas d'animations », 2017.

Vimenet, Pascal, et Laguionie, Jean-François (dir.), *Jean-François Laguionie*, Montreuil : Éditions de l'œil, 2016.

Vimenet, Pascal, « Réel/Imaginaire, une ballade biographique », *Jean-François Laguionie*, Vimenet, Pascal ; Laguionie, Jean-François (dir.), Montreuil : Éditions de l'œil, 2016, pp. 25-61.

Biobibliographie de l'auteur

Jérôme Dutel est Maître de Conférences en Littérature Générale et Comparée, directeur adjoint d'ECLLA (UR, Université Jean Monnet Saint-Etienne) et responsable de l'axe Créations-Technologies-Imaginaires de ce même laboratoire. Il est aussi, depuis 2022, co-directeur de la collection « Cinémas d'animations » (30 titres parus) pour L'Harmattan. Ses recherches, tournant autour d'une réflexion transmédiatique entre texte(s) et image(s), se situent dans un triangle « amoureux » dont les sommets sont la littérature, la bande dessinée et le cinéma d'animation. Il travaille principalement dans les champs liés à l'imaginaire (anticipation, fantastique, fantasy), aux périodes modernes et contemporaines, avec une attention particulière portée aux formes d'expression divergentes et/ou expérimentales. Il a dirigé l'édition du diptyque *Au milieu de l'image coulent les textes* (L'Harmattan, 2020 et 2022), de *L'Autorité des genres* (Cahiers du CELEC, 2015) et *La Relation – Abolir les frontières* (Cahiers du CELEC, 2017).