

Du décrit au descriptible, de l'interprété à l'interprétable : le paraverbal dans l'adaptation d'un roman en bande dessinée

Jeremy Lambert
Université Charles-de-Gaulle Lille 3

Synergies Pologne n°5 - 2008 pp. 129-136

Résumé : *Un roman ne comprend habituellement que du texte, ce qui lui permet d'être interprété de manière très large. La bande dessinée mêle texte et dessin, elle enclôt l'imaginaire dans une représentation qui est l'essence du dessin. La corrélation des vignettes (unité fondamentale de la bande dessinée selon les théories de Th. Groensteen) entre elles et l'interaction du texte et du dessin créent le sens d'un récit dessiné. Dans le cas d'une adaptation, l'énoncé de départ doit passer par le filtre interprétatif de l'adaptateur, celui-ci doit en extraire des éléments et les recombinaison pour les adapter aux exigences du médium. Le paraverbal n'échappe pas à ce processus de représentation et de restructuration. Cet article met en évidence les éléments fondamentaux de la bande dessinée puis étudie les différentes modalités d'adaptation du paraverbal « écrit » en paraverbal « représenté ». Les exemples sont tirés de l'adaptation de Krzyżacy de Henryk Sienkiewicz.*

Mots-clés : *bande dessinée, Groensteen, adaptation, Sienkiewicz, Capo, Rodolphe, Teutoniques*

Abstract : *A novel is only made of words, so it can be widely interpreted. In comics, drawings are linked to words. This makes the reader's imagination enclosed in a representation that can be considered as the drawing's essence. In this medium, the meaning comes from relations between the different panels, which are the comic book's basic cells (following Th. Groensteen's theories), and between text and drawings. Because of the existence of the representation's paradigm, the drawer has to deconstruct the meaningful elements of text to adapt and recombine them into unique drawings. Paraverbal too has to be part of this representation/restructuration process. This paper underlines comics fundamental elements and analyse how "written" paraverbal can be transformed into a "represented" one. Examples are taken from the comics version of H. Sienkiewicz's "Krzyżacy".*

Key words: *comics, Groensteen, version, Sienkiewicz, Capo, Rodolphe, Teutonic Knights*

Notre analyse de la traduction du paraverbal porte sur l'adaptation en bande dessinée¹ du roman *Les Chevaliers teutoniques* de Henryk Sienkiewicz. Cette adaptation, dessinée par Capo, scénarisée par Rodolphe et intitulée *Les Teutoniques*, devrait à terme être composée de cinq tomes; deux ont été publiés actuellement (ils correspondent à la première partie du roman, soit

les chapitres I à XXX); seul le premier tome a été traduit en polonais. Les pays latins et anglo-saxons sont de grands producteurs de bandes dessinées, par contre la Pologne ne connaît pas cet engouement, d'ailleurs les albums étudiés constituent la seule adaptation de roman polonais en bande dessinée francophone. L'importance du phénomène esthétique, culturel et commercial que constitue la bande dessinée, ainsi que la disparité avec laquelle cet art est accepté en Europe mérite qu'on l'étudie à des fins académiques.

Une bande dessinée est composée de texte et d'images. Le débat concernant leur rapport hiérarchique a été tranché par Thierry Groensteen, qui l'a ramené au niveau intuitif du lecteur: c'est bien la présence de l'image qui est primordiale en bande dessinée (Groensteen, 1999). Cette conception s'oppose à l'approche sémiotique et/ou structuraliste qui caractérisait les études des chercheurs depuis l'entrée de la bande dessinée dans le monde académique durant les années 1970 (travaux de Claude Brémont, Umberto Eco, Pierre Fresnault-Deruelle, ...). Harry Morgan précise qu'une « image n'est pas compréhensible en vertu d'un système arbitraire de signes, mais en vertu de son caractère analogique. Elle repose sur le rapport non arbitraire d'un signe avec un référent, et non sur le rapport arbitraire d'un signifiant avec un signifié » (Morgan, 2003: 359). La bande dessinée est véritablement un médium de la *représentation* par l'image.

Un album schématique sur le plan plastique consiste en une suite de planches divisées en bandes de vignettes (« strip ») comportant du texte et/ou du dessin. Un auteur doit gérer trois éléments plastiques: le dessin, la composition des vignettes et celle des planches. Il doit également insérer du texte parmi ces éléments. Observons ces quatre données.

Le dessin remplit un rôle contextualisant en bande dessinée. Considéré comme une représentation picturale, il est toujours le fruit d'une double stratégie narrative et esthétique, conduite par le dessinateur, consistant en la sélection dans la nature des traits jugés pertinents, connotés, et en leur notation au moyen de conventions graphiques propres à ce dessinateur. Alain Rey résume cette idée: l'image « n'est pas pur indice de réel, mais le résultat de gestes » (Rey, 1978: 9).

Selon les théories de Groensteen, auxquelles nous nous référons, nous pouvons considérer la vignette comme l'élément de base du médium. La vignette (ou « case ») peut se définir comme une portion d'espace sémantiquement solidaire et délimitée par un cadre ou un espace désémantarisé (« espace intericonique »). Le dessin est un composant de la vignette, il n'est pas le seul élément producteur de sens: la présence ou l'absence (totale ou partielle) de cadre, ses dimensions, les couleurs, les plans utilisés (dans le sens cinématographique du terme), leur variété, etc. sont déterminants dans la compréhension globale d'une vignette. Groensteen indique encore que « le critère premier dans l'ordre fonctionnel est bien la *solidarité iconique*². On définira comme solidaires des images qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être séparées (...) et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia* » (Groensteen, 1999: 21). Pour qu'il y ait production de sens, les vignettes doivent être corrélées à l'intérieur des

planches, il sera donc nécessaire que la disposition des images sur le support soit sous-tendue par des principes, d'où l'existence d'une mise en page (« dispositif ») et d'un découpage narratif (« séquentialité »). Groensteen parle également de spatio-topie et d'arthrologie. La spatio-topie est l'analyse de la répartition spatiale des vignettes sur le support. Cette notion, qui englobe celles de *dispositif* et de *séquentialité*, implique des combinatoires fondamentales de la bande dessinée, comme le strip, la planche, la double page, etc. L'arthrologie est pour sa part définie comme la science des articulations adaptée à la répartition des vignettes selon le sens à donner à leur ensemble.

La monstration d'éléments porteurs de sens, le caractère représentant du dessin, suppose en général une absence de description littéraire: l'emploi du texte est ainsi souvent réduit au seul discours direct. Ce texte est toutefois nécessaire pour justifier la pantomime des personnages et pour véhiculer les informations impossibles à transmettre par la seule image, celles qui résultent uniquement de la communication verbale entre les protagonistes, leur nom par exemple. En bande dessinée, le texte apparaît dans des phylactères (ou « bulles », ou « ballons », étant donné leur forme généralement elliptique) ou des récitatifs. Ceux-ci sont le lieu de l'expression du narrateur, tandis que les phylactères permettent la communication des protagonistes à l'intérieur d'une vignette. « La bulle est une émission censément sonore, et (...) toute émission suppose une source, c'est-à-dire un lieu d'origine » (Groensteen, 1999: 80-81), autrement dit, les phylactères sont toujours attachés à un personnage (qu'il soit dans le cadre ou en dehors). Il existe donc une interaction du texte avec le dessin. Le phylactère et le récitatif participent sémantiquement de la diégèse mais ne constituent pas des éléments de l'univers représenté.

Notons encore que la forme des phylactères est habituellement homogène du début à la fin d'un album, tout comme la forme, la grandeur et la couleur du lettrage. Un dessinateur modifie nécessairement le schéma normatif, et cette modification, la distance à la norme, est sa marque personnelle, son style³. En bande dessinée, le code s'identifie au style, et celui-ci se remarque e.a. dans le dessin, le tracé des phylactères, le lettrage, le dispositif et la séquentialité.

L'adaptation d'un roman en bande dessinée ne peut pas être étudiée selon des critères microsémiotiques, qui consisteraient à la concevoir comme la transformation d'un langage en un autre, d'un code arbitraire en un autre. Nous en avons vu les raisons plus haut. L'*appropriation visiteuse*, pour reprendre le terme d'Albert Mingelgrün (Mingelgrün, 1989: 85), ne peut pas non plus être comprise comme la transformation du sens produit par des combinaisons particulières de ce code en son correspondant pictural. Autrement dit, le travail d'adaptation n'est pas une traduction avec des moyens picturaux de mots isolés porteurs de sens. L'adaptateur transforme en dessin des idées, des concepts, considérés dans leur globalité et leur interactivité; il ne peut considérer les termes linguistiques utilisés par l'auteur du roman que comme des indications, des pistes à suivre. A ces contraintes ontologiques, s'ajoute le problème du format physique de la bande dessinée, qui ne permet pas le développement *in extenso* des idées et des péripéties contenues dans le roman. Le travail d'adaptation d'un roman en bande dessinée est donc basé sur la condensation du contenu narratif. L'adaptateur

doit sélectionner les éléments prégnants des scènes qu'il veut mettre en images (ils proviennent parfois de séquences différentes), puis les combiner au sein des vignettes, car son but est d'obtenir un impact esthétique et narratif maximum en un minimum d'espace. Cela est particulièrement vrai dans le cas d'une transcription d'un passage riche en descriptions.

Les planches 34 à 39 du tome 2 des *Teutoniques* sont les seules qui correspondent très exactement à des chapitres du roman de Sienkiewicz (chapitres XXIV et XXV) car ceux-ci sont riches en discussions, regorgent de signes de ponctuation et sont explicites dans leur composante paraverbale (le héros se demande « stupéfait » où se trouve sa fiancée, il « saute à terre en ordonnant » à ses hommes de chercher sa fiancée, ces hommes crient, etc.).

Un scénario de bande dessinée ne peut se concevoir que par le biais d'une connaissance des possibilités et des limites du médium. Dans ce sens, il faut admettre que « la bande dessinée née d'une œuvre littéraire n'est pas un succédané de celle-ci, mais une œuvre entière qui a su recréer un univers selon ses propres règles » (Andriat & De la Croix, 1992: 53). Les considérations théoriques abordées s'appliquent donc également aux adaptations, elles sont nécessaires dans l'étude de l'adaptation du paraverbal littéraire en bande dessinée car celui-ci sera redistribué dans des combinaisons des différentes composantes évoquées.

L'étude du paraverbal en bande dessinée est intéressante car les protagonistes évoluant dans la diégèse et leur communication par le biais d'énoncés textuels sont, théoriquement, séparés sur le plan plastique, plan ontologique du médium. Dès lors, il peut sembler que la notion de paraverbal se divise en deux sous-notions: d'une part le *paraverbal physique*, qui engloberait les gestes (mouvements du corps), les mimiques (expression d'une pensée par des gestes) et les expressions (manifestation extérieure d'un sentiment) et qui serait pris en charge par le dessin; d'autre part le *paraverbal énonciatif*, comprenant l'intonation et la tonalité, qui serait pris en charge par les phylactères. Cette construction théorique est toutefois inexacte. Nous avons en effet souligné que la bande dessinée est un art de la représentation, que le développement narratif est tributaire de la corrélation des vignettes (et donc de leur contenu), et que l'image et le texte étaient interactifs. En bande dessinées, l'expression du paraverbal est soumise entièrement à ces données: pour faire sens, l'ensemble des modalités du paraverbal devra être représenté, même l'intonation, même la tonalité. De plus, c'est principalement dans l'interdépendance du texte et du dessin (au sein des vignettes) et dans la solidarité iconique (au sein des planches ou d'une planche à l'autre) que leur représentation aura le plus d'impact. Il est cependant impossible de créer une liste exhaustive des stratégies mises en place en bande dessinée pour exprimer le paraverbal, car elles sont toutes des variations sur la norme. Et ces variations sont infinies.

Il en va du paraverbal comme des objets: le dessinateur doit borner sa transcription iconique à la seule connotation des gestes, des mimiques et des expressions qu'il a choisi de représenter. Cette « réduction picturale » donne un caractère caricatural au dessin de bande dessinée qui lui assure sa force d'expression. Cependant, lorsqu'il est suffisamment explicite, le dessin seul

peut prendre en charge le décor sonore. On retrouve ce phénomène dans la scène de bagarre (t1p41)⁴: les cris et les invectives sont supposés par les mimiques des personnages.

Les phylactères contiennent du texte écrit, les signes de ponctuation y jouent le même rôle que dans un énoncé purement textuel. Cependant, comme ils sont des marqueurs graphiques, toute variation de norme fait sens. Ainsi, ils peuvent être multipliés et combinés à l'envi pour exprimer des nuances particulières. Ils peuvent aussi être utilisés seuls dans un phylactère: le dessin devient ainsi un énoncé auquel s'applique le signe de ponctuation (ex. t1p20v6). Le phylactère, dans ce cas, ne peut plus être « censément sonore », il sert de renfort au contenu sémantique du dessin. Le paraverbal est alors le seul élément de la communication qui trouve un correspondant pictural!

Dans *Les Teutoniques*, les adaptateurs n'ont pas lésiné sur les signes de ponctuation. Cet emploi rémanent tend même à une certaine saturation: nous avons dénombré plus de six cents points de suspension et plus de mille points d'exclamation dans l'ensemble des deux tomes. Cette abondance semble provenir d'une volonté de faire passer le maximum d'informations dans les communications verbales interpersonnelles, c'est-à-dire en fait, de remplacer les descriptions, ce que trahit également le grand nombre de récitatifs. On peut ainsi « sentir » l'adaptation derrière ces deux procédés.

Le dessinateur peut également modifier la typographie et la couleur des lettres. Rey l'avait compris: « loin de l'affaiblir, la soumission du langage au projet plastique lui confère de nouveaux pouvoirs » (Rey, 1978: 81). L'utilisation de la couleur blanche comme indice de « sursémantisation » est à souligner. Dans *Les Teutoniques*, les signes de ponctuation isolés dans des phylactères sont très souvent colorés (rouges, bleus ou blancs).

La logique de représentation graphique peut pousser le dessinateur à faire sortir le texte des limites strictes du phylactère; les cris et les sons intenses sont souvent rendus de cette manière, comme s'ils avaient le pouvoir d'éclater les limites du phylactère par leur intensité. La bulle en tant que telle peut elle aussi devenir un lieu de l'expression graphique du paraverbal. En modifier la forme générale ou celle de la pointe revient à modifier la manière avec laquelle un personnage s'exprime.

La logique de développement d'une même modalité du paraverbal se réalise surtout au niveau des vignettes et des planches, selon les possibilités arthrologiques et spatio-topiques proposées par le médium. Une vignette est regardée comme un tout par le lecteur. Cependant la présence de phylactères crée *de facto* une direction de lecture: de gauche à droite et de haut en bas à l'intérieur du phylactère mais également d'un phylactère à l'autre. Le dessinateur peut décider librement d'exprimer la totalité de l'énoncé verbal d'un de ses personnages dans un seul ou dans plusieurs phylactères, voire dans une ou plusieurs « poches ». Le sens de l'énoncé sera identique mais l'impression sera différente quant à la vitesse d'expression, au rythme de la distillation des idées, etc.

Le site de la bulle est un élément important, et le processus d'interaction du texte et de l'image rend son choix primordial. La répétition d'artifice comme la mise en gras ou la multiplication de points d'exclamation serait monotone. Pour cette raison, le dessinateur peut relever le contenu paraverbal d'un phylactère relativement neutre d'un point de vue graphique par un dessin expressif le joutant: un cheval qui se cabre (t2p34v5) ou un interlocuteur repoussé (t2p37v5) par exemple. Le dessinateur peut également dessiner une bulle dans un espace graphique sémantiquement différent de celui dans lequel se trouve sa source, quelque fois tout à fait étranger au contenu textuel, et faire naître ainsi toute une gamme de modalités paraverbales (forte tonalité, solennité, etc.). Par exemple: t1p20v6 et t2p38v8.

Nous avons déjà parlé du strip comme combinatoire de vignettes. Les imbrications et les inserts en sont d'autres formes. Ces combinatoires forment des groupes narratifs et sémantiques distincts. Les modalités d'expression du paraverbal dans les vignettes concernées sont tributaires de ce positionnement spatio-topique, principalement dans la confrontation des images. La création d'oppositions structurelles (groupe/unité, plan large/rapproché, etc.) exacerbent l'intensité, la tonalité, la force du contenu textuel.

Dans une bande dessinée, la planche joue un rôle séquentiel. Le médium est en effet soumis à sa forme plastique (présence du dessin et directives éditoriales), le contenu est ainsi subordonné au contenant. De plus, les planches se font face, les pages étant imprimées des deux côtés. Deux planches contiguës peuvent ainsi former un tableau élargi. On trouve sur la page de gauche la « fausse planche » et sur la page de droite la « belle planche ». Pour passer de la « belle » à la « fausse » planche, le lecteur doit tourner la page, et donc décrocher un instant de sa lecture. Le projet plastique de la bande dessinée permet une systématisation de ce phénomène, quel que soit le format d'édition. Les dessinateurs utilisent souvent ce phénomène de décrochage pour rythmer leur suivre. Dans le cas d'une adaptation, le processus de sélection des scènes transcrites est tributaire de ce principe. En haut d'une « fausse planche » commence souvent un nouvel épisode, en bas d'une « belle planche », le lecteur peut être tenu en haleine. Le simple fait de placer une action en ces sites exacerbe la teneur paraverbale des objets représentés, il permet son prolongement. On retrouve ce procédé en t2p35v4 et en t2p38v8.

En conclusion, soulignons que la notion de paraverbal est, en bande dessinée, entièrement soumise à une représentation graphique, comme tous les éléments constituant le médium. Le paraverbal apparaît dans le dessin (contenu dans les vignettes), dans le texte, dans le dessin de l'objet porteur de texte et surtout dans les phénomènes arthrologiques et spatio-topiques. Il faut également souligner le rôle de la « désémentarisation » des éléments constitutifs d'une vignette et l'importance du site vignettal.

Dans le cas de l'adaptation d'un roman en bande dessinée, tous les éléments narratifs de l'énoncé de base ne peuvent être traduits, le passage d'un énoncé composé de mots à un énoncé composé d'images ne le permet pas. Dans ce cas, le sens des mots du roman n'est plus qu'indication pour la composition

de l'univers pictural. Ces indications passeront par le filtre socio-culturel de l'adaptateur pour créer un nouvel univers. Ainsi, dans les *Teutoniques*, les adaptateurs ont affublé leurs personnages d'habits qui évoquent le XV^e siècle commençant, ils ont représenté une nature sauvage et riche, comme le fait Sienkiewicz. Nous pouvons toutefois déceler le regard occidental sur ces composantes: les femmes polonaises dessinées ne sont pas vêtues d'un costume traditionnel polonais, Jagienka ressemble à Jeanne d'Arc, etc. Tout cela dénote d'une vision étrangère de la Pologne, ce que vient encore confirmer le processus de transformation des noms propres polonais en mots censés indiquer l'origine polonaise des personnages (mais avec disparition des diphtongues et des accents diacritiques). Ainsi « Zbyszko » devient « Carol », « Spsychów » devient « Juglow », etc.

Notons finalement que ce travail d'adaptation est très différent de celui qui consiste à traduire une bande dessinée dans une autre langue, car dans ce cas, les exclamations et la notation des sons notamment, sont soumis à des contraintes purement linguistiques.

L'adaptation d'un roman en bande dessinée est la transformation du décrit en descriptible, de l'analytique en synthétique et de l'énoncé en énonçiable, mais également de l'imaginaire ouvert à la représentation personnelle, de la proposition à la figuration définitive. Et le paraverbal est soumis à ces contingences.

Notes

¹ Les adaptations de roman en bande dessinée ne sont pas rares: les plus connues sont celles de Tardi (cinq romans de la série *Nestor Burma* de Malet), Druillet (*Salammô* de Flaubert), ou Tronchet (*Le peuple des endormis* de Richaud). Andriat F. & De la Croix A. (1992: 52-55) notent l'existence d'adaptations de romans de Hugo, Verne, Gautier, La Fontaine, Apollinaire, Shakespeare, Rodenbach, Kipling, Leroux, Leblanc, Sue, etc.

² La solidarité iconique considérée comme condition nécessaire à l'existence d'une bande dessinée permet la formulation par Groensteen d'un nouveau principe d'appréhension de celle-ci, qu'il nomme *néo-sémiotique* et qu'il décrit comme une sémiotique sans signe dont la vignette serait l'élément de base (Groensteen, 1999: 2).

³ Cette implication multiforme et omniprésente de l'auteur nous force à généraliser nos propos, adaptés aux *Teutoniques* de Capo & Rodolphe. Ceci explique la rhétorique de la généralisation qui essaime dans cette communication.

⁴ « t » représente le tome (1 ou 2), « p » la planche et « v » la vignette.

Références bibliographiques

Andriat, F., A., De la Croix, 1992. *Pour lire la bande dessinée*. Bruxelles: De Boeck-Duculot.

Douvry, J.-Fr., 1988. *Rendez-vous 120 rue de la Gare. Autopsie d'une adaptation*. Tournai: Casterman.

Groensteen, Th., 1999. *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France, Coll. Formes sémiotiques.

- Marny, J., 1988. *Le Monde étonnant des bandes dessinées*. Paris: Le Centurion, Coll. Sciences Humaines.
- Masson, P., 1985. *Lire la bande dessinée*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Morgan, H., 2003. *Principes des littératures dessinées*. Paris: éditions de l'An 2, Coll. Essais.
- Rey, A., 1978. *Les Spectres de la bande. Essai sur la B.D.* Paris: Les Editions de Minuit, Coll. « Critique ».
- Tardi, J., 2000. *Entretiens avec Numa Sadoul*. Bruxelles: Niffle-Cohen.
- Collectif, 1987. *Bande dessinée et figuration narrative (histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale. Procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine)*. Paris: Musée des arts décoratifs / Palais du Louvre.
- Capo, Rodolphe. 1999. *Les Teutoniques* (t.1 : *Dans l'ombre des forêts sombres*). Paris: Ed. Le Téméraire. Edition polonaise: Rodolphe & Capo, 2002. *Krzyżacy* (t.1: *W cieniu czarnych kniei*), Warszawa: Twój Komiks.
- Capo, Rodolphe. 2001. *Les Teutoniques* (t.2 : *Le Premier cercle de l'enfer*). Paris: Ed. Hors Collection, Coll. Episodes.
- Chantry, X., 2001. « Traduction polonaise de l'univers sonore d'Asterix », in: *Traduction pour la jeunesse face à l'altérité* (Actes du Réseau Thématique de Wrocław « Traduction pour la jeunesse face à l'altérité »). Wrocław: Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, pp. 113-127.
- Mingelgrun, A., 1990. « Céline-Tardi: de la fiction narrative à la fiction dessinée », in *Colloque international de Toulouse L.-F. Céline, Du Lérot*, pp. 179-181.
- Mingelgrun, A., 1989. « Léo Malet revisité par Tardi », in *Revue de l'Institut de Sociologie de l'ULB*, n° 3/4, 1989, pp. 85-90.