

Numéro 14 / Année 2021

# Synergies Espagne

Revue du GERFLINT

## **La bande dessinée francophone au fil pluridisciplinaire**

Coordonné par Sophie Aubin

**Hommage à Joaquín Díaz-Corrales Conde**



# **Synergies Espagne**

numéro 14 / Année 2021

La bande dessinée francophone  
au fil pluridisciplinaire

**Coordonné par Sophie Aubin**



REVUE DU GERFLINT  
2021

## POLITIQUE EDITORIALE

*Synergies Espagne* est une revue francophone de recherches en sciences humaines et sociales particulièrement ouverte aux sciences du langage et de la communication, aux travaux de didactique de la langue-culture française, aux approches musicales, linguistiques et culturelles.

Sa vocation est de mettre en œuvre, en Espagne, le *Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone en Réseau* du GERFLINT, Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale. C'est pourquoi elle publie essentiellement des articles dans cette langue mais sans exclusive et accueille, de façon majoritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de son espace géographique dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants: défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, aide aux jeunes chercheurs, adoption d'une large couverture disciplinaire, veille sur la qualité scientifique des travaux.

**Libre Accès et Copyright :** © *Synergies Espagne* est une revue française éditée par le GERFLINT qui se situe dans le cadre du libre accès à l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au Code français de la Propriété Intellectuelle. La rédaction de *Synergies Espagne*, partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Conformément aux règles déontologiques et éthiques du domaine de la Recherche, toute fraude scientifique (plagiat, auto-plagiat, retrait inopiné de proposition d'article sans en informer dûment la Rédaction) sera communiquée à l'entourage universitaire et professionnel du signataire de la proposition d'article. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

**Périodicité : annuelle**

**ISSN 1961-9359 / ISSN en ligne 2260-6513**

### Directeur de publication

Jacques Cortès, Professeur émérite,  
Université de Rouen Normandie, France

### Président d'Honneur

Julio Murillo Puyal, Professeur émérite,  
Université Autonome de Barcelone, Espagne

### Rédactrice en chef

Sophie Aubin, Universitat de València, Espagne

### Rédactrice en chef adjointe

Elena Moltó, Universitat de València, Espagne

### Secrétaire de publication

Julia Morillas Climent, IES Sorolla, València, Espagne

### Révision des résumés et traductions en anglais

Ángela Magdalena Romera Pintor, UNED, Espagne

### Titulaire et éditeur : GERFLINT

#### Siège en France

GERFLINT

17, rue de la Ronde mare

Le Buisson Chevalier

27240 Sylvains-les-Moulins - France

[www.gerflint.fr](http://www.gerflint.fr)

[gerflint.edition@gmail.com](mailto:gerflint.edition@gmail.com)

#### Siège de la rédaction en Espagne

Institut Français de Valence

C/Moro Zeit 6

46001 Valencia - Espagne

Contact : [synergies.espagne@gmail.com](mailto:synergies.espagne@gmail.com)

### Comité scientifique

Joaquín Díaz-Corrallero Conde<sup>†</sup> (Université Complutense de Madrid, Espagne), Clara Ferrão Tavares (Instituto Politécnico de Santarém, Portugal), Brigitte Lépinette Lepers (Universitat de València, Espagne), Françoise Olmo Cazeville (Université Polytechnique de Valence, Espagne), Javier Suso López (Université de Grenade, Espagne).

### Comité de lecture permanent

Belén Artuñedo Guillén (Université de Valladolid, Espagne), Yves Loiseau (Université Catholique de l'Ouest, France), Frédéric Mazières (Docteur de l'Université Sorbonne-Paris-Cité (USPC) chargé de cours en sciences du langage, France), Ángela Magdalena Romera Pintor (Université Nationale d'Éducation à Distance (UNED), Espagne), Pascal Sanchez (France Éducation International, France), Mario Tomé (Université de León, Espagne), Jesús Vázquez Molina (Université d'Oviedo, Espagne), Jacky Verrier (Université Rovira i Virgili, Tarragone, Espagne).

### Évaluateurs invités pour ce numéro

Bade Bajrami (Université de Prishtina, Kosovo), Liliane Cheilan (Agrégeée de lettres modernes, anciennement professeur, IUFM Aix-Marseille, France), Adela Cortijo Talavera (Universitat de València, Espagne), Nicolas Labarre (Université Bordeaux Montaigne, France), Nadir Lalliche (Université de Béjaïa, Algérie), Sophie Lécole Solnychkine (Université de Toulouse, UT2J, France), Isabelle Licari-Guillaume (Université Nice Sophia Antipolis, France), Samuel Minne (Enseignant, chroniqueur littéraire, France), Luisa Montes Villar (Université de Grenade, Espagne), Ivan Pintor Iranzo (Universitat Pompeu Fabra, Espagne).

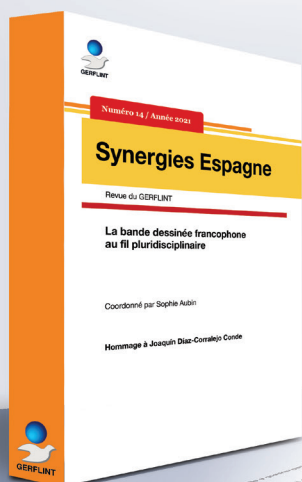
### Patronages et partenariats

Institut Français d'Espagne (antenne de Valence), Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (FMSH, Pôle *Recherche & prospective*), Sciences Po Lyon (Partenariat institutionnel pour [Mir@bel](mailto:Mir@bel), France), EBSCO Publishing (EDS), ProQuest.

Numéro financé par le GERFLINT.

# PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies Espagne n° 14 / 2021  
<https://gerflint.fr/synergies-espagne>



## Indexations et références

ABES (SUDOC)  
Carhus+  
Data.bnf.fr  
Dialnet  
DOAJ  
EBSCOhost : Communication Source  
Ent'revues  
ERIH PLUS  
Héloïse  
Index Copernicus  
ISSN Portal / ROAD  
JournalBase (CNRS-INSHS)  
JournalSeek  
Latindex (Catálogo v2.0)  
LISEO (France Éducation International)  
MIAR (ICDS : 9,6)  
Mir@bel  
MLA  
ProQuest Central (Linguistics data base)  
Portal del Hispanismo (Instituto Cervantes)  
REDIB (CSIC)  
RILM Abstracts of Music Literature  
Scopus, Scopus Sources  
SJR SCImago  
SHERPA-RoMEO  
Ulrichsweb  
Zenodo

## Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage
- Littératures francophones
- Didactologie-didactique de la langue-culture française et des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité





Synergies Espagne n° 14 – Année 2021

ISSN 1961-9359 / ISSN en ligne 2260-6513

# La bande dessinée francophone au fil pluridisciplinaire

Coordonné par Sophie Aubin



## Sommaire



### Préface et Présentation De ce quatorzième numéro

<b>Sophie Aubin</b> .....	9
Hommage à Joaquín Díaz-Corrales Conde (1943-2020)	

### Au fil de l'entre-deux : adaptation, mémoire historique, transmédiatité

<b>Marina Isabel Caballero Muñoz</b> .....	25
Adapter l'ironie flaubertienne : l'exemple de <i>Gemma Boverly</i> de Posy Simmonds	

<b>Anabel González Moya</b> .....	43
La figure des <i>malgré-nous</i> dans le roman graphique <i>Le voyage de Marcel Grob</i>	

<b>Isabelle Moreels, José Julio García Arranz</b> .....	59
Les influences du film noir américain sur les bandes dessinées pseudo-préhistoriques de Philippe Foerster	

<b>Laura Klára Lukács, Gyula Maksa</b> .....	77
L'affiche rencontre la bande dessinée. Les œuvres d'Exem	

### Analyses linguistiques : du récit de voyages aux romans graphiques médicaux

<b>Claude Duée</b> .....	93
<i>Le Tour du monde en vélo d'appartement</i> d'Eric Tournaire et de Fabien Palmari. Analyse des sujets énonciatifs	

<b>Elena Puerta Moreno</b> .....	109
<i>Poje</i> et <i>Le Mariage de Mademoiselle Beulemans</i> : intertextualité et enjeux linguistiques	

<b>Meztli Suyapa Santamaría Martínez, Daniel Cassany Comas</b> .....	127
Analyse sémiotique du contenu médical dans des <i>pathographies</i>	

## Défis et enjeux de la traduction de la bande dessinée francophone : trois études de cas

<b>Francisco Rodríguez Rodríguez</b> .....	149
La traduction multimodale de la bande dessinée : traits, défis et industrie éditoriale	
<b>Francisco Luque Janodet</b> .....	167
La traduction de la bande dessinée francophone : le cas de <i>Rwanda 1994 : Descente en enfer</i> (français-espagnol)	
<b>Fjoralba Dado</b> .....	183
Traduire les interjections dans la bande dessinée. Le cas des interjections expressives dans Tintin, « Le sceptre d'Ottokar » en albanais	
<b>Raquel Sanz-Moreno, María R. Ferrer Simó</b> .....	195
Les enjeux de la traduction professionnelle de bandes dessinées. <i>Les Chemins de Malefosse</i> : une étude de cas	

## Le neuvième art en cours de français

<b>Marie-Pascale Hamez</b> .....	219
Et si l'on planchait sur le neuvième art en classe de français langue étrangère ? Pour une didactique de la bande dessinée dans les manuels de français du XXI <sup>e</sup> siècle	
<b>Nawal Boudechiche</b> .....	233
Le français par le neuvième art, facteur de développement de la compréhension et de l'argumentation	
<b>Vasumathi Badrinathan</b> .....	249
La bande dessinée en Inde : enjeux et stratégies en classe de français à travers deux études de cas	
<b>Francisco de Asís Palomo Ruano</b> .....	267
Explicites et implicites culturels dans la bande dessinée francophone contemporaine : applications ultérieures en didactique des langues à travers le théâtre	

## Annexes

Profils des contributeurs .....	283
Projet pour le n° 15, Année 2022 .....	289
Consignes aux auteurs .....	291
Publications du GERFLINT .....	295



## **Synergies Espagne n° 14 / 2021**



Préface et Présentation  
De ce quatorzième numéro







GERFLINT

ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

## Hommage à Joaquín Díaz-Corrales Conde (1943-2020)

**Sophie Aubin**

Universitat de València, Espagne  
sophie.aubin@uv.es

*Je vous prie donc, chers lecteurs, de vous mettre à la tâche et joindre vos forces et vos voix aux nôtres pour la défense du français en Espagne.*

*Merci de tout mon cœur.*

(Díaz-Corrales Conde, J. 2009 : 36)

### Événements

Ce quatorzième numéro est porté par des circonstances humaines et scientifiques qui se sont imposées ces deux dernières années. En 2019-2020, l'appel à contributions initial pour le numéro 13, intitulé *La bande dessinée francophone*, conçu par Adela Cortijo Talavera, a obtenu dès son lancement un vif succès national et international qui nous a permis d'envisager ce 2<sup>e</sup> volume, exclusivement consacré à de nombreux angles de la bande dessinée francophone. Fin 2020, le Professeur Joaquín Díaz-Corrales Conde nous quittait. La coordination de cette édition a résolument pris, au fil du temps, une tournure pragmatique.

Le 9 octobre 2020, nous avons eu en effet la tristesse d'apprendre le décès du Professeur Joaquín Díaz-Corrales Conde (Université Complutense de Madrid), ancien secrétaire général<sup>1</sup> de la Fédération espagnole des associations de professeurs de français (FEAPF) et pour nous fidèle collaborateur, membre du comité scientifique de *Synergies Espagne* depuis sa fondation en 2008. D'où cette modification dans la structure ordinaire des liminaires de notre revue : nos rubriques *Préface* et présentation *De ce quatorzième numéro* sont réunies et l'ensemble de ce volume est dédié à sa mémoire.

Le Professeur Jacques Cortès, Président du GERFLINT et la Rédaction de *Synergies Espagne* sont heureux de se joindre aux nombreux hommages qui lui ont été rendus. Nous pensons en particulier à celui du Professeur Julián Serrano Heras, Président de la FEAPF paru *In memoriam* en exergue du n° 18 de la revue *Çédille*<sup>2</sup> (Serrano Heras, 2020).

C'est ainsi que Joaquín écrivait et résumait lui-même son parcours en 2015<sup>3</sup> :

*Docteur en Philologie Française, Professeur d'Université à la retraite. Il a travaillé dans l'U.E.R. Didactique des Langues et des Littératures à la Faculté d'Éducation, de l'Université Complutense de Madrid, dans la formation des professeurs de français de l'école primaire et de l'enseignement secondaire. Les sujets de recherche qu'il a développés ont été : a) la didactique de l'enseignement/ apprentissage des langues, des littératures et des cultures, b) la planification, la gestion et l'évaluation de l'intégration de la langue étrangère dans des disciplines non linguistiques (D.N.L.) dans les sections bilingues, et c) la didactique des technologies digitales dans l'enseignement/ apprentissage des langues.*

Nous sommes naturellement tous invités à le relire<sup>4</sup>. Les trois articles qu'il nous avait confiés développent sa pensée dans deux domaines qui lui étaient très chers :

- la défense du français en Espagne et de son enseignement-apprentissage dans tout le système éducatif espagnol ;
- la pragmatique en didactique des langues et des cultures.

Nous allons revenir sur le premier en (re)visitant quelques détails significatifs de cette lutte toujours aussi vive aujourd'hui. Mais ce quatorzième numéro est aussi associé au second, dans la mesure où l'étude et l'exploitation de la bande dessinée francophone en cours de français compte parmi les facteurs avérés d'augmentation de la compétence pragmatique des apprenants, ne serait-ce que par la lecture de bandes dessinées (Dalmaso, 2009 ; Decocq, 2019).

### **Défense du français en Espagne ou lutte contre une invention : le « multilinguisme monolingue »**

Avec le départ de Joaquín, l'enseignement de la langue et de la culture françaises en Espagne perd l'un de ses défenseurs les plus actifs et convaincants. Sur le terrain de cette lutte, nous n'oublierons pas, pour ne citer que cet exemple, la qualité de sa collaboration multiple au colloque international « Promouvoir et diffuser le français aujourd'hui en Espagne » qui s'est tenu<sup>5</sup> à l'Université de València en 2013, dans ses fonctions d'évaluateur scientifique, de conférencier invité, de modérateur et d'animateur d'ateliers pédagogiques.

L'exercice qui consiste à défendre le français en Espagne sera conservé, même s'il est toujours aussi paradoxal et sidérant de se retrouver dans l'obligation de « défendre » la langue-culture française en Espagne. Il est bien vrai que le Temps a beau passer, *Sisyphus est heureux en Espagne* (Díaz-Corralesjo Conde, 2014).

En 2014, Joaquín reprenait pour *Synergies Espagne* le constat et les prévisions « catastrophiques » réalisées en 2009 dans son article publié dans cette même revue intitulé *La situation du français langue étrangère en Espagne*. Il confrontaient alors de nouveau 6 revendications fondamentales des associations des professeurs de français (Díaz-Corrалеjo Conde, 2014 : 20) avec la nouvelle loi de 2013, *Loi organique pour l'amélioration de la qualité éducative* (LOMCE<sup>6</sup>). Or une analyse de la nouvelle loi adoptée en décembre 2020, la *Loi organique de modification de la loi organique de l'éducation* (LOMLOE<sup>7</sup>) aboutirait probablement aux mêmes conclusions de sa part.

Ainsi, le « plurilinguisme » figure toujours parmi les priorités déclarées alors qu'il n'y a qu'une « langue étrangère », « la langue étrangère », immuable, sur la liste des matières obligatoires dans les enseignements primaire et secondaire. De son côté, la « 2<sup>o</sup> langue étrangère » a toujours le statut de matière optionnelle que les administrations concernées, « pourront ajouter/inclure » et proposer aux élèves. L'*amélioration* ou la *modification* essentielle attendue, à savoir l'instauration d'une seconde langue étrangère pour tous dans la liste des matières obligatoires n'est pas (encore ?) devenue une réalité, et la possibilité de choisir une seconde langue parmi un éventail de langues (ou au moins deux langues étrangères différentes de la première langue obligatoire) semble s'éloigner davantage. La notion de choix dans une diversité minimale de langues-cultures européennes internationales, langues non *cofficielles* ou non régionales (allemand, français, italien, portugais, etc.) n'existe pas. Une consolation pour les professeurs de français dans cette nouvelle loi résiderait, dans le fait que cette possibilité administrative pour une région, un établissement, de créer la filière optionnelle pour une seconde langue, le français en l'occurrence, ne se réduit pas mais se maintient voire aurait tendance à se généraliser. Mais force est de constater que l'apprentissage continu d'une seconde langue internationale à l'école, au collège et au lycée est une expérience qui échappe encore à une grande proportion d'élèves scolarisés en Espagne alors que « la langue étrangère » unique, l'anglais en l'occurrence, est présente au moins dès la dernière année de l'école maternelle.

L'invention de ce « plurilinguisme monolingue », qui s'enracine depuis plusieurs décennies, produit de curieux résultats. En voici quelques-uns.

### 1. Précocité avortée

Selon Xavier Gisbert da Cruz, Président de l'Association « Enseignement bilingue », « 100% des élèves étudient une langue étrangère durant la totalité de leur scolarité obligatoire alors que le pourcentage d'élèves qui choisissent une 2<sup>o</sup>

langue étrangère ne dépasse pas les 45% » (Xavier Gisbert da Cruz, 2021)<sup>8</sup>. Tous les enfants découvrent très tôt, dans leur environnement scolaire et social, le contact avec une langue internationale, l'anglais. Cette ouverture sur le monde se transforme rapidement en objet étranger unique, parfois en scolarisation bilingue espagnol-anglais alors que l'apprentissage *précoce* d'une première langue étrangère est censé faciliter celui d'autres langues. À ces coups d'arrêt et de frein tout aussi précoces sur la scène des langues internationales s'ajoute le constat paradoxal d'un niveau final d'anglais en Espagne qui reste, pour l'immense majorité de ces 100% placés sur la ligne de départ, en dessous du niveau B1. Malgré tous les moyens socioéducatifs déployés, cette faiblesse des niveaux atteint non seulement les apprenants après de nombreuses années d'anglais (Hoyos Pérez, 2014 : 83), mais aussi les enseignants chargés désormais de répondre à la demande croissante de cours et matières à donner en anglais<sup>9</sup>. Or les résultats sont similaires pour les apprenants de français au sortir du secondaire alors que le nombre d'années de français et le volume d'heures qu'ils ont reçus est inférieur à ceux d'anglais (*Ibid*). Nous en déduisons qu'un enseignement généralisé du/en français, sans abandonner l'anglais, se solderait par une augmentation du nombre d'élèves de niveaux avancés dans au moins une langue internationale.

## 2. Nouveaux élitismes « éducatifs » et linguistiques

L'élitisme linguistique ne tourne pas seulement autour des investissements administratifs, éducatifs et familiaux pour le meilleur niveau d'anglais, des moyens de scolarisation dans un établissement bi-plurilingue privé ou du suivi de cours privés de français ou d'autres langues. Il se forge aussi à partir du statut de langue aléatoire donné au français dans ces lois éducatives organiques successives. Une sorte de nouvel élitisme intellectuel se dessine : ceux qui choisissent l'option français et parviennent à s'y tenir jusqu'en classe terminale sont généralement, voire obligatoirement, des élèves qui n'ont pas de difficultés majeures dans les matières obligatoires et ont une probabilité, au final, de bénéficier de cours de français en groupes réduits. Le français donnerait par conséquent, un blason de « bon élève », une nouvelle fausse image de « forts en thèmes » au sein d'un établissement de scolarisation gratuite. Cette distinction semble s'effacer aux niveaux universitaires et post-universitaires, voire s'inverser : l'étudiant ou le diplômé en français langue principale passe parfois pour une personne qui a malheureusement été dans l'incapacité de suivre et de réussir des études d'anglais et a dû se reporter sur le français.

### 3. Décalage culturo-langagier<sup>10</sup> dans les études de philologie et lettres françaises

Les étudiants en provenance du secondaire qui s'inscrivent dans des filières universitaires spécialisées en Philologie française<sup>11</sup>, en français *langue moderne*, en traduction espagnol/français, sans oublier le français des affaires et du tourisme se caractérisent, pour la plupart, si nous nous appuyons sur notre expérience à l'Université de València, par une grande motivation, une passion pour la langue-culture française, au moins un vif intérêt pour d'autres langues et cultures en général. Certains ont connu une impossibilité de suivre un cursus normal de français dans le secondaire voire une absence totale de formation en français. Une grande variété de niveaux en communications orale et écrite en langue française se retrouvent par conséquent dans l'éducation supérieure, accentuée pendant la pandémie de COVID 19 par la difficulté d'apprendre une langue soit masqués, soit en ligne, toujours dans la distance. Le défi universitaire consiste alors à transmettre-recevoir, dès la première année d'études, un grand volume de contenus littéraires, linguistiques, socioculturels alors qu'une majorité d'étudiants possède une compétence langagière francophone « encore insuffisamment avancée », euphémisme en signe de respect pour ce précieux héritage si stratégique élaboré dans les collèges et lycées espagnols.

### 4. Double abandon ?

Joaquín soulignait en 2014 le soutien sans faille des représentants de la France en Espagne dans cette lutte menée pour la 2<sup>e</sup> langue étrangère et pour le français, notamment en 2013 :

*L'Ambassade de France en Espagne et à sa tête son excellence l'Ambassadeur, Monsieur le Conseiller Culturel et toute leur équipe, non seulement nous ont appuyé, aidé, conseillé et épaulé, mais ils ont, dans les limites de la diplomatie, pris part à cette défense de la langue et de la culture française à tout moment et avec tous leurs moyens, même au dernier sommet franco-espagnol. Malheureusement, tous ces efforts n'ont apparemment rien donné* (Díaz-Corralesjo Conde, 2014 : 23).

8 ans plus tard, dans le cas précis des professeurs de français de la ville de Valencia et de la Communauté Valencienne, cet appui est dangereusement affaibli puisque nous avons assisté, en 2021, au retour du funeste projet de fermeture de l'Institut français de Valencia (IFV), et à la décision finale, annoncée en juin 2021, de suppression des cours de français. Ces événements sont d'autant plus inconcevables que l'Histoire de cette institution s'étend, comme nous savons, sur trois siècles depuis sa fondation en 1888 et que cette Histoire est fondée sur un enseignement en français de qualité qui a servi de référence et permis notamment (pour

ne citer qu'une partie de ses profils d'apprenants) aux Français et francophones non scolarisés au lycée français de Valence<sup>12</sup> de suivre une formation et un cursus en langue-culture française dans un cadre culturel français en Espagne. Il n'est donc pas surprenant que de nombreuses voix valenciennes, espagnoles, françaises et internationales se lèvent contre cette annonce de *réorganisation*.

La langue-culture française en Espagne, en Europe, pourrait-elle, de nos jours, ne plus être suffisamment soutenue, ni par les autorités espagnoles, ni par les autorités françaises ? Il est certain que l'enseignement du français reste partagé entre la force que Joaquín qualifiait d'*herculéenne* du corps professoral d'un côté, indissociable de celle des apprenants de français, des francophones et francophiles et, de l'autre, un enchevêtrement d'obstacles, démolitions, mauvais calculs venus d'horizons administratifs, « de toutes les administrations éducatives » selon lui (2014 : 19).

### **De ce quatorzième numéro ou *La bande dessinée francophone au fil pluridisciplinaire***

Sans s'éloigner du parcours et de la pensée de Joaquín Díaz-Corrales Conde, ce quatorzième numéro est une suite et un développement du treizième, les deux livraisons formant deux volumes thématiques. L'objectif, fixé en 2019, largement atteint aujourd'hui, était rappelons-le de promouvoir l'étude de *la bande dessinée francophone*. Le premier résultat, intitulé *La bande dessinée francophone dans l'entre-deux*<sup>13</sup>, sous la coordination scientifique d'Adela Cortijo Talavera, est paru en 2020. Le second contient, entre bande dessinée et roman graphique, quatre volets qui orientent le lecteur, placé dans ce champ artistique, narratif, hybride, infiniment riche d'écritures, d'images et de graphismes, vers une pluralité disciplinaire dont diverses branches de la linguistique, de la traductologie, de la traduction, de la didactique de la langue-culture française, grâce aux contributions de chercheurs d'Espagne bien sûr mais aussi de pays et continents plus ou moins proches et lointains dans lesquels la reconnaissance et le statut de la bande dessinée en tant qu'objet de recherches universitaires et d'enseignement-apprentissage du français peuvent varier considérablement: Algérie, France, Hongrie, Inde, Kosovo. La Belgique et la Suisse occuperont également une place importante dans ce volume.

#### **1. Au fil de *l'entre-deux* : adaptation, mémoire historique, transmédiatité**

Dans la première partie de ce quatorzième numéro nous retrouvons la bande dessinée *dans l'entre deux*, à travers l'adaptation, la mémoire historique, la médiatité et les structures narratives, au rythme de rencontres et fusions artistiques multiples.



Ironie et humour ouvrent la marche avec **Marina Isabel Caballero Muñoz** et son étude du roman graphique *Gemma Boverly* (1999, traduit en français en 2014) de Posy Simmonds, auteure anglaise très inspirée par *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. L'adaptation d'oeuvres littéraires classiques en bandes dessinées fait alors partie des questions centrales de l'article, de même que l'analyse de la forme et du fond de cette réécriture (qui a fait l'objet de plusieurs traductions) dans la curiosité de savoir comment l'ironie flaubertienne parvient *en images, texte et vignettes* à être une source d'humour aujourd'hui. Cette sorte de légèreté contraste avec la gravité du contenu du roman graphique *Le voyage de Marcel Grob* (2018) de l'historien Philippe Collin et du dessinateur Sébastien Goethals, analysé par **Anabel González Moya**. Il s'agit, dans un contexte transfrontalier de la Seconde Guerre mondiale, de l'enrôlement de jeunes alsaciens *malgré eux* dans l'armée allemande et du récit *accablant* de l'un d'entre eux. L'analyse humaine, artistique, technique de cette *écriture dessinée* française montre combien la bande dessinée, et celle-ci en particulier, est un moyen de contribuer au devoir de mémoire et au traitement de blessures profondes qui ne sont pas encore refermées. Dans un tout autre genre, **Isabelle Moreels** et **José Julio García Arranz** se situent au cœur d'une *transmédiaticité* singulière en prenant comme objet d'étude la trilogie ou série *Silex Files*, constituée des albums pseudo-préhistoriques de l'auteur belge Philippe Foerster, parue dans les années 2002-2004. L'objectif de leur recherche est de montrer les liens entre ces œuvres et le cinéma noir nord-américain. Cette première partie s'achève à Genève où **Laura Klára Lukács** et **Gyula Maksa**, depuis la Hongrie, nous font découvrir un nouveau genre médiatique : *l'affiche BD* en orientant nos regards sur le graphisme d'Emmanuel Excoffier, alias Exem, à la fois dessinateur de bandes dessinées et d'affiches.

## 2. Analyses linguistiques : du récit de voyages aux romans graphiques médicaux

Les trois genres de bandes dessinées analysées dans la deuxième partie de ce numéro se présentent successivement sous des regards énonciatifs, intertextuels, phonétiques, morphosyntaxiques, lexicaux, sémiotiques. **Claude Duée** nous emmène tout d'abord faire *Le Tour du monde en vélo d'appartement* avec Eric Tournaire et Fabien Palmari (2015) en s'arrêtant sur les sujets énonciatifs de ce récit de voyage ou *cahier imaginaire pseudo-ethnographique* dont la conception nouvelle, parce qu'elle repose sur les réseaux sociaux, sur une dynamique aussi réelle que virtuelle, humoristique et triste, suscite l'intérêt du linguiste et des théories énonciatives. Avec **Elena Puerta Moreno**, c'est vers la littérature belge francophone que nous nous tournons ensuite pour une analyse intertextuelle de deux œuvres : la pièce de théâtre *Le Mariage de Mademoiselle Beulemans* de Fonson et Wicheler (1910)

et la bande dessinée *Poje et Mademoiselle Beulemans* de Carpentier, Maelbeek et Dognie (2015). L'analyse à plusieurs niveaux (phonétiques, morphosyntaxiques, lexicaux) met en lumière l'indissociabilité des aspects culturels et linguistiques de cette « belgitude ». Enfin, **Meztli Santamaría** et **Daniel Cassany Comas** nous familiarisent avec la rencontre de la bande dessinée et de la médecine, un genre dont le nom est certainement peu connu même s'il est en réalité populaire : les *pathographies* médicales. Celles-ci sont définies par les auteurs comme *des récits graphiques médicaux représentant des expériences de maladie et guérison de la perspective du patient, sous divers formats visuels comme le manga, la bande dessinée ou le roman graphique*. Les auteurs, grâce à l'analyse sémiotique des éléments visuels d'un corpus de cinq *romans graphiques de médecine dévoilent* des aspects très intéressants de la communication entre les patients et le corps médical.

### 3. Défis et enjeux de la traduction de la bande dessinée francophone : trois études de cas

Les quatre articles du troisième volet de ce numéro portent sur les principaux défis et enjeux de la traduction de la bande dessinée francophone, eu égard à la spécificité de ce média. Nous pouvons d'ailleurs affirmer que tous les auteurs de cette partie s'accordent sur le fait que la traduction de la bande dessinée est un *défi*, ce mot étant souvent présent dans leur discours.

**Francisco Rodríguez Rodríguez** dresse un panorama incontournable pour mieux comprendre ces défis et enjeux. Plaidant pour une totale reconnaissance de ce domaine en traduction et en traductologie, il apporte les preuves chiffrées du poids industriel et éditorial de la traduction de la bande dessinée francophone en Espagne, constatant que *la plupart des bandes dessinées publiées en Espagne sont des traductions*. Puis il développe des caractéristiques propres à cette traduction multimodale : les *rappports intersémiotiques* et la *pseudo-oralité*. Les trois articles suivants sont justement trois études de cas qui corroborent sa démonstration. **Francisco Luque Janodet** nous livre une analyse traductologique (français-espagnol) assortie d'une proposition de traduction de fragments de *Descente en enfer* (2005), premier volume de *Rwanda 1994* de Grenier, Austin et Masioni en se fondant précisément sur la méthodologie de traduction mise au point par Francisco Rodríguez Rodríguez en 2017 dans sa thèse doctorale. Le cas étudié par **Fjoralba Dado** au Kosovo est celui de la traduction, en albanais, des interjections dans le 8<sup>e</sup> album de Tintin *Le sceptre d'Ottokar* (Hergé, publié initialement en 1938-1939). L'auteur identifie et analyse diverses techniques et stratégies de traduction de ces marques d'oralité et d'expressivité, soulignant la difficulté de ce genre de traduction et

l'importance de procéder à des adaptations culturelles. La dernière étude de cas permettra au lecteur de se replonger dans la réalité économique de la traduction de la bande dessinée. En effet, prenant l'exemple de la traduction en espagnol de la série française de bande dessinée historique *Les Chemins de Malefosse* (1982), créée par Daniel Bardet et François Dermaut, **Raquel Sanz-Moreno** et **María R. Ferrer Simó** contextualisent leur recherche dans le secteur de la *traduction professionnelle de bandes dessinées* au point de montrer une relation de cause à effet entre la gestion entrepreneuriale du projet de traduction et la qualité du produit finalement traduit en espagnol.

#### 4. Le neuvième art en cours de français

Abordant le 4<sup>e</sup> et dernier volet de ce quatorzième numéro, consacré à la bande dessinée dans l'enseignement du français, il nous semble important ici de distinguer deux voies de recours à la bande dessinée en didactologie-didactique de la langue-culture française bien distinctes même si elles peuvent et doivent se recouper davantage. L'une, « interne », consiste à utiliser une bande dessinée spécialement créée par un dessinateur ou par les apprenants de français eux-mêmes (devenus le temps d'une activité ou d'un module apprentis dessinateurs-écrivains) à des fins exclusives d'enseignement-apprentissage du français ; l'autre consiste à « importer » et exploiter des bandes dessinées authentiques (extraits, œuvres entières) non conçues pour l'apprentissage d'une langue.

Certes, la première voie donnerait lieu à un volume complet<sup>14</sup> dont le dessinateur Pierre Neveu serait un des principaux protagonistes. La valeur de son œuvre, essentielle pour les méthodes audio-visuelles ou visuelles-audio du CREDIF<sup>15</sup>, serait certainement à redécouvrir, d'autant plus qu'elle n'a pas toujours été bien comprise si l'on relit par exemple ces lignes de Marie-Madeleine Chiclet-Rivenc (2004 :44) :

*Dans un style très personnel, Neveu, en interaction avec Rivenc, sut se détacher de son travail sur les premières leçons de VIF, guindées comme les tout premiers dialogues du cours (...). Surtout à partir de la 19<sup>ème</sup> leçon (sur 32), avec l'agilité que commençait à lui donner l'expérience et un sens aigu de l'observation et de l'humour, Neveu donna au Cours une tout autre tonalité, créant des personnages vivants et vrais, et s'essayant même au contrepoint Image/Texte que les élèves perçurent très bien mais qui échappa parfois aux meilleurs professionnels de la didactique (...). Neveu sut aussi s'adapter de façon souvent charmante aux publics d'enfants (...).*

Joaquín Díaz-Corrалеjo Conde a pu observer et étudier de près les résultats de cette dynamique artistico-didactique. Non seulement il avait suivi des stages au BELC et au CREDIF mais ceux-ci ont joué un rôle déterminant dans sa manière de concevoir la formation des professeurs (Serrano Heras, 2020 :722).

Les auteurs de cette 4<sup>e</sup> partie se placent sur la voie de l'exploitation d'œuvres « authentiques » dans le cadre de manuels de français ou en dehors. La recherche en France de **Marie-Pascale Hamez** plaide pour une véritable *didactique de la bande dessinée*. Elle a pour objectif de déterminer la façon dont la bande dessinée est introduite et traitée dans les méthodes de français. L'analyse d'un corpus d'une dizaine de manuels permet de connaître plus exactement les choix didactiques actuels des concepteurs de méthodes lorsqu'ils utilisent le 9<sup>e</sup> art ; l'auteure regrette cependant l'absence de projet créatif et collaboratif plus ambitieux pour un média d'une telle envergure. En Algérie, **Nawal Boudechiche** montre la pertinence du recours à la bande dessinée pour le développement de la compréhension de la langue-culture française et des compétences en argumentation dont la participation aux débats socioculturels. La recherche a été menée en milieu universitaire auprès d'étudiants en master de didactique. Le genre de documents authentiques exploités est un concentré d'éléments langagiers et socioculturels que l'on trouve dans des bandes dessinées très courtes (1 planche) sur publication locale, accessibles en ligne, destinées à promouvoir, par exemple et dans cette étude, le covotage dans une grande métropole française. En Inde, **Vasumathi Badrinathan** nous propose de découvrir les résultats de deux études de cas conduites également en contexte universitaire sur la base de l'exploitation pédagogique de *Tintin et Les Cigares du Pharaon* (1955) et d'extraits de *Persepolis* de Marjane Satrapi (2007). Deux enjeux apparaissent de façon conjointe : les bienfaits pour l'apprentissage de la langue française et la dimension interculturelle de l'exploitation de bandes dessinées francophones en contexte indien et l'intégration, dans des programmes universitaires officiels, d'un genre perçu comme nouveau ou *parent pauvre de la « vraie littérature »* : la bande dessinée. Les bienfaits de la bande dessinée ne sont pas seulement grammaticaux et interculturels mais aussi psychologiques, apportant une marge de liberté par rapport au suivi d'un manuel, une source de motivation et de « décompression » pour apprenants et enseignants. De retour en Espagne, nous rejoignons **Francisco de Asís Palomo Ruano** à la recherche d'éléments culturels explicites et implicites présents dans la bande dessinée française et francophone pour leur didactisation à travers la théâtralisation. Parmi ses conclusions, on soulignera le rapprochement avec les techniques des méthodes audio-visuelles des années 60, soit la transmission de contenus culturels à travers le dessin, la bande dessinée.

### Bilan positif pour la recherche en bande dessinée francophone

La revue *Synergies Espagne* totalise, dans ses numéros 13 et 14, sans compter ses contributions liminaires, 27 recherches sur la bande dessinée francophone réalisées par 33 auteurs appartenant à 20 universités d'Europe, d'Afrique, d'Amérique du Nord et d'Asie. Ces deux volumes prouvent, en qualité et en quantité, que

« L'Université parle de plus en plus de bulles<sup>16</sup> » et qu'elle le fait, dans ce cas, en français langue scientifique internationale dans de nombreux pays. La conclusion optimiste sur l'arrivée, dans les faits, d'un avenir prometteur, formulée par Antonio Altarriba et partagée par Adela Cortijo, au moment de conclure la préface du n° 13, peut parfaitement être renouvelée :

*On pourrait par conséquent conclure que le tissu est là, et qu'il devient de plus en plus épais. Il manque assurément de sédimentation et de coordination, un problème qui, outre les préjugés et les valorisations conjoncturelles, lui vient de son essence hybride, de la diversité des compétences qu'il requiert et de la multitude de genres et de sujets qu'il aborde. Mais la solidité croissante de ses propositions, l'augmentation de l'intérêt, l'amélioration des modèles analytiques, ainsi que les nouvelles facilités de connexion nous permettent de prédire un avenir prometteur. Un avenir qui commence déjà, ici et maintenant, dans les pages qui suivent.*

## Bibliographie

Cortijo Talavera, A. 2020. « De ce treizième numéro ». *La bande dessinée francophone dans l'entre-deux*. *Synergies Espagne*, n° 13, p. 13-20. [En ligne] : <http://gerflint.fr/Base/Espagne13/presentation.pdf> [consulté le 15 mai 2021].

Chiclet-Rivenc, M.-M. 2004. « Le SGAV inconnu... ». *Synergies France*, p. 42-53. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/FranceSP2004/chiclet.pdf> [consulté le 15 mai 2021].

Dalmasso, N. 2009. *Étude du lien entre la compétence pragmatique et la compétence grammaticale auprès d'apprenants allophones de français L2*. Mémoire, Université du Québec à Montréal. [En ligne] : <https://archipel.uqam.ca/2326/1/M10903.pdf> [consulté le 03 mai 2021].

Decocq, A. 2019. « Des bulles pour travailler la pragmatique ». *Ortho Magazine*, n° 145, vol. 25. Elsevier Masson SAS. [En ligne] : <https://www.elsevier.com/fr-fr/connect/orthophonie/des-bulles-pour-travailler-la-pragmatique> [consulté le 03 mai 2021].

Díaz-Corrалеjo Conde, J. 1991. *El tema del doble en la poesía de Joe Bousquet*. Memoria para optar al grado de doctor, bajo la dirección de Francisco-Javier del Prado Biezma, Universidad Complutense de Madrid. [En ligne] : <https://eprints.ucm.es/id/eprint/3258/1/T17173.pdf> [consulté le 13 mai 2021].

Díaz-Corrалеjo Conde, J. 2009. « La situation du Français Langue Étrangère en Espagne ». *Synergies Espagne*, n° 2, p. 29-37. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/Espagne2/diaz.pdf> [consulté le 03 mai 2021].

Díaz-Corrалеjo Conde, J. 2011. « Evolución del Francés Lengua Extranjera en España ». *Participación educativa*, n° 16, p. 122-132. Ministerio de Educación Cultura y Deporte.

Díaz-Corrалеjo Conde, J. 2014. « Introduction. La situation du français (encore) ou Sisyphe heureux en Espagne ». *Synergies Espagne*, n° 7, p. 19-24. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/Espagne7/Introduction.pdf> [consulté le 03 mai 2021].

Díaz-Corrалеjo Conde, J. 2015. « Théorie et pratique de la compétence pragmatique : pour un meilleur apprentissage de la compétence communicative langagière ». *Synergies Espagne*, n° 8, p. 135-147. [En ligne] : [https://gerflint.fr/Base/Espagne8/diaz\\_corrалеjo.pdf](https://gerflint.fr/Base/Espagne8/diaz_corrалеjo.pdf) [consulté le 03 mai 2021].

Gisbert da Cruz, X. 2021. «Las lenguas extranjeras en el sistema educativo español». Blog de la Asociación “Enseñanza bilingüe”. [En ligne] : <https://www.ebspain.es/index.php/blog/420-las-lenguas-extranjeras-en-el-sistema-educativo-espanol> [consulté le 13 mai 2021].

Hoyos Pérez, M. S., 2014. « La place du français dans les programmes éducatifs plurilingues en Espagne ». *Synergies Espagne*, n° 7, p. 77-92. [En ligne] : [https://gerflint.fr/Base/Espagne7/Hoyos\\_Perez.pdf](https://gerflint.fr/Base/Espagne7/Hoyos_Perez.pdf) [consulté le 15 mai 2021].

Ruiz de Zarobe, L. 2014. « Pour une introduction de la pragmatique dans l’enseignement du français en Espagne ». *Synergies Espagne*, n° 7, p. 133-143. [En ligne] : [https://gerflint.fr/Base/Espagne7/Ruiz\\_de\\_Zarobe.pdf](https://gerflint.fr/Base/Espagne7/Ruiz_de_Zarobe.pdf) [consulté le 03 mai 2021].

Serrano Heras, J. 2020. «In memoriam. Joaquín Díaz-Corrалеjo Conde (17/05/1943-06/10/2020)». *Çédille, revista de estudios franceses*, n° 18, p. 721-723. [En ligne] : <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/articulo/view/2151/1359> [consulté le 03 mai 2021].

## Notes

1. Plus exactement « âme » de la FEAPF, selon son Président Julián Serrano Heras, lors de l’annonce de sa disparition.

2. *Revista de estudios franceses*, revue de l’Association des enseignants-chercheurs en études françaises de l’université espagnole (AFUE). <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille>

3. Notice biographique extraite de l’annexe « Profils des auteurs » du n° 8 / 2015 de la revue *Synergies Espagne*, p. 214.

4. Voir par exemple une partie de ses publications sur la base Dialnet : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=144352>

5. Colloque organisé par Sophie Aubin et Raphaël Bruchet.

6. “Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa” (04-12-2013).

7. “Ley Orgánica de Modificación de la Ley Orgánica de educación”, BOE, n° 340, 30-12-2020. <https://www.boe.es/eli/es/lo/2020/12/29/3>

8. “(...) aunque el 100% de los alumnos estudian una lengua extranjera durante toda su escolaridad obligatoria, el porcentaje de alumnos que eligen una segunda lengua extranjera no supera el 45%”.

9. Le développement récent d’écoles bilingues espagnol/anglais en Espagne a mis en lumière un niveau d’anglais insuffisant du côté des enseignants. Sources : *Courrier international / El País* : « Espagne. Boom des écoles bilingues.... Et doutes sur le niveau d’anglais des enseignants ». Publié le 11 janvier 2019.

10. C’est volontairement que nous employons l’adjectif « langagier », Joaquín Díaz-Corrалеjo ayant montré combien les compétences *langagières* n’étaient pas assez prises en considération en Espagne, dans une grande confusion avec les compétences *linguistiques* et *communicatives* et combien la traduction/adaptation espagnole du *Cadre européen commun de références pour les langues* était mauvaise ou erronée à l’endroit de ces concepts.

11. Deux volumes récents de la revue *Synergies Europe* sont consacrés à la philologie française à l’Université et à ses relations avec la didactologie-didactique de la langue-culture française :

1. *Philologie française en Europe et Didactique de la langue-culture française : défis, dialogue, diversité*, coordonné par Sophie Aubin et Jana Bírová. 2019, *Synergies Europe*, n° 14 : <https://gerflint.fr/Base/Europe14/Europe14.html>

2. *Philologies françaises, francophones et européennes : Fondements historiques, Modernité universitaire, Formation didactique*, coordonné par Sophie Aubin, 2020, *Synergies Europe*, n° 15 : <https://gerflint.fr/Base/Europe15/Europe15.html>

12. L’accès au lycée français de Valence est limité par des coûts élevés de scolarisation, des bourses insuffisantes et l’absence d’aides financières pour les francophones n’ayant pas la nationalité française.

13. *Synergies Espagne*, n° 13, 2020 : <https://gerflint.fr/Base/Espagne13/Espagne13.html>

14. Nous songeons notamment aux outils numériques pédagogiques pour la création et l'édition de bandes dessinées telle que l'application gratuite BDnF développée par la Bibliothèque nationale de France qui s'adresse aussi à des apprenants débutants de français : <https://www.bnf.fr/fr/bdnf-la-fabrique-bd-de-la-bnf>

15. Centre de Recherches et d'Études pour la Diffusion du Français (1950-1996).

16. D'après le titre de la préface du n° 13 / 2020 « Quand l'Université a commencé à parler de bulles », Antonio Altarriba, texte traduit de l'espagnol par Adela Cortijo Talavera, p. 7-11. <https://gerflint.fr/Base/Espagne13/preface.pdf>





**Synergies Espagne n° 14 / 2021**

Au fil de l'entre-deux:  
adaptation,  
mémoire historique,  
transmédialité







ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

## Adapter l'ironie flaubertienne : l'exemple de *Gemma Boverly* de Posy Simmonds

**Marina Isabel Caballero Muñoz**

Université de Séville, Espagne

mcaballerom@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-7680-3534>

Reçu le 04-11-2020 / Évalué le 12-12-2020 / Accepté le 17-03-2021

### Résumé

Gustave Flaubert a refusé d'illustrer ses livres tout au long de sa vie ; une attitude qui contraste, paradoxalement, avec les nombreuses occasions où ses œuvres ont été adaptées aux formats graphiques et cinématographiques. Dans l'univers de la narration graphique, nous trouvons *Gemma Boverly* (2014) de Posy Simmonds, actuellement le seul roman graphique inspiré du chef-d'œuvre *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert. L'objectif du présent article est d'étudier l'ironie flaubertienne comme source de l'humour de Posy Simmonds dans *Gemma Boverly* (2014). D'abord, nous contextualiserons notre étude dans le domaine des adaptations, de la bande dessinée et du roman graphique à partir des ouvrages et des auteurs clés. Ensuite, dans une partie méthodologique, nous essayerons de définir brièvement le concept d'ironie ainsi que les différents concepts qui peuvent la déclencher dans un texte littéraire. Finalement, dans l'analyse proposée, nous étudierons la présence de l'ironie flaubertienne de la forme au contenu de ce roman graphique, afin d'observer également son originalité.

**Mots-clés :** Adaptation, roman graphique, Posy Simmonds, *Gemma Boverly*, *Madame Bovary*

### Adaptar la ironía flaubertiana: el ejemplo de *Gemma Boverly* de Posy Simmonds

### Resumen

Gustave Flaubert rechazó ilustrar sus libros durante toda su vida. Esta actitud inflexible del autor contrasta, paradójicamente, con las numerosas ocasiones en las que sus obras se han adaptado a otros formatos. En el universo de la narración gráfica, encontramos *Gemma Boverly* (2014) de Posy Simmonds, actualmente la única novela gráfica inspirada de la obra maestra *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert. El objetivo del presente artículo estudiar la ironía flaubertina como fuente del humor de Posy Simmonds en *Gemma Boverly* (2014). En primer lugar, contextualizaremos nuestro estudio en el campo de las adaptaciones, los cómics y las novelas gráficas a partir de obras y autores clave. A continuación, en una parte metodológica, trataremos de definir brevemente el concepto de ironía, así como los diferentes procedimientos que pueden desencadenarla en un texto

literario. Finalmente, en el análisis propuesto estudiaremos la presencia de la ironía flaubertina desde la forma hasta el contenido de esta novela gráfica, con el fin de observar también su originalidad.

**Palabras clave:** Adaptación, novela gráfica, Posy Simmonds, *Gemma Boverly*, *Madame Bovary*

### Adapting Flaubert's irony: the example of *Gemma Boverly* by Posy Simmonds

#### Abstract

Gustave Flaubert refused to illustrate his books throughout his life. This rigid attitude of the author contrasts, paradoxically, with the numerous occasions in which his works have been adapted to other formats. In the world of graphic storytelling, we find Posy Simmonds' *Gemma Boverly* (2014), currently the only graphic novel inspired by Flaubert's masterpiece, *Madame Bovary* (1857). The present article aims to study flaubertine irony as a source of Posy Simmonds' humour in *Gemma Boverly* (2014). First, we will contextualize our study in the field of adaptations, comics and graphic novels through key works and authors. Then, in a methodological part, we will try to briefly define the concept of irony, as well as the different procedures that can trigger it in a literary text. Finally, in the proposed analysis we will study the presence of flaubertine irony from the form to the content of this graphic novel in order to also observe its originality.

**Keywords:** Adaptation, graphic novel, Posy Simmonds, *Gemma Boverly*, *Madame Bovary*

#### Introduction

*L'ironie partout semble me dominer la vie*  
(Flaubert, *Correspondance II* : 407)

En lisant la *Correspondance*, le lecteur peut se faire une idée de l'appréciation que Gustave Flaubert avait du rire intelligent et ironique dont témoignent beaucoup de ses œuvres. Parmi elles, nous trouvons le cas de son célèbre roman *Madame Bovary* (1857) où l'ironie, comme effet de contraste entre ce qui est dit et ce que nous voulons réellement dire, se manifeste sous divers aspects : la recherche et le désir d'impersonnalité de la part de l'auteur à travers un narrateur omniscient, l'utilisation du style libre indirect pour raconter, entre autres, l'intimité des personnages de manière plus objective et en même temps ambiguë, la critique sociale bourgeoise, la différence entre le style réaliste souhaité par Flaubert et la caricature du romantisme, représentée à travers la protagoniste féminine et son bovarysme.

Si le chef-d'œuvre de Flaubert a eu énormément de succès, il a naturellement connu de nombreuses adaptations en France, où le Neuvième art est devenu l'un des moteurs de l'édition littéraire<sup>1</sup>. Dans ce contexte, nous pouvons nous demander : qu'implique le fait d'adapter Flaubert ? Tohmé, dans son article *Les adaptations des œuvres littéraires classiques en bandes dessinées*, aborde ce défi car proposer une nouvelle histoire qui reprend fidèlement la vie banale de la protagoniste ne suffirait pas, selon lui, « à être fidèle à l'esprit de l'œuvre originale » (2011). *Gemma Boverly*, publié en 1999 par l'anglaise Posy Simmonds et traduit en français en 2014 par Lili Sztajn et Jean-Luz Fromental, est l'une des réécritures les plus originales de cette histoire de Gustave Flaubert. À cet égard, Mikkonen révèle un certain nombre de raisons : « *Gemma Boverly* est une réécriture autoréférentielle du roman, situé dans notre monde contemporain, et elle ne suit l'histoire de Flaubert qu'en partie. [...] le livre n'est pas simplement une bande dessinée mais une présentation multimédiale du roman de Flaubert » (2010 : 197).

Située dans notre époque contemporaine, ce roman graphique raconte l'histoire de Joubert, un parisien aisé et passionné par Gustave Flaubert qui décide de se retirer dans un village normand en tant que boulanger. Lorsqu'un couple d'Anglais arrive pour s'installer dans une petite ferme voisine, non seulement leurs noms, Gemma et Charles Boverly, lui rappellent Flaubert, mais aussi leur comportement. Joubert se rapproche du couple et les regarde, en essayant d'interférer avec le destin qui a ruiné la vie de Madame Bovary. Malheureusement, Gemma meurt étouffée par un morceau de pain qui était paradoxalement un cadeau du boulanger.

Si le goût satirique de Simmonds est perçu dès les premières pages de *Gemma Boverly* (2014), la sensibilité critique de l'auteur se reflète également dans son premier roman graphique, *True Love* (1981), dans lequel elle critique avec perspicacité l'amour idéalisé promu par les bandes dessinées romantiques britanniques. Cette œuvre semble être le prélude de ses romans graphiques ultérieurs, *Gemma Boverly* (2014) et *Tamara Drewe* (2007), publiés préalablement dans des éditions hebdomadaires de *The Guardian* et inspirés respectivement de deux romans réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle : *Madame Bovary* (1857), publié par le Français Gustave Flaubert dans *La revue de Paris* ; et *Far from the Madding Crowd* (1874), écrit par Thomas Hardy et publié anonymement dans *The Cornhill Magazine*.

En matière de création graphique, Simmonds se définit comme une ingénieure visuelle (Young, 2008) car elle s'efforce de caractériser ses personnages en leur attribuant tant un langage verbal et corporel, que des activités, habitudes et symboles particuliers de la classe moyenne. Dans ses romans graphiques, les relations subtiles entre le texte et l'image laissent place à de multiples émotions et effets (humoristiques, satiriques...), surtout lorsque l'image contredit le texte,

ou inversement. Sans aucun doute, le naturel du dessin de cette auteure se dévoile à travers l'expressivité de ses personnages, dont les visages, gestes et regards contrastent avec l'atmosphère rurale et réaliste dans laquelle se situe *Gemma Boverly* (1999). Ce roman graphique est né notamment d'un désir personnel de Simmonds de faire véritablement « sienne » une histoire « dont la lecture l'avait accompagnée dans les moments les plus importants de son existence » (Steyaert, 2012 : 128).

Dans cet article, nous nous proposons d'analyser des procédés ironiques dans *Gemma Boverly* (2014). Pour ce faire, vu que la plupart des adaptations de *Madame Bovary* ont une relation étroite et fidèle avec le classique flaubertien, nous revisiterons et actualiserons le concept d'adaptation littéraire. D'ailleurs, et étant donné que les adaptations littéraires de ce roman de Flaubert ont été publiées sous la forme de « bande dessinée », nous évoquerons les caractéristiques communes à toute narration graphique, afin de définir et de différencier plus tard le support du roman graphique du format générique de la « bande dessinée ». En effet, comme nous le constaterons dans le troisième chapitre, connaître la nature et les objectifs des créateurs de romans graphiques nous permettra de comprendre le grand rôle interprétatif du lecteur dans ce format et plus tard dans notre œuvre d'étude, *Gemma Boverly*. Ainsi, ce cadre théorique nous aidera à mieux comprendre autant le style que l'originalité de cette nouvelle récréation de Simmonds. Dans une quatrième partie consacrée à la méthodologie, nous reviendrons sur le concept d'ironie et les divers procédés qui peuvent la déclencher sous une optique littéraire. Enfin, notre étude sera complétée par une analyse de l'ironie flaubertienne comme source de la tonalité humoristique dans *Gemma Boverly* de Posy Simmonds.

## 1. Adaptation et bande dessinée

### 1.1. Les enjeux de l'adaptation littéraire

L'adaptation littéraire représente depuis toujours un type d'écriture mal compris. Comme nous le savons, il y a des lecteurs et des spectateurs qui exigent de la nouvelle version la plus grande fidélité à sa source, mais qui se déclarent ensuite insatisfaits lorsqu'ils trouvent une « mauvaise copie » d'une œuvre qu'ils ont appréciée sur son support original. En effet, les adaptations littéraires sont très souvent liées inexorablement à l'œuvre d'origine et qualifiées donc comme « inférieures ». Toutefois, certaines adaptations peuvent offrir aux lecteurs ou aux spectateurs beaucoup plus que ce qu'ils attendaient au préalable. Dans son ouvrage *A theory of adaptation* (2006), Linda Hutcheon démonte plusieurs préjugés que les critiques ont exprimés contre l'adaptation et affirme qu'elle doit être comprise davantage comme une

œuvre autonome de sa source et non comme une copie. De même que d'autres auteurs, comme Ferstl (2010) ou Lefevre (2007), Hutcheon défend l'autonomie de l'œuvre adaptée et sa capacité de raconter une même histoire avec ses propres moyens.

Dans le domaine littéraire, adapter signifie, selon Hutcheon, raconter à nouveau le même récit comme une sorte de répétition sans copie littérale et exacte de l'œuvre source : « une adaptation est une dérivation qui n'est pas un dérivé - une œuvre qui est seconde sans être secondaire. Elle est sa propre chose palimpsestique » (2006 : 9). Pour Hutcheon, l'adaptation va donc au-delà de la copie : elle constitue une variation détachée de l'œuvre source et dont la connaissance n'est pas indispensable pour que le lecteur la comprenne et l'interprète. Comme nous l'avons souligné, cette idée d'autonomie est également abordée par Ferstl (2010), pour qui l'adaptation de l'œuvre entraîne un plaisir esthétique en termes de support dans lequel elle se développe. Cependant, nous pouvons penser que, bien que l'adaptation jouisse d'une autonomie, elle demeure encore aux marges de sa source. Laissant de côté ces hiérarchies, Thomas Leitch affirme que l'adaptation est un texte indépendant du texte originel et qu'elle apporte et crée quelque chose de nouveau par rapport à son référent :

*Une adaptation est supposée être une fenêtre sur un texte dont elle dépend pour son autorité, et le travail des spectateurs et des analystes consiste à regarder par la fenêtre les signes du texte original. Mais les textes eux-mêmes sont supposés être non pas des fenêtres mais des tableaux qui invitent les lecteurs à les regarder ou à les pénétrer plutôt que les traverser (2003 : 166)<sup>2</sup>.*

Dans ce contexte, l'adaptation suppose une véritable réécriture, une œuvre autonome et indépendante de sa source qui invite néanmoins à un dialogue avec son référent. Par conséquent, la transposition d'une œuvre d'un support à l'autre n'implique pas seulement une relation intertextuelle particulière, car son rayonnement dépasse la frontière du texte et s'étend directement au lecteur ou au spectateur selon le cas. Par exemple, la culture, le pays et les conventions sociales et culturelles du récepteur sont des aspects qui déterminent les variations ou adaptations d'une œuvre littéraire. Pour cette raison, le rôle du lecteur est essentiel dans la construction du sens de l'adaptation : pour Hutcheon, c'est le public (lecteur, spectateur, consommateur) qui agit comme l'architecte de l'activation de l'intertexte et qui interagit avec le support dans lequel l'adaptation a lieu.

## 1.2. Bande dessinée et adaptation

Aujourd'hui, de nombreux chercheurs qualifient la bande dessinée de « média hybride » (Barbieri, 1998 ; Gasca, Gubern, 2011) à cause de la relation interdisciplinaire de cet art graphique avec le cinéma, la musique et la littérature. Chatman, par exemple, conçoit ce support comme une création composite de texte et image (1980 : 37). Abbott se concentre sur le dialogue que la bande dessinée établit avec le cinéma et la narration presque en fonction de ce que Hutcheon propose dans sa taxonomie : un art narratif qui s'appuie, comme une fiction hypertexte, à la fois sur les éléments visuels du film et sur la souplesse narrative de la prose et la bande dessinée (2006 : 123). Ainsi, nous considérons que la bande dessinée se trouve dans un espace intermédiaire, entre raconter et montrer. Si la bande dessinée est un support essentiellement narratif, comme l'expliquent Eisner (2000) ou Groensteen (2007), chaque discipline semble la concevoir de son point de vue particulier : la sémiotique, les catégories narratologiques genettiennes et même la pragmatique ont essayé d'aborder le rapport du lecteur au texte séquentiel. Car, la séquence est, selon Eisner, l'élément central qui structure les récits visuels dans un ensemble juxtaposé d'images, texte et vignettes afin de produire une réponse esthétique chez le lecteur (2001 : 122).

Dans le cas de la bande dessinée, en tant que support innovant dans le cadre des adaptations, elle peut soulever certaines objections à première vue : un bon nombre des classiques illustrés s'avèrent être des traductions de l'histoire source sans grande audace créative et narrative (Ferstl, 2010 : 61). Cependant, il existe de nombreux exemples honorables qui contredisent cette idée : certains artistes-adaptateurs, tels que Dino Battaglia, David Mazzucchelli ou Posy Simmonds, construisent librement leurs nouvelles histoires en fonction du support choisi de sorte que leurs adaptations, plutôt que des copies, se dévoilent comme de véritables réécritures à partir de leur source.

## 2. Vers une caractérisation du roman graphique

Dans le cadre de cette étude, réfléchir sur la nature polyédrique et originale du roman graphique face à la bande dessinée, média ou format dont elle découle nous semble nécessaire. Sous une approche américaine, la distinction que nous allons proposer ici entre bande dessinée et roman graphique comprend qu'il existe de profondes divergences entre les différents récits graphiques tels que les cartoons, les bandes dessinées ou les romans graphiques (Baetens, Fry, 2015 :65).

En ce sens, nous pouvons considérer les années 1980 comme la période d'inflexion au cours de laquelle des différences perceptibles entre les formats de bande dessinée



et roman graphique finissent par se concrétiser. C'est précisément à la fin de cette décennie que les médias se font l'écho du débat existant : l'étiquette « roman graphique » était-elle appropriée pour désigner les bandes dessinées pour adultes de cette époque ? Cette question controversée nous amène à souligner le premier domaine dans lequel bande dessinée et roman graphique semblent différer : le contenu. Depuis ses origines, le roman graphique a tenté de s'éloigner de la bande dessinée et en particulier de celle de super-héros. Sous cette optique, le contenu du roman graphique pourrait être qualifié d'« adulte » au sens de sérieux, trop sophistiqué ou même ennuyeux pour un jeune public. En conséquence, et selon Baetens et Fry, le style et le registre du roman graphique tendent à être conçus comme plus réalistes que ceux de la bande dessinée (2015 : 11-12). Par ailleurs, le roman graphique remet généralement en question la lecture conventionnelle de la bande dessinée (horizontale et de droite à gauche), en établissant d'autres façons de regarder et de lire. De manière parallèle à la mise en page, les romans graphiques contemporains peuvent contenir une grande quantité de texte, ce qui amplifie le défi de lecture et d'interprétation. Avec ces nouvelles façons de lire et de regarder, de nombreux romans graphiques essaient de désautomatiser le processus conventionnel de décodage de l'image et du texte afin que le lecteur puisse « jouer » et interpréter l'œuvre plus librement. Car, comme le soulignent à nouveau Baetens et Frye, le roman graphique s'écarte normalement des conventions et brise la structure de base de la planche (2015 : 9).

Une autre caractéristique de la bande dessinée est théoriquement la forme de publication de ce nouveau support multimodal : alors que la bande dessinée est généralement publiée sous forme de feuilleton, le roman graphique est souvent publié sous forme de livre, c'est-à-dire avec un ISBN au lieu d'un ISSN. Au moins, c'est ce que Baetens et Fry affirment : « le roman graphique a une forte préférence pour le format du livre, alors qu'il tend aussi à éviter la sérialisation » (2015 :13). Dans ce contexte, il est toutefois nécessaire de souligner l'ambiguïté et le problème lié à cet aspect : il existe également des auteurs de romans graphiques qui ont tendance à publier en série ou des auteurs, tels que Posy Simmonds qui ont commencé à publier de manière hebdomadaire dans des journaux et ensuite sous forme de livre. Pourquoi sérialiser un roman graphique avant de le publier en format livre ? Baetens et Fry soulignent également les avantages : la prépublication (et donc la vente) de parties d'un ouvrage en cours offre au romancier graphique de meilleures possibilités d'interaction avec la culture vivante du moment (2015 : 15).

Par ailleurs, deux autres aspects différenciateurs du roman graphique sont le style personnel et l'expérimentation graphique. Dans la structure de tout roman graphique, la double énonciation visuelle et textuelle constitue effectivement une

dimension centrale. Pour définir le style graphique dans ce format, le concept de « graphitation » s'est révélé être déterminant : synonyme de « énonciation visuelle » ou « expression graphique », il se réfère au fait que la main et le corps, ainsi que toute la personnalité d'un artiste, sont visibles dans la manière dont il ou elle offre une représentation visuelle (Baetens et Fry, 2015 : 136). Tel que nous l'avons souligné dans l'introduction, cela est le cas de la « graphitation » personnelle de Posy Simmonds. D'un autre côté, nous constatons comment le roman graphique a gagné du terrain dans le domaine des adaptations littéraires, comme en témoignent *La ville de verre* (2005) de Paul Auster par David Mazzucchelli ou, bien sûr, notre objet d'étude *Gemma Boverly* (1999).

### 3. Méthodologie

Une fois que les fondements théoriques sur l'adaptation littéraire et le roman graphique ont été abordés, ainsi que le contexte de notre roman graphique a été exposé, nous allons présenter la méthodologie qui permettra d'analyser et interpréter la présence ironique de *Madame Bovary* dans la récréation de Posy Simmonds *Gemma Boverly*.

En général, l'ironie réside dans le contraste entre ce qui est fait ou dit et le message que nous voulons vraiment transmettre (Muecke, 1986 : 33). L'ironie se déduit de ce qui est énoncé et de la façon dont l'énonciateur ironique le dit, ainsi que du contexte dans lequel il le dit. L'ironie n'est donc pas un sens explicite qui peut être compris directement, mais plutôt une rupture entre le discours et l'intention de l'énonciation. D'un point de vue pragmatique, l'ironie pourrait être considérée comme un exemple d'insincérité du locuteur, qui viole intentionnellement, selon Grice (1979 : 60), la maxime conversationnelle de qualité (« ne dis pas ce que tu penses être faux »). Cela signifie qu'il doit y avoir une certaine intentionnalité de la part de l'auteur de vouloir être compris de façon ironique. Par conséquent, pour repérer et interpréter l'ironie, nous croyons qu'il faut une certaine distance et un regard « soupçonneux » du côté du lecteur envers l'œuvre littéraire. Il convient de rappeler ici une caractéristique fondamentale de l'énoncé ironique : l'importance du contexte. De fait, pour la compréhension et la production de l'ironie, il est nécessaire que le contexte soit connu par les interlocuteurs. De ce point de vue, la littérature elle-même peut servir de contexte puisque les œuvres littéraires peuvent être comprises au moyen de la connaissance des conventions littéraires ou culturelles (Domínguez Caparros, 1987 : 100). L'étude que nous proposons dans cet article s'inscrit effectivement dans cette ligne : en tenant compte des influences culturelles et littéraires de *Gemma Boverly* (2014), nous envisageons de découvrir les échos intertextuels ironiques du roman qui l'a inspirée, *Madame Bovary*.

Quant aux procédés qui peuvent donner lieu à l'apparition de l'ironie dans un texte littéraire, nous prendrons en compte pour notre analyse les stratégies exposées par Barrera Gómez : le type de discours (direct, indirect, indirect libre), le changement de registre ou de code linguistique, le fait de placer les mots de manière inhabituelle, la parodie, la narration faible, l'énonciation (2002 : 249). Ainsi, dans le suivant chapitre, nous analyserons ces procédés à travers un ordre thématique : nous verrons, tout d'abord, comment l'ironie et l'humour se dégagent de la structure et des voix narratives de *Gemma Boverly* ; ensuite, nous étudierons la manière dont l'auteur reflète une critique sociale similaire à celle de Flaubert ; enfin, nous analyserons le déplacement du bovarysme romantique de Madame Bovary au protagoniste masculin de Simmonds.

#### 4. (Ré)créer l'ironie flaubertienne : l'humour dans *Gemma Boverly* de Posy Simmonds

##### 4.1. Humour et « bricolage » graphique

Dans cette première partie, nous examinerons comment l'ironie se reflète à travers l'organisation de l'histoire elle-même, les voix narratives et le cadre visuel et textuel de *Gemma Boverly*<sup>3</sup>.

L'histoire de *Gemma Boverly* s'articule à partir de la mémoire et les souvenirs de Joubert, témoin et chroniqueur de la « tragique » histoire de sa voisine. Ainsi, ce personnage s'impose comme l'« agent de la narration », c'est-à-dire « le responsable de la présentation narrative, y compris dans les fonctions du choix, de l'organisation, du commentaire et de la distribution de l'histoire » (Mikkonen, 2010 : 186). Le discours de ce narrateur-personnage se divise et s'organise en cinq parties ou chapitres intitulées : « Normandie. *De nous jours* » (1), « Le passé de Gemma » (11), « Normandie » (29) et « Normandie. *Aujourd'hui* » (97). La première et la quatrième partie de *Gemma Boverly* commencent, en effet, avec la même vignette et le même dessin et s'intègrent dans la même situation temporelle : après la mort de Gemma, Joubert est triste et se sent coupable. Au début du roman graphique, cette première image peut être interprétée comme une reprise, ou analepse, dont Simmonds se sert tant pour structurer la temporalité que pour introduire le mystère autour duquel se concentre l'histoire : l'inquiétante mort de la protagoniste féminine.

De cette manière, le temps fonctionne comme un élément clé puisque le récit commence par un flashback, un saut temporel très significatif, car « la répétition de l'expérience déclenche des sensations ou impressions qui demandent à être lues comme repères à partir desquels peuvent se réorganiser un passé revenu à la

connaissance » (Dürrenmatt, 2013 :135). En effet, ce retour en arrière, dans lequel le lecteur se précipite à travers la voix de Joubert, constitue non seulement le nœud de l'histoire mais aussi la partie la plus longue du roman graphique. En outre, cette réitération iconique ainsi que l'inclusion du chapitrage pourraient faciliter le processus de décodage et d'interprétation de l'histoire au lecteur. Dans *Gemma Boverly*, la division chapitrée semble constituer, citant Dürrenmatt, « un moyen d'autonomiser des séquences, de juxtaposer des propositions sans que le lecteur se sente perdu, dans la mesure où les passages de seuils que constituent ouverture et fermeture l'autorisent, par tradition » (2013 :111).

Un autre aspect qui mérite d'être mentionné est l'entremêlement et le dédoublement de voix narratives au niveau intradiégétique, en particulier la voix de Gemma comme personnage et comme récitatif en off à travers son journal, les paroles et dialogues des personnages, les commentaires ironiques de Joubert ou même d'autres éléments textuels ou graphiques (recettes, photos, lettres...). Effectivement, la présence de Joubert, comme personnage-narrateur, permet des changements de perspective, et des degrés variables d'ironie entre lui et les autres personnages (Mikkonen, 2010 : 197). Cependant, est-il possible de transférer le discours indirect libre, employé par Flaubert, dans une narration graphique comme *Gemma Boverly*? Selon Mikkonen, cette perspective indirecte libre « indique les perceptions non-verbalisées d'un personnage en train de se reproduire dans la conscience. [...] Dans *Madame Bovary* de Flaubert, le discours indirect libre reflète souvent un esprit subjectif sur la structure objective de la langue du récit, soulignant ainsi des expressions d'émotion ou l'ironie dans l'illusion de l'esprit du personnage » (2010 :192). Dans *Gemma Boverly*, nous constatons l'emploi du discours direct au niveau intradiégétique pour refléter les dialogues des personnages ou leurs discours et pensées à l'oral ou à l'écrit (par exemple, nous pouvons lire les lettres de Judi à Charlie ; 22). De plus, nous observons l'utilisation parallèle du discours indirect, pour représenter la lecture et l'ironie du narrateur envers le journal de Gemma et du discours direct quand Joubert cite entre guillemets des phrases de manière littérale : « Début juillet, Gemma note dans son journal : « Décidé de me marier ! » La cérémonie a eu lieu en septembre au bureau d'état civil de sa ville natale, Reading » (Simmonds, 2014 :24). Si dans *Madame Bovary*, l'entremêlement de voix et perspectives et l'effet d'ironie et d'ambiguïté se produit principalement grâce à l'emploi du discours indirect libre, dans *Gemma Boverly*, la complexité de la situation narrative se produit à cause de l'alternance entre les discours direct et indirect. Par ailleurs, la mise en page peut supposer un défi de lecture puisque le montage texte-image change originalement presque à chaque page. Selon les paroles d'Ho, le style propre ou la « graphitation » de Simmonds semble très ambitieux d'un point de vue créatif :

*Le style de roman graphique de Simmonds est visuellement très chargé de mots, avec des paragraphes entiers qui prennent autant de place que les illustrations, avec une bulle de discours occasionnelle ; mais son style unique est un investissement [...]. L'effort constant pour atteindre l'équilibre entre la forme et le contenu, le texte et l'image, peut être considéré comme la tentative de Simmonds de « tout avoir » en tant que romancier graphique (2011 :47)<sup>4</sup>.*

#### 4.2. Une satire de la société contemporaine

Dans cette partie, nous nous proposons d'étudier comment l'auteur de *Gemma Boverly* remémore, actualise et s'éloigne de la critique sociale bourgeoise reflétée dans *Madame Bovary*.

Dans ce roman graphique, Simmonds maintient le lieu principal de l'action (un petit village normand imaginaire) de *Madame Bovary*, mais celui-ci acquiert une nouvelle signification dans son roman graphique : la campagne n'est plus une sorte de prison qui provoque l'ennui, mais un endroit de liberté et d'une meilleure qualité de vie. Ce changement est surtout dû au fait que les Boverly sont des « bobos » anglais et que leur vision est teintée des clichés habituels de la classe moyenne anglo-saxonne. Simmonds ébauche un portrait de ses personnages comme des êtres semblables et, en même temps, différents de ceux du classique flaubertien. En général, dans ce roman graphique, nous constatons la transposition de la plupart des personnages flaubertiens indispensables pour le déroulement de l'intrigue : Emma-Gemma, Charles-Charlie et Léon Dupuis et Rodolphe Boulanger (les amants), Hervé de Bressigny et Patrick Large respectivement. Pourtant, elle se concentre sur le couple principal, les anglais Gemma et Charlie, comme des personnages qui possèdent des aspirations et goûts bourgeois.

En effet, Gemma décide de déménager de Londres à la campagne normande : « à un endroit loin des embouteillages, un paysage de hameaux tranquilles, où les enfants peuvent courir en liberté. Un lieu où Culture et Style marchent mains dans la main, où vivre est une affaire sérieuse, où la nourriture n'est pas saturée de produits chimiques » (Simmonds, 2014 : 28). Dans cet extrait nous observons comment la France est perçue de manière idyllique par la protagoniste anglaise avant de s'installer. Au XX<sup>e</sup> siècle, cette vision stéréotypée ne provient plus de la lecture des romans romantiques mais des magazines anglais auxquels elle était abonnée.

De manière parallèle, la France apparaît représentée comme le pays par excellence de la gastronomie et Joubert, le boulanger, comme l'ambassadeur de la

spécificité française. Sous un ton comique, nous pouvons lire ce que Joubert dit à propos de son métier : « C'était peut-être dans le sang, mais je suis tout bonnement tombé amoureux du pain, de ce pain que j'avais vu dans certaines boutiques de Paris. Pain AUTHENTIQUE, pain bio, pain qui prend cinq heures à faire. *Le bon pain*. Le genre de pain qui respire l'intégrité, l'histoire, la nostalgie (2014 : 34) ». Ainsi, reprenant les idées de Brooks, le souci de l'écologie et de l'authenticité sert de prétexte à de nouveaux modes de consommation : au lieu d'être ruinés par des bijoux, les nouveaux « bobos » vont le faire pour la nourriture (2000 : 35). Dans ce contexte, nous pouvons affirmer que Simmonds se sert de ses personnages « bobos » anglais pour esquisser une critique ironique de la société de son temps, en particulier de notre société de consommation : « [Les enfants de Charlie] Justin et Delia, dont chaque activité coûte de l'argent ou implique un voyage en voiture ou nécessite des piles ; Justin et Delia, qui peuvent réciter les noms des pizzas mais pas le nom d'une seule fleur sauvage » (Simmonds, 2014 : 27). Sous cette même optique, Wargny souligne ces paradoxes sociales et culturelles dans *Gemma Boverly* :

*En cette fin de vingtième siècle, les bourgeois anglais un peu argentés, lassés de la vie citadine, sont tentés par un retour nostalgique à la ruralité, la rusticité. Si l'on y ajoute l'attrait exotique de la France éternelle, le French way of life et sa cohorte de stéréotypes (le béret, la baguette, l'apéro, le marché du dimanche matin, les petites routes désertes, les restaurants bon marché et l'immobilier abordable), quoi de plus irrésistible qu'une ferme à colombages à trente kilomètres de Rouen ? (2004 :212).*

Joubert s'érige donc comme l'énonciateur principal de l'ironie car c'est à travers sa voix que le lecteur a accès aux clichés culturels typiquement « anglais » ou « français ». Un exemple est la comparaison qu'il établit entre le physique négligé de sa voisine et la forme d'un muffin, une viennoiserie d'origine anglaise :

*Je préméditais discrètement ces rencontres. La vérité, c'est que Madame Boverly me fascinait. Ce n'était pas une question d'apparence. Ses vêtements étaient atroces, et à cette époque, elle était grosse comme un muffin anglais. Ce qui m'attirait chez elle, c'était son NOM. Ça m'amusait de la saluer d'un : « Bonjour, Madame BOVARY ! » Elle me regardait d'un air absent, comme si la référence ne signifiait rien pour elle. (Simmonds, 2014 : 41).*

Cet événement démontre comment ces deux personnages, Gemma et Joubert, ne partagent pas les mêmes connaissances culturelles car la protagoniste féminine méconnaît l'histoire de son homonyme, Emma Bovary. Dans le roman graphique, la voix du narrateur non seulement accentue les différences culturelles, construites

sous forme de binômes opposés (anglais/français, Gemma/Emma, etc.), mais contribue également à y renforcer la présence de l'humour.

En outre, la satire sociale et l'humour de Simmonds peuvent s'observer à travers la représentation des paroles des personnages, en particulier à travers la manière dont les personnages anglais prononcent le français, et vice-versa. Par exemple, quand Gemma répond « oh oui, tray bien » (Simmonds, 2014 : 63) ou quand Wizzy Ranking commande dans la boulangerie de Joubert « ...deux tartes avec des prunes... um...and trwa tartes aux pommes ...er...um...and...er weet baguettes » (Simmonds, 2014 : 37). Ces exemples pourraient-ils refléter une certaine volonté réaliste, et donc flaubertienne, de la part de Simmonds ? Avant de répondre à cette question, voyons l'attitude du narrateur face à la prononciation française de ses voisins anglais : « Quand les étrangers parlent de leur passion pour la France, je ne peux pas m'empêcher de leur demander leurs raisons, car j'éprouve un réel plaisir à les entendre les dévider en anglais ou, plus rarement, les ânonner dans leur français imbécile » (Simmonds, 2014 : 82). Tenant en compte le regard moqueur de Joubert face au français médiocre de ses voisins, et loin de vouloir faire un portrait réel de la société, Simmonds semble inclure l'accent phonétisé afin de renforcer plutôt le caractère sarcastique et blagueur du narrateur.

### 4.3. Un bovarysme au masculin

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le philosophe Jules Gaultier a créé le terme « bovarysme » pour désigner ce sentiment de frustration et d'insatisfaction constante dont souffre la protagoniste de Flaubert. Dans le roman, l'héroïne désire se concevoir autrement, sans tenir compte des circonstances extérieures (sociales, politiques...) qui conditionnent son existence. Par exemple, c'est à cause de l'idéalisation passionnée de Rodolphe que le monde physique vient à Emma déformé par sa propre imagination : elle est incapable de séparer la fiction de la réalité, ce qui est de ce qu'elle voudrait être. Sous ce regard, quelle nouvelle signification acquiert le bovarysme d'Emma dans *Gemma Boverly* ? Pouvons-nous esquisser un lien entre bovarysme et ironie ? Et si nous sommes incapables de répondre à ces questions pendant la lecture de ce roman graphique, sommes-nous provisoirement victimes de l'ironie dans ce roman graphique ?

Dans le cadre de cette étude, nous considérons le bovarysme romantique de l'héroïne de Flaubert comme un mythe qui se reflète tout au long de *Gemma Boverly*, de la forme jusqu'au contenu. Fresnault-Deruelle souligne que « d'une certaine façon, le mythe s'énonce dans les bandes dessinées dans la mesure où les planches ont tendance à former des constellations aussi propices aux concomitances

graphiques, aux contrastes et aux complémentaires qu'à la concaténation des vignettes » (2009 : 50-51). À travers l'étude de la temporalité et de l'organisation de l'histoire dans *Gemma Boverly*, nous avons pu constater comment l'énigme et l'anecdote constituent la base du récit: peut-être qu'en relatant les faits après un temps écoulé, Joubert essaie de trouver une réponse par rapport à sa responsabilité concernant la mort de sa voisine : « Si je me sens contraint d'écrire aujourd'hui sur la récente tragédie survenue dans notre petite ville, c'est pour tenter de comprendre ce qui s'est passé, pour découvrir les faits et, de là, l'étendue de ma culpabilité » (Simmonds, 2014 :2). En effet, c'est Joubert qui établit explicitement la relation entre la vie de Gemma et celle de l'héroïne de Flaubert car il voit en elle la réincarnation de cette figure mythique de la littérature française : « Madame Boverly avait un amant, comme dans le livre ! » (Simmonds, 2014 : 54).

Ce personnage est vraiment incapable d'interpréter Gemma autrement qu'Emma ; peut-être en raison du poids littéraire de *Madame Bovary* -du cliché culturel de la femme insatisfaite, rebelle et tragique- et de la similitude des deux protagonistes. Ainsi, « il est non seulement l'œil critique et la conscience qui semblent organiser l'histoire de *Gemma Boverly*, mais aussi le préservateur de la tradition, la moralité et même des classiques littéraires français » (Caballero Muñoz, 2020 : 128), ce qui expliquerait son obsession pour le livre et l'héroïne de Gustave Flaubert. Warny souligne perspicacement les similitudes entre Joubert et Flaubert, outre leur obsession pour Madame Bovary : « clin d'œil onomastique qui joue/Jou sur le -bert/bear. Raymond et Gustave partagent une stature d'ours. La barbe soixante-huitarde mal taillée de Joubert vaut bien la grosse moustache de Flaubert » (2004 :24).

Même si Gemma niait paradoxalement n'importe quel destin tragique comme celui de son homonyme (« [Gemma à Joubert] : Et puis si vous croyez que je vais me BUTER pour quelques dettes, vous êtes DINGUE ! FOU à lier ! » ; Simmonds, 2014 :85), l'écho du récit de *Madame Bovary* étouffe finalement son appétit de vie. En effet, sa mort semble être provoquée, en quelque sorte, par le bovarysme de Joubert, autrement dit, par son incapacité de différencier la réalité (sa voisine anglaise) de la fiction (l'héroïne de Flaubert). L'intertextualité pourrait-elle tuer ? Au moins, Wargny le suggère en soulignant la personnalité indépendante et féministe de Gemma et sa fin paradoxale, car :

*C'est une Bovary pugnace, libérée, fonceuse, féministe que nous offre Posy Simmonds. Dans le droit fil de l'ambivalence flaubertienne, l'auteur se moque bien un peu de la nouvelle sérénité zen et yoguïque de son héroïne, mais l'hommage l'emporte sur l'ironie. Les femmes ont de la ressource. Et il en faut à Posy Simmonds pour tirer son épingle du jeu de la réécriture où son narrateur mal inspiré l'a enfermée (2004 : 217).*



## Conclusions

Dans le présent article, nous avons étudié les échos ironiques de *Madame Bovary* dans la réécriture de Posy Simmonds *Gemma Boverly*. Afin de comprendre comment cette adaptation arrive à explorer les possibilités du roman graphique en tant qu'art et réalité polyédrique, nous avons revisité le concept d'adaptation littéraire et souligné les traits distinctifs, de la forme au contenu, du « roman graphique » face au terme et format générique de la « bande dessinée ». Dans ce tissu complexe appelé « roman graphique », nous avons également constaté l'importance du rôle interprétatif du lecteur tant au moment de la lecture qu'à l'heure de localiser et déchiffrer les stratégies ironiques, cristallisées tout au long de ces œuvres hybrides sous une forme éclectique de vignettes, textes et images.

En interprétant et s'appropriant du classique de Flaubert, Simmonds présente ce roman graphique comme une nouvelle histoire, un collage en noir et blanc et un va-et-vient entre proximité et éloignement de l'œuvre source où son humour se reflète constamment par le biais de divers procédés. Ainsi, l'auteur intègre les voix et les perspectives narratives et arrive à transformer, dans une certaine mesure, l'effet polyphonique du style indirect libre caractéristique de *Madame Bovary* à travers l'emploi du discours direct et indirect. De plus, la satire sociale que Flaubert reflète dans son chef-d'œuvre apparaît actualisée à notre époque contemporaine, ainsi que la personnalité de la protagoniste féminine. Nous avons également identifié la présence et le déplacement du bovarysme romantique d'Emma à Joubert, personnage qui possède paradoxalement des similitudes, en termes de personnalité, avec Flaubert. En conséquence, à travers ce tissu intertextuel intitulé *Gemma Boverly*, Simmonds parodie d'une manière ludique tant la figure de Flaubert que son chef-d'œuvre *Madame Bovary*.

Or, ce roman graphique n'est plus une œuvre d'art « fidèle » à son hypotexte principal, ou œuvre source, mais un espace interprétatif ouvert où le lecteur-artiste créé ses propres interprétations ; car, texte et dessin ne sont plus un miroir fixe et transparent de la réalité. Compte tenu des nombreuses références directes et indirectes à l'œuvre originale, il serait intéressant dans un avenir d'examiner la traduction de *Gemma Boverly* en espagnol, réalisée par Giménez Samanes et publiée en 2010, afin d'observer la transposition de l'humour et l'ironie auprès d'un public non-francophone, peu familiarisé en principe avec le chef-d'œuvre de Gustave Flaubert.

## Bibliographie

- Barbieri, D. 1998. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós.
- Barrera Gómez, A. 2002. «El estudio de la ironía en el texto literario». *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 27-28, p. 243-266.
- Caballero Muñoz, M. 2020. « Du roman à la BD, une approche brachylogique : l'exemple de *Gemma Boverly* (1999) de Posy Simmonds ». *Conversation et nouvelle brachylogie*, Mons : Éditions du CIPA, p.127-133.
- Baetens, J., Frey, H. 2015. *The graphic novel. An introduction*. New York: Cambridge University Press.
- Domínguez Caparrós, J. 1987. Literatura y actos de lenguaje. In: *Pragmática de la comunicación literaria*, p. 83-121. Madrid: Arco/libros.
- Dürrenmatt, J. 2013. *Bande dessinée et littérature*. Paris: Classiques Garnier.
- Eisner, Will. 2000. *Comics and sequential art*. Florida: Poorhouse Press.
- Ferstl, P. 2010. Novel-based comics. Dans: *Comics as a nexus of cultures*. Jefferson, McFarland.
- Flaubert, G. 1982. *Correspondance II*. Paris: Gallimard.
- Flaubert, G. 1999. *Madame Bovary: moeurs de province [1857]*. Paris: Gallimard.
- Fresnault-Deruelle, P. 2009. *La Bande dessinée*. Paris : Armand Colin.
- Gasca, L., Gubern, R. 2011. *Los discursos del cómic*. Barcelona: Càtedra
- Gravett, P. s.d. *Creator profite: Posy Simmonds*. [En ligne]: [http://paulgravett.com/profiles/creator/posy\\_simmonds](http://paulgravett.com/profiles/creator/posy_simmonds) [Consulté le 10 juin 2020].
- Grice, H.P. 1979. « Logique et conversation ». *Communication 30 : La conversation*, p.57-72.
- Groensteen, T. 2007. *The system of comics*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Ho, E. 2011. « From "Having it all" to "Away from it all": Post-feminism and Tamara Drewe ». *College Literature*, 38(3), 45-65. [En ligne]: <http://www.jstor.org/stable/41302872> [Consulté le 25 septembre 2020]
- Hutcheon, L. 2006. *A theory of adaptation*. Routledge: New York.
- Lefèvre, P. 2007. Incompatible visual ontologies? Dans: *Film and Comic Books*. Jackson: University Press.
- Leitch, T. 2003. Twelve fallacies in contemporary adaptation theory. *Criticism*, vol. 45, p.149-171
- Mikkonen, K. 2010. « Le narrateur implicite dans la bande dessinée. La transformation du style indirect libre dans deux adaptations en bande dessinées de *Madame Bovary* ». *Image & Narrative*, vol. 11, n° 4, p. 185-207. [En ligne] : <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/119/92> [Consulté le 10 août 2020].
- Muecke, D.C. 1986. *Irony and the Ironic*. Londres: Methuen.
- Simmonds, P. 2014. *Gemma Boverly*. (Sztajn, L., Fromental, J.C., trad.). Paris : Éditions Denoël.
- Simmonds, P. 2010. *Gemma Boverly*. (Giménez Samanes, J., trad.). Madrid: Ediciones Sin Sentido.
- Steyaert, F. 2012. « *Gemma Boverly*, une Emma Bovary contemporaine ? Gustave Flaubert, revu et corrigé par l'Anglaise Posy Simmonds ». *L'Ull Critic*, Universitat de Lleida, vol. 15-16, p. 121-140. <https://www.raco.cat/index.php/UllCritic/article/view/267242/354817> [Consulté le 15 juillet 2020]
- Tohmé, Y. 2011. « Les adaptations des œuvres littéraires classiques en bandes dessinées ». *La BD francophone. Publiforum*, n° 14. [En ligne] : [http://publiforum.farum.it/ezine\\_articles.php?id=198](http://publiforum.farum.it/ezine_articles.php?id=198) [consulté le 8 juillet 2020].

Wargny, D. 2004. « Emma, version BD, version GB ». In : *Le bovarysme et la littérature de langue anglaise*. Presses universitaires de Rouen et du Havre. [En ligne] : <https://books.openedition.org/purh/7293?lang=es> [Consulté le 24 août 2020].

Young, K. 2008. *Posy Simmonds* [Audio Podcast, BBC] <http://www.bbc.co.uk/programmes/b00c7kkr> [consulté le 12 juillet 2020].

## Notes

1. Nous pouvons citer ici les photoromans *Miss Normandie* (Dacosta, 1933), *Bovary 73* (Serra, 1973) et *Madame Bovary* (Serra, 1979) ; les bandes dessinées *Mme. Bovary ou la « fureur de vivre »* (Chaland et Moebius, 1980), *Madame Bovary* (Bardet et Janvier, 2008, 2010, 2011 et 2014), *Madame Bovary* (Igarashi, 2013), *Gemma Boverly* (Simmonds, 2014) et *Madame Bovary* (Guilmard, 2018).

2. «an adaptation is a derivation that is no derivate -a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing» (2006: 9).

3. Étant donné que la traduction de Sztajn et Fromental (2014) de *Gemma Boverly* ne contient pas de pagination, l'auteur de cet article les a énumérées à partir du chapitre intitulé « Normandie. *De nos jours* ».

4. Simmonds's graphic novel style is visually wordy with entire paragraphs taking up as much as space as the illustrations with an occasional speech bubble thrown in; but her unique style is an investment [...]. The constant effort to reach equilibrium between form and content, text and image, can be viewed as Simmonds's attempt at "having it all" as graphic novelist (Ho, 2011: 47).





GERFLINT

ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

## La figure des *malgré-nous* dans le roman graphique *Le voyage de Marcel Grob*

**Anabel González Moya**

Universitat de València, Espagne

anabel.gonzalez@uv.es

<https://orcid.org/0000-0002-0948-1758>

Reçu le 17-10-2020 / Évalué le 15-02-2021 / Accepté le 17-05-2021

### Résumé

Cette étude analyse le contenu historique de la bande dessinée « Le voyage de Marcel Grob » (2018). Elle se centre sur la figure des *malgré-nous* et leur histoire, analyse le rôle de la couleur, le trait, les plans et la construction de la narration et met en relief le sentiment de culpabilité persistant dans l'esprit des survivants et de la société, soixante-quinze ans après la Seconde Guerre mondiale. De la même manière que l'auteur se sent trahi par son grand-oncle, il existe aujourd'hui encore des préjugés quant à la position des habitants de l'Alsace-Lorraine durant la guerre. Le fait d'approfondir cette question permet de découvrir des situations quotidiennes vécues par sa population, doublement jugée, quand bien même elle a dû se plier à des injonctions nationales contradictoires imposées au préalable par l'Histoire.

**Mots-clés :** *malgré-nous*, Seconde Guerre mondiale, littérature et guerre, bande dessinée

### La figura de los *malgré-nous* en la novela gráfica *Le voyage de Marcel Grob*

### Resumen

Este estudio analiza el contenido histórico del cómic *El viaje de Marcel Grob* (2018). Se centra en la figura del *malgré-nous* y su historia, analiza el papel del color, el trazo, los planos y la construcción de la historia, y pone de relieve el sentimiento de culpa persistente en la mente de los supervivientes y de la sociedad setenta y cinco años después de la Segunda Guerra Mundial. Igual que le sucedió al autor con su tío abuelo, todavía existen prejuicios sobre la posición de las zonas fronterizas durante la guerra y profundizar en estos aspectos desvela situaciones anodinas de su población, doblemente juzgada, a pesar de haber sufrido previamente una doble implicación e imposición en la Historia.

**Palabras clave:** *malgré-nous*, Segunda Guerra Mundial, literatura y guerra, cómic

## The figure of the *malgré-nous* in the graphic novel *The journey of Marcel Grob*

### Abstract

This study analyses the historical content of the graphic novel *The journey of Marcel Grob* (2018). It focuses on the figure of the *malgré-nous* and their history, analyses the roles of colour, drawing, plans and the construction of history, and highlights the persistent feeling of guilt in the minds of the survivors and society seventy-five years after the Second World War ended. As happened to the author with his great-uncle, there are still prejudices about the position of these border areas during the war and delving into these aspects reveals common situations of its population, doubly judged, despite having previously suffered a double implication commanded by History.

**Keywords:** *malgré-nous*, Second World War, literature and war, graphic novel

### Introduction

*Le voyage de Marcel Grob* (Collin, Goethals, 2018) raconte l'histoire de Marcel Grob, un jeune Alsacien enrôlé dans l'armée allemande un an avant la fin de la Deuxième Guerre mondiale. C'est le sujet de la bande dessinée qui nous intéresse ici. L'objet principal de cette analyse porte en effet sur la figure des *malgré-nous*<sup>1</sup>, thème de fond de l'histoire.

Parmi les caractéristiques de ce roman graphique, deux nous intéressent particulièrement : d'un côté son caractère biographique conduisant à rechercher une réconciliation posthume, de l'autre, la volonté de remettre en lumière, avant que l'Histoire ne les oublie, ces milliers d'Alsaciens qui se sont retrouvés dans la même situation que Marcel, et qui ont dû, malgré eux, combattre du côté allemand et ainsi sauver leur vie et épargner celle de leur famille.

On peut tout d'abord penser que le fait d'avoir choisi la bande dessinée comme véhicule pour raconter l'histoire est dû à la richesse du genre qui offre un grand éventail narratif et différents outils qui permettent d'élargir la lecture en analysant les plans, la couleur, le schéma narratif, le trait et le dessin, ainsi que la poésie de leur construction. En outre, la bande dessinée s'adresse à un public très divers, mêlant lecteurs jeunes et adultes attirés par la narration graphique.

L'histoire est racontée dans le style d'un roman policier. Elle débute par l'enlèvement du personnage principal, celui-ci est amené devant le juge afin d'être interrogé sur sa vie à un moment donné. À partir de là, l'histoire se développe à l'aide de flash-backs vers le passé où la couleur et le trait indiquent le moment narratif, soit présent, soit passé.

Le résultat présente une certaine originalité : au départ, on se retrouve dans un voyage initiatique vers l'âge adulte en période de guerre, difficile à vivre et à accepter. Pourtant, on se rend compte plus tard que ce voyage n'est que le rêve d'un vieillard qui cherche à oublier, à se souvenir ou simplement à implorer le pardon avant la mort.

*Le voyage de Marcel Grob* cherche à mettre en lumière la figure des *malgré-nous*, puissante et présente dans le nord-est de la France, conséquence tragique de la situation de l'Alsace, disputée entre la France et l'Allemagne depuis la guerre de 1870 mais quasiment oubliée par l'Histoire, et finalement la douleur qui s'est installée chez ces personnes, étrangères et impuissantes face au pouvoir et aux décisions politiques.

Le plan que nous allons suivre est celui qui consiste à expliquer la situation des Alsaciens pendant la Seconde Guerre mondiale et comment ils se sont retrouvés au service du gouvernement ennemi en guerre contre leur pays, la France. Les historiens, encore de nos jours, dévoilent les stratagèmes et les mesures mises en place par le gouvernement allemand afin de recruter des soldats alsaciens pour continuer d'avoir une armée puissante contre un ennemi de plus en plus présent et victorieux. Le graphisme nous plonge dans le double univers narratif de l'histoire, où le personnage se promène entre le passé et le présent pour témoigner de ce qui est arrivé à ces jeunes Alsaciens. Finalement, on assistera aux assises d'un procès moral, encore embarrassant aujourd'hui.

## 1. Recrutés de force

Thème dont l'importance dans notre culture demeure très forte, la Seconde Guerre mondiale est une toile de fond fréquemment utilisée en littérature. Qu'ils traitent de l'univers concentrationnaire, de l'occupation allemande, de la Résistance, des combattants, des chroniques d'une Europe dévastée, de nombreux écrits sur cette thématique ont vu le jour avec des signatures et des formats très divers, honorant un devoir de mémoire et permettant d'éviter l'effacement d'une période marquée par les plus grandes atrocités dont est capable l'espèce humaine.

La bande dessinée sert aussi à raconter ces univers. *Le voyage de Marcel Grob* transmet le message. Il narre l'histoire d'un jeune de dix-sept ans qui n'est ni juif, ni collaborateur, ni résistant, ni passé par Auschwitz, mais qui, en tant que Français, a été appelé à lutter du côté allemand pour deux raisons complètement étonnantes : la première étant d'être né dans une région qui a appartenu pendant une période de l'Histoire à l'Allemagne (1870-1918, Territoire Impérial d'Alsace et Lorraine) et la seconde étant d'appartenir à la génération des *malgré-nous*

(Koerner, 2009), ceux qui ont été recrutés de force dans la Waffen SS et qui, furent ensuite jugés pour avoir commis des crimes de guerre.

Historien de formation, Philippe Collin, auteur de la bande dessinée est aussi auteur pour la radio et la télévision. Il anime l'émission « L'œil du tigre » sur France Inter. *Le voyage de Marcel Grob* est son premier scénario de bande dessinée. Dans celui-ci, il raconte l'histoire de son grand-oncle, décédé en 2009. Collin, très attaché à lui dès son enfance, découvre à l'âge de vingt ans que celui-ci avait appartenu à la Waffen SS. Il lui demande des explications et face à sa négative pour parler du sujet, il prend de la distance. Quelques années après, à la mort de son grand-oncle, il décide de ne pas aller à ses obsèques, refus dû à son ressentiment envers lui. Ce n'est qu'en 2012 qu'il trouve son carnet de Waffen SS et qu'il se rend compte qu'il l'avait jugé hâtivement, car il avait été enrôlé de force dans cette armée sanguinaire. Ainsi ce roman graphique sert à rendre justice à Marcel Grob et à tous ces *malgré-nous* incompris de la société.

Les aspects historiques de cette bande dessinée ne laissent pas indifférent le lecteur, car si on sait que les régions d'Alsace et de Lorraine ont été un point de discordance entre la France et l'Allemagne, si on connaît aussi l'impact que l'occupation de ces territoires a eu sur les causes et les conséquences des Première et Seconde Guerres mondiales, on n'a pas l'habitude de s'attarder sur les retombées vécues par leur population.

L'histoire de la bande dessinée commence par un interrogatoire centré sur l'identité du personnage principal : Marzell Grob, né le 12 septembre 1926 à Kirchberg, en Alsace ; après la guerre, il sera renommé Marcel. Ce fait rappelle que l'Alsace fut allemande entre 1871 et 1918 et nous pouvons voir comment les prénoms, les toponymes et les patronymes d'origine romane ont été systématiquement germanisés (Pitz, 2010 : 16), comme dit le personnage : « c'est mon histoire, c'est aussi l'histoire de la France » (LVMG<sup>2</sup>, 2018 : 109). En effet,

*s'il est certain que la variabilité de la langue liée à l'espace constitue un paramètre particulièrement bien déterminé et facile à analyser, ce qui explique que la plupart des études commencent par-là, cette variabilité, qui caractérise le système de la langue lui-même est cependant une réalité très complexe (...). Ce qui caractérise précisément les spécialistes des espaces linguistiques et culturels de l'Université de Bonn, qui dominent la recherche allemande en linguistique historique dans les années 1920 et 1930, est leur volonté d'imposer en vérité absolue leur idée de concordance entre espace linguistique et espace historique (...). Ce sont les recherches des historiens contemporains de ces quinze dernières années (...) qui ont montré à quel point cet argumentaire a pu*



*être embrigadé par une politique agressive et expansionniste pendant l'époque nazie, y compris et surtout dans le domaine de l'onomastique (Schöttler 1997 et 2003) (Pitz, 2010 :19).*

Le personnage ne connaît pas la raison qui l'amène devant le juge pour un tel interrogatoire. Mais quand le juge lui présente son livret de solde de l'armée allemande (LVMG, 2018 : 14-15), il prononcera, pour la première fois, le mot *malgré-nous*, tout en indiquant que les Alsaciens, Lorrains et Mosellans ont été des Français incorporés de force dans la Wehrmacht (l'armée). Comme il fut ensuite incorporé à la Waffen SS (corps de combat d'élite et donc l'armée volontaire), le juge ne croit pas à ses arguments, c'est pourquoi M. Grob prouve qu'il n'a pas été volontaire et ce fait est inscrit sur son carnet (il aurait été pour cela nécessaire de trouver inscrit sur le carnet FRW : engagé volontaire, LVMG, 2018 : 16) : « En 1944 (...) tous ceux nés en 1926 ont été mobilisés de force dans l'armée allemande » (LVMG, 2018 : 17). De fait, si normalement ils étaient engagés dans la Wehrmacht, l'affirmation suivante est à souligner :

*C'est à partir de l'été de 1942 que les Allemands ont instauré un service militaire obligatoire dans la conscription Alsace-Moselle, avec l'introduction de mesures d'intimidation visant à prévenir les désertions et l'octroi de la citoyenneté du Reich pour les incorporés. (...) mais, à partir de novembre 1943, la Waffen SS parvint à ravir un nombre grandissant de recrues, versées sans qu'il soit question de volontariat. (Ingrao, LVMG, 2018 : 182)<sup>3</sup>.*

L'incorporation des Alsaciens et Lorrains dans l'armée allemande naît des victoires à l'ouest de l'Allemagne nazie, laquelle a donc procédé à « l'annexion déguisée des départements germanophones de l'est de la France », en juin 1940 (...) « ces mesures sont suivies par une germanisation forcée » (Koerner, 2009 : 2) comme dans l'histoire, pour les noms propres. Le volontariat des Français pour appartenir à l'armée allemande restant faible, cette opération commencée en août 1940 fut caractérisée par une succession de différentes mesures : un service militaire de six mois dans une première étape de travail obligatoire (1941) puis une incorporation de force dans la RAD début 1942. En 1944, les Allemands ont commencé à recruter de force pour la Waffen SS (Koerner, 2009 : 4). Comme M. Grob l'explique dans son récit « un peu plus tard, ils ont enrôlé certains de la classe 1908-1910 (...) au total 10 000 gars pris au piège » (LVMG, 2018 : 17). C'est ainsi que des Alsaciens de cette classe d'âge se sont retrouvés dans la Waffen SS malgré eux.

Afin d'éviter le refus d'appartenir à l'armée nazie, ceux-ci prennent des mesures d'intimidation. Nous les voyons toutes dans cette bande dessinée. La première se centre sur la sécurité des familles, comme pour les Stocker, famille voisine et amie

du personnage (LVMG, 2018 : 21-24). Marcel et son ami Antoine sont témoins de cette pression. Ils regardent cachés comment les nazis font brûler la ferme et tuent leur chien parce que leur fils n'a pas voulu rejoindre l'armée allemande et qu'il est parti dans le Maquis. Ils sont traités par la Gestapo comme « saletés d'Alsaciens. Tous des traîtres ». Marcel et Antoine observent la scène derrière les buissons, alertés par des coups de feu. Tout en contemplant la situation, ils pensent avoir pris la bonne décision, celle de rejoindre l'armée, afin d'éviter la souffrance à leurs familles.

Ensuite, arrivés en Allemagne, ils rencontrent à la descente du train Koenig et Riedwef, des collègues du village. Ces derniers ne sont pas très contents d'être recrutés et montrent leur désaccord. Peu après, ces deux personnages réussissent à s'enfuir avant de se faire tatouer mais sont retrouvés par les Allemands puis exécutés devant tout le monde (deuxième mesure d'intimidation). Le commandant annonce pendant l'exécution que leurs familles seront déportées en camps de travail en Silésie (LVMG, 2018 : 42-45). L'exécution publique est utilisée comme mode d'avertissement pour dissuader les autres Alsaciens de faire de même.

La troisième mesure du Reich est celle de tatouer les soldats, de sorte qu'ils ne puissent pas s'enfuir car ils seront marqués à vie (LVMG, 2018 : 38-39) et cette marque les aidera plus à perdre la vie qu'à la sauver. Enfin, les jeunes gens sont obligés d'apprendre par cœur la devise et le serment des SS, et jurent sur l'honneur leur fidélité : « trahir c'est mourir » (LVMG, 2018 : 45-47).

Dans ce roman graphique se cache le témoignage d'une dure réalité vécue par de jeunes Français alsaciens et mosellans dont l'histoire ne doit pas être oubliée. Cette fonction de témoignage et de dénonciation est préconisée à travers la dédicace de la bande dessinée « À toute la jeunesse d'Europe ». C'est aussi un des aspects phare analysés dans de nombreuses études qui insistent sur l'importance de la « volonté de témoigner pour éviter de reproduire les mêmes erreurs » (Zunzunegui, 2017 : 138). Philippe Collin insiste sur le fait qu'on doit se rapprocher le plus possible du passé car « le passé agit sur le présent, le présent agit sur le futur. Il faut respecter la réalité du passé<sup>4</sup> » (Collin, 2018).

## 2. L'écriture dessinée de la bande dessinée

Dans un récit graphique, l'image est fondamentale (Genoudet, 2015). Dans l'œuvre analysée, on se sent attiré, dès le premier coup d'œil, par le trait réaliste du *Voyage de Marcel Grob* qui s'inscrit dans le moment présent et qui rend vivantes les actions du passé. Le cadrage des scènes contemporaines est privilégié en utilisant des plans moyens, américains et des gros plans ; ceux-ci définissent

les personnages et montrent leurs traits, dans des scènes où nous voyons peu de panoramique, car le lieu est moins important au début du récit et prend de l'importance pendant le développement de l'histoire.

### 2.1. Cadrages et scénographie

L'histoire commence par une planche composée de six bandes dans lesquelles se succède le même gros plan : celui d'une lampe. Des cartouches situent l'action chronologiquement et des bulles accueillent des voix inquiètes, l'une demande où est Fernande et annonce ne pas être prêt, l'autre demande le calme et dit qu'elle est là. Cette situation angoissante nous oblige à passer à la page suivante<sup>5</sup> tout en sachant que quelque chose de terrible se passe en pleine nuit et que l'autre voix lui demande de ne pas résister à la situation et lui promet de le rejoindre. Nous voyons ensuite le plan rapproché d'un homme dos au lecteur qui regarde par la fenêtre tandis qu'une voix lui demande de *reprendre*. Dans la case suivante, l'angle de vue se place de l'autre côté, en face de l'homme à la fenêtre, et nous voyons le regard pensif et désolé d'un vieillard qui tourne le dos à un jeune habillé en gilet, chemise et cravate. La troisième case prend toute la place avec un plan général des lieux, le seul dans cette partie initiale du récit : nous sommes dans un bureau. Ce dessin montre bien les protagonistes, un vieillard abattu, debout, un jeune calme, assis et l'on aperçoit aussi la chevelure d'une femme assise devant un ordinateur ; ensuite un gros plan nous montrera le visage de cette femme, attentive à la situation. Nous observons minutieusement la scène se dérouler, car le lecteur se trouve en présence d'une image pleine de détails et avec de longs dialogues où les jeunes gens sont calmes et dans l'attente tandis que le vieillard est de plus en plus crispé.

Dès les premières pages, le lecteur, tout comme le vieillard dans la bande dessinée, essaie de comprendre. Ensuite, une poursuite de gros plans des personnages, l'un avec l'air méditatif, parfois énervé, et les autres dans l'attente. Parmi les objets se trouve une montre, quasiment élevée au rang de personnage, qui donne pour le moment l'heure et va marquer la suite de l'histoire ; elle servira à indiquer la précision du récit, de la mémoire, des faits. On assiste à un duel de gros plans auquel s'ajoute un duel verbal entre les deux protagonistes. Le tout s'ensuit d'inquiétantes surprises pour le vieillard, comme par exemple la redécouverte de la photo de ses noces ou le fait de tenir entre ses mains - plus de soixante ans après - son livret SS jusqu'alors entre les mains du juge<sup>6</sup>.

Les dialogues de nouveau prennent la plus grande place du récit jusqu'à ce que le personnage principal décide de raconter son histoire : gros plan du regard satisfait de la greffière et très gros plan du personnage principal effrayé par ce

qui suit : « J'ai pris la route avec Antoine... Antoine Guedwiler » (LVMG, 2018). Nous entrons tout de suite dans l'atmosphère du souvenir, avec une vignette en page entière de la ferme, la date en cartouche, suivies d'une planche de six bandes sans presque aucun dialogue, seulement les onomatopées qui semblent, au moins pour les personnages, être des coups de feu, et où le lecteur observe les deux jeunes qui partent et entend, avec eux, des bruits au loin qui attirent bien l'attention de tous (lecteur et personnages) sans qu'on sache trop ce qu'il se passe.

Les détails sont mis en valeur par de gros plans et de très gros plans, que ce soit le livret SS, la médaille de Saint-Nicolas d'Antoine ou les expressions des personnages. Le lecteur n'est pas indifférent aux objets et situations, placé en capacité de sentir les émotions de Marcel et de sentir ses frissons.

## 2.2. Couleurs et narration graphique

Les couleurs nous aident à mieux comprendre le développement de l'histoire, à plonger dans le passé et à nous rendre compte des changements de la narration. La coloration, élément non seulement descriptif en lui-même mais aussi narratif (Barberi, 1998), donne la lisibilité, la spatialité et montre également les côtés émotionnel et artistique. Dans ce roman graphique, grâce à la couleur, on connaît le moment où se déroule l'histoire (dans le passé ou au présent), l'état d'esprit des personnages et leurs émotions. La couleur met en lumière la profondeur de la scène et même devient protagoniste à des moments concrets, celui du contraste entre la guerre et le calme par exemple. En effet, la représentation chromatique de la narration graphique qui nous occupe est très variée et montre l'évolution de l'histoire : c'est à travers les couleurs que nous percevons l'ambiance et les sensations.

En à peine trente premières pages, le lecteur est confronté à trois façons principales et différentes de narrer l'histoire à travers le dessin et la couleur.

Une première, en couleurs orange et marron, sombres, peu illuminées et très dialoguées, marque l'intimidation et le souci du personnage principal dans le présent. Ces tonalités dépeignent un début inquiétant et l'interrogatoire qui va se poursuivre dans le bureau du juge.

Une deuxième, entraîne le lecteur dans le souvenir et le voyage, lumineux et calme qui va s'assombrir petit à petit, à mesure que les personnages découvrent combien leur avenir sera difficile, tout comme le seront les décisions qu'ils devront prendre à partir du moment de leur départ et de leur recrutement. La tonalité change dès qu'ils prennent le train en direction de l'Allemagne. De plus en plus de gris et de noirs vont obscurcir l'action.

Une troisième marque la suite du récit par la variété de couleurs : du sépia, qui va du clair aux tonalités grises et noires, à l'intensité de couleurs fortes et sombres qui vont nous amener dans les souvenirs de confrontation avec l'appareil nazi, de nuits blanches, de conversations à mi-voix ; ou encore, les rouges et orange foncé nous montreront la guerre et la violence, ainsi que les verdâtres les moments de déplacement en paix.

Cette bande dessinée possède un *supplément d'être* avec la couleur directe<sup>7</sup> de ses pages, le lecteur ayant un regard sensible chromatique et atmosphérique qui suscite de l'émotion et le met en situation au premier coup d'œil. Dans le passé, au milieu d'un décor de guerre, nous pouvons sentir la cruauté au moment où les rouges s'intensifient dans des planches presque sans récit, pleines d'onomatopées et présentant un dessin peu défini. Il s'agit de scènes rapides dans lesquelles le trait reste volontairement flou, tout comme la mémoire qui essaie d'effacer la dureté de ce moment vécu, ainsi que la peur ; une mémoire seulement capable de se rappeler des chars de guerre qui écrasaient tout, des hommes abattus déjà estompés, mais qui en revanche ne peut pas oublier le regard inanimé d'un jeune camarade mort avec les yeux ouverts (LVMG, 2018 : 55-61).

Nous sommes aussi témoins de longues nuits marquées par la peur, colorées en gris foncé, l'épouvante régnant dans les lits superposés, ce qui n'est pas étonnant quand ils peuvent être réveillés au milieu de la nuit pour assister à une exécution publique (LVMG, 2018 : 42).

On ressent aussi les moments de bonheur, comme lors d'un match de football où l'on partage la joie du personnage à travers les tonalités roses qui se déploient (LVMG, 2018. 92-98). Quant au jaune, il devient un élément narratif qui envahit le repos forcé par la maladie : que ce soit les moments à l'hôpital, ou l'attente des services sanitaires au milieu de la forêt ou encore, le jaune foncé de ce calme dérangé par l'arrivée des Anglais et des Américains, moments où l'incertitude de leur destin les effraie encore, jusqu'à devenir presque un orange intense quand il se retrouve face au Lieutenant Moreau -personnage qui devra décider de son sort-finalement heureux - car Marcel pourra rentrer en France rapatrié comme blessé de guerre (LVMG, 2018 :168).

Ces tonalités aident à voir les choses avec clarté, à mieux lire cette histoire de terreur, de guerre et de honte et tout cela mêlé à des moments de bonheur liés à la jeunesse, à la littérature et à l'amitié.

### 2.3. Polyphonie narrative

L'argument principal de l'histoire est le jugement de Marcel Grob par la *Corte Vérita*, jugement qui questionnera sa vie entre le 27 juin 1944 (moment où il rejoint l'armée allemande) et la fin de la guerre. Nous avons donc une double diégèse : l'espace temporel de l'actualité où se déroule le jugement et l'espace temporel de la guerre, celui qui est mis en question ; les deux ont le même personnage principal : Marcel Grob.

*La bande dessinée est un art séquentiel qui montre la progression linéaire du récit avec la continuité des personnages avec des indicateurs de signes visuels et spatiaux et, en tant qu'art spatial, la bande dessinée peut renoncer à la linéarité et user de la mise en page pour solutionner les problèmes rencontrés. Le temps est donc une illusion qui naît d'un acte cognitif qui apparaît dans la lecture d'une bande dessinée, dans laquelle l'espace se transforme en temps et le regard dans la page en temps narratif » (Peñalba, 2014 : 708).*

*Le voyage de Marcel Grob* est bien narré à travers des flash-backs continus, avec lesquels le personnage raconte son histoire au moyen d'aller-retour entre le passé et le présent. Nous assistons à une polyphonie narrative, où les dialogues racontent une histoire, celle de Marcel Grob et les images nous en dévoilent une autre, le tout permettant d'avoir un effet d'ensemble. La distance que nous percevons entre les deux histoires, présente et passée, crée un effet de distance concernant les faits racontés par les images. Nous interprétons, de cette façon, les souvenirs du personnage et les réinterprétons d'une manière lointaine et obscurcies (Barbieri, 1998 : 197). Nous sommes alors en présence d'images floues, de souvenirs presque effacés mais aussi de traits nets qui marquent la pleine mémoire.

Ainsi, le dessinateur utilise les techniques thème-à-thème et scène-à-scène ; avec la première, le lecteur participe de son imaginaire pour donner le sens complet à la situation (pensons, par exemple, à la séquence d'entraînement, LVMG, 2018, 37, dans laquelle on imagine un quotidien de l'armée) et avec la seconde, le lecteur en déduit, sans besoin de paroles ni d'explications, l'évolution des faits comme par exemple, l'arrivée au Lac de Garde (LVMG, 2018, 152) - (McCloud, 2018 : 71).

Il existe dans cette œuvre deux lignes de récit, celle de la voix du narrateur et celle des faits, tels qu'ils se sont passés, à travers l'image et les vignettes qui montrent les visages des personnages, la confiance en eux des lieutenants nazis et la crainte du personnage ; par exemple, dans la scène où Herr Untersturmführer arrange le col de veste de Grob qui est relevé alors que Grob craint avoir fait quelque chose de mal (LVMG, 2018 : 48-49). L'harmonie du texte est à l'unisson et met en relief la cohérence du récit, le schéma narratif est léger. Les créateurs

de la bande dessinée ont par conséquent réussi leur ambition, celle de nous faire ressentir la peur de ces jeunes *kidnappés*<sup>8</sup> forcés de commettre des horreurs, sans pour autant imposer au lecteur de devenir juge.

Le réalisme du trait utilisé va se nuancer pour incarner les incertitudes du souvenir, indiquant de cette façon que la mémoire n'est pas capable de retenir en détail le passé, encore moins dans des situations extrêmes comme celles des moments de guerre.

#### 2.4. La poésie de l'écriture

Ce roman graphique dégage une poésie propre à travers son écriture, tantôt forte, intransigeante, tantôt indulgente et aimable. Que ce soit à travers les yeux du vieillard, l'histoire ou le jugement, où la greffière et le juge semblent parfois jouer le rôle du bon et du méchant. Nous vivons des moments pleins d'humanité extrapolés de l'Histoire au roman graphique qui entrent à la perfection dans cette histoire et qui donnent un goût aigre-doux à l'Histoire. Pensons, par exemple, à deux passages pendant le massacre, le moment où le jeune soldat alsacien est menacé de la cour martiale s'il ne tue pas la population civile qui n'est pas coupable de la guerre (LVMG, 2018. 77), ou encore, celui où l'officier ne veut pas tirer sur la femme et l'enfant<sup>9</sup> car, comme explique le lieutenant à Marcel : « Tuer un gamin c'est de se damner pour l'éternité » (LVMG, 2018 : 82).

La poésie visuelle se trouve liée à la capacité de donner du mouvement (et de la vie) aux expressions des personnages. Nous voyons à tout moment comment se sentent les personnages, nous sentons à travers leurs expressions la peur, la tendresse, le calme ou le bonheur. Un univers poétique est installé, une sorte de méta-littérature transmise par le biais du personnage d'Herr Untersturmführer. Le lieutenant, devenu ami et protecteur de Grob, se révèle à la fin de l'histoire professeur de linguistique et ce sera lui qui transmettra au personnage principal l'amour de la littérature, évoqué depuis le début (Rimbaud, 49/ *La Cerisaie* de Tchekhov, 65, 137, 155/ Goethe, 159, LVMG, 2018), amour partagé qui sera mis en valeur presque à la fin de l'histoire. Un mois après leur arrivée au lac de Garde, les personnages vivent des moments de paix pendant leur convalescence et attendent la fin de la guerre cachés dans une maison bourgeoise au bord du lac. À travers l'allégorie « le blanc, c'est la couleur de toutes les saisons » (LVMG, 2018 : 155) nous initions une sorte de catharsis et de libération finale émotionnelle et réelle qui guidera le dénouement de l'histoire.

### 3. La catharsis du récit

La narration présente par conséquent la catharsis du personnage principal, qui a besoin de se purifier pour pouvoir mourir en paix. Son sentiment de culpabilité l'a accompagné pendant toute sa vie et sur son lit de mort, il « lâche prise » afin de se disculper ou de se blâmer. Il explique les faits comme si nous étions aux prémices d'un procès. Il nie d'abord avoir fait la guerre, avoue ensuite y être allé de force pour finalement exprimer sa honte et son besoin d'oublier après son retour en France, de quitter l'Alsace et de s'établir à Belfort (zone de l'Alsace restée historiquement libre, aujourd'hui en dehors des frontières alsaciennes) où il recommence une vie éloignée de tout ce qu'il a subi. Il montre la difficulté de ce que ces jeunes Alsaciens ont été forcés de vivre, étrangers qu'ils étaient à l'idéologie nazie, à la guerre et poussés par la peur. Le sentiment de culpabilité, présent dans les récits de la guerre, est ici mis en avant pour nous questionner ou simplement nous faire réfléchir sur ce fait.

Le récit nous transporte à travers une histoire accablante, où l'on s'imagine dans les coulisses d'un procès, d'un jugement, celui de la *Corte Verità* qui prendra la décision sur le sort de Marcel Grob. Le lecteur est épuisé et la tension ne va qu'en augmentant quand on découvre que ce n'était qu'un rêve, son cauchemar personnel, son hallucination face à la mort ; c'est à lui qu'il rend des comptes. L'hostilité du juge n'est que sa propre hostilité envers lui-même. Il aurait aimé faire autrement, peut-être aurait-il voulu avoir le courage de s'évader, mais il avait peur pour sa famille, pour lui, ou simplement peur de mourir, lui qui n'avait que dix-sept ans quand tout ce périple a commencé.

À la fin, quand l'huissier vient le chercher, nous pouvons reconnaître dans le trait les lignes de la mort (LVMG, 2018 : 175), la couleur pâle de sa peau, les yeux enfoncés dans son visage osseux, le corps squelettique, très grand, suffisamment pour montrer sa puissance face au vieillard qui ne pourra plus résister ni s'échapper. Il meurt finalement ce soir-là, à quatre-vingt-trois ans avec sa femme à ses côtés, mais il aurait également pu être réellement jugé, aller en prison ou recevoir la peine de mort, comme tant d'autres *Malgré-nous* de l'Histoire, en tant d'autres lieux comme Marzabotto<sup>10</sup>. Prenons par exemple le cas, en 1953, du procès du massacre d'Oradour-sur-Glane<sup>11</sup>, en France, où des *Malgré-nous* ont été jugés après la guerre pour avoir commis des crimes de guerre et furent condamnés par présomption pour responsabilité collective. Jugement qui a révélé des divisions dans la société française.



## Conclusion

Dans les dernières décennies, le travail en équipe des créateurs de bandes dessinées, scripteurs et graphistes, a développé le métier avec une double vision des faits (Skinn, 2009 : 5). Ce double travail est mis en relief dans cette œuvre au contenu engagé. *Le voyage de Marcel Grob* est un hybride parfait entre image, écriture et contenu capable de transmettre l'idée principale, soit les dégâts collatéraux de la guerre, les blessures profondes incurables et les plaies encore ouvertes pour longtemps. Cette fiction est aussi le récit d'aventures d'un jeune qui nous fait vibrer avec ce voyage vers l'âge adulte et les responsabilités.

Ce roman graphique donne de la perspective sur ce jugement de la vérité, dans lequel le lecteur est capable d'avoir de l'empathie avec le juge - ce petit-fils d'une victime de Marzabotto encore traumatisé et endolori par la tragédie - et avec Grob, encore brisé à cause de cette guerre. On sent le besoin d'avoir une explication devant des actes qui tourmentent (Mme Coscienza, le juge Torelli et le Corte Verità), parce que finalement, tout le monde a ses raisons, le juge d'instruction, Marcel Grob et le scripteur (son neveu).

Bien que d'un point de vue légal, Marcel Grob ait participé au massacre et de ce fait est coupable, Marcel est lui aussi une victime. Le traumatisme que les protagonistes ont subi subsiste, ces jeunes/enfants ont été enrôlés de force et ressentent aujourd'hui encore de l'incompréhension et de la honte. Cet aspect a déjà été traité en bande dessinée, on peut penser à *Malgré-nous* la série signée Gloris-Terray en 2009 chez *Soleil* et qui met en avant le côté historique et culturel en mettant en scène un jeune qui, jusqu'à son enrôlement, n'avait pas eu à faire face au contexte guerrier vécu dans sa région.

On apprécie, d'un côté, l'évocation de la Seconde Guerre mondiale soixante-quinze ans après et de l'autre, l'appel à la mémoire historique. L'annexion de facto de ces régions par Hitler a mis toute une population sur le devant de la scène. D'un point de vue légal, l'Alsace et la Moselle étaient françaises. D'un point de vue historique, l'outillage mental qu'a subi cette population avec une nouvelle annexion par son ennemi, avec une politique de nazification beaucoup plus brutale que celle vécue dans la France occupée (Verneret, 2011) marquera un comportement postérieur. D'un point de vue moral, les remords, les rachats et le pardon planent sur cette histoire, comme ils planent certainement sur la vie de ceux qui ont vécu de telles vicissitudes. Victimes ou bourreaux, gagnants ou perdants, ils étaient des gens normaux forcés de participer à une guerre qui n'était pas la leur et dont ils ne voulaient pas.

## Bibliographie

- Barbieri, D. 1998. *Los lenguajes del cómic*. Instrumentos Paidós. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Caminade, M.J. 2017. « Les « Malgré-Nous » et les « Malgré-Elles » : l'influence d'une catégorisation genrée sur la visibilité des témoignages des incorporés de force alsaciens dans la sphère publique pendant la Seconde Guerre mondiale », *Genre & Histoire*, n° 19 [En ligne] : <http://journals.openedition.org/genrehistoire/2706> [consulté le 25 avril 2021].
- Collin, P., Goethals, S. 2018. *Le voyage de Marcel Grob*. Luçon : Futuropolis.
- Fusi, J. P. 2015. *El efecto Hitler*. Barcelona: Espasa.
- GenouDET, A. 2015. *Dessiner l'Histoire. Pour une histoire visuelle*. Paris : Editions Le Manuscrit,
- Grandhomme, J.-N. 2014. « La « mise au pas » (Gleichschaltung) de l'Alsace-Moselle en 1940-1942. Défrancisation, décléricalisation, germanisation, nazification ». *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, n° 46-2, p. 443-465. [En ligne] : <https://journals.openedition.org/allemande/1844> [consulté le 15 février 2021].
- Groensteen, T. 2012. « Séquence ». *Neuvième arts 2.0*. [En ligne] : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article490> [consulté le 15 février 2021].
- Ingrao, C. 2017. *Creer y destruir. Los intelectuales en la máquina de guerra de las SS* (trad. José Ramón Monreal). Barcelona : Acantilado.
- Koerner, F. 2009. « Les « malgré-nous » alsaciens et mosellans sur le front nord-oriental : le siège de Leningrad : 1943-1945 ». *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2(2), p. 39-51. [En ligne] : <https://doi.org/10.3917/gmcc.234.0039> [consulté le 15 février 2021].
- McCloud, S. 2019. *Entender el cómic. El arte invisible*. Bilbao: Astiberri Ediciones.
- McCloud, S. 2016. *Reinventar el cómic. La revolución de una forma artística gracias a la imaginación y la tecnología*. Barcelona: Planeta Cómic. Ed. Planeta.
- Peñalba García, M. 2014. *La temporalidad en el cómic*. *Revista Signa*, n° 23, p. 687-713. [En ligne] : <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/11753> [consulté le 15 février 2021].
- Pitz, M. 2010. « La germanisation forcée des noms de lieux et de lieux-dits de Moselle romane durant la Seconde Guerre mondiale » *Nouvelle revue d'onomastique*, n° 52, p. 15-31. [En ligne] : [https://www.persee.fr/doc/onoma\\_0755-7752\\_2010\\_num\\_52\\_1\\_1532](https://www.persee.fr/doc/onoma_0755-7752_2010_num_52_1_1532) [consulté le 15 février 2021].
- Skinn, Dez. 2009. *Comic art now. Ilustración del cómic contemporánea*. Prólogo de Mark Millar. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Verneret, A.-S. 2011. « Nommer le conflit. Le cas de l'Alsace pendant son annexion de fait au Troisième Reich, 1940-1945 ». *Trajectoires*, n° 5. [En ligne] :  
URL : <https://journals.openedition.org/trajectoires/828> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/trajectoires.828> [consulté le 15 février 2021].
- Weinberg, Gerhard L. 2016. *La segunda guerra mundial: Una historia esencial*. Crítica Barcelona.
- Zunzunegui, É. 2017. La littérature européenne du XX<sup>e</sup> siècle : des stèles levées à la mémoire de la Shoah ? In : *La littérature européenne*, p. 137-158. ROMA TRE-PRESS.

## Notes

1. Page de l'association « Déportés militaires & Malgré-nous » <https://www.malgre-nous.eu/> [consulté le 15 février 2021].
2. Ce sera désormais l'abréviation du titre *Le voyage de Marcel Grob*.
3. Ingrao, Christian, historien du nazisme et commissaire scientifique de l'album.

4. Entretien avec l'auteur : <https://www.radiofrance.fr/les-editions/livres/le-voyage-de-marcel-grob> [consulté le 15 février 2021].
5. Moyen très utilisé pour créer l'expectation chez le lecteur. McCloud. S. 2019.
6. Clin-d 'œil sur les faits réels car c'est quand Philippe Collin trouve le carnet de l'armée allemande de son grand-oncle quand il va découvrir qu'en effet, il avait fait partie de la Waffen SS sans être volontaire.
7. Lire l'article *Couleur directe* de Thierry Groensteen : <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article63> [consulté le 15 février 2021].
8. Expression utilisée par P. Collin pour décrire la façon dont ils ont été enlevés de leur vie par le pacte de germanisation : <https://www.franceinter.fr/emissions/affaires-sensibles/affaires-sensibles-28-janvier-2020> [consulté le 15 février 2021].
9. Témoignage véridique utilisé par l'auteur. Collin explique lors de l'entretien cité dans la note 4 qu'il a trouvé ce fait dans les archives pendant qu'il faisait ses recherches et a décidé de le placer dans son histoire étant donné qu'il a été reconnu dernièrement.
10. Informations sur le Jugement de Marzabotto. [https://elpais.com/diario/2007/01/15/internacional/1168815606\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/01/15/internacional/1168815606_850215.html) [consulté le 15 mars 2021].
11. Jugement d'Oradour-sur-Glane, ouvert en 1953 : <http://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2018/01/11/26010-20180111ARTFIG00306-il-y-a-65-ans-s-ouvrait-le-proces-du-massacre-d-oradour-sur-glance-symbole-de-la-barbarie-nazie.php> [consulté le 15 février 2021].





ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

## Les influences du film noir américain sur les bandes dessinées pseudo-préhistoriques de Philippe Foerster

**Isabelle Moreels**

Universidad de Extremadura, Espagne  
imoreels@unex.es

<https://orcid.org/0000-0002-4132-8454>

**José Julio García Arranz**

Universidad de Extremadura, Espagne  
turko@unex.es

<https://orcid.org/0000-0002-7052-8754>

Reçu le 26-02-2021 / Évalué le 05-03-2021 / Accepté le 17-05-2021

### Résumé

Les albums de la série *Silex Files* du Belge Philippe Foerster - *Chaînon manquant* (2002), *Le Silence des fossiles* (2003) et *Psycho-Sapiens* (2004) - constituent un exemple original de transmédiatité. Car ils conjuguent la veine bien connue de la bande dessinée et du film d'animation héritière des *Flintstones*, relative à une vision intentionnellement anachronique de la préhistoire, avec la tradition de la littérature policière et du film noir nord-américains. Notre contribution vise, dès lors, à analyser dans le langage verbal et graphique de cette trilogie l'intégration des différents traits caractéristiques du genre du film noir américain, aux niveaux structurel, thématique et esthétique. Pour ce faire, nous relèverons les diverses références intertextuelles et cinématographiques qui parsèment les aventures du détective protagoniste Rex Raw, entre hommage et parodie, grâce à l'humour particulier du dessinateur et scénariste francophone.

**Mots-clés** : Philippe Foerster, *Silex Files*, bande dessinée, film noir américain, transmédiatité

### Las influencias del cine negro norteamericano en el cómic pseudo-prehistórico de Philippe Foerster

### Resumen

Los álbumes de la serie *Silex Files* del belga Philippe Foerster - *Chaînon manquant* (2002), *Le Silence des fossiles* (2003) y *Psycho-Sapiens* (2004) - constituyen un ejemplo original de transmedialidad. En ellos se conjuga la vena muy conocida del cómic y del cine de animación heredera de los *Flintstones*, relativa a una visión intencionalmente anacrónica de la prehistoria, con la tradición de la literatura policiaca y del cine negro norteamericano. Por lo tanto, nuestra contribución tiene como objetivo analizar en el lenguaje verbal y gráfico de esta trilogía la integración

de los diferentes rasgos característicos del género del cine negro norteamericano a unos niveles estructural, temático y estético. Para ello señalaremos diversas referencias intertextuales y cinematográficas que aparecen en las aventuras del detective protagonista Rex Raw, entre homenaje y parodia, gracias al humor particular del dibujante y guionista francófono.

**Palabras clave:** Philippe Foerster, *Silex Files*, cómic, cine negro norteamericano, transmedialidad

### The influences of American *film noir* in Philippe Foerster's pseudo-prehistorical comics

#### Abstract

The *Silex Files* series by Belgian comics artist Philippe Foerster (*Châîons manquants* (2002), *Le Silence des fossiles* (2003) and *Psycho-Sapiens* (2004)- is an original example of transmediality. The unmistakable humour associated with comics and animated cinema which originated with the *Flintstones*, and which relates to an intentionally anachronistic vision of prehistory, is combined with the traditions and conventions of American crime literature and *film noir*. At a structural, thematic and aesthetic level, our work aims to analyse the integration of different American *film noir* characteristic features in the verbal and graphic language of this trilogy. Using the distinctive humour of the French-speaking cartoonist and screenwriter, we look to outline the various intertextual and cinematographic references (from tribute to parody) that appear in the adventures of the lead detective Rex Raw.

**Keywords:** Philippe Foerster, *Silex Files*, comic, American *film noir*, transmediality

#### Introduction<sup>1</sup>

Les trois albums *Châîons manquants* (2002), *Le Silence des fossiles* (2003) et *Psycho-Sapiens* (2004)<sup>2</sup> ont été publiés dans la collection « Troisième Degré » des éditions bruxelloises du Lombard. Leur titre générique *Silex Files* fait simultanément allusion à deux séries télévisées cultes : le programme de vulgarisation scientifique *The Sex Files* (1998-2005) et surtout les célèbres enquêtes de *The X-Files* mettant en scène, depuis 1993, deux agents spéciaux du F.B.I. Alors que la réflexion théorique actuelle souligne qu'« il devient absolument nécessaire de comprendre les œuvres contemporaines comme parties non isolées d'un univers médiatique unique » (Deprêtre, Duarte, 2019 : 16), ces narrations du Belge Philippe Foerster (né à Liège en 1954 et formé à l'Institut Saint-Luc de Bruxelles) s'avèrent spécialement intéressantes. Car elles proposent une synthèse de deux perspectives indépendantes de la culture contemporaine : le filon de la bande dessinée et du cinéma d'animation relatif à une vision ludiquement anachronique de la préhistoire,

d'une part, et la tradition de la littérature policière et du film noir nord-américains, de l'autre. Ainsi l'affichent les couvertures des albums, mêlant animaux de l'âge de la pierre et autres éléments supposés préhistoriques à des images clichées de détective armé, cigarette aux lèvres, non loin d'une bouteille d'alcool, sans oublier la présence d'une figure féminine érotisée.

Si nous avons déjà eu l'occasion d'étudier spécifiquement les nombreux stéréotypes préhistoriques de ces volumes, qui les situent dans le sillage des *Flintstones* - alias *Pierrafeu* -, pour présenter une société transcontextualisée où les êtres humains côtoient des dinosaures<sup>3</sup>, nous nous focaliserons ici sur l'autre versant de l'esprit créatif du dessinateur et scénariste francophone, à savoir l'analyse de la transposition burlesque des films policiers classiques hollywoodiens, aux conventions bien établies. Signalons d'entrée de jeu que Ph. Foerster, collaborateur de longue date du mensuel *Fluide Glacial*, avec la publication de multiples albums à son actif, n'a jamais eu son goût pour le cinéma états-unien et ses thématiques les plus inquiétantes, signant dès le début de sa production bédéique des planches à l'humour sombre.

## 1. Origine, caractéristiques et évolution du film noir nord-américain

Comme l'a mis en évidence Román Gubern, différents facteurs sont intervenus dans la naissance et l'essor du film noir aux États-Unis. D'une part, la sensation de malaise et d'angoisse qui opprime la société nord-américaine de l'après-guerre - situation déjà reflétée dans les films policiers, d'espionnage et les mélodrames produits au cours de la Deuxième Guerre mondiale - ainsi que l'augmentation exponentielle de la criminalité constituent les principaux éléments psychosociaux à l'origine de l'épanouissement du film noir. D'autre part, il faut tenir compte de la popularité acquise dès les années 30 par les romans « noirs » d'auteurs tels que Dashiell Hammett, Raymond Chandler ou Mickey Spillane. Toutefois, cette mode ne bénéficie pas immédiatement d'une transposition au niveau cinématographique, dans l'attente que des producteurs investissent les capitaux nécessaires, la version filmique du *Faucon maltais* (*The Maltese Falcon*) réalisée par John Huston en 1941, à partir du roman homonyme de D. Hammett paru onze ans plus tôt, étant considérée comme l'œuvre pionnière de ce courant. Alors que les suspicions politiques et la persécution de la chasse aux sorcières contraignaient les réalisateurs nord-américains à renoncer au réalisme critique, ils trouvèrent un refuge dans le genre du film noir qui, au départ d'une ambiance sordide et d'une mise en scène ténébreuse

*donnait, sous forme de parabole, un reflet pessimiste de la réalité sociale, montrant un monde en décomposition peuplé d'êtres dépravés, de criminels*

*sadiques, de policiers vénaux, de femmes amORALES et de personnages toujours rongés par l'ambition et la soif d'argent ou de pouvoir, dans un fouillis d'intrigues criminelles et de conflits psychanalytiques* (Gubern, 1982 : 60-61)<sup>4</sup>.

La conjugaison de ces éléments aboutit à des trames beaucoup plus complexes et troubles que celles des films policiers réalisés avant le conflit mondial. Selon ce que soulignait Nino Frank, dans un article de L'Écran français publié le 28 août 1946, où il lance la dénomination de ce nouveau genre policier<sup>5</sup> : « Ainsi ces films 'noirs' n'ont-ils plus rien de commun avec les bandes policières de type habituel. Récits nettement psychologiques, l'action, violente ou mouvementée, y importe moins que les visages, les comportements, les paroles - donc la vérité des personnages [...] » (Frank, 1946 : 14). Le film noir apparaît dès lors comme « le courant le plus dense et homogène du cinéma américain d'après-guerre » pour reprendre les termes de R. Gubern (1982 : 60). À la suite de Noël Simsolo, l'on pourrait déplorer que la spécificité de cette appellation de « film noir » se soit diluée : « Aujourd'hui, des critiques englobent sous ce label tous les films criminels de l'histoire du cinéma (passée, présente et à venir) - thriller, suspense, film à énigme ou d'investigation, aventures policières aux aspects documentaires, mélodrame sur la délinquance juvénile, road movie déjanté ou production gore avec serial killer » (Simsolo, 2005 : 11).

Cependant, dans le cadre habituel de la lutte contre le crime organisé du film noir digne de ce nom - il s'agit d'histoires dramatiques qui mettent au premier plan la mort ou la violence assassine tout au long du déroulement du récit -, sont récupérés des stéréotypes et des conventions de la littérature policière du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi se trouvent mis en scène le détective sagace mais à la vie désordonnée, les mafieux qui menacent l'ordre légal, le policier soumis aux tensions d'une société corrompue, ou la femme fatale, attractive et séduisante, quoique dangereusement proche du côté le plus équivoque de la vie. En ce sens, nous avons affaire à un genre rendant l'ambiance de crise morale, pour générer un répertoire sordide d'histoires de psychologie criminelle, aux antipodes d'une vision excessivement optimiste et idéalisée de la réalité de la part d'une société encore immergée dans le « rêve américain » avec le traditionnel - et rassurant - cliché du triomphe du Bien sur le Mal. Cette prise de distance par rapport au manichéisme laisse transparaître une perspective fataliste de la réalité, de sorte que, généralement, les personnages, de quelque côté de la loi qu'ils se trouvent, représentent des antihéros, dont le triomphe dans la vie n'est jamais qu'apparent.

L'une des caractéristiques du film noir réside dans la contemporanéité de l'action narrée, autrement dit elle se situe à la même époque que le moment de son tournage. Néanmoins, ce trait distinctif, qui peut s'appliquer à son étape la plus



classique, se dilua au fur et à mesure de l'évolution du genre. Après une première phase - années 40 -, où, en accord avec ses modèles romanesques, ce type de long métrage abordait exclusivement la lutte contre le crime organisé, il dérive progressivement vers un accroissement des doses de violence et de fascination érotique. À partir de la décennie des années 70, en réaction à la décadence du genre « à l'état pur », les films policiers se virent conditionnés par l'introduction de composantes de mystère et d'action, donnant lieu à ce qui fut nommé *thriller*, caractérisé par son ton hybride aux ingrédients issus d'autres genres. Certains cinéastes récupérèrent même les paramètres essentiels du film noir, mais en changeant le décor, de sorte qu'il mêle western, terreur, mélodrame ou encore science-fiction. De cette manière, le genre s'insère dans une dynamique renouvelée qui le rend plus éclectique quant à son traitement esthétique et visuel, tout en maintenant inchangée son éthique noire de l'existence. Ph. Foerster paraît dès lors s'unir à ce mouvement révisionniste en déplaçant l'argument, l'ambiance et les personnages du film noir dans une préhistoire fictive. En effet, il reprend un versant de la bande dessinée déjà bien consolidé depuis avant la Deuxième Guerre mondiale, qui consiste à insérer à l'âge de la pierre des éléments de la vie et de la culture contemporaines - architecture, mobilier, décoration des logements, objets tels que des briquets Zippo ou des revolvers, ainsi que des détails de l'habillement (chapeaux, lunettes, cravates et nœuds papillons à l'aspect archaïsant). Cependant, ceux-ci sont mêlés, de manière intentionnellement anachronique, à d'autres ingrédients préhistoriques comme des armes en pierre taillée, des colliers de dents ou de coquillages, des vêtements en peau de bête grossièrement cousus aussi bien que tout type de dinosaures et de créatures des ères antérieures à la nôtre circulant sur terre, sous eau ou dans les airs. L'auteur belge relève le défi de fondre de manière humoristiquement vraisemblable deux univers : celui de l'homme des cavernes et celui dérivé de la littérature et des films policiers du milieu du siècle passé.

Ajoutons que, autant par leur contenu expressif que par leur stylisation visuelle, les films noirs mettent en évidence un lien avec l'expressionnisme, auquel ils ont emprunté les illuminations ténébreuses jouant sur un clair-obscur marqué, les contre-jours, l'ambiance tendue, l'humidité de l'atmosphère et le ton sombre de leurs décors. Cette esthétique fut partiellement déterminée par l'ascendant de l'expressionnisme du centre de l'Europe des années 20, spécialement de films « gothiques » comme *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1920), réalisé par Robert Wiene, et *Nosferatu le vampire* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau, ainsi que par les films américains de terreur et de gangsters des années 30, qui avaient eux-mêmes été influencés par ces œuvres allemandes à travers les réalisateurs ayant immigré à Hollywood (Sánchez Noriega, 2018 : 159-160). Or Ph. Foerster, à

certaines moments de ses récits, a recours à une mise en scène nettement inspirée de cette esthétique, comme on peut le voir dans les nombreux passages nocturnes qui se succèdent tout au long des trois albums, mais surtout lors des différents événements ayant lieu dans les dépendances lugubres de la Résidence Hyoung - hôpital psychiatrique du célèbre docteur Khâarl Hyoung (3). Prédominant alors les formes irrégulières, inclinées et dissymétriques de l'architecture. Il faudrait encore évoquer un lien possible de l'argument avec *Le Cabinet du Docteur Caligari* par le fait que le docteur Hyoung se sert d'un de ses patients déséquilibrés, Orn O'Grao, pour perpétrer les crimes qui servent ses intérêts.

## 2. L'intégration des invariants des films noirs dans *Silex Files*

À partir des traits génériques des films noirs tracés ci-dessus, nous observons que ces influences cinématographiques sont parfaitement perceptibles dès la conception structurale des narrations de *Silex Files*. En syntonie avec la densité narrative habituelle de la filmographie « noire », où les actions se succèdent avec rapidité et sans causalité évidente, les récits de Ph. Foerster se dédoublent. Le lecteur suit deux histoires, dont les personnages principaux sont respectivement le détective Rex Raw et sa secrétaire Uma Pooh, dévoilant une série de faits et de situations apparemment sans connexion, mais qui vont converger vers la fin de l'épisode et la résolution insoupçonnée du cas. S'avère également significative l'incorporation de cartouches autonomes aux vignettes, avec des textes servant au scénariste à éclaircir les détails ou les situations les plus obscures de la trame : ceux-ci constituent la version graphique de la voix off à la première personne du singulier, caractéristique des films noirs - remarquons qu'ils se réduisent considérablement dans le troisième volume. Un tel procédé permet d'adopter un point de vue laissant s'exprimer davantage de subjectivité dans la narration, de manière à obtenir l'identification du spectateur/lecteur avec le protagoniste qui utilise directement le « je » de la sorte. Ce principe de récit personnel ou subjectif devient un élément incontournable du style « noir », lié à l'usage du *flash-back*. Nous constatons l'emploi de ce dernier recours dans *Le Silence des fossiles* où, à la fin du récit, une série de vignettes relatives à divers événements passés, colorées dans une gamme chromatique rappelant la tonalité sépia des photos anciennes, reconstruit les activités délictueuses successives d'Orouk, rapportées par Rex Raw (Foerster, 2003 : 43-45). En outre, il faut signaler le volume important occupé par les phylactères, qui transpose l'extension des dialogues des films du genre, alors que Rex Raw, lors de ses conversations avec les autres personnages ou au cours de ses interrogatoires à la recherche d'information ou d'indices, se caractérise par le ton cassant de ses répliques, fréquemment cyniques. Il s'exprime dans un langage

semé d'anglicismes sans hésiter à recourir à l'argot, ses fréquents jeux lexicaux y introduisant une touche d'humour grinçant voire d'ironie qui fait sourire le lecteur complice.

Parallèlement, le contexte dans lequel se déroulent les intrigues de la série *Silex Files* correspond de manière évidente à la tradition des films noirs, où, ainsi que l'a montré A. Deyzieux, « les clichés abondent balisant le genre parfois jusqu'au caricatural » (Deyzieux, 2002/3 : 25). La ville et la nuit constituent le cadre dramatique essentiel des albums et, du milieu urbain, sont choisis, comme il se doit, les rues vides, les faubourgs et les clubs nocturnes, « espaces marginaux où guette le Mal » (Sánchez Noriega, 2018 : 165). Cependant, l'environnement rural offre un contraste marqué avec l'agglomération citadine ; il représente un cadre de vie paisible, un lieu où se ressourcer pour retrouver la sérénité - après sa fuite de la Résidence Hyoung, Raw se remet dans une ferme isolée d'élevage de *gallinodons* (ancêtres préhistoriques du poulet), dont les propriétaires le soignent aimablement (Foerster, 2004 : 34-37). Pour les deux premiers volumes, l'action se déroule essentiellement à Paléocity, évidente transposition pléistocène de New York. Dès la vignette d'ouverture de l'album initial, et au début du deuxième, nous reconnaissons, parmi d'autres gratte-ciels excavés ou façonnés dans la pierre, l'Empire State Building, la tour Chrysler, le Woolworth Building, la Metropolitan Life Insurance Tower et probablement même l'édifice de la Bourse avec son fronton caractéristique. Les échelles en bois accrochées aux façades des pseudo-gratte-ciels rappellent, quant à elles, les escaliers de service extérieurs des buildings new-yorkais (Foerster, 2002: 35). La mégapole, où, entre feux de circulation, circulent des dinosaures et d'autres monstres préhistoriques<sup>6</sup>, constitue le cadre d'affrontement entre bandes mafieuses, de trafic de drogue ou de contrôle délictueux du marché de la part des syndicats ou groupes de pression les plus influents du moment - pédicures (1) ou coiffeurs (2). D'ailleurs, une formulation quasiment identique au début de *Chaînon manquant* et du *Silence des fossiles* nous présente Paléocity comme « conglomérat de tous les vices [crimes et délits] et de toutes les turpitudes de la préhistoire » (Foerster, 2002 : 3 ; 2003 : 4). Il n'est pas difficile de trouver des parallèles entre Chinatown et Migoutown (2) - une banlieue marginale de Paléocity où vivent, dans un régime d'exploitation et de misère, les Miganthropes (surnommés Migous), une sorte d'abominables hommes des neiges émigrés des montagnes enneigées du nord. Il ne manque pas des bouges nocturnes de mauvaise réputation, comme l'*Obèse Circus* (1) - lieu mal famé fréquenté par des hominidés de la race des Obésanthropes -, ou *La Grande Mezozoa* (2) - une boîte de *Little Cro-Magnon* réputée pour ses spectacles de *drag-queens*. S'y ajoute la maison close de *madame Glôdd* (2), avec une allusion implicite à la célèbre proxénète française

*Madame Claude*, qui gérait un réseau de prostitution de luxe à Paris dans les années 1960-1970. Par contre, *l'Iguanodon Rose* (1) représente un des établissements chics pour homo sapiens branchés.

De plus, nous observons dans le mobilier du bureau de Rex Raw les éléments caractéristiques des officines de détectives cinématographiques, mais adaptés au cadre préhistorique : chaises et tables élaborées en bois, ou à base d'os comme les corbeilles à papiers, systèmes de classification de dossiers en pierre taillée, etc. Afin de conserver un ingrédient emblématique du décor des films noirs, il faut souligner que, malgré la présence de téléphones portables primitifs, les ordinateurs sont, eux, inexistant, la secrétaire Uma continuant à frapper ses rapports sur une machine à écrire traditionnelle (cf. la couverture du premier album).

Il est vrai que la gamme chromatique des vignettes de cette série bédécque en couleur détonne parfois par la présence notamment de taches ou flaques de sang et de teintes franchement criardes - surtout dans les apothéoses dramatiques finales, dont le dynamisme se trouve renforcé par le découpage nerveux au niveau de la succession des cases. Néanmoins, Ph. Foerster essaye aussi de rendre dans son graphisme les effets de demi-jours et d'ombres propres du genre cinématographique en noir et blanc à la base de son inspiration. Ainsi, après l'explosion de l'élastiquanthrope dont la tonalité rouge envahit les planches finales de *Psycho-sapiens*, la dernière page - qui représente la clôture de la série *Silex Files* - revient à la sobriété d'une ambiance nocturne avec effets de clairs-obscur sous la lumière de la lune. De même, le type de cadrage, tant au niveau de l'angle de vue que du plan choisis, peut parfois rappeler les jeux de caméra, telle cette suite de trois vignettes passant d'une légère plongée à un zoom en plan américain, puis un cadrage oblique, lors de la sortie de Rex Raw du bar de *l'Obèse Circus* à la poursuite d'un suspect dans une ambiance nocturne (Foerster, 2002 : 15).

Si nous nous intéressons à présent aux personnages de la série de Ph. Foerster, le protagoniste indiscutable en est le détective privé Rex Raw, cette fonction constituant également le rôle principal de nombreux films noirs. Comme l'a synthétisé José Luis Sánchez Noriega (2018 : 163-165), le détective privé de ce genre cinématographique, selon les modèles de Sam Spade, Philip Marlowe ou Mike Hammer, est souvent un ancien policier retiré, être solitaire qui, quoiqu'il ne manque pas de relations, se caractérise par un individualisme récalcitrant et méfiant, dont le seul intérêt paraît le motif économique ou l'obtention de bénéfices matériels. Une idylle amoureuse pourrait surgir, mais le protagoniste préfère éviter de manifester ses sentiments de peur que la femme qui l'attire finisse par le trahir. Son profond scepticisme face à l'existence l'amène à manier l'ironie et un rire sardonique vis-à-vis d'autrui aussi bien que pour se moquer de ses propres succès.

Il n'hésite pas à violer la loi afin d'arracher des aveux ou de faire progresser son enquête, dans le but de démasquer les criminels qu'il méprise, spécialement lorsqu'il s'agit de personnalités fortes de leur pouvoir.

Or Rex Raw - dont le nom bref et sonore définit le caractère tranchant, par son allusion double au féroce *Tyrannosaurus Rex* et à l'adjectif anglais « raw » (c'est-à-dire rude) - correspond fidèlement à ce paradigme. En outre, il est vêtu des attributs stéréotypés de ce personnage archétypal : un trench-coat et son inséparable chapeau de feutre, le graphisme de ce couvre-chef ayant changé depuis la dernière partie de l'album initial. Dès les premières vignettes de chacun des trois volumes, par le biais combiné du dessin et du texte (surtout des cartouches au rôle de voix off), se trouvent explicitement tracés les traits identificatoires du protagoniste, présenté d'emblée comme le « tout premier détective privé de l'histoire de l'humanité » (Foerster, 2002 : 3). *Le Silence des fossiles* y ajoute une note franchement cocasse en nous montrant, à la page d'ouverture, Rex Raw parti en chasseur solitaire dans une région inhospitalière au sud de Paléocity à la recherche du trenchcoatosaur qui, grâce à sa collerette, lui permettra de se confectionner un nouvel imperméable indispensable à l'approche de la saison des pluies (Foerster, 2003 : 3-4). Par ailleurs, la maigre clientèle du détective le fait vivre dans une situation permanente de pénurie économique<sup>7</sup>, les factures impayées s'accumulant sur son bureau. Les nombreux mois de loyer dus lui font craindre l'expulsion et il ne peut régler ses dettes avec le chef de la mafia Cro-Magnon - Dino Kanino est son bookmaker, vu sa passion pour le jeu qui le fait parier aux courses de velociraptors. Rex Raw se déplace à dos d'un rhinocéros d'occasion et, fumeur invétéré, il a aussi constamment à portée de la main une bouteille de Jurassic whisky. De tels éléments définitoires de la conduite et de l'équipement de Raw s'inspirent clairement de personnages comme le Sam Spade créé par D. Hammett, plus sombre, sarcastique, expéditif et violent que les détectives classiques. Bien défini par le Humphrey Bogart du *Faucon maltais*, ou le Philip Marlowe imaginé par le romancier R. Chandler dans *Le Grand Sommeil* (*The Big Sleep*) deux ans auparavant - également interprété au cinéma par Humphrey Bogart, avant Robert Mitchum, ainsi que par Robert Montgomery et James Garner dans des aventures postérieures -, il est porté sur la bouteille et apparemment impassible face aux tentatives de séduction des femmes fatales. De manière parallèle, Rex Raw se montre toujours indifférent au charme de sa jeune et affriolante secrétaire, sagace et décidée, mais qui lui joue parfois des tours, bien que son esprit d'initiative permette, comme nous l'avons déjà indiqué, que la trame des histoires puisse se dédoubler en récits parallèles. Mentionnons, en outre, les singuliers animaux de compagnie de ces deux personnages. Car Rex

Raw compte sur un poussin de ptérodactyle appelé Uzi - or il s'agit du nom par antonomase de l'emblématique mitraillette d'usage policier, d'origine israélienne, conçue par Uzi Gal -, capable de recracher des balles taillées en silex avec la force d'une arme à feu. Uma, quant à elle, est escortée par le Pélikodon Vouiton - en écho évident à la célèbre marque Louis Vuitton -, la profonde poche membraneuse du bec de cet ancêtre du pélican lui servant de sac à main.

L'un des personnages incontournables des films noirs est la femme fatale, figure dominante de vamp aux activités criminelles et perverses qui, grâce à son intelligence machiavélique, use de sa beauté et de son pouvoir de séduction sexuelle pour arriver à ses fins ambitieuses, répondant à des intérêts égoïstes et sordides. Ce personnage apparaît dans *Silex Files* sous les traits de Tara Krom (1), une vampirique blonde voluptueuse, veuve du célèbre professeur Rô Krom de l'université de Paléocity. Elle essaye à tout prix mais en vain de séduire Raw afin de récupérer le mystérieux coffret renfermant le fruit des recherches secrètes de son mari, que l'assistant de celui-ci a confié à l'agence de détectives. La létale Tara - capable de lancer des fléchettes empoisonnées avec la sarbacane que devient son fume-ci-garettte - répond pleinement, même hyperboliquement dans son occasionnelle véhémence, à l'archétype cinématographique.

Quant aux forces de l'ordre public, elles se trouvent essentiellement représentées par le lieutenant Kostaar (1 et 2), de la police municipale de Paléocity, qui se caractérise par son manque de scrupules déclaré. Avec la complaisance de tous les agents dépendant de son autorité, il accepte régulièrement des pots-de-vin de la mafia Cro-Magnon, de sorte qu'il devient un sbire de plus aux ordres du « parrain » Dino Kanino, son leader. Toujours impliqué dans les affaires troubles de la mégapole, il donne la réplique à Raw lors de dialogues tranchants et cyniques. Avec, comme lui, une sempiternelle cigarette aux lèvres - sans le reproduire tel quel, le motif coloré ornant son paquet évoque la marque Marlboro (Foerster, 2003 : 20) -, Kostaar s'alimente de hamburgers et de limonades. Selon les moments, il tente d'empêcher les progrès de Raw ou se sert de lui pour accomplir, sous la menace, les sombres projets du chef de la mafia. Suivant l'exemple de ce dernier, il compte sur l'aide de son propre gorille policier, un géant stupide nommé Mo-onk, disposé à tout bout de champ à employer sa « méthode d'interrogatoire personnelle » pour obtenir des aveux (Foerster, 2002 : 33-34).

Un autre personnage récurrent de *Silex Files*, indicatif des connexions avec le film ou le roman noir, est Dino Kanino, l'implacable chef omniprésent de la mafia Cro-Magnon que nous venons de mentionner, dont le nom et la figure s'inspirent très probablement d'êtres réels<sup>8</sup>. Il se trouve accompagné en permanence de ses gardes du corps, dénommés significativement King et Kong (Foerster, 2002 : 25-26,

36 ; 2003 : 38)<sup>9</sup>, tueurs bornés qui n'ont aucun scrupule pour recourir à la force voire la violence. Ils cassent par exemple les doigts de Raw afin de lui faire payer ses dettes contractées au jeu, si bien que Kanino souligne qu'il s'agit à juste titre de ses « hommes de main » (Foerster, 2002 : 26), selon un de ces jeux linguistiques jouant sur le double sens chers à Ph. Foerster et fréquents dans la bouche de ses personnages. Dans le troisième album, où à la différence des deux premiers n'apparaît plus Dino Kanino, mais exercent un rôle de prépotence démoniaque à la Résidence Hyoungh les docteurs Hyoungh et Lakhan, les infirmiers de l'asile ont un véritable aspect simiesque ou d'australopithèques, ce qui assimile clairement ces assistants brutaux au concept de « gorilles ».

Il convient de remarquer la récurrence d'une composante supplémentaire tout au long de la série *Silex Files* : l'élément psychanalytique, également signalé par R. Gubern parmi les ingrédients essentiels du film noir. En effet, avec notamment la multiplication des psychopathies dans le contexte du conflit mondial, se généralise un intérêt pour les méthodes héritées de S. Freud et ses disciples, populairement vulgarisées. Se trouve dès lors remise en question la réconfortante distinction manichéenne entre « bons » et « mauvais » que nous avons déjà évoquée ci-dessus, puisque les théories psychanalytiques permettent d'expliquer les actes criminels au-delà de la dichotomie du Bien et du Mal, en tenant compte du poids de l'inconscient et des traumatismes remontant à l'enfance. Par conséquent, le délinquant est considéré comme un être pathologique, dont les actes s'expliquent par des circonstances sociales ou familiales particulières. Ainsi, les traumas et les phobies parsèment les albums analysés de Ph. Foerster, outre l'aversion psychosomatique de Rex Raw pour les gallinodons et l'incontrôlable cleptomanie d'Uma Pooh. L'obsession de celle-ci se manifeste spécialement dans le deuxième épisode de la série, où la jeune femme se voit sur le point d'être emprisonnée et jugée pour ses multiples vols (Foerster, 2003 : 20-22). C'est pourquoi, elle entame un traitement psychiatrique, à l'occasion duquel surgit le bébé-pithèque, une poupée récupérée de sa petite enfance pour jouer le rôle d'« objet transitionnel », dans le but de combattre le besoin compulsif d'Uma de s'emparer du bien d'autrui. La pathologie de la secrétaire se prolonge jusque dans le dernier volet de la trilogie, au titre révélateur : *Psycho-sapiens*. Se concentrent intentionnellement dans ce volume de nombreux cas de psychopathes, déclarés comme tels dans la narration, parce qu'y jouent un rôle de premier plan deux personnages exerçant leurs fonctions dans un asile d'aliénés, les docteurs Hyoungh et Lakhan, dont les noms renvoient de manière transparente aux psychothérapeutes Carl Gustav Jung et Jacques Lacan. Un autre exemple de trouble qui mériterait une thérapie, décrit dans cet album, est le comportement de l'« agent spécial » Taroun Grompf du E.P.H.B.I.A.Y.E.

- « Établissement Paléozoïque Hyperfonctionnel des Bureaux d'Investigations Administrés par des Yuppies Efficaces » (Foerster, 2004 : 7). Malgré l'assurance qu'il affiche, ce personnage se montre absolument dépendant, non seulement des lourds protocoles bureaucratiques officiels, mais aussi des desiderata de sa mère, avec laquelle il vit. Il exprime d'ailleurs ses inhibitions grâce à son hobby, l'art rupestre, au moyen duquel il représente notamment des natures mortes de piles de dossiers (*op. cit.* : 20). Mentionnons encore la pulsion de mort qui dirige l'activité d'Orn O'Grao, grand psychopathe transformé en *élastiquanthrope* - homme élastique - suite à des injections de caoutchouc de la part du docteur Hyoungh, censé le soigner, mais l'utilisant en réalité pour assassiner l'inventeur du pneu grâce au truchement d'un hypnosauve. Échappant au contrôle de son soi-disant thérapeute, ce malade mental devient tueur en série, surnommé par la presse Jack l'Émondeur - référence évidente au mythique Jack l'Éventreur. Car ce maniaque coupe systématiquement les orteils de ses victimes, obsédé d'avoir perdu sa beauté et son existence prospère de président du syndicat des pédicures à cause des brûlures qui l'ont irréversiblement défiguré et ont exacerbé ses névroses latentes lors de l'éruption du Krakatoba. Cette explosion volcanique ayant été relatée à la fin du premier tome de la série, alors que Raw enquêtait sur les activités délictueuses d'Orn O'Grao, voilà la boucle bouclée lors du dénouement du troisième et dernier volume.

### 3. Autres empreintes de la transmédiabilité<sup>10</sup> d'origine cinématographique-littéraire

Nous pouvons repérer dans *Silex Files* diverses allusions à d'autres œuvres cinématographiques ou (para)littéraires aussi bien qu'à des séries considérées comme proches du film noir. Ainsi, un moment-clé d'intertextualité filmique se produit dans *Psycho-sapiens* lorsque son protagoniste, interné à la Résidence Hyoungh, fait la connaissance d'un autre reclus qui ne paraît pas un aliéné mais le simule quoiqu'il maintienne son calme et se montre coopératif pour éviter la lobotomie. Ce faux malade confie au détective s'appeler Muldher et être un ex-agent du E.P.H.B.I.A.Y.E., confirmant de la sorte les liens du titre générique de la bande dessinée avec *The X-Files*. Car ne peuvent nous échapper, en plus de la quasi-identité de leurs noms à un H près, les affinités entre le personnage de Ph. Foerster, qui dit avoir été taxé de fou et enfermé à cause d'un vaste complot où se trouvent impliqués des membres des services secrets ainsi que de hauts responsables du gouvernement, et le Fox Mulder de la série télévisée. En effet, ce dernier, membre du F.B.I., se caractérise par sa profonde conviction d'une énorme conspiration voulant cacher l'existence d'une vie extraterrestre, parallèlement au compagnon de Rex Raw qui, lui, affirme qu'on l'empêche de révéler à l'opinion



publique la découverte de l'évolutionnisme. Selon cette théorie, les espèces de l'homo sapiens, l'homme de Cro-Magnon et l'australopithèque descendent successivement l'une de l'autre et ne peuvent donc coexister, si bien que Muldher clame que le monde dans lequel il vit avec ses contemporains n'est pas possible. Il s'agit d'une pirouette intéressante au niveau narratif vu que nous y identifions quasiment une métalepse de l'auteur qui fait dire au personnage qu'il a créé : « c'est un univers factice !! Nous n'existons pas » (Foerster, 2004 : 19), précisément dans son dernier album de la série.

Observons, de plus, que la référence faite par Muldher à un grand brûlé totalement défiguré de la Résidence Hyoungh et dangereusement agressif avec les autres patients, traité dans la salle H - cette lettre figurant sur le linteau de sa porte est due au rôle-clé qu'y joue l'hyposaure -, établit une relation avec *V pour Vendetta* (*V for Vendetta*), série bédéique conçue par Alan Moore et David Lloyd dans les années quatre-vingt et transposée au cinéma par le réalisateur James McTeigue en 2006 (c'est-à-dire après *Silex Files*). Le protagoniste de ces albums, désigné par V - ce nom dérive du chiffre romain V de la chambre où il a été interné -, a été un des prisonniers enfermés par le gouvernement au camp de concentration de Larkhill. Or, objet d'horribles expériences médicales parmi d'autres victimes, il y a miraculeusement survécu et a développé d'extraordinaires aptitudes qui ont fait de lui un tueur insaisissable, comme le patient du docteur Hyoungh, lui aussi soumis à un traitement expérimental et devenu pour sa part un élastiquanthrope assassin. Par ailleurs, nous pouvons encore supposer un rapport des activités de l'hôpital psychiatrique imaginé dans *Psycho-sapiens* avec le récit de science-fiction *L'Île du docteur Moreau* (*The Island of Doctor Moreau*, 1896). Effectivement, dans ce roman de H. G. Wells qui a inspiré plusieurs versions cinématographiques - les dernières de 1977 (Don Taylor) et 1996 (John Frankenheimer) -, sont réalisées des greffes pour obtenir des hommes-bêtes dotés de facultés particulières. Or Rex Raw se voit adjoindre un résidu de cervelle de canidé, afin de terminer une opération d'essai de lobotomie réalisée par le docteur Lakhan dans le cadre de ses recherches sur l'étude du cerveau. La narration nous montre comment, suite à cette intervention chirurgicale, le détective a acquis certaines caractéristiques et capacités avantageuses du comportement du chien ou du loup : son flair, sa manière de se déplacer et de se défendre par ses morsures, ses grondements ainsi que ses hurlements. Nous pouvons notamment le constater dans la dernière vignette du troisième album de *Silex Files*, où, à quatre pattes sur un promontoire rocheux, le protagoniste hurle tristement à la lune, malgré la pensée réconfortante d'un os à ronger.

Outre une connexion évidente avec le cinéma d'aventures à *la Indiana Jones*, repérable dans le cadre du sanctuaire voué à la déesse Koungh à l'intérieur du

volcan Krakatoba (*Chaînon manquants*), nous remarquons également, pour une scène du *Silence des fossiles*, un rapprochement avec certains films de la série James Bond, inspirés des romans d'espionnage de Ian Fleming. Le décor de la cave du luxueux manoir du coiffeur Zizou, dans laquelle le tueur Komak se dispose à écorcher Uma Pooh auprès d'un bassin circulaire pour servir de repas à un dinosaure vorace semblable à un énorme crocodile, mais finit lui-même par disparaître dans la gueule de l'animal, renvoie à des moments de haute tension dramatique pour l'agent 007. En plusieurs occasions, il se trouve au bord de surfaces liquides où des requins sont chargés de procéder à l'exécution du scélérot de service - par exemple, *Opération Tonnerre* (*Thunderball*, 1965), *Vivre et laisser mourir* (*Live and Let Die*, 1973), *L'Espion qui m'aimait* (*The Spy Who Loved Me*, 1977) ou *Permis de tuer* (*Licence to Kill*, 1989).

Enfin, nous ne pouvons omettre les connexions du deuxième album de *Silex Files* avec le film-culte *Le Troisième Homme* (*The Third Man*), réalisé par Carol Reed en 1949 à partir d'un scénario du romancier Graham Greene et influencé par l'expressionnisme allemand. Son protagoniste américain Holly Martins a la surprise d'apprendre le brusque décès de Harry Lime, écrasé par une voiture et, tout au long de la narration où il essaye de comprendre les faits, il découvre que ce camarade d'études se trouvait méchamment impliqué dans un réseau du marché noir, trafiquant de la pénicilline frelatée à l'origine du décès de nombreux patients ou de séquelles graves chez d'autres. C'est pourquoi il a feint de mourir accidentellement, afin d'échapper à la police dans la Vienne sordide du début de la Guerre Froide, à laquelle Paléocity n'a rien à envier. De même, l'ami d'enfance migou du détective privé du *Silence des fossiles* a fait croire à sa disparition brutale (dévoré par un féroce gastornis) pour fuir le tueur à gages mis à ses trousses par la mafia avec laquelle il avait collaboré dans le cadre d'un trafic de drogue (plus exactement d'ecstazouille), provoquant une série de victimes mortelles par overdose. Mais il réapparaît à la fin du récit, comme Harry Lime. Ainsi, les parallélismes de Holly Martins avec Rex Raw, d'une part, et de Harry Lime avec Orourk, d'autre part, abondent et sous-tendent la structure narrative de l'album de Ph. Foerster.

## Conclusion

Pour clôturer cet examen des principaux liens entre les albums de *Silex Files* et les films noirs nord-américains, rappelons qu'en ce qui concerne leurs implications idéologiques, ces derniers tendent à s'éloigner du manichéisme, optant pour une perspective fataliste de la réalité. En général, leurs personnages sont des anti-héros dont les succès semblent illusoire, si bien que les épilogues s'avèrent aigres-doux. Or nous constatons qu'il en va de même chez Ph. Foerster, où les dénouements

offrent des victoires relatives malgré la résolution des énigmes, objets des enquêtes du détective privé. Il est vrai que beaucoup de coupables malfaisants trouvent la mort au terme des aventures, parfois anéantis directement par Raw ou un allié - Komak (2) ainsi que les docteurs Lakhan et Hyoungh (3) -, ou bien victimes des circonstances - Tara Krom (1) et Orourk (2), écrasés respectivement par un obésanthrope et un mammouth ; Orn O'Grao dévoré par un plésiosaure (3) -, tandis que Zizou se suicide en prison (2). Cependant, des innocents perdent aussi la vie : Ooskaar Bahbaar et ses jeunes congénères réunis dans la secte au service de Kounga (1), les miganthropes à cause d'overdoses d'ecstazouille (2), l'ingénieur Chicko et d'autres augustopithèques assassinés par le tueur en série Orn O'Grao (3). À la dernière page de chacun des trois albums, Rex Raw répète de manière parallèle, selon une formulation tout à fait identique, que « L'Humanité n'est pas encore prête pour » (Foerster, 2002/2003/2004 : 48) la pantoufle (1), l'implant capillaire (2) ni le pneu (3), inventions présentées comme des découvertes qui amélioreraient sa condition, alors qu'elles ont provoqué de multiples crimes. Ces conclusions s'apparentent à la résolution habituellement décevante des conflits des films noirs, puisque l'aboutissement des recherches criminelles n'implique généralement pas une fin totalement heureuse, mais plutôt amère et pessimiste, en raison du dévoilement d'une vérité révélant souvent une réalité gênante.

Bien des décennies après Chester Gould, à qui il revient sans doute d'avoir inauguré le genre d'une bande dessinée plutôt noire avec l'inspecteur nord-américain Dick Tracy (Deyzieux, 2002/3 : 26), Ph. Foerster s'est nourri d'une veine cinématographique très productive pour nous proposer les aventures d'un privé au profil original. Il reprend les conventions thématiques, structurales et esthétiques de l'âge d'or du film noir, tout en choisissant d'ancrer sa série bédéique hybride dans une préhistoire anachronique *cum grano salis*, grâce au rire sarcastique omniprésent distillé par son langage verbal et graphique. L'auteur introduit une distance souriante dans le processus de transmédiaticité, ce qui explique le commentaire final de son entrée au sein de l'organe de légitimation que représente le *Dictionnaire mondial de la Bande Dessinée* : « D'un trait caricatural et nerveux, Philippe Foerster renouvelle avec bonheur la bande dessinée belge » (Gaumer, 2010 : 327). La richesse de la série *Silex Files* nous invite dès lors à explorer le reste de l'ample production de cet artiste méconnu, qui vient aussi de signer les illustrations ornant les couvertures d'une toute récente réédition des principales fictions d'un des maîtres prolifiques de la littérature fantastique, Jean Ray, dont la lecture commencée à l'adolescence a marqué le bédéiste d'une empreinte indélébile.

## Bibliographie

- Badir, S. 2019. Pourquoi la transmédialité ? In : Deprêtre, E., Duarte, G. A. *Transmédialité, Bande dessinée et Adaptation*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 23-35.
- Deprêtre, E., Duarte, G. A. 2019. Prologomènes : arpentage des champs transmédiaux et adaptatifs. In : Deprêtre, E., Duarte, G. A. *Transmédialité, Bande dessinée et Adaptation*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 7-19.
- Deyzieux, A. 2002/3. « Bande dessinée et récit noir ». *Le français aujourd'hui*, n° 138, p. 23-35.
- Foerster, Ph. 2002. *Chaînon manquant*. Bruxelles : éditions du Lombard.
- Foerster, Ph. 2003. *Le Silence des fossiles*. Bruxelles : éditions du Lombard.
- Foerster, Ph. 2004. *Psycho-sapiens*. Bruxelles : éditions du Lombard.
- Frank, N. 1946. « Un nouveau genre 'policier' : l'aventure criminelle ». *L'Écran français*, n° 61, p. 8-9 et 14.
- Gaumer, P. 2010. *Dictionnaire mondial de la Bande Dessinée*. Paris: Larousse.
- Gubern, R. 1982. *Historia del cine*, vol. 2. Barcelona: Editorial Lumen.
- Sánchez Noriega, J. L. 2018. *Historia del cine*. Teorías, estéticas, géneros. Madrid : Alianza editorial.
- Simsolo, N. 2005. *Le Film noir. Vrais et faux cauchemars*. Paris: Cahiers du cinéma.

## Notes

1. Nous remercions la *Junta de Extremadura* et le *FEDER* pour le soutien économique apporté à nos groupes de recherche respectifs *CILEM (Lenguas y Culturas en la Europa Moderna : Discurso e Identidad, HUM008)* et *Patrimonio&ARTE. Unidad de Conservación del Patrimonio Artístico*. Nous tenons aussi à exprimer notre reconnaissance au personnel de la salle de documentation du Centre Belge de la Bande Dessinée de Bruxelles, grâce auquel nous avons pu consulter les sources bibliographiques nécessaires même en temps de pandémie.
2. Nous nous référons à ces trois volumes en utilisant les numéros sous lesquels ils sont publiés dans la série *Silex Files : Chaînon manquant* (1), *Le Silence des fossiles* (2), *Psycho-Sapiens* (3).
3. Cf. Moreels, I., García Arranz, J. J. (à paraître). Stéréotypes préhistoriques transcontextualisés dans les albums de *Silex Files*. In: Gracia Lana, J., Asión Suñer, A., Ruiz Cantera, L., *Dibujando historias. Más allá de la imagen*. Zaragoza: Presses Universitaires de Zaragoza.
4. Traduction de la citation originale suivante: «[...] daba, a modo de parábola, un reflejo pesimista de la realidad social, mostrando un mundo en descomposición poblado por seres depravados, criminales sádicos, policías vendidos, mujeres amorales, personajes roídos siempre por la ambición y la sed de dinero o de poder, en un revoltijo de intrigas criminales y de conflictos psicoanalíticos».
5. Il faut remarquer l'influence du nom « Série noire », donné par le scénariste Jacques Prévert à une collection de romans policiers publiée par Gallimard à partir de 1945 (étiquette inspirée, à son tour, du titre *Black Mask* d'une revue américaine du même type, relative à une nouvelle espèce de littérature policière plus réaliste et sordide).
6. Les systèmes de locomotion actuels « adaptés » comme les automobiles particulières des Pierrafeu sont évités et les personnages de Foerster se déplacent à dos de rhinocéros, dinosaures et mammouths domestiqués, ou sur des ptérodactyles.
7. Pour élargir sa clientèle, le protagoniste souhaite remettre sa carte de visite aux jeunes mariés à la sortie de l'hôtel de ville, en vantant son efficacité en cas d'adultère ou de divorce (un autre trait hérité de la vision sempiternellement pessimiste des films noirs, qui n'envisagent pas le mariage comme une source de bonheur sans nuages). Ceci donne lieu à un incident d'une page ou deux, parallèle dans les trois albums de la série, parce que Rex Raw

tombe toujours sur le même jeune marié équipé d'un gourdin et tirant par les cheveux ou coinçant sous le bras sa femme blonde ou brune. Or, au moment où le détective lui offre ses services, par un malheureux concours de circonstances, la nouvelle épouse devient chaque fois la victime mortelle d'un dinosaure surgi soudainement, péripétie qui semble remettre en question les compétences du privé incapable d'éviter le pire.

8. Songeons à « Little Dino » Saracino (né en 1972), appartenant au clan familial des Colombo et membre de la bande dirigée par Thomas Gioeli, responsable de nombreux assassinats et braquages à des centres commerciaux ainsi qu'à des banques, ou à « Big Dino » Calabro (né en 1967), ancien chef de la famille Colombo et également membre du gang de Gioeli, qui finit par être témoin protégé du gouvernement américain.

9. Une étude onomastique systématique mériterait d'être menée pour les trois albums de la série. Car les constants jeux homonymiques et paronymiques, à la base du choix des toponymes, des noms des personnages ou des types fictifs d'espèces animales - comme les canigousodons, ancêtres des canidés, en clin d'œil manifeste à la marque d'aliments pour chiens Canigou (3) -, tissent des références intertextuelles le plus souvent humoristiques ou font écho à des êtres bien réels.

10. Nous nous reportons au sens du concept synthétisé notamment par Sémir Badir (2019 : 25).





ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

## L'affiche rencontre la bande dessinée. Les œuvres d'Exem

**Laura Klára Lukács**

Université de Pécs, Hongrie  
lukacslauraklara@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6945-1289>

**Gyula Maksa**

Université de Pécs, Hongrie  
maksagyula@pte.hu

<https://orcid.org/0000-0001-5733-0033>

Reçu le 21-10-2020 / Évalué le 11-02-2021 / Accepté le 17-05-2021

### Résumé

L'art de l'affiche et la culture de la bande dessinée de Genève sont désormais officiellement reconnus comme une « tradition vivante » par la Confédération suisse. Certaines organisations locales sont également impliquées dans l'utilisation de l'affiche BD pour communiquer leurs messages. L'affiche BD genevoise combine les spécificités de la bande dessinée à celles de l'affiche. Elle hérite de l'affiche sa taille, son support, et son ton mobilisateur. Certaines caractéristiques de la bande dessinée fusionnent la conception traditionnelle de l'affiche suisse. En analysant des œuvres d'Exem (Emmanuel Excoffier), cet article découvre comment l'affiche et la bande dessinée fonctionnent ensemble en engendrant un média hybride : l'affiche BD.

**Mots-clés :** affiche BD, Exem, Genève

### El cartel se encuentra con los cómics. Obras de arte de Exem

### Resumen

El arte del cartel y la cultura del cómic de Ginebra son ahora reconocidos oficialmente como una «tradición viva» por la Confederación Suiza. Algunas organizaciones locales también están involucradas en el uso de carteles-cómic para comunicar sus mensajes. El libro del cartel del cómic de Ginebra combina las particularidades de los cómics con las del cartel. Hereda su tamaño, su soporte y su tono movilizador del cartel, y fusiona algunas características de los cómics con las tradiciones del diseño de los carteles suizos. Al analizar algunas de las obras de arte de Exem (Emmanuel Excoffier), este artículo descubre cómo el cartel y el cómic pueden trabajar juntos, creando un medio híbrido: el cartel del cómic.

**Palabras clave:** cartel del cómic, Exem, Ginebra

## Poster meets comics. Artworks by Exem

### Abstract

The poster art and the comic culture of Geneva are now officially recognized as a “living tradition” by the Swiss Confederation. Certain local organizations are also involved in the use of comic posters to communicate their message. The Geneva comic book poster combines the specificities of comics with those of the poster. It inherits its size, its support, and its mobilizing tone from the poster, and it merges some features of comics with the traditions of Swiss poster design. By analyzing some artworks of Exem (Emmanuel Excoffier), this article discovers how the poster and the comic book can work together, creating a hybrid medium: the comic poster.

**Keywords :** comic poster, Exem, Geneva

### Introduction<sup>1</sup>

Genève est un lieu privilégié pour la culture de la bande dessinée de langue française. Non seulement grâce aux auteurs marquants comme Rodolphe Töpffer, professeur de rhétorique et de littérature à l'Académie de Genève, considéré par beaucoup (par exemple Groensteen, Peeters, 1994 ; Kunzle, 2007) comme « l'inventeur » ou « le père » de la bande dessinée ou Zep (Philippe Chappuis), l'auteur de Titeuf qui est également un artiste genevois mondialement reconnu. Dans les années 1980 et 90, les dessinateurs et le public genevois ont institutionnalisé avec succès un média hybride de l'affiche et de la bande dessinée - on pourrait dire « local ». Dans cet article, nous démontrons les spécificités du contexte genevois qui rendent possible l'émergence de cette hybridation médiatique. Après, nous analysons les caractéristiques de ce nouveau phénomène médiatique, qu'on appelle l'*affiche BD*, par quelques œuvres d'Emmanuel Excoffier, connu sous le nom d'Exem, dessinateur de bande dessinée et affichiste genevois. Il est un auteur marquant dans le domaine de l'affiche BD genevois, par le grand nombre et la qualité exceptionnelle de ses affiches qu'il réalise depuis les années 80, surtout dans le domaine politique et sociale.

### Genève, cité de la bande dessinée

Les recherches sur les courants transculturels de la mondialisation et l'approche géopolitique des médias accordent une attention particulière à la concentration de pouvoir économique et culturelle des médias dans l'espace, appelée les cités des médias. D'une part, les cités des médias sont des espaces spécialisés dans la production médiatique, par exemple des centres traditionnels du cinéma ou des



« média » d'info-communication (Boulanger, 2014 : 70-74). D'autre part, les cités des médias sont aussi des villes mondialisées, qui - même si leur taille ne justifie pas le statut de véritable métropole - sont les centres financiers, intellectuels et culturels, et accueillent souvent des entreprises médiatiques, informatiques et de recherche. Dans ces villes, un environnement culturellement diversifié et des lieux de formation de haute qualité inspirent les créateurs de la production, ainsi que le public et les utilisateurs des médias (Hepp, 2006 : 165-177).

Genève est devenue « une cité de la bande dessinée » au cours des dernières décennies. Cela est démontré non seulement par le large éventail de bandes dessinées disponibles dans les collections publiques et dans les galeries, mais aussi par la présence massive des affiches, des panneaux et des peintures murales de type « bande dessinée » dans la rue, qui imprègnent la vie quotidienne de Genève. La reconnaissance institutionnelle du neuvième art s'impose par des prix annuels pour les créateurs de bande dessinée, comme le Prix Töpffer, ou par des expositions et d'autres événements de bande dessinée suivis avec un vif intérêt des médias locaux. La création d'un établissement d'enseignement supérieur spécialisé, ESBD (École supérieure de bande dessinée et d'illustration de Genève), lancé en septembre 2017, témoigne également de la haute estime de la bande dessinée. Les habitants, les décideurs, les institutions culturelles, les partis politiques, les entreprises locales et les ONG, ou du moins un nombre important d'entre eux, considèrent les importants contributeurs locaux ainsi que près de deux siècles d'histoire et d'évolution contemporaine de la bande dessinée comme leur propre tradition.

Le nom de Genève peut faire référence à la ville de cette tradition, mais il est peut-être plus convenable de parler de la République et Canton de Genève. L'émergence de Genève en tant que « cité de la bande dessinée » est le résultat d'un développement passionnant de l'histoire des médias. Rodolphe Töpffer (1799-1846) est l'auteur genevois le plus acclamé de la (proto-) bande dessinée du XIX<sup>e</sup> siècle. Des œuvres influentes des études internationales de la bande dessinée considèrent Rodolphe Töpffer comme le « père » ou « l'inventeur » de la bande dessinée moderne (Groensteen, Peeters, 1994 ; Kunzle 2007), et aussi comme le premier théoricien de la Bande Dessinée (Töpffer, [1845] 1994). Il a même abordé le sujet du *style visuel et narratif clair et éclairant* qui évite les éléments « accessoires » - des idées reflétées plus tard par les artistes suivant le style que le Néerlandais Joost Swarte a appelé *la ligne claire*, parmi lesquels le plus connu est le dessinateur belge, Hergé (Groensteen, Peeters, 1994 : 31-43).

La ligne claire est devenue un style important pour les artistes et le public de la bande dessinée genevoise, en particulier dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle, lorsque l'institutionnalisation de la riche tradition de l'affiche suisse et genevoise

croisée avec un environnement médiatique basé sur la bande dessinée a débuté. Le public genevois s'est approprié cet hybride de bande dessinée et d'affiche et il l'a considéré comme une entité essentiellement genevoise. L'affiche BD s'est résolument et réflexivement engagée dans la localité. C'est une sorte d'affiche qui utilise des procédés « à la bande dessinée », d'où vient son nom : l'*affiche BD* (Herbez 1991 ; 1996). La diffusion des affiches BD dans la République et canton de Genève a été encouragée d'une part, par l'activité des organisations en quête d'éducation civique et de sensibilisation sociale, et d'autre part, en réponse à une demande croissante d'affiches en raison des référendums fréquents impulsés par le système politique suisse engagé pour la démocratie directe.

Désormais le média de l'affiche a connu une reconnaissance générale en Suisse. Rien ne le prouve mieux que l'existence d'une base de données accessible sur internet, la *Collection suisse des affiches*<sup>2</sup>, qui rassemble les affiches numérisées par de nombreuses bibliothèques et des musées suisses. Si le visiteur du site choisit de regarder parmi les galeries en ligne celle de la Bibliothèque de Genève, il perçoit un grand nombre des créations par des auteurs de BD genevois comme Gérald Poussin, Aloys (Yves Robellaz), Tom Tirabosco, Zep et Exem. La prédominance de l'affiche BD de Genève, désormais officiellement reconnue comme patrimoine culturel immatériel suisse et comme une « tradition vivante », se traduit par le fait que près de 2 000 affiches de plus de 50 artistes de la période 1969-2010 sont enregistrés (Traditions vivantes, 2012 : 4). Bien que Genève ne soit pas un centre d'édition de bande dessinée aussi important que Bruxelles ou Paris, le croisement unique de l'affiche et de la bande dessinée avec la communication sociale et la vie quotidienne en fait une ville très importante dans la culture de la bande dessinée francophone.

La Suisse se caractérise par un système politique fédérale et décentralisé qui laisse un grand espace à la démocratie directe, et donc qui constitue un environnement favorable à certains moyens de communication médiatique et politique (Windisch, 1997 ; 1998) comme à l'affiche BD qui « entre en scène » à Genève dans les années 1980 (Herbez, 1991). La demande d'affiche des référendums fréquents au niveau cantonal ou communal a lancé et diffusé l'affiche BD. En étudiant le travail d'Exem, l'un des créateurs renommés de l'affiche BD, il est clair que les dessinateurs genevois ont l'opportunité de créer des affiches de ce genre dans le cadre non seulement des référendums, mais aussi dans d'autres types de campagne de communication. Par exemple, ils participent régulièrement aux activités des organisations internationales ou à celles des organisations non gouvernementales locales (ONG). Les affichistes de bandes dessinées reçoivent des commandes non seulement pour des tâches liées aux référendums, mais ils participent aussi

régulièrement à d'autres campagnes, telles que les initiatives de communication des organisations internationales ou des ONG locales.

Depuis 1989, cinq campagnes du Centre Social Protestant de Genève ont été menées principalement via le support de l'affiche de BD (Herbez, 1996, 53-54). De plus, commandé par l'Église protestante de Genève, un calendrier de la bande dessinée, le *Calvindriner 2009* a été créé pour marquer le 500<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Jean Calvin. Ce calendrier ne se contente pas de recueillir les principaux détails des événements de l'année Calvin à Genève, mais il comprend en plus des textes éducatifs illustrés par des œuvres de quinze dessinateurs genevois. *Calvindriner 2009* est un bon exemple d'un groupe d'artistes de bande dessinée créant une œuvre collective, qui se concentre sur un événement ou un personnage historique, et les artistes en mettant l'accent sur leur propre point de vue, rendant clair leur propre rapport au représenté. Ils ont créé diverses représentations de Calvin, par leur style graphique et parfois par des éléments thématiques qui font également références aux œuvres d'artistes de bande dessinée participant à ce projet collectif. Le personnage emblématique du canard dans les œuvres de Tom Tirabosco apparaît à côté de Calvin. Zep, qui dessine des gags comiques de concerts, montre la figure du guitariste électrique Calvin en illustrant les passages de *Calvindriner* sur les psaumes. Exem, célèbre pour ses affiches BD polémiques, traite du cas de Servet. On rencontre parfois des solutions assez audacieuses : comme la scène de carnaval dessinée par Aloys, le dessin humoristique de Buche sur le mariage de Calvin, la méta-image de Pierre Wazem illustrant le problème de la représentation picturale pour les réformateurs, ou l'œuvre de Frederik Peeters, dans laquelle Calvin comme surfeur dirige notre attention vers un texte sur la prédestination. L'introduction de la publication réfléchit sur la tradition et l'enracinement local de l'affiche BD de Genève, ainsi que sur l'attitude de l'Église protestante de Genève à cet égard, et explique également la diversité offerte par les dessins mettant en évidence certains aspects de la vie ou de la pensée de Calvin :

*Sensible à une tradition déjà bien ancrée dans notre République par l'affichage culturel et politique, l'Église protestante de Genève a donc sollicité une petite quinzaine de dessinatrices et dessinateurs de BD genevois. Avec curiosité et intérêt, ils ont accepté de relever le défi de ce Calvindriner [...]. Chaque dessin illustre avec liberté de ton une notice qui évoque un aspect de la vie ou de la pensée de Calvin. (Association Jubilé Calvin09, 2008).*

En résumé, on peut donc dire que des organisations très différentes sont également impliquées dans la transmission, dans la mise en forme et dans la promotion de la culture de la tradition de l'affiche et de la bande dessinée genevoise, officiellement considérée comme une « tradition vivante » par la Confédération suisse.

## L'affiche BD genevoise, un média hybride

Il est important de définir un cadre théorique pour que nous puissions démontrer les spécificités de l'hybridation de l'affiche et la bande dessinée. Pour celui-ci, nous utilisons le concept de la médiativité de Philippe Marion et la théorie de l'iconotexte de Michael Nerlich expliqués plus en détail par la suite. Après nous démontrons quelques spécificités de l'œuvre d'Exem sur le plan stylistique à l'aide des œuvres théoriques de Thierry Groensteen et Thierry Smolderen. Philippe Marion réfléchit sur l'opposition établie entre les médias scripturaux et iconiques dans le cadre de son traitement de la médiativité. Il attire l'attention sur l'existence des médias qui mobilisent plusieurs voix d'expression parallèlement pour créer des pragmatiques complexes, par exemple ceux de la bande dessinée ou l'affiche qui sont des médias scripto-visuels (Marion, 1997 : 80). L'affiche, comme la bande dessinée, incarne une dualité des dispositifs textuels et visuels. Comme ses deux médias d'origine, l'affiche BD se classe comme un iconotexte, pour reprendre le terme de Michael Nerlich (Nerlich, 1990 : 268). Cette expression décrit une juxtaposition du texte et de l'image, sans établir une hiérarchie entre les dispositifs. Il n'y a aucune subordination entre les deux : ni le texte ni l'image ne fonctionnent en tant qu'une simple illustration de l'autre. L'iconotexte est donc une unité du caractère mixte, dont les deux composants sont dans un rapport dialogique.

Dans le cas de l'affiche BD, il s'agit par conséquent d'une complexité à plusieurs niveaux, car elle est originaire de deux médias, qui réunissent chacun le texte et l'image. Le visuel et le textuel se lient dans la bande dessinée d'une manière indissociable, car ils se complètent réciproquement. Le lecteur reçoit des informations sur deux voies de communication, à travers des éléments textuels et des images. Une affiche, soit politique, culturelle, ou publicitaire, fonctionne de la même manière : elle vise à convaincre à la fois par la visualité et par la textualité. Au-delà de cet aspect qui prouve leur similarité, la médiativité de l'affiche et de la bande dessinée est réalisée bien différemment. Par la médiativité, Philippe Marion comprend un concept qui rassemble des paramètres de la capacité d'un média à représenter et à placer cette représentation dans une dynamique communicationnelle (Marion, 1997 : 80). Malgré quelques points communs, on dirait que l'affiche et la bande dessinée sont quand même bien différents quant à leurs dimensions de médiativité, par exemple leurs dispositifs techniques, leurs conditions de diffusion, ou la nature de leurs supports. Les différents paramètres influencent le sens du message transmis et transforme le mode de réception aussi, car la narrativité d'un média se nourrit de sa médiativité (Marion, 1997 : 84). Ce qu'on voit dans le cas de l'affiche BD, c'est que les deux médias de l'affiche et de la bande dessinée sont capables de fusionner dans un nouveau média avec une capacité narrative et

sa propre médiativité, un amalgame des caractéristiques de ces deux médias de ressource.

Examinons maintenant, à travers quelques exemples des affiches BD, comment les différentes dimensions de la médiativité de ces deux médias d'origine sont capables de converger. Par exemple, le mode de mise en page est très différent dans les deux cas. La mise en page typique de la bande dessinée est la planche qui réunit toutes les vignettes sur la page dans un ensemble structuré. Les instances distinguées de la narration sont organisées selon les exigences de la lecture linéaire, pour qu'on puisse suivre case par case le récit dans l'ordre chronologique. La même disposition se prête à la lecture tabulaire qui permet une vision simultanée et plus holistique de la planche entière. Bien que les différentes phases de l'action soient découpées et représentées séparément, chacune encadrée par une vignette distincte, ils forment une unité d'ensemble dans l'espace de la planche (Hatfield, 2009 : 140). « En bande dessinée, l'image se conjugue toujours en pluriel et toute page est un multicadre. » - résume Benoît Peeters (1993 : 22). En contraste avec la multiplicité des images liée à la bande dessinée, l'affiche s'exprime toujours par une image individuelle qui est capable de transmettre son message toute seule.

De prime abord, il est donc difficile de trouver des points communs entre les systèmes de la composition de ces deux médias, mais l'affiche BD arrive à les compatibiliser. Exem a réalisé des affiches BD avec une mise en page « à entrées multiples » qui donne l'effet tabulaire de la bande dessinée (Herbez, 2005 : 54). Dans ce cas-là, il s'agit d'une image complexe où plusieurs activités se déroulent parallèlement et indépendamment de l'une à l'autre. De cette manière, la composition de l'affiche est très animée et dynamique, tout comme celle d'une planche de la bande dessinée sur laquelle les frontières des cases sont effacées. Une affiche BD d'Exem commandée par le Centre social protestant en 1992 démontre très clairement une mise en page tabulaire : dans un espace ouvert d'un bistrot une multitude de personnages sont engagés dans des activités diverses, représentant le répertoire des services offerts par cette institution caritative (*Appel de fonds pour le Centre social protestant de Genève*, tirage en sérigraphie, 128x91cm, 1992, voir Herbez, 2005 : 54). Dans son œuvre intitulée *La bande dessinée*, Pierre Fresnault-Deruelle énumère différents types d'images-textes qu'il classe en tant que des « cas d'interférences » avec la bande dessinée. Il entend par là des genres du dessin, qui révèlent une étroite ressemblance sémiologique ou formelle avec la bande dessinée (Fresnault-Deruelle, 2009 : 32). Il mentionne le dessin architecte parmi ces genres connexes, parce qu'il interfère avec la bande dessinée par sa capacité narrative. Il note que la représentation des intérieurs ou des décors urbains sont « potentiellement des lieux d'intrigue », donc des espaces porteurs de narrativité

(Fresnault-Deruelle, 2009 : 34). Cette fois, l'affiche BD est une compilation de plusieurs images interdépendantes et juxtaposées, ce qui est caractéristique à la planche de bande dessinée.

Plus souvent l'affiche BD opte pour une seule image individuelle qui reflète plutôt la composition de l'affiche en générale. Or, l'image singulière n'est pas non plus tout à fait absente de l'univers de la bande dessinée. La couverture fait partie des éléments les plus importants du paratexte public d'une bande dessinée, où le dessinateur s'adresse aux lecteurs de son album. Tout comme à l'intérieur de l'album, l'image et texte apparaissent ensemble sur la couverture des bandes dessinées. Même si le titre est donné un endroit et une typographie spéciale, il y a toujours une illustration spécifique aussi, une image bien choisie et composée d'un graphisme plus élaboré que la plupart des vignettes de l'album. Selon Pierre Fresnault-Deruelle, le dessin sur la couverture change son statut de celui d'une image qui véhicule une miette de la narration à celui d'une image autonome : une véritable illustration « émancipée » qui est capable de représenter le récit tout entier (Fresnault-Deruelle, 1988 : 111). De cette manière, l'illustration fonctionne en tant que métonymie : on prend une partie de l'ensemble pour le tout. Il observe également que l'illustration de la couverture a un rôle de l'accroche, parce qu'elle annonce d'une façon fascinante le thème de l'album (Fresnault-Deruelle, 2009 : 101). Donc, le dessin de la couverture doit être simple et clair pour attirer l'attention, mais il doit aussi être complexe pour retenir le regard et condenser un récit plus vaste dans une seule image qui symbolise l'ensemble de l'album. Comme ce sont des fonctions décisives de la représentation de l'œuvre qui s'expose au monde extérieur à travers sa couverture, les dessinateurs consacrent une attention particulière à la composition de ce paratexte qui est aussi centrale du point de vue de la vente des albums.

Hergé, par exemple a reconnu l'importance de ce paratexte ; il est connu pour avoir planifié soigneusement ses couvertures, et il a été très déçu d'apprendre que l'éditeur n'avait pas respecté ses consignes (Assouilne, 2016 : 199). Dans son œuvre, nous pouvons observer une évolution graduelle concernant la composition de la couverture, qui atteint surtout la mise en page de l'illustration. Sur la couverture de ses premiers albums, il se contente de mettre des images plus petites et moins élaborées, qui ressemblent plus aux vignettes, car elles sont encadrées dans une case, restent délimitées par rapport aux autres éléments de la couverture. Ce n'est que vers le début des années 1940, que grâce au développement de la technologie d'impression, Hergé a élargi l'illustration à la surface entière de la couverture. Depuis ce moment-là, le rôle du dessin est plus accentué dans la composition des couvertures d'Hergé, parce que c'est l'image agrandie qui domine, et donne

l'arrière-plan de tous les autres éléments typographiques, comme le titre de la série et de l'album, le nom de l'auteur et le l'éditeur. Les couvertures d'Hergé ont inspiré de nombreux dessinateurs ; souvent les dessinateurs de la bande dessinée francophone ont créé leurs compositions de couvertures à partir du schéma élaboré par lui. Cette composition propre à l'album de la bande dessinée présente d'étroites ressemblances avec les compositions de l'affiche BD d'Exem. Ces dernières fonctionnent à peu près de la même manière : elles attirent l'attention sur elles-mêmes et représentent des enjeux complexes dans une image emblématique. Le slogan prend la place du titre dans la composition, en haut de l'élément central de l'illustration. Même si certains mots du titre sont très accentués par les moyens typographiques, le dessin reste l'élément clé de la composition d'une affiche BD.

Pour passer du niveau médiatique au plan du style graphique, nous référons au travail théorique de Thierry Groensteen, qui explore le sujet de l'hybridation graphique. Pour faire comprendre l'évolution du phénomène de l'hybridation graphique dans la bande dessinée contemporaine, Thierry Groensteen décrit d'abord comment l'homogénéité du style est devenue une norme dans la production de la bande dessinée populaire durant le XX<sup>e</sup> siècle, et après il démontre comment des dessinateurs contemporains essayent de briser ce dogme. Lorsqu'apparaît l'industrie de la bande dessinée au début du XX<sup>e</sup> siècle, quelques grandes tendances esthétiques se sont formées qui prédominent même encore aujourd'hui sur l'éventail des styles graphiques de chaque culture de la bande dessinée. Même si chaque auteur a son style propre, leur généalogie stylistique peut être retracée dans les grandes écoles du graphisme. Thierry Groensteen cite l'exemple de la ligne claire, ayant trouvé un cas particulièrement représentatif de l'homogénéité graphique : Hergé suit des règles stylistiques rigoureuses, car avec la permanence de l'encodage graphique, il atteint la lisibilité visuelle et la clarté qu'il vise à tout prix (2014 :168). Sur ses affiches BD donc, Exem profite de ces dernières caractéristiques du style d'Hergé, qui sont aussi favorables sur le champ de l'affiche que dans la bande dessinée.

La visibilité de l'affiche a davantage de fonctions complémentaires. Les affiches informent, influencent et décorent en même temps car elles servent à embellir l'espace public ou elles sont placardées. Il s'agit alors évidemment d'une exigence esthétique à laquelle ce média doit répondre. Souvent l'affiche vise aussi à susciter une émotion, par laquelle elle mobilise son public. L'affiche BD répond à ces dernières demandes avec des références à la culture de la bande dessinée francophone. De tels emprunts stylistiques et thématiques n'ont pas seulement une valeur esthétique, mais servent aussi à inciter des réactions vives voir émotionnelles du public plongé dans la culture médiatique de la bande dessinée francophone. Thierry Smolderen, constate que les bases stylistiques de la bande dessinée sont

polygraphiques : ce terme désigne la confrontation et la combinaison de divers styles de l'écriture graphique. Ainsi il conclut que la production des illustrateurs humoristiques est caractérisée par une ironie polygraphique (Smolderen, 2012 : 79). En observant cet aspect polygraphique de l'œuvre d'Exem, nous voyons que son affiche BD est caractérisée par un assemblage des emprunts stylistiques et thématiques, et dans la plupart des cas, c'est exactement cette hybridation qui produit un effet sur le spectateur. Souvent, mais pas exclusivement, le côté humoristique des affiches d'Exem est lié aux lectures préalables du spectateur. Il élargit son potentiel expressif par l'emploi des images faisant des références évidentes aux œuvres bien connues de la tradition graphique de la bande dessinée.

Exem fait référence aux albums de la bande dessinée de jeunesse qui sont très répandus et immédiatement reconnaissables par les connaisseurs de la bande dessinée francophone. Les œuvres d'Hergé, comme la célèbre série *Les aventures de Tintin*, ou les albums Blake et Mortimer d'Edgar P. Jacobs servent en tant que ressources visuelles au créateur, tout comme l'œuvre de Winsor McCay, un dessinateur incontournable dans le domaine de la bande dessinée américaine (Herbez, 2005 : 54). Exem expérimente, avec un syncrétisme esthétique, en mélangeant son propre style graphique avec ceux de ses modèles susmentionnés : on a l'impression de voir un univers hybride, un espace imaginaire où des personnages et des styles d'univers différents se rencontrent et se mélangent, tout en créant des nouvelles images hybrides. Un exemple très plastique de la présence des héros de la bande dessinée dans l'affiche BD est celui d'une affiche réalisée par Exem en 1988, sur commande du Comité unitaire contre la xénophobie (*Non à l'initiative xénophobe*, tirage en sérigraphie, 128x91cm, pour le Comité unitaire contre la xénophobie, 1988, voir Herbez, 2005 : 58). Cette affiche intervient dans un débat public en faisant partie d'une campagne contre une initiative xénophobe contre la population étrangère. L'image représente une scène à la frontière suisse où les douaniers refoulent Tintin et son ami chinois Tchang avec un coup de pied véhément, lorsqu'ils accueillent volontairement les deux grands méchants classiques, le fameux Rastapopoulos d'Hergé et son personnage équivalent chez Jacobs, le vilain Olrik. Malgré le sujet délicat et une forte charge apparente, l'affiche d'Exem s'exprime par une légèreté qui fait sourire même ceux qui ont une opinion diamétralement opposée sur la même question politique (Herbez, 1991 : 34-35).

Les allusions à la bande dessinée dans l'affiche BD genevoise sont de divers types : hormis des emprunts thématiques, il existe des emprunts stylistiques également. Dans le cas de l'affiche BD genevoise, le style graphique le plus souvent évoqué est la ligne claire. Le style d'Hergé est l'un des styles graphiques les plus dominants dans l'univers de la bande dessinée européenne. Selon Pascal Lefèvre, la ligne claire



est un style visuel destiné à communiquer, à raconter une histoire visuellement (Lefèvre, 2011 : 16). Donc, ce style vise le plus haut degré de la lisibilité visuelle : dans cette tradition du dessin, les contours sont exécutés en noir, toujours par des traits d'une épaisseur égale. La ligne reste continue, et enferme des champs de couleur, en donnant de la netteté à l'image. Les contours cloisonnent strictement une couleur pure et vive dans un champ, sans dégradés de couleur ou nuances. Par conséquent, la ligne claire a un effet fort décoratif qui a non seulement une valeur esthétique mais aussi une clarté qui simplifie l'interprétation du dessin. Ce style facilite la lecture rapide, car il donne des images schématiques qui s'expliquent sans peine. C'est un code particulièrement transparent, qui ne laisse place à aucune ambiguïté. On peut dire, selon Thierry Groensteen, que la ligne claire est un style didactique, car elle simplifie les informations et elle les fait comprendre dans leur forme à la fois réaliste et réduite. « La ligne claire, c'est le dessin au service de la raison ; elle nous assure que le monde est tout entier déchiffrable » (Groensteen, 2013). Cette manière de faire voir une situation dans une forme simplifiée et marquée par un jugement de valeur est aussi caractéristique de la rhétorique des affiches politiques.

### La « ligne claire » des affiches polémiques

Exem évoque aussi le style ligne claire dans quelques affiches polémiques. Pour lui, la ligne claire est à la fois un style graphique transparent (principalement sans ombre, avec peu de variations de couleurs, mais des couleurs vives, et un dessin nettement clair et fort) et une pensée cristallisée qui peut être clairement véhiculée (Herbez, 1996 : 77). Cette interprétation de la « ligne claire » peut être liée à la nécessité d'afficher les opinions requises par la logique oui ou non du référendum. En observant les affiches BD politiques, la syntaxe des slogans semble élémentaire : d'abord on aperçoit la réponse suggérée par l'affiche, le mot le plus important « oui » ou « non » est accentué par sa taille et par d'autres outils typographiques. Par ailleurs, le sujet de référendum est aussi brièvement évoqué, en quelques mots : « Votez 2 fois NON tunnel et pont » - réclame une affiche d'Exem (*Non à la traversée de la Rade*, tirage en sérigraphie, 128x91cm, pour Genève les Bains, 1996, voir Herbez, 2005 : 50). Voilà, un exemple typique des slogans de l'affiche BD politique qui vise la clarté non seulement dans l'écriture mais aussi dans le dessin. Exem réalise une image ligne claire impeccable sur cette affiche : ses traits continus et lisses contournent des aplats de couleur brillantes. L'affiche communique son message à la première vue, car l'image représente un dragon à l'air méchant traversant la rade de Genève. Par conséquent, le spectateur comprend vite que l'affiche est contre le projet de la traversée routière de la rade. Le slogan

et l'image transmettent l'idée du refus très efficacement, sans aucun superflu. Pourtant, Exem ne se contente pas de créer une affiche simple et plaisante, mais il ajoute des indices à décrypter. Sa méthode est de capter le regard du passant avec un élément fascinant et une fois sa curiosité attirée, lui montrer des détails qui révèlent un deuxième niveau d'interprétation, invitant le spectateur à un jeu de décryptage (Herbez, 2005 : 54). Si l'on regarde le dragon plus attentivement, on aperçoit des détails surprenants : des piliers du pont s'élèvent sur le dos du dragon comme des pointes, son nez ressemble à une voiture et ses bosses blanches portent une plaque d'immatriculation. En déchiffrant celle-ci, on apprend le lieu et la date du vote : Genève, le 9 juin 1996. Le dragon a donc une portée symbolique, tout comme la couverture du *Lotus bleu* d'Hergé. Chez le dessinateur belge, le dragon incarne l'orient et l'ensemble des dangers qui menacent Tintin pendant ses aventures en Chine (Fresnault-Deruelle, 2009 : 102). Sur l'affiche d'Exem, la même bête fait allusion aux plans d'un budget trop coûteux de la traversée routière, et de toutes sortes de menaces portées par le trafic automobile à la plage de la Rade de Genève.

Exem emploie souvent des monstres ou des animaux gigantesques sous une forme allégorique afin de désigner l'idée des opposants à sa campagne. En outre, des animaux ordinaires, comme un rat ou un serpent, et quelques créatures fantastiques entrent en scène aussi, comme un vampire, un géant ou un zombie (Herbez, 1996 : 9, 11, 86 ; 2005 : 57-61). L'usage d'un tel bestiaire symbolique dans un contexte politique évoque certaines caractéristiques de l'affiche suisse durant l'entre-deux-guerres, notamment des travaux de Noël Fontanet (1898-1982). Sur l'affiche BD peut-être le plus célèbre d'Exem, créée en 1988 (pour l'affichage et l'affiche BD, cette année « représente à la fois un âge d'or et un tournant » selon Herbez, 1996 : 8), on rencontre une pieuvre destructive qui abat *Les Bains des Pâquis* à Genève que le dessinateur vise à garder comme tels. Cette pieuvre allégorique et le lettrage manuel se réfèrent aux affiches de Fontanet et à l'époque pendant laquelle furent (re)construits Les Bains des Pâquis (*Non à la Destruction des Bains des Pâquis*, affiche en sérigraphie, 128x91cm, pour le Comité contre la destruction de la ville, 1988, voir Herbez, 1996 : 8-9 ; 2005 : 48-49). Dans les années suivantes, la pieuvre géante réapparaît dans de nouveaux contextes, devenant le motif le plus emblématique de l'affichiste.

## Conclusion

La ligne claire est devenue un style important pour les artistes de la bande dessinée genevoise et pour son public, en particulier dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle, lorsque, croisant la riche tradition de l'affiche suisse et genevoise, un

nouveau média hybride basé sur la bande dessinée a commencé à s'institutionnaliser, ce qui était approprié par le public local et considéré comme genevois. L'art de l'affiche et la culture de la bande dessinée de Genève sont désormais officiellement reconnus comme une « tradition vivante » par la Confédération suisse. L'affiche BD genevoise combine les spécificités de la bande dessinée à celles de l'affiche. Il hérite de l'affiche sa taille, son support, et son ton mobilisateur. Certaines caractéristiques de la bande dessinée, comme la ligne claire, la représentation caricaturale et l'aspect narratif du dessin fusionnent la conception traditionnelle de l'affiche suisse. De plus, dans certaines compositions, les allusions thématiques apparaissent en se référant aux « classiques » de la bande dessinée franco-belge, comme Hergé ou Edgar P. Jacobs. Les deux médias s'attachent dans un iconotexte où l'image va au-delà de l'illustration de l'écrit : ils révèlent la signification ensemble.

### Bibliographie



- Association Jubilé Calvin09. 2008. *Calvindrier 2009. Calendrier du 500<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Jean Calvin*. Genève : Association Jubilé Calvin09.
- Assouline, P. 2016. *Hergé*. Paris : Gallimard.
- Boulanger, P. 2014. *Géopolitique des médias*. Paris : Armand Colin.
- Fresnault - Deruelle, P. 1988. « Les images détournées ». *Communication et langages*, n° 75, p. 97-112.
- Fresnault - Deruelle, P. 2009. *La bande dessinée*. Paris: Armand Colin.
- Groensteen, T., Peeters, B. 1994. *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*. Paris : Hermann.
- Groensteen, T. 2013. « Ligne claire ». *Neuvième art 2.0*. Publié le 24 novembre 2013. [En ligne] : <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article690> [Consulté le 15/09/2020].
- Groensteen, T. 2014. L'hybridation graphique, ou le patchwork des styles. In : Gerbier, L. *Hybridations. Les rencontres du texte et de l'image*. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, p. 167 - 175.
- Hatfield, C. 2009. The Art of Tensions. In: Heer, J., Worcester, K. *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi, p. 132 - 148.
- Hepp, A. 2006. *Transkulturelle Kommunikation*. Konstanz: UVK.
- Herbez, A. 1991. « Affiche politique. La BD entre en scène ». *Dossiers Publics (Périodique de documentation genevoise)*, n° 77, p. 34-42.
- Herbez, A. 1996. *Affiche BD. Vingt-cinq ans de création genevoise*. Genève : Slatkine.
- Herbez, A. 2005. *Exem à tout vent*. Genève - Paris : AGPI - Vertige Graphic.
- Kunzle, D. 2007. *Father of the Comic Strip. Rodolphe Töpffer*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Lebendige Traditionen - Traditions vivantes - Tradizioni viventi - Tradiziuni vivas. 2012. « L'illustration, la bande dessinée et l'affiche genevoises ». *Les traditions vivantes en Suisse*. <https://www.lebendige-traditionen.ch/tradition/fr/home/traditions/illustration--la-bande-dessinee-et-laffiche-genevoises.html> [Consulté le 15 septembre 2020].
- Lefèvre, P. 2011. « Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequences », *SubStance*, vol. 40, n°1, p. 14-33.

- Marion, P. 1997. « Narratologie médiatique et médiagénie des récits ». *Recherches en Communication*, n° 7, p. 61-87.
- Nerlich, M. 1990. Qu'est-ce un iconotexte?. In : Montandon, A. (dir.) *Iconotextes*. Paris : CRCD Ophrys, p. 255-302.
- Peeters, B. 1993. *La bande dessinée*. Paris : Flammarion.
- Peeters, B. 1998. *Lire la bande dessinée*. Paris : Flammarion.
- Smolderen, T. 2012. Histoire de la bande dessinée : questions de méthodologie. In : Maigret, E., Stefanelli, M. (dir.) *La bande dessinée : une médiaculture*. Paris : Armand Colin, p. 71-90.
- Töpffer, R. [1845] 1994. Essai de physiognomonie. In : Groensteen, T., Peeters, B. *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*. Paris : Hermann, p. 185-225.
- Windisch, U. 1997. Médias et communication politique en démocratie directe. In: Allan, P., Škaloud, J. (ed.) *The Making of Democracy*. Prague : Czech Political Science Association, p. 41-56.
- Windisch, U. 1998. *La Suisse. Clichés, délire, réalité*. Lausanne : L'Age d'Homme.

### Notes

1. La présente étude a été soutenue par la bourse de recherche János Bolyai de l'Académie Hongroise des Sciences. / This work has been supported by the Bolyai Research Fellowship of the Hungarian Academy of Sciences.
2. [https://www.posters.nb.admin.ch/discovery/search?vid=41SNL\\_53\\_INST:posters&lang=fr](https://www.posters.nb.admin.ch/discovery/search?vid=41SNL_53_INST:posters&lang=fr) [consulté le 20 octobre 2020].

**Synergies Espagne n° 14 / 2021**

 Analyses linguistiques :  
du récit de voyages  
aux romans graphiques  
médicaux 





ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

# *Le Tour du monde en vélo d'appartement* d'Eric Tournaire et de Fabien Palmari. Analyse des sujets énonciatifs

**Claude Duée**

Universidad de Castilla-La Mancha, Espagne

claude.duee@uclm.es

<https://orcid.org/0000-0003-0546-6312>

Reçu le 02-09-2020 / Évalué le 21-11-2020 / Accepté le 17-02-2021

## **Résumé**

Dans cet article, nous allons nous pencher sur le récit de voyage, *Le Tour du monde en vélo d'appartement* d'Eric Tournaire et de Fabien Palmari, d'un point de vue de l'énonciation. La particularité de ce récit *de voyage*, qui n'en est pas un, repose sur une énonciation et une *graphiation*, qui impliquent des références énonciatives qui se font très complexes. C'est cette complexité que nous allons tenter de démêler en établissant tout d'abord les caractéristiques du carnet de voyage face à la bande dessinée, puis en approfondissant l'une des caractéristiques de ce type de relation texte-image, c'est-à-dire un certain type d'autobiographie. Ensuite, nous serons à même d'analyser les traces d'énonciation qui se dégage du texte et de l'image qui ne sont pas simplement celles des deux auteurs-narrateur et graphiateur, mais aussi celles qui ont contribué à l'élaboration de ce carnet de voyage en envoyant des objets contribuant ainsi à élaborer l'histoire de ce voyage fictif.

**Mots-clés :** carnet de voyage, autobiographie, énonciation

## *Le Tour du monde en vélo d'appartement* de Eric Tournaire y de Fabien Palmari. Un nuevo espacio enunciativo

## **Resumen**

En este artículo, vamos a abordar el cuaderno de viaje, *Le Tour du monde en vélo d'appartement* de Eric Tournaire et Fabien Palmari, desde un punto de vista de la enunciación. La particularidad de este cuaderno de *viaje*, que no contiene ningún viaje, conlleva una enunciación y una *grafiación*, que implican unas referencias enunciativas muy complejas. Trataremos de analizar esta complejidad estableciendo primero las características del cuaderno de viaje frente al cómic, y, después, profundizando en una de las características de este tipo de relación texto-imagen, es decir un cierto tipo de autobiografía. Luego, estaremos en condiciones de estudiar las huellas de la enunciación que se desprende del texto y de la imagen que no son simplemente las de los dos autores-narrador y *grafiador*, así como las que han contribuido a la elaboración de este cuaderno de viaje al mandar objetos que contribuyen así a elaborar la historia de este viaje ficticio.

**Palabras clave:** cuaderno de viaje, autobiografía, enunciación

***Le Tour du monde en vélo d'appartement***  
by Eric Tournaire and Fabien Palmari. A new enunciative space

**Abstract**

In this article, we will take a closer look at the travel diary, *Le Tour du monde en vélo d'appartement*, by Eric Tournaire and Fabien Palmari, from an enunciation point of view. The particularity of this travel diary, in which no travel actually occurs, is based on an enunciation and a *graphiation*, which involves enunciative references which become very complex. It is this complexity that we will try to unravel. We will try to analyze this complexity by first establishing the characteristics of the travel diary compared to the comic genre, and then delving deeper into one of the characteristics of this type of text-image relationship, that is, a certain type of autobiography. Then, we will be in a position to study the traces of the enunciation that emerges from the text and the image that are not simply those of the two authors-narrator and *tracer* (or *grapher*), as well as those that have contributed to the elaboration of this travel diary by sending objects that contribute to the story of this fictional journey.

**Keywords:** travel diary, autobiography, enunciation

**Introduction**

*Le Tour du monde en vélo d'appartement* d'Eric Tournaire et de Fabien Palmari (2015) fait suite à leur précédente bande dessinée, *Passeport pour la Touchkanie* (2012), voyage également tout à fait fictif qui plus est dans un pays fictif. Cette thématique n'est pas neuve dans les carnets de voyages, comme le démontre d'autres albums tel que *Lisbonne, voyage imaginaire* (Casterman, 2002) de Raphael Meltz, *New York sur Loire* (Casterman, 2005) de Nicolas de Crécy ou plus récemment *Carnet du Pérou* (6 pieds sous terre, 2013) de Fabcaro. Dans le titre de la bande dessinée qui nous occupe, *Le Tour du monde en vélo d'appartement*, c'est évidemment « en vélo » qui nous indique que ce sera bien un voyage imaginaire... et plein d'humour. Cependant, dès la préface, cet humour est contrebalancé par le diagnostic d'une maladie dont est atteint Tournaire, le dessinateur. Palmari explique comment est né le projet, puis Eric Tournaire prend la parole pour annoncer la terrible nouvelle. Et le seul moyen de ralentir l'atrophie musculaire inhérente à cette maladie, c'est de faire du sport. Ils décident donc de faire de leur projet, c'est-à-dire *Le Tour du monde en vélo d'appartement*, une réalité, du moins en partie, puisque le dessinateur va devoir vraiment faire du vélo d'appartement.

D'autre part, revenons à la naissance du projet. Il reposait, en partie, sur l'envie de participer une nouvelle fois à la Biennale de Clermont-Ferrand de 2015 sur les carnets de voyage. Tournaire appelle donc Fabien Palmari, son ami scénariste, pour



lui proposer de faire un carnet imaginaire *pseudo-ethnographique* (p. 3) à travers quarante-quatre pays (p. 3), où ils parcourront à peu près 40000 kms en 13 mois (p. 3). Mais comment faire ces 40000 kms en vélo d'appartement ? Après avoir réfléchi, ils vont demander de l'aide à quiconque pourrait leur fournir des kilomètres qui s'ajouteraient à ceux réalisés vraiment par le dessinateur. Ils montent alors ce projet fou au moyen de Facebook, blog et autres réseaux sociaux où ils trouveront de bonnes âmes qui les aideront à obtenir des objets comme des tickets de métro, des billets de train, des cartes postales, bref des simulacres de souvenirs de voyage. C'est comme s'ils y étaient...

Ce récit très particulier où le voyage est une illusion laisse affleurer un discours à plusieurs voix que nous avons eu tout de suite envie d'approfondir. Pour cela nous allons nous appuyer sur la théorie de l'énonciation afin de pouvoir analyser non seulement l'organisation formelle de ce récit de voyage, mais aussi la relation du sujet d'énonciation, au sens large, c'est-à-dire celui qui englobe l'énonciateur, le narrateur et le graphiateur. En effet, l'énonciation comme « activité à l'origine de la production des énoncés, met en place une structure complexe d'instances de discours, à fonctions différentes » (Reboul, 1994 : 80-81) au sein de n'importe quel discours, qu'il soit celui d'un être parlant ou celui d'une texture écrite ou dessinée. Notre objectif est donc celui de repérer les traces du sujet, du *je*, au sein de l'ouvrage. Cependant, il est nécessaire, avant tout, d'établir la validité de la dénomination *carnet de voyage* dans le cas précis du *Tour du monde en vélo d'appartement*. C'est à partir de ses caractéristiques que nous pourrions analyser les traces de l'énonciation textuelle ou visuelle et répondre à une question qui nous a tout de suite interpellée : dans ce carnet de voyage se nourrissant de fiction et de réalité, et surtout de réseaux sociaux aux caractéristiques très particulières puisqu'il s'agit aussi de communication, ne trouve-t-on que les traces traditionnelles du sujet *parlant* ou *écrivain* et même *dessinant* ? Pour répondre à cette question, il faut d'abord décrire quelque peu cet ouvrage, pour, dans un deuxième temps, aborder l'instance du *je*.

### **Mise en forme du projet**

Dans ce carnet de voyage de 185 pages apparaissent deux écritures, celles de Tournaire et celle de Palmari, sous la forme d'un journal, à deux mains, accompagné de photos, de dessins ou de photos et de textes. Ils racontent au quotidien l'un sa maladie et le voyage et l'autre les pays où soi-disant ils sont passés. Ce qui donne à la fois un récit de voyage fictif et un récit de souffrance vécue où la fiction et la réalité se rejoignent dans l'écriture et dans les dessins-photos. Ce dualisme donne à lire des voix, celle des narrateurs et celle du graphiateur, par conséquent

on se retrouve devant deux autobiographies, l'une fictive et l'autre réelle, dans un temps, lui aussi, à la fois fictivement et réellement présent. Dans ce carnet de voyage un peu spécial, on trouve donc à la fois les caractéristiques du carnet de voyage et celles de l'autobiographie. David Vrydaghs délimite dans un article les spécificités des carnets de voyage, de la bande dessinée de reportage et de l'autobiographie, et souligne leur point commun, c'est-à-dire qu'il y a dans tous une « abondance des réflexions méta-artistiques ; la présence quasiment obligatoire d'un narrateur-graphiateur représentant l'auteur. » (Vrydaghs, 2010 : 2). On peut dire que, dans le cas qui nous occupe, aux énonciateurs classiques, narrateurs et graphiateurs, s'ajoutent les énonciateurs des réseaux sociaux auprès desquels les auteurs se nourrissent pour leur projet comme Tournaire l'affirme à la page cinq (Tournaire, 2015)<sup>1</sup> :

Ce tour du monde ne sera pas linéaire, Fabien et moi passerons par un certain nombre de pays, pour un certain nombre de kilomètres.

*Virtuel, il sera alimenté par des photos provenant de voyages précédents, et de périple réalisés par des amis.*

*Le blog sur cette aventure devrait nous alimenter en photos prêtées par les personnes qui nous soutiendront tout au long de cette année, citoyens des pays traversés.*

*Toutes ces photos seront re-dessinées. Ceux qui auront envie de nous faire parcourir plus de distances en pédalant pourront le faire chez eux, en nous communiquant le kilométrage effectué.*

Et Fabien Palmari écrit dans la préface :

Évidemment, le lecteur sera sans doute amené au fil des pages, à se demander si ces pérégrinations à vélo d'appartement ne sont pas pure invention. Mais en fin de compte, qu'elles ne relèvent du rêve ou du souvenir n'a guère d'importance car après tout, ne dit-on pas que l'histoire est vraie durant tout le temps qu'on la raconte ?

Stratégie classique qui interpelle le lecteur, qui l'implique, en tant que récepteur. Cependant, si ce lecteur est passif, on ne peut oublier un autre lecteur qui, lui, est actif et qui communique au moyen des réseaux sociaux et qui lui concède le grade d'un *tu* anonyme, actif, auquel on demande un *feed back* et qui est présent dans l'album à travers les photos où on le voit physiquement, par exemple à la page 11, ou indirectement au moyen des objets redessinés (ou pas) dont les crédits se trouvent à la page 178, 179 ou 185. Ce carnet prend donc la forme d'un journal émaillé de photos-dessins, de photos, et de deux récits à deux mains, écrits chaque

jour, dans des lieux supposés différents, sauf pour Tournaire. Avant d'approfondir l'énonciation et les deux sujets énonciateurs ainsi que le graphiateur, arrêtons-nous sur ce qu'il en est de la définition de *carnet de voyage* et de sa relation avec l'autobiographie, et donc avec le *je*.

### **Le carnet de voyage, la bande dessinée et l'autobiographie**

Comme le dit David (Vrydaghs, 2013 : 1) « Dès que l'on parle de récits de voyage en bande dessinée, ce sont en fait trois genres qui sont pointés du doigt : l'autobiographie, la bande dessinée de reportage et le récit de voyage (parfois appelé « carnets de voyage ») » qui présentent des points communs. Il faut préciser que la bande dessinée qui nous occupe ne présente pas les caractéristiques propres à la bande dessinée de reportage. Par conséquent ce qui nous intéresse ici, c'est le carnet de voyage et la bande dessinée. Certes ce récit ne présente pas non plus de cases classiques à toutes les pages, cependant, à certains endroits, à certaines pages (doit-on parler de planche ?), par exemple à la page 11 ou 17, surgit une BD tout à fait classique qui semble ponctuer, rythmer la lecture. À part ces quelques exceptions, ce carnet pourrait s'appeler un « journal illustré ». Cela entraîne une relation entre le graphisme<sup>2</sup> et le texte qui correspond à tous les cas que décrit Cohn (2013). Selon lui, il existe quatre types de relations : 1. Inhérente - Relations où le texte et l'image font partie de chacune des structures (Exemple : texte apparaissant dans un monde fictif du dessin) ; 2. Émergente - Relations où le texte et l'image sont directement impliqués entre eux. (Exemple : des mots et des pensées dans des bulles.) ; 3. Contigu - Relations où le texte et l'image sont intégrés mais non connectés. (Exemple : texte associé à l'image à travers une légende ou par proximité.) ; 4. Indépendante - Relations où le texte et l'image sont complètement séparés. (Cohn, 2013 : 36)<sup>3</sup>. Ainsi, la relation *inhérente* serait représentée par la page 6, où un vélo est dessiné et des flèches désignent les accessoires comme un klaxon, une gourde, une trousse outil de réparation, une pompe, etc. Ce dessin occupe toute la planche de gauche. Puis, la partie gauche de la page de droite, Éric raconte les préparatifs, c'est-à-dire l'équipement des vélos, la recherche d'engins qui puissent être récupérés et adaptés, et, enfin, les vélos. Puis, il y a, en bas du texte, les photos des différents vélos. C'est donc ici le type *contigu* de Cohn dont il s'agit. La relation *indépendante* serait représentée par la page 23, en haut de laquelle il y a une étiquette d'une bouteille de bière, La Gazelle, avec en dessous « brasseries de l'ouest africain. Dakar » et une bulle qui désigne l'étiquette nous affirme « Ici, la bière est moins chère que l'eau minérale... et bien plus désaltérante ! ». Cette mise en forme rend l'image indépendante du texte du récit, car ça raconte autre chose que le simple voyage au Sénégal et plus concrètement à Dakar ; ça

raconte la culture, la société. Enfin, la relation *émergente* serait représentée par la page 10 et elle est présente dans l'image de la moitié supérieure de la page. C'est le dessin du trajet prévu depuis la France jusqu'en Espagne, où sont inscrites les différentes villes françaises, et espagnoles. En dessous, Éric raconte ce trajet et la manière dont ils vont s'y prendre. Les deux moitiés se complètent.

Dans ce récit de voyage, toutes les relations textes-images de Cohn sont représentées, que ce soit celles de la bande dessinée classique ou celle du récit illustré. C'est comme le dit Stéphane Courant (Courant, 2013), qui rejoint en cela Vrydaghs (Vrydaghs, 2013 :1) : « Le carnet de voyage est un objet polymorphe, proche du journal intime mais ayant ses propres particularités. Il fait partie du packaging de nombreux *backpackers* qui, chacun à leur manière, essaient de mettre en mots leur expérience quotidienne » Par ailleurs, il fait le lien entre le carnet de voyage et l'autobiographie, ainsi que le journal qu'il nomme *écriture journalière* :

*En offrant un témoignage singulier par le biais d'une écriture journalière, il apparaît tout à la fois comme une source d'informations unique qui permet de compléter les rares ethnographies portant sur les backpackers (Westerhausen, 2002 ; Sorensen, 2003). Surtout, il révèle cette capacité d'écriture quotidienne, cette nécessité de se raconter et de créer une identité narrative.*

Donc il y a forcément, dans les carnets de voyage et dans celui-ci en particulier, les traits structurels énonciatifs qui tiennent du récit autobiographique textuel, mais aussi du récit en image puisque le dessinateur s'autoreprésente.

## **Autobiographie**

D'autre part, dans ce genre d'ouvrage, particulièrement associé à l'autobiographie, le discours méta-artistique est présent car, comme le souligne Vrydaghs (2013 :1), « il révèle cette capacité d'écriture quotidienne, cette nécessité de se raconter et de créer une identité narrative. » L'identité narrative, c'est le trait d'équivalence entre le narrateur, le personnage et l'auteur (Lejeune, 1975 : 15) : « Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. » Dans notre cas, il y a bien identité des auteurs (Tournaire et Palmari) avec les deux *je*, personnages qui écrivent en parallèle sur la même surface, la même planche, et l'identité du dessinateur et du personnage, Tournaire, dans le récit.

Ce qui est postulé dans l'autobiographie, c'est l'authenticité du récit. On peut se demander si l'on peut postuler également l'authenticité de l'image. De plus, le lecteur sait que le récit (en grande partie) est imaginé, ce qui reconduit le

concept d'autobiographie et le dirige vers l'autofiction. D'autre part, certes il y a l'authenticité des photos et des dessins puisque, selon Tournaire, il les a redessinés à partir des photos que les gens ont bien voulu lui envoyer, mais on ne peut pas appeler cela de l'authenticité. Peut-être pourrait-on dire que c'est également du ressort de l'autofiction. En réalité, il n'y a que le récit de Tournaire sur sa maladie qui est vrai, car quand il apparaît sur les photos ou dans les dessins, ça ne fait pas authentique.

### Structure graphique

Ce qui paraît une évidence au vu de ce que nous venons de dire, c'est que l'autofiction dominante de ce carnet de voyage reflète à la perfection l'imperfection, dans la mesure où même le support est un semblant de cahier, du type bon marché, une écriture qui émule l'écriture manuscrite, des numéros de pages qui simulent ceux écrits à la machine à écrire, des découpages de journaux, dessinés ou vrais (il est difficile de savoir), des photos qui parfois semblent avoir été collées sur une feuille à spirale, bref, toutes les images sont des images qui nous disent, à nous lecteurs, attention c'est du vrai mais aussi du faux. Puis, en haut des pages de gauche, est écrit le nom du pays visité, avec, en dessous, la date. Tout cela indique qu'il y a bien ancrage, repère temporel et spatial.

On a ensuite, parsemant le texte, quelques photos et beaucoup de dessins. En ce qui concerne les photos, dans les premières pages ce sont celles de vélos statiques sur lesquels parfois on aperçoit Tournaire, par exemple à la page 7, 8 et 9 ; à la page 26, une photo d'un prospectus du professeur MAM'BARA, grand medium, grand voyant ; à la page 62, Éric est devant le Taj Mahal ; à la page 72, une photo d'Éric sur son vélo statique dans un dessin de la devanture d'un bar à travers la fenêtre de laquelle on aperçoit les bouteilles ; à la page 84, un billet de banque chinois ; à la page 86, il y a une photo, l'une de la tête d'Éric Tournaire devant un camion, avec un air de quelqu'un qui en a assez ; à la page 87, une photo au milieu d'un bois avec le dessinateur sur un vélo statique ; à la page 97, un paysage d'Australie et dans le coin gauche la moitié d'une personne de dos (implicitement on sait que c'est Tournaire) sur un vélo.

Pour ce qui est des dessins, qui ne sont que la reproduction de photos, à la page 4, par exemple, on y trouve le premier, qui introduit le sujet de l'album. On peut voir un journal sur lequel est écrit : PARKINSON en lettres majuscules et en surimpression sur les énoncés suivants :

*Centre Hospitalier Jacques,  
Boulevard Denière, 032xxx Vichy  
RAPPEL DE VOTRE RENDEZ-VOUS  
160 Neurologie consultat. Externes  
M. TOURNAIRE ERIC vous avez rendez-vous le Mercresxxx*

Les croix sont les lettres qui sont illisibles. Sur la partie du haut du journal, en surimpression est écrit PARKINSON<sup>4</sup> et en bas et en diagonale on retrouve la maladie écrite à la main : *Maladie de parkinson*. C'est l'entrée en matière du récit. Le second dessin est celui du vélo statique, page 6 que l'on a décrit plus haut et que l'on rappelle ici : on a placé sur le vélo une carte, des lunettes, une trousse à outil, une roue de secours, une pompe, une sacoche et une gourde, et où tous les accessoires sont soigneusement désignés par une flèche et leur légende respective. Ensuite, page 10, le trajet avec les principales villes qu'ils vont traverser jusqu'à Barcelone et le nombre de kilomètres qu'ils vont devoir faire. Ensuite, dans le reste de l'ouvrage, les dessins sont évidemment majoritaires.

Comme il a été dit plus haut, il y a aussi des planches avec des vignettes, c'est-à-dire une bande dessinée, par exemple à la page 11 où est représenté un voisin, Jean, qui montre comment il a fait pour faire de son vélo un vélo statique afin de faire cadeau de kilomètres à Tournaire. On distingue ce dernier dans une des vignettes. À la page 17, ils sont dans le nord de l'Afrique et une nouvelle planche raconte l'histoire d'un péage où l'on voit un homme en uniforme, seul dans le désert, et qui ne les laisse pas passer. Il exige qu'ils paient une taxe car ce sont des vélos d'appartements. L'absurdité de cette planche réside dans le dessin même car c'est un désert donc ils ont de la place pour passer tranquillement, mais le garde ne les laisse pas continuer leur route sur la piste. La deuxième absurdité c'est le point de vue de la première image : on voit le haut du guidon, le rétroviseur, et la piste avec un abris de fortune au loin. La deuxième vignette montre l'abri avec un homme qui interpelle les deux cyclistes ; la troisième vignette le montre s'approchant d'eux, ceux-ci étant au tout premier plan, en plan américain ; ensuite, dans les deux vignettes suivantes, c'est le garde en plan américain ; puis le garde et Eric Tournaire ; puis de nouveau le garde ; enfin un plan large qui offre un paysage plat, quelques arbres au fond, des bulles qui indiquent le marchandage du péage à payer, et, au premier plan, des dindes.

Les dessins sont là pour renforcer l'illusion d'un carnet de voyage, donc l'illusion d'un voyage, puisque le pacte de lecture d'un récit de voyage consiste en ce que le lecteur sait qu'il va lire un texte qui raconte le quotidien avec des dessins qui l'accompagnent. Or on prévient le récepteur dès les premières pages que ce ne sera pas un *vrai* voyage. Par ailleurs, même les photos qui devaient *faire authentiques*

montrent l'inauthenticité du voyage car ce sont des montages, et on le voit. En effet, apparaît sur le paysage photographié la tête d'Éric Tournaire (sauf les photos des vélos statiques du début) qui d'une façon ou d'une autre fait un clin d'œil complice aux lecteurs. Cela sous-entend bien évidemment que le voyage n'a pas eu lieu, qu'ils sont chez eux, que le là-bas n'est qu'un leurre. Il y a donc comme une inversion des valeurs (au sens saussurien du terme) habituelles que l'on accorde au carnet de voyage. Par conséquent, les dessins soulignent une réalité imaginée (et non pas vue). Alors que ces dessins devraient être pris sur le vif, qu'ils devraient croqués ce que le dessinateur voit, comme dans tous carnets de voyages, ici, ce ne sont que des copies faites à partir de photos qui expriment que l'on est en présence d'un carnet de voyage brechtien où l'on désigne, à l'aide des outils de la communication graphique (écrits inclus), l'illusion.

### Traces des énonciations

Après avoir défini ce que le carnet de voyage impliquait, et après avoir établi la corrélation de ce support avec l'autobiographie, on a pu observer comment est travaillé le graphisme pour jouer à la fois sur et avec le réel et la fiction au moyen des différents supports, photos, dessins, montage, bande dessinée, écrit. Les conséquences que cela a en ce qui concerne la frontière entre réalité et fiction, se répercute sur la frontière entre autobiographie et autofiction. Or, si l'on parle d'autobiographie ou d'autofiction, on parle forcément d'un sujet, énonciateur et/ou narrateur. C'est ce que l'on va analyser ci-après.

Pour reprendre les deux types d'énonciations postulés par Duée (Duée, 2019 : 26) : « La première est celle d'une énonciation linguistique (verbale) qui est faite de mots et qui chapeaute la déclinaison en narration (énonciation narrative) et énonciation (l'acte individuel d'utilisation de la langue ; Dubois et al. 2001). La deuxième, l'énonciation graphique (ou *graphiation*<sup>5</sup>) a pour matériau le visuel, c'est-à-dire ce que l'on voit, que ce soit le trait de la vignette, le dessin des personnages, des paysages, les couleurs, l'album même ou l'écriture. ». Dans ces dessins, la notion de pluricodicité de Berrendoner est bien à l'œuvre puisque « le travail d'une hybridation, un travail ensemble du visuel et du dire pour que ça raconte, ce ça embrassant donc à la fois l'image et le texte, mais aussi le lecteur et l'auteur [...] » (Duée, 2019 : 4) En cela Berrendoner et Duée sont d'accord pour dire que le geste peut être l'acte de dessiner mais aussi le résultat de cet acte, c'est-à-dire le dessin qui montre un bras tendu, par exemple, afin de *dire*. En effet, la communication étant pluricodique, elle « met toujours en œuvre, simultanément, des mots et des gestes » (Berrendoner, 1981 : 29-30). Par conséquent, l'énonciation d'un énoncé est la « totalité de l'événement de communication verbale », les gestes

et normes sociales inclus. Or « En tant que contenu propositionnel, ... un énoncé  $x$  est un signifié de signe. » et employé « en communication, il sert à représenter un événement  $r$ , et on peut le décrire comme une fonction dénotative de cet événement » (Berrendoner, 1981 : 129). Cette communication est celle de la parole. En littérature, le geste ne dit qu'à travers des indications gestuelles, déictiques, que l'on déduit des mots, l'imagination et le cognitif comblant l'absence de la vue et de la présence. Mais il ne faut pas oublier qu'il y a, par exemple dans la bande dessinée, le texte mais aussi l'image qui entre dans le paradigme de l'énoncé, et qui rejoint « la fonction dénotative » d'un événement. Ainsi, l'énoncé comprenant texte et/ou image donne lieu à l'énonciation visuelle qui, à son tour, comprend les mots et gestes réalisés dans l'écrit et/ou dans l'image. On pourrait parler d'une parole dessinée et écrite, en lieu et place de quelqu'un, mais aussi de gestes dessinés et/ou écrits que ce soit dans le texte, dans les dessins, dans les photos ou tout ensemble dans les réseaux sociaux, en lieu et place d'un geste réalisé par une personne.

### Corrélation avec l'autobiographie et l'autofiction

Ces références énonciatives se complexifient dans le cas présent. En effet, il s'agit d'un récit en *je* dans lequel on sait que ce *je* est celui de *l'auteur* aussi. C'est-à-dire que le lecteur (énonciataire ou narrataire) sait aussi que ce *ça raconte* se double d'un *je raconte* que ce soit dans l'image ou dans le récit. À cela s'ajoute les réseaux sociaux, comme facebook, qui exposent une autre *énonciation* en *je*, immédiate ou presque, auquel un *tu* anonyme ou pas répond. Donc il y a un feedback, qui lui donne une présence par photos ou images ou objets interposés. Dans ce genre de relais, on ne peut pas parler de situation d'énonciation, bien qu'il y ait communication. En réalité, ce que postulait Berrendoner en 1981, c'est-à-dire que l'énonciation est multi-codique car, dans le même temps, elle se traduit par des mots et des gestes (Berrendoner, 1981 : 29-30), est en adéquation avec cette communication-ci qui se réalise entre deux locuteurs mais au moyen d'un *contexte* particulier et qui offre un contact<sup>6</sup> tout aussi particulier. Cependant, s'il est vrai que la définition de Berrendoner est parfaite pour la bande dessinée (Duée, 2019), elle n'est pas applicable à la communication qui s'établit au moyen d'un canal comme les réseaux sociaux : récit de voyage où les *je* « parlent » à un premier *tu*<sub>1</sub>, représentant le lecteur muet, et à un deuxième *tu*<sub>2</sub>, représentant des personnes qui répondent en envoyant aux *je* kilomètres, photos, objets de toutes sortes provenant de leurs voyages. En effet, dans le cas présent, et pour une situation de communication incluant les réseaux sociaux, le schéma serait plutôt le modèle de Riley et Riley où il y a une réponse, un feed-back du *tu* au *je*. Dans ce cas, peut-être peut-on



parler d'une énonciation *secondaire* dans la mesure où elle sert la première, étant entendu que l'énonciation  $E_2$  (réseaux sociaux) se constitue d'une réponse non langagière, mais plutôt gestuelle, actionnelle. Elle serait au service de l'énonciation  $E_1$  (livre), puisque  $E_2$  constitue le feed-back de  $E_1$ , les deux énonciations ayant pour but de réaliser le carnet de voyage.

Quant à ce que postule Jan Baetens<sup>7</sup> ci-après, nous entendons bien ce qu'il expose :

Dans un média mixte comme la bande dessinée, où les fonctions de scénariste et de dessinateur sont souvent scindées, la duplicité de la fonction narrative ne manque pas d'occasionner des situations très particulières en régime autobiographique. On peut ainsi se demander s'il est possible de confier un récit autobiographique raconté par un auteur-scénariste à quelqu'un d'autre qui le dessine sans que le récit en question cesse d'être pleinement autobiographique, sans qu'il perde aussi en authenticité ?

Mais, dans ce cas précis, scénariste et dessinateurs écrivent en parallèle et en même temps (c'est en tout cas ce que nous croyons), c'est pourquoi l'on observe deux *je*, d'un côté, celui du dessinateur qui relève de l'autobiographie, se trouvant à la fois du côté du texte et de l'autofiction (voir les recherches de Philippe Lejeune sur l'autobiographie et notamment son ouvrage sur *Le Pacte autobiographique* publié en 1975), et du côté de l'image. D'un autre côté, le *je* du scénariste qui se trouve, lui, du côté de l'autofiction textuelle et non plus graphique. En effet, le *je* du scénariste ( $je_s$ ) se contente de raconter la fiction du voyage autour du monde ; le *je* du dessinateur ( $je_d$ ) raconte, pour sa part, sa maladie avec, malgré tout, des détails de leur voyage.

Cette sorte de carnet de santé que, en tant que lecteur, l'on ressent comme vrai, est accompagné de l'évocation de la *fabrication* de ce carnet de voyage puisqu'on y trouve les étapes éditoriales et stratégiques, que l'on ressent également comme vraies. Ce qui implique un autre décalage spatio-temporel dû à ce que Tournaire doit attendre de recevoir les kms pour avancer. Et le décalage est bien là entre l'endroit où ils sont supposés se trouver et là où ils sont. Ainsi, pendant que, le 25 novembre (p. 31) Tournaire reçoit à sa grande joie les photos qui vont pouvoir être intégrées à ce projet de carnet de voyage, Palmari est déjà en Tanzanie depuis la veille (le 24) (p.30). En outre, sur la page du 25 novembre, le scénariste écrit « Le lendemain matin, avant de partir, Eric lui offre ses pinceaux. » Mais ce paragraphe, placé en bas de la page de droite, au-dessous du texte d'Eric, qui est suivi d'un dessin d'un éléphant, est intégré à une page qui est supposée être la page d'Eric Tournaire, puisque c'est Tournaire qui commence à écrire, créant

un chevauchement dans l'écriture (et cela dans tout le livre). Seul le lettrage et le nom « Eric » dans « Eric lui offre ses pinceaux » nous indique que c'est Fabien Palmari dont il s'agit et donc c'est la continuation de la page de gauche, c'est-à-dire le 24 novembre. L'indice « le lendemain matin » se réfère donc à ce même 25 novembre si l'on prend la référence du 24 novembre qu'a indiqué le scénariste. Ce genre d'écart qui, si l'on fait une lecture un peu rapide, peut embrouiller le lecteur, se répète tout au long de la bande dessinée. Et il sert justement à désigner ce décalage, à désigner cette autofiction. Mais il arrive un moment où le sens du décalage s'inverse : dans un premier temps Tournaire attend les kilomètres offerts, il prend donc du retard sur Palmari, mais à mesure que les kilomètres arrivent (via les réseaux sociaux), Tournaire passe devant Palmari. Ainsi, le 12 septembre, ils sont supposés être dans la forêt canadienne (p. 119) alors qu'en face (p. 118), Palmari décrit la Guyane. Et selon le journal de bord du scénariste, ils ne seraient au Canada qu'à la page 146, c'est-à-dire 27 pages plus tard. Tournaire explique ce décalage à la page 119, 12 septembre : « Grâce aux distances offertes par ceux qui me soutiennent, j'ai dépassé la vitesse de réalisation des pages du carnet !!! » Et le dimanche 21 septembre (p. 125), Tournaire annonce qu'ils ont réalisé 95 014 km : « Nous rejoignons Vichy, écrit-il que nous dépassons même de 618 km ! » alors qu'en face (p. 124) Palmari situe leur voyage encore au Guatemala !

Cela amène à penser qu'il y a deux *je* autobiographiques et/ou autofictionnelles qui occupent deux espaces différents, dans des périodes de temps distincts et qui croisent leur chemin en forme de 8 à un moment donné. Ils se retrouvent donc à l'intersection du 8, mais également au départ et à la fin. Si l'on regarde du côté de l'image, le *je*<sub>s</sub> n'apparaît pour ainsi dire pas, alors que le *je*<sub>g</sub> est présent d'une manière récurrente dans l'image (il s'autoreprésente), par exemple page 14, 15, 16, 113. Ce qui rejoint la théorie de Berrendoner : l'énonciation graphique implique également le geste qui désigne le « moi », en l'occurrence celui d'Éric, à travers sa photo ou son autoportrait dessiné. S'autodésignant, il se place au-devant de la scène, en symbiose avec son métier de dessinateur. C'est pour cela que l'on ose placer Tournaire dans l'axe de l'autobiographie. Cependant il se trouve aussi dans l'axe de l'autofiction puisque dans les photos du voyage, il apparaît mais, ne serait-ce que parce qu'il mélange photos et dessins, il désigne le montage qu'il est en train de réaliser. Donc quelque part il montre du pinceau ou du crayon que c'est du faux ou cela peut l'être, semant ainsi le doute chez le lecteur.

Parallèlement, le scénariste se retrouve dans l'autofiction de son ami et collègue à certains moments où on les voit tous les deux sur l'image. Par exemple à la page 157, ils sont arrivés aux Highlands. À la page précédente, une carte de l'Écosse est crayonnée d'une manière sommaire, comme si c'était sur un cahier d'écolier,

avec des photos et des dessins tout autour qui débordent sur la page de droite. Ce sont les dernières étapes. Sur la page de droite, il s'agit de cases sur lesquelles sont dessinés les deux compères sur leurs vélos d'appartement. Ils parlent tous les deux des souvenirs du film *Le loup-garou* du réalisateur Carpenter que leur rappelle ce paysage des Highlands. C'est l'un des seuls exemples que l'on a du portrait de Palmari. Il est dans un médaillon dans un coin de la case qui occupe toute la largeur de la page. Dans le reste des dessins, il n'y a que sa silhouette. Cela montre que, dans le cas du *je*, graphique, il est bien là, à certains moments, mais tellement peu, que véritablement il compte à peine. Ce serait plutôt dans l'écriture où ce *je* se révèle. Par ailleurs, il est autobiographique lorsqu'il raconte la souffrance de Tournaire ou leur projet. Mais il est surtout fictionnel. Ce sont ces deux *je* qui, d'une manière ou d'une autre, désignent l'autofiction, l'un plus par le graphisme, l'autre plus par l'écriture, parfois les deux sujets désignent l'autofiction au moyen et du graphisme et de l'écriture comme dans cette page 157.

## Conclusion

Si le récit de voyage est normalement polymorphe, *Le Tour du monde en vélo d'appartement* non seulement n'échappe pas à cette caractéristique mais il s'en ajoute une autre : ce n'est pas un *vrai* récit de voyage. Cela lui donne une spécificité qui déteint à la fois sur le statut d'autofiction-autobiographie et donc sur le sujet énonciatif qui se scinde en deux (le dessinateur et le scénariste, l'image et le texte), alors que la littérature postule *un auteur complet* que Baetens remet en question dans *Autobiographies et bandes dessinées* (2013). Ces deux *je* délimitent leur espace fictif et/ou réel, aussi bien dans l'image (dessins ou photographies) que dans le texte. Celui qui correspond à une autobiographie, c'est le sujet référentiel, Tournaire, l'auteur, graphiateur, et personnage qui raconte le projet du carnet de voyage, ainsi que *sa* maladie, *sa* souffrance, tout en restant chez lui. Comme si la souffrance ne pouvait pas voyager ou ne pouvait voyager qu'en imagination, qu'en autofiction. Quant au *je* de Palmari il est ancré dans la fiction, dans un pseudo-voyage autour du monde. Cela entraîne également des caractéristiques en ce qui concerne la relation qui s'établit entre le sujet et l'autobiographie ou l'autofiction, ainsi que leur relation à l'image brechtienne. D'où l'intérêt en termes énonciatifs d'analyser ce genre de récits car cela peut ouvrir un nouveau champ de recherche.

À cela s'ajoute le fait que ce récit a été élaboré grâce à la collaboration des personnes qui ont rapporté de leurs voyages toutes sortes de souvenirs et qui les ont donnés aux auteurs pour contribuer non seulement au récit, mais aussi à la nécessité qu'avait Éric Tournaire, le dessinateur, de réaliser des kilomètres sur son vélo statique pour combattre les symptômes de la maladie de Parkinson.

Ces personnes constituent donc également un des piliers énonciatifs du récit. Elles sont entrées dans celui-ci et ont laissé leurs traces dans les dessins de ces objets, photos et autres. Ces objets constituent donc également une instance énonciative *graphique* non négligeable. Ce qui est intéressant, c'est la manière dont elles se sont introduites dans le projet : les réseaux sociaux. Il serait utile d'analyser ces supports d'un point de vue de l'énonciation car cela pourrait ouvrir un champ totalement neuf de relations diverses entre la littérature image-texte de la bande dessinée.

### Biographie

- Berrendoner, A. 1981. *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris: Les éditions de minuit.
- Cohn. 2013. *The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. London: Bloomsbury.
- Courant, S. 2013. « Backpackers et carnets de voyage, récit biographique d'une expérience itinérante ». *Téoros. Revue de tourisme*, 32 (1), p. 112-121. [En ligne]: le 15 décembre 2015, <http://journals.openedition.org/teoros/2393> [consulté le 03 février 2020].
- Duée, C. 2019. « L'énonciation et l'avènement de Gaston Lagaffe ». *Semiotica*, 1-27.
- Lejeune, P. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Tournaire, E., Palmari, F. 2015. *Le Tour du monde en vélo d'appartement*. Bordeaux: Elytis.
- Vrydaghs, D. 2010 et 2013. « Le récit de voyage en bande dessinée, entre autobiographie et reportage ». *Textyles. Revues des lettres belges de langue française. La Bande dessinée contemporaine*, n° 36-37, p. 139-148. [En ligne]: le 01 juin 2013, URL: <http://journals.openedition.org/textyles/1427>; DOI: <https://doi.org/10.4000/text> [consulté le 04 février 2020].

### Notes

1. Les pages web qui ont permis de réaliser le carnet de voyages de Éric Ternaire et Fabien Palamari sont :  
[https://letourdumonde.org/?fbclid=IwAR1bvKdHIGq0yQ6FTSB1Ztsw1K\\_KwF0oNk\\_t4DH0KroX06-3no3pcAYdl6E](https://letourdumonde.org/?fbclid=IwAR1bvKdHIGq0yQ6FTSB1Ztsw1K_KwF0oNk_t4DH0KroX06-3no3pcAYdl6E)  
<http://e.tournaire.free.fr/velo/velo.html>  
<https://www.facebook.com/Tour-du-monde-en-v%C3%A9lo-dappartement-631162603601142/>
2. Nous prenons ce mot dans le sens général de dessin, photo, montage, etc.
3. La traduction en français est mienne. 1. Inherent - Relations where text and image are part of each other's structures (Example : writing appearing in the fictive world of the drawing). 2. Emergent - Relations where text and image are directly interfaced with each other. (Example : Word balloons and thought bubbles). 3. Adjoined - Relations where text and image are integrated but not interfaced directly. (Example : Text associated to image through captions or proximity alone). 4. Independent - Relations where text and image are fully separate. (Cohn, 2013 : 36).
4. En majuscules dans le texte.
5. Terminologie employée par Philippe Marion pour la première fois dans sa thèse de doctorat en 1993, qu'il distingue de la monstration.

6. Ce sont deux des six facteurs que postule Roman Jakobson : le contexte (conditions économiques, sociales et environnementales de la communication) qui informe de ce dont il s'agit dans la communication ; et le contact, c'est-à-dire le lien physique, psychologique et sociologique entre les interlocuteurs, facteur qui concède au langage la fonction phatique, c'est-à-dire celle qui reflète les conditions de communications.

7. Jan Baetens, « Autobiographies et bandes dessinées », dans *Belphégor*, vol. 4, n° 1, novembre 2004, [https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47689/04\\_01\\_Baeten\\_autobd\\_fr\\_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47689/04_01_Baeten_autobd_fr_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [consulté le 24 août 2020].

8. Rappelons que  $je_s$  est celui du scénariste et  $je_d$ , celui du dessinateur.





ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

## *Poje et Le Mariage de Mademoiselle Beulemans :* intertextualité et enjeux linguistiques

**Elena Puerta Moreno**

Université de Séville, Espagne

epmoreno@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-5782-4700>

Reçu le 31-10-2020 / Évalué le 18-02-2021 / Accepté le 17-05-2021

### Résumé

Dans cet article nous nous proposons d'analyser d'une part l'intertextualité qui se crée entre *Le Mariage de Mademoiselle Beulemans* de Fonson et Wicheler (1910) et la bande dessinée *Poje et Mademoiselle Beulemans* (Carpentier, Maelbeek, Dognie, 2015) dans la mesure où cette dernière offre une vision nouvelle et ne se limite pas à l'adaptation de la pièce de Fonson et Wicheler : un récit enchâssé où la réalité de Poje coexiste avec la représentation du *Mariage*. D'autre part, nous nous intéresserons aux aspects linguistiques qui se font essentiels dans cette œuvre franco-belge offrant d'ailleurs trois versions différentes : française, bruxelloise et néerlandaise, nous cernant dans notre analyse aux deux premières.

**Mots-clés :** bande dessinée francophone, linguistique francophone, intertextualité

### *Poje y Mademoiselle Beulemans:* Intertextualidad y Análisis lingüístico

### Résumen

En este artículo nos proponemos analizar la intertextualidad que se crea entre *Le Mariage de Mademoiselle Beulemans* (Fonson, Wicheler, 1910) y el cómic *Poje et Mademoiselle Beulemans* (Carpentier, Maelbeek, Dognie, 2015) en la medida en la que esta última ofrece una nueva visión y no se limita a la adaptación de la obra de Fonson y Wicheler : una narrativa incrustada donde la realidad de Poje coexiste con la representación de *Le Mariage*. Por otro lado, nos centraremos en aspectos lingüísticos que son esenciales en esta obra franco-belga, que ofrece tres versiones diferentes: francesa, bruselense y holandesa, de las cuales nos centraremos en las dos primeras.

**Palabras clave:** cómic francófono, lingüística francófona, intertextualidad

### *Poje and Mademoiselle Beulemans :* Intertextuality and Linguistic Issues

### Abstract

In this article we propose to analyse, on the one hand, the intertextuality between *Le Mariage de Mademoiselle Beulemans* (Fonson et Wicheler, 1910) and the comic

strip *Poje et Mademoiselle Beulemans* (Carpentier, Maelbeek, Dognie, 2015), insofar as the latter offers a new vision and is not limited to the adaptation of the play by Fonson and Wicheler : an embedded narrative in which the reality of Poje coexists with the performance of *Le Mariage*. On the other hand, we will look at the linguistic aspects that are essential in this Franco-Belgian work, which has three different versions: French, Brussels and Dutch, of which we will focus on the first two.

**Keywords:** French-speaking comic strip, French-speaking linguistics, intertextuality

## Introduction

À une époque où le théâtre belge acquiert une popularité croissante dans les théâtres français, *Le Mariage de Mademoiselle Beulemans* (Fonson, Wicheler, 1910), dont le succès dépasse même les frontières de l'Hexagone, met en avant, d'un ton humoristique, le sentiment identitaire des Belges francophones. Une identité qui se construit cependant par le biais de l'éloignement entre la population belge et française ; et bien évidemment, wallonne et flamande. À l'instar de cette « frontière identitaire » entre Français et Belges, la littérature belge francophone fait preuve de l'hétérogénéité aussi bien culturelle que linguistique du pays. Effectivement, si l'aspect langagier ne peut pas être laissé de côté dans l'étude identitaire (Charaudeau, 2001), la pièce de théâtre dont il est question ici nous permet un certain rapprochement au français bruxellois. Ainsi, le français standard soigné destiné au registre écrit, et notamment littéraire, coexiste dans la pièce de Fonson et Wicheler (1910) avec une variété dialectale de la Belgique. De cette manière, la langue n'est plus seulement un instrument communicatif, mais devient un « miroir que la société se tend à elle-même » (Blampain et alii, 1997) et, par conséquent, reste fondamentale dans l'étude du texte. L'opposition entre la famille Beulemans et le stagiaire Albert, d'origine parisienne, ne pourrait pas se comprendre sans le parler qu'ils adoptent ; une confrontation sociale qui retrouve d'ailleurs son existence dans le problème de l'incompréhension linguistique. Autrement dit, l'enracinement socioculturel de la pièce, qui se manifeste déjà dès la première scène où le lecteur/spectateur est situé dans l'usine de bière de Monsieur Beulemans, s'accompagne d'une diversité linguistique au sein d'une même langue, à savoir, le français. Cet hétérolinguisme (Grutman, 1997) qui surgit à partir des variations sociales et régionales du français apparaît à travers le phénomène d'hybridation, dans la mesure où les particularismes ne sont pas introduits comme des mots étrangers, mais complètement adaptés dans le discours sans être marqués graphiquement dans le texte (Batchelor, 2009). Un phénomène repris d'ailleurs dans la bande dessinée *Poje et le Mariage de Mademoiselle Beulemans* (Carpentier,



Maelbeek, 2015) qui est parue en français, mais également en bruxellois et en néerlandais. Si l'enjeu sociolinguistique caractérisant la pièce de théâtre permet de l'aborder sous la perspective de « littérature des frontières », d'après la définition de Simon (1994), il est d'autant plus intéressant d'analyser les implications intertextuelles et linguistiques dans l'œuvre de Carpentier et Maelbeek (2015) dans la mesure où la bande dessinée peut être comprise comme un genre « de frontière » entre le littéraire et le paralittéraire, ou encore entre le texte et l'image. Quoi qu'il en soit, la bande dessinée connaît un grand succès en Belgique et se fait également écho de cette question identitaire étant donné que sa tradition est bien figée et qu'elle est décrite comme « l'un des fleurons de sa culture nationale » (Paques, 2012). Dans la même lignée, pour Jean Auquier, directeur du Centre Belge de la Bande Dessinée, la liaison entre la Belgique et la bande dessinée est évidente, cette dernière étant une forme d'expression hybride qui permet de renforcer une identité bien influencée par les cultures dominantes qui entourent le pays : « On est un petit territoire, enfoncé quelque part au milieu de l'Europe, entre des cultures dominantes (...) et si on devait exister, on devait inventer un langage et ce langage, c'est l'image » (Cadène, 2017). Liée au populaire, la bande dessinée est donc un média de masse qui peut servir à mettre en valeur la question identitaire et dont les influences permettent de développer « l'éthos national » au travers des « héros culturels aussi stimulants que ceux des autres médias » (Manning White, Abel, 1963 dans Maigret, Stefanelli, 2012). Ainsi, la reprise de la pièce de culte populaire de Fonson et Wicheler (1910) par les auteurs de la série de *Poje* nous intéresse du fait des liens intertextuels qui se créent, mais surtout au niveau des implications sociolinguistiques. Après avoir analysé les allusions à la pièce, nous aborderons la question linguistique que ce soit dans la version française ou dans la version en français bruxellois<sup>1</sup>.

## 1. L'enjeu intertextuel et la « belgitude »

Si la notoriété de la bande dessinée dans le champ littéraire est associée au développement narratif de ses images, car « moins une bande dessinée est textuelle, plus elle a de chances d'être perçue comme littéraire » (Baetens, 2009), l'adaptation et l'intertextualité ont été souvent associées à leur création et étude. Or, cette adaptation unidirectionnelle où la bande dessinée n'est qu'un média différent pour présenter un texte classique doit être dépassée, tout comme la notion de fidélité :

*Dit plus concrètement : dans une telle perspective culturelle, la question n'est plus de savoir si Stéphane Heuet a respecté ou au contraire trahi À la recherche du temps perdu, mais s'il est parvenu à utiliser le langage de la bande dessinée d'une façon intéressante ou non (Baetens, 2009 : 2).*

Cependant, et puisque nous tenons compte du fait que « tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur » (Sollers, 1968 : 75) et donc que tout texte est un intertexte (Barthes, 1973), nous nous sommes intéressée à la série *Poje* et notamment à l'album *Poje et le Mariage de Mademoiselle Beulemans*. En effet, cette bande dessinée ne propose pas une adaptation fidèle de la pièce de Fonson et Wicheler (1910), mais se construit à partir d'un ensemble d'allusions intertextuelles (Piégay-Gros, 1996) qui reprennent le caractère de la série belge. Notons que dans *Les Potes à Poje*, les différents titres des albums comportent des références littéraires et culturelles : *La Bière et la Bête (La Belle et la Bête)*, *Un Monde flou, flou, flou (Un Monde fou, fou, fou)* ou *Le Magicien d'orge (Le Magicien d'Oz)*, entre autres. Ainsi, cette bande dessinée met en relation implicitement l'univers de la bière<sup>2</sup> avec des référents classiques connus de tous<sup>3</sup>. De la même manière, nous pouvons voir que si, dans l'album que nous analysons ici, la référence est explicite, la notion de fidélité ne se pose même pas car le *Mariage de Mademoiselle Beulemans* n'est qu'un élément qui se mêle à l'histoire de Poje et de sa femme. L'intertextualité se construit donc comme une espèce de mise en abyme par laquelle l'entourage de Poje se voit confronté au montage de la pièce de Fonson et Wicheler (1910), de sorte que les personnages de la bande dessinée adoptent le rôle des personnages de la pièce et s'appellent selon le nom de chacun dans la représentation : « Il a dit comme ça : « Quand le verre de Mostinckx est vide, il faut le pleindre ! » » (Carpentier, Maelbeek, 2015 : 15). Outre ce rapport, nous relevons d'autres éléments dans la bande dessinée qui la relie avec *Le Mariage* et avec la « belgitude ». Tout d'abord, soulignons le fait que les protagonistes travaillent dans un estaminet qui accueille d'ailleurs les répétitions : Poje et sa femme partagent donc le métier des parents de Suzanne. Or, nous ne pouvons pas laisser de côté le fait que ce terme contextualise également l'histoire de Poje en Belgique : il s'agit d'un emprunt au mot wallon « staminê, èstaminê » qui est d'ailleurs « attesté dès le XVII<sup>e</sup> siècle sous la forme staminai » (cf. *Atilf*). En ce sens, le mot désigne un type de café ou bar à tabac où l'on sert en particulier de la bière et s'utilise notamment dans l'Europe du Nord et plus concrètement en Belgique. Le contexte belge s'impose donc depuis le premier moment et sert à renforcer le caractère identitaire de la série, malgré le fait que certains éditeurs belges proposent actuellement la francisation de certains albums pour une meilleure adaptation au public français (Honorez dans Cadène, 2017). Cet élément s'accompagne ainsi d'autres types de références, comme par exemple les géographiques qui permettent de situer directement l'action : les personnages habitent à Bruxelles comme nous observons dans : « Y a qua même qu'un parc de Bruxelles à Bruxelles !!! » (Carpentier, Maelbeek, 2015 : 39). Outre les allusions géographiques, les références culturelles apparaissent à plusieurs reprises : les gaufres, un mets typiquement bruxellois,

s'insèrent dans les appellatifs de tendresse utilisés par le protagoniste avec ses conquêtes amoureuses : « Attends, ma petite gaufre de Bruxelles<sup>4</sup> » (Carpentier, Dognie, 2015 : 5). D'autres références gastronomiques renforcent cette contextualisation comme « gueuze » (*Ibid.* : 4) ou « faro » (*Ibid.*), deux types de bière typiquement belges, ou encore « plattekeis », un fromage blanc bruxellois<sup>5</sup>. Il est impossible de laisser de côté la présence de la sculpture du « Manneken-Pis » dont le rôle était fondamental au XV<sup>e</sup> siècle et qui est devenue actuellement l'un des symboles du folklore belge (cf. *Bruxelles.be*). Cet élément, repris dans la bande dessinée, rappelle donc le contexte dans lequel se déroule l'histoire, comme nous voyons dans « [...] il y a quelques jours, devant le Menneke-Pis, tu m'avais jureï de m'aimer pour toute la vie » (Carpentier, Maelbeek, 2015 : 44)<sup>6</sup>.

Enfin, il est vrai que la bande dessinée ne partage pas avec la pièce de théâtre cette confrontation linguistique qui se crée entre les personnages et qui favorise d'ailleurs le rejet d'Albert, le parisien, et donc la création de l'intrigue. Cependant et comme nous avons souligné en introduction, l'hétérolinguisme existe dans cette bande dessinée que nous nous proposons d'analyser dans la mesure où il existe une double traduction<sup>7</sup> (extralinguistique et intralinguistique), mais aussi du fait que l'un des personnages, la « kidnaperesse » se sert d'un idiolecte assez particulier : il s'agit d'un personnage étranger (ou qui essaie de le faire croire) dont le discours est à la base d'un certain problème de compréhension avec Poje : « Si vous croyez que c'est facile de comprendre votre fichu accent de derrière les fins fonds ! » (Carpentier, Dognie, 2015 : 39).

## 2. Enjeux linguistiques

Si le personnage français qui vient s'introduire dans le contexte familial de Monsieur Beulemans et qui doit s'adapter au parler « bruxellois », car il s'agit de la condition de son succès social, n'existe pas dans cette bande dessinée, la question linguistique reste fondamentale. Mis à part le problème de compréhension qui se crée avec la « kidnaperesse », le texte met en relief la différence entre les parlers qui convergent en Belgique. Ainsi, on nous propose trois versions distinctes qui reprennent la même histoire mais avec des usages linguistiques bien particuliers. Dans cette analyse, nous allons tenir compte des versions francophones, à savoir le texte en « français » et la version bruxelloise.

### 2.1. Enjeux linguistiques dans *Poje et Mademoiselle Beulemans*

Tout d'abord, il est nécessaire de préciser que bien que ce premier texte soit considéré comme « français », il contient des éléments qui l'éloignent de cette variété « standard » pour le rapprocher du français parlé en Belgique, afin de

le rendre plus vraisemblable. De cette manière, nous établissons un classement pour intégrer ces composants linguistiques qui permettent de souligner cette « belgitude », dont nous parlions dans la partie précédente de notre analyse, à savoir les niveaux phonétique, morphologique, lexical et syntaxique.

- Niveau phonétique<sup>8</sup>

L'analyse de ce niveau est particulière étant donné que nous travaillons un texte écrit ; or, nous notons comment certaines liaisons, bien que correctes, sont soulignées par le biais de l'orthographe : « les z'acteurs » et « pas z'acteur » (Carpentier, Dognie, 2015 : 28). De même, nous pouvons noter en tant que marqueur d'oralité la disparition des voyelles muettes, notamment du « e caduc » : « te casser l'fût ! » (*Ibid.* : 12). Cependant, si nous comparons les deux textes, nous soulignons que malgré l'apparition de certaines expressions plus familières pour représenter le discours des personnages, le niveau phonétique reste assez « standard » dans la mesure où nous ne retrouvons pas autant de contractions phonétiques dans la version française, de sorte que pour les énoncés « T'es venu me sauver ! » et « Et t'as combien avec ? » (Carpentier, Malbeek, 2015 : 42) de la version bruxelloise, les équivalents français seraient « Tu es venu me sauver ! » et « Et combien as-tu au total ? » (Carpentier, Dognie, 2015 : 42), sachant en plus que cette dernière tournure appartient à un registre plus soutenu.

- Niveau morphologique

En ce qui concerne la version française de la bande dessinée, le niveau morphologique est très en rapport avec le niveau lexical, étant donné qu'il sert à créer une alternative lexicale à des mots qui se construisent autrement dans la langue standard. Effectivement, il est intéressant de voir comment ce niveau intervient dans le développement lexical puisque des outils linguistiques similaires peuvent être combinés différemment. C'est le cas d'ailleurs avec deux termes utilisés dans la bande dessinée, à savoir « assassinateur » et « kidnaperesse ». Nous observons comment, tout en utilisant des suffixes français, le bruxellois construit deux mots que, bien que compréhensibles pour les lecteurs français, ne sont pas utilisés dans le français parlé en France. Ce choix peut être expliqué du fait que le suffixe « -teur » permet de créer un nom masculin servant à désigner une personne qui réalise une action quelconque, dans ce cas-ci, « assassiner ». Il est d'ailleurs intéressant de noter l'apparition du féminin « d'assassinatueur » en « assassineresse » dans : « La mauvaise nouvelle, c'est qu'ils s'imaginent que c'est toi l'assassineresse » (*Ibid.* : 31). Une véritable différence du fait que le mot français ne se décline pas selon le genre, mais qu'il se définit comme un nom masculin générique qui peut désigner un homme comme une femme. Dans ce cas, le féminin ne se forme pas exactement en

suyant les règles morphologiques standard par lesquelles les masculins en « -teur » font le féminin en « -trice », mais avec le suffixe « -esse ». Ce suffixe d'origine latine sert à marquer le féminin d'un nom, quoique les formes construites avec ce suffixe peuvent être considérées comme marginales ou péjoratives (cf. *Atilf*). Ce même suffixe féminin permet de créer « kidnaperesse », une nouvelle combinaison qui ne coïncide pas non plus avec la forme française, cette dernière utilisant le suffixe « -euse » pour former le féminin.

Cet usage morphologique que nous venons de signaler s'accompagne également d'un détournement morphologique de l'adjectif « naturelle » en « naturiste » : « La police pense que ce n'est pas une mort naturiste ! » (Carpentier, Dognie, 2015 : 31). En effet, Poje construit différemment le féminin du mot « naturel » et ajoute le suffixe « -iste » générique servant à former un adjectif dans ce cas-là, étant le résultat un mot différent du français standard qui sert à désigner ce qui est proche de la nature (cf. *Atilf*) ou dans l'usage commun la « doctrine prônant le retour à la nature dans la manière de vivre » (cf. *Larousse*).

- Niveau lexical

Le niveau lexical conforme le « lieu principal de l'innovation ou de la variation par rapport au « français commun » et « consiste essentiellement en un mot, une expression ou un sens usuel dans le français de Belgique » (Klein, Lenoble-Pinson dans Bamplain *et alii*, 1997 : 187). D'une part, nous observons un usage différent pour le terme « chope », d'origine alsacienne et qui sert à nommer le récipient à anse utilisé normalement pour boire de la bière (cf. *Atilf*) ; par métonymie il peut faire allusion au liquide contenu et donc à la bière, un usage qui est très répandu en Belgique où il désigne plus concrètement une bière légère : « Micheline, sers-moi une chope, mais une grande, hein ! » (Carpentier, Dognie, 2015 : 20). D'autre part, nous relevons trois expressions qui s'éloignent quelque peu du français dit « de France ». Tout d'abord nous repérons une analogie entre « se casser le dos » et « se casser le flût » lorsque Micheline dit à son mari : « Et si tu continues à faire le cascadeur fou avec tes doubles tonneaux, tu vas encore te casser l'flût ! » (*Ibid.* : 12). Ensuite, nous retrouvons une expression qui se construit sur une référence topographique : « Ça va hein ! Il n'y a pas le feu aux étangs d'Ixelles que je sache ! » (*Ibid.*) et qui apparaît comme une transformation locale de l'expression « il n'y a pas le feu au lac ». Enfin, une expression assez récurrente telle que « avoir le béguin pour » dans par exemple : « Yes ! Elle a le béguin pour moi ! » (*Ibid.* : 13). Cette expression est originaire de la Belgique et plus concrètement de la ville de Liège :

[...] Le mot « béguin » vient du premier couvent de béguines, au XII<sup>e</sup> siècle, où les religieuses portaient cette coiffure faite d'une toile fine. Ainsi, croisée avec l'expression « être coiffé de quelqu'un », qui signifie « être aveuglé par quelqu'un », « avoir le béguin » est rapidement devenue une formule courante pour affirmer l'amour ressenti par une personne. (cf. L'Internaute).

- Niveau syntaxique

Bien que le texte à analyser ne s'éloigne pas beaucoup de la norme, certains éléments le relient au parler bruxellois. Ainsi, nous pouvons apprécier déjà comment les prépositions ou les temps verbaux s'utilisent différemment. Concernant l'usage distinct des prépositions, nous notons le fait que l'expression « noir sur blanc » est utilisée d'une manière directe et donc sans préposition introductoire dans le « français commun », alors que dans le texte elle apparaît reliée au syntagme précédent à travers la préposition « en » : « C'est écrit en noir sur blanc dans le livret de la pièce » (Carpentier, Dognie, 2015 : 32). Par rapport aux verbes, il serait intéressant de voir comment le subjonctif et l'indicatif se confondent parfois dans cette variété belge, un élément attesté également par des linguistes ayant analysé la pièce d'origine (Bidaud, 2016). Or, dans ce cas-là, le belgicisme est quelque peu différent dans la mesure où non seulement le personnage se sert du subjonctif au lieu d'utiliser le mode indicatif (et vice-versa), mais aussi il le construit d'une manière erronée : « Comment se fesse que notre fille est de couleur ? » (Carpentier, Dognie, 2015 : 32). En effet, le premier verbe se rapproche de la forme du présent du subjonctif du verbe « faire », mais le lapsus phonétique en fait un autre mot, à savoir le substantif « fesse ». De même, le second verbe de la phrase est conjugué à l'indicatif et non pas au subjonctif du fait que la subordonnée se rapporte au monde du réel étant donné qu'il s'agit d'une constatation de la réalité.

Pour finir cette analyse syntaxique, nous devons revenir à la construction de l'interrogation : « Et pourquoi ne pourrais-je pas être colorisée s'il te plaît-il ? » (*Ibid.*). Dans cette interrogation, nous assistons à un dédoublement du sujet « il », dans sa position naturelle dans la phrase, mais en plus dans une reprise qui rappelle le procédé d'inversion du sujet. Or, cette inversion suppose, dans le français normatif, la suppression du sujet dans sa position initiale, ce qui n'est pas le cas dans la forme bruxelloise.

Cette première partie nous a permis de cerner certains éléments qui se rapprochent du français bruxellois. Cependant, nous ne pouvons pas oublier que leur présence est limitée car ils s'intègrent dans la version française du texte. Néanmoins, elle nous sert déjà pour repérer certains éléments qui vont être repris et développés par la suite dans la version de Carpentier et Maelbeek (2015).

## 2.2. Enjeux linguistiques dans *Poje et Mamoizelle Beulemans*

L'existence de deux versions francophones de la bande dessinée que nous tenons à analyser contribue à mettre en évidence la portée internationale de la langue française étant donné son adaptation aux différents espaces qui l'accueillent en tant que langue officielle ou de communication. D'ailleurs, la « variété étant inhérente à toute langue vivante » (Valdman, 2002 : 9), certains linguistes ont repris le terme « d'acclimatation » propre à l'adaptation des espèces animales aux climats qui ne leur sont pas familiers, pour désigner cette perméabilité qui déclenche la « variabilité interne » d'une même langue à travers les différentes « couleurs » qu'elles reprennent des endroits où elles se déploient, à partir, par exemple, de la coexistence avec d'autres langues. Si bien cette adaptation est perçue des fois comme un danger par les institutions détenant la norme de la langue en question (Calvet, 2007). Quoi qu'il en soit, le contexte européen se définit d'après Streicher-Arseneault (2011) comme un espace où la pluralité linguistique, qui existe d'ailleurs dans l'ensemble des pays qui conforment l'Europe, est assurée par des politiques visant à la préserver. De cette manière, dans le cas de la Belgique, le français reste la langue maternelle dans des territoires tels que Bruxelles ou des régions comme la Wallonie et bien qu'il se rapproche de la variété standard dans l'enseignement et les médias (Warnant dans Blampain et alii., 1997 : 164), les locuteurs belges revendiquent la différence de leur parler par rapport au « fransquillon » :

*La majorité des francophones belges estiment que la langue [française] des Belges ne doit pas se calquer sur celle des Français, qu'il ne faut pas "fransquillonner". Qui veut bien parler ne doit donc pas parler comme les Français ; il ne doit pas non plus parler comme les Belges. On stigmatise un ensemble d'usages, mais aucun n'est désigné -explicitement- comme le modèle à rejoindre (Lafontaine, 1991 : 22).*

C'est pour cela que l'histoire de Poje n'est pas seulement éditée dans un français normatif, mais propose une version dite « bruxelloise » qui se crée à partir de certains éléments culturels comme linguistiques qui caractérisent ce « parler » fortement influencé par les langues avec lesquelles il est en contact. Afin de bien relever les éléments linguistiques permettant d'associer cette « traduction intralinguistique » au dialecte bruxellois, nous allons délimiter notre classement selon les mêmes catégories que nous avons établies dans la partie précédente.

### - Niveau phonétique

Si l'aspect phonétique est difficilement abordable dans un texte écrit, nous considérons que l'orthographe, tout comme l'usage de certaines interjections, servent aux auteurs à mettre en valeur les différences phonétiques qui se tissent

entre le français bruxellois et le français normatif, d'autant plus que nous sommes dans le contexte de la bande dessinée où « le visuel traduit le sonore » (Delesse, 2001 : 322). C'est pour cela que nous pouvons établir un classement des aspects qui dénotent les différences phonétiques entre les deux variantes de la langue, à savoir les interjections, les réductions, les amplifications, les transformations et les liaisons et enchaînements.

Au niveau des interjections, nous apprécions des différences dans les deux versions de sorte que ces mots invariables utilisés en bruxellois n'ont pas un équivalent exact dans la langue standard : soit ils sont omis dans la version française, soit on les traduit par la signification qu'ils sont censés avoir. À titre d'exemple, nous voyons comment l'interjection « ferdoeje ! » sert à exprimer la surprise lorsque les personnages entrent dans l'estaminet et qu'ils voient beaucoup de monde : « Ferdoeje ! C'est vollemback ici ! » (Carpentier, Maelbeek, 2015 : 15), ce qui est traduit dans la version française par « Quelle ambiance incroyable ce soir ! » (Carpentier, Dognie, 2015 : 15) où l'interjection n'apparaît même pas ; ou bien elle est remplacée par une expression permettant d'exprimer la surprise : « Nom d'un chien ! » (*Ibid.* : 4). Cette casuistique se répète avec d'autres interjections, comme « Ara ! » (Carpentier, Maelbeek, 2015 : 3) qui sert à exprimer le mécontentement et est traduit dans la version française par « je te préviens » (Carpentier, Dognie, 2015 : 3) ; ou encore avec « oeye ! » qui se répète à plusieurs reprises dans le texte.

Nous considérons comme des réductions tous les mots qui ont été raccourcis dans son orthographe afin de marquer une prononciation distincte. D'ailleurs, ce phénomène s'accompagne dans la plupart des cas d'autres signes permettant de marquer l'aspiration ou la chute de certains sons. Dans cette catégorie, nous classons la chute de certains sons tels que le [e] dans le nom Michel, qui devient « Mich' » (Carpentier, Maelbeek, 2015 : 4) dans la version belge. D'autres sons qui se perdent sont le [Rə] dans « êt » pour « être » ou « ôt » pour « autre » et la voyelle nasale dans « qua même » qui apparaît à plusieurs reprises. Bien que la perte des finales soit plus courante, nous remarquons comment le son [j] peut aussi se perdre : « Eh ben, ça fait de retour longtemps !! » (*Ibid.* : 6). En effet, outre la chute de certains sons, il faudrait revenir sur certaines contractions comme nous apprécions dans « m'enfin » (*Ibid.* : 31) et « passque » (*Ibid.* : 37). Il serait intéressant également de revenir dans cette catégorie de notre classement sur la suppression de certaines diphtongues. De cette manière, la diphtongue « ai » peut devenir « è » comme dans « mènant » ou « o » comme nous apercevons dans : « Mo enfin ! Mon croustillon doré... » (*Ibid.* : 3). Quant à « au », deux graphies peuvent être consignées : c'est le cas de « o » dans des mots comme « cosé » (*Ibid.* : 11), « sorait » (*Ibid.* : 29), « orait » (*Ibid.*) ou « ossi » (*Ibid.* : 7) ; ou de « ô » dans « ôtre »



(*Ibid.* : 4), « pôvre » (*Ibid.* : 5) et « fôte » (*Ibid.* : 44). Force est de souligner un cas quelque peu différent par lequel la diphtongue « ou » devient « oo » : « elles savent pas croire ça tellement qu’elles sont jaloos ! » (*Ibid.* : 7).

En opposition à ces « réductions », nous constatons dans la version bruxelloise certaines syllabes ou sons qui viennent compléter les mots. Nous observons ce phénomène dans des mots comme « drôldement » (*Ibid.* : 7) ou « annextres » (*Ibid.* : 8). Dans cette catégorie, nous devrions tenir compte également des diphtongaisons qui se produisent en « eï » normalement, ce qui serait visible dans des termes tels que « estameneï » (*Ibid.* : 4) (ou sa variante orthographique « stamenei » (*Ibid.* : 29)), « jureï cracheï » (*Ibid.* : 6) ou « tourneï » (*Ibid.* : 4). Une autre diphtongaison à mettre en relief serait « oe » qui vient remplacer la voyelle « a » dans : « capobel » (*Ibid.* : 15).

Pour mettre en relief l'éloignement phonétique avec le français dit « standard », la version bruxelloise se sert des transformations phonétiques. Outre la transformation de la diphtongue « oi » en « oei » dans « voeilà » (*Ibid.* : 5), nous observons des topiques qui se répètent :

Le son [s] devient [z] dans « zottine » (*Ibid.* : 5).

Le « h » muet devient « y » ou « j » dans « deyors » (*Ibid.* : 18) et « dejors » (*Ibid.* : 3).

Le son [v] devient [f] et entraîne un changement dans la prononciation de la voyelle « a » en « â » : « cââ » (*Ibid.* : 9), « preuf’s » (*Ibid.* : 20) et « grââ » (*Ibid.* : 37).

Le son [ʒ] devient [ʃ] et entraîne un changement dans la prononciation de la voyelle « a » en « â » : « ouvrââch’ » (*Ibid.* : 11) ou « ââch’ » (*Ibid.* : 43).

La syllabe « le » change en « el » dans « infaillibel » (*Ibid.* : 7), « désirabel » (*Ibid.* : 13), « possibel » (*Ibid.* : 14), « capobel » (*Ibid.* : 14), « épouvantabel » (*Ibid.* : 15) ou « portââbel » (*Ibid.* : 39), entre autres.

De plus, ce changement dans l'ordre dans une même syllabe se reproduit avec d'autres sons, ce que nous pouvons apprécier par exemple dans « théâtre’ » (*Ibid.* : 13) ou encore dans « pranil’ d’amour » (*Ibid.* : 16).

Pour clore le niveau phonétique, nous ne pouvons pas passer à côté des particularités concernant les liaisons et les enchaînements. Si cet aspect pouvait être associé à une caractérisation orale du parler familier, l'usage considérable qu'en fait la version bruxelloise par rapport à la française est à noter. De cette manière, nous distinguons des enchaînements marqués graphiquement comme dans « mon

n'alouwette » (*Ibid.* : 9). Dans la catégorie des liaisons, il faudrait distinguer entre les liaisons correctes comme « avant qu'y-z-arrivent » (*Ibid.* : 12) et les liaisons incorrectes, ces dernières beaucoup plus nombreuses : « la vie-z-entière » (*Ibid.* : 3), « venue-t-à toi » (*Ibid.* : 20), ou encore « moi-z-ossi » (*Ibid.* : 46).

- Niveau morphologique

Outre la construction des termes qui apparaissent dans la version française que nous avons commentée dans la partie précédente, la bande dessinée bruxelloise peut rendre manifeste de moyens de dérivation qui s'éloignent quelque peu de ceux qu'offre la langue standard. Par conséquent, nous pouvons apprécier comment l'adjectif « sot », qui fait son féminin en « sottte », se crée dans le texte à partir du suffixe « -tine ». Ce changement, lié au changement du son que nous avons signalé auparavant, permet une variation dans le nom « zottine » : « Dis, ne me prends pas pour une zottine » (*Ibid.* : 5). Une dérivation similaire peut être associée à l'adjectif « endormifiante » dans le syntagme « une pilule endormifiante » (*Ibid.* : 6). En effet, cet adjectif se forme avec un suffixe différent étant donné que l'équivalent que nous retrouvons dans le *Trésor de la Langue Française* est « endormant(e) » (cf. *Atilf*). Si jusqu'à présent nous avons relevé des suffixes d'origine française dont l'usage est différent de la variante « standard », nous constatons l'influence du flamand, langue qui est en contact avec le français parlé en Belgique, dans l'usage du suffixe « -ke ». Ce suffixe emprunté au flamand sert donc à exprimer le « diminutif » et peut s'utiliser pour les noms propres, ce que nous voyons par exemple dans « Suzanneke » (*Ibid.* : 34), « Michelineke » (*Ibid.* : 16) ou « Pojeke » (*Ibid.* : 44), comme pour les noms communs : « pigeonke » (*Ibid.* : 9), « madameke » (*Ibid.* : 14) ou la variante « chouke » (*Ibid.* : 11). Cette dernière occurrence coexiste avec une autre expression synonyme propre au dialecte bruxellois, à savoir « choukeleef ». Une double suffixation qui sert à exprimer également l'affection à partir du suffixe « leef » (Quiévreu, 2015). Il faudrait préciser cependant que l'usage de ce suffixe se rapporte toujours à un appellatif car les noms communs servent aussi à désigner les personnages (normalement les conquêtes de Poje) d'une manière affectueuse.

Un autre élément que nous pourrions classer dans ce niveau d'étude, bien qu'il soit en rapport également avec la syntaxe dans la mesure où un changement de fonction s'opère, serait la transformation catégorielle de certains mots. Cette transformation a lieu notamment dans « probâbel » et « direk ». Effectivement, s'ils sont présentés sous la forme d'adjectifs, ils reprennent dans le contexte de la phrase leurs adverbes équivalents « probablement » et « directement » : « Poje va vous apporter ça direk ! » (*Ibid.* : 15).

Enfin, nous devons revenir à la création d'un nouveau verbe à partir d'un adjectif : « plein » devient la racine d'un verbe qui se construit sur la base des verbes du troisième groupe : « pleindre ». Nous attestons cette construction novatrice dans « Quand le verre de Mostinckx est vide, il faut le pleindre<sup>9</sup> ! » (*Ibid.*).

- Niveau lexical

La variété lexicale que présente la bande dessinée que nous analysons est extrêmement riche car elle nous permet de comprendre, outre la différente évolution lexicale des variétés « standard » et « bruxelloise », les influences des langues avec lesquelles cette dernière partage le territoire. Or, la richesse de ce niveau ne nous permet pas une analyse approfondie, ce qui serait à développer dans le futur. Dans cet article, nous allons nous cerner au classement des particularités lexicales que nous retrouvons dans le texte. Tout d'abord et si nous considérons le fait que les variétés linguistiques francophones se caractérisent par l'usage d'archaïsmes (bien qu'ils soient peu nombreux dans le texte), nous en relevons quelques-uns tels que « saligot » (*Ibid.* : 7) ou « estaminet », qui sont catalogués dans le *Trésor de la Langue Française* comme « rare » ou « vieilli » (cf. *Atilf*). Ensuite, il est naturel que le parler belge reçoive des influences d'autres langues avec lesquelles il est en contact, comme l'allemand, le néerlandais ou le flamand notamment, deuxième langue du pays. Leur influence se manifeste donc dans la formation des mots, comme des expressions. Par rapport aux mots, nous devons relever « boentjie » qui découle du mot flamand « boontje » et qui signifie « béguin » : « Ça-z-y est, elle a une boentjie pour moi » (Carpentier, Maelbeek, 2015 : 13) ; et « crolle » de son côté retrouve ses origines dans le mot néerlandais « krullen », « boucle » : « Elle coupera juste deux trois crolles en bas de ma tête » (*Ibid.* : 42). Par rapport aux expressions, certaines sont formées sur des calques d'autres langues : « jouer sur la patte de quelqu'un », qui a un équivalent avec « pied » dans le français standard pourrait être construite à partir d'un calque du néerlandais (« met iemands voeten spelen ») (Machonis, 2010, Lamiroy et alii, 2010 dans Bidaud, 2016) : « Micheline va jouer sur sa patte ! » (Carpentier, Maelbeek, 2015 : 7). D'autres expressions sont des emprunts tirés directement des langues avec lesquelles le bruxellois est en contact, ce que nous voyons dans « [...] la tourneï est pour moi, zeiker en vast !! » (*Ibid.* : 4), une locution qui peut être traduite par « certainement »<sup>10</sup>.

Enfin, il faudrait noter que certains termes existants dans le français « de France » acquièrent dans le « parler belge » des connotations et des signifiés tout à fait différents :

« Belgicisme »	« Français standard »	Exemple
Savoir	Pouvoir	« On sé aller direk se coucher » (Carpentier et Maelbeek, 2015 : 11)
À cause que	Parce que	« À cause que c'est mon nom dans la pièce » ( <i>Ibid.</i> : 12)

- Niveau syntaxique

La variété bruxelloise que nous retrouvons dans la bande dessinée introduit des constructions syntaxiques qui s'éloignent de la norme de la langue française standard. Nous observons comment le sujet n'est pas explicité dans « Si-vous-plaît ? » (*Ibid.* : 3). De même, lorsqu'il apparaît, il peut adopter la forme « y » qui remplace le sujet impersonnel comme dans « Je crois qu'y faudra bien deux duvel pour que je sé me remettre » (*Ibid.* : 7) ; ou personnel à la troisième personne du singulier (« Y m'a qua même vu avec Valérie !! (*Ibid.* : 4)) ou du pluriel : « Avant qu'y-z-arrivent » (*Ibid.* : 11).

Par rapport aux verbes nous distinguons un changement dans la forme verbale de « ça / cela fait longtemps que » du français standard qui devient « C'est longtemps qu'on s'est pas vu » (*Ibid.* : 4). Il faudrait mettre en relief également le choix du mode indicatif dans des occurrences qui devraient être construites au subjonctif selon la norme, comme c'est le cas de « avant qu'il est dix heures » (*Ibid.* : 6). Or, ses traces peuvent se relever dans des constructions qui n'entraîneraient pas ce mode, comme dans « comment se fesse » (*Ibid.* : 32) où la forme verbale « fasse » est confondue avec le nom. Pareil dans le cas de « tu dois sacher » (*Ibid.*) où l'infinitif est assez proche de la forme au subjonctif du verbe « savoir ». Outre l'usage différent du subjonctif, il faudrait remarquer certains participes passés qui s'éloignent quelque peu des participes normatifs, comme c'est le cas de « mouru » (*Ibid.* : 31), « kidnaperée » (*Ibid.* : 34) et « disparute » (*Ibid.* : 36).

L'analyse de l'usage des pronoms dans la bande dessinée s'avère également très pertinente. Premièrement, un élément qui se répète d'ailleurs assez souvent, c'est le remplacement du présentatif « ce » devant le verbe « être » par le pronom neutre « ça », de sorte qu'il est possible de relever des constructions telles que « ça est l'heure » (*Ibid.* : 7) ou « ça est moi » (*Ibid.* : 36). Le pronom relatif sert quant à lui à rendre explicite certains changements au niveau des constructions : « Ce Monsieur Alexis que j'ai t'ai cosé là tantôt » (*Ibid.* : 11). Effectivement, le pronom « que » qui sert à remplacer le complément d'objet direct devrait être remplacé selon la norme par un pronom « dont » qui servirait à marquer qu'il s'agit d'une construction indirecte : « causer avec quelqu'un ». Enfin, le pronom atone utilisé

dans la construction impérative diffère aussi de celui qu'on utiliserait en français standard : « Dis-le me le » (*Ibid.* : 22).

L'emploi des prépositions comprend un autre élément de différence intéressant à tenir en compte. En ce sens, nous apprécions l'introduction de prépositions comme « à la prochaine fois qu'on se voit [...] » (*Ibid.* : 4), dont l'usage en français standard supposerait une prise de congé et ne pourrait pas s'accompagner de la subordonnée ; ou bien dans « ça va d'aller » (*Ibid.* : 30). Contrairement à cela, dans « rester continuer vivre avec toi » (*Ibid.* : 3), nous voyons une corrélation d'infinifits qui demanderait dans la version standard une préposition derrière le verbe « continuer ». Concernant leur usage, nous notons comment le syntagme qui suit la préposition « avec » disparaît même lorsqu'il s'agit d'un complément personnel : « Si tu pars, je viens avec »<sup>11</sup> (*Ibid.* : 33), ou bien comment les prépositions changent. Ainsi, la préposition qui conforme l'expression « par-dessus le marché » devient « au-dessus du marché » (*Ibid.* : 29).

Les belgicisms syntaxiques peuvent être relevés également à travers l'ordre des phrases : « un mufler que ça est » (*Ibid.* : 19). D'ailleurs, nous devons insister sur l'ordre des catégories telles que les prépositions comme dans « avec comme ça un acteur » (*Ibid.* : 34) ou les adjectifs qui sont placés devant les noms, ce que nous observons par exemple dans « Compliqué ça n'est pas » (*Ibid.* : 22). De la même manière, le complément d'objet direct est souvent placé devant le verbe : « Ça j'entends » (*Ibid.* : 25). Il est curieux de mettre en relief le changement d'ordre en ce qui concerne l'expression de l'heure : « Moins cinq de huit heures » (*Ibid.* : 7).

Pour finir et concernant les différentes modalités de phrases, il existe certaines interrogations qui se forment non pas avec la locution usuelle « est-ce que » mais avec le présentatif suivi du verbe être et de la conjonction « c'est que » : « Où c'est que tu te caches ? » (*Ibid.* : 35). Une autre possibilité de construction consiste à reprendre le sujet à la fin de l'interrogation : « S'il te plaît-il ? » (*Ibid.* : 32). Par rapport à la négation, outre l'absence du « ne » qui pourrait se rapporter à une question d'oralité, nous observons comment elle se construit différemment lorsqu'elle se compose de trois particules négatives : « J'ai non plus pas pu la toucher » (*Ibid.* : 27). Ou bien encore, comment l'adverbe de négation « rien » est remplacé par « snol » dans « J'ai tout retourné et j'ai trouvé snol ! » (*Ibid.*).

## Conclusion

La bande dessinée que nous nous sommes proposé d'analyser fait preuve de l'intérêt de la pièce de théâtre belge dont les répercussions sociales ne s'arrêtent pas à sa représentation. Carpentier, Maelbeek et Dognie (2015) se servent de la

pièce de Fonson et Wicheler pour mettre en relief des aspects culturels issus de la Belgique, tout comme la richesse linguistique qui se devine déjà dans l'existence de trois versions différentes, à savoir la française, la bruxelloise et la néerlandaise. Il nous intéressait de voir, outre l'inclusion d'éléments intertextuels, comme l'inclusion du montage théâtral et le métier des protagonistes, les éléments linguistiques qui permettent de cerner le contexte des personnages au territoire belge, et notamment bruxellois. Ainsi, nous avons pu apprécier déjà dans la version française certains éléments étrangers au français normatif et qui se rapprochent des éléments distinctifs de la variante bruxelloise. Or, c'est dans cette version « belge » que nous avons relevé la diversité d'éléments linguistiques qui composent cette variante du français.

Néanmoins, l'abondance des particularités linguistiques associées au « parler bruxellois » ne permet pas une exposition approfondie de notre analyse, notamment en ce qui concerne les particularités lexicales qui devraient être travaillées dans le futur, étant donné la richesse linguistique dont elles font preuve.

## Bibliographie

- Baetens, J. 2012. Le roman graphique. In : *La bande dessinée : une médiaculture*. Paris : Armand Colin.
- Barthes, R. 1974. « (Théorie du) texte ». In : *Encyclopaedia universalis*.
- Batchelor, K. 2009. *Decolonizing translation. Francophone African novels in English translation*. Manchester : St. Jerome Publishing.
- Bidaud, S. 2016. Les belgicisms dans le mariage de Mlle Beulemans. In : *Romanica Olomucensia*.
- Blampain, D., Goose, A., Klinkenberg, M., Wilmet, M. 1997. *Le français en Belgique : une langue, une communauté*. Louvain-la-Neuve : Duculot.
- Cadène, B. 2017. « Pourquoi BD rime avec Belgique ? ». In : *FranceCulture*. [En ligne] : <https://www.franceculture.fr/bd/pourquoi-bd-rime-avec-belgique> [consulté le 3 septembre 2020].
- Carpentier, L-M., Maelbeek, J. 2015. *Poje et Mamoizelle Beulemans*. Belgique : Les éditions TOPGAME.
- Carpentier, L-M., Dognie, D. 2015. *Poje et Mademoiselle Beulemans*. Bruxelles : Les éditions TOPGAME.
- Charaudeau, P. 2001. « Langue, discours et identité culturelle ». *Études de linguistique appliquée*, n° 123-124, p.341-348. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-ela-2001-3-page-341.htm> [consulté le 4 août 2020].
- Delesse, C. 2000. « Les dialogues de BD : une traduction de l'oral ? ». In : *Oralité et traduction*, Études réunies par Michel Ballard, Arras : Artois Presse Université, p. 321-338.
- Fonson, F., Wicheler, F. 1910. *Le Mariage de Mademoiselle Beulemans*. Bruxelles.
- Francard, M. 2010. « Variation diatopique et norme endogène. Français et langues régionales en Belgique francophone ». *Langue française*, n° 167(3), p.113-126.
- Grutman, R. 1997. *Des langues qui résonnent l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Québec : Fides.

*L'Internaute*. [En ligne] : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/> [consulté le 4 août 2020].

Lafontaine, D. 1991. « Les mots et les Belges ; Enquête sociolinguistique à Liège, Charleroi, Bruxelles ». In : *Français et société* 2.

*Larousse*. [En ligne] : <https://www.larousse.fr/> [consulté le 4 août 2020].

Maigret, E., Stefanelli, M. 2012. *La bande dessinée : une médiaculture*. Paris : Armand Colin.  
*Manneken-Pis*. [En ligne]: <https://www.bruxelles.be/manneken-pis> [consulté le 30 septembre 2020].

*Manneken-Pis*. [En ligne] : <https://www.visitmannekenpis.brussels/fr/accueil#garde-robe> [consulté le 30 septembre 2020].

Paques, F. 2012. « La bande dessinée en Belgique francophone au XIX<sup>e</sup> siècle ». *Comicalités, Histoire et bande dessinée : territoires et récits*. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/comicalites/716> [consulté le 23 août 2020].

Piégay-Gros, N. 1996. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod.

Quiévreux, L. 2017. *Dictionnaire du dialecte bruxellois*. Bruxelles : Éditions des Régionalismes.

Simon, S. 1994. *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal : Boréal.

Sollers, P. 1968. *Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil.

Streicher-Arseneault, V. 2010. *Las políticas lingüísticas en Quebec y Cataluña*. Montréal : Université de Montréal (Faculté des arts et des sciences).

*Trésor de la langue française en ligne*. [En ligne]: <http://atilf.atilf.fr/>[consulté le 4 août 2020].

Valdman, A. 2002. *La créolisation : à chacun sa vérité*. Paris : L'Harmattan.

## Notes

1. La question linguistique n'est pas simple car une « variété belge » ou même bruxelloise est difficile à cerner. Il faudrait parler d'un usage qui n'est « pas le commun dénominateur linguistique de tous les Belges francophones, mais bien une somme d'usage suffisamment répandus pour composer la variété linguistique que pratiquent au quotidien quelque quatre millions de francophones, Wallons et Bruxellois » (Francard, 2010 : 11).

2. Nous pouvons revenir également sur la similitude phonétique du nom du personnage lien de la série, Poje et le mot néerlandais « potje » utilisé également en Belgique pour désigner un pot, ou en l'occurrence, un verre de bière : « Alors, pour fêter ça, je les ai tous invités à venir prendre un potje ! » (Carpentier et Maelbeek, 2015 : 11).

3. Le nom de la série du personnage qui reprend les titres proposés dans l'article (*Du Côté de chez Poje*) étant d'ailleurs une référence à l'un des textes les plus importants de la littérature française : *Du Côté de chez Swann*.

4. Il est intéressant de voir d'ailleurs comment cet appellatif reprend en même temps un renvoi géographique.

5. D'ailleurs, même le prénom du protagoniste se rapproche du mot néerlandais « Potje » qui désigne le pot où l'on boit de la bière.

6. Il est intéressant de noter également que le « Manneken-Pis » a reçu en 1990 le costume de Monsieur Beulemans étant le rôle fétiche de son donneur, le comédien Jacques Lippe et faisant la pièce « partie intégrante du folklore bruxellois » (cf. Visitmannekenpis).

7. Notons qu'il existe une traduction au néerlandais et une traduction au français bruxellois. C'est cette dernière traduction que nous allons aborder dans notre étude.

8. La phonétique permet de cerner le lapsus de la femme de Poje : « Je suis déjà à moitié dans les bras de Morflée » (Carpentier et Dognie, 2015 : 24). En fait, elle change le son [f] de l'expression d'origine « dans les bras de Morphée » par un son [fl] qui le rapproche du verbe « morfler » : « Recevoir, encaisser (un coup, une balle, un ennui) » (cfr. *Atilf*).

9. Nous pouvons apprécier jusqu'à quel point la bière est revendiquée comme un élément identitaire belge dans la mesure où l'on oblige ce personnage à la boire jusqu'à ce qu'il l'aime pour participer dans la pièce du *Mariage de Mademoiselle Beulemans*.

10. Dans la version française Dominique Dognie décide de ne pas traduire ce terme : « [...] la tournée est pour moi !! » (Carpentier et Dognie, 2015 : 4).

11. Nous pourrions dire que cette préposition se transmute en adverbe et prend le sens de « aussi » dans « Mais si y croit que je vé faire mon travail et le sien avec, y peut seul'ment courir ! » (*Ibid.* : 28).





ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

## Analyse sémiotique du contenu médical dans des *pathographies*

**Meztli Suyapa Santamaría Martínez**

Universitat Pompeu Fabra, Espagne

meztlisuyapa.santamaria@upf.edu

<https://orcid.org/0000-0002-8503-0350>

**Daniel Cassany Comas**

Universitat Pompeu Fabra, Espagne

daniel.cassany@upf.edu

<https://orcid.org/0000-0003-3494-5531>

Reçu le 10-09-2020 / Évalué le 21-01-2021 / Accepté le 17-04-2021

### Résumé

L'article explore les éléments visuels présents dans un choix de romans graphiques médicaux en français, pour découvrir leur contribution au rôle joué par le récit graphique dans les disciplines médicales. Cinq romans graphiques ont été choisis en fonction de critères d'alphabétisme médical (littératie en santé), puis codés au moyen de diverses catégories ou étiquettes émergentes et prédéterminées, comme la couleur, le style, la représentation médicale réaliste et les métaphores référentielles. Chaque catégorie principale est composée de sous-catégories qui étiquettent spécifiquement les espaces, à l'intérieur des vignettes, comprenant de la terminologie médicale ou des informations relatives à des symptômes, des consultations, des diagnostics ou des traitements. Au moyen de ce processus de classement, l'étude est en mesure d'évaluer quel type d'information médicale est présente dans le roman graphique et au moyen de quels éléments visuels elle est représentée. Les résultats préliminaires suggèrent qu'il y a deux catégories d'information médicale qui sont visuellement présentes de façons différentes en fonction de la complexité du sujet.

**Mots-clés :** médecine graphique, sémiotique, éléments visuels, roman graphique, *pathographie*

### Un análisis semiótico de contenido médico en patografías gráficas

### Resumen

El artículo explora los elementos visuales presentes en una colección de narrativas gráficas médicas francesas, para averiguar el papel que desempeña la narrativa gráfica en las disciplinas médicas. Se seleccionaron cinco novelas gráficas según criterios de alfabetismo médico, se codificaron con varias categorías o etiquetas emergentes y predeterminadas, como el color, el estilo, la representación médica

realista y las metáforas referenciales. Cada categoría principal también consta de subcategorías secundarias que etiquetan específicamente áreas espaciales, dentro de las viñetas, que incluyen terminología médica o información como síntomas, consultas, diagnósticos o tratamientos. Así, a través de este proceso, el estudio puede evaluar qué tipo de información médica se presenta en la novela gráfica y por medio de qué elementos visuales se representa. Los resultados preliminares sugieren que hay dos grupos o clases de información médica que se presenta visualmente de modos diferentes según la complejidad de la información.

**Palabras clave:** medicina gráfica, semiótica, elementos visuales, novela gráfica, patografías gráficas

### A semiotic analysis of medical content in graphic pathographies

#### Abstract

This article explores the visual elements present in a collection of French medical graphic narratives, in order to find out the role that graphic narrative plays in medical disciplines. Five graphic novels were selected based on medical literacy criteria, coded with various predetermined emerging categories or tags, such as color, style, realistic medical representation, and referential metaphors. Each main category also consists of secondary subcategories that specifically label spatial areas, within the panels, that include medical terminology or information such as symptoms, consultations, diagnoses or treatments. Thus, through this process, the study may evaluate what type of medical information is presented in the graphic novel and through what visual elements it is represented. Preliminary results suggest that there are two groups or classes of medical information that are visually presented differently depending on the complexity of the information.

**Keywords:** graphic medicine, semiotics, visual elements, graphic novel, graphic pathographies

#### Introduction

Le récit graphique médical, appelé *pathographie médicale*<sup>1</sup> (en anglais *graphicpathographies*), représente généralement des expériences de maladie et guérison de la perspective du patient, sous divers formats visuels comme le manga, la bande dessinée ou le roman graphique. Il s'agit d'un genre relativement populaire à l'heure actuelle, que l'on utilise pour former et informer des groupes sociaux dont le degré d'alphabétisation est limité, au moyen de ressources graphiques qu'ils connaissent mieux, qui leur sont plus proches et donc plus accessibles.

Ces derniers mois, de nombreuses institutions publiques ont eu recours à ce type de représentation narrative pour expliquer l'apparition du COVID-19 et informer la société des mesures préventives d'hygiène à prendre ou de la distance à respecter

entre personnes dans les rapports quotidiens. Au moyen de travaux graphiques divers sur le coronavirus, qui vont de l'infographie la plus technique à la blague illustrée ou les bandes dessinées à vignettes et bulles, des scénaristes et des illustrateurs, aidés de spécialistes en sciences et en médecine, ont réussi à informer des millions de citoyens, dans de multiples pays, dans un délai relativement bref. Une de leur caractéristique commune est d'inclure le point de vue du patient, en décrivant ses symptômes ou son état moral, ou en illustrant, à l'aide de vignettes, diverses situations comme une visite passée au cabinet médical ou une hospitalisation.

Ces contenus sont diffusés par des profils sur les réseaux sociaux et des blogs personnels de certains auteurs qui ont généralement une formation médicale et s'intéressent au sujet. Il en est ainsi, par exemple, de certains posts<sup>2</sup> en français ou en espagnol, tous publiés sur Instagram. Leurs centaines de publications, vues par une poignée de suiveurs, fournissent des informations médicales essentielles au moyen d'illustrations accompagnées d'expressions verbales. Celles-ci inspirent confiance aux lecteurs dans la mesure où elles proviennent de professionnels de la santé. En définitive, il s'agit là d'un bon exemple du potentiel des genres appartenant au récit graphique pour créer des contenus urgents de façon attrayante et les transmettre rapidement à toute la communauté, y compris les groupes ayant un accès réduit aux produits culturels écrits et à certaines sources médiatiques (la presse écrite, les journaux télévisés, etc.).

Dans des milieux bien déterminés (accueil dans des centres particuliers, associations dédiées à certains malades comme ceux atteints de cancer, de la maladie cœliaque ou de maladies rares), la représentation visuelle est cruciale pour communiquer des informations techniques complexes à des groupes particuliers de patients ayant des difficultés à comprendre les procédures bureaucratiques liées à un traitement médical, ou encore pour faire comprendre certains soins qui devront être appliqués à un patient par un parent ou du personnel soignant. Par exemple, lorsqu'un patient arrive à l'hôpital pour subir une opération, en tout premier lieu, il doit signer différents formulaires pour attester de la réception d'informations relatives à l'intervention et donner son consentement. Généralement, ces documents sont signés machinalement, sans être lus avec attention et souvent sans donner l'assurance réelle d'être compris. Au niveau des connaissances médicales, il existe en effet un fossé entre le patient et son médecin (Foruno, Sasajima, 2015 : 1), et ce manque de compréhension peut nuire au bon rétablissement du patient.

On risque aussi de buter sur des problèmes de communication quand le patient est un mineur. Pour mettre à la portée des enfants des contenus d'information éloignés de leur milieu et de leur bagage de connaissances, il faut reformuler dans un langage de divulgation plus simple les concepts techniques de base qu'ils doivent

comprendre. Il en va de même de certains patients adultes qui occasionnellement peuvent avoir des difficultés à comprendre un diagnostic et un traitement, en particulier s'il s'agit d'une maladie peu connue ou peu médiatisée.

C'est dans ce contexte de difficultés de communication entre le personnel médical et les patients que notre étude s'inscrit. Elle vise à identifier les ressources visuelles employées dans cinq romans graphiques en français et à décrire leurs caractéristiques sémiotiques. Ce travail fait partie d'un plus large projet de thèse de doctorat sur les romans graphiques dans plusieurs langues (en anglais, en français et en espagnol) et dans différents contextes (des États-Unis et de l'Europe), que mène l'auteure, sous la direction du co-auteur de l'article.

## 1. La littératie en santé

La *littératie en santé* ou *l'alphabétisme médical*; (ou "*letrismomédico*", en espagnol ; "*medicalliteracy*", en anglais) est un concept particulièrement intéressant qui a fait son apparition ces dernières années dans le domaine de la santé, en intégrant et en adaptant la notion générale d'alphabétisme ou culture écrite (*literacy*) aux disciplines de la santé (Johnson, 2014 : 40), et cela du point de vue des usagers des services médicaux (le patient, sa famille, les citoyens).

Il désigne la capacité à bien interpréter toute la documentation liée au dossier médical (diagnostic, interactions avec le personnel de santé, données techniques, application du traitement, etc.) en construisant un sens cohérent minimum de chaque écrit et en comprenant quels sont les services de santé impliqués, afin de prendre les décisions adéquates en ces matières (Nguyen et al., 2017 : 2). Puisque plusieurs études montrent que la mauvaise communication entre patient et médecin peut affecter le rétablissement du patient (Parker, 2000 : 277), favoriser la compréhension de la documentation médicale de la part du patient constitue une stratégie importante pour améliorer le suivi de son cas et contribuer à une évolution favorable de sa santé.

Dans ce cadre général, le sujet qui retient le plus notre attention est celui de la lecture des écrits et l'amélioration générale de la communication verbale (Johnson, 2014 : 14). Les études sur ce point signalent que les patients classés dans les catégories de migrants, groupes minoritaires et troisième âge sont ceux qui ont le plus de difficulté de compréhension des informations médicales (Miller Jr et al., 2017 : 3; Nguyen et al., 2017 : 2). Par exemple, aux États-Unis, faute d'une bonne communication avec leur médecin, les patients du troisième âge souffrent de stress, alors qu'en Europe les migrants voient leur accès à la santé limité suite à des problèmes de communication avec leur médecin (Nguyen et al., 2017 : 3).

Actuellement, la majorité des personnes qui reçoivent des informations médicales dans une langue qui n'est pas leur langue maternelle connaissent des difficultés de compréhension (Ngo-Metzger et al., 2003: 48; Nkulu Kalengayi et al., 2012: 2; Wilson et al., 2005: 801).

Dans le cas de certaines maladies, comme le cancer, le niveau de littératie médicale du patient est encore plus important : comprendre d'éventuelles mesures de prévention, prendre des décisions relatives à son traitement et aux soins nécessaires pour assurer un rétablissement optimal, tout cela demande un niveau élémentaire d'alphabétisation général et en particulier de littératie en santé (Miller Jr et al., 2017: 3). Et d'après Johnson (2014: 42), arriver à un bon niveau de littératie médicale dépend aussi de la qualité du service d'assistance médicale reçu.

Une stratégie récente pour pallier ce problème d'analphabétisme médical ou de manque de littératie en santé consiste à recourir à des publications graphiques ou visuelles en Médecine (Santillán-Doherty, 2014:103). La présentation visuelle d'informations techniques relatives à la santé aide le patient à comprendre des données statistiques ainsi que d'autres aspects émotionnels de son diagnostic (Venkatesan, Saji, 2016: 900). C'est pour cette raison qu'il nous semble important de nous pencher sur ces composants visuels et de déterminer dans quelle mesure ils favorisent la communication d'informations médicales.

## 2. Pourquoi le récit graphique ?

Ce genre appartenant à la bande dessinée a diverses caractéristiques qui présentent de gros avantages et un haut potentiel pour lutter contre l'analphabétisme médical et aider les personnes concernées (patient, famille) à améliorer le niveau de compréhension des différents sujets liés au dossier médical.

La structure séquentielle en pages et vignettes permet de représenter visuellement de façon créative diverses maladies qui affectent beaucoup nos sociétés (troubles mentaux, cancers, maladies incurables, addictions, maladies inflammatoires chroniques), et qui, de plus, peuvent avoir mauvaise réputation et être stigmatisées donc associées à différentes formes de marginalisation ou occultation.

Le recours à la logique de la narration, au dessin avec ses multiples modalités de représentation, aux formes et aux couleurs ainsi qu'à tout le potentiel de composition en insérant des bulles avec les voix des acteurs principaux, en recréant des dialogues médecin-patient ou malade-parents, permet de donner au patient une vision plus globale et plus proche de la situation vécue à chaque maladie. Grâce à la versatilité du récit graphique, qui permet d'organiser la page de différentes façons

et d'ajouter divers éléments (des graphiques, des reproductions de documents, des simulations d'actions, etc.), il est plus facile d'apporter des données importantes sur des traitements, sur des médicaments ou des spécialités médicales. Pour toutes ces raisons, les *pathographies* ou romans graphiques médicaux doivent avant tout être considérés comme une ressource communicative privilégiée en matière de santé et comme un moyen de divulgation scientifique qui transmet des informations sur des maladies et des expériences personnelles liées à une situation médicale particulière (Williams, 2014 : 81).

De plus, le récit graphique a l'avantage de mettre au centre de la communication le patient lui-même (ou ses proches), en lui donnant la parole et en montrant son identité avec ses traits propres. Cela facilite la communication d'aspects émotionnels et psychologiques inhérents aux processus médicaux, mais qui habituellement restent en dehors de la documentation écrite d'usage (Al-Jawad, 2015: 4), comme les rapports de tests médicaux, le diagnostic, les bulletins de traitement, les documents éthiques éventuels, etc. Dans ce sens, les pathographies complètent donc l'information communiquée par le médecin à travers les genres classiques habituels de la pratique médicale.

### 3. La méthodologie

Cette étude a recours à une méthodologie mixte pour examiner dans cinq romans graphiques français les principales ressources visuelles qui communiquent des informations médicales verbales et non verbales. Les cadres théoriques envisagés sont la sémiotique, les études récentes de littérature (NLS) et la narratologie de la bande dessinée. Mais cet article s'inscrit en particulier dans le cadre de la sémiotique.

### 4. La sémiotique

Notre recherche suit la perspective de la sémiotique visuelle, en tenant compte de l'existence d'un langage visuel, d'après l'interprétation qu'en donne Neil Cohn (2013). Nous partons de la conception traditionnelle de la sémiotique en tant que discipline qui étudie les signes, sans distinguer le processus à travers lequel ils se construisent du sens final qu'ils acquièrent dans la communication (Jappy, 2013 : 21). Ce sens résulte d'un raisonnement qui se fonde sur l'expérience vécue, la supposition, le bon sens, et la façon individuelle dont les usagers des signes appréhendent et interprètent le monde.

Au sein de la sémiotique trois éléments interviennent. Le premier est le signe dont nous venons de parler ; le deuxième est le référent de la réalité du signifié des signes (Jappy, 2013 : 23), et le troisième est l'interprétation, qui est l'effet produit par le signe (*Ibid*).

Notre analyse se centre sur le sens des vignettes fondé sur le sens intentionné de l'illustrateur, même si le sens donné peut varier selon les lecteurs. L'interprétation est l'effet qu'a le signe sur le lecteur, qui peut être une action ou une réflexion sur le contenu visuel. Ainsi par exemple, un lecteur peut partager l'information apprise ou connaître plus d'un traitement pour une maladie.

Le langage visuel se présente comme une suite structurée d'images, telle une bande dessinée (Cohn, 2013 :3). Cette séquence a six niveaux d'organisation, d'après Cohn (2013 : 10-12).

- *Niveau graphique*. Il se réfère aux lignes et aux figures qui aident le lecteur à reconnaître les objets.
- *Niveau de navigation*. Il se réfère à l'itinéraire de lecture suggéré par le texte et que le lecteur suit ou non.
- *Niveau conceptuel*. Il se réfère aux signifiés que le lecteur construit dans son esprit.
- *Niveau spatial*. C'est une combinaison d'informations géométriques et d'informations apportées par le lecteur.
- *Niveau d'événements*. Il se réfère à l'organisation des vignettes.
- *Niveau narratif*. Il se réfère à la grammaire de la séquence d'images.

Ces niveaux contribuent tous ensemble à la communication d'informations et à leur bonne interprétation de la part du lecteur. Il est important de signaler que le composant verbal présent dans les bulles n'est pas omis : en effet, il peut apporter des éclaircissements et/ou exprimer des éléments d'information qui ne peuvent pas être représentés visuellement et que le lecteur doit comprendre. À l'inverse il existe des images silencieuses ou non verbales aptes à exprimer certaines émotions. Voilà pourquoi le discours et les autres éléments des bulles (interjections, dessins, symboles, émoticônes, émojis, etc.) sont considérés comme faisant partie du langage visuel et, dans cette étude, ils sont répertoriés comme un élément à part. Finalement, il ne faut pas considérer les six niveaux d'organisation comme des catégories en tant que telles, mais bien comme des angles d'études permettant d'effectuer une analyse plus fine des données.

## 5. Le recueil et l'analyse de données

Les données ont été recueillies pendant quatre mois sur Amazon et sur Google, sites utilisés pour trouver les romans graphiques originaux en français, publiés après l'an 2000. La recherche sur Google a été effectuée au moyen des mots-clés « roman graphique français », « romans graphiques médicaux en français » ou « David B. », un écrivain connu pour son roman graphique sur l'épilepsie. Nous avons utilisé son

nom plus précisément pour trouver des romans en rapport avec le sujet ou traitant de thèmes similaires.

Cette procédure nous a permis de dresser une liste de trente romans graphiques. Pour éliminer les travaux sans intérêt pour notre étude, nous avons procédé à un tri minutieux. Une première lecture nous a permis d'éliminer les romans sans contenu médical et une seconde lecture, de ne pas tenir compte des œuvres conçues de la perspective d'un professionnel de la médecine. De cette façon nous avons créé un corpus de romans divers quant aux maladies abordées et aux styles employés, mais ayant le dénominateur commun d'être élaborés de la perspective du patient (ou de ses proches). Au bout du compte, notre choix s'est porté sur cinq *pathographies*.

Dans un premier temps, les romans ont été acquis en version papier par la bibliothèque publique de Barcelone, ensuite ils ont été scannés afin de pouvoir les traiter et les analyser. Cependant, avec le changement de format en PDF, les images ont perdu de leur qualité et précision. C'est pourquoi il a fallu acquérir la version numérique originale des œuvres en PDF. Ce format a pu ensuite être soumis à un programme d'analyse pour méthodes mixtes MAXQDA. Ce logiciel permet le codage des romans selon les catégories et sous-catégories préalablement créées et émergentes. Ce processus a été appliqué trois fois pour en renforcer la stabilité.

## 6. Corpus

Le corpus se compose de cinq *pathographies* ou romans graphiques de médecine écrits du point de vue d'un patient ou d'un parent proche. Les sujets traités sont les suivants : l'autisme, la bipolarité, le syndrome de Down, la maladie de Crohn et l'épilepsie.

- *Les Petites Victoires*, d'Yvon Roy, illustre le parcours d'enfance du fils de l'auteur, avant et après le diagnostic de l'autisme. Y sont aussi présentés les dilemmes et les problèmes personnels vécus à la suite du diagnostic.
- *Goupil ou Face*, de Lou Lubie, présente des faits et des situations vécues par l'auteure, touchant au trouble bipolaire qu'on lui a découvert. L'œuvre met en relief les symptômes de la bipolarité, la procédure médicale utilisée pour la diagnostiquer ainsi que les traitements suivis.
- *Ce n'est pas toi que j'attendais* est un roman graphique écrit par Fabien Toulmé, qui narre, de sa perspective de père, la naissance de sa seconde fille, atteinte d'une malformation au cœur et souffrant du syndrome de Down.
- *Carnet de Santé Foireuse* est un roman de POZLA, où l'auteur, atteint d'une maladie de Crohn diagnostiquée tardivement, témoigne de l'impact de sa maladie au quotidien.



- *La Parenthèse* illustre les problèmes médicaux affrontés par l'auteure, Eloïde Durand, lorsqu'on lui découvre une tumeur cérébrale à la suite de pertes de mémoire, et qu'elle souffre plus tard de crises d'épilepsie.

## 7. Catégories d'analyse

Le projet total se sert de neuf catégories et quarante-huit sous-catégories. Cette quantité étant très élevée, nous n'allons présenter ici que les quatre catégories en rapport avec notre sujet : *le style, la couleur, la représentation réaliste médicale et la métaphore référentielle*.

La catégorie du style se réfère à la présentation et organisation des vignettes en fonction des catégories secondaires suivantes : *le traditionnel, l'abstrait et la combinaison*. La sous-catégorie du *traditionnel* comprend les pathographies de style conventionnel, avec des vignettes séparées, de même dimension, placées dans un ordre chronologique, suivant un itinéraire de gauche à droite et de haut en bas. La sous-catégorie de *l'abstrait* désigne une organisation non conventionnelle des vignettes, qui peuvent se présenter sans bords, avec des séparations diffuses, qui peuvent être de différentes dimensions et même s'inclure les unes dans les autres. La sous-catégorie *combinaison* mêle les deux méthodes d'organisation.

La catégorie de la couleur permet d'analyser les modalités chromatiques utilisées dans les pathographies. Nous avons classé chaque tonalité en fonction des couleurs de base (le rouge, le jaune, le bleu et le vert).

Le recours au noir et au blanc est désigné par « sans couleur », mais la présence de tonalités de blanc et de noir est indiquée dans une sous-catégorie.

La troisième catégorie est celle de la représentation réaliste médicale. On y trouve des vignettes présentant des informations médicales sans ressources métaphoriques. Il peut s'agir, par exemple, de la représentation plausible avec un choix de détails de salles d'opération, d'équipements (machines, instruments chirurgicaux) ou de médicaments. Cette catégorie contient vingt-cinq catégories secondaires, mais ici nous n'en présenterons que trois : les traitements (sous-catégorie qui comprend les procédures non invasives, comme les thérapies ou les médicaments), les procédures (avec les méthodes invasives, telle la chirurgie), la consultation (qui aborde l'activité dans les cabinets, les hôpitaux, etc.) ou les symptômes (comprenant la représentation réaliste de toute manifestation somatique d'une maladie).

La dernière catégorie est la métaphore référentielle qui désigne le recours à des personnages animés sous forme de caricatures, à des techniques de l'animé ou de la bande dessinée, et à des animaux divers pour expliquer des situations médicales spécifiques de façon métaphorique, non réaliste.

Le tableau suivant (n° 1) synthétise ces catégories, renseigne le nombre total d'occurrences dans le corpus étudié des romans graphiques français, et présente des commentaires sur leur valeur linguistique et leur fonction sémiotique

Catégories	Nombre d'occurrences	Valeur linguistique	Fonction sémiotique
<b>Style:</b> Traditionnel Combinaison Abstrait	576	Établit la fluidité narrative. Peut aussi produire l'effet inverse et rompre le fil de la narration.	Crée une fluidité narrative. Attire l'attention sur les événements de séquences spécifiques.
<b>Couleur:</b> Intensité Objectif Présence	1,166	Est utilisée pour indiquer les transitions entre plusieurs scènes et vignettes, et entre des états d'âme ou humeurs.	N'est pas communiqué verbalement, mais indique l'humeur des personnages dans chaque situation.
<b>Contenu médical textuel et visuel</b> Traitement médical Médicaments L'expérience du patient Effets secondaires Procédures médicales Rétablissement Après l'opération Consultation Diagnostic Réaction Symptômes S'auto-diagnostiquer	774	Est représenté à l'aide de divers types de bulles dans les vignettes.  Les séquences verbales employant une terminologie médicale spécialisée utilisent des références visuelles communes ou bien connues pour expliquer le contenu.	Représente des instruments médicaux pour faciliter l'explication et la compréhension de l'information technique.
<b>Métaphore référentielle</b> Personnages animés : jeux-vidéo, bandes dessinées de super héros, etc. Animaux. * Les références sont universelles pour des lecteurs de bande dessinée	246	C'est une façon unique et très intéressante de communiquer indirectement des informations complexes dans des situations médicales lourdes d'émotions.	Facilite la communication dans des contextes difficiles qui demandent une longue explication verbale.

**Tableau 1** : la valeur linguistique et la fonction sémiotique des éléments visuels

## 8. Résultats

### 8.1 Style

Les résultats révèlent que trois des cinq pathographies ont recours à un mélange des trois catégories (le traditionnel, l'abstrait et la combinaison) tout au long du

fil de la narration. Cependant, elles adoptent une catégorie particulière à certains moments médicaux.

La première séquence d'organisation (style traditionnel) apparaît dans les cinq œuvres, mais elle est prédominante dans *La Parenthèse*, *Les Petites Victoires* et *Ce n'est pas toi que j'attendais*. Ces trois pathographies recourent à l'organisation traditionnelle pour gérer la séquence narrative et sa fluidité. Ce mode d'organisation permet de présenter les informations au lecteur de façon progressive afin de faciliter la compréhension des contenus spécialisés. Ainsi par exemple, dans *La Parenthèse*, dans une séquence brève d'une seule page, trois médecins discutent des résultats d'une résonance magnétique et du traitement à suivre pour une tumeur déterminée. Cette conversation, divisée en sept vignettes, traite du dilemme face auquel ils se trouvent et des différentes options de traitements médicaux, avant d'expliquer, à l'aide d'un discours et d'images simples, celui qui est choisi (Durand, 2018: 63).

La deuxième catégorie (style abstrait) est surtout utilisée pour éliminer les contraintes de format inhérentes à la représentation du développement d'une maladie. Par exemple, dans *Carnet de Santé Foireuse*, la maladie de Crohn est présentée comme un être vivant qui occupe toute la page et la vie des personnes qui en souffrent. Cela interrompt la structure narrative jusqu'alors suivie dans l'œuvre et annonce les problèmes médicaux et les manifestations sévères de cette maladie (Pozla, 2015 :56).

Dans *Goupil ou face* on se sert de la catégorie de combinaison comme d'une ressource créative pour mettre en relief l'état émotionnel du personnage. Dans une série de vignettes, celui-ci prend des médicaments pour maîtriser ses émotions (Lubie, 2016 : 127-133); cette action de prise des médicaments interrompt une séquence de vignettes où elle est en train de bavarder avec une amie. Cette rupture indique qu'il n'est pas possible de cacher la bipolarité vu qu'elle requiert un traitement médical. La séquence initiale elle-même comporte des vignettes non-séquentielles illustrant la crainte du personnage de dévoiler son état mental et montrant les réactions possibles. Dans ce cas, la combinaison de styles d'organisation aide le lecteur à comprendre avec plus de sensibilité les inquiétudes de quelqu'un de bipolaire et la stricte routine de médicaments à prendre à laquelle il faut se plier.

On trouve aussi une rupture de séquence dans *Les Petites Victoires*. La scène commence par une séquence traditionnelle qui peu à peu devient abstraite pour refléter l'état émotionnel du personnage lorsqu'il reçoit la nouvelle du diagnostic de son fils (Roy, 2017 :23).

En somme, les trois catégories de style contribuent à organiser ou interrompre la fluidité narrative en vue de mettre en valeur certaines actions ou des informations médicales importantes, comme des symptômes ou des procédures médicales, qui sont cruciales pour bien comprendre le récit et aussi pour développer le degré d’alphabétisation médicale du lecteur-patient.

## 8.2. Couleur

Trois pathographies graphiques sont en couleur, alors que les deux autres jouent avec différentes tonalités de noir et de blanc. Dans les deux cas, notre analyse vise à identifier l’utilisation de la couleur en tant qu’outil de connexion de trois éléments : le contenu médical, le personnage de l’œuvre et le sens transmis au lecteur (voir Tableau 2).

Couleur et ton	Signification
Vert (Toulmé, 2014: 49-58, 81-88, 155-164, 229-238).	Le vert brillant représente l’espoir qu’offre la vie. Le vert opaque représente la mélancolie.
Bleu (Toulmé, 2014: 39-70, 89-108, 239-244).	Il indique des lieux médicaux, par exemple les hôpitaux.
Rouge (Toulmé, 2014: 71-80).	Il représente la réalité, la détresse et le désarroi que cause un diagnostic défavorable.
Café (Toulmé, 2014: 3-12, 109-138, 213-218).	Il peint la vie quotidienne et les consultations médicales.
Orange (Toulmé, 2014: 13-22, 165-176).	Il suit les routines de la famille.
Rose (Toulmé, 2014: 37-48, 139-154, 177-185).	Il illustre la vie quotidienne de la famille après le diagnostic, le changement de travail, de pays, ou de routine.
Gris (Toulmé, 2014: 189-210).	Il représente les attitudes et comportements négatifs ainsi que la stigmatisation dont souffrent les enfants ayant le syndrome de Down.
Mauve (Toulmé, 2014: 219-228).	Il représente une réunion de groupe pour parents d’enfants atteints du syndrome de Down.

**Tableau 2** : Présence et signification de la couleur dans *Ce n’est pas toi que j’attendais*

Dans *Ce n'est pas toi que j'attendais*, la couleur indique le passage d'un chapitre à un autre ou d'un fait à un autre. La couleur représente donc une transition de l'avant diagnostic à l'après, dans la vie des personnages (Tableau 2). Plus précisément, les premiers chapitres illustrent l'anxiété du père en raison des examens prénataux sur la santé du fœtus. La couleur vert opaque signale les examens médicaux, comme une échographie, test permettant d'identifier une information médicale. Ensuite, la couleur café opaque représente l'humeur ou l'état d'âme du père quand il apprend le diagnostic de syndrome de Down. A la séquence suivante, le père s'arrête devant un parc d'attraction qui lui souhaite la bienvenue dans la communauté du syndrome de Down. La couleur café représente à nouveau l'état émotionnel du père et sa nouvelle réalité, qu'il n'a pas encore assimilée. Plus loin, une séquence en rose opaque suit la routine quotidienne du père et de sa famille. En définitive, la couleur sert à marquer les différentes expériences que provoque l'arrivée, au sein d'une famille, d'un enfant ayant le syndrome de Down.

Ce dernier exemple est éloquent pour montrer que, au-delà de l'information médicale importante d'un cas déterminé, les *pathographies* peuvent aussi mettre en relief les états d'âme des personnes affectées par une maladie. Ces états d'âme font également partie du dossier médical et le message sous-jacent de cette œuvre est que les professionnels de la santé doivent aussi en tenir compte dans leur travail.

Dans l'œuvre *Goupil ou face*, la couleur orange joue un rôle important. Elle fait ressortir les médicaments, les symptômes, les consultations médicales ou les visites dans la salle d'urgence, ainsi que les recherches personnelles effectuées par le patient pour s'auto diagnostiquer.

L'orange contraste avec le fond noir et blanc, pour attirer l'attention sur les sautes d'humeur dont souffre la personne bipolaire. Dans ce contexte, le gris est utilisé pour signaler les moments où le personnage est stable et a la maîtrise de lui-même, et le noir indique les moments de dépression extrême, qui le pousse à envisager sa propre mort. Ainsi les pages au fond noir reflètent les conversations du personnage avec la mort (Lubie, 2016 : 8, 19-25, 87-88, 98-103). De façon générale, dans cette pathographie la couleur est une représentation du conflit mental qui tourmente le personnage.

La couleur orange marque encore d'autres aspects de la maladie bipolaire : elle est celle des moments de bonheur extrême et aussi des médicaments pris par le malade (Lubie, 2016 : 7, 17, 104 105). L'orange est la couleur du renard qui incarne la bipolarité du personnage et celle des paysages sémiotiques représentant le monde du goupil où la bipolarité est expliquée en détails (Lubie, 2016 : 54-63).

Par ailleurs, à diverses occasions l'orange et le noir sont utilisés ensemble pour souligner la transmission de données médicales. Les deux couleurs marquent les consultations auprès de différents spécialistes pour obtenir un diagnostic; elles aident aussi à lire et à comprendre les infographies sur la bipolarité; et divers aspects de la vie de quelqu'un de bipolaire sont ainsi présentés dans l'œuvre dans ces deux couleurs pour que le lecteur comprenne mieux l'ensemble des symptômes de la bipolarité et leurs effets sur la vie du malade (Lubie, 2016: 5, 41-43, 48-49, 51, 53, 67, 84, 88-89, 90-91, 94-95, 104-105, 112, 116-117, 120-121, 126-127, 137).

Dans *Carnet de Santé Foireuse* on trouve des explosions de couleurs qui accompagnent le personnage pendant et après les interventions chirurgicales et qui marquent les situations de douleur. Elles sont aussi utilisées dans des vignettes abstraites où le personnage perd sa forme humaine et se transforme en une multitude de figures géométriques de diverses couleurs exprimant les différents stades de douleur (Pozla, 2015 : 70, 103-105).

Par ailleurs, de façon occasionnelle, apparaissent le bleu ciel, le jaune orange, le rouge vermillon, le vert menthe et un rose brillant pour refléter différents aspects de la maladie de Crohn. Le bleu ciel est utilisé sur le tablier médical du personnage pour représenter l'hôpital et souligner la phase de préparation à une opération chirurgicale (Pozla, 2016 : 56). Le vert menthe représente des espaces médicaux de l'hôpital, les salles d'opération et l'uniforme des chirurgiens et des infirmières (Pozla, 2015 : 6, 49, 55, 57-58, 60-61). Les deux couleurs sont universelles dans les hôpitaux, c'est pourquoi elles aident le lecteur à reconnaître ces espaces médicaux, à se situer et peut-être à mieux s'y retrouver. Le recours à plusieurs couleurs permet de distinguer différentes facettes d'une intervention chirurgicale et les malaises occasionnés par la maladie de Crohn.

Finalement, *Les Petites Victoires* et *La Parenthèse* font appel à une combinaison de noir, gris et blanc tout au long de leur récit. Par exemple, un noir foncé opaque est utilisé dans *La Parenthèse* pour faire ressortir les symptômes, les médicaments, les instruments chirurgicaux et les épreuves médicales telles l'image d'une résonance magnétique, une radio chirurgie stéréotaxique avec bistouri à rayons gamma, et aussi la formation de tumeurs cérébrales ou l'épilepsie (Figure 1, Durand, 2018 : 59). Veuillez-vous référer au lien<sup>3</sup> associé au document pour voir les figures 1 à 9.

## 9. Représentation médicale réaliste

La représentation médicale réaliste identifie le contenu visuel des œuvres étudiées qui reflète de façon vraisemblable différents aspects d'un dossier médical. Dans cet article nous nous en tenons uniquement aux catégories secondaires

suivantes : traitements médicaux, procédures médicales, symptômes et consultations médicales. Chaque catégorie secondaire comprend elle-même des sujets connexes montrant différentes activités, comme celles liées au rétablissement après une intervention chirurgicale, au moyen de vignettes verbales et non verbales.

Dans ce cadre, les catégories secondaires classent le contenu en deux modalités : texte ou image. Cependant, compte tenu de la complexité multimodale du contenu médical, ces deux modalités sont très souvent imbriquées l'une à l'autre de façon indissociable : il en est ainsi pour une meilleure compréhension des termes médicaux et des images illustrées par des représentations réalistes de médicaments, échographies, examens médicaux et processus biologiques. Il est donc important de différencier les séquences de vignettes utilisant d'autres ressources visuelles, comme la métaphore référentielle, des séquences de vignettes qui montrent uniquement une représentation réaliste des lieux et des instruments médicaux.

*La Parenthèse* présente la routine de la prise de médicaments au moyen d'une séquence non verbale car il n'y a aucune difficulté de compréhension (Figure 2, Durand, 2018 : 156). On trouve aussi une petite séquence qui montre le personnage convalescent après une opération : les deux vignettes quasi sans texte représentent un bassin de lit vide et un bassin de lit avec de l'urine, pour souligner un désagrément de l'opération et la faiblesse du patient (Figure 3, Durand, 2018 : 71). La séquence complète recourt à des éléments verbaux et visuels pour transmettre ce que comporte de sentiments l'expérience médicale vécue par le patient. Les deux séquences non verbales sont des exceptions car habituellement les images sont accompagnées d'un texte pour garantir la compréhension des symptômes (Figure 4, Durand, 2018 : 166). La même technique est utilisée pour expliquer un diagnostic, les examens en laboratoire, la préparation de l'opération chirurgicale, les traitements et les thérapies. Il en ressort donc qu'à l'aide d'une représentation réaliste, il est possible de communiquer de façon simple des données médicales complexes.

Pour ce qui concerne *Goupil ou Face*, deux scanners cérébraux réalistes apparaissent pour aider le lecteur à comprendre les modes de manifestations de la bipolarité dus à un cerveau qui provoque des bouleversements émotionnels radicaux : on y représente un cerveau à l'état normal et un autre déprimé (Lubie, 2016 : 85).

On trouve un autre exemple dans *Ce n'est pas toi que j'attendais*, qui donne une explication de l'origine du syndrome de Down en évoquant le fonctionnement des chromosomes et les variations génétiques (Figure 5, Toulmé, 2014 : 128-129). En résumé, on peut dire que la fonction principale d'une représentation réaliste du

domaine médical est de faciliter la communication d'informations complexes au moyen d'une combinaison de séquences verbales et non verbales.

## 10. Métaphore référentielle

La métaphore référentielle est présente dans les trois pathographies et sert à construire différentes significations tout en créant des liens plus étroits avec le lecteur. Elle consiste à utiliser des personnages caricaturaux et des animaux pour exprimer des expériences en rapport avec la santé, comme des conditions biologiques, physiologiques, des émotions et états d'âme, des symptômes et des traitements.

Par exemple, dans *Goupil ou Face*, c'est un renard orange qui incarne la bipolarité et interagit avec le personnage pour expliquer l'ensemble des symptômes (Lubie, 2016 : 38, 54-63, 69, 71). Le renard connaît des sautes d'humeur extrêmes et montre ainsi leurs graves répercussions dans la vie du personnage (Lubie, 2016 : 73-84). Le renard est donc la représentation sensible des troubles bipolaires qui surgissent au moment le plus inattendu.

*Carnet de Santé Foireuse* fait référence aux drôles d'oiseaux de la série télévisée d'animation française Les Shadoks, plus précisément il y est question du Professeur Shadoko qui donne de minutieuses explications sur la maladie de Crohn avant l'intervention chirurgicale du patient (Pozla, 2015 : 8-9, 74-76, 81, 140, 188-191). Il est intéressant d'observer que le style discursif de l'œuvre est une réplique clin d'œil de la caricature de la série d'animation. Par ailleurs, le récit commence et s'achève avec les pointes d'humour sarcastique typiques de la série animée, pour souligner les conséquences diététiques de la maladie de Crohn.

Les Shadoks sont aussi la voix du personnage après son opération. Dans ce sens, les références aux Shadoks permettent d'établir une complicité avec le lecteur (qui est supposé connaître la série d'animation) et d'expliquer avec plus de vivacité les protocoles médicaux suivis pour combattre la maladie ainsi que le rétablissement de la santé du personnage.

*Les Shadoks* font aussi leur apparition dans *Ce n'est pas toi que j'attendais*. Ce sont en quelque sorte des oiseaux de mauvais augure, dont l'œuvre se sert pour donner des présages du diagnostic de malformation cardiaque et de syndrome de Down, qui va détruire le monde du personnage (Figure 6, Toulmé, 2014 : 72, 77). La référence est identifiée grâce à la caricature qui commence par la destruction de la planète des Shadoks. Finalement on trouve encore une référence à un animal



dans *Les Petites Victoires*, où un corbeau englobe la réaction émotionnelle du père face au diagnostic de l'enfant, ainsi que la rupture du couple (Roy, 2017: 27).

La métaphore référentielle s'appuie sur des personnages animés, mais aussi sur des objets animés ou des héros de jeux vidéo. Par exemple, le bateau de Popeye apparaît dans *Le Carnet de Santé Foireuse* pour mimer la tempête médicale qui s'approche. Dans une séquence, ce bateau, au milieu de l'océan, est obligé de jeter l'ancre à cause de la violence du vent et de la pluie. Et par le jeu de l'humour, il jette l'ancre devant l'hôpital et le personnage y entre (Pozla, 2015 : 25-29). C'est ainsi que commence l'aventure médicale du personnage.

Dans la même œuvre, le personnage de Brainwave (de DC Comics) est interprété par Jacques Dreamer, un gastroentérologue, aussi médecin psychosomatique. Dans la série de Brainwave, il est question d'un psychiatre extrêmement intelligent qui a des pouvoirs psychokinétiques. Comme dans la bande dessinée, dans cette œuvre, le docteur apparaît avec une tête énorme, des lunettes rondes et un petit corps maigre. Grâce à ses thérapies créatives, ce docteur réussit à soulager son patient et donc à lui apporter une amélioration sensible de sa qualité de vie (Pozla, 2015 : 273-283, 306-310). Ici, ce sont donc les qualités physiques et mentales du personnage de Brainwave que le docteur a intégrées.

Finalement, dans *Ce n'est pas toi que j'attendais* on trouve des références à des personnages animés et des héros de jeux vidéo pour expliquer les étapes médicales vécues par le personnage (Schéma1). Tout commence avec le diagnostic de la malformation cardiaque et du syndrome de Down chez la petite fille, qui soulève la colère du personnage père contre le monde entier. La colère et la frustration sont personnifiées par le super héros Hulk, de l'univers de Marvel. Hulk se présente sous la forme d'un homme vert énorme, un géant destructeur (Figure 7, Toulmé, 2014 : 97). Il traduit donc la réaction émotionnelle violente du personnage à l'hôpital face au nouveau-né dans la couveuse.

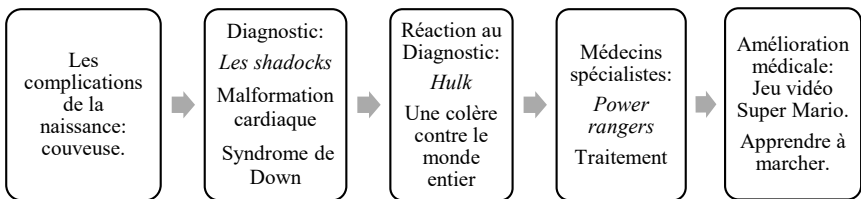


Schéma 1. Le voyage médical dans *Ce n'est pas toi que j'attendais*

Après le diagnostic, le traitement implique des consultations, des thérapies et des interventions chirurgicales. Chacune des consultations médicales est représentée au moyen de trois Power Rangers. Ceux-ci jouent le rôle du cardiologue, de la psychologue et de la généticienne qui sont chargés du traitement (Figure 8, Toulmé, 2014 :113). Et la dernière phase de cette expérience vécue montre que les thérapies ont conduit à l'amélioration de la qualité de vie de la patiente. Pour illustrer les progrès dans le développement de l'enfant, on se réfère au jeu vidéo Super Mario. Ce jeu se manifeste dans trois vignettes non séquentielles, appartenant à une séquence longue traçant le processus qui consiste à apprendre à marcher (Figure 9, Toulmé, 2014 : 217-219). D'une certaine façon, la référence au jeu compare les obstacles à franchir par le joueur au grand nombre d'épreuves à surmonter tout au long d'un traitement médical.

En somme, on retiendra donc que la métaphore référentielle invite le lecteur à chercher des références et connexions dans sa vie pour mieux comprendre les expériences vécues ainsi que les traitements médicaux qui ne peuvent pas être expliqués à l'aide d'un texte.

## Conclusion

Cette étude examine comment sont utilisés les éléments visuels pour représenter le contenu médical dans des pathographies. Ces éléments visuels que nous avons analysés sont présents dans les cinq romans graphiques, ce qui suggère qu'ils jouent un rôle important dans les processus de communication, et donc de compréhension, du contenu médical.

Les expériences personnelles de la douleur, de la frustration, de la peur, des tracas et des hésitations, qui généralement ne font pas partie de la documentation utilisée par les professionnels de la santé, interviennent dans ces œuvres de façon à donner une vision plus globale et plus intime de l'expérience médicale dans le cas de chaque maladie. Ces contenus sont complétés par des données techniques plus conventionnelles transmises par des moyens visuels non verbaux et verbaux. La couleur, le style narratif, la représentation réaliste ou la métaphore référentielle sont autant de ressources qui renforcent la construction de ce type de contenus.

De notre analyse il ressort aussi qu'il serait nécessaire de développer des études portant sur d'autres aspects spécifiques des pathographies, comme l'utilisation d'éléments traditionnels des bandes dessinées tels que les interjections, les différents types de bulles, etc., pour mieux appréhender ce nouveau genre graphique du domaine de la médecine.

## Bibliographie

- Al-Jawad, M. 2015. *Comics are Research: Graphic Narratives as a New Way of Seeing Clinical Practice*. n° 36(4), p. 369-275. [En ligne]: <https://doi.org/DOI.10.1007/s10912-013-9205-0> [consulté le 10 septembre 2020].
- Cohn, N. 2013. *The visual language of comics: Introduction to the structure and cognition of sequential images*. Bloomsbury Academic.
- Durand, É. 2018. *La Parenthèse*. Delcourt.
- Foruno, Y., Sasajima, H. 2015. *Medical Comics as Tools to Aid in Obtaining Informed Consent for Stroke Care*. 94(26), p.1-4.
- Jappy, T. 2013. *Introduction to Peircean Visual Semiotics*. Bloomsbury Academic.
- Johnson, A. 2014. *Health literacy, does it make a difference*. 31(3), p. 39-45.
- Lubie, L. 2016. *Goupil Ou face* (2e édition). Vraoum.
- Miller Jr, D. P., Brownlee, C., McCoy, T. P., Pignone, M. P. 2017. *The effect of health literacy on knowledge and receipt of colorectal cancer screening: A survey study*. 8(16), 7. [En ligne]: <https://doi.org/doi:10.1186/1471-2296-8-16> [consulté le 10 septembre 2020]
- Ngo-Metzger, Q., et al. 2003. *Linguistic and Cultural Barriers to Care Perspectives of Chinese and Vietnamese Immigrants*. n° 18, p. 44-52.
- Nguyen, T. H., et al. 2017. *State of the science of health literacy measures: Validity implications for minority populations*.
- Nkulu Kalengayi, F. K., Hurtig, A.-K., Ahlm, C., Ahlberg, B. M. 2012. *“It is a challenge to do it the right way” An interpretive description of caregivers’ experiences in caring for migrant patients in Northern Sweden*. n° 12(433), p.1-17.
- Parker, R. 2000. *Health literacy A challenge for American patients and their health care providers*. 15(4), 8.
- Pozla. 2015. *Carnet de santé foireuse*. Delcourt.
- Roy, Y. 2017. *Les petites victoires*. Rue de Sèvres.
- Santillán-Doherty, P. 2014. *Medicina, Narrativa y Ser*. 73(2).
- Toulmé, F. 2014. *Ce n’est pas toi que j’attendais*. Delcourt.
- Venkatesan, S., Saji, S. 2016. *Rhetorics of the Visual: Graphic Medicine, Comis and its Affordances*. 7(3). [En ligne]: <http://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v8n3.23> [consulté le 10 septembre 2020].
- Williams, I. C. M. 2014. *Graphic medicine The portrayal of illness in underground and autobiographical comics*. In *Medicine, Health and the Arts: Approaches to the medical Humanities*. Routledge.
- Wilson, E., Chen, A. H., Grumbach, K., Wang, F., Fernandez, A. 2005. *Effects of Limited English Proficiency and Physician Language on Health Care Comprehension*. n° 20, p. 800-806. [En ligne]: <https://doi.org/10.1111/j.1525-1497.2005.0174.x> [consulté le 10 septembre 2020].

## Notes

1. Il ne s’agit pas ici de la branche de la graphologie qui a pour but de déceler les maladies d’après l’écriture du patient, ni non plus de la branche de la paléopathologie qui s’intéresse, comme elle, à l’étude médicale de restes humains anciens mais dans les rares cas de sujets où l’on dispose de quelques connaissances biographiques ou d’un portrait.
2. @magueritedelivron et @martinpm.bd en français ou @doctorgarabato en espagnol.
3. <https://drive.google.com/file/d/11F2c8sorfeZyB9LBincZVmXHTYVmiQEK/view?usp=sharing>



**Synergies Espagne n° 14 / 2021**



Défis et enjeux  
de la traduction  
de la bande dessinée  
francophone :  
trois études de cas







ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

## La traduction multimodale de la bande dessinée : traits, défis et industrie éditoriale

**Francisco Rodríguez Rodríguez**

Universidad Pablo de Olavide (Sevilla)

frodrod@upo.es

<https://orcid.org/0000-0003-4769-7231>

Reçu le 14-02-2020 / Évalué le 04-05-2020 / Accepté le 28-10-2020

### Résumé

Bien que la traduction de la bande dessinée suscite l'intérêt d'un certain nombre de chercheurs, cette spécialité reste encore assez méconnue, non seulement du domaine de la recherche, mais aussi du monde éditorial. Cet ostracisme est dû tant aux propres difficultés rencontrées par le média pour atteindre la légitimation culturelle qu'à l'absence d'une théorie qui permettrait d'introduire la traduction de la bande dessinée dans les études de traductologie et d'expliquer ses caractéristiques, ce qui constitue, en soi, un défi de taille. Notre but est d'identifier les traits et les défis les plus importants dans la traduction de la bande dessinée, soit : la traduction des rapports intersémiotiques et de la pseudo-oralité.

**Mots-clés :** traduction multimodale, traductologie, secteur éditorial, rapports intersémiotiques, pseudo-oralité

### La traducción multimodal del cómic: rasgos, retos e industria editorial

### Resumen

La traducción de cómics, a pesar del interés que suscita en un cierto número de investigadores, sigue siendo una gran desconocida tanto en el ámbito de la investigación como en el mundo editorial. Este ostracismo se debe, por una parte, a la dificultad con que se encuentra el medio para alcanzar su legitimación cultural y, por otra, a la ausencia de una teoría capaz de situar la traducción de cómics en los estudios de traductología y de explicar sus características, lo cual constituye un reto de gran magnitud. Nuestro objetivo es poner de manifiesto los rasgos y desafíos que nos parecen más paradigmáticos: la interrelación de códigos y la oralidad prefabricada.

**Palabras clave:** traducción multimodal, traductología, sector editorial, interrelación de códigos, oralidad, oralidad fingida

## Multimodal translation of comic books: features, challenges and the publishing industry

### Abstract

In both research and the publishing world, the translation of comics remains largely unknown despite the interest it arouses in a number of scholars. This ostracism is due, in part, to the lack of a theory capable of situating the specialization of comic book translation within the framework of translation studies and of explaining the characteristics and extraordinary challenges inherent to this type of translation. This paper does not intend to list all the features and challenges of this translation specialization but rather highlight the most paradigmatic ones: the interaction of codes and prefabricated orality.

**Keywords:** multimodal translation, translations studies, publishing industry, interaction of codes, orality, prefabricated orality

### Introduction

Afin de comprendre l'importance de la traduction de bandes dessinées en Espagne, nous allons d'abord examiner le fonctionnement de cette industrie, en nous concentrant sur les œuvres d'origine francophone. Comme nous le verrons, une bonne partie du matériel publié en Espagne - plus de 75 % - est traduit, ce qui justifie l'intérêt de cette étude.

Après avoir retracé les travaux de recherche sur la traduction des bandes dessinées en traductologie, nous avons constaté que les quelques études dans ce domaine sont parties du concept de « traduction subordonnée » et qu'elles abordent la question de manière très fragmentaire et superficielle.

Ensuite, nous continuerons par quelques considérations d'ordre général sur les principales caractéristiques de cette forme d'expression artistique : nous verrons comment les deux principaux codes, le visuel et le verbal, constituent un tandem dont l'interaction fait émerger le récit du média. Cet aspect est décisif car, loin de « se soumettre » ou de « se subordonner », les deux codes s'enrichissent mutuellement, ce qui peut être très utile pour traduire une œuvre présentant ces caractéristiques.

Une fois nous aurons défini les relations qui s'établissent entre les codes qui lui donnent un sens, nous allons étudier une caractéristique récurrente qui, à notre avis, n'a pas été suffisamment prise en compte : la pseudo-oralité. Les auteurs attribuent aux personnages certaines caractéristiques de la langue orale qui donnent de la crédibilité à leurs interventions.



À cet effet, nous allons observer quelques exemples représentatifs des caractéristiques de l'oralité dans une œuvre espagnole. Lors de la traduction vers une langue (dans notre cas, l'espagnol), nous devons essayer de conserver, dans la mesure du possible, les marques d'oralité dans le texte cible. De même, à travers certains cas qui nous semblent paradigmatiques, nous verrons ce qui se passe avec des caractéristiques telles que l'émulation du son ou le volume de la voix quand elles ne dépendent pas de la tâche du traducteur.

Ce travail de caractérisation nous conduit, à partir de l'analyse d'un album complet de bande dessinée franco-belge, à établir quels sont les phénomènes linguistiques les plus remarquables à cinq niveaux : morphosyntaxe, lexico-sémantique, pragmatique-discursif, phonétique-phonologique et orthotypographique. Cela nous permet d'identifier les mécanismes de traduction fondamentaux. Pour chacun de ces cinq niveaux, nous recueillerons un exemple de traduction commenté.

## 1. La traduction dans l'industrie espagnole de la bande dessinée

Le nombre de documents de recherche historique sur la bande dessinée augmente progressivement, bien que jusqu'à récemment, il y ait eu un manque de données fiables sur l'industrie de la bande dessinée en Espagne. Selon Pons (2011 : 266), ce manque de données fiables signifie que toute analyse sera irrémédiablement *qualitative et assujettie à révision*. L'auteur fait valoir que les résultats ainsi obtenus « sont des communications personnelles ou des données très dispersées qui ne sont pas validées par des références externes telles que des agences destinées à justifier la diffusion, de sorte que leur véracité ne peut être vérifiée ».

Barrero et España (2017 : 497-506) se penchent sur la forte dépendance à l'égard des œuvres étrangères que le secteur de l'édition de la bande dessinée en Espagne a connue depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, en soulignant que, à l'exception de la période des politiques autarciques sous la dictature franquiste, les titres traduits semblent avoir un caractère prédominant, avec une forte présence à partir du milieu des années soixante des bandes dessinées franco-belges, britanniques et américaines. Dans les années 80, le matériel américain a commencé à s'imposer, et depuis 1992, le manga a éclaté de façon vertigineuse.

Étant donné que notre travail se concentre sur la bande dessinée franco-belge, nous voulons mettre en avant les données que Barrero offre à cet égard :

*En ce qui concerne le matériel français, il a été davantage diffusé au fil du temps mais a fait l'objet d'une concurrence acharnée avec le matériel japonais d'origine. 233 bandes dessinées étaient françaises avant leur apparition ici entre*

1982 et 2002 ; presque deux fois plus, soit 546, sont les collections traduites du français au cours des dix dernières années. Les 76 cas précédents ont été publiés entre 1965 et 1982. Avec la Belgique, quelque chose de similaire s'est produit, 67 ont été traduits entre 1965 et 1982, 162 jusqu'en 2002, et 118 au cours des dix dernières années (Barrero, 2013 : 801).

Nous nous concentrerons exclusivement sur les données et les conclusions concernant la pratique de la traduction dans l'industrie espagnole de la bande dessinée, contenues dans le rapport *La industria del cómic en España en 2018* (2019). Les résultats obtenus pour les années 2013 à 2018 révèlent une nette tendance à la hausse de la traduction d'œuvres étrangères :

Años	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2018 -%
Tebeos comerciales	2.563	2.552	2.959	3.011	3.563	3.487	100%
Novedades nacionales	515	5015	498	452	452	431	12,36%
. Contenido ya conocido	7	10	8	9	33	44	
Novedades foráneas	1.482	1.616	1.903	2.026	2.465	2.431	69,72%
. Contenido ya conocido	19	13	21	39	100	158	
Reciclajes	566	421	558	533	646	625	17,92%
Recopilaciones	267	228	235	288	376	397	
Reediciones	299	193	323	245	270	228	

**Table 1** : Chiffres relatifs aux types de publication selon le rapport *La industria del cómic en España 2018* (ACyT, 2019: 41)

Une analyse plus détaillée montre la liste des pays produisant de nouvelles publications en Espagne, rassemblés en quatre grands groupes : Amérique du Nord (qui comprend uniquement les États-Unis et le Canada), Asie, Europe (catégorie dans laquelle l'Espagne a été incluse), Amérique latine et autres origines. Le tableau ci-dessous montre l'évolution des chiffres au cours des cinq dernières années en fonction de l'origine des ouvrages publiés en Espagne :

Años	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2018 - %
Tebeos comerciales	2.563	2.552	2.959	3.011	3.563	3.487	100,00%
Norteamérica	1.061	1.066	1.165	1.257	1.614	1.558	44,68%
Europa	1.089	1.136	1.169	996	1.061	1.057	30,31%
. España	707	613	615	591	592	590	16,92%
. Francia	181	215	228	225	293	281	
. Bélgica	98	110	109	93	126	111	
. Italia	42	81	138	35	16	26	
. UK/Australia	23	37	47	40	29	33	
. Otros europeos	8	18	5	12	6	16	
Asia	423	388	633	705	823	813	23,32%
Latinoamérica	20	24	19	12	16	18	0,53%
Sin datos o de varios	-	-	-	41	48	41	1,17%

**Table 2** : Origine des œuvres publiées selon le rapport *La industria del cómic en España 2018* (ACyT, 2019 : 46)

Toutes ces statistiques nous amènent à confirmer un paradigme incontestable : la plupart des bandes dessinées publiées en Espagne sont des traductions, atteignant, selon Barrero et España (2017 : 506), 75 % du volume total. On peut donc se demander pourquoi la traduction des bandes dessinées n'a pas reçu l'attention qu'elle mérite de la part du secteur de l'édition. La professionnalisation des traducteurs devrait donc être l'un des principaux objectifs des éditeurs.

## 2. La traduction de la bande dessinée dans la traductologie

Afin de retracer les études sur la traduction des bandes dessinées et de déterminer où elles se situent, nous avons pris comme point de départ le vaste panorama que Hurtado (2004) dresse de la traduction et de la traductologie. Nous pensons que son travail montre que la traduction de la bande dessinée ne semble pas être d'un intérêt suffisant pour lui donner l'attention qu'elle mérite. Nous avons également constaté qu'il n'est pas rare que les chercheurs en traduction ne connaissent pas le langage propre à la bande dessinée. C'est pourquoi de nombreux ouvrages se concentrent exclusivement sur leurs composantes verbales, comme s'il s'agissait uniquement de textes écrits.

La plupart des travaux mentionnés ci-dessus tendent à présenter une approche fragmentaire et partielle, axée sur des aspects très spécifiques - tels que les limitations d'espace, le caractère ludique ou les onomatopées - qui éclairent certes le traitement des différents problèmes inhérents au travail de traduction, mais ils n'abordent pas ce domaine de manière complète et exhaustive, ce qui nous amène à revendiquer une plus grande profondeur et cohérence à cet égard. Ces études sont souvent basées sur ce que l'on appelle la « traduction subordonnée<sup>1</sup> », une prémisse qui, à notre avis, est incomplète quoique non erronée : elles se concentrent sur le conditionnement auquel le traducteur est soumis, en soulignant les limites qu'il doit surmonter.

Ainsi, les premiers ouvrages consacrés à la théorie et à la pratique de la traduction des bandes dessinées remontent aux années 1970. L'approche est généralement basée sur les théories de Jakobson (1971) et sa « traduction intersémiotique », faisant ainsi appel aux limites imposées au traducteur par l'interaction entre le texte et l'image.

Mayoral et Kelly introduisent le sujet dans *Babel: revista de los estudiantes de la EUTI* en 1984 avec la publication de deux articles sur différents aspects dans lesquels ils appliquent le concept de traduction subordonnée à la bande dessinée, d'où émerge une certaine dose de négativité dont on essaie de se démarquer. Sur les traces de ces auteurs, les travaux de traduction des bandes dessinées de

Castillo (1996), Villena (2000), Valero (2000) ou Ponce (2010) mettent l'accent sur le conditionnement auquel est soumis le traducteur et soulignent les limites qu'il doit surmonter.

En 2008, Zanettin assume la publication de *Comics in Translation*, une monographie dans laquelle différents auteurs abordent avec rigueur les aspects les plus divers. L'éditeur du volume développe lui-même, en guise d'introduction, un aperçu dans lequel il expose les caractéristiques qui, à son avis, devraient être prises en compte lorsqu'il s'agit de la traduction de ce type de texte.

Le langage de la bande dessinée présente de nombreuses similitudes avec les textes audiovisuels, ce qui implique que les stratégies et les mécanismes de traduction appliqués sont également très similaires. Cela explique pourquoi les études sur la traduction des bandes dessinées reposent sur les mêmes bases que celles-ci et pourquoi nous en avons tenu compte dans notre travail. Ainsi, Díaz Cintas (2007 : 695), établissant un lien entre la pratique du sous-titrage et le monde universitaire, reconnaît que « lors de l'étude des différents types de traduction audiovisuelle, on a eu tendance à les mettre tous dans la même catégorie, alors que parfois les études gagneraient en profondeur si elles étaient menées individuellement. Bien qu'elles aient des caractéristiques communes, les différences qui les séparent justifient une approche plus spécifique ». En accord avec l'avis de l'auteur, dont nous appliquerons les critères à l'étude de la traduction de bandes dessinées, celle-ci présente suffisamment de particularités et de caractéristiques pour mériter une étude émancipée aussi bien de la traduction audiovisuelle que de la traduction subordonnée.

Cela nous amène également à nous demander pourquoi la recherche sur la traduction des bandes dessinées, sa place dans les études de traductologie et l'établissement de méthodologies éprouvées et rigoureuses continuent d'être relégués à un travail subsidiaire dans d'autres spécialités et toujours fragmentaires.

### **3. Interrelation des codes sémiotiques**

L'image et le mot, ainsi que d'autres codes, interagissent dans la bande dessinée en produisant un sens unitaire. Pour le traducteur, bien sûr, le plus important est le code linguistique, mais il devra toujours garder à l'esprit que cette interrelation des codes est précisément la caractéristique qui fait du média ce qu'il est. Par conséquent, son travail sera déterminé, conditionné par cette caractéristique déterminante.

Zabalbeascoa (2001 : 118-121), se référant aux textes audiovisuels, soutient que des éléments paralinguistiques accompagnent toujours toute communication verbale, tout comme les facteurs contextuels et situationnels. La transmission des mots, affirme l'auteur, ne peut se faire à l'état pur : ils doivent donc être exprimés sur un support physique, soit phonétiquement, soit graphiquement. Ainsi, les modes de communication verbale seront toujours liés à des éléments paralinguistiques, qu'il s'agisse de transmission écrite ou orale et audiovisuelle. Dans le même ordre d'idées, l'auteur affirme que le code verbal du canal acoustique - exprimé dans la bande dessinée de multiples façons - n'est pas toujours subordonné à l'image. Au contraire, plutôt que de la maîtriser, l'image accompagne, illustre la composante verbale qui est présente dans le texte.

Les postulats de Chaume, qui comme ceux de Zabalbeascoa se réfèrent à la traduction audiovisuelle, sont applicables au type de textes dont nous parlons, et peuvent également être regroupés en un genre paradigmatique dont le sens émane de l'interaction entre l'information verbale et non verbale. Lorsque l'auteur fait allusion aux *informations non verbales*, il inclut à la fois « les informations paralinguistiques, musicales ou sonores en général, transmises par le canal acoustique, et essentiellement les informations visuelles fournies par les images, transmises par le canal visuel » (Chaume, 2004 : 186).

Le fonctionnement de toute bande dessinée est donc similaire en ce sens à celui des textes audiovisuels. Les différents signes interagissent par le biais de certains mécanismes : les traits paralinguistiques, les traits cinétiques et les traits proxémiques. Il en résulte une construction sémiotique que le traducteur devra connaître - tout comme le lecteur -, prenant conscience de la simultanéité des informations transmises par les différents canaux.

Pour sa part, Zanettin (2008 : 13) soutient que la bande dessinée est un environnement sémiotique dans lequel se rencontrent textes, moyens d'expression et discours. Selon lui, différents systèmes sémiotiques sont présents et interagissent à différents niveaux, étant culturellement déterminés selon l'approche de l'espace et du temps. Comme il est possible, dans ce média, de représenter les éléments non verbaux de l'interaction (langage corporel, expressions faciales, utilisation de l'espace, etc.), les dialogues de la bande dessinée sont plus proches de ceux du théâtre que de ceux du roman. L'auteur insiste également sur le fait que les bandes dessinées sont avant tout des textes visuels qui peuvent comporter une composante verbale. Cela implique que dans la traduction interlinguistique des bandes dessinées (la traduction « proprement dite »), le contexte interprétatif visuel doit être pris en compte : la langue n'est qu'un système parmi d'autres, et les originaux comme les traductions sont constitués de différents systèmes de signes (Zanettin, 2008 : 12).

Le rôle du traducteur est de transférer d'une langue à l'autre le message verbal qui, dans le cas de la bande dessinée, se trouve dans les ballons, les affiches, les titres et les paratextes linguistiques. Les paratextes peuvent remplir à la fois la fonction visuelle et la fonction verbale, et il appartiendrait au traducteur de décider à lequel d'entre eux il convient de donner la priorité, bien que dans la plupart des cas ce soit l'éditeur qui prendra ces décisions, qu'elles soient pertinentes ou non du point de vue de la traduction.

Celotti (2008 : 43) souligne que les lecteurs réguliers de bandes dessinées identifient facilement la relation de complémentarité entre le message verbal et visuel, mais ceux qui ne le sont pas - comme les traducteurs profanes dans le domaine - peuvent avoir tendance à ne pas interpréter les deux messages simultanément, en se concentrant exclusivement sur le message verbal. Bien que cela puisse paraître évident, maintes erreurs commises dans ce type de traduction sont dues à l'absence d'interrelation entre les deux messages indiqués. Dans de nombreuses occasions, une image est polysémique, la fonction d'ancrage du message verbal permet de lever les doutes et d'apporter les clarifications nécessaires quant à l'interprétation du message iconique. Ainsi, Celotti désigne le traducteur comme l'architecte de l'harmonie et de la cohérence qui doivent régner entre le message verbal et le message iconique, tout en s'éloignant des présupposés de la traduction subordonnée et de la « tyrannie » de l'image (Celotti, 2008 : 47).

L'exemple de Manu Larcenet (2010), dans *Le combat ordinaire* correspond à ces observations :

*Et on a des couilles pour baiser la vie !!! Le combat ordinaire* (Larcenet, 2010a : 106)

*¡Y tenemos cojones para follarnos la vida! Los combates cotidianos* (Larcenet, 2010b: 106).

Le lecteur (et le traducteur) dispose d'éléments suffisants pour interpréter le message à transmettre dans un contexte spécifique. Comme support au code verbal, grâce à l'image, tout doute qui pourrait exister quant au décodage du message et de sa grossièreté dans son ensemble peut être dissipé. Le bouchon de liège, le verre qui retient le personnage, son visage, les spirales qui émanent de sa tête et le lettrage disposé de façon désordonné suffiraient à déduire son état d'ivresse. Dans la version traduite, les caractères perdent leur instabilité, ce qui laisse derrière eux un élément que dans la version originale on pouvait interpréter facilement.

En conclusion, bien que le traducteur doive concentrer une grande partie de son attention sur le code verbal, il est essentiel qu'il prenne en considération la

manière dont celui-ci interagit avec les autres éléments qui constituent le sens de toute bande dessinée.

#### 4. Oralité et pseudo-oralité

À notre avis, l'oralité est un aspect crucial qui ne semble pas avoir été pris en compte et, pourtant, c'est le lien entre toutes les caractéristiques qui prédominent tant dans la production du récit textuel de la bande dessinée que dans sa traduction. Selon Ong (1987 : 21), l'oralité - ou *l'expression de la parole*, pour reprendre sa terminologie - serait la forme la plus naturelle, la plus élémentaire et la plus originale de production du langage humain. C'est un système indépendant de tout autre puisqu'il existe par lui-même, sans avoir à recourir à d'autres éléments. C'est dans cette caractéristique que réside la différence avec l'écriture, une structure secondaire et artificielle qui n'existerait pas si, auparavant, il n'y avait pas d'expression orale.

Pour Blanche-Benveniste (1998 : 22), par rapport à la langue écrite, les locuteurs de la langue orale suivent la loi du moindre effort, en utilisant des simplifications, des raccourcissements ou des dépliages, tout en étant soumis à la loi de l'expressivité qui les oblige à renforcer leurs expressions, à répéter ou à faire des redondances.

Selon Koch et Oesterreicher (2007 : 26-27), lorsqu'au moins deux participants à un acte de communication linguistique entrent en contact l'un avec l'autre - souvent en alternance - ils assument les rôles d'émetteur et de récepteur. Ainsi, un message, un discours ou un texte qui fait référence à des objets et des circonstances de la réalité extralinguistique émerge. L'émetteur et le récepteur sont immergés dans des champs déictiques personnels, spatiaux et temporels, toujours dans des contextes spécifiques et dans des conditions émotionnelles et sociales. Plus intéressants, si possible, sont ses concepts d'immédiateté et de distance de communication, les deux pôles extrêmes du continuum parlé/écrit. Entre les deux formes de communication linguistique se trouvent donc toutes les possibilités entre l'oralité et l'écriture.

Il est important à ce stade de faire la distinction essentielle entre le discours oral spontané et le discours oral élaboré : la « pseudo-oralité ». Selon Brumme (2008 : 10), il n'est pas facile de déterminer la place occupée par la pseudo-oralité, une modalité spécifique et structurée qui se situe entre l'oral et l'écrit ou, plus précisément, entre les polarités du langage de l'immédiateté communicative et du langage de la distance. Brumme fait valoir qu'il ne s'agit pas d'une simple traduction du langage familier en un texte écrit, mais plutôt d'une intervention de

l'auteur, qui sélectionne certains traits typiques de l'oralité. Il ne fait aucun doute que la bande dessinée est parfaitement adaptée à cette conception. Le scénariste est obligé de reproduire le discours oral, en le soumettant, si nécessaire, à des modifications indispensables pour obtenir le maximum de naturel possible.

Ainsi, les textes présents dans les bandes dessinées sont une sorte d'équilibre entre l'oralité et l'écriture. Son discours est censé être spontané, bien qu'élaboré, et partage de nombreuses caractéristiques avec le premier - qu'il prétend imiter -, mais en conservant une partie de sa propre écriture. Le traducteur doit donc connaître et maîtriser les mécanismes disponibles dans sa langue pour imiter le registre oral spontané.

Dans l'extrait de *La casa* (Roca, 2015 : 25), nous pouvons apprécier, tout d'abord, comment le son se manifeste à travers une onomatopée (*BLOF*, vignette 3). Sur la vignette 5, on peut voir la locution exclamatoire « ¡Su puta madre ! », une expression grossière utilisée ici par le personnage, qui se sent frustré de ne pas obtenir ce qu'il veut. Nous pouvons également observer dans la vignette 7 la duplication de la consonne *c* de l'adverbe « ¿C-cómo ? » pour transmettre la surprise. *La casa* (Roca, 2015 : 25).

Dans un autre exemple de *La casa* (Roca, 2015 : 84), en plus de l'onomatopée présente dans la case 2 (*BLUB, BLUB*), on peut voir que le personnage utilise de manière très correcte le déterminant « *esta* » devant le nom « *agua* » : ... *Esta agua es muy buena. Viene del manantial* ». En espagnol parlé, il est très courant de dire « *este agua* », ce qui, selon la norme, est une erreur. Il s'agirait donc d'une caractéristique de la pseudo-oralité.

Un autre mécanisme souvent utilisé par les dessinateurs pour donner du son à leurs œuvres est la variation de la taille des lettres pour signaler que le personnage parle fort, ceci pouvant aller jusqu'aux caractères gras pour signaler la colère et les cris (Delesse, 2001 : 322). C'est ce que nous pouvons voir dans *Pourquoi j'ai tué Pierre* (Ka et Alfred, 2006 : 77), où des caractères particulièrement grands sont utilisés - en plus de contours mal définis - pour exprimer la colère : *SALOPARD DE MEEERDE ! ORDURE*. Sur les cases suivantes, ces caractères réduisent leur taille jusqu'à devenir une ligne illisible, mais avec une grande charge sémantique puisqu'ils reflètent un état de confusion et de découragement moral : « ...Ordure... ».

Dans la version traduite, la police qui a été utilisée (rappelons que le lettrage de l'original a été réalisé à la main) fait que ces nuances que nous avons indiquées sont perdues, en ne gardant que la taille la plus grande lorsque le personnage crie : *¡ CABRON DE MIIIIERDAAA ! BASURA* (Ka, O. et Alfred, 2007 : 77).



Afin de mettre l'accent sur les spécificités de la bande dessinée et du caractère oral qu'elle présente, nous nous référons au travail de Sinagra (2014), qui fonde ses recherches sur la notion d'oralité présente dans ce type de textes. Basé sur les idées de Koch et Oesterreicher, bien qu'il ne reproduise pas fidèlement l'oralité spontanée, comme c'est le cas dans la fiction, le code linguistique peut être associé à la langue orale. L'auteure identifie différentes procédures utilisées par les dessinateurs pour « entendre » les personnages parler (Sinagra, 2014 : 89).

Afin de pouvoir interpréter simultanément les codes linguistiques et sonores, et de pouvoir entendre le ton du texte sans avoir à recourir à des périphrases, les bandes dessinées incorporent des éléments sonores dans le graphisme du texte et du dessin. Il est très intéressant de noter la distinction faite par Sinagra (2014 : 90-94) entre les deux principaux groupes de ce qu'elle appelle les « marqueurs d'oralité » dans la bande dessinée : les marqueurs paralinguistiques et les marqueurs linguistiques. Elle regroupe ensuite les premiers en marqueurs phonographologiques et visuels d'ordre typographique, ponctuationnel et stylistique. Sous la catégorie des marqueurs linguistiques seraient regroupés les marqueurs grammaticaux-syntaxiques et les registres de la langue.

Les marqueurs paralinguistiques phonographologiques et visuels représentent différents volumes de voix (cris, chuchotements, etc.) ou la vitesse de la diction (rapide ou lente). La typographie est agrandie, allongée, modifiée en couleur et en apparence - à l'intérieur et à l'extérieur des bulles - afin que le lecteur « entende » le son. Les lettres majuscules et les lettres en gras ont une fonction similaire. Les signes de ponctuation donnent un *accent sur l'oralité*, révélant la colère, l'étonnement ou la perplexité des personnages. Les points de suspension - étroitement liés aux marqueurs linguistiques de l'oralité - sont utilisés pour indiquer les hésitations, les phrases inachevées, les interruptions, etc.

S'il est vrai que nous ne sommes pas entièrement d'accord avec l'approche de Sinagra, notamment en ce qui concerne certains aspects méthodologiques (notre analyse traductologique s'articule autour de cinq niveaux de langue, mais en considérant l'axe principal de celle-ci, la pseudo-oralité), nous partageons sa vision sur la traduction des aspects susmentionnés. Ainsi, nous sommes conscients que les marques phonographiques et visuelles seront rarement modifiées par le traducteur puisque c'est à l'éditeur de prendre de telles décisions.

## 5. Caractéristiques principales

L'objectif de cette section est d'énumérer, dans les grandes lignes, les phénomènes linguistiques présentés par la bande dessinée francophone, en les répartissant

en cinq niveaux d'analyse. À cette fin, nous avons sélectionné « Le grand calumet », le dernier album de la série Jerry Spring, un ouvrage que Joseph Gillain, Jijé, a publié pour la première fois en 1977 dans la revue Le Journal de Spirou.

Notre but n'a pas été d'approfondir les phénomènes linguistiques mentionnés ci-dessous, mais plutôt de mettre en évidence les éléments fondamentaux que le traducteur devra prendre en compte lors du transfert d'une langue à une autre, en considérant toujours à la fois l'incarnation de la pseudo-oralité et l'acceptabilité pour le lecteur cible.

Comme nous l'avons annoncé au début, notre étude s'est articulée autour de cinq niveaux d'analyse : morphosyntaxique, lexico-sémantique, pragmatique-discursif, phonétique-phonologique et orthotypographique. En plus de résumer les caractéristiques extraites de notre analyse, nous avons décidé d'introduire un exemple de traduction avec des commentaires pour chacun de ces niveaux.

### 5.1. Niveau morphosyntaxique

- La construction du discours est régie dans de nombreux cas par un principe d'économie, étant formé de phrases sans noyau verbal.
- Les phrases juxtaposées prédominent sur les phrases de coordination et de subordination, car elles donnent au texte une plus grande immédiateté et un meilleur rythme narratif.
- Il y a très peu d'incidence de la voix passive par rapport à la voix active.
- Un autre élément crucial est la procédure de l'ellipse, qui est donnée par l'absence de tout constituant de la phrase.
- Quant aux temps des verbes, il y a une prédominance incontestable du présent sur tout autre comme caractéristique marquante de l'oralité.

La deixis a une pertinence évidente dans la bande dessinée : les personnages, lorsqu'ils prennent la parole, font référence à des réalités de leur emplacement physique par rapport à leurs interlocuteurs, ce qui détermine l'utilisation de certains déictiques ou d'autres. Dans *Jerry Spring* de Jijé, p. 238 :

*Là !... C'est un indien !... Là, derrière cette roche !  
Comme toujours, je ne vois rien. Jerry Spring (Jijé, 2012)*

*¡Mira! ¡Ahi! ¡Un indio! Detrás de esa roca...  
Como siempre, no veo nada. Jerry Spring (Jijé, 2012),*

Dans la traduction du français, étant donné qu'elle est plus restreinte en termes de la deixis spatiale (il n'y a que « ici » et « là ») que l'espagnol (« aquí », « ahí »,

« allí »), il est nécessaire de recourir à l'image pour prendre une décision. Dans cette vignette, qui met l'accent sur la même relation spatiale des émetteurs par rapport à la chose référencée, dans le texte cible la distance intermédiaire « ahí » a été choisie, ainsi que le démonstratif « esa ».

## 5.2. Niveau lexico-sémantique

L'une des principales fonctions des bandes dessinées en général est de servir de support de loisirs. Cela implique une forte présence de lexique commun. Cependant, certains langages spécialisés peuvent être présents, produisant une hybridation des champs sémantiques.

Pour la traduction des noms propres, on utilise généralement des traductions consolidées dans la langue cible, mais la translittération et l'adaptation orthographique peuvent également être effectuées si nécessaire.

Quant à la phraséologie, il existe de nombreuses unités phraséologiques, parmi lesquelles les placements et les locutions se distinguent par leur haut degré d'expressivité et leur forte valeur métaphorique.

*Léonie, ma fille, il ne fait aucun doute ! ... Te voilà dans un beau guêpier !... Tu t'es conduite comme une écervelée ! Cette auberge est un vrai coupe-gorge, et tu as été folle de te laisser prendre aux belles paroles de ce Rodman !... Alors vieille nigarde, tu vas te prendre par la main, et essayer de t'en sortir toute seule comme une grande !... Jerry Spring (Jijé, 2012 : 271)*

*Léonie, amiga, no hay dudas... Te has metido tú sola en una trampa...Te has comportado como una descerebrada... Este albergue es una auténtica encerrona... ¿¿Cómo has podido dejarte engatusar por las hermosas palabras de ese Rodman... ??Pues ahora, vieja tonta, vas a coger el toro por los cuernos y salir de esta tú sola, que ya eres mayorcita... Jerry Spring (Jijé, 2014: 271).*

Cet exemple a été choisi en raison de la richesse de la deixis spatiale et démonstrative qu'il révèle. La première expression que nous voulons mettre en avant, « prendre par la main », a une valeur métaphorique beaucoup moins importante en français que la locution utilisée dans le texte cible, « coger el toro por los cuernos » qui ne présente pas la même fixation et qui a, en outre, une charge sémantique exclusive à l'Espagne, compte tenu de sa tradition taurine. Quant à la seconde expression, « s'en sortir tout/e seul/e », on trouve son équivalent dans « salir solo/a de esta » : dans les deux cas, une structure morphosémantique très similaire est maintenue, restant ainsi plus latente que dans le premier cas la caractéristique de l'équivalence idiomatique que nous avons voulu mettre en évidence.

### 5.3. Niveau pragmatique-discursif

Nous signalons l'existence de quatre types de références, à savoir : socioculturelles, linguistiques- discursives, historico-politiques et artistiques-littéraires.

La gastronomie révèle l'un des plus forts signes d'identité de chaque culture. Il y a beaucoup de littérature sur ce sujet en traduction, mais nous n'allons pas l'aborder ici pour des raisons de longueur. Nous nous concentrerons toutefois sur le fait que dans le texte source, puisque le phénomène de l'alternance codique se produit souvent, on fait allusion à certaines réalités qui doivent être transférées dans le texte cible de la meilleure façon possible. Plus précisément, dans le cadre du petit déjeuner offert par Pancho au bandit capturé la veille, il y a les « tortillas » :

*J'ai très, très mal dormi Señor ! Tiens ! Voilà du café et des tortillas, après quoi, tu iras te faire prendre ailleurs. Jerry Spring (Jijé, 2012 : 236).*

*¡He dormido muy mal, Guey! ¡Toma un café y unas quesadillas! ¡Luego te irás a que te cuelguen a otra parte! Jerry Spring (Jijé, 2014 : 236).*

S'il est vrai qu'il s'agit d'une réalité mexicaine que le lecteur en espagnol peut connaître, les traducteurs, afin d'éviter toute confusion avec un plat typiquement espagnol (entraînant, par ailleurs, une éventuelle discordance entre le code verbal et le visuel puisqu'il n'y aurait pas de correspondance entre le texte et l'image), ont choisi d'utiliser le terme « quesadillas ». De cette façon, et puisque c'est un plat que l'imaginaire collectif espagnol identifie à la culture mexicaine, il est plus acceptable. À proprement parler, il s'agirait d'un cas de traduction intralinguistique.

Dans les références linguistiques-discursives, nous incluons les différents registres et les phénomènes de variation, dont la traduction donne lieu à trois situations dans le transfert d'un tel défi : l'équivalence du registre, la naturalisation et la perte du registre.

Un autre aspect fondamental à ce niveau est la présence de marqueurs discursifs, qui pourront tester à la fois notre créativité et le traitement du discours familier afin de générer un discours cohérent et solide.

### 5.4. Niveau phonétique-phonologique

Les bédéistes parviennent à trouver un moyen de donner des particularités en ce sens non seulement aux personnages, mais aussi à l'histoire elle-même, comme s'il s'agissait d'un canal acoustique.

Il n'est pas facile d'établir, dans de nombreux cas, où se trouve la frontière qui sépare les onomatopées des interjections, c'est pourquoi nous avons établi notre propre distinction entre ces deux catégories selon deux critères de base : la dénotation qu'elles impliquent et le lieu où elles apparaissent.

Compte tenu de sa profusion, on constate que les interjections sont une caractéristique essentielle de l'oralité dans la bande dessinée. Prenons l'exemple des interjections symptomatiques des rires :

- Ainsi vous cherchez ici, à coups de pioche, cet or que vous allez trouver, bien rangé, dans les coffres d'une banque suisse !!!
- *Hi.. Hi... Hi !... Et pas seulement l'or... Mais un château au bord du lac... Plusieurs chalets, des fermes...Des hôtels à Genève, et je ne sais trop quoi, que c'en est écœurant !!! Ha... Ha... Ha ! Ha... Ha... Ha !!! Jerry Spring (Jijé, 2012 : 255).*
- ¡¡ Así que anda buscando con pico y pala el oro que tiene bien guardadito en las cajas fuertes de un banco suizo!!
- ¡Ji, Ji, ¡Ji! ¡Y no solo el oro! ¡Un castillo al borde de un lago! ¡Varias casas en la montaña!¡Granjas!¡Hoteles en Ginebra...! ¡Y no sé qué más...! ¡Es maravilloso...! ¡Ja, Ja, ¡Ja! ¡Ja, ja, ja! Jerry Spring (Jijé, 2014 : 255).

Les interjections qui expriment le rire partagent les caractéristiques des onomatopées. Cet exemple reflète parfaitement la valeur sémantique différente que le rire peut avoir selon la forme qu'il prend. Ainsi, l'intervention de Von Rischönstein commence par une répétition de « ji » qui dénote une certaine prudence discursive, conscient d'une nouvelle qui change complètement sa situation. Les dernières répétitions de « ja » expriment un rire franc et dont la valeur maximale est l'expression de la joie.

### 5.5. Niveau orthotypographique

Bien que ce niveau soit peu étudié, il révèle une grande richesse pour des raisons tant prosodiques que sémantiques. Lorsque le transfert entre les langues a lieu, le nombre de signes est souvent réduit, soit en raison de restrictions d'espace (à noter que, malgré une certaine liberté à cet égard dans la bande dessinée, il faut utiliser des signes d'ouverture en espagnol), soit parce qu'il est jugé pertinent selon une approche pragmatique et discursive.

Les points d'exclamation - sans doute les plus utilisés - sont doublés, voire triplés :

- *El cuchillo !!! Abattu !!!*
- *Celui-là, il a tiré sa dernière balle !... (Jerry Spring (Jijé, 2012 : 277).*
- *¡¡¡ Han acabado con el cuchillo!!!*
- *Pues será su última bala... (Jerry Spring (Jijé, 2014: 277).*

L'utilisation de trois points d'exclamation intensifie le caractère dramatique du cri. Il n'y a pas de changement d'un point de vue traductologique, puisque le même nombre de ces signes apparaît dans le texte source que dans le texte cible. Il convient toutefois de noter que, lorsque l'on se réfère à cette question, le maintien d'un même nombre de signes dans la traduction en espagnol implique leur duplication, ce qui explique parfois un espace plus important occupé dans la bulle ou l'illustration elle-même, en fonction également des autres options linguistiques qui ont été appliquées dans la traduction. Cette circonstance motive le traducteur, parfois, à limiter le nombre de signes utilisés.

La combinaison de points d'exclamation et de points d'interrogation est également fréquemment utilisée.

L'utilisation des points de suspension s'est révélée être une autre utilisation spécifique du langage de la bande dessinée au niveau orthotypographique.

## Conclusions

Étant donné le pourcentage élevé de traduction au sein de l'industrie de la bande dessinée en Espagne, le secteur de l'édition doit inévitablement s'appuyer sur le travail de traducteurs spécialisés dans ce domaine, et nous espérons qu'ils prendront conscience de l'importance de ce travail dans le cycle culturel de la bande dessinée.

L'un de nos objectifs en entrant dans ce domaine de recherche est de mettre en évidence la rareté inexplicable des études sur la traduction de ce genre de texte. Il est clair qu'une plus grande spécialisation est nécessaire, car la traduction des bandes dessinées est souvent utilisée pour présenter des procédures ou des stratégies de traduction, souvent axées que sur certains phénomènes linguistiques et dans la perspective de la traduction subordonnée.

Face à ce type de texte présentant des caractéristiques singulières, le traducteur doit toujours garder à l'esprit que ses décisions n'affectent pas seulement le code verbal, mais aussi l'interrelation entre ce code et les autres codes sémiotiques (l'image, la kinésie, l'espace disponible, la notion de distance et la localisation physique des locuteurs, etc.). De cette relation découlent également certaines restrictions auxquelles le traducteur est soumis.

Nous pensons qu'il est essentiel de décrire les concepts d'oralité et de pseudo-oralité afin de souligner l'importance qu'ils ont dans toute bande dessinée. À notre avis, ce phénomène n'a pas reçu suffisamment d'attention, bien qu'il règne en permanence dans les textes des bandes dessinées et, donc, dans leur traduction.

Compte tenu de la longueur de ce travail, nous n'avons pas été en mesure d'approfondir les résultats de l'analyse, quoique nous avons pu établir les principaux points que le traducteur doit prendre en compte dans chacun des cinq niveaux qui composent ladite analyse. Nous espérons cependant ouvrir la voie à de futures recherches dans ce domaine, afin que la spécialité de la traduction de bandes dessinées obtienne enfin la reconnaissance qu'elle mérite et dont elle a besoin

### Bibliographie

ACyT. 2019. *Informe Tebeosfera 2018. La industria del cómic en España en 2018*. [En ligne] : [https://www.tebeosfera.com/anexos/informe\\_tebeosfera\\_2018.pdf](https://www.tebeosfera.com/anexos/informe_tebeosfera_2018.pdf) [consulté le 13 février 2020].

Barrero, M., España, S. 2017. *Statu quo de la traducción de cómic en España*. In: Ortega, E., Martínez, A. (eds.). *Cartografía de la traducción, la interpretación y las industrias de la lengua. Mundo profesional y formación académica: interrogantes y desafíos*. Granada: Comares, p. 497-513.

Barrero, M., López, F. et al. 2013. *Gran catálogo de la historieta: inventario 2012: catálogo de los tebeos en España, 1880-2012*. Sevilla: ACyT Ediciones.

Blanche-Benveniste, C. 1998. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa.

Brumme, J. 2008. *La oralidad fingida: descripción y traducción: teatro, cómic y medios audiovisuales*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.

Celotti, N. 2008. The translator of comics as a semiotic investigator. In : Zanettin, F. (ed.). *Comics in Translation*. Manchester: St. Jerome, p. 33-49.

Chaume, F. 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

Delesse, C. 2001. Les dialogues de BD : une traduction de l'oral ? In : Ballard, M. (ed.). *Oralité et Traduction*. Arras : Artois Presses Université, p. 321-340.

Díaz Cintas, J. 2007. La subtitulación y el mundo académico: perspectivas de estudio e investigación. In: Perdu, N. (ed.). *Inmigración, cultura y traducción: reflexiones interdisciplinarias*. Terrassa: Editorial Bahá'í, p. 693-706.

Hurtado, A. 2004. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid : Cátedra.

Jakobson, R. 1971. *Selected Writings II. Word and Language*. The Hague/Paris: Mouton.

Jijé. 2012. *Jerry Spring. L'intégrale en noir et blanc. (1966-1977)*, Vol. 5. Marcinelle : Dupuis.

Jijé. 2014. *Jerry Spring. Integral en blanco y negro. (1966-1977)*, Vol. 5. Rasquera : Ponon Mon.

Ka, O., Alfred. 2006. *Pourquoi j'ai tué Pierre*. Paris : Delcourt.

Ka, O., Alfred. 2007. *Por qué he matado a Pierre*. Rasquera: Ponon Mon.

Koch, P., Oesterreicher, W. 2007. *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*. Madrid : Gredos.

Larcenet, M. 2010a. *Le combat ordinaire*. Intégrale. Paris : Dargaud.

Larcenet, M. 2010b. *Los combates cotidianos*. Integral. Barcelona: Norma.

Mayoral, R., Kelly, D. 1984. «Notas sobre la traducción de cómics». *Babel, Revista de los Estudiantes de la EUTI*, n° 1, p. 92-100.

Ong, W. J. 1987. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Pons, A. 2011. «La industria del cómic en España: radiografía de ¿un mito o una realidad?». *Arbor*, n° 187, p. 265-273. [En ligne] : <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1381/1390> [consulté le 10 février 2020].

Roca, P. 2015. *La casa*. Bilbao: Astiberri.

Sinagra, N. 2014. *La traduction de la bande dessinée : enjeux théoriques et proposition méthodologie*. Thèse de doctorat inédite, Université de Genève.

Zabalbeascoa, P. 2001. La traducción de textos audiovisuales y la investigación traductológica. In: Chaume, F., Agost, R. (eds.). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, p. 49-55.

Zanettin, F. 2008. Comics in Translation: An Overview. In: Zanettin, F. (ed.). *Comics in Translation*. Manchester : St. Jerome, p. 1-32.

## Note

1. Titford a créé le terme de *constrained translation* en 1982 en référence aux problèmes liés au sous-titrage. Sa contribution, bien que brève, a eu un impact important puisqu'elle servira de base à des études ultérieures dans le domaine de la traduction audiovisuelle, avec laquelle la traduction de la bande dessinée présente de nombreuses similitudes.





GERFLINT

ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

## La traduction de la bande dessinée francophone : le cas de *Rwanda 1994 : Descente en enfer* (français-espagnol)

**Francisco Luque Janodet**

Universidad de Sevilla, Espagne

fljanodet@us.es

<https://orcid.org/0000-0001-5694-3233>

Reçu le 19-07-2020 / Évalué le 10-10-2020 / Accepté le 27-02-2021

### Résumé

Les études littéraires et la traductologie ont vu l'émergence et l'enracinement de la littérature dans les anciennes colonies européennes, comme l'Afrique francophone ou le Maghreb. L'étude que nous présentons comprend une analyse traductologique et une proposition de traduction de *Descente en enfer*, la première partie de l'ouvrage *Rwanda 1994*. Cet article vise à étudier le contexte historique où se déroulent ces faits et à aborder la nature et les particularités de la traduction subordonnée et de la bande dessinée. Ensuite, nous réaliserons une analyse traductologique de la première partie de *Rwanda 1994* pour identifier les éléments le plus problématiques dans les plans lexical-sémantique, pragmatique et prosodique et présenterons une série de fragments traduits et sélectionnés par sa difficulté ou sa relevance.

**Mots-clés :** traduction, bande dessinée francophone, Rwanda, génocide

### La traducción del cómic francófono: el caso de *Rwanda 1994: Descente en enfer* (francés-español)

### Resumen

Los estudios literarios y la traductología han dado cuenta del surgimiento y consolidación de la literatura en las antiguas colonias europeas, como el África francófona o el Magreb. El estudio que presentamos propone un análisis traductológico y una propuesta de traducción de *Descente en enfer*, la primera parte de la obra *Rwanda 1994*. Este artículo pretende estudiar el contexto histórico en el que se desarrollaron los hechos y abordar la naturaleza y las particularidades de la traducción subordinada y de la *bande dessinée*. Seguidamente, realizaremos un análisis traductológico de *Descente en enfer* para identificar los elementos más problemáticos en los planos léxico-semántico, pragmático, prosódico y morfosintáctico. Finalmente, presentaremos una serie de fragmentos traducidos y seleccionados por su dificultad o relevancia.

**Palabras clave:** traducción, cómic francófono, Ruanda, genocidio

The translation of Francophone comics: the case of *Rwanda 1994*:  
*Descente en enfer* (French-Spanish)

**Abstract**

Literary studies and traductology have seen the emergence and consolidation of literature in former European colonies, such as French-speaking Africa and the Maghreb. This paper offers a traductological analysis and a translation proposal for *Descente en enfer*, the first part of the comic *Rwanda 1994*. This paper aims to study the historical context in which these events took place. We will also offer an approach to the nature and the particularities in the translation of comics. Afterwards, we will carry out a traductological analysis of the first part of *Rwanda 1994* in order to identify the most problematic elements in the lexical-semantic, pragmatic and prosodic planes. Finally, a series of fragments selected by their difficulty or their relevance in the comic will be analyzed.

**Keywords:** translation, Francophone comic, Rwanda, genocide

**Introduction**

La traduction de la bande dessinée est l'un des domaines de la traduction littéraire et éditoriale qui a suscité le moins d'intérêt dans les études en traductologie. Néanmoins, elle attire de plus en plus l'attention dans le domaine de la recherche, comme le démontrent les résultats de Muñoz Calvo et Buesa Gómez (2010 : 429), qui ont réalisé une révision de la littérature scientifique sur les problèmes de la traduction des bandes dessinées en général et, plus particulièrement, sur la traduction des onomatopées et des noms propres. Malgré cela, comme le souligne Valero Garcés (2000 : 76), « les bandes dessinées ont traditionnellement été considérées dans les milieux académiques des lettres hispaniques —et je dirais qu'elles continuent de l'être—, en tant que littérature marginale<sup>1</sup> ». Cependant, cet auteur (*ibid.*) souligne un changement progressif des positions les plus critiques à l'égard de la bande dessinée qui, considérée comme une sous-littérature pernicieuse, s'est transformée en une lecture intellectuelle.

Toutefois, étant donné la situation dans le domaine de la recherche au cours de la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, il est intéressant de voir si ce désintérêt académique s'est transféré sur le marché éditorial. Le rapport *La industria del cómic en España en 2018* de l'Asociación Cultural Tebeosfera (2019: 6) montre une augmentation progressive du nombre de bandes dessinées publiées entre 2013 et 2018, avec des chiffres absolus variant de 2563 bandes dessinées en 2013 à 3563 en 2017, bien qu'il y ait eu une certaine baisse en 2018, avec la parution de 3487 bandes dessinées. Ainsi, cette association considère que « l'industrie ne connaît pas

de situation de croissance, mais elle ne redescend pas non plus aux positions des années précédentes, de sorte qu'elle peut être considérée comme stable en termes généraux<sup>2</sup> ». Nous nous trouvons donc face à un secteur qui, au moins en Espagne, attire de plus en plus de personnes et dans lequel les thématiques, les motifs littéraires et les problèmes rencontrés par les protagonistes se diversifient. En ce sens, il existe un intérêt croissant en Europe pour les événements qui ont eu lieu au-delà des frontières du continent, et l'un des exemples les plus représentatifs est l'ouvrage *Rwanda 1994*, publié en deux volumes : *Descente en enfer* en 2005 et *Le camp de la vie* en 2008. Leurs auteurs, Grenier, Austin et Masioni, y racontent, à partir de l'union d'éléments iconiques et verbaux, la dureté du génocide rwandais et la guerre entre Hutu et Tutsi à travers les malheurs de Mathilde et de ses enfants. Dans cet article, nous prétendons tout d'abord créer un cadre théorique qui servira de base à une analyse traductologique ultérieure de l'ouvrage. Ainsi, nous examinerons les contributions les plus pertinentes autour de la traduction de la bande dessinée et les stratégies de traduction les plus utilisées pour son transfert. De plus, pour comprendre d'une manière panoramique l'ouvrage objet d'étude, nous ferons une approche historique des événements qui se sont déroulés au Rwanda en 1994 et les conséquences des affrontements entre les Hutu et les Tutsi. Enfin, nous utiliserons la méthodologie de Rodríguez Rodríguez (2017) pour analyser un corpus textuel composé de fragments du premier volume qui constitue *Rwanda 1994*, soit en raison de sa complexité dans le processus de traduction, soit en raison de son importance dans l'histoire. Notre étude est complétée par une proposition de traduction desdits fragments et l'établissement d'une série de conclusions concernant la traduction de la bande dessinée historique.

### 1. La *bande dessinée* : caractérisation et enjeux de traduction

À notre avis, il n'est pas possible d'étudier une réalité aussi polyédrique que la bande dessinée sans avoir au moins une définition et une caractérisation de celle-ci. Cependant, sa délimitation est une question complexe. Groensteen (2007 : 18) considère que les propositions visant à définir les œuvres lexicographiques et encyclopédiques sont, en règle générale, insatisfaisantes. Nous sommes d'accord avec cet auteur (2007 : 11-14) lorsqu'il définit la bande dessinée comme

*[...] une langue, c'est-à-dire non pas comme un phénomène historique, sociologique ou économique, ce qu'elle est aussi, mais comme un ensemble original de mécanismes productifs de sens. [...] La bande dessinée est donc une combinaison originale d'un (ou deux, avec l'écriture) sujet(s) d'expression, et d'un ensemble de codes. C'est la raison pour laquelle elle ne peut être décrite que dans les termes d'un système<sup>3</sup>.*

Ainsi, Groensteen (2007) part d'un point de vue sémiotique ou, comme il le définit lui-même (2007 : 11), néo-sémiotique, pour caractériser ce qu'il appelle *the system of comics* [le système de bandes dessinées]. Ce système exige de laisser derrière soi (*ibid.*) deux idées qui ont marqué la bande dessinée : 1) l'étude de la bande dessinée, comme tout autre système sémiotique, doit décomposer cette réalité en unités élémentaires, et 2) la bande dessinée est un ensemble de texte et d'image, une combinaison spécifique de codes visuels et linguistiques. Contre cette idée, Groensteen (2007 : 11) souligne la primauté de l'image sur le texte et la nécessité de considérer la solidarité iconique comme un élément fondateur de ce système. De même, les recherches de Ponce Márquez (2009 : 108-112) lui permettent de conclure que les caractéristiques les plus pertinentes de la bande dessinée sont 1) la structure principalement narrative, définie par la séquentialité des images ; 2) la fonction ludique ; 3) la nature du public (enfants, jeunes et adultes, national et international) ; 4) l'intégration verbale-iconique de la bande dessinée réalisée par des textes de transfert, des bulles ou des cartouches, des onomatopées, des signes et des gestes cinétiques ; 5) l'existence d'un code de lecture qui combine la lecture de l'image, la conversion des textes en un message phonétique, la fusion des messages iconiques et phonétiques pour la compréhension des séquences, et 6) l'orientation vers une diffusion massive.

En ce qui concerne son transfert interlinguistique, nous considérons la caractérisation de Félix Fernández et Ortega Arjonilla (1996 : 162) comme l'une des définitions les plus amples et flexibles, selon laquelle la traduction des bandes dessinées et *comics* est définie comme une traduction 1) intersémiotique, à cause de la relation entre code linguistique et extralinguistique ; 2) subordonnée, parce que le contenu linguistique est subordonné à l'espace et aux conditions imposées par le contexte ; 3) elle suppose un processus d'interprétation dans lequel il faut garder un équilibre entre les codes linguistique et extralinguistique et entre l'auteur, le texte et le lecteur de la langue source et cible. La traduction des bandes dessinées sociales et politiques implique, selon ces auteurs (1996 : 163) : 1) la péremption des caricatures liées à l'actualité ; 2) le renvoi à d'autres époques, ce qui suppose un travail de documentation préalable pour contextualiser socialement et politiquement le moment où s'encadre l'histoire ; 3) l'analyse des silences et déficiences des vignettes qui sont atténuées par le contenu linguistique ; 4) l'obligation de recherche par le traducteur des équivalences linguistiques et culturelles pour les éléments détectés dans l'étape antérieure. Les problèmes liés à la traduction des bandes dessinées peuvent se résumer, d'après Valero Garcés (2000 : 77), en trois grands domaines :

1) le type de bande dessinée et le traitement du discours. Chaque bande dessinée peut, selon Valero Garcés (2000 : 77), poser des problèmes spécifiques. Elle peut également présenter une série de difficultés telles que l'existence de deux codes linguistiques différents, avec des différences socioculturelles manifestes (Valero Garcés, *ibid.*). En ce qui concerne l'emploi de la langue, Valero Garcés (*ibid.*, 79-80) souligne les difficultés découlant de l'utilisation de diverses variétés et registres et la nécessité, par conséquent, d'adapter le texte au moment de la lecture. Selon cette auteure (*ibid.*), les stratégies de compensation sont généralement l'ajout de différents éléments, tels que des expressions familières, des signes de ponctuation, l'adaptation des ressources utilisées dans le texte cible, l'adaptation de certains détails à la nouvelle réalité socioculturelle et la suppression de certains éléments, tels que les références à des lieux, personnages ou événements connus dans la culture de la langue source mais non pertinents dans la culture cible ;

2) l'influence du cadre dans lequel le matériel linguistique est inséré et les limites qu'il impose ;

3) la reproduction/traduction du langage iconique. L'auteure (2000 : 83) affirme que toutes les langues ont un répertoire d'onomatopées, liées à la façon dont les sons sont entendus et transcrits. Dans ce cas, elle distingue (*ibid.*, 83-84) les onomatopées qui sont « entendues » de la même manière dans les deux langues et qui ne nécessitent qu'une adaptation orthographique et les sons qui sont entendus différemment dans les deux langues.

Les études mentionnées ci-dessus nous permettent d'affirmer et de corroborer que la traduction des bandes dessinées est un type de traduction linguistique et sémiotique qui implique, dans le cas des bandes dessinées historiques et sur des conflits, une documentation préalable approfondie afin de comprendre tous les événements qui ont eu lieu pendant la période ou le conflit armé encadrant l'histoire. De même, les différents niveaux qui interviennent dans ce type de discours (lexique-sémantique, morphosyntaxique, pragmatique-culturel, prosodique) et les différents aspects tels que l'oralité préfabriquée doivent être pris en compte. Dans ce type de travail, les niveaux lexique et pragmatique-culturel prennent une grande importance puisque, pour encadrer le caractère dans une région géographique donnée, différentes expressions seront utilisées dans la langue partagée par la communauté linguistique vivant dans ladite région. De même, nous trouverons des références à certains aspects de la vie quotidienne, tels que les dieux et d'autres éléments religieux. De plus, il existe une série de références aux éléments géographiques et toponymiques, mais aussi anthropologiques comme les noms des peuples, historiques ou actuelles, les villes, etc. Par conséquent, dans la traduction des bandes dessinées s'impose une analyse du contexte historique et une phase de

documentation, un transfert des éléments caractéristiques d'une langue et d'une culture source à une langue et culture cible dans lequel il doit exister une harmonie entre les éléments verbaux et iconiques.

## 2. Une approche du contexte historique à travers *Rwanda 1994*

*Rwanda 1994* de Grenier, Austini et Masioni (2005) relate les événements qui se sont déroulés dans la République du Rwanda entre avril et décembre 1994. Le 6 avril, le Falcon 9XR-NN dans lequel voyageaient les Présidents du Burundi et du Rwanda, ainsi que le chef d'état-major du Rwanda a été abattu par deux missiles sol-air. Deux missiles qui, selon Kotek (2009), auraient été lancés par des extrémistes hutu et qui ont déclenché un génocide planifié par les extrémistes de l'Akazu. Pour Kotek (2009), « la soudaineté des événements atteste de la préméditation de l'opération », puisque, entre autres actions, les responsables administratifs rwandais avaient ordonné la création de barrières pour intercepter les Tutsi qui tentaient de fuir, et des patrouilles avaient été mises en place pour rechercher ceux qui étaient passés par les mailles du filet (Kotek, 2009).

Ce n'était certainement pas la première guerre à laquelle la population rwandaise était confrontée. Nous trouvons un personnage, une dame âgée, cachée dans un bidon en métal (p. 44) qui, en racontant ses expériences et ses problèmes, devient une véritable voix du passé :

*Écoute-moi : j'ai traversé tous les pogroms et massacres depuis 1959... [...] J'ai même survécu au petit génocide de 1973. Si je suis encore en vie aujourd'hui... [...] c'est parce que j'ai eu la chance de me cacher aux bons endroits. Reste là, ne va pas à la mort. Seul Imana peut encore sauver ton fils* (2005 : 44).

Le rapport de la Mission d'information sur le Rwanda de la Commission de la Défense Nationale et des forces armées et de la Commission des affaires étrangères (1998) présenté à l'Assemblée Nationale rend compte de la chronologie des événements dans ce pays africain entre 1959 et 1996. Cette chronologie présente, entre autres, la révolution sociale et politique menée par les Hutu entre 1959 et 1961, où une série de massacres, appelés la « Toussaint rwandaise », a eu lieu en novembre 1959 contre les Tutsi (Mouton, 1994). En 1973, selon ce rapport, il y a eu de nouvelles vagues de persécutions anti-Tutsi, encouragées par les comités de salut public. Il s'agissait, comme le souligne Ternon (2009), de :

*[...] la conséquence directe d'une vision ethnique de l'histoire du Rwanda. Le mythe de trois races -les Twa, les Hutu et les Tutsi -installées successivement sur ce territoire et du combat entre des envahisseurs hamites -les Tutsi- et des*

*Bantous -les Hutu- est une absurdité inventée au XIX<sup>e</sup> siècle par des Européens et véhiculée par l'administration belge dans les années 1930.*

D'après Ternon (2009), « la peur, la haine, la vengeance, la cupidité, l'ignorance, la bêtise, le mensonge, la suffisance, le mépris, tous sentiments confondus, ont provoqué la mort de 800 000 à 1 000 000 de Tutsi et de plusieurs milliers de Hutu modéré ». En fait, tous ces actes n'étaient que le reflet de la cruauté des êtres humains, de la déshumanisation des Tutsi et des Hutu modérés aux mains de l'extrémisme et matérialisés dans la torture et le meurtre d'individus, soit anciens, enfants, hommes et femmes. Nous voyons un homme âgé traîné par une voiture (p. 32), des exécutions en pleine rue et des humiliations de cadavres (p. 10), la mort du fils de Mathilde par un coup de faucille dans une course-poursuite (p. 35-36), l'assassinat de Tutsi à coups de machettes et de morsures de chiens (p. 52-53), le meurtre de dizaines de personnes carbonisées lors de l'incendie du sous-bois de la rivière où elles se cachaient dans le cadre de l'opération Anti-Cafard ouest (p. 54). Le moment critique arrive lorsque Mathilde quitte la zone qui a été incendiée avec le cadavre d'un enfant, qu'elle croit être le sien, carbonisé dans les bras et demande furieusement aux soldats de la tuer. Bien que l'histoire de Mathilde soit fictive, elle sert d'élément principal pour raconter la folie de la guerre, une guerre qui s'est terminée par la mort d'un million de personnes et le viol d'environ 200 000 femmes selon le Haut-Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés (2017). Ternon (2009) comptabilise plutôt de 800 000 à 1 000 000 Tutsi, et plusieurs milliers de Hutu modérés, mais il souligne que (*ibid.*) « la rapidité et l'extrême violence du crime interdisent un dénombrement et on ne peut, aujourd'hui encore, que se borner à une estimation ». Néanmoins, nous savons qu'il s'agissait d'un génocide planifié, connu et évitable (Kotek, 2009).

### 3. Méthodologie

Une fois que les fondements théoriques sur la traduction de la bande dessinée ont été exposés, ainsi que le contexte concernant l'ouvrage objet d'étude a été abordé, nous procéderons à la présentation de la méthodologie qui permettra une analyse traductologique et une proposition de traduction d'une série de fragments sélectionnés pour leur pertinence ou leur difficulté de traduction dans *Descente en enfer*, premier volume de *Rwanda 1994*. De cette manière, nous partons de la méthodologie de Rodríguez Rodríguez (2017 : 201). Nous réaliserons donc une lecture attentive du texte source, en analysant tous ces éléments problématiques en plusieurs niveaux : lexicque-sémantique, prosodique, pragmatique-culturel et morphosyntaxique. En outre, nous adapterons le modèle de fiches de traduction de Rodríguez Rodríguez (2017 : 203-205) pour la réalisation de cette étude.

Par conséquent, nous indiquerons l'emplacement du fragment dans le texte source, le fragment sélectionné, la proposition de traduction, le niveau d'analyse concerné et un commentaire traductologique qui soutienne notre proposition de traduction.

#### 4. Étude traductologique et proposition de traduction de *Rwanda 1994 : Descente en enfer*

Une fois le cadre théorique établi et la méthodologie expliquée, nous présentons les cas les plus pertinents de l'ouvrage et ceux qui posent le plus de problèmes en matière de traduction.

##### 4.1 Exemples concernant le plan prosodique

*Aabana mwe ! Abana mwe! Buri-abana mwe! Aabana mwe kuryama.*

*Eh les enfants il fait nuit ! Eh les enfants au lit !*

*Aabana mwe ! Abana mwe! Buri-abana mwe! Aabana mwe kuryama.*

*¡Eh, niños, ya es de noche! ¡Eh, niños, hay que ir a dormir!*

Dans cet extrait (2005 : 8), Mathilde, la protagoniste tutsie, chante une berceuse à son fils, possiblement en kinyarwanda, l'une des langues du Rwanda partagée par les Hutu et les Tutsi. Dans notre proposition de traduction, nous n'avons pas modifié le texte dans cette langue, puisqu'il essaie d'apporter de la couleur locale et, surtout, que le lecteur place les caractères géographiquement et linguistiquement.

Nous observons dans la berceuse la répétition de l'interjection « eh ». Cette répétition est un exemple clair d'interpellation à l'enfant. Néanmoins, elle ne possède pas le caractère dialogique habituellement attribué à cette interjection, puisqu'aucune réponse n'est attendue de la part de l'enfant. Pour Edeso Natalías (2005 : 211), « eh » peut manifester la surprise et l'appel et, pour emphatiser, elle est généralement accompagnée d'un vocatif, comme l'on observe dans le texte source. Dans la traduction en espagnol, nous avons donc opté pour l'interjection « eh », qui a un emploi plus large et qui, d'après Edeso Natalías, a une fonction grammaticale, puisqu'il s'agit d'une interjection propre. Une autre option aurait été « oh », mais comme l'a montré cette auteure (2005 : 328-330), cette interjection exprime, en général, l'étonnement, la surprise, l'admiration, la joie, la tristesse, la moquerie, la perception agréable et l'intuition des problèmes. En ce qui concerne l'expression « les enfants au lit », nous avons décidé d'ajouter la construction impersonnelle « hay que », car une traduction littérale, « a la cama », semblerait un ordre.



L'exemple suivant s'encadre exactement au début de la barbarie de *Rwanda 1994*. Dans ce contexte (2005 : 9), le Falcon 9XR-NN, à bord duquel se trouvent les Présidents du Rwanda et du Burundi ainsi que le chef d'état-major rwandais, est abattu par des terroristes.

*BRAAOOUM !..*  
*¡¡BRRAAUUM !!*

Comme nous avons vu dans la révision bibliographique effectuée, les onomatopées posent souvent des problèmes de traduction. Comme l'a remarqué Valero Garcés (1996 : 227), ce sont des formes difficiles à classer et leur force expressive est assistée par d'autres ressources telles que la ponctuation et les signes typographiques ou graphiques. D'après cette auteure (*ibid.*), elles ne répondent pas à une convention claire en ce qui concerne leur représentation graphique.

Dans notre proposition de traduction, nous avons décidé de remarquer le son de l'onomatopée en répétant la consonne -r- et les deux voyelles. La diphtongue française -ou- a été traduite par -u-, afin de l'adapter à la prononciation en espagnol. Les deux points qui apparaissent à la fin du texte source ont été remplacés par deux points d'exclamation d'ouverture et de fermeture.

#### 4.2 Exemples concernant les plans lexique-sémantique et morphosyntaxique

Dans le premier exemple, l'avion du Président rwandais a été abattu. Alors, les Hutu (2005 : 10) écoutent le discours suivant à la radio :

*Notre bon Président adoré a été lâchement assassiné à son retour d'Arusha ! C'est un coup du FPR et des belges qui ont toujours été leurs complices ! Peuple Hutu, ne cache pas ta colère, ton heure est arrivée ! Prends ton courage à deux mains et défends-toi ! Fais le ménage autour de toi, libère ton pays de ces salauds de tutsi !*

*¡Nuestro buen y amado Presidente ha sido cobardemente asesinado a su regreso de Arusha! ¡Ha sido un golpe del FPR y de los belgas, sus cómplices! Pueblo hutu, no escondas tu ira. ¡Ha llegado tu hora! ¡Demuestra tu valor y defiéndete! ¡Limpia tu país y libéralo de esos cabrones de los tutsis!*

Comme nous pouvons le voir, il s'agit d'une allocution radiophonique exhortant le peuple Hutu à exterminer (« fais le ménage autour de toi ») les Tutsi. Immédiatement après ce discours, suit une série d'images de morts et d'exécutions sur la voie publique. Nous trouvons quelques adjectifs qualificatifs autour du mot « Président » (« bon Président adoré ») accompagnés de l'article possessif « notre ».

Dans notre traduction, nous avons décidé d'unir les deux dernières phrases « fais le ménage autour de toi » et « libère ton pays » afin d'obtenir un texte plus naturel en espagnol.

Une fois les massacres commencées, Jacques Delorme –de nationalité française –, sa fiancée tutsi, trois enfants et Mathilde tentent de fuir du Rwanda lors de l'opération humanitaire Amaryllis. Néanmoins, le militaire chargé de l'évacuation lui explique que « les ordres sont formels. Il n'a jamais été question d'évacuer le moindre rwandais » (p. 13). À l'idée d'abandonner sa famille et au vu de la situation, Delorme insiste. À ce moment-là, un homme d'âge mûr et d'origine européenne interrompt la conversation et exclame :

*Arrête de nous casser les couilles ! Laisse les rwandais régler leurs comptes entre eux ! C'est pas nos oignons* (p. 13)

*¡Deja de tocar los huevos! ¡Deja que los ruandeses salden sus cuentas entre ellos! ¡No es asunto nuestro!*

Le registre de ce personnage anonyme, qui était déjà intervenu avec « qu'est-ce qu'ils foutent ? On va pas y passer la nuit » (p. 13) devient vulgaire à cause de la colère et de l'impatience pour quitter le Rwanda. Ce registre vulgaire se retrouve dans l'utilisation d'expressions telles que « casser les couilles ». Nous notons également l'emploi d'expressions idiomatiques telles que « c'est pas nos oignons » où, en raison de la prétendue oralité spontanée, la particule négative « ne » a été omise. Nous avons procédé de la même manière dans le texte cible, dans lequel nous avons utilisé des expressions vulgaires comme « tocar los huevos ». Dans le cas de « deja que los ruandeses salden sus cuentas entre ellos », nous avons décidé de garder le syntagme « entre ellos » pour des raisons d'emphase.

À la page 28, lorsque les massacres s'étendent dans tout le pays, un groupe de trois personnes armées entre dans la maison de Mathilde, tue quatre personnes et commence à chercher des objets de valeur à voler. À ce moment-là, l'un d'entre eux (2005 : 28) s'exclame :

*Merde, elle est vide cette baraque, y a rien qui vaille dedans !*

*¡Mierda! ¡Está vacía! ¡No hay nada de valor!*

Ce discours est encadré dans un registre vulgaire avec des traits d'oralité spontanée, constatée dans la suppression du sujet « il » et de la particule négative « ne » dans l'expression « il n'y a rien ». De même, le caractère oral et spontané de l'intervention est démontré par la structure « elle est vide cette baraque » où l'on peut apprécier une mise en relief du sujet « cette baraque ». Dans notre cas, nous

avons décidé d'omettre le mot « baraque », car nous sommes confronté à un cas de traduction subordonnée avec un espace limité et parce qu'il n'est pas nécessaire de souligner le concept lorsque l'image complète le texte. L'expression « y a rien qui vaille dedans » a été traduite par « no hay nada de valor ». Nous n'avons pas jugé opportun d'utiliser un complément circonstanciel de lieu dans la phrase, comme « aquí », même si en français il y a « dedans », car les éléments visuels complètent notre texte.

Pour finir l'analyse des deux plans concernés, nous étudierons le cas suivant, encadré à la page 45. Dans ce fragment, un militaire d'origine européenne parle à son homologue rwandais de la situation du pays :

*Bonne chance à toi. À bientôt. Je te promets qu'on va se la faire la vermine du FPR, et vous reviendrez en triomphe au Camp Kanombe.*

*Buena suerte y hasta pronto. Te prometo que le haremos la vida imposible al FPR y que volveréis triunfales al campamento de Kanombe.*

Dans cet extrait, nous retrouvons l'acronyme du parti politique *Front patriotique rwandais*. Nous avons décidé de le garder étant donné l'espace limité dont nous disposons. Nous avons traduit partiellement « Camp Kanombe », par « campamento de Kanombe », qui est, à notre avis, plus transparent et compréhensible pour le lecteur espagnol.

### 4.3. Niveau pragmatique-culturel

Cette partie de notre étude sera consacrée au transfert des éléments possédant une grande charge culturelle. Notre premier exemple s'encadre dans le troisième cas d'étude du point 4.2. Ici, le groupe armée commence à fouiller la maison de Mathilde. Lorsque l'un d'entre eux ouvre une armoire, la conversation suivante (2005 : 29) a lieu :

– *Un pagne super wax ! Elle s'emmerde pas Mathilde !*

– *Comme toutes les tutsi, elle a joué la pute avec les occidentaux. Normal qu'elle ait pu se payer des super wax.*

– *¡Tela de Ankara! ¡Menudo lujo!*

– *Mathilde se ha dedicado a ser la puta de los europeos, como todas las tutsis. Es normal que pueda pagarlo.*

Le « super wax » ou « Dutch wax » ('cire hollandaise') est un type de tissu en coton avec des imprimés, très populaire en Afrique. Toutefois, il existe plusieurs dénominations pour ce concept. D'après Quaicoo Essel (2017 : 38), quelques noms

pour le « pagne super wax » sont : « [...] Uniwax, Woodin, GTP (Young, 2012), Chitenge, Veritable Java Print, Guaranteed Dutch Java Hollandis, Abada, Ankara, Real English Wax et Ukpo (Akinwumi, 2008; Uqalo, 2015). D'autres sont Lappa (Liberia, Sierra Leone), Wrappa, Pagne (Afrique de l'Ouest francophone) et Kanga (Afrique de l'Est) (International Bicycle Fund, 1995<sup>4</sup>) ». Notre recherche documentaire a démontré qu'au Nigeria il est connu sous le nom d'Ankara (Rice, 2015 : 176) parce qu'il était vendu à un prix plus réduit :

*La plupart des pagnes à la cire vendus en Afrique ont été produits en Europe sans apport africain. Il y avait différentes qualités de cire hollandaise sur le marché, la Hollandaise régnant à un prix exorbitant, inabordable pour les pauvres. Le nom Ankara vient d'une fille qui s'appelait Ankara et qui a donné naissance à la version moins chère de la cire hollandaise fabriquée par les Turcs, qui était à la portée des pauvres et était considérée comme indigène en raison de sa couleur vive et ses motifs<sup>5</sup> (Oyedele, Motunrayo Tolulope, Babatunde, 2013 : 117).*

En espagnol, les dénominations *tela de Ankara* ou *estampado de Ankara* sont en effet les plus fréquentes. Dans ce cas, nous avons opté pour le terme « tela », plus générique. De même, « pagne », qui fait référence à un type de vêtement africain, a été omis. Néanmoins il pourrait être traduit par « vestido », parce que les équivalents possibles (« taparrabos » et « pareo ») ne correspondent pas aux vêtements féminins africains typiques. En ce qui concerne l'intervention de l'autre personnage, nous avons décidé d'inverser les composantes syntaxiques de la phrase pour obtenir un résultat plus naturel en espagnol.

L'exemple final s'inscrit à la page 44. Après avoir enterré son fils qui vient d'être tué, Mathilde s'est cachée dans les sous-bois d'une rivière pour échapper aux Hutu. Alors qu'elle cherche son autre fils, Paul, qui a disparu pendant la poursuite, Mathilde commence un dialogue avec une dame âgée qui se cache dans un bidon en métal.

– *Il faut que je retrouve mon fils !*

– *Écoute-moi : j'ai traversé tous les pogroms et massacres depuis 1959. J'ai même survécu au petit génocide de 1973. Si je suis encore en vie aujourd'hui c'est parce que j'ai eu la chance de me cacher aux bons endroits. Reste là, ne va pas à la mort. Seul Imana peut encore sauver ton fils.*

– *¡Tengo que encontrar a mi hijo!*

– *Escúchame. He pasado por todos los pogromos y masacres desde 1959. He sobrevivido incluso al genocidio de 1973. Si todavía estoy viva, es porque he sabido esconderme en los lugares adecuados. Quédate aquí, no vayas hacia la muerte. Solo Imana puede salvar a tu hijo.*

Ce dialogue entre Mathilde et la femme âgée comporte plusieurs éléments pragmatiques et culturels. Selon le rapport présenté par la Mission d'information de la Commission de la défense nationale (1998), Juvénal Habyarimana organisa un coup d'État militaire et pris le pouvoir au Rwanda en 1973. Dans le pays, des persécutions anti-Tutsi ont eu lieu et ont été coordonnées par les comités de salut public. Cela n'est pas très éloigné des événements de 1963, d'après le Rapport, lorsque plus de 300 000 Tutsi, soit plus de la moitié de la population de cette ethnie, s'exilèrent pendant quatre ans (1959-1963). En décembre 1963, plus de 10 000 Tutsi ont été tués. C'est pourquoi la vieille femme qualifie ces meurtres de « petit génocide ». Dans notre traduction, nous avons décidé de supprimer l'adjectif « petit », car il semblerait étrange au lecteur espagnol, bien qu'il ait sa fonction dans le texte source puisque les massacres de 1973 ont été moins sanglants que ceux de 1963. En ce qui concerne le nom du dieu Imana, il n'a pas été nécessaire de le modifier ou d'adapter le nom phonétiquement en espagnol.

## Conclusions

Dans le présent article, nous avons abordé les difficultés rencontrées lors du processus de traduction de *Rwanda 1994 : Descente en enfer*. De cette manière, nous avons observé que la plupart de ces problèmes se situent sur le plan lexical-sémantique et pragmatique-culturel, étant donné la grande quantité d'éléments présents dans l'ouvrage et associés à la culture rwandaise, tels que *pagne*, *super wax*, *FPR*, *Imana*, etc. Compte tenu de la thématique et de la relation établie entre la culture source et la culture cible, nous avons offert une traduction exotisante, avec des emprunts culturels. Toutefois, dans certains cas, nous avons estimé qu'il était approprié d'effectuer une traduction communicative. En ce sens, le traducteur se présente comme un médiateur interculturel qui, dans les limites de la traduction subordonnée, doit transférer ces éléments vers une culture cible totalement éloignée de la culture source. De même, la traduction de ce type de bande dessinée axée sur les conflits armés nous permet d'apporter au public européen une histoire récente, racontée par des personnages de fiction qui montrent les malheurs que des milliers de personnes ont vécus en 1994. Comme le remarquent les auteurs eux-mêmes dans leur épilogue (2005 : 136), cette bande dessinée est « l'histoire de ces vies brisées, car derrière les chiffres il y a des vies fauchées par la violence et la mort ».

## Bibliographie

Asociación cultural Tebeosfera. 2019. *Informe Tebeosfera 2018. La industria del cómic en España en 2018*. [En ligne]: [https://www.tebeosfera.com/anexos/informe\\_tebeosfera\\_2018.pdf](https://www.tebeosfera.com/anexos/informe_tebeosfera_2018.pdf) [consulté le 15 juillet 2020].

Assemblée nationale. 1998. *Rapport d'information déposé en application de l'article 145 du règlement par la Mission d'information de la Commission de la défense nationale et des Forces armées et de la Commission des affaires étrangères, sur les opérations militaires menées par la France, d'autres pays et l'ONU au Rwanda entre 1990 et 1994*. [En ligne] : <http://www.assemblee-nationale.fr/11/dossiers/rwanda.asp> [consulté le 15 juillet 2020].

Edeso Natalías, V. 2005. *Contribución al estudio de la interjección en español*. Frankfurt am Main : Peter Lang.

Félix Fernández, L., Ortega Arjonilla, E. 1996. Algunas consideraciones sobre la traducción de cómics francés-español: *au dessus du chavinisme*. In: *La lingüística francesa: gramática, historia, epistemología*. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla.

Grenier, C., Austini, A., Masioni, P. 2005/2008. *Rwanda 1994*. Grenoble: Éditions Glénat.

Groensteen, T. 2007. *The system of comics*. Jackson: University Press of Mississippi.

Haut-Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés. 2004. « Rwanda : dix ans après le génocide ». [En ligne] : [https://www.unicef.org/french/infobycountry/rwanda\\_20245.html](https://www.unicef.org/french/infobycountry/rwanda_20245.html) [consulté le 15 juillet 2020].

Kotek, J. 2009. « Les leçons du Rwanda. Un Casque bleu peut-il se muer en témoin moral ? ». *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2009/1, n° 190, p. 115-135. [En ligne] : DOI : 10.3917/rhsho.190.0115 [consulté le 15 juillet 2020].

Mouton J. D. 1994. La crise rwandaise de 1994 et les Nations Unies. In : *Annuaire français de droit international*, 40, p. 214-242. [En ligne] : DOI : <https://doi.org/10.3406/afdi.1994.3190> [consulté le 15 juillet 2020].

Muñoz Calvo, M., Buesa Gómez, C. 2010. Ils sont fous ces traducteurs ! La traducción del humor en cómics de Astérix. In: *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*, vol. 1. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.

Oyedele, Motunrayo Tolulope, A., Babatunde, O. 2013. « The Reurgence of Ankara Materials in Nigeria ». *Journal of Education and Practice*, vol. 4, n°17, p. 166-170.

Ponce Márquez, N. 2009. *La traducción del humor del alemán al castellano. Un análisis contrastivo-traductológico de la versión castellana del cómic Kleines Arschloch de Walter Moers*. Thèse de doctorat. Universidad de Sevilla.

Quaicoo Essel, O. 2017. « Deconstructing the Concept of 'African Print' in the Ghanaian Experience ». *Africology: The Journal of Pan African Studies*, vol. 11, n°1, p. 37-51.

Rice, E. 2015. Patterned Identity: Textiles and Traces of Modernity in Contemporary Nigerian Art. In : *Identitäten / Identities Interdisziplinäre Perspektiven*. Heidelberg: Universitätsbibliothek Heidelberg, p. 169-189.

Rodríguez Rodríguez, F. 2017. *La traducción del cómic franco-belga: el caso de Jerry Spring. Estudio descriptivo y análisis traductológico*. Thèse de doctorat. Universidad de Córdoba.

Ternon Y. 2009. « Rwanda 1994. Analyse d'un processus génocidaire ». *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2009/1, n° 190, p. 15-57. [En ligne] : DOI : 10.3917/rhsho.190.0015 [consulté le 15 juillet 2020].

Valero Garcés, C. 1997. Análisis comparativo del uso y traducción de formas inarticuladas y formas onomatopéyicas en cómics y tebeos. In: *Some Sundry Wits Gathered Together*. A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicaciones.

Valero Garcés, C. 2000. «La traducción del cómic: retos, estrategias y resultados». *TRANS, Revista de Traductología*, n°4, p. 75-88.

## Notes

1. « [...] los cómics han sido tradicionalmente considerados en los círculos académicos de las letras hispanas y yo diría que siguen siéndolo-, como literatura marginal ».

2. « la industria no vive una situación de crecimiento, pero tampoco desciende a posiciones de años anteriores, por lo que se puede considerar estable en términos generales ».

3. « [...] a language, that is to say, not as a historical, sociological, or economic phenomena, which it is also, but as an original ensemble of productive mechanisms of meaning. [...] Comics are therefore an original combination of a (or two, with writing) subject(s) of expression, and of a collection of codes. This is the reason that it can only be described in the terms of a system ».

4. « [...] Uniwax, Woodin, GTP (Young, 2012), Chitenge, Veritable Java Print, Guaranteed Dutch Java Hollandis, Abada, Ankara, Real English Wax and Ukpo (Akinwumi, 2008; Uqalo, 2015). Others are Lappa (Liberia, Sierra Leone), Wrappa, Pagne (Francophone West Africa) and Kanga (East Africa) (International Bicycle Fund, 1995) ».

5. « Most wax prints sold in Africa were produced in Europe without African input. There were various grades of the Dutch wax in the market with Hollandaise reigning at an exorbitant price, unaffordable by the poor. The name Ankara originated from a girl named Ankara and was given to the cheaper version of the Dutch Wax made by the Turks which was at the reach of the poor and was considered indigenous due to its vibrant colour and motif ».







ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

# Traduire les interjections dans la bande dessinée. Le cas des interjections expressives dans Tintin, « Le sceptre d'Ottokar » en albanais

**Fjoralba Dado**

Faculté des Langues Étrangères, Département de Français,  
Université de Tirana, Albanie  
albadado@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0003-3018-7075>

Reçu le 15-07-2020 / Évalué le 21-09-2020 / Accepté le 27-01-2021

## Résumé

Dans la bande dessinée, un genre littéraire à part, l'interdépendance entre l'image et le texte est essentielle pour la bonne compréhension de l'histoire. Par conséquent, la bande dessinée soulève toute une série de défis pour le traducteur en raison des différents codes qui l'articulent. Parmi le large éventail de sujets intéressants dans ce domaine, nous concentrons dans cet article nous sur les difficultés dues entre autres au phénomène interjectif. Notre travail traite de la traduction de l'interjection en tant que marque d'oralité et d'expressivité centrée sur le locuteur sur l'exemple de la huitième aventure de Tintin. L'étude montre que dans le cas des interjections propres, les traducteurs optent essentiellement pour l'équivalent albanais et rarement pour l'omission, l'emprunt ou l'emploi peu fréquent en langue cible. Pour ce qui est des interjections impropres à spécificité culturelle, la technique particulièrement adoptée est l'adaptation.

**Mots-clés :** bande dessinée, traduction, interjection propre, interjection impropre

## Traducir interjecciones en cómics. El caso de las interjecciones expresivas en Tintin, « Le sceptre d'Ottokar » en albanés

## Resumen

En los cómics, un género literario aparte, la interdependencia entre imagen y texto es esencial para una comprensión adecuada de la historia. Por lo tanto, el cómic plantea una serie de desafíos para el traductor debido a los diferentes códigos que lo articulan. Entre la amplia gama de temas interesantes en este campo, en este artículo nos centramos en las dificultades debidas, entre otros, al fenómeno interjectivo. Nuestro trabajo aborda la traducción de la interjección como una marca de oralidad y expresividad centrada en el hablante en el ejemplo de la octava aventura de Tintin. El estudio muestra que, en el caso de las interjecciones propias, los traductores optan principalmente por el equivalente albanés y rara vez por omisión, préstamo o uso poco frecuente en el idioma de destino. En términos de interjecciones improprias culturalmente específicas, la técnica particularmente adoptada es la adaptación.

**Palabras clave:** cómic, traducción, interjección propia, interjección impropia

**Translating interjections in comics.  
The case of expressive interjections in Tintin,  
«Le sceptre d'Ottokar» in Albanian**

**Abstract**

In comics, a literary genre apart, the interdependence between image and text is essential for a proper understanding of the story. Therefore, the comic raises a whole series of challenges for the translator due to the different codes that articulate it. Amongst the wide range of interesting topics in this field, this article will focus on the difficulties encountered as a result of the interjective phenomenon, among others. Our work deals with the translation of interjection as a mark of orality and expressiveness centered on the speaker based on the eighth adventure of Tintin. The study shows that in the case of proper interjections translators mainly opt for the Albanian equivalent and rarely for omission, borrowing or infrequent use in the target language. Regarding improper cultural-specific interjections, the technique particularly adopted is adaptation.

**Keywords:** comic strip, translation, proper interjection, improper interjection

**Introduction**

La traduction des bandes dessinées s'avère être difficile à cause de multiples aspects caractérisant ce type d'écriture où l'image et l'écrit cohabitent. Le présent article va porter sur un aspect particulier de la bande dessinée, à savoir l'interjection à fonction expressive centrée sur le locuteur, qui constitue une difficulté de traduction en raison de ses différents valeurs et emplois. Dans un premier temps, largement justifié par le contexte albanais, il s'agira de présenter la bande dessinée et ses caractéristiques. Ensuite, il sera important d'apporter une définition de l'interjection et d'expliquer le choix du corpus. Comme matériel de recherche, nous proposons le 8<sup>e</sup> album des *Aventures de Tintin* d'Hergé qui a pour titre « Le Sceptre d'Ottokar » en français, « Spektri i Otocarit » en albanais, dont la première date de publication remonte à 1939 et dont la sortie en albanais est une première en 2014. Enfin nous aborderons, par une approche comparative, le problème de la traduction de ces interjections en mettant l'accent sur les différentes stratégies utilisées par Evelyne Noygues et Arben Selimi, traducteurs de cette bande dessinée francophone, traduite pour la première fois en albanais et publiée en septembre 2014.

## 1. Qu'est-ce ce que la bande dessinée et pourquoi le 8<sup>e</sup> album de Tintin, *Le sceptre d'Ottokar*?

Avant de passer dans le vif du sujet, à savoir la traduction des interjections, nous estimons qu'il est nécessaire d'apporter une définition de la bande dessinée surtout pour le lecteur albanais qui, par rapport au lecteur européen et à celui des autres pays des Balkans, n'est pas habitué à ce genre de littérature pour jeunes enfants.

La bande dessinée est considérée comme le « neuvième art » ; elle est issue de l'union entre la littérature d'une part, parce qu'elle raconte une histoire, et les arts visuels de l'autre parce qu'elle est constituée par une suite de dessins ayant le but de raconter cette histoire. Donc, il s'agit d'un genre littéraire où le texte et l'image se mêlent.

Pour expliquer cette écriture tout d'abord du point de vue formel, nous utilisons le cadre proposé par Thierry Groensteen parce qu'il nous semble assez concis et clair. Thierry Groensteen est un écrivain, chercheur et théoricien belge qui fait partie des chercheurs, experts de littérature et des arts visuels qui analysent la bande dessinée du point de vue scientifique. Selon lui, la forme la plus répandue des bandes francophones européennes est celle qui est cartonnée en couleurs. Les albums sont constitués de *planches* qui ne sont rien d'autre que des pages. Les pages comportent plusieurs *bandes* horizontales qui peuvent être constituées de *cases*. La case est une vignette qui consiste en un dessin et, toujours selon Groensteen, elle constitue « l'unité de base de la narration en bande dessinée » (Groensteen 2007 : 207). Dans ces cases ou vignettes, on trouve *le récitatif*, *la bulle* ou tous les deux en même temps. *Le récitatif*, situé en dehors de la bulle et/ou en dehors de la case sert à accueillir un commentaire sur l'action ou une intervention du narrateur, alors que *la bulle* (ou phylactère) désigne un espace délimité par un trait, qui renferme les paroles prononcées par les personnages. Les deux font parties du cadre textuel de la bande dessinée.

Avant d'expliquer notre choix de cet album, il est nécessaire de préciser ce que l'on a dit au début sur le lecteur albanais et sa relation avec la bande dessinée. La bande dessinée constitue un monde inconnu pour le lecteur albanais. Il n'y a même pas une appellation officielle pour désigner ce genre littéraire particulier. En français, il y a *bande dessinée*, en italien *fumetto*, en anglais *comics*, etc., alors qu'en albanais *tregime të ilustruara*, *tregime të vizatuara* ou *stripa*, celui-ci étant un emprunt utilisé par les kosovars<sup>1</sup>. La deuxième appellation est plus proche de la bande dessinée française, italienne, anglaise ou autre parce qu'elle répond à cette complémentarité du texte et de l'image et à la narration à travers les dessins. À l'époque du communisme, dans la revue *Pionieri*, un magazine publié deux fois

par mois, bien politisé et destiné aux pionniers de l'organisation Enver Hoxha, à part les rubriques à caractère scientifique, il y avait également des récits de trois ou quatre pages (une version abrégée d'un roman) présentés sous le format de la bande dessinée mais bien différents de celle-ci (absence de bulles, présence de dialogues dans le même endroit dans le texte), monotonie des dessins, absence d'interjections) et que l'on désignait par *tregime të ilustruara* (*Revista Pionieri*, 1989 : 17).

Tout cela explique également la raison de cette lacune terminologique à laquelle les Kosovars ont apparemment remédié en utilisant le mot emprunté *stripa*. Par rapport à l'Albanie, les initiatives pour la création des bandes dessinées à Kosovo sont un peu plus nombreuses<sup>2</sup> même si elles s'inscrivent dans un cadre encore limité. Pour revenir à l'Albanie d'aujourd'hui, la bande dessinée la plus connue par les adolescents est la bande dessinée japonaise ou *manga* qui n'est pas traduite en albanais mais apparaît dans la version anglaise. Donc, force est d'avouer que la création des bandes dessinées et leur traduction sont loin d'être imaginées. Si dans le monde occidental la bande dessinée est considérée depuis longtemps comme le 9<sup>e</sup> art, malheureusement en Albanie et au Kosovo, elle est toujours considérée comme un genre sans valeur de la part des universitaires, professeurs ou intellectuels.

Toutefois, il y a eu récemment en Albanie une édition qui peut amener les albanais vers la bande dessinée. Il s'agit du 8<sup>e</sup> album des aventures de Tintin « Le sceptre d'Ottokar » (1939) du dessinateur belge Hergé. La popularité de *Tintin* dépasse depuis longtemps les frontières de la bande dessinée franco-belge et ses aventures ont été transposées en plusieurs langues du monde : russe, anglais, italien, espagnol, etc. Cependant, comme l'annonçait justement dans la presse Claire Darfeuille en novembre 2014, *Tintin ne s'était pas encore exprimé en albanais. Cela est réalisé grâce à l'initiative très louable de la petite maison d'édition Bénart qui a présenté Skeptri i Otocarit lors du Salon du livre de Tirana du 12 au 16 novembre* (Darfeuille, 2014). L'album, rappelons-le, a été traduit en albanais par Evelyne Noygues et Arben Selimi. Evelyne Noygues est à la fois universitaire, traductrice littéraire, responsable éditoriale et fondatrice du site *association-albania.com* depuis 2009. Arben Selimi, traducteur littéraire, scénographe de théâtre et artiste peintre, est installé à Paris depuis 20 ans où il a créé la maison d'édition graphique : Bénart Editions. Lors de la présentation de l'album, les deux traducteurs ont souhaité *mieux faire connaître un genre très peu diffusé en Albanie, la BD, dont « le meilleur ambassadeur » ne pouvait être que Tintin, a fortiori lorsqu'il se promène dans les Balkans* (*Ibid*).

Après la présentation du cadre général de la bande dessinée et le cas particulier de Tintin, nous exposons un des problèmes de traduction que la présente

bande dessinée engendre, à savoir les interjections. Tout d'abord, nous proposons une définition de l'interjection et ensuite on laissera la place à l'analyse de la traduction de cet élément.

## 2. Les interjections dans la bande dessinée et leur définition

Notre intention n'est pas d'analyser en détails les interjections mais de fournir une définition qui nous servira à mieux comprendre les problèmes liés à sa traduction. Pour ce faire, nous adoptons l'approche d'Ascension Sierra Soriano qui considère l'interjection comme un signe linguistique (Sierra Soriano, 1999 : 590) :

*Son signifiant peut être soit une forme lexicalisée et expressive, soit une forme lexicale privée de son sens original, soit une combinaison de consonnes et/ou de voyelles qui symbolise un son à l'aide d'une graphie bizarre. Ce mot n'a pas de valeur conceptuelle, mais il signale un ensemble de situations émotionnelles.*

La grammaire de la langue albanaise (GLA) consacre également un chapitre entier aux interjections (Akademia e Shkencave, 1995 : 427). Du point de vue de la forme, les interjections en albanais se répartissent en deux groupes : les interjections présentées par des sons particuliers (notamment des voyelles) ou une combinaison de sons : *a, e, ë, ysh, au, eu, oi, obobo, ububu*, etc. et les interjections formées à l'aide de mots privés de leur sens, prononcés avec une intonation particulière et ayant une forte valeur émotionnelle. Donc, les définitions de l'interjection au niveau de la forme, proposées par Soriano et la GLA, semblent converger.

Pour ce qui est des fonctions des interjections, la GLA distingue les fonctions syntaxiques que l'interjection peut revêtir dans la phrase tandis que Soriano en distingue trois (Sierra Soriano, 1999 : 583). Dans la GLA, les fonctions distinguées par Sierra Soriano répondent à la classification des interjections selon leur signification. Pour les besoins de notre étude qui sont conditionnés par un corpus très restreint, il nous semble plus convenant d'analyser seulement la première parmi les trois fonctions présentées par Soriano, à savoir : la fonction expressive - l'interjection est centrée sur le locuteur. À titre de connaissance, la deuxième fonction est dite appellative - l'interjection est centrée sur l'interlocuteur et la dernière fonction est représentative, liée aux onomatopées qui représentent un bruit, un son, un cri, etc. Pour cette raison notre corpus ne sera constitué que des interjections non onomatopéiques expressives, laissant de côté les interjections non onomatopéiques appellatives et les interjections onomatopéiques qui peut-être feront l'objet d'une contribution future ; nous porterons notre attention sur la traduction de ces expressions qui font partie de la composante textuelle et qui constituent un défi pour le traducteur.

### 3. Traduire l'interjection

*Traduire une BD consiste surtout à traduire des interjections ou, tout au moins, la traduction des interjections constitue un énorme travail et une partie significative dans le processus de traduction d'une BD.* (Sierra Soriano 1999 : 584).

On ne peut que tomber d'accord avec cette affirmation vu la complexité de cet élément. Une des difficultés de traduction des interjections réside dans le fait que « les différentes interjections changent de valeur selon leur emploi et [...] la situation, le dessin dans lequel apparaît l'interjection, est la clé pour déchiffrer sa valeur » (Sierra Soriano 1999 : 600). Ainsi, dans la bande dessinée *Le sceptre d'Ottokar*, apparaissent très souvent *Ah!* et *Oh !* qui sont susceptibles d'exprimer une gamme d'attitudes et d'opinions : surprise, étonnement, peur, dégoût, etc. Pour leur interprétation, le traducteur en est réduit au contexte verbal et aux dessins où elles apparaissent. Federico Zanettin dans *Comics in translations* (Zanettin, 2008 : 133) explique à peu près de la même façon l'idée de la présence de ces deux codes complémentaires et indissociables, le code iconique et le code linguistique :

*La bande dessinée est un espace narratif où les images et les mots véhiculent un sens et créent conjointement une histoire, le traducteur « lisant » le sens des éléments picturaux et leur relation différente avec les messages verbaux<sup>3</sup>.*

Donc, les deux codes nécessitent une lecture attentive de la part du traducteur. Pour vérifier cette idée dans le cadre des interjections, nous suivons le classement morphologique proposé par (Sierra Soriano 1999 : 587) qui distingue les interjections propres et impropres, et à l'intérieur de ces classements il envisage des valeurs pragmatiques locutoires.

Les interjections propres sont des interjections qui n'apparaissent pas dans d'autres emplois. Pour ce qui est des valeurs pragmatiques, dans notre corpus, nous n'avons relevé que des interjections dont l'orientation est locutoire, centrée sur les affects du locuteur. Nous n'avons pas repéré d'interjections dont l'orientation est interlocutoire, centrée sur l'interlocuteur et qui revêtent une fonction appellative. Les interjections à orientation locutoire ont une fonction expressive.

Dans la bande dessinée « *Le sceptre d'Ottokar* », la majorité des interjections ont une fonction expressive, c'est-à-dire qu'elles expriment des attitudes et des sentiments manifestés par le locuteur. Elles peuvent indiquer :

La surprise

*Ah - ah* (la même présentation graphique de l'intensificateur de la modalité exclamative *Ah* )

*Oh - oh* (la même présentation graphique de l'intensificateur de la modalité exclamative *Oh*) ;

La demande de silence

*Chut ! - Shshsh !* (TT : 36) (la présentation graphique correcte en albanais serait *Shëët !*) ;

L'étonnement mêlé de doute, l'indifférence, l'insouciance

*Bah ! -* (TT : 18) Supprimé en albanais ;

L'hésitation

*Heu - Si të them* (TT: 5) / *hmm* (TT:25)

*Hem ! - Hmm !* (TT: 5)

*Euh... - Hmm... / Euh...* (TT : 42) (la présence d'un emprunt, ce qui ne doit pas être le cas parce que cette interjection n'existe pas en albanais), / *hëm...* ;

La satisfaction et le contentement

*Ah ! ah ! ah ! - Ah! ah! ah!* (TT : 6)

*Chic ! - Super !* (TT : 24) (Il s'agit plutôt d'une influence étrangère, vu qu'en albanais on n'utilise pas cette interjection, ce qui est plutôt le cas pour les kosovars. On aurait pu traduire par *ohoho ! Urra !* (Akademia e Shkencave, 1995 : 433) ;

La douleur

*Ouh ! - Uff !* (TT : 22) (on aurait pu avoir *Oou !*, en étant que *Uff !* exprime plutôt le soulagement après une situation pénible, ce qui n'est pas le cas parce Professeur Halambique éprouve de la douleur lorsque Tintin lui tire la barbe)

*Ow !... - Ou ! ...* (TT : 45) ;

La peur

*Aïe - Mos* (TT : 33)/ *Ouu !* (TT : 38) ;

Le soulagement

*Ouf ! - Uf !* (TT : 33) ;

La joie

*Hourrah ! - Urra !* (TT : 47) ;

La lamentation

*Hélas ! - Fatkeqësisht* (TT : 42) ;

L'euphémisme pour ne pas blasphémer en cas d'ennui, mécontentement ou énervement

*Sapristi ! - Djalli e mori !* (TT: 4) *Ta marrë djalli!* (TT: 8), *Fjala e nderit ...!* (TT: 33), *Për nder !* (TT : 42), *E mori djalli !* (TT: 54), *Qjelli dhe toka !* (TT: 56)

*Parbleu ! - Dreqi e mori !* (TT: 36)

*Saperlipopette! - Djall o dreq me brirë!* (TT: 47).

Comme il est une « exigence » de ne pas invoquer le nom de dieu, les jurons choquants dans des sociétés chrétiennes du type sacré ont été reformulés. Tel est le cas de *Saperlipopette*, qui est une variante de *sapristi*, synonyme euphémique de sacristi (sans doute de sacristie), utilisée par Tintin. Il est le seul à utiliser par exemple *saperlipopette* ou *sapristi*, ce qui lui permet de jurer sans blasphémer. La sonorité est amusante pour les enfants : trois répétitions de l'occlusive sur cinq syllabes prononcées dans *saperlipopette* ou deux fois le « i » dans *sapristi*, un mot qui contient trois voyelles (Sierra Soriano, 1999 : 603).

Toutefois, sans prétendre à une fidélité au niveau de la sonorité, dans la traduction albanaise nous constatons l'utilisation fréquente du mot *djall* ou *dreq* (le diable en français). Cet emploi est lié à la culture albanaise et tire ses origines surtout de l'époque communiste en Albanie où le mot *Dieu* ne pouvait pas être prononcé vu le caractère athée du pays. Cela explique la raison pour laquelle il n'y a pas beaucoup de jurons du type sacrédieu ou des formulations atténuantes moins outrageantes. Nous avons constaté cela surtout dans les dictionnaires albanais où les locutions interjectives avec le mot *diable - djall* sont plus nombreuses par rapport à celles avec le mot *Dieu*. Cela explique le choix des traducteurs pour traduire les jurons présents dans le texte par des locutions interjectives qui comportent assez souvent le mot diable.

Pour terminer avec l'analyse de la traduction des interjections propres présentes dans notre corpus, nous pouvons dire que ces interjections ne posent pas beaucoup de problèmes aux traducteurs grâce à la présence d'un correspondant en albanais. L'emprunt était l'un des procédés utilisés par les traducteurs, ce qui à notre avis aurait pu être évité, vu la présence d'un correspondant en albanais. La difficulté s'accroît un peu avec les interjections qui désignent des jurons à caractère religieux propres à la culture chrétienne qui ne trouvent pas un correspondant approprié en albanais surtout lorsqu'il s'agit du langage des enfants.

Selon J.-M. Barbéris, les interjections impropres sont des mots ou d'expressions figées qui empruntent leurs formulations aux autres classes de mots : *Tiens* (verbe), *hardi* (adjectif), *tonnerre* (nom), etc. Elles sont marquées par un déplacement sémantique et pragmatique, p.ex. : *Mon Dieu !* ou *Tiens !* ce qui veut dire qu'elles ne désignent plus à proprement parler le « *Dieu* » ou la seconde personne du singulier du verbe « *Tenir* » (Barbéris, 1992 : 54). Du point de vue de la traduction, ces interjections caractérisées par ce déplacement sémantique et pragmatique, mettent le plus durement à l'épreuve la créativité du traducteur car il doit comprendre leur emploi dans la situation de l'énonciation. Comme dans le cas des interjections propres, nous allons également analyser les interjections dont l'orientation est centrée sur le locuteur, vu que l'ensemble de notre corpus offre



une majorité d'occurrences de ces interjections. À l'intérieur de ce groupement, il y a lieu de distinguer notamment les jurons. En fait, les interjections impropres en général sont beaucoup moins nombreuses que les interjections propres.

Les jurons présents dans *Le sceptre d'Ottokar* sont peu nombreux mais toutefois, ils peuvent faire l'objet d'une analyse de notre part pour mettre en évidence les problèmes de traduction liés surtout à la sémantique de ceux-ci et à la situation culturelle spécifique qu'ils reflètent.

*Le problème des interjections porteuses de sens est encore bien plus complexe. Le choix des exclamations, jurons, et autres épanchements est très varié dans certaines langues, plus pauvre dans d'autres, mais il est toujours le reflet d'une situation culturelle spécifique, où se font sentir les influences de l'histoire, de la religion, du statut de la langue, etc. Les interdits qui font que certaines interjections sont considérées comme plus grossières que d'autres sont ainsi extrêmement variables. Certaines cultures, par exemple, tolèrent très mal les exclamations de type blasphématoire, tandis que d'autres condamnent beaucoup plus fermement les mots à caractère sexuel ou scatologique. (Richet, 2001 : 89).  
Mon dieu ! - Pashë nderin! (TT : 2) / Zot i madh (TT : 61)!  
Dieu ! - Zot i madh ! (TT : 40).*

Les interjections à caractère religieux qui comportent le mot *Dieu* et qui apparaissent trois fois dans le texte entier ont un équivalent albanais qui garde ce mot. La première occurrence est exprimée en français par un substantif précédé d'un déterminant et la deuxième par un substantif tout seul. Lors du passage en albanais, l'équivalent est constitué par une phrase exclamative nominale composé par un nom+un adjectif et par une phrase exclamative verbale *Pash nderin !* où au lieu du mot *dieu* il y a le mot *nder - honneur*. Ces constructions constituent un élément culturel albanais qui met le signe d'égalité entre *dieu* et *honneur* ou *besa* (TT :33), deux valeurs très importantes pour un peuple autrefois athée.

Dans notre texte figurent également des interjections qui traduisent les sentiments du locuteur :

La surprise, l'étonnement :

*Tonnerre ! - Për qiell e për dhe ! (TT: 28), Qjelli e toka ! (TT: 27), Pash besën ! (TT: 33), Dreq o punë ! (TT:51)  
Tiens ! Tiens ! - Shiko, shiko ! (TT : 4)  
Eurêka ! - Eureka ! (TT: 44).*

La première interjection *Tonnerre* qui marque la surprise, la colère, est traduite en albanais par des locutions interjectives nominales ou verbales (en utilisant le

mode verbal albanais *dëshirore* qui sert à exprimer la modalité du désir sous forme de souhait ou malédiction). La deuxième occurrence est une traduction littérale qui marque la surprise.

La dernière interjection est calquée en albanais et marque la joie d'avoir trouvé quelque chose : Eureka !

*Cette célèbre expression fut prononcée par Archimède lorsqu'il se rendit compte, en prenant son bain, de l'effet de son poids sur le niveau de l'eau. Il venait de découvrir la fameuse «poussée» qui portera plus tard son nom. Si content de lui, il sortit en criant «eurêka» («j'ai trouvé»). Depuis, cette expression est restée et il n'est pas rare de l'entendre prononcée lorsqu'une personne trouve la solution à un problème<sup>4</sup>.*

Dans notre texte, Tintin prononce ce mot lorsqu'il trouve comment le sceptre a été volé. Il faut savoir qu'en albanais une telle interjection n'existe pas. Donc, il s'agit d'un emprunt de la part des traducteurs qui peut sonner peu naturel pour l'oreille des jeunes albanais mais force est d'avouer qu'il contribue à l'enrichissement de la langue.

## Conclusion

Cette étude, qui aura mis en lumière le statut et l'évolution récente de la bande dessinée en Albanie et des contrastes culturels et langagiers importants entre le français et l'albanais, confirme que la traduction des interjections dans la bande dessinée n'est pas une activité facile puisqu'elle demande une bonne connaissance de la langue et de la culture, du contexte et de la situation d'énonciation et une maîtrise des techniques en présence. À partir du corpus analysé, même s'il est assez limité, il est évident qu'il n'existe pas de technique unique et applicable dans toutes les situations pour traduire les interjections. Les techniques adoptées consistent notamment à trouver un équivalent albanais, à emprunter une forme étrangère et à utiliser des locutions interjectives albanaises, propres à la culture albanaise, qui ont la même valeur énonciative et sont adéquates pour le langage des enfants.

## Bibliographie

Akademia e Shkencave e Republikës së Shqipërisë, Instituti i Gjuhësisë dhe i Letërsisë. 1995. Gramatika Gjuhës Shqipe I.Tiranë.

Barbëris, J.-M. 1992. « Onomatopée, interjection : un défi pour la grammaire ». *L'Information Grammaticale*, n° 53, p.52-57.

- Darfeuille, C. 2014. « Traduction : Tintin parle désormais albanais ». *Les univers du livre. ActuaLitté*. Article publié le 4 octobre 2014. [En ligne] : <https://www.actualitte.com/international/traduction-tintin-parle-desormais-albanais-52990.htm> [consulté le 17 mars 2019].
- Groensteen, Th. 2007. *La bande dessinée : mode d'emploi pour déterminer les notions de base de la bande dessinée*. Liège : Les Impressions Nouvelles.
- Hergé. 1939. *Les aventures de Tintin. Le sceptre d'Ottokar*. Bruxelles : Casterman.
- Hergé. 2014. *Bëmat e Tintinit. Spektri i Otocarit*. Traduit par Evelyne Noygues et Arben Selimi. Paris : Bénart Editions.
- Organ i Komitetit Qendror të BRPSH. 1989. *Revista Pionieri*, nr.4.
- Richet, B. 2001. Quelques données et réflexions sur la traduction des interjections. In : Michel Ballard (éd.). *Oralité et traduction*, Arras : Artois Presses Université, p.79-128.
- Sierra Soriano, A. 1999. « L'interjection dans la BD : réflexions sur sa traduction ». *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 44, n° 4, p. 582-603.
- Zanettin, F. 2008. *Comics in Translation*. Manchester: St Jerome Publishing.

## Notes

1. Note de l'auteur : Le mot « stripa » montre l'influence de la bande dessinée yougoslave. « Stripa » vient de l'anglais « Strip » dans le sens de « bande ».
2. La première bande dessinée publiée au Kosovo était Tafë Kusuri par Agim Qena (le journal Rilindja, 1982). Il y avait également un magazine de bande dessinée publié en albanais à Pristina, durant les années '90 intitulé Strip Arti. Il présentait des bandes dessinées créées par des auteurs locaux et internationaux. Le magazine a été abandonné pour manque de fonds. Un autre magazine dédié aux arts alternatifs Hapi Alternativ, édité par le bédéphile Petrit Selimi, publiait des bandes dessinées locales et étrangères, en introduisant ainsi de nouveaux personnages tels que Hellboy. Un autre magazine au contenu mixte était Hareja (publié mensuellement au cours des années '90 par Ibrahim Kadriu) et un supplément pour les enfants dans l'hebdomadaire Koha Ditore dénommé Vizatori (année de publication 2000-2005). L'imprimerie «Rrota» a publié et traduit Spiderman, Alan Ford et X-Men en 2003. Plus tard, ils ont publié un magazine mensuel pour enfants appelé Pishpiriku où une bande dessinée de cinq pages (écrite et illustrée par Trembelat) y apparaît régulièrement. Actuellement au Kosovo il y a l'Association des artistes de bandes dessinées « Xhennet Comics » qui est la seule association kosovare à créer des bandes dessinées et des caricatures. Elle organise des festivals (le dernier Festival a eu lieu à la ville de Prizren 11-14 octobre 2014), des activités relatives à la bande dessinée, etc.
3. Comics are a narrative space where both pictures and words convey meaning and jointly create a story, with the translator "reading" the meaning of the pictorial elements and their different relationship with the verbal messages.
4. Selon la définition du site linternaute.fr : <http://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/147/eureka/>





ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

## Les enjeux de la traduction professionnelle de bandes dessinées. Les Chemins de Malefosse : une étude de cas

**Raquel Sanz-Moreno**

Universitat de València, Espagne

Raquel.Sanz-Moreno@uv.es

<https://orcid.org/0000-0002-0861-6665>

**María R. Ferrer Simó**

Universidad Europea, Espagne

mariariosario.ferrer@universidadeuropea.es

<https://orcid.org/0000-0002-2118-9696>

Reçu le 18-01-2021 / Évalué le 25-03-2021 / Accepté le 17-05-2021

### Résumé

La bande dessinée suppose un véritable défi pour le traducteur : la coexistence de différents codes (linguistique et iconique), la présence très fréquente de référents culturels, le langage colloquial ou l'humour rendent la traduction de bandes dessinées une tâche souvent difficile à accomplir. Nombreuses sont les études qui abordent l'analyse de chacune de ces particularités. Or, cet article prétend aborder la traduction de bandes dessinées du point de vue des études sur le traducteur, et pas uniquement sur la traduction. En effet, avec cet article, nous poursuivons une double finalité : d'une part, notre but est celui de décrire les différentes phases du processus de traduction d'une bande dessinée francophone en espagnol, *Les Chemins de Malefosse*, en prêtant une attention spéciale à l'interaction des différents agents intervenant tout au long du processus, et en mettant en évidence que la traduction, dans ce cas, est un travail coopératif. De même, nous analysons les particularités de ce projet de traduction français-espagnol et les défis auxquels le traducteur a dû se confronter. L'étude démontre que l'organisation et la gestion entrepreneuriale du projet de traduction a une influence directe sur le produit final, c'est-à-dire, sur la traduction elle-même.

**Mots-clés** : traduction subordonnée, bande dessinée, gestion de projets, service professionnel spécialisé

### Los retos de la traducción profesional de cómics

#### *Los caminos de Malefosse: un estudio de caso*

### Resumen

Los cómics suponen un verdadero desafío para el traductor: la convivencia de diferentes códigos (lingüísticos e icónicos), la presencia muy frecuente de referentes culturales, el lenguaje coloquial o el humor hacen de la traducción de cómics una tarea muchas veces difícil de realizar. Son muchos los estudios que abordan el

análisis de cada una de estas particularidades. Sin embargo, este artículo pretende abordar la traducción de cómics desde el punto de vista de los estudios sobre el traductor, y no solo desde la traducción. De hecho, con este artículo perseguimos un doble propósito: por un lado, queremos describir las distintas fases del proceso de traducción de un cómic francófono en español, *Les Chemins de Malefosse*, prestando especial atención a la interacción de los diferentes agentes que intervienen a lo largo del proceso, y destacando que la traducción, en este caso, es un trabajo cooperativo. Asimismo, analizamos las particularidades de este proyecto de traducción francés-español y los retos que tuvo que afrontar el traductor. El estudio muestra que la organización y gestión empresarial del proyecto de traducción tiene una influencia directa en el producto final, es decir, en la propia traducción.

**Palabras clave:** traducción subordinada, cómic, gestión de proyectos, servicio profesional especializado

### The challenges of professional comic translation *Les Chemins de Malefosse: a case study*

#### Abstract

Comics are a real challenge for the translator: the coexistence of different codes (linguistic and iconic), the very frequent presence of cultural references, colloquial language or humour make the translation of comics a task that is often difficult to carry out. There are many studies that address the analysis of each one of these particularities. However, this article aims to approach the translation of comics from the point of view of studies about the translator, and not only about translation. In fact, with this article we pursue a double purpose: on the one hand, we want to describe the different phases of the translation process of a Francophone comic into Spanish, *Les Chemins de Malefosse*, paying special attention to the interaction of the different agents that intervene throughout this process, and highlighting that the translation, in this case, is a cooperative work. We also analyzed the particularities of this French-Spanish translation project and the challenges that the translator had to face. The study shows that the organization and business management of the translation project has a direct influence on the final product, that is, on the translation itself.

**Keywords:** subordinate translation, comic, project management, specialized professional service

#### Introduction

Cette étude dérive de plus de vingt ans d'activité professionnelle dans le secteur de la traduction de produits éditoriaux, dont douze ont été consacrés à inscrire l'exercice de la profession du traducteur au sein d'une démarche entrepreneuriale. Suivant cette conception, les objectifs de recherche que nous envisageons dans cet article visent l'étude de la traduction en tant qu'activité professionnelle, mais aussi

du traducteur en tant qu'agent intervenant dans les différentes phases du processus de traduction.

Karamitroglou (2000), Mayoral (2002) et Chaume (2004), entre autres, ont souligné combien mener des études sur les normes de traduction de produits éditoriaux sous la perspective du traducteur, en tant que professionnel, est toujours et encore une affaire urgente, sans oublier, évidemment, l'étude de la traduction en tant qu'activité, les deux perspectives étant nécessaires pour réussir à comprendre les détails du processus et ne pas restreindre l'analyse à des notions impersonnelles et abstraites comme « stratégies », « problèmes » ou même « commande de traduction ». Il semble essentiel d'étudier de près le travail des professionnels qui s'occupent de ces tâches et de son évidente incidence dans le processus et dans la traduction elle-même en tant que produit (Ferrer, 2016). Nous parlerions alors d'« études sur le traducteur » et pas sur « la traduction ». C'est pourquoi nous abordons une dimension plus concrète de l'activité de traduction en soulignant l'aspect sociologique de cette activité professionnelle, mais qui est sans doute intéressante pour atteindre une compréhension plus profonde des normes de traduction de produits éditoriaux dans les dernières années. Un des principaux défenseurs de cette méthodologie de recherche est Pym (2009 : 32), qui propose ce qui suit :

*Si les faits sont faux, ils doivent être corrigés. Pourtant, si la tâche éthique des Études de Traduction est d'améliorer en fin de compte les relations entre les cultures, et la tâche de l'histoire de la traduction est de donner un sens narratif à ces mêmes relations entre les cultures, nous avons besoin de plus que de simples données brutes sur les textes, les dates, les lieux et les noms. Nous devons également être en mesure de représenter des personnes actives dans l'image, et une sorte d'interaction humaine au travail, en particulier le type d'interaction qui peut enchaîner les données isolées en progressions significatives<sup>1</sup>.*

Ce nouveau paradigme, que Chesterman (2009) baptisa *Translator Studies*, et d'autres auteurs *Humanizing Translation Studies*, se penche vers la composante subjective dans les études de traduction et se base sur des méthodologies exploratoires et des analyses qualitatives parce que l'objet de ces études est déterminé par des personnes ayant des objectifs concrets (Bourdieu dans Pym, 2009 : 24). Pym détermine que cette nouvelle approche ne doit ou ne peut pas s'envisager de façon isolée, mais au contraire, doit compléter d'autres études (qui, actuellement, s'imposent dans notre discipline) qui fassent ressortir les normes de traduction ; or il met l'accent sur le fait que toutes ces études doivent se réalimenter : « une autre objectivité, doit peut-être être appliquée par tous afin de garantir que les

mêmes résultats soient atteints par tous<sup>2</sup> » (2009 : 24). Dès lors, cette réflexion s'inscrit dans cette lignée humanisante d'études des agents du processus (pas seulement du traducteur, mais aussi d'autres agents intervenants dans celui-ci), au sein d'une activité collective comme la traduction audiovisuelle, et prétend servir de complément ou d'explication des études sur les normes dans lesquelles seulement des données concrètes de plusieurs produits déterminées sont analysées.

Au long de cet article, nous allons explorer un projet de traduction de bande dessinée de l'intérieur. Ainsi, après avoir révisé les caractéristiques de la bande dessinée qui rendent le défi de sa traduction spécialement difficile, nous aborderons les différentes phases du projet de traduction et les agents intervenants dans chacune d'elles, en analysant la nature de ces interventions. Finalement, nous prêterons une attention spéciale aux défis de traduction proprement dits et aux solutions apportées par les traducteurs.

## 1. La bande dessinée : un défi pour la traduction

Dans le cadre des projets de traduction, l'analyse de la commande et des phases de traduction de la bande dessinée suscite un intérêt particulier, puisqu'elles présentent des traits spécifiques et différents par rapport à d'autres produits éditoriaux.

La bande dessinée est un genre textuel étudié en matière de traduction depuis plus d'une trentaine d'années. Cela s'explique, en partie, parce que la lecture de bandes dessinées est chaque fois plus répandue en Espagne, surtout des bandes dessinées en langue étrangère, qui requièrent une traduction à l'espagnol (ou à d'autres langues régionales) pour leur publication. Selon la *Asociación Cultural Tebeosfera*, depuis 2013, l'industrie espagnole de bandes dessinées a augmenté d'un tiers la publication de nouveautés, en publiant 4.256 bandes dessinées en 2019. 75% de la production nationale provient de la traduction d'autres langues ; en particulier, en 2019, 258 bandes dessinées commerciales publiées en Espagne ont été traduites du français. La principale maison éditoriale qui traduit des bandes dessinées du français à l'espagnol est Norma (cinquante-deux sous son label éditorial, et huit sous le label Astronave), suivie de Yermo (vingt-huit titres), Ponent Mon (vingt-six) et Planeta-DeAgostini (vingt), entre autres (*Asociación Cultural Tebeosfera*, 2020 : 53).

Selon Ponce, le traducteur de bandes dessinées ne peut en aucun cas se limiter à transférer linguistiquement d'une langue à une autre un texte avec des images. Son travail est beaucoup plus complexe :



*Le traducteur de bandes dessinées doit être conscient du type de texte auquel il se confronte et de ses caractéristiques innées, comme l'interrelation texte/image, les possibles changements que l'on peut introduire en fonction des limitations de format, et analyser le traitement de la langue qu'on fait de ce type de textes qui, même si représentée par des registres très différents, présente un langage familier sous forme de dialogues entre les personnages<sup>3</sup> (notre traduction).*

Le principal défi présenté par la traduction de bandes dessinées est la coexistence de deux codes de signification (un code visuel et un code linguistique) pour créer un sens, ce qui a mené certains auteurs à la considérer comme une traduction subordonnée, « une traduction dans laquelle le texte se trouve accompagné et [...] soumis à des codes extralinguistiques (visuels, sonores et typographiques, fondamentalement) qui limitent et orientent la marge de manœuvre du traducteur » (Valero Garcés, 2000 : 77). La traduction de ce genre textuel se heurte à de nombreuses contraintes et difficultés : l'espace, les dessins, le format et les phénomènes non linguistiques (Brandimonte, 2012 : 151). Cela requiert une grande dose de « créativité traductionnelle » de la part du traducteur (Dancette, Audette, Jay-Rayon, 2007).

Tout d'abord, la principale contrainte à laquelle se confronte le traducteur est de nature quantitative : le traducteur dispose d'un espace limité pour traduire les textes. En effet, les bandes dessinées sont créées en langue source, et les espaces réservés pour le texte ont été pensés et créés pour celle-ci, mais pas nécessairement pour la langue cible. La structure de la page, la situation des bulles et des espaces de textes limitent le choix du traducteur, qui ne peut pas, généralement, employer des traductions explicatives, des paraphrases ou même des pieds de page. De plus, la traduction est *subordonnée* à l'image, que le traducteur ne peut, en aucun cas, modifier. C'est ce que Zanettin appelle « le subtexte visuel » (1998 : 3), ce qui peut poser des problèmes pour traduire des références culturelles, par exemple.

Selon Caceres Würsig (1995 : 527-528), les principales caractéristiques de la bande dessinée sont :

- Le lien entre l'image et le texte.
- L'emploi du langage familier qui inclut l'ellipse syntagmatique, les phrases simples, les jeux de mots, les insultes, les phrases exclamatives, les abréviations.
- L'écriture phonétique.
- Les bulles.
- La typographie spécifique.
- Les onomatopées.

D'après ces caractéristiques, nous pouvons affirmer que, lors de la traduction de bandes dessinées, une approche communicative s'impose. Même si traditionnellement les bandes dessinées étaient destinées à des enfants et des jeunes, actuellement, une grande partie de cette production s'adresse à un public adulte, souvent spécialisé et grand connaisseur du genre. De plus, si l'aspect ludique prédomine dans cette lecture, la présence de bandes dessinées de thématiques diverses, qui souvent impliquent un engagement ou une contestation sociale sur certains sujets comme l'homosexualité (*Le bleu est une couleur chaude*, de Julie Maroh), le nazisme (*Maus*, de Art Spiegelman), la violence sexiste (*Bezimena*, de Nina Bunjevac), la vieillesse (*Arrugas*, Paco Roca) ou l'égalité de la femme marocaine (*Hshouma*, de Zainab Fasiki), pour ne citer que quelques exemples, occupe une place chaque fois plus importante sur le marché de la bande dessinée en Espagne.

## 2. Objectifs et méthodologie

L'objectif principal de cette étude est donc de décrire les étapes de la traduction d'une bande dessinée publiée originellement en France et d'analyser les effets du processus sur la traduction à l'espagnol, c'est-à-dire, de déterminer dans quelle mesure la manière dont l'industrie permet ou exige aux professionnels de travailler concerne les décisions de traduction et en conséquence, le texte en espagnol.

Étant donné que toute traduction est une transaction commerciale (Hermans, 1996 : 26), il est intéressant d'observer l'influence des questions préalables à l'acte de traduire, telles que la négociation, le budget et le type de relation contractuelle entre les agents par rapport au processus et à l'attitude du traducteur, c'est-à-dire, le facteur humain face à la démarche de la commande professionnelle. Nous nous intéressons par conséquent à la traduction en tant que résultat d'un processus qui passe par différentes phases où certains événements auront un certain effet sur le texte final.

Pour ce faire, nous analyserons la fonction et l'incidence des agents participants dans le processus de travail dans le texte tout au long des différentes phases. Cette analyse révélera une série de facteurs qui sont donnés au cours des phases préalables de toute traduction professionnelle (Ferrer, 2017) et qui ne sont guère observés dans les analyses qui se limitent au produit de la traduction.

Suivant une approche descriptive et exploratoire, notre analyse de ce projet reprend le modèle descriptif de Karamitroglou (2000 :154), qui comprend la traduction en tant que système littéraire cible. L'auteur dresse un tableau cartésien dans lequel un axe est occupé par les facteurs qui affectent la traduction, c'est-à-dire les agents humains, les produits, les récepteurs et le mode du texte.

Le deuxième axe représente le niveau de détail de l'analyse, partant d'une analyse plus générale et macroscopique (*upper level*) pour arriver à une analyse plus particulière et microscopique (*lower level*) en passant par un niveau intermédiaire (*middle level*). En décrivant ces niveaux, Karamitroglou prétend étudier des forces du marché jusqu'à la décision de traduire un produit spécifique. Ce modèle, de nature générale et macro-textuelle, a été modifié afin de nous permettre de comparer les données relatives aux agents de processus avec celles appartenant aux phases du projet de traduction audiovisuelle dans le cadre de l'entreprise.

Dans notre cas, les facteurs qui affectent le processus de traduction ont été étudiés, mais au lieu de comparer ces facteurs avec le niveau d'analyse, nous le ferons avec les différentes phases de ce projet de traduction (c'est-à-dire, *les niveaux du projet de traduction*) afin de décrire le rôle et l'incidence de ces facteurs dans chacune des phases d'un projet de traduction de bande dessinée. Pour ce faire, nous avons dressé le tableau suivant, reprenant et adaptant Ferrer et Sanz (2018 : 158).

Étape du projet	Professionnel	Action	Observations
Signature du contrat			
Réception de matériels			
Traduction			
Correction de style			
Correction typographique			

**Tableau n° 1.** Modèle d'analyse de la commande de traduction

En disposant les étapes spécifiques de la commande du service linguistique professionnel et les sujets qui interviennent sous forme de tableau, on peut maintenant croiser les différents axes de notre étude.

- La colonne « étape du projet » montre le moment spécifique où se trouve l'action des sujets intervenants.
- La colonne « professionnel » indique le rôle du sujet intervenant.
- La colonne « action » reprend le type d'action menée par le sujet.
- La colonne « observations » montre les détails de chaque étape ou les comportements irréguliers.

Cela met en contraste les différentes étapes d'un projet de traduction avec les agents participant dans chacune de ces étapes. De ce fait, nous essayons d'analyser l'influence de la dimension humaine sur les décisions de traduction et sur le résultat final du texte.

### 3. *Les Chemins de Malefosse* : le projet de traduction d'un point de vue professionnel

#### 3.1. Présentation

*Les Chemins de Malefosse* est une série de bande dessinée historique se déroulant sous le règne de Henri IV. Elle a été créée par Daniel Bardet, scénariste, et François Dermaut, dessinateur et coloriste, et est parue en 1982 dans le n° 54 du mensuel *Circus*<sup>4</sup>. Quatre ans plus tard, ce titre devenait l'un des piliers du magazine *Vécu* mais, au début des années 2000, Bardet et Dermaut décident de cesser leur collaboration. Bardet poursuit *Les Chemins de Malefosse* avec un autre dessinateur, Brice Goepfert, tandis que Dermaut commence avec Xavier Gelot une série intitulée *Malefosse*.

Le projet de traduction a compris la traduction à l'espagnol de 16 albums. La série de bande dessinées *Les Chemins de Malefosse* a été publiée en espagnol sous le titre *Los caminos de Malefosse* par la maison d'édition Yermo Ediciones en 2017.

#### 3.2. Le circuit d'édition : étapes et agents humains intervenant dans le processus de traduction

Normalement, le circuit d'édition dans le cas des bandes dessinées franco-belges qui sont publiées en Espagne est le suivant :

- Production de la bande dessinée originale
- Vente des droits d'édition à l'éditeur en Espagne
  - Commande de traduction à un traducteur indépendant (freelance)
    - Signature du contrat
    - Réception de matériels numériques ou imprimé
  - Correction du style par un correcteur professionnel freelance
  - Commande de mise en page à un maquettiste freelance
  - Commande de correction typographique à un correcteur professionnel freelance
  - Correction par l'éditeur des tests d'impression

Dans *Chemins de Malefosse*, on retrouve les étapes suivantes :

Étape du projet	Professionnel	Action	Observations
Signature du contrat	Editeur et traducteur	--	La commande n'est détaillée que par courriel. La négociation a lieu entre l'éditeur espagnol et une agence de traduction espagnole.
Réception de matériels	Agence de traduction spécialisée en genres créatifs et de divertissement	Acceptation de la commande et coordination de la traduction par plusieurs professionnels	Les documents de travail sont des fichiers PDF avec le texte en français. Chaque professionnel reçoit le fichier correspondant à sa commande et les traductions préexistantes, s'il y en a.
Traduction	Traducteur 1 Traducteur et coordinateur d'une agence de traduction	Traduction des albums 9 et 10	Révisé son texte. Quand il finit il applique la feuille de style.
	Traducteur 2 Traducteur freelance	Traduction des albums 11 et 12	Révisé son texte. Quand il finit il applique la feuille de style.
	Traducteur 3 Traducteur freelance	Traduction des albums 13, 14, 15, 16	Révisé son texte. Quand il finit il applique la feuille de style.
Correction de style	Traducteur 1	Le livre de style de l'éditeur est appliqué au texte et la cohérence entre les différents textes est assurée	Le traducteur 1 révisé toutes les traductions pour garantir la cohérence.
Correction typographique	Éditeur	Révision générale du texte mis en page	L'éditeur effectue un contrôle de qualité sur un texte qui admet déjà peu de modifications, en s'appuyant sur les critères du traducteur pour les questions culturelles et les décisions de traduction.

Tableau n° 2. Modèle d'analyse appliqué au titre *Les Chemins de Malefosse*

Analysons maintenant en détail chacune des phases qui ont eu lieu à la traduction de *Chemins de Malefosse*, et qui ont un rapport avec l'acte de traduction, tenant compte du type d'action que chacun des professionnels a réalisé et avec quel type de matériel ils ont travaillé.

- Commande de la traduction
  - L'éditeur commande à une agence avec laquelle il a préalablement travaillé dans d'autres projets.
  - L'agence accepte la commande et reçoit les matériels : 8 albums en PDF (téléchargement de l'intranet de l'éditeur).
  - L'agence distribue la commande de traduction entre plusieurs traducteurs pour accélérer la traduction au maximum.
  - L'agence envoie la feuille de styles et les matériels à chaque traducteur.
- Les traducteurs acceptent la commande après négociation par courriel dans lequel on communique les tarifs pour lesquels ils vont travailler et la date de livraison.
- Les traducteurs reçoivent les matériels.
- Les traducteurs traduisent les albums assignés à chacun et présentent la traduction dans un fichier Word avec le texte organisé par page, vignette et bulle.
  - Ils placent le PDF original occupant la moitié de l'écran et le fichier Word dans lequel la traduction doit être présentée dans l'autre moitié. Ils devront changer de fenêtre pour faire des recherches sur Internet ou consulter la feuille de style.
- Correction de style
  - L'agence est chargée d'unifier les volumes 9 à 16 puisque l'éditeur a communiqué qu'il n'y aurait pas de phase de relecture par un relecteur professionnel, et que le contrôle qualité final serait effectué sur les tests d'impression, c'est-à-dire, sur le texte déjà mis en page et prêt à être imprimé.

La section suivante se penche sur l'analyse des défis que le texte a posé aux traducteurs et les décisions qu'ils ont appliquées à la traduction en espagnol.

#### **4. Défis du projet et solutions apportées**

Tout au long du processus de traduction, les traducteurs ont rencontré différents types de problèmes. Ils proviennent de l'existence d'éléments spécifiques du genre ou de la bande dessinée concrètement, ou des étapes du processus et des exigences de la mission.

#### 4.1. Traduction

La traduction proprement dite est la phase qui a suscité traditionnellement le plus d'intérêt de la recherche, puisqu'il s'agit d'observer le produit final et son adéquation par rapport au produit original. Nous ne devons pas oublier les conditions réelles dans lesquelles les traducteurs ont dû travailler et soulignerons l'influence des délais étroits sur le temps de réflexion, ce qui limite considérablement le travail de documentation avant et pendant la traduction ainsi que la capacité de créativité des traducteurs. Nous présentons ci-dessous les principaux défis de la traduction à l'espagnol des *Chemins de Malefosse* et les solutions qui ont été apportées par les traducteurs.

##### a) La traduction d'insultes

Les injures, insultes et expressions grossières supposent un défi pour le traducteur puisque, comme l'affirme Fontcuberta (2001 : 310) dans le domaine de la traduction audiovisuelle, « Il y a peu d'études approfondies et rigoureuses sur la fonction sociale et communicative des insultes, grossièretés et exclamations en général. Les dictionnaires ne nous viennent pas ou peu en aide : ils donnent des traductions neutres qui ne coïncident presque jamais avec l'intention de celui qui les profère ou avec la situation dans laquelle elles se produisent<sup>5</sup> (notre traduction) ». Le même constat peut se faire en ce qui concerne la traduction des bandes dessinées.

Les insultes et mots grossiers sont très présents dans les albums analysés, ce qui paraît tout à fait logique, puisque les personnages principaux sont deux mercenaires allemands qui luttent contre les pouvoirs politiques et religieux en France à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et se confrontent à tout genre de malfaiteurs, voleurs et assassins. Pour déterminer la meilleure stratégie de traduction des insultes, il a été nécessaire de considérer, en premier lieu, les destinataires de la bande dessinée. Dans ce cas, nous l'avons déjà signalé, *Les Chemins de Malefosse* est destinée à un public adulte, intéressé par l'Histoire et familiarisé avec l'époque représentée. Ainsi, la présence d'insultes et leur grossièreté ne semblent requérir, en principe, aucune atténuation motivée par l'âge des lecteurs potentiels. Cependant, il faut souligner qu'il s'agit, dans la plupart des cas, d'archaïsmes, mots utilisés au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle, avec lesquels les lecteurs français peuvent probablement ne pas être familiarisés. Par conséquent, le traducteur a dû trouver des insultes et injures utilisés dans des contextes similaires en Espagne vers la même époque.

Dans les albums analysés, on trouve différentes catégories d'insultes, qui ont requis des stratégies de traduction différentes. Pour trouver l'équivalent en espagnol, l'intention et la situation dans laquelle ces insultes sont employées doivent être prises en compte. De plus, nous ne devons pas oublier que, dans certains cas,

l'image joue un rôle fondamental pour trouver une traduction adéquate. Voici une série d'exemples trouvés dans plusieurs albums et les propositions de traduction retenues par les traducteurs et l'éditeur.

1. Insultes ayant le mot Dieu (ou bleu, métonymie de Dieu, qui s'utilisait fréquemment pour éviter le blasphème d'employer le mot Dieu) ou diable, par exemple : sacré bleu, mordieu, mordié, morbleu, ventre-bleu, tu-dieu, foutre-dieu, par dieu, mordiable, Pâques-Dieu. Dans tous les cas, ces mots servent pour exprimer la surprise, l'admiration ou l'irritation ; il semble alors nécessaire de trouver des mots grossiers en espagnol qui accomplissent la même fonction. En espagnol, le mot qui s'utilisait au Siècle d'Or par ceux qui voulaient jurer ou exclamer au nom de Dieu mais sans blasphémer était « pardiez ». Cependant d'autres expressions comme « ¡Cielo Santo ! », « ¡Santo Dios ! », « Por Dios », « Rediós », « demontre » (diable) ont aussi été utilisées pour traduire ces interjections, puisqu'elles expriment aussi la surprise ou l'irritation.

2. Insultes contre la femme : normalement, les insultes et interjections de ce genre font référence à sa promiscuité (« putain », « paillarde », « chienne », « caigne », « crevasse », « bagasse ») ou à son manque d'intelligence (« grosse sotarde », « bécasse », « billevisée », « grosse mouche »). Dans ces cas, l'image a joué un rôle important pour choisir les meilleurs équivalents, puisque dans tous les cas il s'agit, en effet, de prostituées ou de femmes qui confabulaient contre les protagonistes de la bande dessinée. Les traductions proposées pour traduire ces termes sont les suivantes : pelandusca, zopenca, estúpida, casquivana, zorra, vacaburra, mala pécora.

3. Pour d'autres insultes, le traducteur a pris en compte le sens littéral du terme. C'est le cas de « pousse-caillou » (pisaguijarros), « bas le poil » (calvorota), « baveux » (baboso), « mange-bren » (cantamañanas), « butor » (patán), « pourceau » (marrano), « maquignon » (pilluelo), « mange-fer » (tragamarillos), « sagouin » (pillastre), « relaps » (renegado), « couard » (cobarde), « bandit » (canalla). Dans ces cas, le sens des insultes peut trouver une correspondance plus ou moins exacte en espagnol. En effet, leur définition et même une proposition de traduction peut se trouver dans certains dictionnaires en ligne.

En guise de résumé, nous présentons la fiche n° 1 qui contient la plupart des insultes utilisées dans la bande dessinée analysée.



Français	Espagnol
Insultes ayant le mot Dieu	
sacré bleu, mordieu, mordié, morbleu, ventre-bleu, tu-dieu, foutre-dieu, par dieu, mordiable, Pâques-Dieu	¡Pardiez! ¡Cielo Santo! ¡Santo Dios! Por Dios, Rediós, demontre
Insultes contre la femme	
Prostituée : putain, paillarde, chienne, caigne, crevasse, bagasse	pelandusca, casquivana, zorra, vacaburra, mala pécora
Bête : grosse sotarde, bécasse, billevisée, grosse mouche	Zopenca, estúpida, lerda, tonta
Insultes ayant un sens plus littéral	
pousse-caillou	pisaguijarros
bas le poil	calvorota
baveux	baboso
mange-bren	cantamañanas
butor	patán
pourceau	marrano
maquignon	pilluelo
mange-fer	tragamartillos
couard	cobarde
bandit	Canalla, bandido

Fiche n° 1

Nous pouvons apprécier que les traductions d'insultes ne révèlent pas une correspondance exacte des mots, c'est-à-dire, un transfert linguistique d'une langue à une autre. Ce que les traducteurs cherchent plutôt c'est de produire le même effet que l'insulte produit en français en utilisant des insultes en espagnol qui peuvent avoir le même impact. Cela est plus clair en ce qui concerne les insultes contenant le mot « Dieu », qui cherchent uniquement à exprimer la surprise, l'agacement ou l'irritation. Les mots sélectionnés pour les traduire en espagnol produisent le même effet.

De même, pour ce qui est des insultes contre les femmes et des insultes ayant un équivalent littéral, l'image a joué un rôle fondamental puisque, dans de nombreuses occasions, c'est elle qui, en quelque sorte, « justifie » l'insulte. Souvent, les images représentent des prostituées, des femmes qui montrent les seins ou qui rentrent la nuit dans la chambre du protagoniste. Dans ce cas, le traducteur a de nombreuses possibilités de traduction, ce qui lui permet aussi de faire preuve de créativité et de variété dans l'emploi du langage grossier.

Les expressions analysées supposent un véritable défi pour le traducteur, en particulier à cause des délais, trop étroits dans l'industrie éditoriale. Les traducteurs, très souvent, n'ont pas le temps suffisant de se documenter convenablement et doivent prendre très vite des décisions, guidés par leur instinct et leur expérience. De ce fait, à de nombreuses reprises, les traducteurs ont utilisé la compensation comme stratégie de traduction : conscients de l'impossibilité de traduire exactement le sens des injures ou des mots grossiers, les traducteurs introduisent des insultes autre part et accentuent ainsi le style propre du XVI<sup>e</sup> siècle.

### **b) Rimes, proverbes et citations bibliques**

Dans les albums analysés, nous avons des expressions qui renvoient à la Bible, mais aussi des proverbes, des poèmes, et des références à des œuvres de l'époque. Dans ces cas, le traducteur a dû vérifier l'existence d'une traduction préexistante et communément acceptée. Le lecteur, qui sera sûrement familiarisé avec ces expressions, s'attend à une certaine traduction. Par conséquent l'introduire de changements ici ne produirait pas l'effet requis.

Un bon exemple se trouve à l'album 16, la référence à l'évangile selon Matthieu 8, 5-11 : « Seigneur, je ne suis pas digne que vous entriez dans ma maison mais dites seulement une parole et mon âme sera guérie. » La traduction proposée est la suivante: “Señor, no soy digno de que entres en mi casa, mas una palabra tuya bastará para sanarme”. C'est une phrase qui est prononcée lors de la célébration de la messe, avant la communion, qui est très connue par le public espagnol. On trouve aussi la référence à Matthieu 5, 29-30 : « Si un œil te gêne, arrache-le » qui a été traduite par « si tu ojo te hace pecar, arráncatelo ». Dans ces cas, il s'agit de phrases et expressions qui sont connues par les destinataires de cette bande dessinée, car les lecteurs espagnols sont familiarisés avec la religion catholique, qui est enseignée, en général, dans les écoles espagnoles. Étant donné que les lecteurs s'attendent à une traduction déterminée, introduire des modifications pourrait provoquer incompréhension ou même refus de la part des destinataires.

D'autre part, à l'album 15, nous découvrons un poème de Marc Papillon de Lasphrise, poète baroque satirique et érotique du XVI<sup>e</sup> siècle. Il est fort probable que les lecteurs espagnols ne connaissent ni l'auteur ni le poème. Au fait, nous n'avons pas trouvé une traduction antécédente à l'espagnol. « Soudain je laichesai ton joliet tétin ; puis je chatouillesai ton beau tounin ; maintenant de ma pine, ores de ma menotte ». Il faut prendre en compte le contexte et la situation puisque les dessins montrent les seins et le sexe d'une des protagonistes ; ces références explicites devaient être également présentes dans la traduction du poème. La traduction proposée est la suivante: “Raudo chupo la punta de tu pecho; Y hago cosquillas en tu negro lecho; Ora de mi miembro, ora de mi esposa”. Le traducteur a conservé la rime, les vers, et le sens du poème, faisant preuve d'une grande créativité.

On retrouve la même créativité traductionnelle dans la traduction d'une chanson populaire que chante un des personnages, et qui, en plus, contient une morale. Même si le traducteur a pu conserver la rime, le sens et la morale, le texte espagnol est plus long que le texte français ; cela aura donc eu des conséquences sur les espaces des bulles. Ces modifications, qui affectent la longueur du texte, ont certainement dû être réalisées par le maquettiste dans une phase postérieure.

<p>L'était un pauvre renard comme mort sur la route Ainsi fit, dans le doute, chasse-marée, goguenard, la bonne affaire flairant.</p> <p>Il le ramasse et laisse dans sa charrette la bête au beau pelage fauve et blanc</p> <p>Renard alors dans son dos à belles dents se repait de poissons encore bien frais</p> <p>Prenant la fuite aussitôt renard à ventre pendant quitte le pêcheur en se moquant</p> <p>La piètre morale de cette fable ? ne point mettre les morts à table, surtout s'ils sont encore vivants</p>	<p>Érase un pobre zorro como muerto en el camino. Al pescador le convino mas parecía, el muy astuto que lo fingía para el pobre bruto. Lo recogió y en su carro lo montó, luciendo su blanco y dorado pelaje donde el pescador portaba equipaje.</p> <p>Y a su espalda el astuto zorro al pescado fresco hincó el morro.</p> <p>El zorro retomó la huida llenándose el vientre, riéndose del pescador a mandíbula batiente.</p> <p>¿La moraleja de esta fábula? No dejemos entrar gente muerta por la puerta sin antes asegurarnos de que en verdad está... muerta</p>
---	--

#### Fiche n°2

Enfin, nous avons été en présence de nombreux proverbes et expressions figées, certaines étant encore utilisées de nos jours.

Français	Espagnol
En amour comme à la guerre, tous les moyens sont bons	Todo vale en el amor y en la guerra
Je n'achète pas chat en poche	No dejo que me den gato por liebre
Que nenni, mannequin !	¡De eso ni hablar!
C'est pas du mouron pour ton serin	Mucha cerda para tan poco chorizo
Querelle de Coqs	Pelea de gallos
Aller par quatre chemins	No andarse con rodeos
À vison visé	A ciencia cierta
Autant tirer un pet d'un âne mort	Estás pidiendo peras al olmo
La danse vient de la panse	La danza se hace con la panza

#### Fiche n°3

La traduction de proverbes et expressions figées demande une approche communicative et interculturelle. Certaines images évoquées par ces expressions sont partagées par les langues et les cultures d'origine et cible ; mais d'autres sont autochtones et n'admettent pas une traduction littérale. De plus, les proverbes font partie de la culture générale des lecteurs qui, par conséquent, s'attendent à une certaine réexpression en langue espagnole. Des dictionnaires en ligne spécialisés en parémies, le *Refranero multilingüe* du Centre Virtuel Cervantes<sup>6</sup> pour les traductions par exemple, ou le dictionnaire de parémies cervantines de Hugo Bizzarri édité par l'Université d'Alcalá pour les définitions ont été spécialement utiles pour la traduction. Encore une fois, la créativité et la culture générale des traducteurs ont joué un rôle fondamental dans cette phase de production de la traduction.

### c) Langage archaïque

*Les Chemins de Malefosse* est une bande dessinée dont l'action se situe entre le XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Même si les personnages utilisent un langage qui se comprend parfaitement au XXI<sup>e</sup> siècle, des traces d'archaïsmes nous aident à plonger dans la France de cette époque. Les traducteurs ont essayé de reproduire cette sensation lors de la lecture en espagnol, ce qui est particulièrement difficile puisqu'il s'agit de traces ayant une dénotation culturelle et linguistique très forte et parfois sans équivalent dans la langue cible.

Français	Espagnol
Souventes fois	Mushas veces
adonc	Y así
Ja (déjà)	ya
Ce jourd'hui	A día de hoy
Ma mie	Amada mía
A la parfin	Al fin

Fiche n ° 4

Nous observons que les traductions en espagnol ne reprennent pas l'archaïsme présent en français, car il n'y a pas d'équivalents de ces termes. De ce fait, les traducteurs ont choisi de compenser, sûrement conscients de l'impossibilité de le faire à cet endroit concret de la bande dessinée, en introduisant un langage archaïque dans d'autres vignettes.

### d) Nom propres et toponymes

En général, il n'y a pas une seule règle qui détermine si et/ou quand nous devons traduire les noms propres. Cependant, l'expérience et la tradition dans la traduction

littéraire ont un poids très spécifique à ce sujet. À ce propos, Santoyo souligne la faible marge de manœuvre que possède un traducteur lorsqu'il se retrouve face ce défi, le conditionnement des habitudes de la communauté linguistique à laquelle il appartient dans ses choix de traduction de noms propres, et à quel point la lutte contre ce naturel risque de le faire sombrer dans le ridicule<sup>7</sup> (Santoyo, 1987 : 45).

D'après l'étude descriptive menée par Moya (1993), alors qu'auparavant on adaptait et traduisait les noms propres, actuellement les traducteurs ne le font pas et conservent les noms dans leurs versions originales. Cela s'applique pour des personnes réelles, vivantes ou mortes (*ibid.*, 235), mais aussi pour des personnages de fiction. Cependant, l'auteur signale des exceptions à cette règle. En effet, dans la traduction littéraire, les prénoms des papes (Juan Pablo I, Francisco), des rois, reines, princes et princesses (príncipe Carlos de Inglaterra, princesa Catalina), et de certains politiciens se traduisent à l'espagnol. De même, quand le prénom a un sens et signifie quelque chose en relation avec l'histoire (par exemple, Poil de Carotte ou Dolores), on essaie souvent d'expliquer ce sens dans le texte, au moins la première fois qu'il apparaît, mais on ne le traduit pas.

C'est cette règle communément acceptée par le public espagnol que les traducteurs ont appliquée : *Henri III et Henri IV* donnent *Enrique III y Enrique IV* et *Louise de Lorraine* se transforme en *Luisa de Lorena*. Il faut tout de même signaler que les postes ou les fonctions ont été également traduits, ce qui n'a pas posé de problèmes de traduction.

Français	Espagnol
Maître	Maese
Sire	Señor
Archevêque	Arzobispo
Eminence	Eminencia
Monsieur	Monseñor

Fiche n° 5

Pour ce qui est des toponymes, la plupart des noms de villes n'ont pas été traduits et ont été conservés tels quels (Nantes, Dijon, Reims) car en espagnol courant on ne les a pas adaptés. Mais le traducteur a traduit le nom des régions comme l'Auvergne (Auvernia) ou la Bretagne (Bretaña) puisque ce sont des traductions adaptées à l'espagnol très communément utilisées par le public espagnol. Les traducteurs se sont basés sur les recherches de Moya (1993 :240) qui explique qu'en général, les toponymes se laissent tels qu'ils apparaissent dans le texte original, à moins qu'il

n’y ait une adaptation préétablie en espagnol. C’est le cas des régions signalées et de l’orthographe de certaines villes telles que Paris (París) ou Orléans (Orleans).

L’abondance d’exemples de toponymes et de noms propres fait que le traducteur doit adapter des solutions sur mesure, sans beaucoup de temps de réflexion et en tenant en compte de la limitation de l’espace de la bulle. La présence de noms propres de personnages, villes, régions etc. est si abondante que nous considérons qu’il aurait été souhaitable d’établir des fiches avec des orientations générales sur la traduction de certains termes, ce qui aiderait à la productivité des traducteurs mais aussi à la cohérence des textes de tous les albums. La phase de correction de style en aurait été probablement plus brève.

#### 4.2. Correction de style

La correction stylistique est appliquée dans ce cas comme une partie de la commande, puisque le traducteur se limite à appliquer la feuille de style de l’éditeur. Normalement, c’est un correcteur externe qui fait la correction de style avant la mise en page. *Les Chemins de Malefosse* est une collection composée par des livres indépendants (différents personnages, différents lieux). La correction de style s’est donc recentrée sur l’unification de critères de traduction, par exemple en ce qui concerne le titre des rois français de l’époque.

Français	Critère en traduction	Critère en correction
Titres des rois	Traduire	Conserver en italiques
Noms propres	Ne pas traduire	Traduire s’ils ont une signification pertinente ou humoristique (Cf. Machefaim > Mascahambre).
Registre historique	Utilisation ponctuelle d’expressions et mots en espagnol de XVI <sup>e</sup> siècle	Utilisation massive d’expressions archaïques pour renforcer l’atmosphère de l’époque.

Fiche n°6

#### 4.3. Correction typographique

Dans cette phase, lorsque le projet a été achevé par les traducteurs, une série de changements ont été détectés pour ajuster le texte aux normes typographiques de Yermo. Malgré une feuille de style contenant certaines recommandations, celles-ci sont rares et ont surtout un impact dans la manière de couper des phrases

qui commencent et se terminent dans différentes bulles, ou dans l'utilisation de typographies différentes.

## Conclusions

Nous avons vu tout au long de cet article que les traducteurs sont confrontés seuls au texte, avec des instructions très brèves qui ne s'attardent pas sur les détails, utilisant une feuille de style qui ne résout pas, dans la plupart des cas, les doutes qu'ils peuvent avoir sur la traduction. De plus, on constate l'intervention de plusieurs traducteurs dans la traduction de la série, mais aucune communication ne se produit entre eux.

Cette façon de travailler répond à un système d'organisation typique d'un petit éditeur avec un catalogue très spécifique qu'il connaît très bien, en plus d'une confiance totale dans les critères des traducteurs puisqu'aucun contrôle qualité n'a été effectué sur la traduction mais uniquement sur le texte en espagnol une fois mis en page, c'est-à-dire que l'éditeur ne modifie que des petits problèmes typographiques qui peuvent être particulièrement visibles dans la bande dessinée dans sa version espagnole une fois que le texte est déjà placé dans les différentes puces.

L'absence d'instructions de l'éditeur sur l'approche de la traduction ou de la commande, au-delà de l'envoi d'une feuille de style, permet une plus grande autonomie des traducteurs dans la prise de décision face aux défis de traduction posés par le texte.

Une plus grande autonomie du traducteur signifie certes plus de liberté d'action lorsqu'il s'agit de décisions de traduction. Cependant, il existe un plus grand risque d'incohérences entre les différents volumes puisque différentes personnes préparent la traduction de chaque volume et que dans ce cas, il n'y a pas eu de glossaire ou d'action commune de toute l'équipe de traducteurs pour utiliser les mêmes expressions ou prendre des décisions de traduction consensuelles. Ce risque ne se manifeste cependant pas au niveau de la narration puisque chaque volume est indépendant, mais concerne les décisions de traduction qui peuvent affecter des critères tels que l'adaptation des différents registres ou le choix du lexique archaïque. Dans ces circonstances, il semble approprié que le modèle d'agence, qui met en œuvre un contrôle qualité sur tous les textes avant livraison, garantisse que le produit final est conforme à ce que l'on attend d'une bande dessinée de ce type en espagnol.

## Bibliographie

- Asociación Cultural Tebeoesfera. 2020. «Informe Tebeoesfera 2019. La industria de los tebeos en España en 2019. Un año de supuesta bonanza». [En ligne] : [https://www.tebeoesfera.com/anexos/informe\\_tebeoesfera\\_2019.pdf](https://www.tebeoesfera.com/anexos/informe_tebeoesfera_2019.pdf) [Consulté le 15 janvier 2021].
- Brandimonte, G. 2012. « La traducción de cómics: algunas reflexiones sobre el contenido lingüístico y no lingüístico en el proceso traductor ». *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*, p. 151-168
- Cáceres Würsig, I. 1995. «Un ejemplo perfecto de traducción cultural: la historieta gráfica», V Encuentros Complutenses en torno a la Traducción, Madrid, Editorial Complutense (ed. Martín Gaitero, R.), p. 527-538.
- Chaume, F. 2004. «Cine y Traducción». Madrid, España: Cátedra.
- Chesterman, A. 2009. « The Name and Nature of Translator Studies» *Hermes Journal of Language and Communication Studies*, 42, p. 14-22.
- Dancette, J., L. Audet, L. Jay-Rayon. 2007. « Axes et critères de la créativité en traduction ». *Meta Journal des Traducteurs*, 52 (1), p. 108-122.
- Ferrer, M. R., Sanz-Moreno, R. 2018. «El doblaje de Profilage: Un estudio de caso», *Trans. Revista de Traductología*, n° 11, p. 149-167.
- Fontcuberta, J. 2001. La traducción en el doblaje o el eslabón perdido. In : Duro M. (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, p. 299-314
- Hermans, T. 1996. « The Translator's Voice in Translated Narrative », *Target* 8, 1, p. 23-48.
- Karamitroglou, F. 2000. Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation. Amsterdam, Payses Bajos: Rodopi.
- Mayoral, R. 2002. «Nuevas perspectivas para la traducción audiovisual» *Sendebarr*, 14, p.107-26.
- Moya, V. 1993. «Nombres propios: su traducción». *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna* n° 12, p. 233-247.
- Ponce Márquez, N. 2010. «El mundo del cómic: planteamiento terminológico, literario y traductológico. Ejemplos extraídos del cómic alemán *Kleines Arschloch* », *Philologia Hispalensis*, n° 24, p. 123-141
- Pym, A. 2009 « Humanizing Translation History» *Hermes Journal of Language and Communication Studies* 42, p. 23-48. [En ligne] : [https://usuarios.tinet.cat/apym/on-line/research\\_methods/2008\\_Hermes.pdf](https://usuarios.tinet.cat/apym/on-line/research_methods/2008_Hermes.pdf) [consulté le 12 septembre 2020].
- Santoyo, J.C. 1987. La traducción de los nombres propios. In: *Problemas de traducción*. Madrid: Fundación Alfonso X El Sabio, p. 45-50,
- Valero Garcés, C. 2000. «La traducción del cómic: retos, estrategias y resultados». *Trans. Revista de Traductología* n° 4, p. 75-88. [En ligne] : [http://www.trans.uma.es/pdf/Trans\\_4/t4\\_75-88\\_CGarces.pdf](http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_4/t4_75-88_CGarces.pdf) [consulté le 3 septembre 2020].
- Zanettin, F. 2008. « Comics in Translation: an overview». *Comics in Translation*. London: Routledge, p. 1-32. Print.

## Notes

1. «If the facts are wrong, they should be corrected. Yet if the ethical task of Translation Studies is to ultimately improve relations between cultures, and the task of translation history is to make narrative sense of those same relations between cultures, we require more than just raw data about texts, dates, places, and names. We must also be able to portray active people in the picture, and some kind of human interaction at work, particularly the kind of interaction that can string the isolated data into meaningful progressions. » (Pym, 009: 32).



2. « perhaps an alternative objectivity, to be applied by all in order to ensure that the same results are reached by all » ( Pym, 2009 : 249.
3. « El traductor de cómics debe ser consciente del tipo de texto con el que se está enfrentando y de las características innatas a él, tales como la interrelación texto/imagen, los posibles cambios que se pueden producir dependiendo de las limitaciones de formato que éstos presentan, además de analizar el tratamiento que se hace en este tipo de textos de la lengua que, aunque representada por registros muy distintos, retrata generalmente un habla eminentemente coloquial reflejada en forma de diálogo entre personajes» (Ponce, 2010:35).
4. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Chemins\\_de\\_Malefosse](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Chemins_de_Malefosse) [consulté le 03 mars 2021].
5. « [N]o se ha estudiado con profundo rigor la función social y comunicativa de los insultos, los tacos y las exclamaciones en general. Los diccionarios ayudan poco o nada en estos casos; suelen dar traducciones neutras que casi nunca coinciden con la intención de quien los profiere o con la situación en que se producen» (Fontcuberta, 2001: 310).
6. <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/listado.aspx>
7. «Al traductor individual la casuística traductora de nombres propios le viene ya dada por un hábito lingüístico previo de la comunidad en la que se halla inmerso y nada, o muy poco, puede hacer él por modificar ese hábito. Si lo hace puede incurrir en el más sonoro de los ridículos» (Santoyo, 1987: 45)



**Synergies Espagne n° 14 / 2021**



Le neuvième art  
en cours de français







ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

# Et si l'on planchait sur le neuvième art en classe de français langue étrangère ? Pour une didactique de la bande dessinée dans les manuels de français du XXI<sup>e</sup> siècle

**Marie-Pascale Hamez**

Université de Lille, CIREL-Théodile EA 4354, France  
marie-pascale.hamez@univ-lille.fr

<https://orcid.org/0000-0002-1206-8710>

Reçu le 15-09-2020 / Évalué le 11-01-2021 / Accepté le 17-03-2021

## Résumé

Cette contribution s'inscrit dans le domaine de la didactique du français langue étrangère et s'intéresse à l'usage que font plusieurs manuels de français langue étrangère actuels, de la bande dessinée francophone. Quelle est la place de la bande dessinée dans ces ouvrages pédagogiques ? Quels sont les choix didactiques des concepteurs de manuels face à ce média ? Nous avons sélectionné dix manuels de français langue étrangère généralistes, conçus pour de jeunes adultes et proposant des activités langagières à partir de supports bédéiques. Nous nous intéresserons aux fonctions didactiques de la bande dessinée et aux activités proposées dans ces manuels pour en dresser une typologie.

**Mots-clés** : bande dessinée francophone, manuels de français langue étrangère, fonctions didactiques de la bande dessinée, neuvième art

## ¿Por qué no estamos trabajando en el noveno arte en clase de FLE? Propuestas educativas en torno al cómic en los manuales de francés del siglo XXI

## Resumen

Esta contribución se enmarca en el campo de la didáctica del francés como lengua extranjera y se centra en el uso de los actuales libros de texto de FLE y de las tiras cómicas en francés. Clasificada como un noveno arte durante los últimos cincuenta y cinco años, ¿la tira cómica se considera ahora como un arte en los libros de texto, o incluso como una práctica artística, o como un documento auténtico que desencadena actividades de producción y recepción de lenguaje? ¿Cuáles son las opciones didácticas de los diseñadores de libros de texto cuando se enfrentan a este medio? Hemos seleccionado diez libros de texto de FLE, de carácter general, diseñados para jóvenes adultos y que proponen actividades de lenguaje basadas en el uso del cómic. Nos interesa la función didáctica de los cómics y los enfoques propuestos en estos manuales para elaborar una tipología de los usos propuestos.

**Palabras clave**: cómic en francés, manuales de francés como lengua extranjera, funciones didácticas del cómic, noveno arte

## How about working on the ninth art in French as a foreign language course?

### Abstract

This contribution belongs to the field of French as a foreign language didactics and focuses on the use of current FLE textbooks and French-language comic strips. Ranked as the ninth art for the past fifty-five years, is the comic strip now considered as an art in textbooks, or even as an artistic practice, or as an authentic document that triggers language production and reception activities? What are the didactic choices of textbooks' designers when faced with this medium? We have selected ten regular FLE textbooks, designed for young adults and proposing language activities using comic books. We are interested in the didactic function of comics and the approaches proposed in these manuals to draw up a typology of the proposed uses.

**Keywords:** French comics, French as a foreign language textbook, didactic function of comics, ninth art

### Introduction

En 1985, Annie Baron-Carvais, la première universitaire française spécialiste de bande dessinée écrivait dans le premier<sup>1</sup> *Que sais-je ?* consacré à la bande dessinée : « La BD est de plus en plus utilisée pour l'apprentissage des langues. On la qualifie de « langage libérateur » (p. 78). Langage libérateur, littérature en estampes selon Töpffer (2003), littérature dessinée d'après Morgan (2003), principale application de l'art séquentiel au support papier selon Eisner (2002) ou art en expansion pour Groensteen (2015), la définition de la bande dessinée, dénommée aussi BD ou plus rarement « bédé », a suscité de nombreux commentaires.

La bande dessinée est en tout cas désormais labellisée « neuvième art », consacrée par ses dictionnaires (Gaumer 2010, Filipini 1998), ses revues spécialisées (*Neuvième Art 2.0*, *dBD*), ses écoles d'enseignement supérieur (*L'Université de Poitiers*, *l'école Pivaut*, *l'école Jean Trubert*, *l'Iconographe*, *l'école Emile Cohl*, etc.) et ses lieux de légitimation tels la *Cité internationale de la bande dessinée et de l'image* à Angoulême et le *Centre belge de la bande dessinée* à Bruxelles.

Dans cet article, et pour définir notre sujet d'étude, la bande dessinée, nous nous appuyons sur les travaux de Thierry Groensteen pour qui la bande dessinée est une forme de langage, « un ensemble original de mécanismes producteurs de sens » (2006 : 2), « une espèce narrative à dominante visuelle » (2006 : 8) et enfin, une narration figurative séquentielle. Plus précisément, nous considérerons la définition de Benoît Mouchart qui, reprenant les travaux de Scott McCloud (1999), précise que « la bande dessinée est une forme d'expression constituée d'images picturales et autres, volontairement juxtaposées en séquences, destinées

à transmettre des informations et ou provoquer une réaction esthétique chez le lecteur » (2004, p. 5). Nous étudierons la place et la fonction didactique d'extraits de bandes dessinées, publiés dans les manuels de FLE, issus de véritables formes d'expression artistique et donc considérés comme des documents « authentiques » n'ayant pas été « élaborés à des fins didactiques » (Coste, 1970) mais « élaborés par des francophones pour des francophones à des fins de communication réelle » (Cuq, dir., 2003 : 29).

### **Bande dessinée et enseignement des langues**

Comme l'a montré Gryspeerdt, sociologue des médias, l'un des premiers buts que les pédagogues ont assigné à l'enseignement des bandes dessinées est l'apprentissage de la lecture et du décodage des images (1983). En effet, la bande dessinée nous offre une interaction particulière entre le texte et l'image, appelée par Michael Nerlich, « iconotexte », c'est-à-dire « une unité indissoluble de texte(s) et d'image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui -normalement, mais non nécessairement - a la forme d'un livre » (1990 : 255). Ainsi, l'image et le texte sont-ils inséparables et co-producteurs de sens.

Selon Morlat et Tominoto, la lecture de bandes dessinées permet de mieux comprendre le comportement et la mentalité des Français. Elle offre aux apprenants la possibilité d'analyser les clichés et d'améliorer leur compétence socio-culturelle (2004 : 53). La bande dessinée est donc éducative car elle aide à comprendre des contextes spatio-temporels très éloignés de l'univers référentiel de l'apprenant. Comme le déclare Gryspeerdt : « C'est la force didactique de la bande dessinée qui s'introduit même là où le distractif est dominant, mais où la précision du vêtement, de l'habitat, de l'espace construit est requise » (1983). Cette fonction de mise en contexte est particulièrement utile pour comprendre des situations, des interactions, des dialogues mis en scène par la bande dessinée qui traite parfois avec humour des aspects de notre société. Comme le dit Laurent-Fidèle Sossouvi :

*La variété des thèmes abordés peut favoriser le développement d'un éventail de schémas, de scripts spécifiques, auxquels adhère la communauté des locuteurs natifs de la langue française. Ces schémas et ces scripts, ces représentations de situations réelles, hypothétiques ou imaginaires leur permettront de mieux comprendre, de mieux fonctionner dans un environnement communicationnel francophone, et même d'être exposés à une considérable gamme de registres oraux et écrits (2002).*

C'est notamment le cas des bandes dessinées humoristiques qui permet d'identifier des aspects conversationnels, verbaux et gestuels, associés à certaines

cultures. Par conséquent, le rôle de mise en contexte assumé par la bande dessinée est tout à fait apprécié lors de l'apprentissage d'une langue vivante étrangère (Hamez, dir., 2006).

## Problématique

Depuis cinquante-cinq ans, la bande dessinée occupe le neuvième rang dans le système des Beaux-Arts. On peut se demander si les manuels de FLE la considèrent comme un art, voire une pratique artistique ou comme un document authentique déclencheur d'activités langagières de production et de réception ? Quels sont les choix didactiques des concepteurs de manuels face à ce média ?

Dans cette contribution, nous nous interrogerons d'abord sur la place, la fréquence et la nature de la bande dessinée dans les manuels imprimés de FLE de notre corpus pour ensuite nous intéresser à sa fonction didactique et aux démarches pédagogiques proposées dans ces manuels et en dresser ainsi une typologie.

## Corpus et méthodologie

Pour réaliser cette étude, nous avons observé une quinzaine de manuels de FLE généralistes récents dont les dates de parution s'échelonnent de 2015 à 2019 et qui sont régulièrement utilisés dans le centre universitaire de français langue étrangère où nous sommes affectée. Précisons que les manuels utilisés sont choisis à chaque semestre par l'équipe pédagogique du niveau concerné. Nous avons choisi de nous intéresser à la période d'édition 2015-2019 car les manuels étudiés à l'heure où nous écrivons ces lignes, sont susceptibles d'être connus et utilisés dans de nombreux établissements enseignant le français dans le monde.

Parmi cet ensemble, nous avons sélectionné neuf manuels de FLE généralistes et un cahier d'exercices présentant la caractéristique de proposer des activités langagières à partir de supports bédéiques. Ces ouvrages s'adressent à de grands adolescents ou à de jeunes adultes inscrits dans un cursus universitaire. Publiés en France par les principaux éditeurs de Français Langue Étrangère (CLE International, Hachette français langue étrangère, Didier, Maison des langues), ils couvrent les niveaux, décrits par le *Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues (CECRL)*, du niveau A1 au niveau C1 et se réclament de la perspective actionnelle. Nous avons choisi des manuels issus de plusieurs niveaux car nous souhaitions obtenir une assez large variété d'échantillons renvoyant à différents usages pédagogiques de la bande dessinée en proposant diverses activités langagières.



Nous avons ensuite repéré les bandes dessinées dans les manuels en nous appuyant sur la définition de la bande dessinée de Benoît Mouchart citée au début de cet article (2004). Nous avons donc exclu les romans photos, les dessins de presse, les vignettes ou illustrations informatives associées à des textes et exemptes de narration, les bandes dessinées fabriquées et les combinaisons d'illustrations et de textes dépourvues de séquentialité.

Ces critères de sélection nous ont permis d'extraire treize bandes dessinées authentiques, conçues dans une démarche artistique, reproduites dans neuf manuels de FLE et un cahier d'exercices.

Niveau	Titre	Auteurs	Année de parution	Éditeur
B1	<i>Saison 3</i>	Cocton, M.-N., Cros, I., Mraz, C. <i>et alii.</i>	2015	Didier
B2	<i>Alter Ego+ B2</i>	Antier, M., Bonenfant, T., Chart, G. <i>et alii.</i>	2015	Hachette fle
A1	<i>Edito A1</i>	Alcaraz, M., Braud, C. et Calvez, A.	2016	Didier
B1.2	<i>Echo B1.2</i>	Girardet, J., Pêcheur, J.	2016	CLE International
B2	<i>Entre nous 4</i>	Avanzi, A., Malorey, C., Punières, L.	2016	Maison des langues
B2	<i>Nickel 4</i>	Auge, H., Marquet, M., Pendaux, M.	2017	CLE International
B2	<i>Tendances B2</i>	Girardet, J., Pêcheur, J.	2017	CLE International
C1	<i>Edito C1</i>	Pinson, C.	2018	Didier
B2	<i>Tendances B2 cahier d'activités</i>	Pêcheur, J., Girardet, J.	2017	CLE International
B2	<i>Cosmopolite</i>	Hirschsprung, N., Tricot, T.	2019	Hachette fle

**Tableau 1** : références des manuels analysés par année de parution

Puis nous avons étudié les treize bandes dessinées ainsi que les propositions d'exploitation pédagogique qui leur étaient associées, à l'aide de la grille d'analyse composée des critères suivants :

- présence de la bande dessinée dans le manuel ;
- taille de la bande dessinée ;
- thématique associée,
- genre,
- fonction de la BD et activités langagières proposées.

### Place et caractéristiques de la bande dessinée dans les manuels étudiés

Comme le montre le tableau ci-après, l'ensemble des manuels étudiés propose des bandes dessinées publiées en tant que documents authentiques. Mais comme nous le voyons, la bande dessinée occupe une place très restreinte dans ces livres : trois ouvrages proposent deux histoires complètes soit deux planches<sup>2</sup> assorties d'activités, les sept autres ouvrages ne proposent qu'une seule page consacrée à la bande dessinée. Dans notre corpus, le critère du niveau de compétences (B1/ B2) associé aux méthodes est un critère déterminant puisque ce sont les manuels *Saison 3*, *Nickel 4* et *Tendances B2* qui proposent chacun deux narrations complètes en bande dessinée.

Titre du manuel	Année	Type de support	Nb et n° de pages	Activités langagières proposées	Thématique	Mode de travail	
<b>Edito A1</b>	2016	2 vignettes	1 (p. 140)	Lecture de BD (textes-images) Interaction orale	La santé. Tout va bien !	Pas de format indiqué	
		Pénélope Bagieu et Boulet (2012). <i>La page blanche</i> . Editions Delcourt.					
<b>Saison 3</b>	2015	1 planche	1 (p. 17)	Interaction orale et production écrite	Unité « Prendre le temps »	Binômes	
		Vidberg Martin, 2012, <i>La météo des rôleurs</i> .					
		1 planche	1 (p. 137)	Interaction orale	Unité 7 « Se plonger dans l'histoire »	Pas de format indiqué	
Ferrandez, <i>L'Etranger</i>							
Echo B1.2	2016	1 planche	1 (p. 63)	Lecture de BD (textes –images) Interaction orale	Travailler au fil des jours	Pas de format indiqué	
		James, 2008, <i>Dans mon open space (1. Business Circus)</i> , Dargaud.					
<b>Alter Ego+ B2</b>	2015	Plusieurs vignettes	1 (p. 18)	Lecture de BD (textes-images) Interaction orale	Stéréotypes nationaux et sentiment d'appartenance	Individuel Collectif/ classe	
		Astérix et Obélix					
<b>Entre Nous 4</b>	2016	1 planche de 7 vignettes	1 (p. 92)	Lecture de BD (textes-images) Interaction orale Création de 3 vignettes		Petits groupes	
		Pedrosa Cyril, 2011, <i>Autobio</i> , Fluide Glacial.					

Titre du manuel	Année	Type de support	Nb et n° de pages	Activités langagières proposées	Thématique	Mode de travail	
<b>Entre Nous 4</b>	2016	1 planche de 7 vignettes	1 (p. 92)	Lecture de BD (textes-images) Interaction orale Création de 3 vignettes		Petits groupes	
		Pedrosa Cyril, 2011, <i>Autobio</i> , Fluide Glacial.					
<b>Nickel 4</b>	2017	1 planche de 6 vignettes	1 (p. 66)	Production et interaction orales Description/résumé	Unité « L'air du temps » / Ecologie	Pas de format indiqué	
		Ness, 2003, <i>Souriez, vous êtes radiés</i> , Echo des savanes.					
		1 planche de 9 vignettes	1 (p.114)	Lecture de BD (textes-images) Production et interaction orales	Unité « Ces objets du désir »	Pas de format indiqué	
		Maïtena, <i>Les déjantées 4</i> , Editions Métaillé.					
<b>Tendances B2</b>	2017	1 bande ou strip de 2 vignettes	1 (p. 79)	Lecture de BD (textes-images) Interaction orale	Leçon 2 « S'approprier un nouvel objet ».	Pas de format indiqué	
		Richez, Cazenove et Widenlocher, 2015, <i>Les Fondus du bricolage</i> , Bamboo Editions.					
		1 planche de 4 vignettes	1 (p.133)	Lectures de BD (textes-images) Production et interaction orales	Unité 9 Leçon 1 Gérer les relations avec les autres	Pas de format indiqué	
		Fix, 2016, <i>A la recherche du projet perdu</i> , Editions Diateino.					
<b>Tendances B2 Cahier d'activités</b>	2017	1 planche	1 (p. 8)	Lecture de BD (textes-images) Recherche d'images	Unité 0 – Leçon 2. Enrichir son vocabulaire	Pas de format indiqué	
		BD « Gloria » MMK (Marianne Maury-Kauffmann)					
<b>Cosmopolite B2</b>	2019	1 planche	1 (p. 119)	Lecture de BD (textes-images) Interaction orale	Dossier 7 Nous agissons au travail	En petits groupes	
		James, 2018, <i>Dans mon open space – Les inédits</i> , éditions Dargaud.					
<b>Edito C1</b>	2013	1 planche de 4 vignettes	1 (p. 18)	Lecture de BD (textes-images) Interaction orale	Séries mania	Pas de format indiqué	
		Castorphenixover-blog.com					

Tableau 2 : place de la bande dessinée et activités langagières proposées

Du point de vue de la désignation, la bande dessinée authentique n'est pas toujours annoncée ou reconnue comme un média à part entière dans les manuels. Le syntagme « bande dessinée » n'est parfois même pas cité dans le manuel, ce qui ne valorise pas les spécificités du genre. C'est le cas dans *Alter Ego+ B2* qui publie trois vignettes<sup>3</sup>, sorties de leur contexte, issues d'un album d'*Astérix* et qui les réduit au statut de « document » ainsi qu'à une fonction illustrative :

« Regardez les documents 1, 2, 3 et répondez.

1. Selon vous, quels pays sont représentés ?

Justifiez votre réponse avec des indices précis.

2. Que pensez-vous de ces représentations ?

Les partage-t-on dans votre pays ? »

(Antier, M., Bonenfant, T., Chart, G. *et alii*, 2015, p. 18).

Dans tous les manuels de notre corpus, à l'exception de *Nickel 4*, les bandes dessinées n'ont pas de positionnement particulier dans les unités, leçons ou séquences. Dans *Nickel 4*, les deux planches sont placées au début de deux unités car elles ont une fonction d'illustration du thème (l'avenir des villes et des campagnes et les objets de la vie quotidienne) et de déclencheur de paroles car les questions posées aux apprenants incitent à une prise de parole en continu : « Y a-t-il d'autres objets de la vie quotidienne qui vous «remplissent de rage» quand ils vous résistent ? Quelle attitude adoptez-vous alors ? » (Auge, H., Marquet, M., Pendanx, M., 2017 : 114). Les planches ont ici une fonction illustrative, informative et favorisent la participation des lecteurs à des échanges sur le thème ou la problématique qu'elles illustrent.

Notons que sur les treize extraits, deux témoignent de l'essor de la bande dessinée numérique. Il s'agit des planches suivantes :

- la « météo des râleurs » de Martin Vidberg, publiée d'abord sur le blog [vidberg.blog.lemonde.fr](http://vidberg.blog.lemonde.fr) puis dans le manuel *Saison 3* et,
- une planche d'un blog dénommé [Castorphenixover-blog.com](http://Castorphenixover-blog.com), publiée dans *Edito C1*.

Ces deux planches, initialement publiées sur support numérique, sont imprimées, ne proposent pas d'expérience interactive concernant la narration. Elles sont toutes deux publiées dans un manuel de FLE et sont donc considérées dans notre article au même titre que des extraits d'albums de bande dessinée imprimés. Précisons que les blogs de bande dessinée, qu'ils soient en ligne ou dupliqués dans un ouvrage pédagogique, présentent les mêmes caractéristiques que les albums : « une authenticité du matériel de lecture, une communauté d'intérêts entre les

auteurs et les lecteurs, une possibilité d'organiser soi-même son apprentissage, une version écrite d'une certaine langue orale familière et de dialogues, une aide à la compréhension par les dessins » (D'Hautcourt, 2008 : 234). Les manuels de FLE donnent à voir la bande dessinée numérique sous forme d'une image de blog mais n'incitent pas les apprenants à expérimenter eux-mêmes la lecture ou la production de bande dessinée en ligne.

Il convient maintenant de s'interroger sur la nature et le type de bandes dessinées sélectionnées : à quel genre appartiennent-elles ? Le choix des concepteurs de manuels est assez homogène dans la mesure où onze bandes dessinées sur treize appartiennent au genre de la bande dessinée humoristique, choix qui se justifie par l'importante composante culturelle des bandes dessinées d'humour. Deux manuels publiés chez CLE International (*Echo B1.2*) et Hachette fle (*Cosmopolite B2*) ont d'ailleurs tous deux exploité la bande dessinée de James, *Dans mon open space* qui offre une vision cynique et caricaturale de la vie professionnelle en entreprise.

### **Typologie des usages pédagogiques proposés**

L'analyse du corpus nous a permis de distinguer quatre types d'activités relatives au lexique et à :

- la lecture et la réception de la bande dessinée ;
- la production et l'interaction orales,
- la création de bandes dessinées.

### **Lire et comprendre une bande dessinée en langue étrangère**

De toute évidence, la bande dessinée, mixte de texte et d'image, combinaison spécifique de codes visuels et discursifs, invite le lecteur à une lecture très active comme l'exige la compréhension des vignettes ou cases dont la juxtaposition entraîne la vigilance à « certains rapports particuliers de complémentarité, de successivité et de coréférence à une même action ou intrigue » (Groensteen, 2007 : 32). La lecture de bandes dessinées, activité complexe, se réalise en tenant compte de l'appartenance d'une case à une chaîne narrative, des relations qui se tissent entre les cases.

Cependant, aucun manuel de notre corpus n'initie les apprenants aux codes spécifiques à la bande dessinée. C'est particulièrement visible dans le manuel *Nickel 4* qui interroge les apprenants sur les codes iconographiques de la planche « Souriez, vous êtes radiés » mais sans donner d'outils d'analyse :

- « 1. Décrivez avec précision la planche de BD ci-contre
2. Résumez en trois phrases l'histoire qu'elle raconte.
3. Quel est son message ? Par quels procédés le dessinateur le transmet-il ?
4. Partagez-vous la vision de l'auteur ? Renvoie-t-elle à une réalité ou à une évolution possible de la société ? » (Auge, H., Marquet, M., Pendanx, M., 2017).

C'est le message ou le récit porté par la bande dessinée qui est ici, un objet d'enseignement et non pas les caractéristiques de la narration icono-textuelle en tant que telles.

### La bande dessinée, déclencheur de parole

La bande dessinée est un déclencheur de parole dans la mesure où les questions posées dans le manuel vont élargir le thème abordé, favoriser les échanges et éventuellement susciter un véritable débat. Ces documents authentiques de type artistique sont associés à un appareil didactique favorisant le commentaire oral. Par ailleurs, grâce aux réflexions que les planches suscitent, les apprenants vont développer leur compétence socio-culturelle. En effet dans deux manuels (respectivement *Saison 3* et *Alter Ego+B2*), nous retrouvons des échanges portant sur les stéréotypes et les clichés à l'œuvre dans les bandes dessinées :

- « Quels clichés sur les Français et la météo française sont exprimés dans cette bande dessinée « ? » (Cocton, M.-N., Croz, J., Mraz, C. *et alii*, 2015 : 17).
- « Que pensez-vous de ces représentations ? Les partage-t-on dans votre pays ? » (Antier, M., Bonenfant, T., Chart, G. *et alii*, 2015 : 18).

L'image est complémentaire aux contenus linguistiques et facilite donc la compréhension de ces derniers. Sa fonction est référentielle.

Au même niveau (B2), la bande dessinée peut déclencher aussi des activités de type argumentatif, ouvrir le débat sur des problèmes de société.

C'est le cas dans *Cosmopolite B2* :

« Échangez. Aimerez-vous utiliser ce type de technologie ? Pourquoi ? »  
(Hirschsprung, N., Tricot, T., 2019 : 65).

Et dans *Écho B1.2.* :

« Lisez la bande dessinée de James.

a. De qui et de quoi se moque l'auteur de la BD ?

b. Donnez des idées à James. Recherchez des idées humoristiques dans les activités professionnelles que vous connaissez (entreprises, écoles et universités, administrations) » (Girardet, J., Pêcheur, J., 2016 : 62).

Ainsi, la bande dessinée favorise-t-elle les échanges, ouvre-t-elle le débat en faisant ressortir des éléments pertinents ou des stéréotypes à analyser, autant d'activités qui développent la compétence interculturelle et socioculturelle.

Genre narratif par excellence, la bande dessinée permet aux apprenants de développer également leurs compétences narratives et descriptives, notamment dans le cas des adaptations littéraires, tel cet extrait de *l'Etranger* dans *Saison 3* :

« 1. Ouvrez l'œil !

Regardez la bande dessinée. Décrivez la scène. Qu'a-t-il pu se passer avant ? » (Cocton, M.-N., Croz, J., Mraz, C. *et alii*, 2015 :137).

Dans *Tendances B2*, il s'agit aussi de développer la compétence narrative à l'oral :

« 4. En petit groupe, imaginez une suite à la bande dessinée de la page suivante. À quoi pourraient servir d'autres objets de la maison ? » (Girardet, J., Pêcheur, J., 2017 : 78).

Cette tâche suscite des oraux ou des écrits dits « de travail », c'est-à-dire des productions transitoires réalisées au sein de petits groupes, destinées à construire la compréhension et favorisant l'émission d'hypothèses sur la suite de l'histoire.

Ainsi que dans *Entre nous 4* :

« Lisez la planche de bande dessinée (BD). Quel est le sujet abordé ? Comment se sentent les personnages dans la salle de cinéma ? que font-ils en sortant ? (Avanzi, A., Malorey, C., Punières, L., 2016 : 93).

Dans *Entre nous 4*, il s'agit bien de créer une expansion narrative pour proposer une explicitation à la scène dans le cinéma où les personnages vont prendre conscience des dangers qui menacent la planète, au plan écologique.

### **Bande dessinée et vocabulaire**

Comme un texte, la bande dessinée peut aussi être prétexte à des exercices lexicaux d'abord sur la base d'un repérage. Il en est ainsi dans *Tendances B2* :

« Lisez la bande dessinée de « Gloria ». Quels sont les mots qui appartiennent au vocabulaire de l'informatique ? » (Girardet, J., Pêcheur, J., 2017 : 8).

C'est dans ce cas, le texte des bulles et des récitatifs qui va offrir aux apprenants la possibilité de construire des réseaux sémantiques, essentielle pour l'acquisition du vocabulaire.

## Création de bandes dessinées

À l'heure de la perspective actionnelle, initiée en 2001, par le Conseil de l'Europe dans le *Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues*, il est étonnant de ne relever aucun projet de création de bande dessinée.

La mise en œuvre de la perspective actionnelle, nouvelle configuration didactique, aurait pu permettre à la bande dessinée d'être intégrée dans des démarches de projet (Hamez 2006, Hamez, Lepez 2009) et aux apprenants de participer en tant que sujet social dans un projet collaboratif. Un seul manuel de notre corpus propose une tâche de création de trois vignettes qui met en œuvre plusieurs compétences personnelles et langagières lors de la réalisation de la suite d'un récit à l'aide d'images et de textes. Il s'agit du manuel *Entre nous 4* :

« En petits groupes, imaginez la suite de l'histoire si les personnages avaient choisi l'option A. Qu'auraient-ils pu faire ? Rédigez ou dessinez trois vignettes » (Avanzi, A., Malorey, C., Punières, L., 2016 : 92).

Cette proposition de création de vignettes nous semble emblématique de la pédagogie du projet. L'enchaînement des différentes activités encourage en effet la coopération, le travail collaboratif entre les acteurs du projet et favorise les échanges (Hamez, 2012).

## Conclusion

L'étude de notre corpus composé de neuf manuels récents et d'un cahier d'exercices a montré que la bande dessinée occupait une place très restreinte dans les ensembles pédagogiques et que les narrations complètes en bande dessinée apparaissaient dans notre corpus à partir du niveau B1. En outre, notre recherche a permis de faire apparaître les choix didactiques des concepteurs de manuels concernant l'exploitation de la bande dessinée, document authentique en classe de FLE. Les différentes activités langagières proposées par les concepteurs s'inscrivent dans le domaine du lexique, de la lecture et de la réception de bandes dessinées, de la production et de l'interaction orale. La création de bandes dessinées, proposée dans un manuel, permet de développer, entre autres, des compétences narratives.

Étant donné la complexité et la variété de la bande dessinée francophone, il serait intéressant de poursuivre notre recherche en analysant un corpus de manuels de français langue étrangère plus important, composé d'ensembles pédagogiques édités dans des pays francophones qui reconnaissent les potentialités éducatives de la bande dessinée et s'appuient sur des extraits d'albums publiés par exemple en Afrique francophone, en Belgique, en Suisse, au Québec. L'analyse d'un tel corpus pourrait enrichir la connaissance de la didactique de la bande dessinée francophone.



## Bibliographie

### Références méthodologiques et conceptuelles

- Baron-Carvais, A. 1985. *La bande dessinée*. Coll. *Que sais-je ?* Paris : Presses Universitaires de France.
- Coste, D. 1970. « Textes et documents authentiques au niveau 2 ». *Le français dans le monde*, n° 173.
- Cuq, J.-P. (Dir.) 2003. *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*. Asdifle, Paris : CLE International.
- D'Haucourt, A. 2008. « Un nouvel outil pour l'apprentissage de la lecture du français : les blogs BD ». *Journal of Inquiry and Research*. Kansai Gaidai University.
- Eisner, W. 1997. *La bande dessinée art séquentiel*. Trad. Eric Gratien. Vertige Graphic.
- Filippini, H. 1998. *Dictionnaire encyclopédique des héros et auteurs de BD*. Opera Mundi.
- Gaumer, P. 2010. *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*. Larousse.
- Groensteen, T. 2006. *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Groensteen, T. 2007. *La bande dessinée mode d'emploi*. Paris : Les impressions nouvelles.
- Groensteen, T., Peeter, B. 1994. *Töppfer : l'invention de la bande dessinée*. Paris : HermaPann.
- Gryspeerd, A. 1983. *Usages scolaires des médias*. Louvain-la-neuve : Cabay.
- Hamez, M.-P. (Dir.) 2006. *La bande dessinée. Les Langues Modernes*, n° 4.
- Hamez, M.-P. 2006. « Créer une BD en classe de FLE ». *Les Langues Modernes*, n° 4, p.53-59.
- Hamez, M.-P., Lepez, B. 2009. « Travailler en projet avec la bande dessinée dans une perspective actionnelle ». *Le français dans le monde, recherches et applications*, n° 45, p.62-70.
- Hamez, M.-P. 2012. « La pédagogie du projet : un intérêt partagé en FLE, FLS et FLM ». *Le français aujourd'hui*, n° 176, p.77-90. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2012-1-page-77.htm> [consulté le 10 mai 2020].
- McCloud, S. 1999. *L'art invisible*. Vertige Graphic.
- Morgan, H. 2003. *Principes de littératures dessinées*. Editions de l'An 2.
- Morlat, J.-M., Tomimoto, J. 2004. *La bande dessinée en classe de langue*. Rencontres Pédagogiques du Kansai. [En ligne] : [http://www.rpkansai.com/bulletins/pdf/018/052\\_056\\_morlat.pdf](http://www.rpkansai.com/bulletins/pdf/018/052_056_morlat.pdf) [consulté le 10 mai 2020].
- Mouchart, B. 2004. *La bande dessinée*. Paris : Editions Le Cavalier Bleu.
- Rouvière, N. 2012. *Bande dessinée et enseignement des humanités*. Grenoble : Ellug, coll. « Didaskein ».
- Rouvière, N. 2013. *Enseignement (1) : enseigner avec la bande dessinée*. Neuvième Art 2.0. [En ligne] : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article523> [consulté le 10 mai 2020].
- Sossouvi, L.-F. 2002. « Les attitudes d'apprenants taiwanais de langue étrangère à l'égard de la bd et quelques implications ». *Linguistik Online*, n° 55.
- Töpffer, R. 2003. *Essai de physiognomie*. [Préfacé par Thierry Groensteen] Eclat.

### Manuels de français consultés

- Alcaraz, M., Braud, C., Calvez, A. 2016. *Edito. Méthode de français*, niveau A1. Didier.
- Antier, M. Bonenfant, J., Chort, G., et alii. 2015. *Alter Ego+ B2*. Hachette français langue étrangère.
- Auge, H., Marquet, M., Pendax, M. 2017. *Nickel 4. Méthode de français*. CLE International.
- Cocton, M.-N., Cros, I., Mraz, C., et alii. 2015. *Saison 3. Méthode de français*. Didier.
- Girardet, J., Pêcheur, J. 2016. *Echo B1.2. Méthode de français*. CLE International.
- Girardet, J., Pêcheur, J. 2017. *Tendances B2. Méthode de français*. CLE International.

Hirschsprung, N. 2017. *Cosmopolite A2. Méthode de français*. Hachette français langue étrangère.

Hirschsprung, N., Tricot, T. 2019. *Cosmopolite B2. Méthode de français*. Hachette français langue étrangère.

Pinson, C. 2018. *Edito niveau C1. Méthode de français*. Didier.

## Notes

1. Cet ouvrage intitulé *La bande dessinée* est paru en janvier 1985 sous le numéro 2212.
2. La planche de bande dessinée correspond à ce qui sera publié sur une page de revue ou d'album (Gaumer, 2010 : 629).
3. La planche originale est composée de plusieurs dessins représentant chacun une séquence, un moment précis ; ces illustrations interdépendantes forment ce que l'on a coutume d'appeler les vignettes ou les cases (Gaumer, 2010 : 821).



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

# Le français par le neuvième art, facteur de développement de la compréhension et de l'argumentation

**Nawal Boudechiche**

Université Chadli Bendjedid, El-Tarf, Liped/UBMA, Algérie  
boudechichenawal@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2700-7432>

Reçu le 23-10-2020 / Évalué le 17-02-2021 / Accepté le 17-05-2021

## Résumé

Amender son lexique et comprendre un aspect de la culture de la langue d'apprentissage pour être en mesure de développer une compétence argumentative à son égard est l'objectif de notre contribution, que nous avons menée auprès d'étudiants de français langue étrangère afin de leur faire découvrir un mode de déplacement adopté en France. Les résultats obtenus dévoilent l'intérêt de l'usage de la bande dessinée et son effet sur le développement de la compréhension en langue étrangère laquelle a conduit à diverses stratégies argumentatives écrites. Ces données nous engagent à encourager l'usage de la bande dessinée en tant qu'outil d'élaboration des connaissances en didactique du français langue et culture étrangères.

**Mots-clés** : bande dessinée, compréhension, argumentation, français langue étrangère, littératie multimodale

## El francés a través del noveno arte, un factor en el desarrollo de la comprensión y la argumentación

## Resumen

Desarrollar el propio léxico y comprender un aspecto de la cultura de la lengua de aprendizaje para poder desarrollar una competencia argumentativa al respecto es el objetivo de nuestro aporte, que hemos realizado con estudiantes de francés como lengua extranjera para presentarles un modo de viaje adoptado en Francia. Los resultados obtenidos revelan el interés del uso del cómic y su efecto en el desarrollo de la comprensión de lenguas extranjeras lo que ha dado lugar a diversas estrategias argumentativas escritas. Estos datos nos comprometen a fomentar el uso del cómic como herramienta para desarrollar conocimientos en la enseñanza del francés como lengua y cultura extranjeras.

**Palabras clave**: tira cómica, comprensión, argumentación, francés Lengua Extranjera, alfabetización multimodal

## French through the ninth art, a factor in the development of understanding and argument

### Abstract

Developing one's lexicon and understanding an aspect of the culture of the learning language in order to be able to develop an argumentative competence on the matter is the objective of our contribution, which we conducted with students of French as a foreign language in order to introduce them to a mode of travel adopted in France. The results obtained reveal the interest of the use of comics and its effect on the development of foreign language comprehension which has led to various written argumentative strategies. These data commit us to encouraging the use of comics as a tool for developing knowledge in the teaching of French as a foreign language and culture.

**Keywords:** comic strip, comprehension, argumentation, French as a foreign language, multimodal literacy

### Introduction<sup>1</sup>

De notre posture de didacticienne de français langue étrangère, la bande dessinée, au regard de la synergie qu'elle crée entre le texte et l'image, peut être un important outil d'appréhension de la langue-culture d'apprentissage et ce particulièrement compte tenu de la valeur qui lui a été accordée ces dernières années. En effet, au carrefour de l'art et de la narration, la bande dessinée contribue à présenter, expliquer, suggérer et convaincre de valeurs et de faits passés et contemporains de l'ordre de l'historique, du culturel, du politique, du fictionnel, du littéraire, du documentaire, du sociétal, ou tout autre. Davantage encore, les rédacteurs de la revue *Débat*<sup>2</sup> notent qu'elle serait un « support de la réflexion, (...), un vecteur didactique dont on ne soupçonnait pas l'efficacité » (2017 : 4). C'est à cet effet que nous l'avons mobilisée pour amener des étudiants à comprendre la signification du covoiturage et argumenter une prise de position à son égard. Le recours à la bande dessinée n'a pas été arbitraire ; bien au contraire puisque l'image soutenant le texte est reconnue « dans son aptitude à piloter la narration » (Rouvière, 2012 : 7) et par ricochet, dans son pouvoir de dynamiser la verbalisation de la pensée. En outre, il convient de préciser que la littératie médiatique multimodale est une voie promouvant l'enseignement/apprentissage d'une langue par le biais de ressources telles que la bande dessinée, notamment en raison de la présence permanente de la multimodalité dans le contexte social de tout apprenant d'une part, et de son rôle dans le développement de la compétence communicative d'autre part, comme l'attestent Lebrun, Lacelle et Boutin en considérant que « la

compétence à comprendre et à utiliser l'image est devenue un prérequis de la compétence à communiquer » (2013 : 75). Cette conception nous permet de nous inscrire à l'ère actuelle de la littératie qui ne se limite plus à l'agir par le texte mais le dépasse pour appréhender un agir par divers modes sémiotiques.

### **Entre la didactique du français langue étrangère et la bande dessinée : des liens à consolider**

La didactique du français langue étrangère s'intéresse à l'enseignement de la langue française à un public non natif de cette langue. Elle vise donc à développer des compétences disciplinaires et transversales permettant à tout apprenant de communiquer et d'agir selon ses besoins et les exigences de la situation. Parmi ces compétences à installer et consolider tout au long de la formation, l'exploitation de l'information ne saurait être sous-estimée au regard de son rôle pour enrichir les connaissances lexicales et encyclopédiques, construire sa vision du monde et former son esprit critique. La disponibilité des informations sous une variété de formes et de formats pourrait créer un environnement didactique fécond au développement des compétences translittéraciques des apprenants en français langue étrangère. En effet, les auxiliaires didactiques mobilisés en tant que ressources de médiation didactique peuvent être de l'ordre du textuel, de l'oral, de l'iconique ou du numérique dans le dessein d'amener l'étudiant à s'informer, se former et communiquer. Dans un contexte d'apprentissage guidé, ces outils ont été mobilisés par les enseignants depuis les premières méthodologies d'enseignement/apprentissage des langues et continuent à être une manne pour développer la culture d'enseignement et la culture d'apprentissage. Dans cette visée, en suivant Wirthner (2017 : 240) pour laquelle « savoir choisir les ressources utiles pour agir dans des situations nouvelles est un signe de compétence professionnelle », nous avons sciemment introduit l'usage d'un support hybride, celui de la bande dessinée, afin de faire découvrir aux apprenants un aspect du mode de vie des natifs de la langue d'apprentissage ; une façon différente de penser les déplacements dans le pays de la langue cible. Puisque la « bande dessinée est un phénomène social digne d'intérêt » (Gonçalves, 2017 : 172), elle peut représenter un mode de communication concourant « à la connaissance d'autres cultures et à la découverte d'autres regards sur le monde » (Mouchart, 2017 : 79). C'est la raison pour laquelle nous l'avons exploitée en tant que médium entre le savoir et l'apprenant ; un outil donc à vertu didactique de médiation. Il convient de noter que la bande dessinée a intéressé plusieurs travaux didactiques l'ayant considérée comme « *appât* » pour l'enseignement de la philosophie (Gonçalves, 2017 : 169) ou de la vulgarisation des connaissances historiques comme l'atteste la collection

Larousse intitulée « Histoire de France » où la bande dessinée est reconnue en tant que support de la « culture visuelle » de l'Histoire « voir la Grande Guerre, ne plus se contenter de la raconter, mais la montrer et lui donner chair: voilà ce que propose la bande dessinée » (Vincent, 2017 : 176). Cet avis est justement le propre de Guay et Charrette (2009) pour lesquels le visuel est le support privilégié de formation de la culture des apprenants des temps modernes.

Bien des travaux renforcent notre recours réfléchi à la bande dessinée. En effet, le domaine de l'apprentissage de la langue n'est pas étranger à son exploitation en classe. Giguère en donne un exemple permettant le développement de la compétence scripturale : « il s'agit de donner à lire une bande dessinée de qualité qu'ensuite les étudiants devront eux-mêmes transposer en prose. L'exercice met à l'épreuve, notamment, leur maîtrise de la langue (vocabulaire, syntaxe, pouvoir d'évocation, style), leur capacité à lire une image (l'image BD est une image qu'on lit) et leur sens de la narration » (2008 : 46). De son côté, Boutin propose de l'exploiter pour travailler la cohérence textuelle en avançant que « le dialogue se veut une illustration explicite, simple et directe des phénomènes de progression de l'information, d'absence de contradiction et de constance des points de vue » (2008 : 50). Pour Lapierre (2008 : 54), la bande dessinée contribue à « peaufiner leur logique narrative ». Il note à cet effet qu'elle favorise un travail sur la substitution en proposant « de choisir une séquence dans une bande dessinée et de faire disparaître le texte des phylactères (bulles) afin que les élèves y inscrivent de nouvelles répliques, tout en tenant compte du contexte énoncé et des informations fournies par les images » (Lapierre (2008 : 54). En lien avec la compréhension de l'écrit, Faïd (2014), dans sa thèse de doctorat, évalue les effets de la médiation didactique par la bande dessinée.

En définitive, force est de constater que « la bande dessinée de non-fiction s'inscrit plus largement dans un désir généralisé qui tend à réenchanter nos façons d'apprendre » (Vandermeulen, 2017 : 207). Ce réenchancement pourrait s'expliquer par le fait que nous possédons un faisceau de capacités ou d'intelligences que nous coordonnons pour percevoir les faits. Et puisque la bande dessinée est un langage articulant texte et image, elle serait plus en faveur d'un développement optimal du traitement visuel des informations qui déjà motive les apprenants de notre ère. Nous y adjoignons à cela, les conquêtes réalisées par la bande dessinée dans le domaine culturel : septième art, littérature, télévision, théâtre, jeux vidéo, dessins animés, ...etc. De ce fait, l'environnement didactique ne pouvait plus faire fi des apports de la bande dessinée à l'activité apprenante. Son usage didactique permet d'amender les connaissances et les compétences en favorisant un passage plus solide de la littératie vers la littératie multimodale puisque la première est la

capacité de tirer profit de l'information écrite pour agir dans différents contextes (OCDE, 2000), et la seconde dépasse le support écrit traditionnel pour être, en paraphrasant Lacelle et Lebrun (2014), la capacité de comprendre et de produire divers supports médiatiques multimodaux pour agir selon les besoins.

### Echo d'un terrain, paramètres contextuels et méthodologiques

L'idée d'exploiter une bande dessinée dans un cours de français langue étrangère à l'université Chadli Bendjedid, sise El -Tarf (Algérie) est née dans une conjoncture particulière : la grève de la SNCF en 2019 en France a perturbé grandement, voire gelé, le transport et les déplacements des personnes. Nous nous sommes alors posé la question suivante : Comment les Français font-ils pour pallier ce problème et aller au travail ? Le covoiturage a été une des principales solutions trouvées. Nous avons associé cette idée à un constat observable quotidiennement : le parking de l'université où nous exerçons notre profession, et particulièrement la partie réservée aux étudiants, est bondé de voitures. Nous avons ainsi mis en relation ces deux faits afin de favoriser le développement de la compréhension, laquelle développe à son tour la compétence langagière argumentative écrite des apprenants par la connaissance d'un aspect de la culture de la langue cible. De cette idée, nous avons conduit une pratique de classe dans le dessein d'appréhender l'effet de la bande dessinée sur la compréhension et la verbalisation du positionnement argumenté des étudiants au sujet de ce mode de déplacement. En effet, le choix de l'argumentation n'est pas fortuit. Nous référant à Fournier (2007 : 1) pour lequel « exploiter l'information engage généralement à exercer son jugement critique », nous ambitionnons de développer leur compétence d'exploitation de l'information par la compréhension puis l'incitation à porter un regard réfléchi sur cet aspect évoqué par la bande dessinée.

### Choix du support

La bande dessinée proposée, la *mini bande dessinée* plus exactement intitulée « Le covoiturage métropolitain<sup>3</sup> » se caractérise par une variété de plans reflétant des vues tantôt éloignées et tantôt rapprochées mettant en exergue les actions et les dialogues des personnages. Nous constatons également la présence de gros plans (vignettes 2 et 3) invitant le lecteur à focaliser son attention sur les traits des visages des interlocuteurs exprimant leurs sentiments ou émotions (surprise, inquiétude, joie, rassurance). Pour activer ce discernement des émotions les bédésistes usent de ce qu'ils nomment une vue émotionnelle qui concoure à son tour à la compréhension du message, voire même à la prise de position par rapport au thème de la bande

dessinée. Concernant ce paramètre, il est fortement rappelé et mis en valeur par la bande dessinée lors de la septième et dernière vignette où l'effet de stylisation de l'action du véhicule est notable lorsque le bédéiste transcrit le mouvement de la voiture servant au covoiturage en évoquant son utilité lors d'une panne de voiture. Nous constatons aussi que le choix de l'arrière-plan, plantant le décor et la scène de manière globale, aide à son tour à la compréhension de la visée explicative de la bande dessinée. Il constitue de ce fait un adjuvant à la compréhension de la situation évoquée par ce média. Enfin, le rythme chronologique exprimé au niveau de la bande dessinée est non négligeable dans la compréhension de la visée positive adoptée par le bédéiste à l'égard du covoiturage : l'écoulement du temps de l'échange verbal se déroule au présent, à propos d'une situation problème qui se présentera dans le futur proche « demain » et enfin, le « lendemain matin », le problème est résolu en toute quiétude. La compréhension de ce déroulement temporel des événements et des émotions est inférée grâce à la capacité interprétative du lecteur à extraire la signification de l'emploi des césures entre les vignettes ainsi que le recours à l'ellipse pour son pouvoir dans l'élaboration de représentations sémantiques comblant les trous sémantiques de la bande dessinée, particulièrement les vignettes 5 et 6.

### **Public interrogé**

Notre public est constitué d'étudiants de première année (N=20) et deuxième année (N=13) master « Didactique du français langue étrangère ». Ils ont donc terminé leur formation en licence et s'engagent dans un parcours supérieur afin d'être potentiellement professeurs de langue française au cycle secondaire de l'enseignement obligatoire, ou concourir pour l'obtention d'une place pédagogique en formation doctorale. Ils représentent la totalité des apprenants inscrits durant cette année universitaire et leur âge varie entre 22 et 30 ans<sup>4</sup>.

### **Collecte des représentations initiales**

Lors de la première séance de travail, nous avons interrogé les apprenants sur le mot covoiturage par le biais de la consigne suivante : « Connaissez-vous le mot covoiturage ? Quelles sont les informations que vous possédez à ce sujet ? Ou alors, que peut-il signifier à votre avis ? ».

Sur l'ensemble des interrogés, trois personnes (deux étudiantes de Master 2 et un étudiant de Master 1) possédaient des informations sur ce mot et connaissaient ce mode de déplacement. Voici leurs réponses transcrites en l'état (avec leurs erreurs de langue) :



Étudiante 1 :

*Le covoiturage désigne une manière de déplacement inventée par les pays développés et (pour) ce pour atténuer le problème que rencontre les personnes surtout aux heures de pointes. Quatre moments difficiles à savoir le matin à 8 heures, à (12) midi, parfois début d'après-midi et enfin le soir.*

Étudiante 2 :

*Je connais le mot. C'est un concept solution que les sociétés occidentales ont adopté pour réduire les problèmes de déplacement soit pour leur coût ou pour réduire les effets de pollution. C'est la prise d'une seule voiture pour deux ou plusieurs personnes qui vont dans la même direction en même temps ».*

Étudiant 3 :

*« Le covoiturage est un nouveau terme qui désigne la collaboration (de deux personnes) d'une voiture pour deux personnes inconnues qui veulent passer le même chemin (la même route) on trouve par exemple une personne qui veut voyager de 'Alger à Annaba et qu'il ne veut pas y aller tout seul dont il met une annonce.*

Tous les autres étudiants ignoraient la signification du covoiturage et diverses hypothèses de sens ont été formulées :

Étudiante 3 : une voiture à double volant

*Honnêtement j'ai pas entendu ce mot auparavant. Mais par la division de ce mot qu'il est tout d'abord un nom du verbe peut être covoiturer, ça comme l'indique « en groupe » ou bien « avec » et le radical voiture qu'elle est un (outil) moyen de transport. Donc j'ai pensé qu'il y a une nouvelle voiture avec une nouvelle option qui est le conduit entre deux personnes c'est à dire cette voiture a deux volants qui permettent de chacun de conduire en parallèle.*

Étudiante 4 : Plus loin que le double volant, c'est la double commande désigne la conduite d'une voiture ensemble c'est-à-dire une conduite collaborative et coopérative parce que on peut trouver une voiture de double volants et double pédales en côté gauche et en côté droit. (Comme l'avion que) c'est comme l'avion il y a un volant pour le pilote et un autre pour (le) qui aide le pilote.

Étudiante 5 : Cette fois-ci, c'est une conduite double alternée

*je trouve qu'il s'agit d'aider les chauffeurs des grandes lignes (ou) de la conduite ça veut dire le chauffeur va conduire une distance et l'autre va terminer et ainsi de suite.*

Étudiante 6 : une construction collective de voiture

*Je n'ai jamais entendu ce mot mais je dois essayer comme même de décomposer le mot en trois parties :*

*Co=c-à-d en collaboration, ensemble.*

*Voiture=c'est l'engin*

*Age=c'est un suffixe qu'on utilise pour nominaliser. Donc, à mon avis c'est l'acte de construire des voitures en collaboration.*

Étudiante 7 : une réflexion collective sur le design d'une voiture

*J'ai jamais entendu ce mot. Il peut signifier une coopération entre un groupe de personne à faire un désign de voiture c'est-à-dire un modèle de voiture.*

Au final, tantôt décomposé en préfixe, suffixe et radical, tantôt associé à des connaissances antérieures, les étudiants ont tenté d'appréhender la signification de ce mot. Cette étape de collecte des connaissances naïves est fondamentale dans tout processus d'enseignement/apprentissage afin de mettre à jour les premières idées des apprenants et envisager la suite du processus de formation.

### **Effet de la bande dessinée**

Suite à la formulation de ces hypothèses de sens du mot covoiturage, nous avons introduit la bande dessinée en tant qu'outil d'aide à la compréhension et en tant que tel, médium de reconstruction des informations favorisant l'amendement des structures cognitives naïves et leur transformation en « schémas explicatifs de plus en plus puissants, s'exerçant dans des contextes plus vastes » (Borun, Massey, Lutter, 1994 : 28). Dans cette conjoncture, nous nous interrogeons sur la plus-value que ce médium peut apporter à l'apprentissage du français langue étrangère en formulant plus spécifiquement cette interrogation de la manière suivante : quelle peut être la plus-value de l'emploi de la bande dessinée à la didactique de la compréhension et de l'écrit argumentatif en français langue et culture étrangères ?

Notre questionnement appréhende deux activités langagières, raison pour laquelle nous formulons deux hypothèses de recherche.

En tant que support multimodal associant le discursif et l'iconographique, la bande dessinée bonifierait la compréhension en langue étrangère.

La bande dessinée abordant des thématiques en rapport avec la langue-culture d'apprentissage, elle pourrait être une plus-value au développement de connaissances culturelles associées à une compétence argumentative écrite.

Afin de vérifier ces hypothèses de recherche, les étudiants sont invités à lire ce document (voir lien *supra*) dans le dessein de saisir la signification de ce nouveau

mot et de rédiger, par la suite, un texte répondant à la consigne suivante :

« Selon la posture argumentative que vous adopterez, si vous devenez partisan du covoiturage, rédigez un texte incitant vos condisciples à créer un site de covoiturage pour étudiants. Dans le cas contraire, si vous êtes détracteur, rédigez un texte incitant vos condisciples à éviter le covoiturage en tant qu'éventuel mode de déplacement pour étudiants ».

### Principaux résultats

Quelle que soit la posture adoptée, les textes produits par les apprenants réverbèrent une compréhension juste de la signification du mot covoiturage. En voici deux exemples :

Exemple 1 : *Le covoiturage est un thème d'actualité récent qu'on définit comme un moyen de déplacement où les gens se partagent une voiture pour voyager ensemble ou aller au travail.*

Exemple 2 : *Le covoiturage est un nouveau mode de déplacement solidaire et citoyen. Il consiste à ce qu'un nombre de personnes fasse un trajet ensemble et cela dans une seule voiture en moyennant une participation aux frais.*

Ainsi, en comparant les représentations ou connaissances naïves des apprenants aux connaissances élaborées, suite à la lecture de la bande dessinée, nous pouvons conclure à l'existence d'un changement conceptuel en faveur d'un effet notoire de la bande dessinée sur la compréhension du mot covoiturage.

Les textes produits nous permettent, par conséquent, de vérifier la validité de la première hypothèse. La bande dessinée, composée d'images et d'un texte à visée dialogique explicative, le tout organisé selon une temporalité explicite, a permis aux étudiants d'appréhender la signification du covoiturage. Cette raison est également explicitée par Giguère (2008 : 44) pour lequel « en bande dessinée, cette fusion du texte et de l'image s'articule à travers une succession de vignettes interdépendantes qui portent un sens et, bien que ce ne soit pas un critère exclusif, engendrent la narration ». Cet effet sur la compréhension se justifie aussi parce qu'« elle contribue à l'organisation logique et à l'articulation claire de la pensée en fonction d'une intention » (Giguère, 2008 : 44). Enfin, il convient également de préciser que la bande dessinée pourrait être considérée comme un élément catalyseur de l'activité de compréhension en raison de son utilité en termes de gestion temporelle puisqu'elle est « *l'art du raccourci* » (Giguère, 2008 : 45). En peu de temps et en mobilisant peu de moyens, elle a permis de saisir la signification de ce mot qui était auparavant totalement inconnu.

Concernant le second volet de notre étude, les textes des étudiants mettent en œuvre des techniques discursives relevant de l'argumentation, en reflétant soit une position d'adhésion, soit de rejet. La verbalisation dénote l'usage de deux stratégies argumentatives explicites mobilisant une gamme d'arguments et parfois de contre arguments afin d'expliciter une posture de convaincre en s'adressant à la raison, ou de persuader en invoquant les sentiments.

Nous analysons en premier lieu le positionnement de l'auteur : de quelle manière s'est manifestée la posture argumentative ? Par effacement énonciatif en tant que « tentative de neutraliser sa parole en tentant de gommer aussi efficacement que possible sa subjectivité » (Amossy, 2008 : 33) ou au contraire par une présence énonciative mettant l'ethos en action.

Exemple 1 : *Ce concept m'a vraiment intéressée, et il a capté mon attention en tant qu'étudiante, car je trouve qu'il a plusieurs avantages.*

Exemple 2 : *moi je supporte cette activité et j'encourage les étudiants à créer un site de covoiturage à cause des...*

Exemple 3 : *mais personnellement en tant qu'étudiante je ne l'encourage pas, car je le considère comme une façade qui présente de nombreux inconvénients.*

De l'ensemble des textes produits, nous notons une nette présence auctoriale renvoyant à une forte mise en valeur de l'ethos par l'emploi du pronom personnel « je », ou du pronom tonique « moi » ou encore par l'usage de l'adverbe « personnellement ». Dans une perspective dialogique, le pathos est également interpellé pour tenter de rallier les lecteurs au positionnement argumentatif adopté. Sur le plan linguistique, cet autre est sollicité de diverses manières :

Exemple 1 : *Vous arrivez souvent en retard à l'université ? Cela vous pose des problèmes au niveau de l'administration ? Vous dépensez beaucoup d'argent pour payer les frais quotidiens de transport ? Vous êtes dégoûté du transport en commun et l'embouteillage ? Nous devons ensemble créer un site internet qui va nous permettre de choisir notre destination.*

Nous constatons l'interpellation de l'autre par l'emploi du pronom personnel « vous » ; de même que l'usage du pronom personnel « nous », un « nous » pluriel collectif dans une approche de connivence, une tentative d'allier le pathos à l'éthos, conférant au discours une force de persuasion.

Exemple 2 : *Ne vous inquiétez pas, dans le cas d'un accident vous êtes couvert.*

Une approche rassurante est déployée afin de faire adhérer l'autre par l'emploi de la phrase « ne vous inquiétez pas » en tant que stratégie discursive.

Sur le plan du logos, d'un point de vue linguistique, les enchaînements argumentatifs présentés par les étudiants sont verbalisés par l'emploi d'articulateurs logiques et chronologiques, à l'exemple de : tout d'abord, ensuite, deuxièmement, en plus, enfin, donc, car, pour conclure. Sur le plan référentiel, ces arguments relèvent divers ordres : écologique, financier, social, socioculturel, etc. En voici deux exemples :

Exemple 1 : Partisan du covoiturage

*Tout d'abord, c'est une véritable solution écologique, car il diminue la pollution et l'embouteillage, par le fait d'utiliser une seule voiture.*

*Ensuite, ce moyen de transport permet de réduire la somme d'argent du voyage (l'assurance de la voiture, et des passagers, le prix de l'essence). C'est un gain économique, car le prix du voyage sera partagé entre tous les passagers et même le conducteur.*

*Je trouve que ceci représente un grand avantage pour nous, vue que notre bourse d'étudiants ne suffit pas pour faire un long trajet et peut être même un qui est court*

*Enfin, je trouve qu'en créant un site de covoiturage, ça nous permettra de voyager ensemble si l'un de nous ne possède pas une voiture, on peut aussi ajouter la sélection de personnes (la possibilité de choisir les personnes qu'on connaît le mieux et qui ont le même trajet que nous), si c'est le cas d'un voyage par exemple.*

*Pour conclure, je considère le covoiturage comme étant un mode de déplacement à la fois économique et social.*

Exemple 2 : Opposant au covoiturage

*Certes que le covoiturage possède des multiples avantages, entre autres économiser les frais de déplacement, diminuer la pollution, favoriser les rencontres, ...etc. mais personnellement en tant qu'étudiante, je ne l'encourage pas, car je le considère comme une façade qui présente de nombreux inconvénients, à savoir :*

*D'abord, prendre en commun un trajet avec des inconnus, nous procure de l'insécurité, car nous n'avons pas une connaissance auparavant ni du conducteur, ni des passagers avec lesquels nous partageons la route, et surtout pour un long trajet.*

*Ensuite, prendre la route avec un inconnu, n'est pas du tout de notre tradition, ni de notre culture, ni de notre religion, car par exemple : mon heure de départ habituelle au travail avant d'aller à l'université est trop tôt, environ cinq heures du matin, et cela vu la distance entre mon domicile et mon travail, donc si quelqu'un me voit monter avec un inconnu à cette heure-ci, je vais avoir une mauvaise renommée, et cela va influencer sur ma réputation.*

*Aussi, le covoiturage va limiter ma liberté, dans ma propre voiture, je peux me comporter librement, par exemple : je peux mettre de la musique, parler d'un secret ou d'une intimité avec un proche, faire monter une amie, s'arrêter quand je veux là ou je veux, ...etc. Mais avec le covoiturage je ne peux pas faire tout cela, car je dois respecter les personnes qui partagent avec moi la voiture.*

*De plus, le retard ou l'annulation de l'un des passagers va bousculer ma journée et m'oblige à prendre d'autres mesures illégales, payer plus, arriver en retard à ma destination, prendre toute seule le trajet, avec cet inconnu.*

*En guise de conclusion, nous allons dire que le covoiturage possède des avantages mais aussi des inconvénients, et je ne l'encourage guère, nous devons prendre avant tout, l'aspect social et culturel dans lequel on vit, respecter nos parents et l'entourage, et veiller d'avoir une bonne renommée, car il ne sert absolument à rien, de gagner des acquis, et perdre les plus essentiels.*

Ce qui est notable au niveau de cet exemple est le recours à la concession argumentative où l'étudiante feint approuver les bienfaits du covoiturage pour ensuite désapprouver ce moyen de déplacement. Elle présente ainsi un consensus provisoire qu'elle ébranle par la suite. Les écrits produits par les apprenants valident ainsi la seconde hypothèse de notre recherche, selon laquelle la bande dessinée favoriserait la production de sens et pourrait être une plus-value pour le développement de connaissances culturelles des lecteurs associées à une compétence argumentative écrite. La bande dessinée développerait ainsi les compétences des apprenants en littératie médiatique en leur permettant d'appréhender le sens des supports multimodaux et leur interprétation, le tout concourant au développement de leur pensée critique.

### **En guise de conclusion**

De la marginalisation à la reconnaissance, la bande dessinée occupe désormais un statut à part entière en tant qu'outil didactique composite susceptible d'accroître les compétences langagières orales et écrites. Considérée en tant qu'accroche vers la translittératie, nous nous interrogeons sur la plus-value que peut apporter la bande dessinée à l'apprentissage du français langue étrangère. Nous formulons l'hypothèse que de par ses caractéristiques communicatives multimodales, la bande dessinée aborde des thématiques en rapport avec la langue-culture d'apprentissage et en tant que telle, elle peut être une plus-value au développement de la compréhension associée à une réflexivité argumentative écrite. Nous avons ainsi exploité une mini bande dessinée extraite du « Petit métropolitain, 2017 », avec des étudiants de master, dans le dessein de les conduire à découvrir un aspect du mode de vie des natifs de la langue-culture d'apprentissage et porter par la suite un regard

réflexif sur cet aspect. Le topic de la bande dessinée est le covoiturage. Ce choix n'est guère arbitraire. Il se réfère à un constat : le parking réservé aux étudiants est bondé de voitures. De plus, ce mot est totalement inconnu par notre population à l'exception de trois étudiants. Après lecture de ce support, les étudiants ont été invités à écrire un texte argumentatif en fonction de la posture qu'ils adopteront : partisan du covoiturage *versus* détracteur. Les écrits collectés nous permettent d'avancer que la bande dessinée, en tant que narration en images expressives, est un outil didactique non négligeable pour l'amendement de la compréhension et de l'argumentation en langue étrangère.

Forte de sa dimension binaire (récit et image), de la « présence de référents graphiques qui supportent la compréhension [...du] recours quasi constant au dialogue comme moteur de la trame narrative » (Boutin, 2008 : 50) ainsi que de son « fort esprit de synthèse [qui permet] d'aller à l'essentiel sans sacrifier la clarté et l'atmosphère » (Giguère, 2008 : 46), la bande dessinée représente un moyen non négligeable pour la compréhension. Sans méconnaître les pesanteurs qui s'exercent sur ce support icono-textuel que nous avons employé, la bande dessinée contribue à amender les activités langagières des apprenants, notamment en matière de compréhension. Elle a servi de plateforme à la compréhension et à l'activité argumentative. Elle est donc un outil didactique d'aide à l'élaboration des connaissances puisqu'elle a favorisé « le passage d'un état à autre » (Faïd, 2014 : 135) : le premier est la méconnaissance du covoiturage, le second est non seulement la compréhension de ce nouveau mot par l'interprétation du contenu de la bande dessinée, mais également une prise de position argumentée, indice d'une élaboration des connaissances et non d'amoncellement d'informations. Cette bande dessinée a permis à l'étudiant d'interroger une combinaison de savoirs élaborés entre le monde et lui-même relevant de l'ordre du langagier, du culturel et du social ainsi que leur corrélation pour adopter une posture argumentative : adhésion ou rejet de l'idée du covoiturage. Afin d'être en mesure d'argumenter, nous rejoignons le point de vue de son créateur, pour lequel la bande dessinée contribue à lire l'autre « à travers des œuvres qui déchiffrent le monde, pour tenter de le comprendre dans ses différences et ses diversités » (Mouchart, 2017 : 84).

En parfait accord avec Vincent (2017 : 179), nous avançons que dans la gamme des auxiliaires didactiques, la bande dessinée joue un rôle non négligeable dans « *la mise en récit visuel* » d'une idée ou d'un thème. C'est pourquoi nous l'avons mise à la disposition des apprenants pour comprendre un nouveau phénomène sociétal et réfléchir à son sujet. Les apprenants ont exercé un jugement critique, en considérant le covoiturage comme un objet ou sujet de réflexion sur lequel ils ont exercé une appréciation positive ou négative selon des paramètres ou filtres socioculturels. Avec leurs propres référents, certains ont imaginé des perspectives

locales à ce nouveau mode de déplacement ; alors que pour d'autres, il représente une perte des valeurs socioculturelles. Cette prise de position dénote que les étudiants ont réalisé une « *gymnastique comparative* » des deux cultures (Giguère, 2008 : 44). Quelles que soient les différences de perception, ils ont tous adopté une position, indice d'une attitude réflexive.

*In fine*, tous ces témoignages didactiques évoqués dans ce travail, auxquels nous y adjoignons le nôtre, convergent vers l'intérêt didactique que représente la bande dessinée pour le développement de la lecture multimodale et de la littératie médiatique en langue.

## Bibliographie

- Amossy, R. 2008. « Argumentation et analyse du discours : perspectives théoriques et découpages disciplinaires ». *Argumentation et analyse du discours* n°1. [En ligne] : URL : <http://journals.openedition.org/aad/200> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.200> [consulté le 20 octobre 2020].
- Borun, M., Massey, C., Lutter, T. 1994. « Connaissances naïves et conception d'éléments d'exposition ». *Publics et musées*, n° 4, p. 27-45.
- Boutin, J.-F. 2008. « L'enseignement et l'apprentissage de la grammaire à partir de la bande dessinée ». *Québec français*, n° 149, p. 49-51
- Fournier, J.-M. (Dir.) 2007. Programme de formation de l'école québécoise Enseignement secondaire, deuxième cycle. Chapitre 3 : *Compétences transversales*, p. 1-22.
- Giguère, M. 2008. « Une place pour la bande dessinée au collège ». *Québec français*, n°149, p.44-47.
- Gonçalves, C. 2017. « La bd a sauvé mes cours de philo ». *Le Débat* n° 195, p.168-175.
- Guay, L., Charrette, D. 2009. « La bande dessinée : un outil didactique pour enseigner l'histoire ». *TRACES*, volume 47, n° 2. Québec.
- Lacelle, N., M. Lebrun. 2014. La littératie médiatique multimodale : réflexions sémiologiques et dispositifs concrets d'application, Forumlecture.ch (Suisse). [En ligne]: [http://www.forumlecture.ch/fr/myUploadData/files/2014\\_2\\_Lacelle\\_Lebrun.pdf](http://www.forumlecture.ch/fr/myUploadData/files/2014_2_Lacelle_Lebrun.pdf) [consulté le 20 octobre 2020].
- Lapierre, P. 2008. « La substitution ...une activité par la BD et pour la BD ». *Québec français*, n° 149, p. 54-57.
- Lebrun, M., Lacelle, N., Boutin, J.-F. 2013. « La littératie médiatique à l'école : une (r) évolution multimodale ». *Globe Revue internationale d'études québécoises* vol. 16, n°1, p. 71-89.
- Mouchart, B. 2000-2017. « Les mutations de la bande dessinée ». *Le Débat*, n°193, mai-août 2017. Gallimard, p. 78-90.,
- OCDE. 2000. *La littératie à l'ère de l'information. Rapport final de l'Enquête internationale sur la littératie des adultes*. Paris : Organisation de coopération et de développement économique.
- Rouvière, N. 2012. *Bande dessinée et enseignement des humanités*. UGA éditions.
- Vandermeulen, D. 2017. « La BD et la transmission du savoir ». *Le Débat*, n° 195, p.199-208.
- Vincent, M. 2017. « Fragments d'une guerre dessinée. La bd historique et la Grande Guerre ». *Le Débat*, n° 195, p.176-187.
- Wirthner, Martine. 2017. *Outils d'enseignement : au-delà de la baguette magique. Outils transformateurs, outils transformés dans des séquences d'enseignement en production écrite*. Berne : Peter Lang.



## Notes

1. Merci à la DGRSDT pour son soutien à cette publication, notamment par les ressources SNDL.
2. « Le sacre de la bande dessinée » ; *Le Débat* n° 193, mai-août 2017. Gallimard.
3. « Le covoiturage métropolitain », novembre 2017, *Le petit métropolitain*, GRANDLYON la métropole : <https://temps.millenaire3.com/content/download/12077/222489> [consulté en décembre 2019].
4. Je remercie les étudiants pour l'acceptation de la publication de leurs productions écrites.





ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

## La bande dessinée en Inde : enjeux et stratégies en classe de français à travers deux études de cas

**Vasumathi Badrinathan**

Université de Mumbai, Inde  
vbadrinathan@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8953-5735>

Reçu le 10-11-2020 / Évalué le 22-02-2021 / Accepté le 17-05-2021

### Résumé

Cet article étudie les apports de la bande dessinée dans deux établissements et deux filières d'études différentes à Mumbai. La première est une filière de licence, avec le français comme langue facultative (niveau A2) et la deuxième, un cours de français langue étrangère, niveau A2+, dispensé à l'université. En raison de la nouveauté du genre dans le cursus universitaire, la chercheuse s'intéresse à analyser et évaluer la réception et le rôle de la bande dessinée au sein de ces programmes. Dans le premier cas, la bande dessinée retenue au programme est *Tintin et Les Cigares du Pharaon* et dans le deuxième, il s'agit des extraits de *Persepolis* de Marjane Satrapi. Le corpus est composé de questionnaires et d'entretiens avec les deux enseignants concernés. Les résultats s'avèrent très intéressants et prometteurs. Non seulement, la bande dessinée s'écarte des manuels normalement prescrits et par là apporte une nouveauté, mais par sa richesse iconographique et ses qualités transversales, trouve une place favorable auprès de l'apprenant du FLE. L'influence de la bande dessinée sur les pratiques pédagogiques des enseignants est également étudiée. Les deux enseignants en question s'emparent de cette ressource de façons très différentes, pour travailler des compétences variées, tant sur le plan linguistique que culturel et interculturel, en lien avec les objectifs d'apprentissage et les besoins de leur public. Dans les deux cas, la bande dessinée ouvre la voie pour une vraie aventure pédagogique et justifie bien sa place dans les programmes étudiés.

**Mots-clés :** bande dessinée, FLE, Inde, interculturel, motivation

### El cómic en la India: desafíos y estrategias en clase de francés a través de dos estudios de casos

### Resumen

El presente artículo estudia el uso del cómic en dos establecimientos y dos programas de estudio en Mumbai, siendo el primero una licenciatura, con francés como lengua opcional (nivel A2), y el segundo, un curso de francés lengua extranjera (nivel A2+) impartido en la universidad. En razón de la novedad del género en el programa universitario, nos interesa analizar y evaluar la recepción y el papel del cómic en el seno de estos programas. En el primer caso, el cómic utilizado en el programa ha sido *Tintin et Les Cigares du Pharaon*. En el segundo caso, se han usado extractos

de *Persepolis* de Marjane Satrapi. El corpus está compuesto por cuestionarios y entrevistas con los dos enseñantes implicados. Los resultados son interesantes y prometedores. De un lado, el cómic se aparta de los manuales normalmente prescritos y aporta con ello una novedad. De otro, por su riqueza iconográfica y por sus cualidades transversales, es bien recibido por el estudiante de Francés Lengua Extranjera. También se estudia la influencia del cómic en las prácticas pedagógicas de los enseñantes. Los dos enseñantes en cuestión explotan este recurso de muy distinta manera para trabajar competencias variadas, tanto en el plano lingüístico como en el cultural e intercultural, relacionadas con los objetivos de aprendizaje y las necesidades de su público. En ambos casos, el cómic abre la vía para una auténtica aventura pedagógica y justifica su presencia en los programas estudiados.

**Palabras clave:** cómic, Francés Lengua Extranjera, India, interculturalidad, motivación

### Comic books in the Indian context: challenges and strategies in a French language class based on two case studies

#### Abstract

This article examines the efficacy and role of comic books in two institutions and two different study programmes in Mumbai. The first being an undergraduate BA programme with French as a subject choice (A2 level) and the second, a French diploma programme (level A2+) taught at the University. On account of the newness of this genre in university programmes, this researcher is curious to analyse and evaluate the reception and role of comic books in the above-mentioned courses. In the first case, the prescribed book is *Tintin and the Cigars of the Pharaoh*. The second uses extracts from Marjane Satrapi's *Persepolis*. The data is drawn from questionnaires to students and interviews with the teachers involved. The results are interesting and promising. Not only does the comic book present a newness by virtue of being different from the regularly prescribed text books, but it also finds favour with students of French by its rich picture content and its transversal qualities. The impact of the comic book on the teachers' pedagogical practices is also studied. The two teachers involved make use of this resource in very different ways to work on a range of competencies, both linguistic and cultural-intercultural, in keeping with learning objectives and student needs. In both cases, the comic book opens the path for an exciting pedagogical experience, justifying thereby its place in the two study programmes in question.

**Keywords:** comic books, French as a foreign language, India, intercultural, motivation

#### Introduction

La bande dessinée a longtemps été considérée comme parent pauvre de la « vraie littérature », critiquée comme étant infantile et non adaptée aux adultes ou à l'éducation. Selon Wolk (2007), le mot anglais « comics » est chargé de connotation négative et réductrice, diminuant la valeur du genre ; il préfère le terme « l'art

séquentiel » (avancé pour la première fois par Eisner en 1985) qui offre à la bande dessinée une dimension plus valorisante et esthétique. Ce statut d'œuvre marginalisée s'améliore également avec l'évolution de la bande dessinée du « comics » vers le « graphic novel » ou le roman graphique, accordant plus de légitimité au genre- considéré plus sérieux, destiné à un lecteur adulte et s'inscrivant dans le réel. Gabilliet (2005) attribue ce succès notamment au départ de la bande dessinée du format magazine au format livre, lui dotant ainsi de plus de respectabilité.

L'Inde a une longue tradition d'histoires racontées à l'aide des images. Les fresques anciennes des temples racontent copieusement les mythologies avec des textes ou des strophes inscrites. Les gens se plaisent à associer les images aux histoires qu'ils connaissent bien. L'art folklorique en Inde a connu une genèse liée au dessin également (Chatterji, 2012). Le genre de bande dessinée a trouvé son apogée avec le succès foudroyant de la série Amar Chitra Katha (littéralement « histoire en images pérenne ») dans les années 70-90 sur la mythologie indienne en plusieurs langues indiennes et l'anglais. Au fil des années, l'Inde foisonne de bandes dessinées et le genre trouve sa place aujourd'hui dans certains cursus d'école nationales (CBSE, 2020), affirmant davantage sa légitimité dans l'enseignement-apprentissage.

Tout d'abord nous étudions l'utilité de la bande dessinée comme support en FLE. Ensuite nous exposerons la méthodologie du travail, le recueil de données en lien avec le contexte en question et les hypothèses qui ont guidées cette étude. Finalement, nous discuterons des résultats de cette étude.

### **La bande dessinée comme support de FLE**

La bande dessinée est aujourd'hui lentement mais sûrement reconnue comme un support utile dans l'enseignement des langues (Ranker, 2007, Elsner et al, 2013). La singularité de la bande dessinée vient du fait qu'elle réunit le code écrit et visuel (sans vouloir cependant prêter à la juxtaposition de ces deux éléments, un sens réducteur). Elle peut recouvrir plusieurs genres : fiction, non-fiction, historique, sans texte, avec texte etc. et incorporer une grande variété de thématiques (Duncan, Smith et Levitz, 2015) qui s'offrent à l'exploitation pédagogique. Tout d'abord il s'agit d'une ressource motivante. Mollica avait signalé l'élément dès 1976. Les chercheurs soulignent que la bande dessinée peut motiver les apprenants de niveaux de langue variés (Kelley, 2010) et stimuler suffisamment l'apprentissage (Norton, 2003, Rapp, 2012, Recine, 2013).

L'apprentissage d'une langue étrangère peut être parfois anxiogène. Cary (2003), dans son ouvrage reliant théorie et pratique, plaide de manière convaincante pour la bande dessinée en cours de langue, soulignant la qualité divertissante du genre.

Cette qualité joue le rôle de catalyseur de l'apprentissage en allégeant l'anxiété. Son potentiel de réduction du stress de l'apprentissage (Cary op.cit., Clarke, 2000) se concilie ainsi avec la théorie de Krashen (1981) sur le filtre affectif. La bande dessinée crée un « climat non menaçant » et propice à l'apprentissage dont parle Krashen (1981 : 28), écartant les barrières d'anxiété et encourageant l'apprenant à prendre plaisir dans son apprentissage. L'humour accentue la dimension de détente de la bande dessinée. Il s'agit par ailleurs d'un élément fondamental dans l'apprentissage des langues. En outre, la brièveté du texte peut être exploitée en faveur des compétences écrites et orales et permet d'introduire la notion des registres de langues.

En matière de document authentique, la bande dessinée cache un potentiel très riche pour aborder la composante culturelle et interculturelle en cours de FLE, capable de promouvoir une véritable réflexion sur des thématiques sérieuses. Le *Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues* (CECRL) préconise ces dimensions en dehors de la seule compétence linguistique souvent mise en avant au détriment des autres compétences. « Dans une approche interculturelle, un objectif essentiel de l'enseignement des langues est de favoriser le développement harmonieux de la personnalité de l'apprenant et de son identité en réponse à l'expérience enrichissante de l'altérité en matière de langue et de culture » (Conseil de l'Europe, 2001: 9).

En ce qui concerne le FLE proprement dit, les supports pédagogiques relevant des documents iconiques, scripturaux oraux ou audiovisuels trouvent bien leur place légitime dans l'apprentissage (Cuq, 2003). Les bandes dessinées aux programmes ici étudiées offrent le moyen de lier l'apprentissage linguistique et culturelle, en lien avec les réalités de la vie. Busson (1993 : 55) l'explique. « (...) l'apprenant participe à une activité qui est suivie d'une analyse dont vont se dégager des observations qui pourront être appliquées à la vie réelle ». C'est sur cet élément qu'insiste Nunan (1999) quand il attire l'attention sur la corrélation entre le contenu authentique et la vie quotidienne de l'apprenant. En d'autres termes, il convient de faire le lien entre l'apprentissage en classe et hors-classe, en impliquant l'apprenant dans la co-construction du sens comme le prône l'approche actionnelle.

Bien évidemment, tout support authentique peut se réduire à l'inefficacité si celui-ci n'est pas bien exploité ou s'il est utilisé de manière à « dénaturer l'objectif de l'exploitation des documents authentiques qui est, avant tout, de comprendre le contenu du message » (Cuq, 2003 : 433). Les deux bandes dessinées en question dans cet article se présentent comme de riches supports exploitables à plusieurs échelles. Un regard de près sur *Tintin* et *Persepolis* le révèle - les éléments croisés avec la culture indienne, la pertinence des sujets traités dans le monde d'aujourd'hui,

les registres de langue différents entre autres. Une didactisation bien réfléchie en s'appuyant sur les particularités sémiotiques, artistiques et sémantiques de la bande dessinée pourrait rendre la ressource très efficace. De plus, l'image n'est pas « neutre » comme nous le rappelle Joly (2002) et invite à l'investissement et l'interprétation de la part du spectateur. Satrapi lui-même défend le roman graphique et l'image. « L'image est une façon d'écrire », dit-elle (Satrapi, 2013), en expliquant la relation synergique entre l'image et le texte. « Dans la bande dessinée, contrairement à l'illustration, les dessins font partie de l'écriture. Ils ne viennent pas accompagner un texte déjà existant, les deux fonctionnent ensemble » (cité par Charbanou, 2006).

L'étude empirique sur les bandes dessinées dans des contextes variés donnent des résultats favorables. Arikan et Taraf (2010), dans leur étude en contexte turc, démontrent que le genre a favorisé un meilleur apprentissage linguistique par rapport aux supports traditionnels. Une étude auprès des enseignants d'école d'anglais en Inde (Saxena, Malshe, 2017) montre que la plupart des enseignants n'avaient jamais utilisé la bande dessinée en classe. Ceux qui en ont eu l'occasion ont trouvé que les apprenants étaient impliqués plus activement dans l'apprentissage. La bande dessinée s'est montrée très efficace pour l'acquisition du vocabulaire (Miranda et al, 2018) en contexte chilien. Un numéro entier de *Langues Modernes* (2006) a été consacré à la bande dessinée renforçant davantage sa place légitime dans l'enseignement des langues.

### Le contexte en question

Les deux programmes ici évoqués comportent des similarités et des différences. Le premier est un programme universitaire de licence en lettres à Mumbai dont la première année (First Year BA ou FYBA) inclut la langue française comme matière. Le public est composé de faux débutants de 17 et 18 ans, ayant un niveau A2 en début de cours. La plupart de ces apprenants choisissent le français parce qu'ils le trouvent plus facile par rapport aux langues indiennes au programme. Le deuxième programme (Advanced Diploma in French ou FRADV-DIP2), offert par l'université de Mumbai, est non diplômant, d'une durée d'une année universitaire attirant les apprenants d'un niveau A2 +. Le public (à partir de 18 ans sans limite d'âge, le plus âgé ayant 55 ans) s'inscrit pour le plaisir d'apprendre la langue sans aucune obligation. La motivation de ces apprenants est très variée et ils n'ont pas les mêmes contraintes de ceux du parcours diplômant.

Le cursus du FYBA avait, pendant de longues années, des romans en français facile. L'établissement étant devenu académiquement autonome depuis quelques

années, jouit désormais du droit de choisir son cursus en rupture avec celui qui lui était auparavant imposé. Donc, depuis 2018, la bande dessinée *Tintin et les Cigares du Pharaon* trouve sa place dans le cursus et deux promotions ont pu travailler le livre. Le FRADV-DIP2 comprend deux composantes - linguistique et littéraire. Une gamme d'œuvres littéraires en intégralité ou en extraits, forme le cursus de ce programme. En 2019, la bande dessinée était intégrée au programme pour la première fois, avec des extraits de *Persepolis* de Marjane Satrapi.

Il est pertinent ici de s'arrêter sur le type et la nature des bandes dessinées choisies pour les deux programmes. Le choix est évidemment lié au public et au contexte d'enseignement. Le FYBA ayant de jeunes étudiants, *Tintin* était adapté à leur âge et leurs intérêts, d'autant plus que public indien connaît bien la série *Tintin* en anglais. *Les Cigares du Pharaon* portent sur le voyage de Tintin en Egypte, en Arabie, en passant par l'Inde, avec une intrigue liée aux drogues. L'histoire avec son héros iconique, ses péripéties, les stéréotypes, et les valeurs universelles semblait adaptée au goût des jeunes apprenants. *Persepolis*, le roman graphique avec des images en noir et blanc, raconte la vie de Marjane Satrapi, de son enfance jusqu'à sa jeunesse. Le lecteur est amené au sein des expériences autobiographiques de Satrapi en Iran puis ses années à Vienne, son retour à Téhéran, son mariage, son divorce et son départ définitif, mettant en avant une gamme de thématiques allant de la religion, au déracinement, à l'intolérance, la femme et l'identité. Par son contenu à la fois riche et sérieux, *Persepolis* semblait se concilier avec le profil des apprenants du FRADV-DIP2. En outre, l'enseignante chargée de ce cours avait travaillé sur *Persepolis* lors de son mémoire de Master Erasmus et était convaincue et motivée par son intégration dans le cursus.

### La méthodologie du travail<sup>1</sup>

Quatre hypothèses ont orienté cette étude. La première suppose que grâce à la nature même du genre réunissant le visuel et l'écrit, la bande dessinée s'avère motivante et ludique pour l'apprenant. La deuxième est liée à la réception de la bande dessinée accordée par l'apprenant indien. Nous supposons que la familiarité avec les bandes dessinées, rend le public plus susceptible d'accepter cette ressource favorablement pour l'apprentissage. Les hypothèses suivantes sont orientées vers les enseignants. Nous formulons l'hypothèse que ces derniers s'emparent de la richesse de la bande dessinée pour allier l'apprentissage linguistique au culturel en classe. Si la spécificité de la bande dessinée est susceptible de poser des problèmes pédagogiques, elle sert en même temps à effectuer un changement de paradigme d'enseignement, centré davantage sur l'apprenant.



Nous avons rassemblé des données par des questionnaires aux apprenants qui les interrogeaient sur l'utilité de bande dessinée en classe de FLE. 84 apprenants du FYBA (des deux promotions de 2018 et 2019 comptant environ 100 apprenants chaque année) et 20 des 25 apprenants du FRADV-DIP2 inscrits ont répondu au questionnaire. En complément aux questionnaires, nous avons effectué un entretien semi-dirigé avec les deux enseignants qui assuraient les cours, concernant la réception des apprenants de la bande dessinée et leurs propres choix pédagogiques par rapport à cette ressource.

### **Analyse du corpus et discussion**

Nous avons rassemblé les données pertinentes dans le but de les analyser et voir si elles servent à corroborer ou à réfuter nos hypothèses de départ. L'intégration de la bande dessinée dans deux programmes universitaires a offert des résultats plutôt favorables que nous verrons ci-dessous.

#### **Une ressource iconotextuelle motivante**

Les questionnaires destinés aux apprenants les interrogeaient sur l'utilité la bande dessinée en classe, vis-à-vis des dimensions linguistiques et culturelles. Sur les 84 personnes enquêtées du FYBA, 98% n'avaient jamais eu la bande dessinée comme texte dans leur cursus éducatif. 97% des répondants déclarent avoir l'habitude de lire des bandes dessinées, contre 3% qui avouent n'en avoir jamais lu. 60% des répondants du FYBA et 85% des répondants du FRADV-DIP2 ont apprécié la bande dessinée et ont voté en sa faveur.

Les éléments stimulants sont bien la juxtaposition de l'image et du texte. 98% des répondants de FYBA et 90% du FRADV-DIP2 ont apprécié le rôle des images dans la compréhension du texte et du lexique. 77% du FYBA et 90% du FRADV-DIP2 pensent que la bande dessinée avait créé la possibilité de mener des activités intéressantes en classe. 74% du FYBA et 85% du FRADV-DIP2 remarquent une amélioration de vocabulaire grâce à la bande dessinée. Ces chiffres favorables démontrent qu'il s'agit bien d'une ressource motivante.

Les réactions des répondants du FYBA concernant la dimension culturelle et interculturelle sont mitigées en termes de chiffres : seuls 43% disent avoir amélioré leur connaissance culturelle-interculturelle. Mais il est intéressant de noter que 75 des 84 répondants se sont exprimés favorablement à une question ouverte sur la même compétence : « j'ai appris à propos des cultures du monde, leur différence par rapport à la nôtre », « les rituels dans d'autres cultures », « les racines culturelles de l'auteur de *Tintin* », « les étiquettes culturelles », « j'ai beaucoup appris

à propos de différentes cultures », « les cultures en comparaison », « la culture orientale et occidentale ». Ces quelques témoignages révèlent que la bande dessinée ne les a pas laissés indifférents à la composante culturelle-interculturelle.

Les chiffres du FRADV-DIP2 par rapport à la connaissance culturelle-interculturelle avec *Persepolis* sont plus favorables. 65% pensent que leur connaissance culturelle-interculturelle s'est améliorée. Les réponses à la question ouverte dont nous présentons quelques exemples concernant les acquis culturels sont précises et diverses: « la culture de l'Iran », « le multiculturalisme », « le monde traditionnel islamique et la modernité », « la difficulté des migrants », « les normes de la société », « l'importance de la culture », « la culture de l'orient vis-à-vis de l'occident », « les conditions sociopolitiques liées à la révolution en Iran », « la guerre », « le statut de la femme », « la femme et la liberté en Inde et en Iran », « la place de la liberté dans la société », « la démocratie et d'autres formes de gouvernement ». Les chiffres des deux programmes pointent bien en faveur de la bande dessinée comme ressource en classe. Cela rejoint bien les propos des enseignants concernant ce sujet que nous allons voir dans les paragraphes suivants.

Nous remarquons donc qu'une bonne majorité des apprenants réagit en faveur de la bande dessinée en raison de la familiarité avec ce genre, ce qui les aide à accepter plus facilement cette ressource en classe. Il est évident dans les propos des apprenants que les images facilitent la compréhension et rendent intéressant l'apprentissage. Par ailleurs, les compétences grammaticales et culturelles sont également améliorées grâce à la bande dessinée. Les apprenants réagissent plus favorablement à *Persépolis*, ce qui est aussi dû au fait qu'il s'agit d'apprenants plus âgés et sans contraintes par rapport aux exigences d'un parcours d'études universitaire.

## Les propos des enseignants

### 1. Le rôle de l'humour

Aux mots des enseignants, les apprenants ont apprécié l'humour dans le texte même si parfois il semble dérisoire. « *Persepolis* n'est pas tout à fait comique comme histoire, mais il y a des moments d'humour à côté du ton caustique et les étudiants ont beaucoup aimé ça ».

« La BD change les choses. C'est comme un film, une chose après l'autre, c'est très différent. Il y a des moments qui font rire, Tintin fait rire quelque fois. Dans l'ensemble c'était super pour les étudiants ».

Comme stratégie d'enseignement, l'humour a des fonctions didactiques et pédagogiques. Dans les deux cas, l'humour détendait l'ambiance du cours et motivait la classe.

## 2. Améliorer la compétence linguistique

Les enseignants ont su aligner les bandes dessinées sur les objectifs du cours et travailler l'écrit et la grammaire, objectifs principaux du cours du FYBA :

*J'ai souvent essayé de faire les activités intéressantes pour la grammaire, mais je n'ai jamais eu la réussite totale. Cette fois-ci j'étais contente car les étudiants adoraient Tintin et ils étaient toujours prêts à travailler sur ce livre. Tintin a été particulièrement utile pour travailler le discours direct-indirect et ça se passait très bien car ils aimaient le livre et puis on travaillait la grammaire à partir de ce qu'ils aiment.*

Le thème du voyage a stimulé des activités divergentes dans les deux cours. Pour le FYBA, les voyages de *Tintin* ont donné lieu aux productions écrites et orales.

*La classe a écrit des lettres à Tintin, comme un fan club, pour lui dire pourquoi ils l'adorent. Ils devaient utiliser leur imagination, s'adresser au héros qu'ils ne connaissent qu'à travers de la bande dessinée. Ils devaient utiliser les adjectifs d'admiration, les verbes comme 'aimer', 'adorer'. J'étais contente des résultats de cette production écrite.*

À l'aide de la bande dessinée, l'enseignant a pu faire travailler les actes de paroles en classe - se renseigner, poser des questions, argumenter etc. :

*Nous avons fait des jeux de rôles basés sur la visite imaginée de Tintin dans la ville de Mumbai, sa recherche d'un appartement. C'était très amusant. Ils ont également fait une production écrite sur un itinéraire de voyage à Goa pour des touristes français. Ils devaient utiliser le lexique du voyage. Ils se sont beaucoup amusés et tout le monde a participé.*

En FRADV-DIP2, la bande dessinée a servi à délier la parole en classe et par là enrichir la compétence orale.

*Le plus difficile c'est de les faire parler. Mais puisque Persepolis est si intéressant, ils ne pouvaient pas rester indifférents. Ils voulaient débattre, ils voulaient parler. Et j'étais contente car ils ont montré beaucoup d'enthousiasme. Souvent ils ont du mal à faire au-delà de cinq pages d'un roman par exemple. Mais avec Persepolis, ils étaient intéressés à lire et à discuter, même les moins forts. Et ils ont bien enrichi leur lexique- concernant l'immigration, la politique, la liberté*

*etc. Donc à mon avis, c'était parfait pour l'oral aussi surtout que nous avons une composante orale à l'examen pour ce cours ».*

Ainsi, une gamme d'activités linguistiques étaient mises en place en fonction des objectifs des cours.

### 3. Profiter du genre de la bande dessinée

*Tintin* a inspiré l'enseignant pour l'exploitation de la structure même de la bande dessinée avec le FYBA :

*J'ai demandé aux étudiants de créer une histoire de bande dessinée. Ils ont adoré cette activité. Ils écrivaient de petites phrases en français, ils fabriquaient des histoires, certains ont fait des dessins. Et ils travaillaient en groupes, échangeaient des idées, partageaient leur création. On a beaucoup ri !*

Les images ont servi profondément à sensibiliser la classe au texte avant même de l'exploiter :

*Je demandais à la classe de regarder les images de la page et résumer l'histoire sans lire le texte. Souvent les groupes étaient fidèles au texte principal mais parfois il y avait des écarts et c'était amusant de voir les différentes versions. Ils étaient contents de voir leurs propres créations.*

Les images servaient d'aide à l'apprentissage également :

*J'avais quelques vrais débutants en classe. Ils disaient que les images les ont sauvés, et ils ont compris le texte grâce à cela. Pour les autres, ils aimaient regarder l'image, comprendre le texte, comparer les deux et puis on faisait des jeux- deviner l'histoire, trouver le bon mot etc.*

Cela rejoint la théorie de Krashen (1981) sur le « input hypothesis ». Chaque apprenant trouve quelque chose dans son apprentissage qui l'aide à s'enrichir et à progresser.

*Persepolis* a prouvé que l'image peut être même plus puissante que le texte :

*Les images sont en noir et blanc, et certaines sont très fortes. Donc la parole a été incitée. En plus, ce que j'ai remarqué c'est que normalement, quand on demande à la classe de prendre la parole, les étudiants résument le texte ou ils prennent des éléments directement du texte. Ici, le texte est très court. Et donc, ils n'ont pas d'appui. Ils sont obligés d'interpréter l'image et le texte court et parler spontanément. Ils sont obligés de construire des phrases, bien choisir leur lexique. Ils ont aimé faire ça car le livre les motivait.*

En lien avec cette expérience, l'étude Norton et Vanderheyden (2004) affirme que les apprenants peuvent rajouter leurs mots mentalement aux images et aux textes disponibles pour construire leur connaissance. Pour une fois, il y a un renversement de rapport : d'une domination du récit écrit, on va au récit par l'image, ce qui dynamise le cours.

#### 4. Pour une exploitation interculturelle

Le contenu des deux bandes dessinées *Tintin* et *Persepolis* s'offre à une exploitation interculturelle. Les enseignants s'emparent bien de cette dimension. Dans *Les Cigares du Pharaon*, le protagoniste se retrouve dans une jungle en Inde, entouré d'éléphants et de tigres. C'est le plus connu des stéréotypes associés à l'Inde et dont on ne s'est toujours pas défait par ailleurs. Les allusions à l'Inde mythique et coloniale à travers les icônes telles la vache sacrée, le fakir, le maharadja et le dieu Nataraja sont toujours d'actualité même plusieurs décennies après la création de Tintin.

*Les étudiants n'étaient pas surpris par les images de l'Inde. Même aujourd'hui quand on pense à l'Inde, on évoque les tigres, les dieux, les vaches. On trouve partout les vaches dans la rue ! Les étudiants n'étaient pas fâchés de retrouver ces images même si c'était des stéréotypes. On en a discuté.*

Ou encore l'épisode des éléphants reconnaissants dans *Tintin* :

*Cet épisode évoque la chaleur indienne, le sens de famille, de communauté. Les étudiants ont tout de suite fait la remarque sur cette représentation de l'Inde par l'intermédiaire du monde animal.*

Dans *Persepolis*, le rôle de la famille se présente comme élément commun entre cultures. « La grand'mère de Marji, sa famille, ses relations avec sa famille résonnaient beaucoup avec les étudiants et on pouvait lancer toute une discussion sur ça. ». Les sujets de la femme dans *Persepolis* ont trouvé des résonances sur bien des plans :

*Il s'agit de la lutte d'une jeune femme, avec ses difficultés. Elle cherche à s'amuser et lorsque la police arrive lors de la soirée, les jeunes doivent verser de l'alcool dans les toilettes et faire semblant de ne pas fêter. Cet épisode surtout a rappelé la « police morale » en Inde notamment autour du Saint Valentin, l'approbation et le rejet de la société concernant certains comportements, la difficulté des femmes etc. Nous avons eu des discussions très riches à partir de l'histoire. On débattait tout en respectant les points de vue opposés. Les étudiants ont tendance à croire que la bande dessinée est destinée aux enfants*

*mais ils ont vite reconnu que Persepolis est bien un livre pour adultes avec des thèmes sérieux.*

Le voyage dans les deux bandes dessinées a servi de tremplin à des compétences différentes. Pour le FYBA, le voyage de Tintin contribuait à la dimension linguistique et une première ouverture à l'interculturel. Le voyage de Marji dans *Persepolis* a ouvert la voie à des débats sérieux et même polémiques auprès des apprenants du FRADV-DIP2.

*Quand on voyage, on représente son pays, sa culture et on apprend de celle de l'autre. Voyager c'est aussi des difficultés. Donc quand Marji ne va pas très bien en Autriche, elle ne communique pas sa tristesse à ses parents-elle leur dit que tout va bien. C'est très indien ça. Tellement de choses qui résonnaient auprès des étudiants.*

La structure, la fonction, le style et contenu des deux bandes dessinées *Tintin* et *Persepolis* sont différentes l'une de l'autre ainsi que les situations d'enseignement. Toutefois, les enseignants s'approprient ces ressources de manière adaptée à leurs apprenants et leurs besoins.

## **5. Vers une pédagogie motivante**

La bande dessinée sollicite l'apprenant à participer à la construction du sens. Les tâches collaboratives en classe ne sont pas monnaie courante en Inde et les enseignants se réjouissent du fait que la bande dessinée a encouragé cette modalité de travail. Il n'est pas évident non plus de faire des activités collaboratives dans les grands groupes, ce qui est le cas du FYBA :

*Souvent j'essaie de faire travailler la classe en groupes ou en binôme, mais c'est difficile de retenir leur intérêt, leur motivation et la discipline aussi. Mais avec Tintin, ils adoraient travailler ensemble, trouver des idées, ils pouvaient se concentrer. Même la grammaire- par exemple, le passé composé ou le discours indirect. Ce n'est pas un exercice séparé comme on fait souvent pour la grammaire. Ils ont travaillé la grammaire avec et à partir du livre en transformant les dialogues au discours indirect. ;*

*Il n'est pas facile de solliciter la réaction en français en classe. Mais Persepolis a encouragé la classe à participer, à faire des liens avec leur propres expériences, même se regrouper et faire des débats.*

## 6. L'esprit critique et la réflexion découlaient naturellement des débats

*Quand Marji souffre de la répression, quand elle cherche la liberté, les étudiants n'étaient pas indifférents. Ils ont pu lier ça à leurs propres expériences. Il y a aussi eu des débats assez chauds sur la politique. Ils devaient réfléchir, présenter un argument de manière cohérente ;*

*Dans Les Cigares du Pharaon, Tintin essaie de démanteler le trafic de drogues. Il cherche la vérité, il se bat contre le mal. Les étudiants ont voulu discuter à propos des problèmes de drogues dans la société indienne. Finalement ils trouvaient une bonne philosophie de vie dans Tintin. Ils ont voulu parler et réfléchir à propos des valeurs dans la société.*

## 7. Dépasser les défis pédagogiques

L'emploi de la bande dessinée en classe peut en elle-même constituer un défi. Comment l'intégrer en classe ? Quelles activités organiser sur cette ressource ? Si la bande dessinée est favorisée par les apprenants pour ses images et son texte court, elle pose paradoxalement pour ces mêmes raisons des appréhensions pédagogiques et didactiques pour l'enseignant.

*Ma classe a mis un peu de temps vraiment pour saisir l'essentiel. Ils sont tellement habitués à s'attacher au texte malheureusement au détriment des images. Alors que les images parlent, parfois même plus fortes que le texte écrit. Mais une fois qu'ils ont compris, ça marchait beaucoup mieux. Ils ont repris leur lecture différemment- ils étaient plus attentifs aux images, au texte, aux personnages, leurs émotions.*

Il s'agit donc d'une littératie visuelle améliorée, où l'enseignant encourage l'interprétation et la réinterprétation des images. C'est précisément ce que rapporte Hammond (2012) sur la lecture renouvelée, dans son étude sur le roman graphique *American Born Chinese*. Menée dans un autre contexte, les résultats sur ce plan portent des similarités intéressantes :

*Tintin est simple, et les jeunes connaissent le personnage. Mais au début, je me demandais comment enseigner, comment rendre le cours intéressant ? Comment utiliser la BD ? Maintenant, quand j'y pense, je suis très satisfait. Car j'ai pu faire des activités intéressantes, j'ai pu retenir l'intérêt de ma classe et mes étudiants étaient très très contents. J'ai moi-même appris à réfléchir, à être créatif.*

## Une éducation à la multilittératie

Elsner (2013) évoque particulièrement les littératies visuelles, critiques, multimodales et fonctionnelles de la bande dessinée et celles-ci ont été mises en valeur dans l'exploitation de *Tintin* et *Persepolis*. La littératie critique incite l'apprenant à justifier son regard de manière autonome et à argumenter. Nous avons amplement vu cet exemple avec *Persepolis*. Cette histoire est susceptible de résonner facilement avec les Indiens des métropoles d'aujourd'hui souvent à la charnière de deux générations et un monde en constante transformation rapide. Les apprenants ont réagi, en justifiant leurs propos sans avaler aveuglément le contenu, à analyser activement sans être manipulés. La littératie visuelle permet de décoder les images pour l'apprentissage. La littératie multimodale permet à l'apprenant d'analyser et de comprendre les planches individuellement et le tout globalement. La littératie fonctionnelle est étroitement liée à l'utilisation de la langue. Les actes de paroles abondants, le lexique et les registres de langue variés, tous s'offrent à l'épanouissement de l'apprentissage.

Les apprenants se sont rendus compte de l'importance des éléments annexes du texte qui contribuent à la langue et la communication. L'idée que la langue est liée au texte écrit uniquement est inscrit dans la culture éducative indienne et les apprenants sont habitués à un apprentissage axé sur l'écrit. Par conséquent, les facteurs non verbaux et la sémiotique sont mis à l'écart. L'articulation texte-image et la mutualisation des deux ne sert qu'à renforcer les compétences de l'apprenant dans la réception et la production en classe.-

Nous synthétisons ici les bénéfices de la bande dessinée comme ressource de classe soulevés par les enseignants dans le schéma suivant (Figure 1).

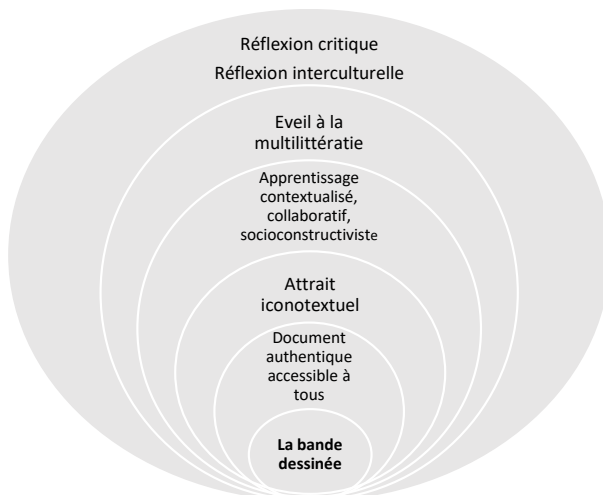


Figure 1



## Un changement de paradigme

Les témoignages des enseignants révèlent qu'ils ont réussi à opérer un transfert de pouvoir en classe. De la classe traditionnelle hiérarchique, un mouvement vers le non linéaire a été effectué grâce à la convivialité offerte par la bande dessinée. La familiarité du genre et l'apparente simplicité y ont contribué, donnant à l'apprenant le sentiment de pouvoir gérer son apprentissage. Cet aspect psychopédagogique crée une aisance qui est mise en valeur dans l'étude de Norton (op.cit.) où les enfants trouvent du sens dans ce qu'ils lisent car ils maîtrisent le contenu. Malheureusement, ce n'est pas toujours possible en classe. Les apprenants du FRADV-DIP2 ont l'avantage de posséder un cadre de référence fourni par les autres textes littéraires du programme (textes courts, textes longs, extraits de romans, de nouvelles, des poèmes), ce qui leur permet de comparer et de juger en faveur de la bande dessinée.

De plus, la bande dessinée a stimulé une réflexion sur des sujets d'actualités, des questions sociales indiennes et mondiales, difficiles à aborder dans une classe de langue surtout de faible niveau. Ainsi, la ressource a servi à mettre les apprenants sur la voie de la réflexion critique, tant préconisé dans le CECRL. Les enseignants poussaient les apprenants à interpréter et à réinterpréter les images afin d'avoir des discussions fructueuses.

Cette étude met en évidence le fait que la bande dessinée n'est pas uniquement un outil divertissant. En tant que document authentique, si la bande dessinée est bien choisie en lien avec le public et les objectifs d'apprentissage visés, elle offre des possibilités intéressantes d'épanouissement cognitif, linguistique et culturel. Elle permet par son contenu d'étendre l'apprentissage hors de la classe et faire le pont avec l'expérience personnelle, sociale et la vie quotidienne.

## Conclusion

Cette présente étude a mis en valeur l'utilité de l'introduction de la bande dessinée dans deux programmes d'apprentissage du FLE en Inde et renforce sa crédibilité. La valeur pédagogique de cette ressource en classe au service de la langue-culture française sont exposées. Nous avons développé nos hypothèses autour de quatre questions qui supposent d'abord que la bande dessinée est une ressource qui motive et qui allège le stress d'apprendre une langue étrangère. La bande dessinée, par la familiarité du genre, trouve une bonne réception auprès du public indien. Et dernièrement, cette ressource offre une mine de possibilités de marier les dimensions linguistiques et culturelles/interculturelles en classe de français. Si elle crée des défis pédagogiques, elle sert aussi à modifier la

situation d'enseignement traditionnel. L'étude a servi à valider ces hypothèses, à souligner l'importance de la nouveauté et sa contextualisation en classe de langue. En outre, au vu du bilan positif de la part des apprenants et des enseignants, la bande dessinée a permis à l'apprenant de se transformer en lecteur investi, en participant actif. Dans cette optique, la bande dessinée a le potentiel d'être très utile pour privilégier une approche socioconstructiviste, impliquant pleinement l'apprenant dans le processus d'apprentissage.

Le succès de *Tintin* et *Persepolis* en cours vient aussi du fait qu'elles étaient bien adaptés au profil des apprenants- *Tintin* à son jeune public et *Persepolis* à un public avec plus de maturité et des motivations différentes. Ce présent article étant limité à deux études de cas précis, il ne nous permet pas de mesurer l'efficacité de la bande dessinée dans un contexte indien plus étendu. Or à partir des recherches préalables sur la bande dessinée qui se présentent en complément à cette recherche, nous pouvons projeter et envisager des résultats favorables sur un contexte indien plus large avec la bande dessinée comme ressource précieuse pour le cours de français.

## Bibliographie

- Arikan, A. Taraf. H.U. 2010. « Contextualizing young learners' English lessons with cartoons: Focus on grammar and vocabulary ». *Procedia- Social and behavioural sciences*, p. 5212-5215.
- Busson, V. 1993. « Utiliser l'improvisation contextualisée ». *Le français dans le Monde*, n° 256, p.55-59.
- Cary, S. 2004. *Going Graphic: Comics at Work in the Multilingual Classroom*. Portsmouth: Heinemann. CBSE (Central Board of Secondary Education). 2020. *Cogito*. New Delhi: CBSE.
- Conseil de l'Europe. 2001. *Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues*. Strasbourg.
- Charbanou, J-M. 2006. « Marjane Satrapi, Persepolis ». *Droit et cultures*, 52, p.277-281.
- Chatterji, R. 2012. *Speaking with pictures folk art and the narrative tradition in India*. London & New York: Routledge.
- Clark, C. 2000. « Innovative strategy: Concept cartoons ». *Instructional and learning strategies*, 12, p. 34- 45.
- Cuq, J-P. (Dir) 2003. *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*. Asdifle, Paris: CLE International.
- Duncan, R., Smith, M. J., Levitz, P. 2015. *The Power of Comics: History, Form, and Culture* (2è ed.). London, New York: Bloomsbury.
- Eisner, W. 2008. *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Elsner, D. 2013. Graphic Novels in the Limelight of a Multiliteracies Approach to Teaching English. In D. Elsner, S. Helff, B. Viebrock (dir.), *Films, Graphic Novels & Visuals: Developing Multiliteracies in Foreign Language Education - An Interdisciplinary Approach*, Berlin: LIT Verlag, p.55-71.
- Gabilliet, J-P. 2005. « Du comic book au graphic novel : l'eupéanisation de la bande dessinée américaine ». *Image [ & ] Narrative*, 12.
- Hammond, H. 2012. « Graphic Novels and Multimodal Literacy: A High School Study with American Born Chinese ». *Bookbird*, 50 (4), p. 22-32.

- Hergé. 1955. *Tintin et Les Cigares du Pharaon*. Paris : Casterman (nouvelle éd. 2010).
- Joly, M. 2002. *L'image et son interprétation*. Paris: Nathan.
- Kelley, B. 2010. « Sequential Art, Graphic Novels, and Comics ». *SANE Journal: Sequential Art Narrative in Education*, 1 (1), p.1-24.
- Krashen, S.D. 1981. *Second Language Acquisition and Second Language Learning*. Oxford : Pergamon.
- M-P. Hamez (dir.). 2006. « La Bande Dessinée ». *Les Langues Modernes*, n° 4.
- Miranda S. A-C, Ulloa -Salazar, G.M, Díaz -Larenas, C.H. 2018. « Comic-based instruction and vocabulary learning among 11th and 12th graders in two Chilean schools ». *Intercedes*. [En ligne] : <http://dx.doi.org/10.15517/isucr.v19i39.34071> [consulté le 15 octobre 2020].
- Mollica, A. 1976. « Cartoons in the Language Classroom ». *Canadian Modern Language Review*. N° 32 (4), p. 424-444.
- Norton, B. 2003. «The Motivation Power of Comic Books: Insights from Archie Comics Readers ». *The Reading Teacher*, 57 (2), p. 140-147.
- Norton, B., Vanderheyden, K. 2004. Comic Book Culture and Second Language Learners, In B. Norton, K. Toohey (dir.), *Critical Pedagogies and Language Learning*. Cambridge: Cambridge UP, p.201-221.
- Nunan, D. 1999. *Second Language Teaching and Learning*. Boston: Heinle and Heinle Publishers.
- Ranker, J. 2004. «Using Comic Books as Read-Alouds: Insights on Reading Instruction From an English as a Second Language Classroom ». *The Reading Teacher* 61 (4), p. 296-305.
- Rapp, D. N. 2011. «Comic Books' latest plot twist: Enhancing Literacy Instruction ». *Phi Delta Kappan*, 93 (4), p. 64-67.
- Recine, D. 2013. *Comics aren't just for fun anymore: The practical use of comics by TESOL professionals* (mémoire de Master non publié). University of Wisconsin-River Falls, WI. [En ligne]: <https://minds.wisconsin.edu/handle/1793/65479> [consulté le 3 octobre 2020].
- Satrapi, M. 2003. «Why I Wrote Persepolis ». *Writing!* (nov-déc), p. 9-11.
- Satrapi, M. 2007. *Persepolis*. Paris : L'Association.
- Sinha, M.S., Malshe, M. 2017. « Graphic Novels as Pedagogical Tools in the Indian Classroom: Teachers' Opinions ». *Language and Language Teaching*, 6 (1)-11, p.1-6.
- Smith, J. 1993. « Cartoons in class ». *Practical English Teaching*. p.58-59.
- Wolk, D. 2007. *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Philadelphia: Da Capo Press.

## Note

1. Je remercie étudiants et enseignants pour leur participation et leur aimable autorisation de publier leurs propos.





ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

## Explicites et implicites culturels dans la bande dessinée francophone contemporaine : applications ultérieures en didactique des langues à travers le théâtre

**Francisco de Asís Palomo Ruano**

Universidad de Jaén, Espagne

fpalomo@ujaen.es

<https://orcid.org/0000-0003-1378-2681>

Reçu le 25-05-2020 / Évalué le 13-07-2020 / Accepté le 20-10-2020

### Résumé

Cette étude essaie de dévoiler la présence des éléments culturels évidents et des non-dits dans certains ouvrages appartenant au domaine de la bande dessinée française et francophone, tout en proposant un parcours d'adaptation et de réutilisation didactiques à travers l'imitation, la création et la mise en scène d'extraits de bande dessinée contemporaine. Partant d'une analyse diachronique qui considère les fondements de la bande dessinée en langue française, notre démarche devient synchronique pour ainsi nous pencher sur les piliers qui structurent cette manifestation artistique : texte et image. Ne considérant pas pour l'instant la disposition ou structure des vignettes à l'intérieur des ouvrages, notre travail s'intéresse plutôt aux rapports entre les gestes et le cadre d'action des personnages d'une part, et le message écrit d'autre part. Vecteurs d'une composante culturelle visible ou masquée, leur interaction chez le lecteur aide à soulever les marques culturelles ayant trait à la langue cible et à les mettre en évidence lors des activités de théâtralisation.

**Mots-clés :** bande dessinée, didactique des langues-cultures, théâtralisation

### Explicitos e implícitos culturales en el cómic francófono contemporáneo: aplicaciones ulteriores en didáctica de lenguas a través del teatro

### Resumen

El presente estudio intenta desvelar la presencia de elementos culturales evidentes y ocultos en algunas obras propias del ámbito del cómic francés y francófono, ofreciendo un itinerario de adaptación y de reutilización didácticas a través de la imitación, la creación y la puesta en escena de fragmentos de cómic contemporáneo. Partiendo de un análisis diacrónico que considera los fundamentos del cómic en lengua francesa, nuestra orientación pasa a ser sincrónica con el fin de volcarnos en los pilares que sustentan esta manifestación artística: texto e imagen. Sin considerar de momento la disposición o estructura de las viñetas en el interior de las obras, nuestro trabajo se interesa más bien en las relaciones entre los gestos y el marco de acción de los personajes, por un lado, y el mensaje escrito, por

otro lado. Vectores habituales del componente cultural visible o escondido, su interacción frente al lector contribuye a descubrir las marcas culturales asociadas a la lengua meta y a ponerlas de relieve durante las actividades de dramatización.

**Palabras clave:** cómic, didáctica de lenguas y culturas, dramatización

### **Cultural explicit and implicit in contemporary Francophone comics: further implementations on language didactics through drama**

#### **Abstract**

This paper aims to unveil the presence of both self-evident and hidden cultural elements from some French and Francophone comic strips, thus leading the way to a work of adaptation and reuse through imitation, creation and staging of contemporary French *bande dessinée*. Starting from a diachronic analysis which takes into account French-speaking comic foundations, our approach becomes synchronic in order to focus on the pillars that hold this artwork: text and image. Without further consideration on cartoon structure within these works, our interests will be laid upon relationships between both characters' gestures and framework on one side, and the written message on the other side. As carriers of either visible or hidden cultural information, their interaction with regard to the reader helps to unearth cultural marks associated to the target language, while highlighting them on dramatization activities.

**Keywords:** comics, language and culture didactics, dramatization

#### **Introduction**

La plupart des ouvrages consacrés à la théorisation sur la structure et le sens de la bande dessinée est relativement récente (Masson, 1985 ; Baron-Carvais, 1994 ; Peeters, 2003 ; Forsdick, 2005 ; Eisner, 2007 ; Groensteen, 2007), les créateurs n'ayant pas souvent accordé leur temps à analyser le moyen artistique dont ils étaient les artifices. Eisner soulignait qu' « ils se contentaient d'améliorer leur exécution graphique, capter l'attention du public et accomplir les exigences du marché » (2007: 8). Dès 1970 cependant, des publications comme *Fluide Glacial* avaient sans doute ouvert la voie à l'analyse théorique et critique en dédiant des sections à l'analyse technique des exécutions, aux implications socioculturelles de la bande dessinée ou aux biographies des bédéistes. Notre analyse part de ce cadre où sont mélangés l'art et la théorie, en tentant d'aborder les processus d'enseignement/apprentissage des langues-cultures où l'utilisation de la bande dessinée comme ressource innovatrice et motivante, but (cadrage, contextualisation et analyse approfondie d'une bande dessinée spécifique) et moyen (outil à partir duquel établir des rapports ultérieurs avec d'autres manifestations langagières et

culturelles de la langue française), conduit à la découverte d'informations disparates mais repérables au premier abord, auxquelles s'ajoutent des données implicites ou sous-entendus concernant l'histoire, la culture, la société et l'art associées à la langue cible. Au passage, nous explorerons les possibilités pédagogiques de la bande dessinée abordée sous un nouvel angle : celui de sa transposition, par le biais de la pratique théâtrale, vers une réalité tridimensionnelle où l'oral prend le relais du texte écrit.

En ce qui concerne les publications, c'est le courant franco-belge, depuis les années 30, qui en a toujours jeté les bases. Nous ne pouvons pas négliger *Tintin au Congo*, miroir de la barbarie coloniale européenne en Afrique, qui est apparu en 1931, ainsi que les ouvrages sériés *Blondin et Cirage* (Jijé) ou *Lucky Luke* (Morris et Goscinny) autour des années 40-50. Plus tard, c'est le tour de *Buck Danny* (Charlier et Hubinon), suivi de *Johan et Pirlouit* (Peyo) ou *Timour* (Sirius). Il faudra pourtant attendre les années 60, comme le retrace justement McQuillan (2005 :9-11), pour assister au succès d'une bande dessinée entièrement française, les premières publications d'Astérix étant arrivées sur le marché. Plus tard, l'éveil d'un courant critique et analytique dans l'Hexagone sera favorisé par le Festival d'Angoulême, qui a certes encouragé une variété inimaginable d'auteurs et de styles dont l'objectif immédiat n'est plus celui de raconter une histoire, mais de doter la bande dessinée d'un statut artistique, tout en renouvelant la façon de structurer et de raconter leurs histoires et d'y afficher l'ironie, la satire et la critique sociale.

Bien que l'approche théorique de la bande dessinée ne soit que tardivement entamée en France, l'intérêt pour son étude et analyse critique a atteint, à l'heure actuelle, des niveaux inattendus, bien au-dessus de ses partenaires européens. Comme l'explique McQuillan (2005 : 11-12), seule la Belgique a tenu le coup grâce à son énorme tradition dans ce domaine et au rayonnement de son *Centre belge de la bande dessinée* (CBBB), espace artistique et pédagogique, source de rencontres et de production.

La ville d'Angoulême, devenue finalement l'épicentre européen de la bande dessinée, s'est constituée ville artistique à partir de la bande comique. L'essor que la visite d'Hergé en 1978 a empreint au *Festival International de la BD*, instauré en 1974 mais conçu dès 1969 ne s'y est pas arrêté. La création du *Musée de la BD*, encadré dans la *Cité internationale de la bande dessinée et de l'image* (CNBDI), ainsi que le parcours des murs peints ont suivi le rythme. Les recherches et les études théoriques, initiées dès les années 1980 dans la revue *Cahiers de la Bande Dessinée*, ont leur point de repère dans le *Pôle Image Magelis Angoulême*, où sont intégrées les entreprises, associations et établissements pédagogiques travaillant en synergie pour le développement et la formation dans l'art de l'image et ses

applications et implications socioculturelles et économiques. Art qui influence et art influencé par sa société et sa langue-culture de référence, les extraits de bandes dessinées que nous avons choisis dans ce travail se veulent représentatifs non pas de la bande dessinée française et/ou francophone, mais aussi d'une sphère culturelle variée qui se manifeste soit ouvertement soit en sous-main. Nous nous tenons ainsi à une analyse synchronique contemporaine, ayant choisi des ouvrages publiés sous l'égide de *Fluide Glacial* qui s'étalent de 2010 à 2014, exception faite de *Le tour de la Gaule d'Astérix*, publié en 1969 et *Goorgoorlou*, paru dès 1990.

### **1. Approche méthodologique : de l'ontogénie de la bande dessinée à la considération de l'élément culturel**

L'image a toujours été la source d'information privilégiée pour transmettre des messages en dehors du noyau familial. Depuis la Préhistoire, où les dessins exécutés sur les murs des grottes expliquaient les mécanismes de la chasse ou des premières danses rituelles, l'être humain était certain que l'accès primaire à l'information ne pouvait se faire qu'à travers la vue. Non seulement la sculpture et la peinture des premières civilisations ou du Moyen Âge étaient porteuses de valeurs didactiques et socio-historiques qui pénétraient assez facilement chez l'individu, mais aussi la plupart des premiers systèmes d'écriture puisaient dans des éléments réels facilement repérables aux yeux du peuple, comme certains hiéroglyphiques égyptiens (Kemp, 2005 :13) ou les idéogrammes chinois (Tingyou, 2003 : 3, 10). Quant aux premiers, on peut oser le pari d'affirmer que la structure et la construction des idéogrammes hiéroglyphiques ne sont pas loin d'une bande dessinée sans le texte ; concernant les seconds, leur configuration actuelle n'est que le résultat d'un processus d'amalgame et d'évolution à partir de pictogrammes géométriques. La construction de la bande dessinée autour de l'image suit un parcours semblable, tout en faisant preuve d'une valeur artistique et culturelle et en incorporant les composantes propres à l'humour (Ermida, 2008 : 6-12), telles que le rire, l'ingéniosité (qui véhiculent à leur tour des valeurs linguistiques, intellectuelles et culturelles) et l'ironie. Dans ce sens-là, et suivant Berger (1997 : 12-13), l'étude sur l'humour chez les petits enfants, basé sur l'image et le mouvement inattendu, garde d'énormes correspondances avec la bande comique sans paroles et ne demande pas l'implication de l'écrit pour l'expression du message (Groensteen, [1999]2007 :16-17) : de ce fait, dans la vie comme dans la bande dessinée, l'accès au message par l'image se veut rapide et effectif. Cependant, d'un point de vue artistique, le regard a intérêt à se détendre, à décomposer analytiquement les couleurs, les formes et les marques prosodiques visuelles (Eisner, 2007 : 18-25), comme celles de mouvement ou déplacement, d'expression ou de modification de



l'état d'âme de certains personnages ou de mise en exergue de la pensée intérieure. C'est à ce moment-là qu'un lecteur avisé peut accéder aux traits culturels les plus cachés, associés à la langue employée et au cadre de production de l'ouvrage.

Il n'en reste pas moins que la présence du message écrit, quant à lui, arrondit la compréhension des explicites culturels et ouvre également la voie pour saisir les éléments implicites associés à une langue. Parfois, la présence de l'écrit s'avère être tout à fait indispensable à l'effacement des doutes sur l'interprétation culturelle d'une séquence ou d'une vignette (Eisner, 2007 :16-17), tout en étant capable de se substituer à l'image dans certains cas. Enfin, les possibilités de configuration graphique utilisées et utilisables dans la bande dessinée, tout comme le format et la mise en page de l'histoire, sont tellement nombreuses qu'elles peuvent également, à leur tour, être porteuses d'une information plus importante que celle proposée par l'image dans une vignette spécifique, sans négliger les éléments secondaires qui font partie de l'humour littéraire (Ross, 1998 : 20) et que l'on considérera plus loin.

## **2. Affichage explicite des notions socioculturelles dans la bande dessinée française et francophone : *Fluide Glacial*, *Super Dupont*, *Astérix***

Le magazine *Fluide Glacial* associe les références socioculturelles connues par l'ensemble des lecteurs du domaine géographique et linguistique où il est publié à d'autres valeurs dont l'interprétation est issue d'un processus d'analyse ou de connaissance culturelle obtenue *a posteriori*. Cette acquisition ne se borne pas au domaine de la langue et, le plus souvent, de la culture française, en insérant des allusions comiques fréquentes à des événements ou à des personnages belges, suisses ou même à l'international. Nous explorons, dans cette section, les valeurs les plus facilement repérables qui répondent à un savoir ou à des connaissances partagées par la plupart, comme le suggère Nash (1985 :3-7). C'est à lui que nous devons l'une des approches les plus précises sur les paramètres d'analyse explicite d'une séquence humoristique. Dans ce sens, il parle d'un « mode culturel d'expression », soit les valeurs partagées par un groupe ou entité sociale ou politique, d'un mode « interpersonnel » où la relation *performer* (celui qui crée la vignette ou les personnages-acteurs, en utilisant un mode d'expression reconnaissable) - *répondent* soulève des attentes socioculturelles chez le lecteur, et enfin d'un mode « linguistique », qui fait appel aux utilisations particulières du langage dans la séquence d'humour, c'est-à-dire les ressources et stratégies graphiques, phonétiques et sémantiques :

- a) Numéro 460 (octobre 2014) : Espaces ou contextes socioculturels définis appartenant à la langue-culture par connotation, association ou opposition

Image (couverture) : toilettes publiques, entretenues par une *dame pipi*. Soucoupe à pourboires sur une petite table. Image fréquente en France, en Belgique et dans d'autres pays de l'Europe centrale. Texte (homme à une femme qui sort des WC et s'apprête à déposer une pièce de monnaie dans la soucoupe) : « *Laissez, c'est pour moi* ».

Bande dessinée *Bienvenidos en Puebla* (p.63), sorte de « guide » touristique à dessein plurilingue et pluriculturel, associant en même temps l'espagnol au français, ainsi que montrant l'opposition entre les cultures française et mexicaine : « *C'est fou! Ils sourient tout le temps les Mexicains* » face à la vignette suivante : « *Alors que nous, on fait souvent la gueule...* » accompagnée de l'explication « *Oui...mais en tant que français, c'est un droit !!* » ; finalement « *un devoir je dirais même* » dans la troisième vignette.

Séquences dans *Chouettes* (p.75) : « Albert Laprade » et « X ». Sur une configuration de quatre vignettes (la première servant de titre-introduction), c'est l'étude de l'objet sans importance (ornements, disques anciens, boîtes en fer, statuettes, etc.), retrouvé dans les brocantes ou les marchés aux puces où l'on a le goût de fouiner, coutume très répandue en France comme en Belgique.

b) Numéro 410 (janvier 2010) : événements globalement connus associés à des icônes culturelles

Fausse publicité (p.68) d'une dentelle-masque d'Alençon spécialement conçue pour couvrir le visage afin de combattre la grippe A (H1 N1)

c) Numéro 406 (avril 2010) : récit du quotidien français activé par association ou reconnaissance

Séquences dans *La France qui gagne* (sic) (p. 47), slogan qui déforme en quelque sorte les devises politiques utilisées pendant les campagnes pour les élections présidentielles, montrant des scènes de la vie de tous les jours. Sous la configuration de vignette-histoire isolée elle considère, parmi tant d'autres sujets, le manque de confiance des Français, l'abus de la pilule du surlendemain ou la faible augmentation du SMIC.

Fréquemment publié dans *Fluide Glacial*, *SuperDupont* est devenu la référence la plus évidente des stéréotypes recherchés et associés à la langue-culture française. Dans le tome 7 (2013) de cette bande dessinée, qui se présente à tour de rôle comme histoire graphique ou comme bande dessinée classique sur une seule page, il n'y a qu'une culture qui soit associée à la langue française. Le patriote extrémiste est présenté sous la configuration héroïque d'un personnage dont la France a besoin afin de sauvegarder son identité nationale. Le héros, le langage utilisé, les

aventures elles-mêmes et toute une série d'objets signifiants sont au rendez-vous pour montrer une dimension socioculturelle très biaisée et satyrique, mais d'où la plupart des lecteurs est capable de saisir une critique féroce du chauvinisme et de la *francité* menée à l'extrême.

a) *In vitro veritas* : éléments de civilisation et de réflexion métalinguistiques : l'exécution de la Marseillaise en verlan par l'anti-héros est à même de vaincre SuperDupont (p.8)

b) *Protection rapprochée* : explicites iconiques et jeux de mots. Lecture par SuperDupont du journal *Libération* (p.1).

c) *L'euro mortel* : allusions historiques et iconiques. SuperDupont, tentant un retrait de 500 francs, qui n'existent plus depuis 2001, en blâme le caissier : « *tu renies ta patrie, tu renies sa monnaie...monnaie sacrée depuis Clovis !!* » (p.2).

d) *SuperDupont express* : allusions politiques. SuperDupont aide à peindre les plafonds de F. Mitterrand avec du « blanc de France » et échange des dictons avec lui.

e) *SuperDupont express* : langage visuel et iconique généralement connu. SuperDupont favorise la reproduction du coq gaulois, qui engendrera par la suite des petits poulets portant sur leur dos le drapeau français.

La plupart des bandes dessinées d'*Astérix et Obélix* présentent souvent des éléments, symboles ou situations issus de l'imaginaire contemporain actuel qui n'échappent pas à une interprétation précise par l'ensemble de la collectivité des lecteurs français. Or, ces aspects sont facilement transférables à d'autres réalités socioculturelles et reconnus par un public européen (*Astérix chez les Goths*, *Astérix chez les Belges*, *Astérix chez les Helvètes*, *Astérix en Hispanie*, *Astérix en Corse*, etc.), suite aux associations iconographiques et aux (bons) choix des traducteurs. Ce n'est pourtant pas le lieu ici d'analyser les implications socioculturelles de ces traductions (voir à cet égard Palma, 2006 :903-904 ; Richet (éd.), 2009), mais nous nous en tiendrons à l'analyse en surface d'un ouvrage qui nous a semblé l'un des plus saillants quant à l'étalage de la culture et de la civilisation françaises : *Le Tour de Gaule d'Astérix*, titre qui contient d'emblée l'appel culturel au Tour de France et où le lecteur se trouve rapidement exposé à de multiples références topographiques, gastronomiques, historiques, culturelles et même politiques :

a) Les *bêtises*, spécialité qui déclenche un jeu sémantico-syntaxique entre gaulois et romains (p.15)

b) L'enseigne de la Poste sur les côtés d'une voiture à cheval, référent iconique (p.24)

c) Les ruelles du Vieux Lyon, tout comme les bouchons à Paris, parallélismes socioculturels (p.13, 26)

d) La voiture dépanneuse, *Tikedbus*, qui vient à l'aide d'Astérix, est une crase sémantico-phonétique associant l'idée « *si tu es en panne, achète un ticket de bus* » au suffixe *-us* propre au latin et largement utilisé dans la plupart de la série d'Astérix (p.15).

En dernier lieu et se présentant sous un style proche de ses partenaires européens, *Googoorlou* retrace le quotidien des personnages issus des couches les moins favorisées de la société africaine. Les sujets que l'on y traite, à portée plutôt sociale et familiale, sont assez proches de ceux considérés par le théâtre ou par d'autres manifestations artistiques sénégalaises. Bien que l'on puisse trouver des culturèmes manifestes (voir Poyatos, 1994a :37-38) dans *Les poulets du Tonton Goor* ou dans *Googoorlou artiste*, nous considérerons cette série de bande dessinée sous la rubrique « implicite », car la langue utilisée, unie aux particularités socioculturelles de la vie au Sénégal, demandent une approche plus consciente et soutenue afin d'en mieux soulever les non-dits.

### 3. Implicites culturels dans la bande dessinée française et francophone

Les implicites culturels sollicitent le concours d'un ensemble de savoirs et de connaissances acquis ou intériorisés par le lecteur, découlant en général d'un ou de plusieurs savoirs partagés par un ensemble plus restreint d'individus à l'intérieur d'une collectivité. Ces « savoirs », à leur tour, s'articulent sur les plans synchronique et ou diachronique. Or, dans le processus d'enseignement/apprentissage d'une langue-culture, ces éléments ne sont pas à être omis ou cachés au profit de ceux plus remarquables, mais doivent être présentés à l'apprenant comme un objet de réflexion ou d'analyse. Dans un cadre pédagogique où il s'agit de faire acquérir des compétences linguistiques et culturelles en langue française, la recherche sur les éléments implicites de culture ou civilisation comporte bien souvent une approche actionnelle, où les acquis, les points de vue et les habiletés de chaque individu s'entremêlent et convergent vers la réussite de la tâche donnée. L'étude des implicites culturels peut être envisagée au moyen de ces éléments :

a) Le langage utilisé, qui s'empare des techniques propres à l'humour telles que l'homophonie, la crase, les jeux de mots ou le mimétisme (Ross, 1998 :20). En outre, les mécanismes de style comme la rime, le rythme ou l'allitération mettent en exergue des contenus cachés non accessibles à un lecteur non avisé.

b) La disposition graphique des vignettes, ainsi que l'ambiguïté syntaxique ou les déplacements de sens, sont également au rendez-vous quand l'auteur se propose d'accéder à un public plus cultivé, s'approchant du but ultime de la bande dessinée qu'est la recherche de sa considération artistique. En partant de la taxonomie proposée par Violette Morin (1966 :104) dont nous retiendrons le concept de « disjoncteur », à côté de celui plus usagé de « déclencheur », nous sommes en mesure d'établir un schéma d'analyse afin de les faire repérer ou au moins de nous en approcher autant que possible. Nous intéressant plutôt à des séquences en trois parties, même faisant partie d'un récit plus général, ces sous-divisions comportent toutes une introduction, une argumentation ou *triggering* et une conclusion/solution :

### **Vignettes 1. Description générale + Enclenchement ou activation (à travers le langage ou l'image)**

a) *POF (Pire ouvrier de France) (Fluide Glacial, n° 460, 2014 :14-15)*

Jeu d'interférences culturelles, jeux de mots (slogans), expression par les gestes.

Main qui cloue une enveloppe sur une porte. Texte : « *Et vous, vous voulez toujours tout pour moins cher* »

b) *Moi, BD (2013 : 48-49)*

Icônes culturelles, métalangage graphique.

Assimilation auteur-personnage de bande dessinée. Bouzard montre un prospectus d'Intermarché. Texte : « *Je reconnais tout de suite leurs prospectus* ».

c) *Goorgoorlou Artiste (2006)*

Implicites socioculturels. Richesse d'expression par les gestes .

Diek transporte un seau d'eau : « *Nidiaye, la DQ de demain n'est pas assurée et tu es là à faire le baay diagal* ».

### **Sous-entendus**

a) Le client exige toujours aux maçons de réduire les devis. Considération des maçons en France.

b) Les « imprimés sans adresse », papiers gênants pour la plupart, documents authentiques d'analyse d'une langue, d'une culture et d'une société, pour certains.

c) La robe quotidienne de Diek reflète les habits vestimentaires des couches les moins favorisées au Sénégal. La *DQ* est la « dépense quotidienne », que les

habitants doivent s'assurer afin de disposer des produits essentiels pour survivre<sup>1</sup>.  
*Baay diagal* veut dire bricoleur. Considération de la femme au Sénégal.

### Vignettes 2. Disjoncteur / déclencheur (langage ou image)

a) Vieille camionnette, portant le logo de l'entreprise *Ladrones* (sic), quitte le chantier.

b) Texte : « *Bon choix de typo, belle mise en page, sobre et aérée* », « *ils ont toujours eu des bons graphistes dans cette boîte...* » .

c) Nidiaye: « *Je ne fais pas le Baay diagal mais de l'art* »

Diek : « *Avec du mbalit ?* »

Nidiaye : « *Occupe-toi du déjeuner* »

### Sous-entendus

a) Considération négative des maçons et des sociétés de construction hors la France (*ladrones*=voleurs), d'après les vignettes situées au début du récit : Espagne (défiguration de la Costa Brava), Italie (associés à la Mafia), Antarctique (igloos qui s'écroulent).

b) Bouzard est un auteur de bande dessinée qui perçoit d'un autre œil la typographie et le style des documents quotidiens. Il peut s'adresser dans cette séquence à des lecteurs initiés en graphisme.

c) Répartition des rôles dans les sociétés traditionnelles. Diek, femme au foyer, montre une tête pensive, résignée.

*Mbalit*, ce sont les ordures, assez fréquentes par ailleurs dans les rues et cours d'eau au Sénégal, fautes de traitement et de triage.

### Vignettes 3. Solution (fonction illocutoire ou résultat affiché)

a) Client qui retrouve la lettre clouée sur la porte. Texte : « *...nous avons dû déposer le bilan et que nous sommes en liquidation judiciaire* ». Soussigné : *Ladrones*. Slogan : « *Avec Ladrones cimenter vos rêves* »

b) Bouzard reçoit un appel où on lui confirme la disparition des prospectus en 2020.

c) Nidiaye sort avec des tableaux sur la tête : « *garde-moi le repas au chaud, j'arrive* »

Diek : « *Parce que tu as donné la DQ ?(Message paradoxal interprété comme « Tu as trouvé la DQ de demain ? »)* »

## 5. Réutilisation et élargissement de la bande dessinée : le saut « aux trois dimensions » à travers la pratique théâtrale

Tout comme dans les arts scéniques ou dans la peinture, le lecteur de bande dessinée est confronté à une tâche multiple de décodage propre aux œuvres artistiques. Même si l'on ne peut pas accéder à un système pluricodique à l'instar du théâtre (Kowzan, 1986 :145-147), la bande dessinée restant un produit bidimensionnel à interprétation unisensorielle, plusieurs systèmes de signes y sont à l'œuvre. Au demeurant, et partant de la taxonomie d'Eisner, un tableau comparatif peut être dressé entre ses composantes formelles et celles du message théâtral :

	Bande dessinée		Théâtre
a)	Le texte de la BD	>	Le texte théâtral
b)	La disposition du texte de la BD dans l'ensemble	>	alternance des tours de parole, silences, gestes
c)	Son format	>	intonation, prononciation, hauteur, timbre
d)	L'image et toutes ses variables de disposition, couleur, forme, etc.	>	décor, mise en scène
e)	L'interrelation texte-image	>	Proxémique, décor, désignation, métalangage théâtral
f)	Les objets facilement reconnaissables, icônes	>	objets signifiants, accessoires
g)	Les marques cinétiques	>	Kinésique, déplacement sur la scène
h)	La chronémique (nombre de vignettes nécessaires pour raconter un événement)	>	débit de la parole

L'étude anatomique se retrouve à la base de la création et évolution des caractères de bande dessinée et débouche tout naturellement sur l'analyse de l'anatomie expressive dans les arts scéniques<sup>2</sup>. Considérant le personnage, noyau et base de la bande dessinée comme des arts scéniques, les positions et les attitudes qu'il adopte partent souvent de l'imaginaire collectif et suscitent immédiatement un appel aux acquis du lecteur (Eisner, 2007 : 17). À partir de ces positions peut-on aborder un travail d'expression corporelle, clé de voûte des activités théâtrales. Cette position de base recevra par la suite l'ajout d'autres éléments expressifs et communicatifs (paroles, présence d'objets familiers, décors, vêtements). Or, les images sans paroles présentent un fort potentiel de travail chez nos apprenants, car elles favorisent la mimique et l'expression par les gestes.

Finalement, le rythme et la gestion temporelle, expliqués également par Eisner (2007 : 27-29) nous amènent également à la considération de la chronémique comme élément paradigmatique de construction scénique. En revanche, face à la BD où le lecteur peut revenir en arrière pour mieux saisir la compréhension des éléments ou aspects de l'histoire ou des personnages, le déroulement linéaire de la pièce théâtrale empêche le spectateur d'entamer une deuxième « lecture » de la pièce pendant sa mise en scène, ce qui peut sans doute entraver la compréhension des implicites culturels non saisis dans l'instant où ils apparaissent.

## Conclusion

Alors que Groensteen s'était approché de l'étude de la bande dessinée comme d'un outil artistique unique et indépendant, à langage mixte, mais pas redevable du code linguistique et opposée à d'autres manifestations artistiques ([1999] 2007 :11-13), Eisner, quant à lui (2007 :7), considère la bande dessinée comme une forme d'art mixte et séquentielle, proche et même précurseur du cinéma, utilisant un langage fondé sur l'expérience visuelle dont font partie l'artiste comme le récepteur. La combinaison d'image et de langue s'y réalise de manière équilibrée car la bande dessinée permet le partage de l'espace disponible entre dessin et texte (voir à cet égard les exemples de *Dans la peau d'un cochon, Moi, BD* : 30-31). En partant de l'image, nous avons voulu établir des rapports formels entre la bande dessinée et les pratiques théâtrales qui sont souvent à la base de notre pratique pédagogique pour l'acquisition des langues-cultures. Comme nous l'avons prôné ailleurs (Palomo Ruano, 2016), la théâtralisation de la réalité met sans doute en exergue des indices socioculturels qui seraient peut-être restés cachés en utilisant d'autres ressources pédagogiques. Dans ce sens, la bande dessinée comme outil de travail procure aux apprenants un matériel authentique d'*input* qui leur servira de point de départ pour un travail de décodage-réutilisation (*output*) culturelle lors de petites mises en scène, inspirées à leur tour de leurs propres séquences de bande dessinée. Cet itinéraire, géré sous une approche par les micro-tâches qui englobent les différentes compétences communicatives ainsi que le traitement de la dimension culturelle, s'inscrit dans une démarche qui n'est pas étrangère à l'ancienne méthode audio-visuelle pour l'apprentissage des langues étrangères, où les manuels *Voix et Images de France* ou *Sonimage*, par exemple, présentaient chaque unité par l'intermédiaire du son et des images séquencées à l'instar des bandes dessinées, en y associant d'ailleurs des activités de compréhension orale-expression écrite (dictée) et d'expression-interaction orales (conversation voire théâtralisation). Bien que l'intérêt pratique l'emporte sur l'artistique, les références culturelles explicites par connotation, association ou opposition sont



très fréquentes dans ces manuels et constituent, dès les années 60, un matériel de référence aucunement négligeable en didactique des langues pour l'accès à la composante culturelle à travers la bande dessinée.

### Bibliographie

- Baron-Carvais, A. 1985. *La Bande Dessinée*. Paris. P.U.F.
- Berger, P. [1997]2014. *Redeeming laughter. The comic dimension of human experience*. Berlin-Boston: DeGruyter.
- Eisner, W. 2007. *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma Editorial.
- Ermida, I. 2008. *The language of comic narratives. Humor construction in short stories*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Groensteen, T. [1999] 2007. *The system of comics*. Jackson: P.U.M.
- Kemp, B.J. *100 jeroglíficos: pensar como un egipcio*. Barcelona: Crítica.
- Kowzan, T. 1986. El signo en el teatro. In: *Teoría del Teatro* Madrid: Arco Libros, p.121-138.
- McQuillan, L. 2005 The francophone BD : an introduction. In : *The francophone Bande Dessinée*. Amsterdam-New York : Faux titre. p. 7-14.
- Masson, P. 1985 *Lire la bande dessinée*. Lyon: P.U.L.
- Morin, V. 1966. L'histoire drôle. In : *Communications. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, n°8, p. 102-119. [En ligne] : DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1118> [consulté le 08 janvier 2020].
- Nash, W. [1985] 1994. *The language of humour. Style and technique in comic discourse*. London-New York: Routledge.
- Palma, S. 2005. «La traducción de los elementos culturales: el caso de Astérix y Mafalda». *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Encuentro Hispano-Francés de investigadores APFUE-SHF, n°1, p.900-909.
- Palomo Ruano, F. 2016. El teatro y sus aplicaciones didácticas en la enseñanza del FLE. Claves pedagógicas, sociales y lingüísticas. Balance de una experiencia llevada a cabo en Educación Secundaria. p. 557-577. [En ligne] : <https://hera.ugr.es/tesisugr/26392707.pdf> [consulté le 30 janvier 2020].
- Peeters, B. 2003. *Lire la bande dessinée*. Paris : Flammarion
- Poyatos, F. 1994. *La comunicación no verbal I: cultura, lenguaje y conversación*. Madrid : Istmo.
- Richet, R. (éd.). 2009. *Le Tour du monde d'Astérix*. Actes du colloque tenu à la Sorbonne les 30 et 31 octobre 2009. Paris: Presses Sorbonne.
- Ross, A. 1998. *The language of humour*. London-New York: Routledge.
- Tingyou, C. 2003. *Caligrafía china*. Shanghai: China Intercontinental Press.

### Notes

- 1 Voir Brisebarre et Kuczynski (dirs.): *Le Tabaski au Sénégal: une fête musulmane en milieu urbain* (2009: 431-433).
2. Principe de la *biomécanique* de Meyerhold.



## **Synergies Espagne n° 14 / 2021**



Annexes





## Profils des contributeurs



### • Coordinatrice scientifique •

**Sophie Aubin**, ancienne enseignante et responsable pédagogique à l'Institut Français de Valence en Espagne (1988-2008), est Docteure en linguistique et didactique du français langue étrangère de l'Université de Rouen (1996, France). Professeure depuis 2008 de l'Universitat de València (Espagne) en langue-culture française à la faculté de Philologie, Traduction et Communication (Département de philologie française et italienne) et en didactique du français à la faculté de Magistère (Master de formation des professeurs de français), ses recherches en didactique des langues-cultures sont axées sur l'interdisciplinarité linguistique et musicale et l'enseignement-apprentissage de la musique de la langue française. Rédactrice en chef de la revue *Synergies Espagne* depuis sa fondation en 2008 et directrice du pôle éditorial international du GERFLINT (Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale) depuis 2013, sa recherche-action est consacrée à la réalisation du *Programme mondial de diffusion scientifique francophone en réseau* de ce groupe. <https://orcid.org/0000-0001-7425-3324>

### • Auteurs des articles •

**Marina Isabel Caballero Muñoz** est Professeure Remplaçante (PSI) au Département de Philologie Française de l'Université de Séville et doctorante à l'Université de Cadix, où elle fait partie du groupe de recherche « Estudios de Francofonía ». Elle a également participé à de nombreux congrès et séminaires. Actuellement, ses recherches s'articulent principalement autour de la littérature africaine francophone, la postcolonialité et les questions d'identités, migrations et réécritures. <https://orcid.org/0000-0002-7680-3534>

Licenciée en Filologia Francesa (Lettres modernes), **Anabel Gonzalez Moya** a suivi son premier cycle à l'Université de València (UV) et le second à l'Université de Franche-Comté à Besançon. Elle obtient son DEA en 2002 avec un travail sur l'actualité du théâtre de l'absurde dans l'œuvre d'Eugène Ionesco avec des analyses des mises en scène actuelles en France et en Espagne. Docteure de l'UV en théâtre et cinéma (2008), sa thèse porte sur l'intertextualité dans l'œuvre d'Agnès Jaoui. Professeure en éducation secondaire (en tant que fonctionnaire depuis 2008) et professeure associée du Département de Filologia Francesa e Italiana de l'Université de Valencia depuis 2005, elle a donné des cours de langue, littérature et civilisation françaises dans les facultés de Lettres Modernes, d'Humanités et de Tourisme.

Ses publications se centrent sur les études et l'analyse de théâtre et cinéma aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. <https://orcid.org/0000-0002-0948-1758>

**Isabelle Moreels** est issue de l'Université Libre de Bruxelles et docteure européenne. Professeure à la section de philologie française de l'*Universidad de Extremadura* (Cáceres, Espagne), elle appartient au Groupe de recherche CILEM (*Lenguas y Culturas en la Europa Moderna: Discurso e Identidad*) et à l'Institut de recherche LINGLAP. La (para)littérature belge francophone constitue le domaine privilégié de ses recherches avec un intérêt spécifique pour l'étude de l'ironie et du fantastique, ses publications internationales incluant aussi des travaux relatifs au cinéma et aux écrivains français des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, ainsi qu'à des questions de traduction français/espagnol et de didactique du FLE. Elle a présenté plusieurs communications portant sur la bande dessinée francophone (*Astérix, Le Chat de Ph. Geluck*, notamment) lors de congrès internationaux (France, Espagne et Portugal) et, en collaboration avec José Julio García Arranz, elle a écrit deux articles sur le thème spécifique des rapports entre B.D. et préhistoire. <https://orcid.org/0000-0002-4132-8454>

**José Julio García Arranz** est docteur en histoire de l'art, issu de l'*Universidad de Extremadura* (Espagne), et actuellement professeur titulaire au *Departamento de Arte y Ciencias del Territorio* de ladite université. Il appartient au Groupe de recherche Patrimonio&Arte (*Unidad de conservación del Patrimonio Artístico*) et à l'Institut de recherche sur le Patrimoine (I-Pat). Il a focalisé son enseignement et ses recherches dans le domaine de l'iconographie et de l'emblématique appliquées à l'étude de l'art de la Renaissance et du Baroque, d'une part, et dans le champ de l'art rupestre préhistorique, d'autre part. Mais, lors de ces dernières années, il a aussi travaillé sur le cinéma et la bande dessinée en tant que ressources didactiques potentielles pour l'histoire de l'art, présentant diverses communications sur ces thématiques à des congrès nationaux et internationaux. Ainsi, en collaboration avec Isabelle Moreels, il a approfondi les rapports entre la B.D. francophone et la préhistoire, notamment dans le cas du scénariste et dessinateur français Éric Le Brun. <https://orcid.org/0000-0002-7052-8754>

**Laura Klára Lukács** est étudiante en master au Département d'Études Françaises et Francophones à L'Université de Pécs (Hongrie). Son principal domaine de recherche est la bande dessinée franco-belge. Elle est membre du Centre de Recherche pour l'Étude de la Bande Dessinée (Képregénytudományi Kutatóközpont, KTKK). <https://orcid.org/0000-0001-6945-1289>

**Gyula Maksa**, PhD, dr. habil. est maître de conférences à Université de Pécs (Hongrie), Département des Sciences de la Communication et des Médias où il dirige le Centre de Recherche pour l'Étude de la Bande Dessinée (Képregénytudományi Kutatóközpont, KTKK). Il a organisé plusieurs colloques, expositions et publié deux livres en hongrois sur la bande dessinée en tant que média : *Változatok képregényre* (Variation pour BD, Budapest-Pécs,

Hongrie, 2010), *Képregények kultúraközi áramlatokban* (Bandes dessinées aux courants transculturels, Cluj, Roumanie, 2017). Ses principaux domaines de recherche sont la géopolitique de la bande dessinée, les situations transculturelles et les usages communicationnels de la bande dessinée. <https://orcid.org/0000-0001-5733-0033>

**Claude Duée** est maître de conférences à l'Université de Castilla-La Mancha, à la faculté de lettres, dans le département de langues modernes. Elle y travaille depuis 1996. Elle s'intéresse au français langue étrangère, à la grammaire contrastive, et à la pragmatique et plus spécifiquement à l'énonciation qui sont, ces derniers temps, ses principaux axes de recherche. Les supports sur lesquels elle travaille sont aussi bien l'écrit que l'image, ainsi que l'écrit en relation avec l'image comme la bande dessinée ou la publicité. <https://orcid.org/0000-0003-0546-6312>

**Elena Puerta Moreno** est professeure remplaçante à l'Université de Séville (Espagne) où elle enseigne dans des matières de la licence en « Estudios Franceses ». Ayant eu sa licence avec la mention du Prix Extraordinaire et un Master en Communication Internationale à l'Université de Cadix avec cette même mention, elle est inscrite actuellement dans le programme de doctorat en Linguistique à l'Université de Cadix avec un projet intitulé « Le datif éthique : De l'oralité à l'écriture ». Elle est membre du groupe de recherche « Estudios de Pragmalingüística » (HUM-218) et collaboratrice de l'Institut de Linguistique Appliquée de l'Université de Cadix dans la section d'Industries de la langue et de linguistique de corpus. Sa recherche porte sur les études grammaticales comparatives (français-espagnol) tout comme sur la linguistique et littérature francophones, la traduction littéraire et la littérature comparée.

**Meztlí Suyapa Santamaría Martínez** est doctorante à l'Universitat Pompeu Fabra à Barcelone, sous la direction du professeur Daniel Cassany (Département de Traduction et Sciences du Langage). Elle étudie les éléments visuels et textuels qui véhiculent des informations scientifiques à partir d'un corpus de 17 romans graphiques sur la médecine écrits en 4 langues. Elle a présenté des communications de recherche dans 4 conférences internationales spécialisées sur les romans graphiques et la bande dessinée : *Valuing the Visual in Literacy Research Conference* (2017), *1st Annual Comics Studies Society Conference* (2018), *51st Annual Conference of the International Visual Literacy Association* (2019), *Comics in Dialogue* (2020). Elle a récemment réalisé un séjour de recherche à l'Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], pour participer à des ateliers de recherche et de production de bandes dessinées de contenu scientifique. Ses intérêts sont la médecine graphique, le langage visuel et la littérature visuelle. <https://orcid.org/0000-0002-8503-0350>

**Daniel Cassany Comas** est chercheur en Analyse du Discours et Didactique des Langues à l'Université Pompeu Fabra à Barcelone. Il possède un diplôme en Philologie Catalane et un doctorat en Philosophie et Lettres. Il a publié 17 monographies sur la communication

écrite et l'enseignement des langues, comme *Describir el escribir* (1987), *La cocina de la escritura* (1993), *Taller de textos* (2006), *Laboratorio lector* (2019) ou *El arte de dar clase (según un lingüista)* (2021), en catalan, espagnol et portugais. Il est également auteur de plus de 100 articles de recherche publiés en diverses langues (dont l'anglais et le français) dans des revues scientifiques indexées en Linguistique Appliquée et en Éducation. Il a été professeur invité dans des universités et d'autres institutions de plus de 25 pays et a collaboré avec les ministères de l'Éducation d'Argentine, de Colombie, du Chili et du Mexique. Depuis 2004, il dirige un groupe de recherche sur l'alphabétisation critique. [\\_https://orcid.org/0000-0003-3494-5531](https://orcid.org/0000-0003-3494-5531)

**Francisco Rodríguez** est diplômé en traduction de l'Université de Grenade (2000) et a été traducteur et entrepreneur dans ce secteur. À partir de 2006, il a traduit en espagnol des bandes dessinées franco-belges, avec à son actif plus de 30 livres qui dépassent les 90 albums. Il a été professeur dans les Universités de Poitiers (2001-2002), de Grenade (2004) et de Cordoue (2009-2021), jusqu'à ce qu'il rejoigne très récemment l'Université Pablo de Olavide, à Séville. Son principal domaine de recherche est la traduction de la bande dessinée et les disciplines connexes. En 2019, il a publié *Cómic y traducción: preliminar teórico-práctico de una disciplina*, Madrid: Síndéresis. <https://orcid.org/0000-0003-4769-7231>

**Francisco Luque Janodet** est diplômé en traduction et interprétation de l'Université de Córdoba (Espagne). En outre, il a réalisé des études universitaires supérieures en traduction spécialisée dans la même institution, où il poursuit également un doctorat en traduction viticole. Il a travaillé comme professeur d'espagnol et de français langue étrangère. Il est actuellement professeur au département de Philologie française à l'Université de Séville. Ses principales lignes de recherche comprennent la traduction agroalimentaire, juridique et l'histoire de la traduction. <https://orcid.org/0000-0001-5694-3233>

**Fjoralba Dado** est docteure en langue et traduction françaises. Depuis 2002, elle est enseignante-chercheuse de Traduction au Département de Français de la Faculté des Langues Étrangères de l'Université de Tirana. Ses recherches se concentrent principalement sur les problèmes de la traduction littéraire du français vers l'albanais dans la dimension linguistique et culturelle. Elle a publié plusieurs articles et communications en la matière, en Albanie et à l'étranger. En tant que traductrice assermentée, elle a traduit aussi bien des documents officiels que des œuvres de littérature contemporaine. <https://orcid.org/0000-0003-3018-7075>

**Raquel Sanz-Moreno** est professeure docteure à la Faculté d'Éducation de l'Université de Valencia (Espagne). Depuis 2012, sa recherche porte sur l'audiodescription comme modalité de traduction et en 2017, elle a soutenu sa thèse doctorale portant le titre « Audiodescription de référents culturels : une étude descriptive-comparative et de réception ». Actuellement elle explore l'audiodescription en tant qu'outil pédagogique pour l'enseignement et



apprentissage du Français Langue étrangère. Pendant plus de 10 ans, elle a combiné l'enseignement de l'interprétation et la traduction à l'université avec l'activité professionnelle en tant qu'interprète et traductrice. <https://orcid.org/0000-0002-0861-6665>

**María R. Ferrer Simó** est Docteure en Traduction Audiovisuelle (Universitat Jaume I, Espagne), traductrice et enseignante dans le domaine de la traduction. Elle a commencé à travailler comme traductrice indépendante en 1996, a vécu plusieurs années au Japon tout en préparant sa thèse de doctorat et a commencé sa carrière en entreprise en 2003, avec la création de Traducciones Imposibles, une société de services de traduction spécialisée dans la traduction audiovisuelle et éditoriale qui est aujourd'hui leader des services de traduction audiovisuelle et créative en Espagne. En outre, elle dirige sa maison d'édition Taketombo Books et enseigne des cours de traduction générale, audiovisuelle et d'édition professionnelle à la Universidad Europea. Ses recherches se recentrent sur le domaine de la traduction en tant qu'activité professionnelle. <https://orcid.org/0000-0002-2118-9696>

**Marie-Pascale Hamez** est maître de conférences en didactique du Français Langue Etrangère (FLE) et membre du laboratoire CIREL-Théodile. Elle mène des recherches en didactique du FLE, tout particulièrement dans le domaine de l'enseignement et de l'apprentissage de l'écriture, dans différents contextes scolaires et universitaires et dans celui de la production et de la réception de messages multimodaux. Par ailleurs, elle est directrice du DEFI (Département de l'Enseignement du Français à l'International), pôle FLE du CLIL (Centre de Langues de l'Université de Lille). La bande dessinée est pour elle non seulement un art, mais aussi un objet d'enseignement, de formation d'enseignants de FLE et de recherche. Actuellement, elle expérimente et analyse un design didactique favorisant des pratiques d'appropriation d'œuvres littéraires et de leurs adaptations en film et en bande dessinée. Elle a assuré des missions de formation continue d'enseignants de FLE concernant l'exploitation pédagogique de la bande dessinée, notamment en Pologne, Syrie, Turquie, Biélorussie, et à Malte. Elle a coordonné le numéro 4/2006 de la revue *Les Langues Modernes* de l'Association des Professeurs de Langues Vivantes (APLV) consacré à la bande dessinée. <https://orcid.org/0000-0002-1206-8710>

**Nawal Boudechiche** est didacticienne de français langue étrangère. Son parcours professionnel lui a permis de développer son agir didactico-pédagogique du cycle primaire jusqu'à l'université. La littératie et la translittératie constituent ses domaines de réflexion, dans le dessein de proposer des voies didactiques de développement des compétences langagières communicatives des apprenants. La transformation du triangle didactique en carré pédagogique favorise son inscription dans le courant de la pédagogie active, par le biais de la didactisation de diverses ressources permettant d'esquisser des dispositifs d'enseignement/apprentissage de la langue française, susceptibles de mieux pallier les difficultés des apprenants. <https://orcid.org/0000-0003-2700-7432>

**Vasumathi Badrinathan** est maître de conférences, chercheuse et formatrice, spécialiste de didactique des langues, au département de français, Université de Mumbai, Inde. Elle a terminé son DEA à l'Université de Franche-Comté et son doctorat à l'Université de Lille 3 en France. Elle est membre des laboratoires de recherche PLIDAM, INALCO, et Théodile-Cirel, Université de Lille 3. Ses principaux domaines de recherche portent sur la didactique du français langue étrangère et incluent l'intégration des technologies, le plurilinguisme et l'autonomie de l'enseignant-apprenant. Elle a publié de nombreux articles et a co-coordonné des revues (*Glottopol* no 30, 2018, *Synergies France*, no 9, 2012) et l'ouvrage - L'enseignant non-natif : identités et légitimité dans l'enseignement-apprentissage des langues étrangères (EME Proximités, Bruxelles, 2011). Traductrice littéraire, Dr Vasumathi Badrinathan a publié entre autres, une traduction de la poésie classique du Tiruppavai du tamoul vers le français (Editions Banyan, Paris, 2019). Lauréate du prestigieux Fulbright Fellowship et de l'Erasmus Mundus Fellowship, Vasumathi Badrinathan figure parmi les pionniers de la formation des enseignants en Inde. À part le domaine académique, elle est aussi chanteuse de musique carnatique traditionnelle de l'Inde du sud. <https://orcid.org/0000-0002-8953-5735>

**Francisco de Asís Palomo Ruano** est titulaire d'une Maîtrise ès Lettres Françaises et Romanes depuis 1998, après des études aux Universités de Jaén, Paris-Sorbonne et Grenade. Docteur ès Lettres depuis 2016, sa recherche s'est plutôt orientée vers une étude permanente théorique et pratique visant en général l'utilisation du langage théâtral en cours de langue et plus particulièrement en classe de français langue étrangère, ainsi que les processus d'acquisition des langues-cultures. Ce parcours l'a amené à approfondir aussi bien les manifestations théâtrales françaises du Moyen-Âge ou le drame africain francophone que le théâtre français contemporain, dans le dessein de mettre en lumière leur fort potentiel pédagogique. Animateur de divers ateliers de théâtre depuis l'époque universitaire et enseignant de Français, Littérature et Arts Scéniques à l'École d'Art de Jaén, il travaille partiellement dans le domaine universitaire : séjours de recherche (Université de Grenoble), conférences et communications (Universités de Jaén, Grenade et Autónoma de Madrid), enseignement en Master MEEF langue étrangère (Université de Jaén) ou publication d'articles. <https://orcid.org/0000-0003-1378-2681>

## Projet pour le n° 15, année 2022



### Études et recherches francophones et hispanistes

Le quinzième volume de *Synergies Espagne* (année 2022) sera consacré, dans sa totalité, à des articles et comptes rendus *Varia* et par conséquent à la diversité des recherches francophones menées en Espagne et aux études hispanistes venues de France et de tout autre pays. Si la Didactologie-didactique de la langue-culture française prendra une place importante, ce numéro sera également ouvert aux autres axes fondamentaux de la couverture thématique de cette revue de toute revue du GERFLINT :

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage
- Littératures francophones
- Éthique et théorie de la complexité.

Un appel à contributions a été lancé en février 2021.

Pour tout projet d'article et renseignements prendre contact avec :

**La Rédaction** : synergies.espagne@gmail.com

**Le secrétariat** : synergies.espagne.secretariat@gmail.com



## Consignes aux auteurs



- 1** L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur (le Gerflint) et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'articles seront envoyées pour évaluation à synergies.espagne@gmail.com avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncées dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné. Aucune participation financière ne sera demandée à l'auteur pour la soumission de son article. Il en sera de même pour toutes les expertises des textes (articles, comptes rendus, résumés) qui parviendront à la Rédaction.
- 2** L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction et de représentation ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs.
- 3** Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.
- 4** Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité.
- 5** Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.
- 6** La taille de police unique est 10 pour tout texte proposé (présentation, article, compte rendu) depuis les titres jusqu'aux notes, citations et bibliographie comprises). Le titre de l'article, centré, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays, son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) et son identifiant ORCID (identifiant ouvert pour chercheur et contributeur) seront également centrés et en petits caractères. Le tout sera sans couleur, sans soulignement ni hyperlien.

**7** L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 6-8 lignes maximum suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article.

**8** L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en espagnol puis en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé. Les mots-clés seront séparés par des virgules et n'auront pas de point final.

**9** La police de caractère unique est Times New Roman, toujours taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination ni couleur. La revue a son propre standard de mise en forme.

**10** L'article doit comprendre entre 15 000 et 30000 signes, soit 6-10 pages Word, éléments visuels, bibliographie, notes et espaces compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus de lecture ne dépassera pas 2500 signes, soit 1 page. Comptes rendus et entretiens seront en langue française.

**11** Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.

**12** Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou en italiques. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.

**13** Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront en fin d'article avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.

**14** Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit: (Dupont, 1999 : 55).

**15** Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteurs, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.

**16** La bibliographie en fin d'article précèdera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans couleur ni soulignement ni lien hypertexte.

**17** Pour un ouvrage

Baume, E. 1985. *La lecture - préalables à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.

Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.

Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.

**18** Pour un ouvrage collectif

Morais, J. 1996. La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture, p. 49-60.

**19** Pour un article de périodique

Kern, R.G. 1994. « The Role of Mental Translation in Second Language Reading ». *Studies in Second Language Acquisition*, n°16, p. 41-61.

**20** Pour les références électroniques (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hyperlien, couleur et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le ....], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

**21** Les textes seront conformes à la typographie française.

**22** Graphiques, schémas, figures, photos éventuels seront envoyés à part aux formats Word et PDF ou JPEG, en noir et blanc uniquement, avec obligation de références selon le copyright sans être copiés/collés mais scannés à plus de 300 pixels. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux (toujours coûteux) en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

**23** Les captures d'écrans sur l'internet et extraits de films ou d'images publicitaires seront refusés. Toute partie de texte soumise à la propriété intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation.

NB : Toute reproduction éventuelle (toujours en noir et blanc) d'une image, d'une photo, d'une création originale et de toute œuvre d'esprit exige l'autorisation écrite de son créateur ou des ayants droit et la mention de paternité de l'œuvre selon les dispositions en vigueur du Code français de la propriété intellectuelle protégeant les droits d'auteurs. L'auteur présentera les justificatifs d'autorisation et des droits payés par lui au propriétaire de l'œuvre. Si les documents sont établis dans un autre pays que la France, les pièces précitées seront traduites et légalisées par des traducteurs assermentés ou par des services consulaires de l'Ambassade de France. Les éléments protégés seront publiés avec mention obligatoire des sources et de l'autorisation, dans le respect des conditions d'utilisation délivrées par le détenteur des droits d'auteur.

**24** Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence.

**25** Les prépublications de l'article et de ses métadonnées ne sont pas autorisées. Une fois éditée sur gerflint.fr, seule la « version pdf-éditeur » de l'article peut être déposée pour archivage dans les répertoires institutionnels de l'auteur exclusivement, avec mention exacte des références et métadonnées de l'article. L'archivage de numéros complets est interdit. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article, tels que dûment spécifiés dans la politique de la revue. Par ailleurs, les Sièges, tant en France qu'à l'étranger, n'effectuent aucune opération postale, sauf accord entre le Gerflint et un organisme pour participation financière au tirage.







## **Synergies Espagne, n° 14 / 2021**

**Revue du GERFLINT**

**Groupe d'Études et de Recherches  
pour le Français Langue Internationale**

En partenariat avec  
la Fondation Maison des Sciences de L'Homme de Paris

**Président d'Honneur :** Edgar Morin

**Fondateur et Président :** Jacques Cortès

**Conseillers et Vice-Présidents :** Ibrahim Al Balawi, Serge Borg et Nelson Vallejo-Gomez

### **PUBLICATIONS DU GERFLINT**

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14524060t>

ISNI 0000 0001 1956 5800

IdRef : 077342070

### **Le Réseau des Revues Synergies du GERFLINT**

Synergies Afrique centrale et de l'Ouest	Synergies Monde
Synergies Afrique des Grands Lacs	Synergies Monde Arabe
Synergies Algérie	Synergies Monde Méditerranéen
Synergies Argentine	Synergies Pays Germanophones
Synergies Amérique du Nord	Synergies Pays Riverains de la Baltique
Synergies Brésil	Synergies Pays Riverains du Mékong
Synergies Chili	Synergies Pays Scandinaves
Synergies Chine	Synergies Pologne
Synergies Corée	Synergies Portugal
Synergies Espagne	Synergies Roumanie
Synergies Europe	Synergies Royaume-Uni et Irlande
Synergies France	Synergies Russie
Synergies Inde	Synergies Sud-Est européen
Synergies Iran	Synergies Tunisie
Synergies Italie	Synergies Turquie
Synergies Mexique	Synergies Venezuela

### **Essais francophones : Collection scientifique du GERFLINT**

#### **Direction du Pôle Éditorial International :**

Sophie Aubin (Universitat de València, Espagne)

**Contact:** gerflint.edition@gmail.com

**Site officiel :** <https://www.gerflint.fr>

**Webmestre :** Thierry Lebeau (France)

### **Synergies Espagne, n° 14 / 2021**

Couverture, conception graphique et mise en page : Emilie Hiesse (*Créactiv'*) - France

© GERFLINT – Sylvains-les-Moulins – France – Copyright n° 24XM3E1

ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb426965443>

Bibliothèque Nationale de France – Juin 2021

# GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français  
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique  
francophone en réseau

[www.gerflint.fr](http://www.gerflint.fr)

Ce quatorzième numéro est à la fois un hommage au Professeur Joaquín Díaz-Corrалеjo Conde, philologue et didacticien, grand défenseur de la langue française en Espagne et une suite thématique du treizième numéro intitulé *La bande dessinée francophone dans l'entre-deux*, sous la coordination scientifique d'Adela Cortijo Talavera (2020). Cette livraison contient, entre bande dessinée et roman graphique, quatre volets qui orientent le lecteur, placé dans ce champ artistique, narratif, hybride, infiniment riche, vers une pluralité disciplinaire dont diverses branches de la linguistique, de la traduction, de la didactique de la langue-culture française, sous la plume de chercheurs d'Espagne bien sûr mais aussi d'autres pays et continents dans lesquels la reconnaissance et le statut de la bande dessinée, en tant qu'objet de recherches universitaires et d'enseignement-apprentissage du français, peuvent varier considérablement : Algérie, France, Hongrie, Inde, Kosovo, la Belgique et la Suisse jouant aussi un rôle essentiel dans ce volume. L'ensemble s'achève sur un bilan positif pour le développement des études scientifiques de la bande dessinée francophone dans le monde.