Sorbonne Université – Faculté des Lettres

U.F.R. de Langue Française

« De la figure rhétorique à la figure dessinée » : étude des stylèmes lors de l'adaptation d'un texte romanesque en bande dessinée

Mémoire de Master 1

LANGUE FRANÇAISE, TEXTE, STYLE

Rédigé par Axelle Martin

Sous la direction de Jacques Dürrenmatt, Professeur des universités, Sorbonne Université

Soutenu le 24 juin 2026

Année Universitaire 2025-2026

REMERCIEMENTS

Il n'est pas d'usage d'inclure des remerciements dans un mémoire de recherche en Master – la production n'en est peut-être pas encore assez *officielle*. Pourtant, il n'est pas non plus d'usage que je cache ma reconnaissance.

Je remercie le professeur Jacques Dürrenmatt, qui a soutenu mes idées, même les plus ambitieuses, et qui a continué à m'enseigner la recherche tout en soutenant mes projets professionnels.

Je remercie tous les professeurs de Sorbonne Université que j'ai croisés pendant mon cursus, et plus particulièrement ceux qui ont continué de me soutenir en dehors des classes, répondant toujours présents pour des questions de méthodologie ou des lettres de recommandation. Plus particulièrement, je remercie Edward Cottrell pour sa vérification des traductions proposées dans ce travail.

Je remercie les organisateurs du séminaire de recherche « Le style en iconotextes : littérature et bande dessinée », que je suis depuis deux ans. Il m'a aidé à forger mon sujet de mémoire ainsi qu'à me sentir prise au sérieux comme apprentie chercheure.

Je remercie mes camarades mastérant.es, pour leur immense soutien. Je pense particulièrement à mes collègues de double-licence.

Je remercie pour finir ma famille, qui m'a soutenue de loin, sans forcément comprendre tout ce sur quoi je travaillais, mais avec toujours la même confiance en mes capacités. Je remercie surtout mon principal relecteur, sans qui un grand nombre de coquilles se serait glissé dans ce travail et sans qui j'aurais depuis longtemps perdu la foi.

AVERTISSEMENT

Dans un souci de transparence complète, nous tenons à signaler qu'une intelligence artificielle (*Claude Sonnet 4.6*, développée par Anthropic) a été utilisée lors de la conception de ce travail, à des fins de corrections mineures (orthographe et grammaire), et ce avec l'accord de la direction.

Après soutenance, ce mémoire a obtenu la note de 19/20. Nous tenons à souligner au lecteur l'utilisation contradictoire du concept de « médiagénie », dont l'emploi semble parfois manquer de cohérence et logique.

INTRODUCTION

En 2007, Jean-Claude Loiseau écrit : « Ce qu'il peut arriver de plus grave à un grand classique de la littérature, c'est d'être transposé en bande dessinée[1] ». Il place immédiatement la bande dessinée comme support non littéraire et entretient une vision dépassée d'une hiérarchie entre les genres. Une phrase suffit à démontrer l'aspect clivant des adaptations littéraires en bande dessinée (désormais BD), c'est-à-dire le passage d'une œuvre textuelle à une œuvre graphique séquentielle. Ce commentaire fait écho à des débats transséculaires en littérature : certains genres vaudraient mieux que d'autres (selon différents critères), et leur proximité avec d'autres genres jugés mineurs serait *dangereuse* (on notera l'utilisation hyperbolique du superlatif dans la formulation du critique). L'adaptation concentre divers débats et désaccords de la sphère générique et littéraire. Elle semble se positionner d'emblée comme objet d'étude instable. De plus, l'utilisation du verbe « transposer » pour qualifier le processus d'adaptation soulève des questions de vocabulaire sur lesquelles il est important de s'attarder. Si la dernière édition du *Dictionnaire de l'Académie française*[2] définit le terme comme une interversion, un simple changement, elle n'épargne pas l'apparition d'une connotation plus péjorative, en mentionnant une modification « par erreur ». Le *Littré*[3] poursuit cette tendance axiologique en le définissant ainsi : « Mettre une chose à une autre place que celle où elle était, ou elle devrait être », où la proposition coordonnée formule une alternative qui, grâce à la modalisation verbale, ajoute l'idée d'un ordre normatif renversé. Les « grand[s] classique[s] de la littérature » n'ont donc pas leur place en BD. Cette croyance erronée est notamment due aux questions de hiérarchie déjà soulevées et à la notion de fidélité, qui occupe la majorité des études et recherches sur l'adaptation. La littérature (roman, poésie, théâtre ou autre) serait supérieure à la BD, qui devrait alors, pour limiter la gravité de sa nature même, lui être suffisamment fidèle. Cependant, les œuvres jugées par la suite comme trop fidèles sont également critiquées, accusées de manquer de la trace interprétative du bédéiste. Malgré ces contradictions, une phase de résolution semble amorcée depuis quelques années, grâce à « de nouvelles approches [...] qui ne voient plus aucune contradiction entre recherche d'originalité et souci de fidélité[4] ». La hiérarchie est présentée comme abolie, et Jan Baetens poursuit ainsi :

[1] J.-C. Loiseau, *Télérama*, n°2991, 2007, cité dans J. Dürrenmatt, *Bande dessinée et littérature*, 2013, p. 71.
[2] Dernière édition du *Dictionnaire de l'Académie Française*, URL : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9T1972
[3] *Le Littré*, URL : https://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/transposer
[4] J. Baetens, « Adapter un texte, écrire les mots », *Revue Textimage*, 2022, p. 1.

« Rien n'empêche de penser et de pratiquer en même temps la tentative de faire œuvre personnelle et celle de respecter sinon la lettre, du moins l'esprit du texte adapté[5] ». L'adaptation littéraire demeure problématique, mais son statut évolue.

En effet, l'adaptation littéraire en BD fait aujourd'hui l'objet d'un mouvement de légitimation. C'est notamment grâce aux travaux portant sur la BD originale (non adaptée) et sur le cinéma que la recherche s'est intéressée aux adaptations, en l'incluant dans les débats préexistants. Aujourd'hui, l'adaptation littéraire connaît un succès éditorial grandissant, avec presque 200 publications par an à partir de 2020 contre moins de 50 avant 2010[6]. De nouveaux labels et collections fleurissent et se spécialisent dans l'adaptation. Soutenues par la popularisation des romans graphiques, les adaptations en BD provoquent de nos jours un grand engouement et touchent à tous les genres. L'adaptation s'inscrit dans la trajectoire de la BD qui connaît elle aussi un regain d'intérêt et une nouvelle phase de reconnaissance depuis les années 1970, lorsqu'elle commence à être intégrée aux débats qui concernent ses bienfaits pédagogiques[7]. Dévalorisée depuis le XIX^{e} siècle, époque de sa création, et systématiquement associée à un lectorat enfantin en tant que divertissement corrupteur, la BD devra attendre la deuxième moitié du XX^{e} siècle pour dépasser sa constante association aux *comics* américains et aux lois françaises de censure qui en découlent[8]. Nouvellement qualifiée de « Neuvième Art »[9] auquel on consacre un festival à Angoulême (1973-1974) et bientôt une Cité internationale dans la même ville (1990), la BD se voit néanmoins encore limitée au rôle « d'outil pour d'autres apprentissages[10] ». Ce statut d'*apport* au lieu de *support* alimente les recherches récentes qui tentent de faire passer la BD, et l'adaptation, comme œuvres méritant d'être étudiées « autrement que comme un alibi[11] ». De façon analogue, pour l'adaptation, les recherches soutiennent son statut de création nouvelle et d'interprétation indépendante de l'œuvre source. Au sein des débats portant sur les questions de fidélité et de hiérarchie, axes initiaux des études comparatistes, les universitaires revendiquent l'adaptation comme support

[5] *Ibid*.
[6] Annexe 6.
[7] A. Roux, *La bande dessinée peut être éducative*, Paris, Éditions de l'École, 1970.
[8] Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, Article 2, version de 1954 [consultée en ligne le 17/11/25], disponible sur http://legifrance.gouv.fr : « Aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse ».
[9] Francis Lacassin popularise l'expression dans *Pour un neuvième art : la bande dessinée* (1971). Mais l'expression est véritablement née du critique et dessinateur français Morris (*Lucky Luke*) et du journaliste Pierre Vankeer, dans le cadre de la création du *Club des Bandes Dessinées* à Bruxelles (1964).
[10] A. Aulanier, *Adaptations en bande dessinée d'œuvres classiques de la littérature de jeunesse : un outil pour l'enseignement au cycle 3*, 2013, p. 8.
[11] *Ibid*., p. 9.

permettant d'« aborder des notions que la BD va rendre plus attractives à étudier[12] » mais aussi comme objet d'étude autonome, détachée de sa comparaison avec l'œuvre dont elle est tirée. Il apparaît désormais plus pertinent de s'inscrire dans la continuité des propos développés et précédemment cités par Baetens[13], qui concilient les notions de création originale et de fidélité dans une perspective comparatiste dépourvue de toute hiérarchisation entre œuvre source et œuvre adaptée.

Par ailleurs, il est essentiel d'examiner dès à présent la terminologie désignant le roman et la BD adaptée de celui-ci. Afin de respecter cette approche comparatiste non hiérarchique, sont interrogées les modalités de désignation de ce qu'on ne souhaite pas limiter à « Œuvre 1 » et « Œuvre 2 ». La chercheuse Linda Hutcheon préfère utiliser le syntagme « *the adapted text*[14] » qu'elle qualifie de plus descriptif. Nous suivrons sa démarche afin d'éviter toute connotation linéaire avec le binôme « œuvre initiale / œuvre terminale » ou réductrice avec « œuvre textuelle / œuvre illustrée ». Ainsi sera préféré l'usage de « œuvre source » ou « œuvre romanesque » en opposition à « œuvre adaptée » et « œuvre graphique ». Nous serons également amenés à utiliser la terminologie transtextuelle de Gérard Genette, soit le terme d'« hypotexte » pour désigner le roman, et d'« hypertexte » pour désigner la BD[15].

L'adaptation en BD se révèle ainsi être particulièrement instable, de par une variabilité elle-même fondée sur une multiplicité de facteurs interdépendants mobilisés par la recherche : le type d'adaptation et son rapport à l'œuvre source, le genre de celle-ci, les motivations éditoriales ou encore la subjectivité interprétative du bédéiste. Face à cet objet mouvant, la recherche a souvent recours à ces critères pour établir des classifications qui tentent de définir des formes fixes au sein de la catégorie, presque générique, de l'adaptation. Toutefois, ces taxonomies, sur lesquelles nous reviendrons dans le premier chapitre, s'avèrent souvent empreintes d'une dimension hiérarchique et se heurtent à une lacune théorique significative.

Un élément constitutif essentiel de l'œuvre source demeure rarement pris en considération : aucun des systèmes classificatoires existants ne mentionne l'adaptation du style comme critère opératoire et discriminatoire. Cette omission apparaît d'autant plus

---

[12] *Ibid*., p. 12.
[13] J. Baetens, *op. cit*., p. 2.
[14] L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2013 [2006], p. 15.
[15] G. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, 1982, p. 16-17. L'hypertextualité est définie ainsi : « C'est donc [ce type de relation entre textes] que je rebaptise désormais hypertextualité. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Ces termes sont à utiliser pour parler des textes ou iconotextes, mais ne seront pas toujours utiles, dans la mesure où des questions éditoriales et contextuelles influeront sur l'adaptation.

problématique que les figures de style et les procédés rhétoriques participent intrinsèquement de l'identité littéraire d'une œuvre, d'un auteur ou d'un mouvement. Les figures rhétoriques se définissent selon deux axes théoriques différents : selon une stylistique de l'écart, ce sont des procédés d'expression qui s'écartent de l'usage ordinaire de la langue, et selon une stylistique de la variation, des configurations expressives qui exploitent la variabilité constitutive de la langue notamment par substitution, condensation ou réorganisation des unités linguistiques. Dans les deux cas, les figures produisent des effets de sens et des effets esthétiques spécifiques[16]. Néanmoins, afin d'éviter toute restriction méthodologique en englobant tous les traits stylistiques distinctifs, nous envisagerons ces phénomènes sous l'angle de la notion de *stylème*[17]. Cette perspective élargie offre ainsi un cadre théorique plus inclusif pour appréhender la complexité des transferts stylistiques à l'œuvre dans le processus d'adaptation.

En somme, il s'agira d'étudier le passage des « figure[s] rhétorique[s] » dans le texte romanesque aux « figure[s] dessinée[s] » dans la BD, pour reprendre une formule de Jan Baetens[18]. Celle-ci, placée au cœur du titre de cette étude, cristallise précisément l'enjeu de notre recherche : réintroduire la stylistique dans l'étude comparatiste et intersémiotique des adaptations littéraires en BD, en montrant que l'analyse des stylèmes, étendus au langage graphique, constitue un outil légitime et inédit pour évaluer ce que l'adaptation fait au style, et ce que le style fait à l'adaptation. Notre étude portera ainsi sur la conservation des stylèmes romanesques dans les adaptations. Dans quelle mesure l'adaptation parvient-elle à transposer les stylèmes d'une œuvre romanesque dans le langage graphique de la BD ? Il s'agira, au cas par cas, d'examiner l'existence d'une équivalence graphique dans la BD pour chaque stylème, d'évaluer son degré d'automaticité ou de résistance et si les mêmes contraintes et enjeux esthétiques président les choix d'équivalence, de substitution ou de recréation.

Pour ce faire, nous avons constitué un corpus de cinq œuvres romanesques couvrant plus d'un siècle de production littéraire, de la fin du XIX^{e} au début du XXI^{e} siècle : *Le Horla* de Guy de Maupassant (1886), *L'Étranger* d'Albert Camus (1942), *Le Joueur d'échecs* de Stefan Zweig (1943), *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau (1959) et *La Promesse* de Marie de Lattre (2023). Nous les étudierons au regard de leurs adaptations en BD, toutes réalisées au XXI^{e} siècle. Ce corpus primaire sera ponctuellement complété avec des exemples tirés d'œuvres complémentaires. Il convient à présent de justifier cette sélection, les adaptations littéraires

[16] C. Fromilhague*, Les Figures de style*, 2010, p. 5.
[17] P. Cahné, P. Molinié (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, 1994. Nous reviendrons sur cette notion dans le Chapitre I.
[18] J. Baetens, *Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité*, 2020, p. 65.

couvrant un champ générique assez large : pourquoi choisir le roman plutôt que le théâtre ou encore la poésie ?

Le théâtre, d'abord, est véritablement compatible avec la BD : il « s'apparente à une mise en scène qui […] transpose en images la didascalie, décide des décors, des costumes, des mouvements dans l'espace sans la contrainte de l'espace théâtral[19]». Le texte étant constitué de répliques automatiquement transférables dans les phylactères[20], et les didascalies assimilables aux cartouches et récitatifs[21], ce transfert se verrait limité uniquement par la longueur des répliques. La forte adaptogénie[22] entre théâtre et BD réduit donc la pertinence d'une analyse stylistique comparative[23]. La poésie, quant à elle, demeure très peu adaptée, du moins de manière largement expérimentale. Le professeur Nicolas Labarre qualifie le périmètre des adaptations poétiques d'« infime[24] » et souligne qu'elles se bornent encore à l'adaptation de simples pages, voire de citations éparses. Le défi, selon lui, consiste à éviter une adaptation purement illustrative, qui séparerait distinctement le texte de l'image, sans établir de jeu ni complémentarité entre ce qui resterait alors deux langages distincts. Par ailleurs, cette transformation médiatique s'avère potentiellement plus problématique que celle du roman en raison de son caractère univoque : le texte serait figé dans une interprétation unique.

Le roman se présente donc comme le genre le plus pertinent, permettant d'étudier un transfert stylistique possible mais résistant. Il sera d'ailleurs pris en compte à travers différents de ses sous-genres, comme le roman épistolaire ou l'autofiction. Si Benoît Berthou a également souligné la variété de genres romanesques que l'adaptation recouvre[25], on notera surtout que nos romans pourraient tous être qualifiés de « célèbres ». Une célébrité qui, dégagée de toute axiologie, désigne la garantie pour ces œuvres d'avoir été lues et étudiées. Adapter un roman célèbre, c'est garantir à sa BD une attention des éditeurs, un lectorat potentiel[26], et surtout un

---

[19] J. Dürrenmatt, *op. cit.,* p. 75.

[20] Nous précisons dès à présent notre usage synonymique des termes « bulle » et « phylactère » dans ce travail, mais aurons tendance à associer « phylactère » au mode de communication et « bulle » à la forme matérielle.

[21] F. Perget, *Bande dessinée et enseignement littéraire (vol. 1),* 2024, p. 332. Souvent considérés comme synonymes, ils sont définis comme « […] un texte narratif et un espace encadré visant à contenir (parfois en dehors du champ de représentation) ces textes narratifs, mais aussi d'autres textes : des indications spatio-temporelles et déictiques ou bien des discours intérieurs narrativisés de personnages par exemple ». Nous ferons, dans ce travail, la différence entre le cartouche comme forme matérielle sur la page et le récitatif comme instance énonciative et narratrice.

[22] B. Mitaine, D. Roche, I. Schmitt (dir.), *Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, tv),* 2015, p. 26. Nous reviendrons sur cette notion dans le Chapitre I.

[23] Pour ne citer que quelques titres d'œuvres théâtrales adaptées ayant connu le succès et dont l'analyse serait tout à fait intéressante, on mentionnera par exemple le travail de Denis Deprez et son adaptation de *Othello*, Paris, Casterman, 2004, ou encore *Macbeth* de Daniel Casanave, Montpellier, Six Pieds sous Terre, 2004.

[24] N. Labarre, « Adapter la poésie en bande dessinée », *Picturing it!,* 2014, p. 2.

[25] B. Berthou, « Adaptations : une certaine littérature », *Du9, l'autre bande dessinée*, 2010, p. 2.

[26] À ce propos : A.-L. Ramazzina-Ghirardi, « Un peaufinage pour *Le Horla* : la transposition médiatique BD », *Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 2017, p. 166 : « Cette possibilité de co-création devient encore plus

corpus d'études critiques. C'est en effet grâce à la reconnaissance du roman en tant qu'objet de recherche légitime que les bédéistes vont établir ce jeu entre source et adaptation. Or cette association ne constitue pas pour autant un critère de qualité pour évaluer la BD, comme le souligne Benoît Peeters : « La BD s'imagine gagner en noblesse quand elle touche une grande œuvre. Or la BD est noble quand elle donne une grande BD ! […] Un grand roman ne fait pas nécessairement une grande BD[27] ».

Notre étude s'articulera en quatre temps. Il s'agira d'abord de comprendre pourquoi l'adaptation littéraire en BD est un objet instable et controversé : en examinant ses difficultés définitionnelles et les débats qu'elle suscite quant à son fonctionnement et sa légitimité, nous établirons notre cadre théorique ainsi que l'ambition de ce travail. L'explication détaillée de l'absence du style comme critère dans les typologies, mentionnée plus tôt, permettra de justifier le remaniement de la notion de stylème et sa pertinence pour réintégrer et légitimer une stylistique des adaptations graphiques. Armés de cet outil, nous examinerons ensuite les différents degrés d'adaptabilité des figures : d'une part, celles qui se prêtent aisément à la transposition visuelle et graphique, en identifiant les procédés et stratégies graphiques mobilisés par les adaptateurs ; d'autre part, celles qui opposent une résistance à la transmédiatisation, nécessitant des solutions de contournement ou de compensation ; jusqu'à celles qui demeurent intransposables. La distinction entre stylèmes de littérarité générique et singulière permettra de nuancer l'analyse : selon la nature des traits stylistiques mais également d'autres facteurs divers, la BD se révèlera plus ou moins médiagénique. Plus encore, ces résistances dévoileront ce qui constitue l'irréductible singularité stylistique d'une œuvre littéraire, et inviteront à explorer et approfondir les possibilités nouvelles qu'offre l'adaptation stylistique : user des équivalences et des spécificités propres au médium pour faire du style un principe créateur de l'adaptation.

aigüe par le fait que le texte source est bien connu du public. Quand le lecteur de la BD connaît le récit littéraire sur lequel se base l'œuvre visuelle, il peut évaluer et signifier, pendant tout son parcours de lecture, le jeu d'inclusion-exclusion mené par l'auteur de la BD. La transposition des classiques en langage BD se montre ainsi particulièrement riche une fois qu'elle articule le texte présent dans les vignettes, le texte absent des vignettes (mais que le lecteur connaît) et les images ».

[27] Cité dans Y.-M. Labé, « Les bulles et les lettres. Les adaptations dessinées d'œuvres littéraires se multiplient », *Le Monde*, 2008.

Chapitre I : Aborder le genre controversé de l'adaptation littéraire en BD

Pourquoi l'adaptation littéraire en BD est un concept controversé et comment s'y prendre pour l'aborder sous l'angle du style ?

1. La nature problématique de l'adaptation littéraire en BD

Cette première partie vise à circonscrire les contours de l'adaptation littéraire en BD en examinant successivement les difficultés définitionnelles et terminologiques qu'elle pose, les tentatives de classification qu'elle a suscitées, et enfin les raisons qui motivent son existence et son développement actuel. En revenant au concept même de l'adaptation, nous essaierons d'en saisir le fonctionnement interne, dont la complexité fait la richesse de ce sujet. Comprendre ces enjeux théoriques permettra de justifier la pertinence de nos interrogations et d'une approche stylistique comparatiste.

1.1 *Tentatives de définition(s)*

1.1.1 Un objet-processus

L'adaptation littéraire en BD est un objet clivant et s'avère particulièrement difficile à définir de façon stable, et ce avant tout parce qu'elle ne possède pas une définition unique, mais bien deux acceptions distinctes. C'est un processus, selon sa définition verbale – l'action d'adapter – mais également un objet, un résultat, selon sa définition nominale – l'objet qui résulte de l'adaptation, ce qui est adapté. La dernière édition du *Dictionnaire de l'Académie française* souligne l'hybridité du terme « adaptation » en la définissant comme l'« action de transposer une œuvre pour lui donner une nouvelle destination ; la nouvelle œuvre qui en résulte[28] », le point-virgule signalant cette polysémie. Celle-ci est reflétée dans les exemples illustrant la définition : il s'agit d'abord de l'action (« Faire l'adaptation d'un roman au théâtre, au cinéma ») puis de l'objet (« Cette adaptation pour la jeunesse de "Notre-Dame de Paris" est

[28] Dernière édition du *Dictionnaire de l'Académie Française*, URL : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A0505

une pure trahison »). Les autres dictionnaires distinguent également l'action du résultat. Cette hybridité fait donc partie de la nature même de l'adaptation, et contribue à faire de son concept quelque chose d'instable. C'est ce que Linda Hutcheon tente d'expliquer dans son ouvrage *A Theory of Adaptation* : « *We use the word adaptation to refer to both a product and a process of creation and reception*[29] ». Elle s'aligne donc aux définitions vulgarisées par les dictionnaires de langue française concernant la double application sémantique d'un seul et même terme.

1.1.2 L'intersémioticité

Si cette double acception explique en partie la difficulté à circonscrire l'adaptation, elle ne suffit pas à rendre compte de sa spécificité. L'adaptation littéraire en BD se caractérise également par sa dimension intersémiotique. De fait, Hutcheon définit elle-même les adaptations comme des « transpositions intersémiotiques d'un système de signes à un autre[30] ». L'adaptation est le passage d'un système de signes à un autre système de signes, celui d'un autre médium. L'intersémioticité désigne précisément l'étude de l'interaction et de l'échange entre différents systèmes sémiotiques. Pour les adaptations littéraires en BD, objets de cette analyse, il s'agit de passer du texte littéraire romanesque, système de signes verbaux (des mots), à la BD, système combinant signes verbaux et signes iconiques (des mots et des images). Or, cette dimension intersémiotique ajoute une strate de complexité supplémentaire à la définition de l'adaptation. Elle fait de l'adaptation non pas une reproduction mais une recréation, dans la mesure où les possibilités expressives de la BD diffèrent de celles du texte littéraire. Le changement et la création sont donc des éléments essentiels d'une adaptation, que ce soit à cause de l'intersémioticité ou de l'interprétation personnelle et créative du bédéiste. Hutcheon explique d'ailleurs que l'adaptation n'existe pas sans changement ni création : « *because adaptation is a form of repetition without replication, change is inevitable, even without any conscious updating or alteration of setting*[31] ». Outre cet aspect créatif, qui ajoute une instabilité subjective à notre tentative de définition, Hutcheon pose également comme critère la présence d'une relation intertextuelle claire et étendue avec l'hypotexte. Cela signifie que malgré l'indépendance créative de l'œuvre, celle-ci n'est adaptation que si elle revendique son lien avec l'œuvre source. Cette revendication peut revêtir, à nouveau, diverses formes : « inspiré

[29] L. Hutcheon, *op. cit.*, p. 16. Nous traduisons : « Nous utilisons le mot adaptation pour désigner à la fois un produit et un processus de création et de réception ».
[30] *Ibid*., cité dans B. Mitaine, D. Roche, I. Schmitt, *op. cit.*, p. 14.
[31] *Id., A Theory of Adaptation*, p. 18. Nous traduisons : « parce que l'adaptation est une forme de répétition sans reproduction, le changement est inévitable, même sans volonté de mise à jour ou de modification de décor ».

de », « adapté de », « tiré de », etc. [32]. L'adaptation se révèle ainsi un objet hybride, situé à la croisée de deux régimes sémiotiques irréductibles l'un à l'autre.

1.1.3 La parasynonymie écrasante : quel nom lui donner ?

Cette double instabilité sémantique et sémiotique a des répercussions directes sur le plan terminologique. La difficulté à fixer les contours de l'adaptation littéraire en BD se reflète dans la multiplicité des termes employés pour la désigner. Nous privilégierons ici le terme « adaptation », bien que la littérature critique mobilise également les notions de « transfert », « transposition », « traduction » ou encore « tradaptation ». Cette confusion terminologique découle probablement du caractère récent de la recherche sur les adaptations en BD, qui demeure en cours de structuration théorique. Il a déjà été souligné en introduction que la recherche consacrée au neuvième art rassemble des positions critiques parfois divergentes. Dès lors, à chaque conception singulière de l'adaptation correspond souvent une terminologie spécifique. Le premier élément qui permettrait de différencier les usages de ces termes est la nature des éléments à adapter. Jan Baetens, s'appuyant sur les travaux de Brian McFarlane, explique que ce dernier distingue l'« adaptation proprement dite », où la transcription des éléments se réalise « sans obstacle à la conversion médiatique », et le « transfert[33] », qui exige un effort de réinterprétation. Ici, le terme diffère donc selon l'objet à adapter. Cela peut également changer selon l'intention qui préside à l'adaptation. Noémie Valat synthétise cette orientation sémantique :

> Il est commun de qualifier ce processus d'« adaptation », qui suppose un ajustement de la part du contenu afin de pouvoir être incarné. Le mot « réécriture » dénote l'idée d'une répétition, comme en témoigne le préfixe « re », ce qui implique comparaison et hiérarchisation entre les deux œuvres. On peut préférer le terme de « transécriture », néologisme qui permet de mettre en avant le fait que l'œuvre nouvelle va au-delà du texte de base en utilisant d'autres formes d'écriture, « trans » signifiant en latin « au-delà » ou « à travers ». Parler de « transposition » permet de montrer qu'un contenu est incarné dans un nouveau média. Le changement de média est aussi dénoté par les termes « transsémiotisation », « transmédiation » ou, si on utilise les catégories de Jakobson, « transmutation ».[34]

Cette analyse sémantique et morphologique précise permet de constater que le terme change en fonction de l'intention de l'adaptation mais aussi selon l'aspect que l'on souhaite mettre en

---

[32] Pour un développement plus approfondi de cette question, voir notamment : L. Amgwerd, « Du roman à l'écran : une question de droit d'auteur… », *Décadrages*, n° 4-5, 2005, p. 147-153, 2013 [consulté le 29/12/2025], DOI : https://doi.org/10.4000/decadrages.617

[33] B. McFarlane, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996, cité dans J. Baetens, *op. cit.*, p. 54.

[34] N. Valat, *Comment évaluer la qualité d'une adaptation d'une œuvre littéraire en bande dessinée : Le Vent dans les saules de Kenneth Grahame adapté par Michel Plessix*, 2011, p. 37.

avant dans ce processus. Tous ces termes viennent s'ajouter à une définition instable ou du moins multiple, étant donné la multiplicité des facteurs à considérer, eux-mêmes variables d'une œuvre à l'autre.

L'adaptation est, en définitive, un concept délicat à définir. À la fois processus et résultat, au milieu de plusieurs systèmes de signes différents, et désignée par une multitude de lexies distinctes, l'adaptation est dynamique et hybride. Cependant, cette instabilité se retrouve dans la fragmentation de la recherche qui l'entoure, qui ne parvient pas à se développer de façon stable et accordée. L'analyse des tentatives de typologies des adaptations littéraires en BD nous prouve cette variabilité.

1.2 *Tentatives de classements*

L'adaptation littéraire en BD, objet d'étude instable et par conséquent controversé, se situe au cœur de débats récurrents portant sur la légitimité générique et sur la question de la fidélité aux œuvres sources. Face à cette instabilité, les chercheurs ont tenté de cerner cet objet théorique en élaborant diverses typologies et systèmes de classification. Ces entreprises taxinomiques visent à identifier et à catégoriser les différents types d'adaptation relevant de la catégorie, en s'appuyant sur des critères multiples que nous allons étudier ci-dessous. Toutefois, cette volonté de « maîtrise » conceptuelle par la classification présente un double risque. D'une part, les systèmes classificatoires peuvent tendre vers la polarisation : en établissant des oppositions binaires (adaptation fidèle/libre, littérale/créative), ils simplifient la complexité du concept et contraindraient les œuvres dans des catégories potentiellement réductrices. D'autre part, ces typologies peuvent favoriser la hiérarchisation : certaines adaptations se trouvent implicitement valorisées ou dévalorisées, reproduisant alors les débats sur la légitimité que ces classifications prétendaient justement dépasser. Le cadre censé stabiliser l'objet risque donc de perpétuer, sous une forme différente, les jugements de valeur qu'il cherchait à neutraliser. Sont examinées quelques-unes de ces typologies pour démontrer la complexité de l'objet lui-même et donc la multiplicité d'angles d'approche et de classements possibles.

La classification du chercheur Geoffrey Wagner est parfois utilisée pour la BD même s'il s'intéresse d'abord aux adaptations au cinéma. Cette *adaptation* du classement au neuvième art est tout à fait pertinente appliquée à l'adaptation en BD : Wagner utilise le degré de fidélité à

l'œuvre source comme critère discriminatoire, pour différencier « transpositions », « commentaires » et « analogies[35] ». Noémie Valat conclut à son propos :

> Selon cette typologie, les adaptations ont la possibilité d'utiliser l'œuvre originale de différentes façons : en tant qu'œuvre d'art à transmettre comme un patrimoine, à laquelle il est donc nécessaire de témoigner respect et fidélité, comme une œuvre dont on propose une interprétation, qui peut être complétée par d'autres, enfin, comme une base narrative dont on se détache.[36]

Désormais, nous nous concentrerons sur des classements élaborés spécifiquement pour les adaptations littéraires en BD, afin de ne pas risquer une typologie des typologies.

Premièrement, Jan Baetens, universitaire spécialisé dans la BD, propose une approche typologique novatrice : plutôt que de catégoriser les adaptations selon l'intention créatrice qui les sous-tend, il élabore une taxinomie fondée sur le type de résultat produit. Son analyse porte ainsi sur la manière dont les œuvres se positionnent vis-à-vis de leur statut d'adaptation et sur ce qu'elles revendiquent explicitement quant à leur lien avec l'œuvre source. Il distingue dans cette tripartition les « œuvres originales, apparemment non adaptées », catégorie qui soulève d'emblée la question de l'invisibilité du geste adaptatif. Viennent ensuite les « œuvres, multiformes et tout sauf homogènes, qui résultent d'une adaptation, littéraire ou autre ». Enfin, il identifie les « œuvres mixtes qui se présentent aussi bien comme des adaptations que comme des créations originales[37] ». Cette typologie déplace les critères de différenciation : au lieu d'interroger ce que l'adaptateur voulait faire, elle examine comment l'œuvre se présente, passant ainsi du domaine intentionnel vers celui de la réception et de l'affichage générique.

Le chercheur Benoît Berthou, quant à lui, construit une typologie ternaire selon le but didactique de l'adaptation. Tout d'abord, il définit la catégorie « médiation » comme un « digest », une « œuvre conçue pour présenter une œuvre première à un public peu coutumier du livre ou de lecture[38] ». Celle-ci ne met pas en avant une intention créative particulière mais un idéal de transmission, avec une utilité documentaire où le visuel devient une « escorte[39] » à but pédagogique, facilitant l'accès à un texte souvent abrégé. Ensuite, il qualifie la seconde catégorie de « figuration ». Ces adaptations consistent en un travail de l'image et du texte en harmonie pour « figurer ». On y exploite le potentiel visuel de l'écrit pour représenter. Enfin, la dernière catégorie est désignée par le terme de « traduction », qui peut s'avérer plus surprenant.

---

[35] G. Wagner, *The Novel and the Cinema*, New Jersey: Associated University Presses, 1975, p. 222.
[36] N. Valat*, op. cit*., p. 39.
[37] J. Baetens, « L'adaptation, une stratégie d'écrivain ? », dans B. Mitaine, D. Roche, I. Schmitt, *op. cit*. p. 46.
[38] B. Berthou, « Médiation, figuration, traduction : trois conceptions de l'adaptation d'œuvres littéraires en bande dessinée », dans B. Mitaine, D. Roche, I. Schmitt, *op. cit*., p. 61-79.
[39] *Ibid*.

Cependant, il s'agit du terme que Rodolphe Töpffer lui-même a utilisé pour évoquer son travail sur les premières « littérature[s] en estampes[40] » :

> C'est une traduction d'une langue dans une autre. J'ai bien éprouvé dans ce divertissant travail que traduire c'est refaire et non pas contrefaire, qu'en changeant d'idiome il faut changer en même temps d'esprit et de manière, que pour dire les mêmes choses, il faut les exprimer autrement.[41]

Il justifie son usage de « traduction » pour manifester les transformations dues à l'intersémioticité. Les deux notions, « adaptation » et « traduction » semblent alors très proches, et ne pourraient être différenciées que par une variation de degré, selon Yves Gambier. Le chercheur suppose un « seuil[42] » de transformations intersémiotiques, au bout duquel il n'y aurait plus tant de rapports évidents.

Berthou mentionne également dans son article la catégorie de la « tradaptation ». Néanmoins, même s'il paraît idéal pour qualifier les adaptations littéraires, ce mot valise ne correspond pas aux œuvres. Il provient de Gambier, qui l'utilise pour la première fois dans son article « Tradaptation cinématographique »[43]. Il le définit comme un ensemble de stratégies (explicitation, condensation, paraphrase, etc.) en traduction audiovisuelle. Il reprend le concept créé à l'origine par le dramaturge Michel Garneau pour décrire sa traduction du *Macbeth* de William Shakespeare en québécois. Garneau ne voulait pas d'une simple traduction littérale, ni d'une transformation complète. On se situe entre les deux. Mais l'importance du contexte culturel et géographique dans les choix de traduction éloigne sa pertinence à l'échelle de ce travail. Berthou couvre donc une grande surface classificatoire avec ses catégories, et choisit de suivre le critère de l'orientation didactique de l'adaptation.

Si Berthou s'est donc concentré sur la cible de l'adaptation, en termes d'objectif et de public, Jacques Dürrenmatt propose une typologie assez proche qui se concentre également sur ce qu'on pourrait appeler des « stratégies » d'adaptation. Cependant, la typologie n'en reste pas moins différente. Il distingue dans un premier temps une approche critique qui se rapproche de la parodie, comme le fait Cham au XIX^{e} siècle[44]. Ensuite, il isole les adaptations ayant une

---

[40] R. Töpffer, « Notice sur l'Histoire de monsieur Jabot » [1833], dans T. Groensteen, B. Peeters, *L'Invention de la bande dessinée*, 1994, p. 187 : « L'on peut écrire des histoires avec des chapitres, des lignes, des mots : c'est de la littérature proprement dite. L'on peut écrire des histoires, avec des successions de scènes représentées graphiquement : c'est de la littérature en estampes. »

[41] *Id*., *Lettre de 1840 au sujet du Docteur Festus*, citée dans J. Dürrenmatt*, op. cit.*, p. 71.

[42] Y. Gambier, cité dans B. Berthou, *op. cit*., dans B. Mitaine, D. Roche, I. Schmitt, *op. cit*., p. 70.

[43] Y. Gambier, « Tradaptation cinématographique » dans P. Orero (dir.), *Topics in Audiovisual Translation*, coll. « Benjamins Translation Library », n° 56, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Cie, 2004, p. 169-181.

[44] Voir les travaux et recherches d'Anastasia Scepi, doctorante à Sorbonne Université, sur la stylistique de la caricature dans la seconde partie du XIXe siècle.

volonté de fidélité « au point de viser à une forme d'invisibilité en tant que média spécifique[45] ». Selon lui, celles-ci ont une « volonté d'adaptation fidèle » et « réaliste » pour rendre accessible l'œuvre source à un public populaire. Il finit en isolant les adaptations qui conservent certains éléments des œuvres tout en leur donnant une certaine autonomie. Cette catégorie répond parfaitement à ce que Wagner qualifie d'« analogie ». Ces œuvres mettent en scène « des personnages à qui l'on fait vivre de nouvelles et longues aventures plus aptes aux yeux des auteurs et éditeurs à captiver un public contemporain[46] ». Nous reviendrons en détail sur ce dernier type d'adaptation pour étudier l'hypothèse d'une conservation stylistique entre roman et BD. Cette ultime typologie se centre donc sur des intentions éditoriales et créatives.

Ces classements présentent donc de nombreux points communs, sans que les catégories ne se recoupent complètement. Leurs divergences demeurent l'aspect le plus saillant, et ce en raison de l'instabilité de la notion que nous avons démontrée précédemment. De multiples facteurs sont pris en compte dans la construction de l'identité d'une adaptation littéraire : l'intention de l'auteur, la technique utilisée, l'approche et l'intention suivies, le résultat final, le degré de fidélité, la relation entre texte et image, etc. Cependant, parmi tous ces critères, un facteur demeure remarquablement absent : les modes de conservation, ou non, du style.

1.3 *Pourquoi adapter en BD ?*

1.3.1 Les raisons de l'adaptation globale

Comme nous l'avons vu, les adaptations littéraires en BD concentrent de nombreux facteurs qui participent à leur instabilité, qu'elle soit terminologique ou générique. Néanmoins, adaptations littéraires ou autres trouvent, ces dernières années, une nouvelle place considérable sur le marché. Victime de son succès mais aussi contestée, l'adaptation se multiplie sous toutes ses formes. Comment expliquer cette prolifération d'un concept si instable et polémique ? Quelle est la raison derrière l'adaptation, qui pourrait expliquer sa forte fécondité ? Dans un monde saturé d'adaptations et de nouvelles versions, *spin-offs* et autres séries dérivées, pourquoi continuer à adapter des histoires qui existent déjà et ont déjà rencontré leur succès ? L'explication qui s'impose d'abord est d'ordre économique. En effet, adapter une œuvre déjà célèbre permet de « s'assurer un succès commercial facile basé sur la propre notoriété de

[45] J. Dürrenmatt, *op. cit.*, p. 73-75.
[46] *Ibid*.

l'auteur du roman adapté[47] ». On mobilise alors une *fanbase* déjà créée et active, qui garantit un public, une notoriété mais aussi des investisseurs. L'adaptation fait presque office de nouveau produit dérivé elle-même. Elle tire profit de la visibilité de l'œuvre source, suivant une sorte de « stratégie de survie qui invite le "petit" à se nourrir, de façon quasi-parasitaire, des forces du "grand" [48] ». Cependant, il ne s'agit souvent pas uniquement d'une motivation économique ou de recherche d'un « succès facile ». Si l'on suivait uniquement cette stratégie, on risquerait de tomber dans une redondance explicite. En complément de ce premier aspect s'ajoute donc la motivation personnelle de l'artiste, à distinguer des commandes d'éditeurs, plus fréquentes. Hutcheon rappelle dans son ouvrage qu'il faut tenir compte de l'importance des motivations propres à l'adaptateur. Celui-ci peut être animé par le désir de transposer les émotions ressenties à la lecture d'une œuvre dans « le langage artistique qu'il affectionne le plus[49] ». L'adaptation relève alors d'une démarche passionnée : celle de partager et transmettre une expérience esthétique et narrative à travers son propre médium de création. Justifiée tantôt par des raisons personnelles, tantôt par des motivations économiques et pratiques de la part des éditeurs et producteurs, l'adaptation se révèle à nouveau soumise à une grande variabilité d'un cas à l'autre, en raison de la multiplicité d'échanges intermédiatiques qu'elle englobe. Toutefois, en nous concentrant sur notre sujet spécifique – l'adaptation de romans en BD – nous allons tenter d'identifier des logiques récurrentes.

1.3.2 Les raisons de l'adaptation littéraire en BD

Il est désormais nécessaire de s'interroger sur les raisons derrière l'adaptation littéraire en BD et sur pourquoi la BD devient de plus en plus, avec l'impulsion et le succès du roman graphique, le moyen privilégié des adaptations littéraires. Tout d'abord, adapter un récit sous la forme d'une BD répond spécifiquement à une double mission culturelle. D'une part, ce genre assume une fonction patrimoniale : en transposant des œuvres littéraires dans le langage graphique, on participe à leur transmission et à leur actualisation. Comme le souligne Berthou, « l'adaptation semble esquisser pour la BD une nouvelle mission : se mettre au service d'un patrimoine et perpétuer la mémoire d'œuvres susceptibles de traverser espaces & temps[50] ». D'autre part, l'adaptation remplit une « fonction de médiation : son objectif est de créer du lien avec des pratiques culturelles et de constituer une "incitation à (re)lire l'œuvre originale

[47] B. Mitaine, D. Roche, I. Schmitt, *op. cit.*, p. 19.
[48] *Ibid*.
[49] *Ibid*.
[50] B. Berthou, *op. cit*., p. 1-2.

intégrale "[51] ». La BD devient ainsi un vecteur d'accessibilité culturelle, une porte d'entrée vers le texte romanesque par le littéraire. Au-delà de ces avantages portés par la BD, nous allons voir que la forme en elle-même du genre est révélatrice de ce choix adaptatif et que la BD, bien que reposant sur un langage distinct, possède les moyens narratifs et stylistiques nécessaires pour transposer efficacement un récit littéraire romanesque.

La BD est un médium particulièrement compatible avec le processus d'adaptation : c'est ce que l'on appelle sa médiagénie. Ce concept est à distinguer de l'adaptogénie[52], qui désigne la capacité d'un univers narratif à être adapté d'un médium à un autre. C'est en quelque sorte le « potentiel d'adaptabilité » d'une œuvre ou d'un contenu narratif. L'adaptogénie concerne donc l'hypotexte. Or on s'intéresse ici aux hypertextes, les BD. Là où l'adaptogénie évalue la flexibilité et la plasticité d'un récit face aux transformations intermédiatiques, la médiagénie mesure l'affinité entre un média spécifique et un contenu. La médiagénie peut être rapprochée de la « médiativité[53] », théorisée par Philippe Marion, qui désigne, pour chaque média, sa capacité à représenter des récits selon les moyens dont ils disposent. Cependant, elle en reste distincte, comme Noémie Valat l'explique :

> Afin de donner une définition concrète de la médiagénie, Thierry Groensteen[54] émet l'hypothèse selon laquelle un sujet se réalise « de manière optimale » dans un média parce qu'« il permet à ce média de mettre en scène ses propres codes, sur un mode métadiscursif ». Ainsi, lorsqu'un sujet donne l'occasion au média d'exhiber ses propres mécanismes, de « se décrire lui-même », on peut considérer qu'il y a médiagénie avec le média du fait de cette réflexivité qui est suscitée.[55]

La BD est alors, selon cette interprétation, un média particulièrement apte à représenter un récit initialement conçu pour un autre langage – mutation qui, de plus, met en valeur les mécanismes de la BD. Elle se rapproche, en ce sens, du cinéma, également reconnu pour ses adaptations transmédiatiques. Si ces notions manquent encore de théorisation, elles tendent toutes vers la reconnaissance de la BD en tant que support compatible et conciliable avec le genre romanesque, grâce à sa nature double autorisant souplesse et manipulations continues. D'ailleurs, les chercheurs Benoît Mitaine, David Roche et Isabelle Schmitt-Pitiot soulignent dans leur ouvrage *Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, tv)* que cette compatibilité est notamment due au « dialogue entre texte et image inhérent au médium, [qui] fait [de] l'objet

---

[51] *Ibid*.
[52] B. Mitaine, D. Roche, I. Schmitt, *op. cit.*, p. 26.
[53] P. Marion, « Narratologie Médiatique Et Médiagénie Des Récits », *Recherches En Communication*, n° 7, 1997, p. 79-81.
[54] T. Groensteen, « Médiagénie et réflexivité, médiativité et imaginaire : comment s'incarnent les fables ? », *Belphégor* [en ligne], vol. 4, n°2, 2005, URL : https://dalspace.library.dal.ca/items/827dc2df-31a0-4d6d-9c55-f8227e1c9351
[55] N. Valat, *op. cit*., p. 46.

une lecture à plusieurs entrées » et qui se prêtent ainsi « particulièrement bien à certains genres comme le policier […] ou le récit fantastique […], ainsi qu'aux créations plus personnelles tressant adaptation, biographie, et autobiographie […][56] », d'où la présence de différents sous-genres du roman dans notre corpus analytique.

La médiagénie s'explique notamment par la forme hybride de la BD, qui articule dans un même langage texte et image, soit signes verbaux et iconiques. Il s'agit donc de la conjugaison de deux systèmes sémiotiques en un : le langage graphique de la BD. Cette métaphore d'une « conjugaison » provient du sémiologue Pierre Fresnault-Deruelle, qui parle de la BD comme d'une conjugaison d'un « message iconique » et d'un « message linguistique[57] ». Selon lui, cette manière d'écrire puiserait sa narrativité « dans le verbe autant que dans l'image[58] ». Meyer, qui reprend cette idée, « part du principe selon lequel une bande dessinée littéraire est […] la transposition en image d'un récit textuel, le "passage d'une forme narrative strictement verbale à une forme graphique *conjuguée* [nous soulignons]"[59] ». Cette nature conjuguée engendre naturellement une narration hybride que certains considèrent même comme deux narrations distinctes, « que l'adaptateur doit combiner pour donner au lecteur l'impression de n'opérer qu'une seule lecture[60] ». Certes, les chercheurs semblent à nouveau ne pas s'accorder sur la perception de la narration bédéique, mais cela permet, comme nous allons le démontrer, de faire justement de la BD un médium de l'adaptation. Cette multiplication des langages, des signes, des narrations, et cette incertitude quant à leur identité permettent aux auteurs des adaptations de jouer de ces différents et de faire de la BD, communément considérée comme une lecture simple, un récit « d'une complexité certaine et beaucoup plus dense que ne le laissent présager ses apparences[61] ». De fait, pour Jean-François Boutin, lire une BD « c'est donc lire un texte, lire des images […], lire des sons, lire des gestes, lire une mise en scène, etc.[62] ». En faisant de la lecture d'une seule adaptation une « multi-lecture », Boutin démontre la richesse qui sous-tend ce genre, dont l'instabilité fait en réalité sa force en tant que support de l'adaptation. Cette hybridité du langage permet donc la plasticité et la complexité de la narration de la BD, et donc sa médiagénie.

---

[56] B. Mitaine, D. Roche, I. Schmitt, *op. cit.,* p. 35.
[57] P. Fresnault-Deruelle, *La Bande Dessinée : Essai d'analyse sémiotique*, Paris, Hachette, 1972, cité dans *Ibid*., p. 18.
[58] *Ibid*.
[59] J.-P., Meyer, « De la transposition littéraire à la transposition didactique » cité dans N. Valat, *op. cit*., p. 57.
[60] A. Aulanier, *op. cit.*, p. 25.
[61] J.-F. Boutin, « De la paralittérature à la littératie médiatique multimodale », dans M. Lebrun, N. Lacelle et J.-F. Boutin (éd.), *La littératie médiatique multimodale*, 2012, p. 33-43.
[62] *Ibid*.

Si cette hybridité est si caractéristique de la BD mais aussi si apte à la rendre manipulable pour adapter les œuvres sources, c'est surtout parce que texte et image interagissent de façon variable, et ce, même dans une seule et même œuvre de BD. Ainsi, les différents types de relation qu'entretiennent ces deux éléments permettent diverses emphases ou transmissions. Dans les adaptations en BD, la nature de la relation entre texte et image peut définir son orientation auctoriale et éditoriale. Par exemple, une œuvre adaptant un roman dont le texte sera coupé et dont les images ne serviront qu'à illustrer un contexte spatio-temporel correspondra par exemple plus à ce que Berthou qualifiait de « figuration ». Pour rester synthétique, nous reprendrons les trois types de relation entre texte et image relevés par Adèle Aulanier[63] : tout d'abord, texte et image peuvent fonctionner en « redondance », lorsqu'ils « délivrent au lecteur la même information ». Ensuite, et il s'agit du cas le plus courant, les deux systèmes peuvent également fonctionner en « complémentarité », c'est-à-dire que « l'interprétation est à la fois guidée par l'image et le texte, et la construction du sens se fait grâce à l'association des deux modes de représentation ». Si on les imagine en équipe, on peut aussi les imaginer en adversaires dans la troisième relation – la « concurrence ». Elle intervient lorsqu'« une vignette comporte une image qui va orienter la compréhension du texte mais que cette image constitue en elle-même une interprétation s'opposant au sens du texte ». Les deux systèmes de signes et leurs interactions rendent les planches très dynamiques et poussent le lecteur à faire constamment attention au texte, à l'image, et à leur combinaison, qui devient elle aussi un indice narratif. Pour Benoît Mouchard :

> Plonger dans une bande dessinée est un acte de lecture, qui engage le lecteur à décoder les signes d'une image avec une attention aussi grande que celle que lui réclame le décryptage d'un texte. La discordance ou la concordance des dialogues et des dessins peuvent produire des effets de sens surprenants, qui rendent plus complexes encore la lecture de l'image et la compréhension du texte.[64]

Ainsi, c'est cette dernière vision du langage graphique hybride de la BD qui nous intéresse : l'articulation entre texte et image fonde la base d'une analyse stylistique, créant des effets de sens, qui pourra être comparée à l'analyse stylistique de textes romanesques.

Cependant, même si on a démontré que le langage graphique possédait une malléabilité faisant de la BD un médium particulièrement compatible à l'adaptation d'autres genres, il n'en reste pas moins un autre système sémiotique, comme la BD un autre genre, avec ses propres conventions. La BD va le plus souvent nécessiter « dans un premier temps de remanier le texte de l'œuvre originale pour le rendre exploitable sur un nouveau support[65] » et même si le texte

[63] A. Aulanier, *op. cit*., p. 33-34.
[64] B. Mouchard*, La bande dessinée*, 2009, p. 86, cité chez A. Aulanier*, op. cit*., p. 35.
[65] *Ibid*., p. 41.

romanesque est particulièrement adaptogénique, il faut quand même faire des modifications. Des contraintes existent. Si l'on admet que le processus d'adaptation suppose intrinsèquement une transposition d'une forme vers une autre, il s'ensuit que le texte lui-même doit subir une transformation adaptative :

> D'après Anne Vibert, « le recours à l'image peut […] se combiner (ou non) avec d'autres modes d'adaptation, et tout d'abord avec diverses formes de réécriture : suppression, ajout, reformulation, substitution, sans oublier la réflexion sur la permanence nécessaire de certains éléments textuels. Car si on veut assurer la transmission d'une œuvre, encore faut-il la reconnaître[66] ». Le texte de roman […] ne tient évidemment pas la même place que le texte de la bande dessinée. La bande dessinée peut se passer de grands pans de récit dans la mesure où la particularité du support est de proposer deux types de narration : une narration lisible mais également une narration visible.[67]

L'adaptation en BD n'est donc pas seulement un travail de l'image. Il s'agit d'adapter une narration unique en une double narration, où les deux versants (lisible et visible) fonctionnent en corrélation et non en simple complémentarité additionnelle. À partir d'études sur le texte, le bédéiste opère des choix stylistiques, auxquels on va s'intéresser. Ces choix sont plus ou moins importants dans l'horizon que le bédéiste veut ou doit donner à son adaptation. Ayant identifié et résolu les contraintes qui émergent de cette transformation intermédiatique, il est désormais possible de construire un système de correspondance voire d'équivalence entre les deux systèmes sémiotiques. En effet, des éléments du langage graphique de la BD vont avoir tendance à correspondre à des éléments du langage romanesque, et ce, parfois de manière automatique, parfois de manière inédite et singulière. Par exemple, le multicadre (unité de configuration des vignettes, à différentes échelles[68]) et son organisation ont notamment tendance à correspondre à l'expression du rythme ou du tempo, comme le fait la syntaxe dans le texte romanesque. Cette équivalence entre organisation syntaxique et organisation du multicadre (taille, position et enchaînement des vignettes[69], superposition, espacement, cadre, etc.) est reconnue et théorisée. Pour Thierry Groensteen, « le rythme, dans une bande dessinée […] passe d'abord par une saisie visuelle instantanée de la configuration du multicadre[70] ». Le cadre de la BD possède ainsi une fonction rythmique importante : le « texte » semble soumis à

---

[66] A. Vibert, *Adapter des œuvres littéraires pour les enfants : enjeux et pratiques scolaires*, coll. « Les cahiers de Lire écrire à l'école », CRDP de l'académie de Grenoble, 2008, p. 7.
[67] A. Aulanier, *op. cit*., p. 19.
[68] T. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, 1999, p. 38-39. Le multicadre se définit ainsi : « le *strip*, la planche, la double page et l'album sont des multicadres gigognes, des systèmes de prolifération des vignettes de plus en plus englobants. On conviendra, si l'on veut, de parler de *multicadre simple* à propos de la planche, ou de toute unité de rang inférieur fédérant plusieurs vignettes […], le livre – l'album – constitue, lui, un *multicadre feuilleté*. […] c'est la somme des cadres qui composent une [BD] donnée. »
[69] Nous précisons dès à présent que nous utiliserons les termes de « vignette » et de « case » comme synonymes, tout en favorisant le second, considéré comme plus moderne.
[70] *Ibid*., p. 166.

l'enchaînement des cases. Et cette analyse ressort dans des études de planches spécifiques : la vitesse de lecture devient par exemple « précipitée[71] » chez Adèle Aulanier à cause d'une « accumulation de cases étroites, privées de récitatifs[72] ». Cet exemple d'équivalence prouve l'intérêt d'une étude stylistique comparative afin de déterminer si tout trouve sa correspondance d'un système sémiotique à un autre.

La légitimité de la BD comme médium support à l'adaptation repose ainsi sur un double constat : d'une part, sa médiagénie intrinsèque, qui découle de son hybridité sémiotique et des interactions entre texte et image ; d'autre part, l'existence d'équivalences entre langage graphique et romanesque, qui permettent une véritable transposition des effets narratifs. Si des contraintes subsistent lors du changement de support, elles n'entravent pas la possibilité d'une correspondance signifiante entre les deux systèmes. Au contraire, elles stimulent l'inventivité des adaptateurs. L'analyse stylistique comparative que nous mènerons dans les chapitres suivants visera à mettre au jour ces stratégies, en examinant comment les choix formels des bédéistes réinventent les effets stylistiques des textes du corpus.

2. Un risque à prendre à la réception : pour qui et selon qui ?

Nous l'avons vu : l'adaptation littéraire en BD possède une nature et une constitution qui empêche toute définition stable ou unique. Cela constitue à la fois la difficulté d'aborder un tel sujet mais également la richesse de la recherche et de la production à l'heure actuelle, qui jouissent toutes deux d'une grande liberté. Mais ce statut problématique ne représente-il pas un risque ? Finalement, après avoir expliqué tous les facteurs qui font de l'adaptation un concept aux multiples facettes, il est temps de s'intéresser aux raisons et aux points de vue des personnes directement concernées : auteurs, bédéistes, éditeurs, chercheurs et lecteurs.

2.1 *Débats et considérations : quels sont les risques ?*

2.1.1 Une réputation et une nature encore flottante – chercheurs & public

[71] A. Aulanier, *op. cit.*, p. 18.
[72] *Ibid*.

Leur statut n'a pas empêché le succès éditorial des adaptations et leur prolifération dans les librairies. De façon consécutive, les chercheurs s'y sont donc intéressés. Aujourd'hui, en prenant en compte tous les facteurs qui fondent son instabilité et son inscription dans les débats, comment est réellement considérée l'adaptation littéraire en BD et quelle est sa place dans l'opinion des chercheurs et celle du lectorat ?

Au niveau éditorial, on observe une production croissante malgré une réputation encore douteuse. Adapter un roman en BD reste un pari pour les éditeurs comme pour les auteurs : le public aura toujours des attentes. Deux axes séparent le rayon adaptation en BD dans les librairies : l'adaptation des romans célèbres classiques et celle des romans célèbres contemporains, publiée en général rapidement après le succès du roman. Pour le premier axe, le risque est majoritairement une question de redondance, car « les classiques de toujours reviennent sans arrêt[73] ». De plus, les classiques des siècles précédents étant souvent libres de droit, on risque également la prolifération d'adaptations « quasi-industrielles[74] » et donc la perte de l'aspect unique et créatif de l'adaptation, qui ne devient plus qu'un élément d'une collection. Or c'est précisément cet aspect créatif que l'on recherche dans l'adaptation de romans contemporains, qui ne sont pas des incitations à redécouvrir un « classique de toujours » mais bien un ajout, une nouvelle interprétation. Nous verrons que *La Promesse*, de Marie de Lattre, correspond à ce schéma, le roman graphique ayant été publié seulement deux ans après le roman avec des nouveautés. Deux types de publication différentes se distinguent ainsi : soit on cherche à remettre un classique entre les mains d'un public l'ayant oublié voire jamais lu, soit on cherche à maintenir un lectorat et prolonger un succès après celui de l'œuvre source. Récemment, ce sont par exemple les romans de Guillaume Musso[75] ou de Mélissa da Costa[76] qui se sont vus adaptés en BD moins de cinq ans après leur publication initiale. Un phénomène comparable s'observe d'ailleurs depuis longtemps au cinéma comme à la télévision.

Si les adaptations sont en effet populaires auprès du public, qui apprécie la redécouverte d'une histoire connue à travers l'attrait de l'illustration ou de nouveaux éléments, leur succès n'est pas unanime. Le principal reproche relevé par la critique, expliquant la réticence de certains lecteurs à l'égard de l'adaptation, est la concurrence d'une interprétation à une autre. Les lecteurs ont parfois du mal à apprécier une adaptation, parce qu'elle est une interprétation plus ou moins subjective, qui diffère, naturellement, de « l'image fantasmatique qu'il s'en était

[73] J. Baetens*, op. cit*., p. 11.
[74] *Ibid*., p. 9.
[75] M. Hyman, G. Musso, *La Vie secrète des écrivains*, Paris, Calmann-Levy, 2023.
[76] J. Bertaudière, Carbone, M. Da Costa, *Tout le bleu du ciel*, Paris, Albin Michel, 2024.

fait [77]». Alain Finkielkraut s'aligne avec Robert Stam et développe cet argument, à la manière de Flaubert et de son refus de l'illustration :

> La beauté des livres, c'est qu'ils sont sans images et qu'ils offrent ainsi libre carrière à l'imagination. Quand on me raconte une histoire, j'ai besoin qu'on me donne à penser […] pas qu'on dessine pour moi les héros.[78]

La part interprétative de l'adaptation en BD constitue donc sa richesse, son originalité mais aussi son défaut. Le milieu éducatif témoigne lui aussi de ces hésitations : l'intégration des adaptations dans les programmes scolaires reste débattue. Ces interrogations publiques trouvent un écho dans la sphère académique, où les chercheurs eux-mêmes peinent à stabiliser une approche non hiérarchique des adaptations.

L'analyse des positions éditoriales et de la réception du public ayant été établie, il s'agit maintenant d'examiner comment la recherche académique problématise les adaptations, autour de questionnements qui se révèlent analogues à ceux précédemment identifiés. La recherche commence à s'intéresser à ce phénomène à partir des années 2000, de manière secondaire par rapport aux études sur la BD. Elle évolue assez rapidement et des colloques sont même organisés[79]. Cependant, cet intérêt tardif pour les adaptations littéraires en BD n'est pas des plus logiques, si l'on rappelle que celles-ci sont apparues simultanément à la BD : Töpffer lui-même adaptait ses récits d'un langage à un autre. Face à ce paradoxe historique, on observe aujourd'hui un tournant méthodologique : après avoir abordé l'adaptation sous l'angle de la fidélité, mais d'un point de vue négatif, c'est-à-dire « qu'est-ce qui n'est pas conservé ? », la recherche contemporaine étend son approche pour également se concentrer sur le résultat positif, afin de répondre à la question « qu'est-ce que cela donne ? » ou même « qu'est-ce qui est ajouté ou différent ? ». Aujourd'hui, il semble que les débats sur la fidélité et la hiérarchie, soit le lien narratif entre œuvre source et œuvre adaptée, sont majoritaires par rapport aux questions de langage et de transfert. C'est ce que Thierry Groensteen regrettait il y a quelques années pour la BD originale dans le second tome de son *Système de la bande dessinée* :

> Alors que toutes ces formes d'investigation connaissent un certain essor, il me semble que la théorie sémiotique (au sens large), qui représente en quelque sorte pour la bande dessinée la recherche fondamentale, celle qui, analysant ses mécanismes constitutifs, ouvre sur une compréhension plus fine du média lui-même et de ses potentialités, […] a relativement peu progressé.[80]

---

[77] B. Mitaine, D. Roche, I. Schmitt, *op. cit*., p. 24.
[78] A. Finkielkraut, « Mauvaise nouvelle : la démocratie est sortie de son lit », entretien avec A. Finkielkraut, *Libération*, 26 janvier 2008, cité chez J. Dürrenmatt, *op. cit*., p. 39.
[79] Par exemple : « La transformation du canon : la littérature du XIX^e^ siècle et son apparence dans le "*graphic novel*" et la bande dessinée » organisé à la Sorbonne en 2009.
[80] T. Groensteen, *Bande dessinée et narration : Système de la bande dessinée 2*, 2011, p. 3.

Même si sa perspective est quelque peu datée, les interrogations linguistiques et stylistiques n'ont pas énormément évolué depuis. Mais alors, quels sont les angles d'approche de la critique sur l'adaptation en BD au XXI[e] siècle ? Baetens en distingue quatre[81] : la dimension économique de l'adaptation (la motivation à présent intrinsèque dans l'élaboration des romans), la dimension de l'adaptabilité (comment rendre une œuvre 'adaptable'), la dimension de l'interprétation (quitter la dualité fidélité/trahison pour une nouvelle perspective sur l'œuvre de départ) et enfin un retour radical au principe même de l'adaptation, en prenant en compte les conclusions actualisées des aspects précédents.

En définitive, publics et chercheurs n'accordent pas à l'adaptation une considération unanime. Cependant, la prolifération croissante des adaptations ne saurait tarder à faire évoluer ces divisions en multipliant la possibilité d'études théoriques. Le succès éditorial ayant précédé la stabilisation théorique, une polarisation axiologique s'est installée au détriment d'une véritable théorisation : d'un côté les adaptations « quasi-industrielles » selon la terminologie de Baetens, de l'autre les adaptations dites « d'auteurs » ou plus simplement créatives. L'adaptation littéraire en BD est donc un concept qui divise : on lui reconnaît son utilité et l'attirance de voir en image ce vieux classique oublié, tout en lui reprochant sa subjectivité et ses choix éditoriaux et interprétatifs.

2.1.2 Position des romanciers adaptés

On connaît désormais le risque que l'adaptation représente pour les éditeurs et les chercheurs, et l'avis partagé du public, mais qu'en est-il des auteurs dont on a adapté les œuvres ? Quelles positions adoptent-ils ? Ont-ils peur pour leur style ? Si la très grande majorité des auteurs de notre corpus ne connaissent pas la version adaptée de leurs œuvres, il en reste néanmoins pertinent d'interroger l'existence d'opinions concernant la BD ou la narration en images. Prenons le cas de Marie de Lattre. Autrice de *La Promesse*, elle a participé elle-même à l'adaptation en roman graphique de son roman mais ne s'est pas exprimée sur le concept même de l'adaptation. Sa maison d'édition lui a simplement proposé de réaliser une version graphique, preuve d'une tendance éditoriale actuelle. Elle dit cependant dans ses *interviews* avoir souhaité s'éloigner d'une reproduction parfaitement fidèle de son roman en faveur de quelques nouveautés, en mettant en avant le travail et l'implication de ses collaborateurs, au scénario et au dessin. Dans ce cas précis, la nouveauté consiste en l'ajout d'un cadre narratif représentant la narratrice en Bretagne, avec sa famille, pour donner de la profondeur aux raisons

[81] J. Baetens, *op. cit*., p. 19-24.

de son récit biographique. L'adaptation comme une œuvre différente est une vision que partageait également Raymond Queneau, auteur de *Zazie dans le métro*, quelques décennies auparavant. Il n'a pas connu les adaptations de ses œuvres en BD mais a participé à l'élaboration de celles au cinéma. De plus, il reconnaissait le pouvoir narratif de ce qui semble se rapprocher de la forme de la BD : ses expérimentations autour de suites séquentielles de symboles rappellent le principe de narration de la BD, elle-même construite sur une suite séquentielle de cases. Son engagement connu dans l'expérimentation formelle au sein de l'Oulipo, mouvement à l'origine de l'Oubapo[82], permet également de supposer que, malgré sa conscience aiguë des difficultés linguistiques et stylistiques que présentaient ses œuvres, il ne s'opposait pas aux adaptations en tant que telles et n'aurait sans doute pas récusé les versions en BD, qu'il aurait probablement envisagées comme des œuvres distinctes. L'auteur du *Joueur d'échecs*, Stefan Zweig, a aussi connu de son vivant des adaptations de ses œuvres au cinéma mais nous ne conservons cependant pas de traces d'une quelconque opinion à l'égard de cette transformation. Quant à Guy de Maupassant pour *Le Horla*, son opinion sur les versions illustrées de ses œuvres est inconnue, puisqu'elles ont été réalisées après sa mort en 1893. Albert Camus, en revanche, a exprimé des réticences dans sa correspondance et certains entretiens quant à l'adaptation de ses œuvres au cinéma, craignant que ses idées philosophiques ne soient simplifiées ou déformées par la transposition visuelle.

Une peur ressort : la perte ou la simplification de l'idée lors du transfert stylistique. Les romanciers manifestent ainsi l'idée d'un style identitaire, qu'ils craignent de voir disparaître lors du passage à un médium différent, pensé incapable de le conserver. Or qu'en pensent les bédéistes en charge de ce transfert ?

2.1.3 Considérations des bédéistes adaptateurs

Si l'adaptation représente un risque, les principaux menacés restent ceux qui la créent – du choix de l'œuvre à son découpage et son adaptation à un autre langage. Prendre la place d'un auteur célébré et loué, derrière un titre qui n'est pas le sien et avec une nouvelle interprétation, n'est pas chose facile. Cette dimension périlleuse de l'appropriation explique d'ailleurs pourquoi la critique considère l'adaptation comme une sorte d'épreuve pour les bédéistes, une étape redoutable par laquelle ils doivent passer à un moment de leur carrière : Jean-Paul Meyer

[82] Ouvroir de Bande dessinée Potentielle. Pour plus d'information : M. Lejeune, « oubapo », *Dictionnaire en ligne du site de la Cité Internationale de la Bande dessinée et de l'image*, URL : https://www.citebd.org/neuvieme-art/oubapo ou encore J. Baetens, « Une déclaration d'indépendance : Oulipo et Oubapo », *9e Art*, n° 3, janvier 1998.

parle d'un « défi » pour les « nombreux auteurs [qui] franchissent le pas[83] ». Ses mots invitent à voir la création d'une adaptation comme une décision mûrie mais risquée, qui peut engager un changement de carrière. L'adaptation occupe ainsi une place importante dans le *curriculum vitae* de l'auteur de BD. Noémie Valat explique cette responsabilité particulière qu'endosse l'adaptateur :

> […] celui-ci fait ressortir certaines lectures de l'œuvre et peut aussi ajouter des éléments qui lui sont propres. La distance prise par rapport à l'œuvre source dépend de la relation qu'a l'adaptateur avec l'œuvre : si celle-ci est considérée comme une œuvre patrimoniale dont il faut assurer la transmission, elle est représentée de la façon la plus fidèle possible, tandis qu'elle peut aussi être vue comme une source d'inspiration donnant l'occasion de manifester sa créativité et faire part de ses propres idées.[84]

Découvertes durant l'enfance ou ancrées dans un univers géographique familier, les œuvres adaptées sont souvent des références auxquelles les auteurs reviennent, généralement à la suite d'une proposition éditoriale. C'est ce qui s'est passé pour l'adaptation du *Joueur d'échecs* par David Sala. L'auteur s'est vu proposer la réalisation d'une adaptation et a lui-même suggéré le roman, l'ayant lu dans le passé. Lorsque dans une *interview* on lui pose la question suivante : « Est-ce un exercice (l'adaptation) qui vous attire ?[85] », il répond en mettant en avant son métier de dessinateur, et non de scénariste : avec l'adaptation, c'est l'occasion pour les bédéistes de mettre le scénario de côté pour se laisser guider par le texte et le mettre en image. Du fait d'une volonté de fidélité à l'œuvre source que Sala considère comme « parfaite », le bédéiste fait face à des contraintes et de vrais défis narratifs :

> C'était un Everest comportant plusieurs défis, mais surtout un : la partie de l'enfermement. La BD est un art du mouvement, de l'action, et là je devais traiter du vide, de la solitude et de la folie… L'idée était de ne pas avoir trop recours aux mots et de raconter non par le texte, mais par l'image, soit faire une vraie bande dessinée et non un livre illustré. J'ai eu quelques suées froides.[86]

Adapter un classique, c'est découvrir la difficulté de l'entreprise au fil des relectures et des recherches théoriques, nécessaires pour transmettre l'intention du romancier. Clément Oubrerie s'est également vu proposer de choisir l'œuvre qu'il souhaitait adapter en BD. Il explique avoir cherché parmi ses auteurs favoris et c'est finalement sur Queneau que s'est porté son choix, dont il qualifie le roman d'« étrange » et « singulier[87] ». Si des défis stylistiques s'imposent aux deux bédéistes, Oubrerie choisit de s'éloigner d'une adaptation fidèle au profit d'une recréation qui permet de transposer l'énergie et l'humour de l'écriture de Queneau. L'adaptation est pour

---

[83] J.-P., Meyer, « A propos des albums de Bd adaptés de romans : de la transposition littéraire à la transposition didactique », dans N. Rouvière (dir.) *Bande dessinée et enseignement des humanités*, 2012, p. 157-170.
[84] N. Valat, *op. cit*., p. 57.
[85] G. Limatola, Interview de David Sala, *Le Suricate* [en ligne], 2017.
[86] *Ibid*.
[87] A. Julia et I. Conni, Interview de Clément Oubrerie, *Page des Libraires*, juin-juillet 2008.

lui un moyen de transmettre l'œuvre à un nouveau public grâce à cette nouvelle forme. Pour Guillaume Sorel et Jacques Ferrandez, auteurs respectifs des adaptations du *Horla* et de *L'Étranger*, le contexte de création n'est pas le même. Leurs adaptations s'inscrivent dans des « séries » d'adaptations : Ferrandez a déjà adapté des œuvres de Camus et Sorel prévoit d'adapter d'autres œuvres du XIX[e] siècle normand (Gustave Flaubert et Barbey d'Aurevilly[88]). Avec une réelle ambition documentaire, les deux auteurs doivent contourner le risque de redondance afin de rendre compte de la singularité de chaque œuvre, malgré un style similaire. La part de créativité de leurs adaptations ne découle donc pas vraiment de leur motivation mais des contraintes stylistiques qui résultent du processus de l'adaptation. Pour les deux œuvres bien que selon des modalités différentes, le dialogue est à reconstruire entièrement, à partir d'un roman à la première personne et d'un journal. Il faut rendre cela « vivant[89] », même dans la solitude des personnages. Cependant, un danger apparaît pour l'adaptation du *Horla* : la présence d'une entité invisible, mystérieuse. Sorel est contraint de la représenter selon sa propre interprétation personnelle, différente de celle du narrateur et probablement de celles des lecteurs du roman épistolaire. Un défi risqué de mise à l'image pour une œuvre qui s'appuie, de façon centrale, sur l'instabilité des perceptions (nous y reviendrons). Un cas singulier vient compléter cette analyse, celui de Marie de Lattre avec *La Promesse*, qui se démarque du fait de sa participation à l'adaptation et la motivation de celle-ci. En effet, pas de nostalgie dans son cas mais une volonté de nouveauté : l'éditrice cherche à éviter une « redite du bouquin[90] » et construit avec l'autrice et ses collaborateurs un axe de narration différent pour mettre en place le récit au passé. La question de l'adaptation comme nouvelle interprétation peut se poser, étant donné l'implication de la romancière. Seulement, la participation de la dessinatrice Julia Freund ainsi que les ajouts diégétiques permettent cette nouvelle interprétation, en évitant la redondance d'une adaptation publiée si vite après le roman.

Cette analyse des perspectives des auteurs révèle la diversité des approches face à leur adaptation. Entre fidélité revendiquée et recréation assumée, entre série d'adaptations et projet unique, entre distance avec le romancier et collaboration directe, chaque bédéiste négocie à sa manière les risques inhérents à l'appropriation d'une œuvre préexistante. Si les défis stylistiques varient selon les œuvres choisies, tous partagent une même responsabilité : celle de faire dialoguer deux langages tout en préservant l'intégrité de l'œuvre source.

---

[88] J. Viel, « Guillaume Sorel en interview pour son album "Le Horla" », *FNAC TV*, 2014.
[89] *Ibid*.
[90] M. de Lattre, *« La Promesse », rencontre avec Marie de Lattre et Julia Freund*, animée par Yaël Hirsch, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 29 avril 2025.

En somme, l'adaptation littéraire en BD révèle une fois de plus sa nature instable, tant au niveau de sa création que de sa réception. Tous ses acteurs multiplient les approches et les risques pris pour surmonter les contraintes de la transposition de récits déjà ancrés dans l'imaginaire collectif. Cependant, une remarque s'impose : la question du style et de son adaptation demeure absente des préoccupations et n'a été mentionnée que comme une contrainte émergeant du processus. Cette lacune témoigne sans doute de la persistance d'une conception réductrice de la BD, encore souvent associée à l'image comme simple représentation visuelle et non comme langage expressif doté de ses propres ressources stylistiques. Il faut remonter aux sources de cette hiérarchie, qui fait du style l'apanage de la prose littéraire et qui relègue l'image à une infériorité du médium BD.

2.2 *Inscription dans des questions politiques de hiérarchie*

2.2.1 La sacralisation du style

Alors que l'on souhaite ouvrir la voie à une étude stylistique comparatiste entre les romans et leurs adaptations en BD, l'analyse se heurte généralement aux connotations mélioratives associées au style romanesque et à celles, péjoratives, attribuées au style des BD, souvent réduit à l'image. Cependant, la BD possède une stylistique complexe qui se construit sur l'interaction graphique entre texte, image, et les éléments graphiques tels que les cadres, les lignes, etc. Il convient de se demander pourquoi la stylistique textuelle a été longtemps considérée comme supérieure à une stylistique graphique.

Le style est souvent considéré comme un marqueur sociolinguistique et hiérarchique. Jusqu'à récemment, un texte écrit avec un style travaillé, soit des effets stylistiques marqués et cohérents, valait plus qu'un texte plutôt neutre. Il suffit, pour s'en rendre compte, d'observer la différence de considération, au XIX^{e} siècle, entre les écrivains Gustave Flaubert et Honoré de Balzac. Si l'on accuse Balzac de ne pas savoir écrire et d'être trivial, c'est parce qu'il est comparé à Flaubert, qui lui a sacralisé son style et en a fait le centre de son travail. Le style possède donc une axiologie positive ; c'est un marqueur de qualité. Cette vision remonte à la rhétorique antique. À cette époque, on commence à hiérarchiser différents niveaux de style selon le type de discours et de production, la personne qui le prononce et le contexte d'élocution. Cicéron systématise cette théorie de niveaux dans *De Oratore* (55 av. J.-C.), en distinguant 3 fonctions de l'orateur qui correspondent aux 3 styles, aussi appelés registres : la fonction d'enseigner (*docere*) qui correspond au style simple, la fonction de plaire (*delectare*)

qui correspond au style moyen, et enfin la fonction d'émouvoir et de persuader (*movere*) avec le style sublime. Le style simple est associé aux phrases simples, avec très peu de figures de style mais un vocabulaire courant et précis. Les figures sont attendues dans le style moyen, sans être ostentatoires, afin d'obtenir un rythme fluide et harmonieux. Pour finir, le style sublime désigne l'usage de périodes, de figures d'amplification marquées ainsi que de métaphores audacieuses. Désormais critère de niveau de langue, le style devient un outil discriminatoire de la qualité, surtout littéraire, d'un écrit. Le concept de littérarité[91], tel que développé par les formalistes russes, place le style au cœur de la distinction entre texte littéraire et texte non littéraire. Le style devient ainsi le lieu d'émergence de la littérarité : c'est par ses écarts et ses effets esthétiques que le texte s'affirme comme littéraire. Cette conception a conduit à une sacralisation problématique : en définissant la littérarité exclusivement à partir du travail stylistique verbal, elle a naturellement favorisé les formes romanesques et poétiques au détriment des médias comme la BD, dont la stylistique graphique échappe aux connotations forgées pour la prose. Le style romanesque ne serait donc pas intrinsèquement supérieur, mais simplement consubstantiel à une définition historique de la littérarité.

2.2.2 L'image délinquante

Si le style du roman est sacralisé, l'image de la BD ne l'est pas. À l'origine des mouvements de censure imposés aux premières BD puis aux *comics* américains au milieu du XXe siècle se trouve un paradoxe. Le média se voit attribuer un statut culturel inférieur à celui du texte, perçu de son côté comme vecteur de complexité intellectuelle et de légitimité artistique : l'image, jugée simpliste, est réservée aux enfants. Or c'est précisément cette assignation à un public enfantin qui provoque la censure, les contenus iconiques étant alors considérés comme trop explicites. Cependant, si l'on remonte dans le temps cette fois-ci, ce n'est pas pour confirmer cette tendance moderne. L'histoire montre que l'image était déjà remise en question en tant que support légitime à la lecture aux premiers siècles de notre ère. Il nous faut pour cela remonter aux origines de l'expression « lire une image ». Il y a plusieurs siècles, l'expression est déjà récurrente, qu'il s'agisse d'une enluminure, d'un blason, ou d'une calligraphie figurative. Mais d'où vient-elle ? À la fin du IV^{e} siècle, Saint Nil d'Ancyre fonde un monastère et écrit de nombreuses lettres. Dans celles-ci, il décrit des éléments de décorations ecclésiastiques imagées représentant des scènes du Nouveau et de l'Ancien Testament. Ces scènes, selon lui, font office de livres pour les illettrés et leur enseignent l'histoire sainte. Les

[91] G. Philippe, « Littérarité », dans M. Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires,* 2001, p. 250-251.

images sont donc utiles et bénéfiques. La métaphore de « lire une image » est maintenant fondée, et l'on voit bien que certains considéraient déjà l'image comme tout autant vectrice de morale et de récit que les textes. Comment l'image en est-elle venue à causer une panique morale aux États-Unis d'Amérique dans les années 1950 ? Que lui a-t-on reproché ? Tout d'abord, l'image empêcherait l'imagination, en imposant une vision là où le texte seul laisserait le lecteur construire ses propres représentations mentales. Ensuite, l'image serait signe d'un langage en régression, car primitif. Ses détracteurs font preuve d'une vision évolutionniste dans laquelle l'adulte cultivé doit dépasser ce stade au profit du texte, oubliant alors la complexité du langage de la BD, dont la forme hybride est tout autant sophistiquée. Pour finir, l'image est critiquée à cause de sa capacité à figurer une violence et cruauté jugées moins choquantes à travers les mots, moins explicites et donc moins suggestifs[92]. En conclusion, l'image possède une légitimité historique et une complexité sémiotique qui démentent sa dévalorisation moderne.

2.2.3 Hiérarchisation interne et richesse pédagogique

Aujourd'hui, l'héritage de ces préjugés s'insère dans des débats sur la qualité et la quantité des adaptations en BD. En effet, le secteur connaît une prolifération de la production. Cependant, ce phénomène implique une multiplication des risques de redondances ainsi que la multiplication du risque de hiérarchisation des BD au sein de cette catégorie : toutes n'auraient pas la même « image », en termes de qualité et d'utilité. C'est ce qu'explique Baetens, lorsqu'il distingue les adaptations « industrielles » des adaptations créatives et intéressantes – séparation que l'on a déjà abordée comme risque de ce processus. Ainsi, la hiérarchisation entre style et image se déplace au sein même de la BD pour en faire un vecteur de hiérarchisation intracatégorielle. Une différence peut alors effectivement être établie entre les adaptations qui ne font pas particulièrement interagir texte et image dans un but narratif ou stylistique (figuration) et les adaptations qui présentent une homogénéité et un travail entre tous les signes qui la composent. Baetens va jusqu'à remettre en question le statut d'adaptation de la BD « industrielle » en soulignant que « simple lecture n'équivaut pas adaptation, celle-ci impliquant toujours une idée de changement, de transformation, bref d'intervention dans le texte.[93] »[94]

---

[92] Voir F. Wertham, *Seduction of the Innocent*, New York, Rinehart & Company, 1954

[93] J. Baetens, « L'adaptation, une stratégie d'écrivain ? », *op. cit.* p. 43.

[94] Sans s'accorder complètement avec le point de vue de Baetens, nous avons malgré cela exclu de notre corpus les adaptations pouvant être considérées comme « industrielles », majoritairement issues de collections spécialisées. Nous n'excluons cependant pas la possibilité d'une attention au style et d'un travail d'interaction

Ces adaptations présentent pourtant un intérêt réel, même si notre étude stylistique ne les envisage pas directement. Le XX^e siècle connaît une floraison de collections d'adaptations chez les éditeurs. C'est le cas de la collection « Noctambulles » chez Soleil et « Grands Ecrivains » chez Glénat par exemple. En plus des collections, des labels sont aussi créés, qui dépassent la visée commerciale : « Romans de toujours » (Adonis/Glénat) est par exemple édité dans le cadre du projet Cadmos ayant trait à la « Sauvegarde et diffusion du patrimoine littéraire mondial », visant à soutenir l'UNESCO et l'OIF[95]. Dépassant le statut d'adaptation industrielle, ces albums abritent des CD-Rom contenant le texte original de l'œuvre source en version PDF et audio ainsi qu'un glossaire. Si l'intérêt critique ne se situe pas au niveau du travail du texte ni de la transformation stylistique, ces collections et labels compensent avec des livrets pédagogiques qui transforment la BD en document complémentaire pour l'étude des œuvres canons originales. La collection « Ex-Libris » chez Delcourt mise également sur l'intérêt pédagogique en offrant des fascicules librement téléchargeables sur le site de l'éditeur, destinés aux professeurs. Véritable outil d'apprentissage, ce genre d'album révèle un paradoxe souligné par Groensteen : la « bande dessinée longtemps présentée comme une forme d'expression pour quasi-illettrés devient l'instrument d'un sauvetage de la littérature.[96] »

L'adaptation en BD a réussi à contourner les motivations de ses détracteurs pour en faire une force : la mise à l'image d'un texte reconnu n'est pas un processus régressif mais une nouvelle possibilité d'enseignement, un accès élargi et prolifique pour le secteur. Même pour les BD catégorisées comme de qualité « inférieure », à l'origine du « soupçon[97] » qui pèse sur l'adaptation littéraire en BD, l'image est un atout et une preuve nouvelle de la multiplicité de formats et d'apparences que peut revêtir l'adaptation.

Dans cette seconde partie, nous avons analysé les risques et hiérarchies qui sous-tendent l'adaptation littéraire en BD. De la conception à la réception, les adaptations se voient considérées comme des « paris » éditoriaux à cause de diverses raisons, qui varient selon le point de vue. L'adaptation réunit richesse créative et subjectivité, qui divisent les opinions concernant sa légitimité au-delà de son rapport avec l'œuvre source. Cette remise en question

entre signes verbaux et signes graphiques, sur lequel il faudrait prendre le temps de se pencher. Nous considérons par exemple un entre-deux, avec notamment le travail de Bouilhac et Catel dans *Indiana* et *La Princesse de Clèves*, Paris, Dargaud, 2023 et 2019.

[95] Organisation Internationale des pays Francophones.

[96] T. Groensteen, *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, Éditions de l'An 2, 2006.

[97] J. Baetens, *op. cit*., p. 14.

s'inscrit aussi et surtout dans la lignée de l'héritage hiérarchique persistant qui place l'image comme un signe inférieur au mot. Plus que le mot, c'est le style, que les mœurs mettent en valeur depuis toujours, qui peine à être reconnu dans les adaptations littéraires en BD. Face à cette absence de réflexion stylistique, notre analyse va désormais s'attacher à établir des moyens d'étude et de comparaison, entre stylistique romanesque et stylistique graphique.

3. Réintroduire le style dans l'étude comparatiste

Rarement pris en compte dans la critique théorique et la recherche, le style peut néanmoins constituer un critère de comparaison ou au moins un point de départ pour la recherche sur les adaptations littéraires en BD. L'objectif est de réintroduire la stylistique dans l'étude comparatiste et intersémiotique des adaptations de romans. Le premier défi consistera en la justification de la pertinence de cette approche jusqu'ici peu explorée et en l'identification des contraintes. Ensuite, la stylistique d'un roman n'étant pas la même que celle d'une BD, il faudra rétablir une méthode d'analyse stylistique qui s'adapte à la fois au langage verbal du roman et au langage graphique de la BD, afin de pouvoir déterminer l'existence d'une consistance du style lors de l'adaptation.

3.1 *L'étude stylistique de la BD*

3.1.1 Pourquoi et pour quoi ? Les enjeux de la question du style

L'intégration du style dans la critique et l'étude théorique sur l'adaptation littéraire en BD représente une étape centrale à l'acceptation du genre en tant que légitime. Cette hypothèse pourrait s'avérer utile à une grande majorité des débats déjà mentionnés dans cette étude. En effet, nous allons voir que l'analyse des traits stylistiques de la BD donne tout d'abord matière aux débats linguistiques. Alors que le fonctionnement linguistique de la BD est encore en voie de théorisation, cette analyse pourrait constituer la preuve de la construction hybride d'un style complexe et élaboré. Chaque critique et chaque chercheur développe sa propre version du langage de la BD ; certains y appliquent les concepts énonciatifs du texte traditionnel, d'autres développent qu'il est impossible d'appliquer la même linguistique et grammaire au genre et à la forme de la BD[98]. Si l'on parvient à démontrer la pertinence de l'étude du style dans le

[98] J.-M. Schaeffer, « Narration visuelle et interprétation », communication au Colloque *Narration et Image fixe* (Londres, 1995), cité par T. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, 1999, p. 11.

processus d'adaptation – qu'il s'agisse d'analyser la conservation des traits stylistiques ou simplement leur transformation – on pourrait alors établir une équivalence stylistique entre les genres. De plus, cette dernière accorderait une légitimité au travail du bédéiste et le protégerait des critiques portant sur le respect de l'œuvre source. Enfin, elle permettrait d'affirmer l'existence d'une stylistique spécifique de la BD. Ces postulats ont également leur place au sein des débats sur l'intégration de l'adaptation, et plus largement de la BD, dans les programmes scolaires. En effet, l'enseignement de la littérature s'est longtemps fondé sur l'analyse stylistique comme critère de valeur et outil d'appréciation des œuvres. L'exclusion de la BD de cette approche signifie son maintien hors du champ littéraire légitime. Prouver la valeur stylistique d'une BD, c'est ouvrir la voie à sa reconnaissance comme objet d'étude à part entière et aller plus loin que son statut de complément dans les programmes. C'est aussi et surtout discréditer une hiérarchie générique et langagière au profit de la revalorisation de l'image comme vecteur d'une stylistique tout aussi complexe que le verbe. On peut même imaginer la réalisation de commentaires stylistiques de planches ou d'exercices comparatistes entre textes et *strips*. Il s'agit d'ouvrir le domaine de la stylistique à d'autres genres et sous d'autres formats, et favoriser ainsi la compréhension des enjeux stylistiques auprès de publics plus à l'aise avec le langage BD, parfois moins intimidant qu'un extrait textuel de plusieurs pages. Si le style est pour l'instant en voie d'intégration aux débats et questionnements, il est désormais clair qu'il y trouvera sa place. L'enjeu n'est donc pas de savoir si la BD possède un style, mais bien de développer les outils méthodologiques permettant d'analyser ce style dans toute sa spécificité, notamment dans le contexte particulier de l'adaptation littéraire.

3.1.2 Comment ? Recherche d'une équivalence méthodologique

Pour espérer atteindre ces objectifs et pouvoir exploiter pleinement ces perspectives, il faut tout d'abord parvenir à réintégrer le style dans l'étude des adaptations littéraires. Dans une perspective comparatiste, comment étudier le style des romans et des BD, fondamentalement différents, sous une même méthode ? Il est possible d'étudier comment une figure de style est « conservée » lors du processus d'adaptation et apparaît sous une forme différente dans le langage BD : il existe des équivalences. Celles-ci sont établies depuis la création même de la BD : Töpffer, alors qu'il travaille sur ses premières esquisses d'une littérature « en estampes », énonce qu'il produit des « hyperboles exécutées graphiquement de manière à avoir presque la prestesse des hyperboles écrites ou parlées[99] ». Cette déclaration programmatique témoigne

[99] R. Töpffer, *Essai de physiognomonie*, 1845, p. 9.

d'une conscience précoce de la spécificité du médium visuel, capable de produire des effets stylistiques propres tout en dialoguant avec les catégories rhétoriques traditionnelles. Ainsi, l'équivalence est posée et établie dès les premiers pas de la BD et de l'adaptation, mais comment l'étudier ?

Avant de déterminer l'outil et la méthode qui permettront ce travail, il faut définir un concept qui permet de considérer le genre de la BD comme vecteur d'analyse stylistique : la grammatextualité[100]. La grammatextualité s'intéresse à tout ce qui, dans un texte écrit, attire l'attention sur sa matérialité visible plutôt que sur son seul contenu linguistique : la typographie, la mise en page, la disposition spatiale, les blancs, les couleurs, la forme des lettres, etc. Jean-Gérard Lapacherie distingue le « texte » (le message linguistique) du « grammatexte » (la forme matérielle de ce message). Quand cette forme devient signifiante en elle-même, on parle de grammatextualité. La BD est fondamentalement grammatextuelle : le sens naît de l'interaction entre texte et image, de la mise en page, du découpage et du style des cases, des choix typographiques dans les phylactères, etc. Ce concept permet de dépasser les débats sur la fidélité de l'adaptation pour s'intéresser aux équivalences sémiotiques : comment le bédéiste transpose en choix grammatextuels (visuels, spatiaux, typographiques) ce que le texte littéraire exprimait par des moyens purement linguistiques. Cela nous permettra également de ne pas nous inscrire dans des questions de hiérarchie entre œuvres sources et adaptations, et de les considérer comme différentes mais égales. De plus, lorsque l'on parle d'analyser la conservation des traits stylistiques d'une œuvre romanesque, on ne limite pas l'étude aux figures de style. En effet, il faut prendre en compte tous les faits stylistiques qui constituent le style d'une œuvre, qu'ils soient syntaxiques, structurels, rhétoriques, narratifs, etc. Aux questions précédemment posées, qui se demandaient comment comparer la stylistique du roman et la stylistique de la BD, en englobant tous les traits stylistiques et pas uniquement les figures, on répondra en proposant d'aborder cette étude sous l'angle du stylème.

L'étude du style s'inscrit donc parfaitement dans les débats contemporains qui alimentent la recherche autour de la BD et de l'adaptation. Seulement, afin de rester comparatiste et de ne pas devenir un taxème hiérarchique, le style doit être analysé grâce au concept du stylème. Théorisé par Molinié pour l'appliquer sur des textes verbaux, nous allons tenter d'élargir sa définition afin d'en faire l'outil idéal pour comparer le style romanesque et le style graphique de l'adaptation.

[100] J.-G. Lapacherie, « De la grammatextualité », *Poétique*, n° 59, 1984, p. 283-294, cité dans J. Baetens, « Adapter un texte, écrire les mots », *Revue Textimage*, 2022, p. 2.

3.2 *Le stylème appliqué à la BD*

3.2.1 Approche de Molinié : le stylème

Le stylisticien Georges Molinié est à l'origine de ce concept. Il le définit et en donne les premières applications dans son ouvrage *Qu'est-ce que le style ?* en 1991. Selon ses explications, le stylème correspond aux « caractères verbaux particuliers à telle ou telle réalisation discursive, précise et récurrente[101] ». En d'autres termes, il s'agit donc d'une caractéristique linguistique qui singularise un texte délimité grâce à sa récurrence ou sa systématicité. Sur un plan moins formel, il se définit comme un « caractérisème de littérarité, c'est-à-dire des éléments langagiers qui ne servent ni à la portée informative (même intrafictionnelle) ni à la complétude syntaxique de l'énoncé[102] ». La formulation de Molinié s'accorde aux caractéristiques précédemment données aux figures de rhétorique, à savoir : des éléments verbaux, expressifs, sans portée informative ni portée syntaxique, et dont les effets de sens sont spécifiques à une réalisation discursive. La notion de singularisation semble donc être particulièrement importante à la définition et à la fonction du « stylème ». Selon le chercheur, le style est un élément discriminatoire qui détermine l'identité unique et singulière d'une production :

> Du point de vue de la sémiostylistique, la question du style est pensable par rapport à celles de la singularité, de l'identification et de la stabilisation ; elle pose en effet non seulement le problème de la dialectique identité-variation, mais aussi celle de l'individuation et du code.[103]

Le stylème est ainsi un marqueur de la littérarité propre d'un texte, qu'il soit une œuvre entière quel que soit son genre ou un passage plus réduit. Il manifeste son caractère unique et distinct de tout autre segment. Molinié affine son propos en trois niveaux de littérarité que le stylème peut indiquer. Le premier est la littérarité générale, qui distingue ce qui relève du texte littéraire et ce qui ne relève pas du texte littéraire. Molinié illustre ce niveau par l'exemple de la description commerciale d'un bâtiment qu'il considère comme non-littéraire. Le deuxième est la littérarité générique, qui concerne la correspondance à un genre, parmi les textes considérés comme « littéraires ». Ces stylèmes signaleront par exemple que tel texte est un extrait de roman ou un extrait de poésie. La dernière littérarité est la littérarité singulière, dont les stylèmes marquent la spécificité d'un auteur, d'une œuvre ou d'un type de texte précis (description,

[101] G. Molinié, « Le style en sémiostylistique », dans P. Cahné, G. Molinié, *op. cit*., p. 203.
[102] *Ibid*.
[103] *Ibid*., p. 201.

dialogue, etc.). Le stylème est donc la manifestation stylistique de la spécificité et de la singularité d'un texte, selon différents niveaux de littérarité.

Cependant, le stylème se différencie de la figure rhétorique. Contrairement à l'unité de la figure, le stylème fonctionne en corrélation : un stylème ne peut être désigné ainsi que si plusieurs traits stylistiques, similaires ou non, fonctionnent ensemble pour marquer une même littérarité ou effet esthétique. Il est convoqué en système, ou bien dans des cas de récurrence :

> On concevra le stylème comme un rapport continu liant deux (au moins) éléments selon une modalité dynamique (un rapport en OU, dit-on quelquefois), ce qui est appelé une corrélation. […] Les stylèmes ont vocation à se combiner pour former des structures concrètes, qui seront d'autant plus caractérisées qu'elles seront construites avec la concaténation de plus de stylèmes. [104]

Le stylème se distingue ainsi de la figure par son fonctionnement plus global. Là où la figure constitue une unité isolée, le stylème regroupe l'ensemble des traits linguistiques – figures, types de phrases, ponctuation, syntaxe – qui convergent vers un même effet stylistique. Cette approche englobante en fait un outil particulièrement adapté à notre étude de la conservation transmédiatique du style : il nous permettra d'examiner aussi bien la persistance des métaphores que celle des structures de phrases lors du transfert transmédiatique.

3.2.2 Remaniement de Perget : le stylème dans la BD

Molinié a basé sa définition du stylème sur des exemples textuels. Dans la continuité de son travail, Florent Perget a développé et remanié sa définition pour l'appliquer à la BD. En effet, dans sa thèse de doctorat soutenue en 2024, le chercheur inclut la notion de « stylème » à son travail sur la BD, en reprenant le trait définitoire de la « corrélation » et via la notion de « motif graphique ». Selon lui, les signes « verbaux, iconiques et graphiques[105] » fonctionnent aussi en corrélation, et leur collaboration narrative et esthétique peut également se concevoir comme le stylème. Autrement dit, le motif graphique incarne concrètement cette corrélation en articulant les dimensions verbale et iconique au sein d'un même effet stylistique. Il démontre notamment cette dimension collaborative lors de son analyse d'une planche de l'album *Les Indes Fourbes*[106] :

> […] [Le] dernier chapitre s'intitule : « Qui traite de ce que verra celui qui lira les mots et regardera les images ». [...] Ainsi, et certainement sans le vouloir, le titre de chapitre établit, sinon une supériorité, du moins un primat du texte sur l'image. À rebours de cet exemple, nous souhaitons défendre l'hypothèse selon laquelle

[104] *Ibid*., p. 204.
[105] F. Perget, *op. cit.*, p. 238.
[106] A. Ayrolles, J. Guarnido*, Les Indes fourbes*, Paris, Delcourt, 2019.

> ces deux langages n'ont pas de relations hiérarchiques ou séparées mais bien des relations collaboratives et dialogiques au sein de la bande dessinée.[107]

Ces relations « collaboratives et dialogiques » se font grâce aux articulations que Perget nomme « motif graphique ».

Le « motif graphique » est le point de jonction interactif et dialogique, entre le mode verbal et le mode iconique. C'est cela qui, au sein de la BD, manifeste un effet rhétorique qui détermine la réception du *strip* ainsi que sa portée stylistique. Il donne comme illustrations du concept l'« usage du lettrage (par le choix d'une graphie […] particulière), la figuration de texte (par la représentation iconique) ou encore le travail d'esthétisation graphique appliqué aux textes voire aux cadres délimitant la distribution spatiale des vignettes[108] ». La définition et théorisation du motif graphique permet donc de confirmer l'idée d'une stylistique de la BD. Le motif graphique est considéré comme une équivalence au stylème de Molinié, et « le langage de la BD peut alors être envisagé comme un langage motivé, c'est-à-dire que les motifs graphiques qui le composent constituent des faits linguistiques portant sa signification[109] ». C'est Perget lui-même qui établit l'équivalence et cite Molinié :

> Pensé comme stylème, le motif graphique exprime bien le rapport continu et dynamique qui émane de la « corrélation fonctionnelle (…) entre deux éléments langagiers » ; corrélation devant être, en ce qui concerne la bande dessinée, étendue à la dimension hybride et syncrétique de son langage.[110]

Le travail de remaniement de Perget est donc un travail d'extension d'un langage à un autre : la notion de stylème est adaptée et étendue pour pouvoir s'appliquer au langage de la BD, plus riche à cause de son hybridité sémiotique.

Nous pourrons ainsi nous servir de la notion de stylème pour nos analyses comparatistes, car celle-ci fonctionne pour les deux genres, roman et BD. Perget examine d'ailleurs lui-même, dans sa thèse, des rapprochements entre motif graphique et figure de style dans une de ses études de cas[111]. Il explique, à propos d'une interaction entre deux personnages, que « la corrélation entre le récit de Raleigh et l'action d'Eléonore tend donc à faire de cet effet rhétorique de répétition un motif graphique qui se rapproche stylistiquement de la litote[112] », une analyse qu'il joint également à celle, fondatrice, de Töpffer sur l'hyperbole. De plus, une telle approche stylistique de la BD affirme la littérarité de la BD en tant que genre littéraire légitime : « Cette conception du style comme concaténation de stylèmes de littérarités

[107] F. Perget, *op. cit.*, p. 239.
[108] *Ibid*., p. 240.
[109] *Ibid*., p. 242.
[110] *Ibid*., p. 325.
[111] Sur une planche de : J. Dytar, *Florida*, Paris, Delcourt, 2018.
[112] F. Perget, *op. cit.*, p. 243-244.

singulière, générique et générale présuppose ainsi la littérarité comme base fondamentale du style[113] ». Ainsi, l'adaptation en BD se prête parfaitement à une analyse de ses stylèmes, selon la définition de Molinié ainsi que le remaniement de Perget. Dans la suite de son développement, ce dernier affine encore l'adaptation des théories de Molinié en définissant les deux niveaux de littérarité pertinents pour la BD : la littérarité générique et la littérarité singulière. Ces deux axes articuleront effectivement nos analyses, après avoir finalement « adapté » le stylème aux adaptations, dernière étape de ce descriptif méthodologique.

3.2.3 Le stylème dans les adaptations littéraires en BD ?

Grâce aux expérimentations de Perget à partir des théories de Molinié, le stylème convient désormais à la stylistique de la BD. Et s'il convient à la stylistique de la BD, il convient davantage à l'étude de l'adaptation littéraire en BD, qui relie précisément un texte romanesque et un texte graphique. C'est l'outil idéal permettant de mettre au même niveau un trait stylistique romanesque et son équivalent graphique, afin d'évaluer et de juger les moyens de sa conservation. Comme l'a initié Perget, nous suivrons également la division de l'étude des stylèmes selon les deux niveaux de littérarité pertinents à l'étude de la BD, donc des adaptations. En effet, nous allons voir que le style de la BD oriente l'analyse du côté d'une dimension générique et d'une dimension singulière :

> Il s'articule entre une dimension générique (ce qui correspondrait à la littérarité générique : le style d'un *strip* publié dans des journaux de presse écrite n'est pas celui d'une planche de manga pré-publié dans un magazine de *shonen*) et une dimension singulière (correspondant à la littérarité singulière : le style de tel ou telle artiste, voire de telle œuvre). Comme en littérature donc, le style d'une bande dessinée exprime une tension entre l'affirmation d'une singularité profonde et le conformisme à un style générique préexistant […].[114]

Ainsi, il faut faire la différence entre l'étude de la conservation transmédiatique de ce qui relève d'une littérarité générique de ce qui relève d'une littérarité singulière. Nous allons redéfinir ces deux types de stylèmes dans le contexte de l'adaptation littéraire.

Sous le terme de « stylèmes de littérarité générique » seront examinés les traits stylistiques qui relèvent du genre du roman par opposition à celui de la BD. Cela correspond, dans cette analyse, aux procédés stylistiques appartenant au large domaine de la narration : organisation textuelle, syntaxe, forme du récit, etc. Le but sera d'étudier comment l'on passe d'une narration romanesque en prose à une narration graphique sur une planche de BD. Un

[113] M. Colas-Blaise, C. Stolz, « Comment faire dialoguer stylistique et sémiotique ? Éléments pour une pensée de la frontière disciplinaire », dans L. Bougault, J. Wulf (dir.), *Stylistiques ?*, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 99 à 110.
[114] F. Perget, *op. cit.*, p. 245.

exemple typique de ce transfert médiatique serait, par exemple, l'adaptation d'un changement de mode de récit comme le début d'un récit enchâssé. Si l'on a choisi l'angle du stylème plutôt que la figure de style pour nos points de comparaison, c'est précisément pour inclure ce type de procédés dans nos analyses, qui font tout autant partie du style d'une œuvre. Ensuite, sous le terme de « stylèmes de littérarité singulière » seront analysés les traits stylistiques qui relèvent du style d'un auteur, d'une œuvre spécifique, ou d'un type de scène en particulier. Cela englobe notamment les figures et tous les autres procédés stylistiques que l'on adapte d'« effet à effet » : ils produisent un effet dans le roman, et le bédéiste tente de reproduire cet effet avec un motif graphique différent. Donc, en lien avec la définition qu'en fait Molinié, les stylèmes de littérarité singulière concerneront ici un champ d'analyse plus spécifique au texte lui-même, à son contenu et son style, et moins aux spécificités de son médium. Un exemple typique de ce transfert stylistique serait, par exemple, l'adaptation d'un extrait hyperbolique dans le texte : comment marquer visuellement l'exagération ? Il s'agit de démontrer la correspondance entre figures de style et autres stylèmes et figures graphiques, et que tout se joue sur l'adaptation d'un effet au même effet, via des moyens et techniques différents.

Ces deux niveaux d'analyse – générique et singulier – permettront d'examiner systématiquement comment s'opère le transfert stylistique du roman à la BD, en considérant à la fois les contraintes médiatiques et les choix esthétiques propres à chaque œuvre.

Dans ce dernier temps de notre réflexion, l'étude stylistique des adaptations littéraires a révélé, en plus de sa pertinence, son utilité dans les débats contemporains du domaine. Le stylème constitue un outil d'analyse particulièrement adapté à l'étude des adaptations. Son principe de corrélation fonctionnelle permet de concevoir l'équivalence stylistique entre le langage romanesque et le langage graphique, non comme une simple transposition, mais comme un système de correspondances d'effets. La distinction entre stylèmes de littérarité générique et singulière offre une méthodologie opérationnelle pour analyser, d'une part, les procédés narratifs et structurels propres à chaque médium, et d'autre part, les traits stylistiques singuliers des textes. Ce cadre théorique servira de base à nos analyses, et nous pourrons déterminer comment et avec quel niveau de difficulté s'adaptent les stylèmes.

Ce premier chapitre a permis d'aborder l'adaptation littéraire en BD sous ses aspects problématiques afin d'en faire valoir la complexité mais également la richesse. Cet objet-processus a démontré une grande variabilité et diversité, à travers son histoire, ses acteurs, sa nature sémiotique et son fonctionnement. Parfois considérée comme moins pertinente que la BD originale, l'adaptation littéraire présente cependant des enjeux théoriques nouveaux et s'inscrit dans les débats contemporains. L'enquête menée auprès des auteurs a également permis d'interroger la perception de l'image dans cette transformation, et d'en rappeler l'histoire paradoxale. La question du style participe également de cette ambivalence entre complexité et richesse : au centre d'une pluralité de systèmes sémiotiques mais aussi de plusieurs œuvres et auteurs, la stylistique de l'adaptation doit prendre en compte une multiplicité de facteurs pour atteindre une richesse sous-estimée. Entre conservation, transformation, suppression et ajout, les bédéistes rusent et font face à des contraintes qu'ils manipulent constamment afin de donner une œuvre personnelle et impersonnelle à la fois. En adaptant le concept de stylème de Molinié via le motif graphique de Perget, la réflexion a proposé un outil d'analyse comparatiste capable de mettre au jour les équivalences stylistiques entre prose romanesque et narration graphique. Cependant, tous les stylèmes ne s'adaptent pas si facilement à la forme graphique de la BD. Nous allons voir qu'il existe plusieurs niveaux d'adaptabilité des traits stylistiques : l'analyse comparée d'exemples tirés du corpus sera graduelle, depuis les procédés naturellement transposables jusqu'à ceux nécessitant de véritables inventions graphiques.

Chapitre II : Une adaptation stylistique naturelle

Est-il possible de déterminer des équivalences stylistiques automatiques entre roman et adaptation en BD, qui découleraient « facilement » du transfert médiatique ?

1. Adaptation naturelle du stylème romanesque

Dans cette nouvelle étape de la réflexion, il s'agit d'appliquer les outils théoriques précédemment proposés à l'étude du corpus, afin de pouvoir juger de l'équivalence stylistique entre prose romanesque et graphique. Si nous avons bien montré que l'équivalence stylistique était possible et déjà instituée par les chercheurs depuis Töpffer lui-même, son utilisation et application restent un choix : l'adaptation des traits stylistiques est parfois évidente, et parfois plus complexe. Ce chapitre se propose d'analyser les différents degrés de complexité dans l'adaptation des stylèmes, en commençant par ceux qui se transposent le plus aisément. Ainsi, quels sont les stylèmes qui s'adaptent plus « facilement que les autres » ? Ce que l'on suggère de nommer ici une adaptation « naturelle » désigne les phénomènes de transpositions qui s'opèrent sans obstacle sémiotique majeur, au-delà de ce qui relève des simples coupes textuelles. L'adaptation stylistique naturelle repose sur des équivalences conventionnelles et immédiatement lisibles : un phylactère pour le dialogue, un changement de page pour le chapitre, ou un dépassement du cadre pour l'exagération (par exemple). Ces adaptations suivent des protocoles stabilisés, reconnaissables d'une œuvre à l'autre, et ne requièrent ni invention ni détournement formel particulier de la part de l'adaptateur.

1.1 *Stylèmes génériques :*

Il est logique de commencer l'analyse des équivalences naturelles par les stylèmes de littérarité générique (désormais stylèmes génériques). Ils constituent le niveau le plus fondamental et le plus conventionnel de l'adaptation, car concernent le genre ainsi que la structure narrative de base – l'organisation textuelle, la syntaxe du récit, les modes narratifs – qui forme le squelette de l'œuvre et précède tout ornement stylistique plus singulier. Ces procédés narratifs semblent être précisément ceux pour lesquels les équivalences entre roman et BD sont les plus stabilisées et protocolarisées. Ils existent dans les deux médiums

indépendamment et nécessitent simplement, pour la majorité, l'application d'équivalents conventionnels déjà établis. Partir des stylèmes génériques permet ainsi d'établir le cadre structurel dans lequel s'inscriront ensuite les analyses des stylèmes plus spécifiques.

1.1.1 Structure du récit : découpage, énonciation et configuration temporelle

Parmi les stylèmes génériques, il convient de commencer par ceux qui relèvent de la structure générale du récit. Ce niveau d'analyse, le plus large, présente plusieurs intérêts. En plus d'instaurer une progression logique du général au particulier, il concerne les caractéristiques qui fondent la base stylistique même du roman. Ces traits structurels constituent en quelque sorte la charpente générique de l'œuvre, son ossature narrative. On s'attend donc naturellement à ce que celle-ci soit conservée, sous une forme ou une autre, dans l'adaptation en BD, au risque d'une modification radicale de l'œuvre source. L'organisation structurelle et la configuration temporelle du récit figurent précisément parmi les stylèmes qui présentent une certaine transposabilité d'un médium à l'autre, même si ce transfert n'est jamais littéral et suppose toujours des ajustements sémiotiques pour trouver la juste équivalence. Il s'agira donc d'examiner comment ces éléments structurels se reconfigurent lors du passage du romanesque au bédéique, et selon quelles modalités adaptatives ils sont préservés.

Le premier cas d'étude que nous retiendrons est celui du découpage matériel du récit. Que ce soit le découpage en chapitre ou encore les enchâssements de récits, des techniques différentes sont utilisées dans les deux médiums. Cependant, les bédéistes se servent d'équivalences stylistiques préexistantes entre les stylèmes qui marquent ces ruptures narratives dans les romans et les stylèmes qui peuvent servir à la même utilité dans les BD. Prenons un premier exemple, dans l'adaptation en BD du roman de Zweig, *Le Joueur d'échecs*. Alors que le Dr B. s'apprête à commencer le récit de sa vie passée, on bascule dans un premier récit enchâssé, une sorte d'anamnèse. Pour signaler le changement de mode de récit – on change de temporalité et de narrateur, désormais le Dr B. lui-même – le roman utilise un saut de ligne[115]. Visuellement proche du saut de ligne et du blanc romanesque, l'espace inter-iconique de la BD, aussi nommé « gouttière » ou encore « espace inter-graphique[116] », ne représente cependant pas une telle rupture. La solution adoptée s'impose naturellement : si le blanc ne constitue pas une équivalence sémiotique, le changement de page, en revanche, l'est. En effet, Sala invite son

[115] S. Zweig, *Le Joueur d'échecs*, 2018 [1943], p. 39.
[116] F. Perget, *op. cit*., p. 314-315. Ils sont définis comme des « espaces, généralement blancs et de dimension variable, qui permettent de séparer visuellement les cases et les énoncés graphiques à l'échelle d'une séquence (une bande ou une planche). »

lecteur à tourner la page afin de marquer l'entrée dans un autre récit, celui du Dr B.[117]. Cependant, ce n'est pas un changement de chapitre mais un simple enchâssement ; Sala ramène donc de la continuité narrative pour rester proche du texte de l'œuvre source grâce au motif de la fumée présent parallèlement dans les dernières cases de la planche 41 et dans les premières de la suivante. Un changement de palette de couleur marque également la rupture entre les deux narrations, et accompagne le changement de page en tant que signifiant. C'est bien la voix du



Figure 2: D. Sala, *Le Joueur d'échecs,* Casterman, 2017, planche 41, *strip* 3.



Figure 1: D. Sala, *Le Joueur d'échecs,* Casterman, 2017, planche 42, *strip* 1.

Dr B. qui prend en charge les récitatifs lorsque son récit débute. Le changement de page, accompagné d'autres outils qui fluidifient l'ensemble, est donc bien un moyen naturel de marquer une rupture de la structure énonciative. Dans son ouvrage *Lire la Bande Dessinée*, Benoît Peeters confirme le statut de la page comme rupture énonciative en soulignant qu'il s'agit d'ailleurs d'une des principales distinctions entre le travail du bédéiste et du cinéaste : « L'auteur de bande dessinée dispose par contre d'une ressource que le cinéaste ne connaît pas : le fait de devoir tourner la page[118] ». Ce constat, valable au-delà du seul cas de Sala, se vérifie également dans l'adaptation de *Zazie dans le métro* par Oubrerie, où le changement de page

[117] D. Sala, *Le Joueur d'échecs*, 2017, p. 41-42.
[118] B. Peeters, *Lire la bande dessinée*, 2010 [1998], p. 50.

assume une fonction comparable, quoique dans un contexte narratif différent. En effet, à la fin du premier chapitre[119], l'effet de chute de la réplique finale de Zazie dans la phrase averbale « Le métro.[120] » est conservé dans la BD via l'isolement de cette très courte réplique en une unique bulle dans la toute dernière case. Cette réplique-chute termine le chapitre dans le roman, comme elle termine la page dans la BD. Le rôle de rupture énonciative que joue le changement de page fait de la dernière case de la page un « lieu stratégique[121] », qui fait ainsi « fonction de chute[122] ». L'exemple du changement de page comme substitut logique au découpage matériel du récit romanesque est donc révélateur d'une possibilité d'équivalence naturelle entre les stylèmes formels propres à chaque médium. Ce type de correspondance illustre précisément la médiagénie de la BD car elle dispose, dans sa propre grammaire, d'outils structurels qui répondent naturellement aux besoins du récit romanesque.



Figure 3: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro,* Gallimard, 2008, planche 5, case 9.

Pour le deuxième cas d'étude, nous allons nous intéresser de plus près à une des modalités d'adaptation du récit enchâssé : plus précisément, l'alternance entre les modes du récit et du discours. Déjà évoqué précédemment comme un changement de niveau narratif, le récit enchâssé est aussi souvent accompagné d'un changement de régime énonciatif, soit le passage du récit au discours. On l'a rapidement mentionné pour notre exemple du *Joueur d'échecs* : le passage au récit du Dr B., nouveau narrateur, est également traduit par le passage aux cartouches alors qu'il s'exprimait jusqu'à présent via des bulles. Au-delà du contexte des récits enchâssés, l'alternance entre récit et discours apparaît comme un stylème romanesque récurrent. Cette alternance semble automatiquement correspondre à celle entre cartouche et bulle dans les BD. Un deuxième extrait du *Joueur d'échecs*[123] permet d'illustrer ce stylème, où le narrateur s'exprime dans les cartouches tandis que les personnages parlent à travers des bulles sur un autre plan, sur une même planche (figure 4). Cette caractéristique de la BD permet de

[119] En considérant le découpage textuel fait par Clément Oubrerie, cette réplique est la dernière du chapitre I de *Zazie dans le métro*.
[120] R. Queneau, *Zazie dans le métro*, 2012 [1959], p. 14.
[121] B. Peeters, *op. cit*., p. 24.
[122] T. Groensteen, *La bande dessinée : mode d'emploi*, 2007, p. 47.
[123] S. Zweig, *op. cit.,* p. 19-20.



Figure 4: D. Sala, *Le Joueur d'échecs,* Casterman, 2017, planche 12, *strips* 1-2.

parfaitement reproduire la dualité du mode d'expression du narrateur intradiégétique, dont nous avons à la fois l'intériorité et les interactions extérieures. Cette équivalence stylistique se retrouve dans toutes les adaptations de notre corpus. Sans pouvoir toutes les citer – ce qui ne serait d'ailleurs pas pertinent car si le stylème graphique relève d'une adaptation naturelle, il est alors commun aux ouvrages entre eux – mentionnons tout de même l'adaptation de *Fahrenheit 451*, qui offre une illustration exemplaire et condensée de ce principe. Sur cette planche (figure 5), on retrouve bien l'utilisation des bulles pour le dialogue (utilisation des tirets dans le roman) et des cartouches pour le récit (à la troisième personne dans le roman[124]). Notons cependant la distinction entre le cartouche équivalent au récit du roman et le cartouche en bas à droite de la planche. Ce dernier provient d'une énonciation différente, probablement la voix d'une radio ou d'un haut-parleur, comme un fond sonore. La distinction entre les énonciations tient à la différence de contour du cartouche : absent pour l'instance narratrice, en pointillé pour la radio[125]. Les modes d'énonciation, notamment dans les récits enchâssés, trouvent donc leur

[124] R. Bradbury, *Fahrenheit 451*, trad. J. Chambon, H. Robillot, Gallimard, « Folio SF », 2000 [1953], p. 53-55.
[125] T. Groensteen, *Système de la bande dessiné*, 2025, p. 90, à propos du changement du tracé du cadre, applicable au cartouche : « lorsque ces caractéristiques changent entre deux vignettes consécutives, cette modification sert, en principe, à attirer l'attention sur une rupture dans le niveau d'énonciation ou affectant le statut du représenté – à indiquer, par exemple, un *flash-back* ou l'entrée dans une séquence onirique ».

moyen d'expression de manière équivalente grâce à l'alternance entre récit et discours dans le roman, et à l'alternance entre différents types de phylactères dans la BD. Il s'agit, à nouveau, d'une équivalence naturelle entre stylème romanesque et stylème graphique, car le bédéiste, pour adapter, n'a pas besoin de créer mais simplement d'utiliser le langage intrinsèque de la BD et ses possibilités préexistantes.



Figure 5: T. Hamilton, *Fahrenheit 451,* Jungle, Philéas SF, 2023, planche 35.

Ces deux cas d'étude ne constituent naturellement qu'une sélection parmi l'ensemble des stylèmes structurels susceptibles d'être transposés spontanément, de même que les stylèmes graphiques mobilisés pour ces adaptations ne sont pas les seuls disponibles dans le répertoire bédéique. Ils illustrent néanmoins de manière exemplaire l'équivalence naturelle entre stylèmes romanesques et stylèmes graphiques, qui ne nécessite pas d'innovation concrète de l'adaptateur. En effet, aucun défi sémiotique n'apparaît pour reproduire les stylèmes génériques relevant de la structure du récit : chaque genre semble posséder ses propres stylèmes structurels (chapitres, énonciations, enchâssements, etc.) qui demandent uniquement à être mis en correspondance.

1.1.2 Narration : temps et modes verbaux, focalisation et rythme narratif

L'analyse des stylèmes génériques relevant de la structure du récit et de l'énonciation conduit à présent à l'examen de la narration proprement dite, si on suit une logique progressive à travers les différentes strates constitutives de l'œuvre. Afin de poursuivre notre démarche analytique et étudier l'équivalence conventionnelle entre stylistique romanesque et langage BD, l'investigation se déplace dans le récit lui-même et la manière dont il se raconte. Nous investissons donc le niveau intradiégétique afin d'examiner comment les procédés narratifs de chaque système sémiotique, peuvent se correspondre et donc s'adapter du roman à la BD sans difficultés. Il s'agit plus précisément de se concentrer sur les traits stylistiques qui, au sein du récit, organisent les faits dans le temps, établissent des liens de causalité entre eux, et construisent un agencement narratif interne (situation initiale, péripéties, fin). Seront analysés, par exemple, les stylèmes narratifs relatifs à la temporalité, au rythme ou encore à la focalisation.

Nous examinerons d'abord les stylèmes de la temporalité narrative, c'est-à-dire les procédés par lesquels chaque système sémiotique organise et signale les ruptures temporelles au sein du récit. En littérature romanesque, ces ruptures se manifestent notamment par des changements de temps verbaux, de modes énonciatifs ou par l'insertion de marqueurs temporels explicites. En BD, si le séquençage des cases assure la progression temporelle de base, d'autres ressources sémiotiques entrent en jeu pour signaler les variations temporelles : la modification du cadre narratif (passage de la bulle au cartouche), mais surtout les changements de registre graphique – palette chromatique, style des cadres, forme des cases – qui fonctionnent comme autant de marqueurs conventionnels du passage d'un plan temporel à un autre. C'est par exemple le cas dans le travail d'Oubrerie pour son adaptation de *Zazie dans le métro*. À plusieurs reprises, on retrouve une adaptation de ruptures temporelles par un changement graphique. Lorsque Zazie se projette soudainement pour imaginer tous les métiers qu'elle

pourrait exercer, la narration passe au futur de l'indicatif dans le roman (« Je leur enfoncerai des compas dans le derrière[126] »). Dans la BD[127], ce changement est traduit par le passage de la bulle au cartouche tout d'abord – comme si la perte de l'appendice permettait d'éloigner le réel et de passer sur le plan de la projection – mais aussi et surtout par le changement graphique des cases. En effet, celles qui représentent la projection future de Zazie possèdent une palette chromatique différente ainsi qu'une forme différente (les coins sont arrondis). La même adaptation graphique a lieu pour son récit de la mort de son père, le récit de Turandot sous les bombardements ainsi que le discours de Gabriel, tous les trois marqués par une rupture énonciative. Nous l'avons vu, Groensteen a effectivement associé le changement de contour de case à une rupture énonciative[128]. Il semble que le changement de palette de couleur joue majoritairement le rôle de ce changement de temps verbal, et donc un changement d'ancrage pour l'action. Alors que le futur de l'indicatif crée en effet, pour le lecteur, un effet de projection et de distanciation par rapport au plan du présent ; la palette chromatique différenciée produit visuellement ce même écart perceptif, signalant que ce qui est montré n'appartient pas au même régime de réalité que les cases environnantes. Visuellement nous ne sommes plus sur le même plan. Cela permet aux auteurs, avec un stylème différent mais équivalent, d'indiquer la rupture. Le détachement du passé fonctionne de la même manière. Dans l'adaptation de *L'Étranger* de Jacques Ferrandez[129], le bédéiste use aussi du changement de palette chromatique afin d'ancrer le récit romanesque dans deux temporalités différentes. L'incipit du roman (« Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile.[130] ») peut



Figure 6: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro,* Gallimard, 2008, planche 8, cases 2 & 4.

[126] R. Queneau, *op. cit*., p. 23.
[127] C. Oubrerie*, op. cit*., p. 8-9.
[128] T. Groensteen, *op. cit*., p. 90.
[129] J. Ferrandez, *L'Étranger*, p. 6.
[130] A. Camus, *L'Étranger*, 2017 [1942], p. 9.

effectivement être interprété comme le récit au présent d'une nouvelle apprise dans le passé, mais c'est surtout la suite du récit qui marque cette rupture. En effet, le roman utilise l'imparfait pour narrer l'échange de Meursault avec Céleste, qui lui a prêté une cravate pour l'enterrement (« J'étais un peu étourdi[131] »). Dans la BD, le récit s'ouvre alors que Meursault est déjà dans le bus en direction de l'asile, et qu'il revient sur ce qu'il s'est passé lorsqu'il a appris la nouvelle. Pour marquer l'écart temporel, nous retrouvons bien une palette chromatique différente, moins colorée, entre le noir et blanc et le sépia, pour représenter son échange avec Céleste. Ainsi, les bédéistes utilisent ce changement chromatique pour adapter les ruptures temporelles internes à la narration. En somme, le changement de style de case (au niveau graphique, le contour ou les couleurs) semble être le motif graphique du changement énonciatif (plan réel ou hypothétique) ou temporel (récit au présent d'un évènement passé ou futur).



Figure 7: J. Ferrandez, *L'Étranger*, Gallimard, 2013, planche 6, cases 1-4.

Au-delà de l'organisation des différentes temporalités, la manipulation du temps narratif s'opère également par le contrôle du rythme de la narration, c'est-à-dire par la variation de la vitesse à laquelle sont narrés les événements. Ce rythme se manifeste notamment dans le roman par l'alternance entre le passé composé, qui crée un enchaînement des actions, et l'imparfait descriptif, qui ralentit la narration pour installer une atmosphère ou détailler un décor. La syntaxe joue également un rôle déterminant : phrases brèves et parataxe accélèrent le récit, tandis que phrases complexes et accumulations le ralentissent. Ces stylèmes romanesques seront en général adaptés à travers des stylèmes graphiques liés à l'agencement des cases sur la planche, leur format et leur nombre, qui constituent autant de moyens d'accélérer ou freiner la progression diégétique. À cela s'ajoute la densité textuelle des bulles et cartouches, ainsi que le recours à des cases muettes qui peuvent soit intensifier le mouvement soit instaurer une pause contemplative. L'adaptation de *L'Étranger* permet d'illustrer l'adaptation naturelle du rythme narratif. Alors que Meursault vient de parcourir deux kilomètres à pied pour rejoindre l'asile, les choses s'accélèrent très vite lorsqu'il y arrive. Dans le roman, on remarque une série de

[131] *Ibid*., p. 10.

phrases courtes, pour certaines d'une seule ligne, avec une syntaxe simpliste, sans complément superflu : « Pendant tout ce temps, le concierge a parlé, et ensuite, j'ai vu le directeur.[132] ». Ce passage transmet un effet d'enchaînement assez neutre, avec un rythme artificiel peut-être dû au passé composé et à son aspect perfectif – les procès sont successifs sans superposition. Dans la BD, Ferrandez transmet cette accélération grâce au contraste entre les deux pages qui composent la planche double correspondante (Annexe 4) : celle de gauche est majoritairement occupée par l'illustration de fond avec peu de cases, comme un décor statique, alors que celle de droite se voit soudainement recouverte d'une prolifération de petites cases, avec une seule bulle chacune. Nous avons donc une condensation progressive de l'action, avec un effet d'accélération et d'enchaînement, qui fonctionne comme la syntaxe romanesque. Dans *Le Horla*, Guillaume Sorel utilise la même convention pour adapter le rythme de la narration romanesque. Nous pouvons prendre comme exemple l'arrivée du narrateur au Mont-Saint-Michel. Celle-ci se fait via un long passage descriptif du lieu, développé à travers les yeux du narrateur. Les imparfaits caractérisent ce passage de façon prototypique (« La mer était basse »), et sont accompagnés de quelques rares occurrences du passé simple qui décrivent les actions qui motivent la description (« Dès l'aurore, j'allai vers lui [un fantastique monument][133]»). Malgré ces derniers, le passage ralentit le rythme du récit, jusqu'alors précipité par l'apparition de phénomènes angoissants, et constitue une pause narrative. Cette stase trouve sa symétrie dans l'adaptation (figure 8). Ses sept cases ne contiennent aucun phylactère et sont donc silencieuses. Le lecteur, comme dans le roman, n'est que simple observateur. Pour aller encore plus loin dans la transparence de cette adaptation, la BD conserve la présence des passés simples et des verbes d'actions : la majorité des cases ne montrent pas juste un paysage mais aussi le narrateur en mouvement. Le rythme des verbes d'actions, même si ralenti par la description, est conservé à travers la planche, le nombre de cases et leur relatif petit format. L'agencement de la planche et le silence des cases permettent ainsi de transmettre automatiquement le même effet de pause narrative. Ces motifs graphiques font donc partie des stylèmes capables de traduire un ralentissement narratif sans en être les seuls. On peut également imaginer qu'une réduction du nombre de cases sur la planche permettrait alors un *zoom* sur une action ou aspect en particulier, et donc un même effet de ralentissement. C'est exactement ce qui se produit dans l'adaptation du *Joueur d'échec*s. Alors que le narrateur décrit le jeu de Czentovic et sa longue réflexion, il utilise plusieurs adverbes dans un homéoptote qui lui permet de mimer syntaxiquement la lenteur du mouvement du personnage : « Il s'assit lentement et

[132] A. Camus, *op. cit*., p. 11.
[133] G. de Maupassant, *Le Horla*, 2014 [1886], p. 29.

gauchement[134] ». La partie d'échecs n'avance plus, ni dans le roman, ni dans la BD. Celle-ci, grâce à un *zoom* sur un seul mouvement avec une réduction du nombre de cases sur la planche (seulement quatre), ralentit également le tempo de lecture (figure 9). Le travail sur les cases permet donc de construire le rythme du récit, et de reproduire spontanément les effets de style des procédés romanesques. Ces observations confirment les théorisations sur la correspondance rythmique que nous avions évoquées au Chapitre I[135].



Figure 8: G. Sorel, *Le Horla,* Rue de Sèvres, 2014, planche 22.

[134] S. Zweig, *op. cit*., p. 34.
[135] Chapitre I, p. 22-23.

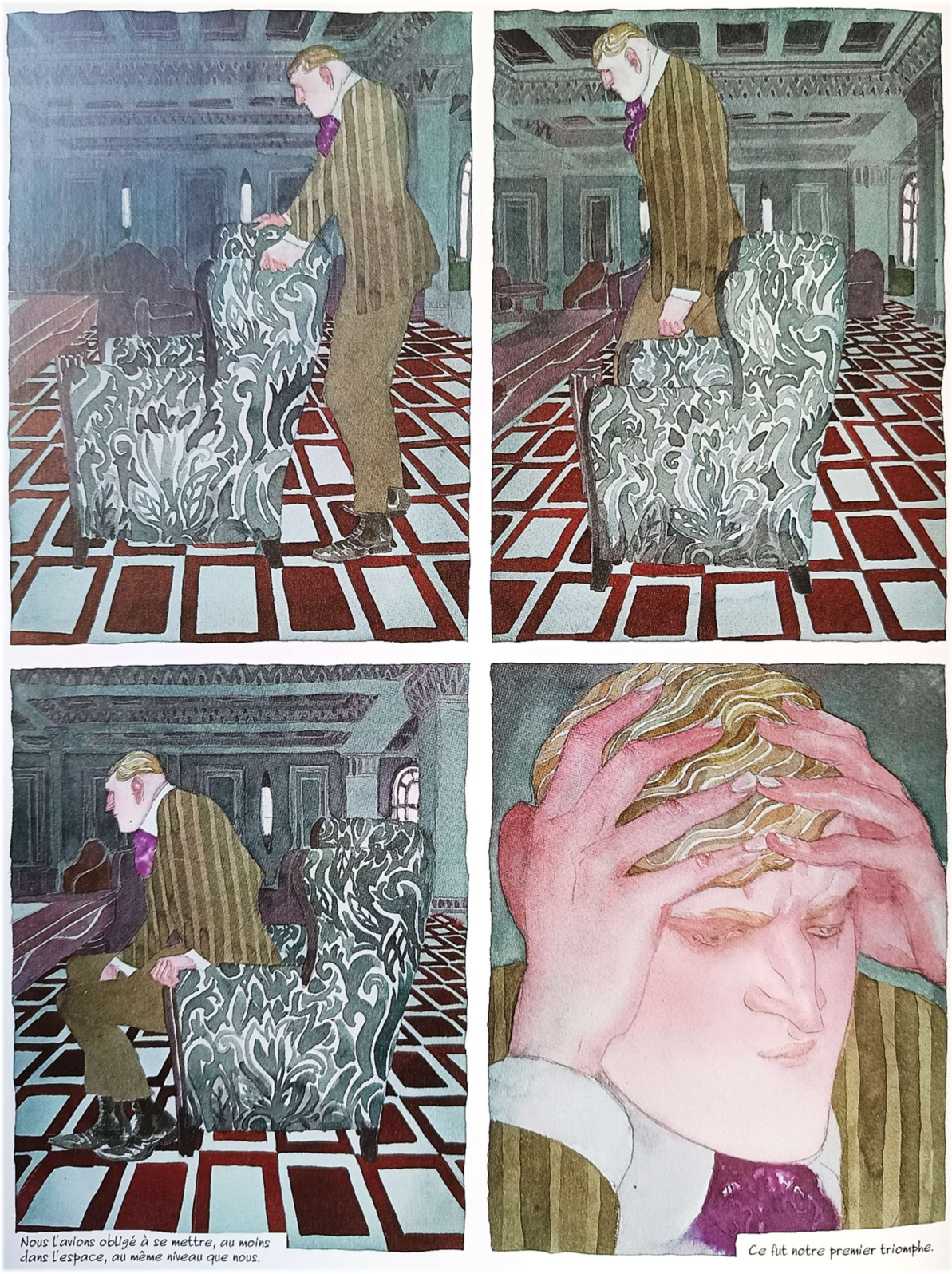


Figure 9: D. Sala, *Le Joueur d'échecs*, Casterman, 2017, planche 28.

Le troisième cas d'étude s'intéresse à la focalisation, également partie intégrante de la narration, qui est donnée à travers elle. La focalisation correspond au filtre perceptif et cognitif à travers lequel l'histoire est racontée. On en distingue souvent trois types : la focalisation zéro quand le narrateur sait et voit tout, la focalisation externe lorsque le narrateur n'a pas accès à toutes les informations, voit « du dehors[136] », et la focalisation interne lorsque le narrateur voit ce que voit un personnage. La focalisation pose un défi particulier à l'adaptation en BD. Dans le roman, le focalisateur peut disparaître derrière son propre regard tout en signalant son statut de focalisateur. En revanche, la vignette de BD, qui fonctionne par la monstration, doit en général choisir : soit elle montre le personnage qui regarde, soit elle adopte son point de vue en le rendant invisible. Cependant, les adaptateurs convoquent l'unité de la planche ou de la planche double, ainsi que la superposition entre illustration de fond et vignette, afin de faire coexister focalisateur et focalisé, comme dans l'hypotexte. Groensteen le formule autrement : « le rapport entre vignette englobante et vignette incrustée est souvent un rapport d'opposition dialectique ou de contraste, par exemple […] entre le regard d'un personnage et la scène ou le lieu qu'il contemple[137] ». À plusieurs reprises, dans l'adaptation de *L'Étranger*, Ferrandez utilise ce motif graphique pour retranscrire directement la double focalisation. Prenons d'abord le cas de la planche 31, qui montre à la fois qui voit, Meursault, dans les vignettes, et ce qu'il



Figure 10: J. Ferrandez, *L'Étranger,* Gallimard, 2013, planche 31, cases 4-6.

voit, la rue et la foule, dans l'illustration de fond. Cela permet de rendre claire l'identité du focalisateur et de reproduire le procédé romanesque, où le 'je' du narrateur (Meursault) décrit

[136] G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 44.
[137] T. Groensteen, *op. cit*., p. 170.

alternativement comment il observe (« je me suis mis au balcon ») et ce qu'il observe (« Un peu plus tard passèrent les gens du faubourg, cheveux laqués et cravate rouge, le veston très cintré[138] »). L'exploitation des ressources sémiotiques de la BD permet au bédéiste de trouver, sans difficulté, un moyen d'adapter ce trait. C'est également le cas pour la scène d'arrivée à la plage. Dans le roman, elle est décrite avec une série de verbes de vision, systématiquement associés à des localisations :

> Avant d'arriver au bord du plateau, on pouvait déjà *voir* la mer immobile et plus loin un cap somnolent et massif dans l'eau claire. […] Et nous *avons vu*, très loin, un petit chalutier qui avançait, *imperceptiblement*, sur la mer éclatante. […] De la pente qui descendait vers la mer nous *avons vu* qu'il y avait déjà quelques baigneurs. [nous soulignons][139]

Cela permet de créer une suite de plans, de points de vue et de décrire leur évolution. Camus fait donc co-exister ce qu'ils voient et leur avancée. Cette effet combinatoire et assez cinématographique de pluralité des points de vue est, dans la version graphique, permis par le jeu entre illustration de fond de planche et illustrations des vignettes. En effet, sur la planche ci-dessous, si les cases illustrent l'avancée des personnages en direction de la plage, l'aquarelle

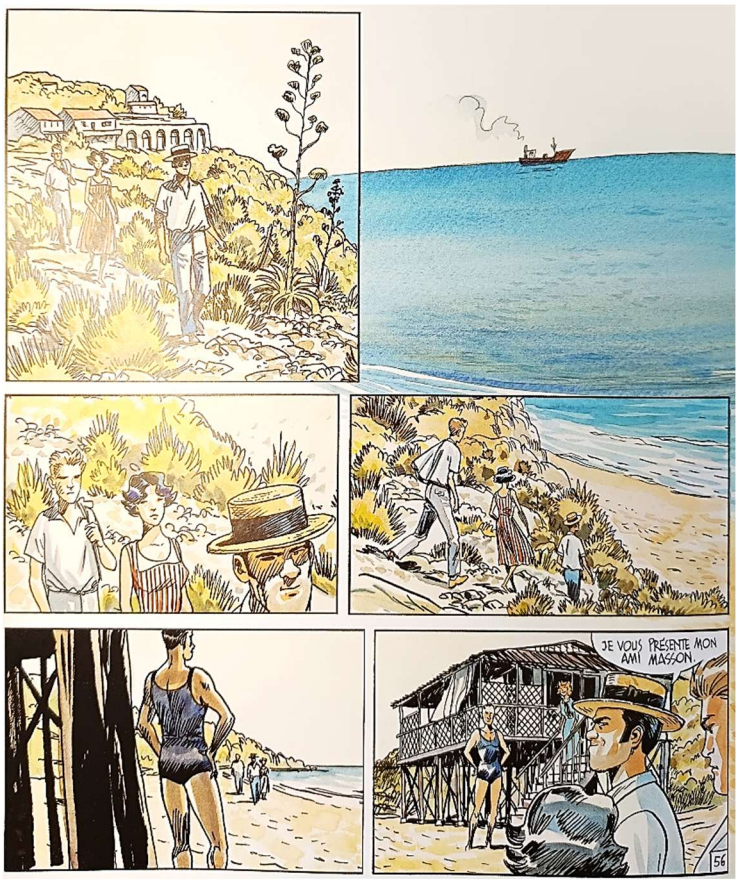


Figure 11: J. Ferrandez*, L'Étranger,* Gallimard, 2013, planche 60.

[138] A. Camus, *op. cit.,* p. 35-36.
[139] *Ibid*., p. 78.

de fond nous montre ce qu'ils voient en même temps. Nous avons donc, grâce à cette superposition graphique, une représentation visuelle du point de vue du narrateur ainsi que du point du vue des personnages (entre eux). En plus d'être typique de cette scène, cette ambivalence de la focalisation est typique de l'écriture camusienne du personnage de Meursault, qui décrit son point de vue au même niveau que celui des autres : on peut parler d'une « focalisation le plus souvent externe d'un Meursault-narrateur relatant les faits et gestes, les sentiments et les pensées d'un Meursault-acteur de la même façon qu'il rapporte ceux des autres[140] ». Dans le roman, un « nous » fait reculer la focalisation de Meursault, chose que la BD fait aussi, car lorsqu'elle montre le focalisateur, elle montre le groupe, et quand elle montre le focalisé, elle montre l'illustration de fond, donc une vue généralisée. Ferrandez manie fond et vignette afin de rendre compte de la complexité de la focalisation camusienne. La focalisation, lorsqu'elle est interne comme ici, rend effectivement compte de la personnalité du personnage focalisateur. Il est d'ailleurs logique qu'une focalisation interne soit des plus importantes à conserver lors du transfert transmédiatique, car elle filtre toute l'histoire. Une telle situation est également présente dans *La Promesse* de Marie de Lattre. Lorsque la narratrice décrit l'arrivée de son 'je' enfant dans le nouvel appartement de leur famille, la description est saturée par le sens de la vue et l'ancrage dans une focalisation subjective (« Je regardais tout. Je n'avais jamais rien vu d'aussi majestueux », « on pouvait aussi voir », « j'y admirais », « à contempler la vue[141] »). Si l'adaptation de la focalisation est bien automatique et donc 'commune' aux ouvrages, la version graphique devrait alors utiliser la dialectique de l'incrustation pour traduire focalisateur et focalisé. C'est exactement ce que l'on retrouve sur la planche double correspondante (figure 12). Une petite case allongée avec les yeux seulement ancre la scène dans le point de vue du focalisateur en plus de l'identifier en tant que subjectif et enfantin. *Marie adulte* du présent raconte (illustration de fond) ce que son 'je' enfant a vu (illustration de la vignette). La double-page illustrée reproduit également la même sensation d'émerveillement que vit *Marie enfant* et donc la perception du lecteur face à sa description hyperbolique : on doit ouvrir en grand le livre pour voir tous les détails de cet immense dessin. Cette utilisation récurrente du langage BD et de la dialectique qui régit ses éléments constitutifs

[140] J.-M. Adam, M. Noël, « Variations énonciatives. Aspects de la genèse du style de l'Étranger », *Langages*, n°118, 1995, p. 74, DOI : https://doi.org/10.3406/lgge.1995.1715
[141] M. de Lattre, *La Promesse*, 2023, p. 15.

est donc commune aux adaptations et conventionnée afin de traduire efficacement les stylèmes de focalisation, qui, comme le conclue Groensteen dans le chapitre qu'il leur consacre, « ne pose[ent] pas de difficulté majeure[142] » dans la BD.



Figure 12: N. Buysse, M. de Lattre, J. Freund, *La Promesse*, Les Presses de la Cité, 2025, planches 12-13.

L'examen des stylèmes narratifs semble également confirmer l'existence d'équivalences sémiotiques conventionnelles entre littérature romanesque et BD. La palette chromatique, les contours ou encore l'agencement des vignettes font partie de ces procédés graphiques qui constituent de véritables correspondances fonctionnelles aux stylèmes textuels romanesques. Leur récurrence systématique dans le corpus atteste qu'ils sont bien conventionnés et partagés par la communauté des adaptateurs. Les stylèmes génériques peuvent donc être transposés sans difficulté d'un système sémiotique à l'autre, dans une logique médiagénique attestée.

1.1.3 Dialogue : modes de représentation de la parole

Après avoir examiné successivement la structure du récit puis les modalités narratives, il convient à présent d'aborder les stylèmes génériques relatifs au dialogue et aux modes de

[142] T. Groensteen, *op. cit.,* p. 398.

représentation de la parole. Les modalités de parole, bien que représentées par des moyens sémiotiques différents, reposent sur les mêmes fondations. On distingue la voix du narrateur et les voix des personnages, l'énonciation directe de l'énonciation indirecte et même rapportée – tout ceci, dans le langage graphique de la BD, à travers le phylactère. Sous sa forme de bulle ou de cartouche, avec sa variété d'appendices et de traits de contour, le phylactère constitue l'équivalent le plus immédiat et le plus universel du discours romanesque. Cette convention graphique remonte, dans l'histoire de la BD, à 1905 : Winsor McCay, dans *Little Nemo in Slumberland*[143], est le premier à utiliser uniquement la bulle pour faire dialoguer les personnages. Il vulgarise ce signe graphique et s'en sert comme outil de dialogue unique. La bulle n'apparaît que tardivement en France, dans le travail d'Alain Saint-Ogan, le premier épisode de *Zig et Puce* publié en 1925[144]. Comme nous allons le voir, cette équivalence ne nécessite aucune invention de la part de l'adaptateur : la bulle et le cartouche font partie du langage intrinsèque de la BD et préexistent à toute adaptation.

La représentation des discours de pensée constitue un premier exemple probant de cette correspondance naturelle entre les systèmes sémiotiques. Dans le roman, les incises narratives permettent de contextualiser ou de qualifier les paroles et pensées des personnages. Par exemple, lorsque Queneau écrit dans l'incipit de son roman, « Doukipudonktan, se demanda Gabriel excédé.[145] », dont l'incise se situe après une question, il signale au lecteur qu'il s'agit d'une interrogation mentale et non d'une parole prononcée à voix haute. L'incise produit un effet de basculement dans l'intériorité du personnage, pour laisser entendre une voix intérieure que le lecteur perçoit comme distincte de la narration. La BD dispose d'un substitut graphique immédiat tout aussi conventionnel : la bulle de pensée. Celle-ci se distingue par son appendice constitué de petites bulles plutôt qu'une pointe directionnelle et parfois un contour en nuage. Dans son adaptation de *Zazie dans le métro*, Oubrerie exploite cette convention sur la première planche (Annexe 5). La bulle de pensée, dont l'appendice particulier pointe vers un personnage qu'on ne sait pas encore être Gabriel dans la première case, remplace naturellement l'incise du roman en permettant au lecteur de comprendre instantanément que le néologisme conservé est un questionnement intérieur et n'est pas prononcé à voix haute. Cette équivalence est transparente et le code graphique de la bulle de pensée fait partie du répertoire partagé entre créateur et lecteur de BD, exactement comme l'incise fait partie du répertoire romanesque.

[143] W. McCay, *Little Nemo in Slumberland*, Paris, Taschen, 2014 [1905]. McCay vulgarise la bulle comme outil de dialogue dans la BD mais n'en est pas l'inventeur.
[144] A. Saint-Ogan, « Zig et Puce », *Dimanche Illustré*, 1925.
[145] R. Queneau, *op. cit*., p. 7.

D'ailleurs, il existe plusieurs autres types de bulles ancrés dans un répertoire automatisé[146]. Cette correspondance fonctionnelle confirme que l'adaptation des discours de pensée ne pose aucun défi sémiotique : la bulle de pensée transpose spontanément ce que l'incise signalait dans le roman.

Un autre élément du langage graphique peut prendre le rôle des modalités de parole romanesques dans la BD. C'est ce que l'on appelle le lettrage :

> Le lettrage désigne en bande dessinée l'ensemble des représentations graphiques du texte et de l'écrit, quelle que soit leur fonction (discursive, récitative, intra ou extradiégétique) et leur forme. Extrêmement variable, sa morphologie dépend du choix de la typographie (par lettrages manuels, caractères mécaniques ou polices numériques) et de l'iconisation plus ou moins prononcée de l'écriture.[147]

Le lettrage peut donc également concerner les phylactères, mais ici, il désigne ce que Perget nomme « l'iconisation » de ceux-ci, soit par exemple l'utilisation d'un contour particulier selon sa forme ou son trait, la typographie de l'écriture qu'elle contient, etc. En effet, la variation de ces paramètres grammatextuels permet tout autant de communiquer des informations dialogiques que les incises ou d'autres stylèmes. Si l'on reprend l'exemple de l'adaptation de *Zazie dans le métro*, on remarque cette fois dans les incises de la confrontation entre Zazie et Gabriel à propos de son « hormosessualité[148] » des verbes tels que « cria » ou « hurla ». En plus de signaler un discours oral, évidemment traduit par le phylactère dans la BD, le sémantisme de ces verbes possède de l'intensité, un certain volume et une connotation d'agressivité. Pour traduire ce volume sonore dans la BD, les bédéistes vont donc utiliser le lettrage, et insister visuellement là où ils ne peuvent pas insister auditivement. Oubrerie, dans la case correspondante, utilise une typographie en gras pour les paroles prononcées selon les incises du roman. Cela permet de compléter le dessin qui exprime déjà une tension, en appliquant ce stylème de la parole intense. Cette utilisation d'une typographie spécifique, notamment des caractères en gras, pour traduire un volume sonore est conventionnée dans les adaptations. On utilise également cette technique pour traduire une voix collective, dont le volume est naturellement augmenté. Un deuxième exemple vient appuyer cette théorie, dans l'adaptation de *L'Étranger* par Ferrandez. Lors de l'incarcération de Meursault et de l'énième tentative du



Figure 13: C. Oubrerie*, Zazie dans le métro,* Gallimard, 2008, planche 34, case 7.

[146] Voir R. Benayoum, *Vroom tchac zowie. Le ballon dans La bande dessinée*, Paris, André Balland, 1968.
[147] F. Perget, *op. cit*., p. 322.
[148] R. Queneau, *op. cit*., p. 87.

prêtre d'obtenir une confession, le protagoniste s'énerve. Les stylèmes de parole intensifs et hyperboliques s'enchaînent dans le roman : intensifs verbaux, injonctions, questions rhétoriques expressives, arguments polémiques, généralisations, dislocations emphatiques, etc.



Figure 14: J. Ferrandez*, L'Étranger*, Gallimard, 2013, planche 128, *strip* 3.

Tout ce réseau converge vers une intensité surprenante pour le personnage, que le bédéiste doit signaler en plus du contenu du discours et des expressions faciales dans l'illustration. Ainsi, sur la planche ici reproduite, le changement de style typographique entre la case de gauche et celle de droite signale ce changement de ton et de volume. À l'échelle de l'œuvre, il s'agit d'un passage singulier ; Cagnan le qualifie d'« *unicum*[149] » ; Sartre d'« illumination[150] », comme l'explosion finale que tous les lecteurs attendaient depuis le début, face à ce personnage neutre et passif. L'énonciation se fait plus littéraire ici et « l'emporte nettement à la fin du récit avec le discours indirect libre en 'je', qui retrace la colère de Meursault : le je n'est plus rapporté, il se dit[151] », explique Anne-Marie Paillet. Et cela se voit dans la typographie : l'intensité de la rupture énonciative se ressent avec ce lettrage plus épais pour le contour des bulles et de l'appendice de Meursault et une ponctuation expressive. La case suivante, par exemple, contient une bulle avec un contour graphique assez hostile, comme une forme géométrique, dont les sommets transmettent l'agressivité du texte. Il convient toutefois de mentionner que si les verbes de parole, leur intensité ou connotation se traduisent efficacement grâce au graphisme des bulles et au lettrage, le type de discours en soi,



Figure 15: J. Ferrandez, *L'Étranger*, Gallimard, 2013, planche 129, case 1.

[149] E. Cagnan, « Meursault entre voix et texte : la monotonie de la ponctuation dans L'Étranger d'Albert Camus. », *Études françaises*, 2020, p. 77.
[150] J.-P. Sartre, « Explication de L'Étranger », *Situations*, 2010 [1947], p. 136.
[151] A.-M. Paillet, « Régimes de littérarité dans L'Étranger », dans A.-M. Paillet [dir.], *Albert Camus, l'histoire d'un style,* 2013, p. 126.

notamment le discours indirect libre, reste limité dans son adaptation. Ce procédé fait ainsi partie des modalités de polyphonie qui peinent à trouver une équivalence satisfaisante dans le langage graphique de la BD, ici transformé en discours direct.

Les exemples montrent que les systèmes stylistiques de représentation de la parole existent de façon différente mais équivalente entre roman et BD. Les paroles prononcées par les personnages se traduisent par les phylactères en BD, là où le roman utilise les tirets de dialogue ou les guillemets. L'intensité de ces paroles sera généralement retransmise par le lettrage et permet de conserver graphiquement l'acte locutoire et illocutoire. Nous avons également évoqué la distinction entre énonciation directe et énonciation rapportée, respectivement bulle et cartouche, qui structurent les systèmes sémiotiques de manière similaire, établissant un socle commun pour la représentation de la parole et du dialogue. Toutefois, comme le suggère la difficulté d'adaptation du discours indirect libre évoquée ci-dessus, toutes les modalités de parole ne trouvent pas une équivalence aussi satisfaisante dans le langage graphique – une limite qui fera précisément l'objet du chapitre suivant.

En définitive, commencer notre analyse des correspondances naturelles entre stylèmes romanesques et stylèmes graphiques des BD a permis d'immédiatement identifier une logique claire. La littérarité générique, qui relève très largement de la structure narrative du récit, possède son propre système stylistique qui trouve sa correspondance d'un système sémiotique à un autre. C'est également le domaine qui se place comme le plus conventionnalisé et protocolarisé, comme en témoignent les usages convergents observés à travers les différentes adaptations du corpus. Ces équivalences deviennent presque des normes, utilisées dans les adaptations qui suivent malgré tout une forme de fidélité diégétique et stylistique. Notons toutefois que d'autres BD et adaptations, indépendantes et expérimentales, peuvent aussi mobiliser d'autres formes et outils graphiques afin de se raconter. Mais si les stylèmes génériques trouvent ainsi leurs équivalents naturels, qu'en est-il des stylèmes de littérarité singulière ?

1.2 *Stylèmes singuliers :*

Les stylèmes de littérarité singulière (désormais stylèmes singuliers), qui relèvent pour rappel du style propre à un passage, à un type de scène ou à un auteur en particulier, semblent *a priori* échapper à toute forme de conventionnalisation. Effectivement, si les stylèmes génériques s'inscrivent dans un système langagier codifié pour chaque média, les stylèmes

singuliers produisent des effets volontaires et spécifiques dans des extraits précis que le bédéiste doit retranscrire au cas par cas. On pourrait donc s'attendre à ne pas pouvoir établir une équivalence conventionnée et régulière entre systèmes sémiotiques, les équivalents graphiques variant d'une adaptation à une autre, en fonction des choix créatifs de chaque adaptateur. Pourtant, nous sommes parvenus à déterminer l'existence de certaines récurrences, qui font l'objet d'adaptations graphiques convergentes, témoignant d'un début d'automatisme dans leur transfert transmédiatique.

1.2.1 Du portrait détaillé (hypotypose et épithètes) au *zoom* visuel

Le premier cas à l'étude concerne le traitement stylistique des stylèmes du portrait. En effet, plusieurs traits stylistiques et figures rhétoriques vont venir créer une intensification d'un portrait prosopographique par saturation descriptive. Dans les romans, on retrouvera donc couramment des accumulations d'épithètes et autres adjectifs, des hypotyposes détaillées, etc. Tous ces traits convergent vers un même effet, celui d'imposer au lecteur une vision rapprochée, presque invasive, du personnage décrit. Dans le roman, cette saturation verbale crée un effet de *zoom* textuel ; en BD, ce grossissement trouve son équivalent graphique naturel dans le cadrage serré et la mise en avant spatiale du visage.

Prenons l'exemple du *Joueur d'échecs*, où l'apparition du Dr B. se fait au moyen d'une description très détaillée de son visage :

> Cet homme d'environ quarante-cinq ans, au visage fin et anguleux, étonnamment blême, d'une blancheur presque crayonneuse, m'avait déjà interpellé lorsque je l'avais croisé précédemment sur le pont-promenade.[152]

L'expansion du nom noyau initial (« homme »), sujet du verbe de la principale, se construit en une suite de compléments du nom et d'appositions successives, parsemées d'adverbes modificateurs d'adjectifs. Plusieurs épithètes permettent d'instaurer un niveau de détails très précis, complétées par un adjectif substantivé (« blancheur »), qui amène un effet pictural et renforce l'hypotypose : la qualité d'être blanc devient si prégnante qu'elle s'impose comme réalité visuelle autonome. La présence d'allitérations[153] (les nasales [ɛ̃] et [ã], les occlusives [b] et [k]) dans cette description souligne à nouveau la volonté de faire émerger ce visage du reste de la scène. Sala met également en valeur son visage dans la BD (figure 17). Sur la planche concernée, au moment de la découverte des traits du Dr B., le bédéiste utilise un *strip* horizontal

[152] S. Zweig, *op. cit*., p. 31.
[153] Les allitérations ne sont en général pas recevables dans des traductions. Ici, après consultation du texte original en langue allemande, on remarque une allitération marquée entre deux adjectifs épithètes (« *schmales, scharfes* ») qui décrivent son visage. On retient donc une attention aux sonorités dans l'extrait, conservée dans la traduction.

d'une seule case qui est un *focus* sur le seul visage du Dr B. Comme un *zoom* visuel, son visage

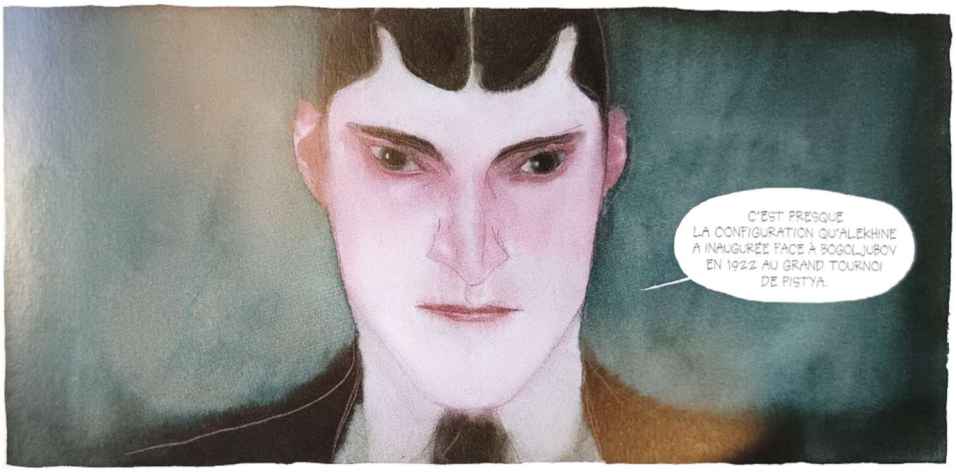


Figure 16: D. Sala, *Le Joueur d'échecs,* Casterman, 2017, planche 23, case 3.

ressort à la verticale dans une case horizontale, est très clair sur un fond très sombre, et est enfin parfaitement droit et aligné dans le positionnement sur la planche contrairement aux carreaux du sol qui sont inclinés. Tout semble fait pour attirer l'attention sur le détail de ce visage, que l'on remarque directement. Cette description physique du visage du personnage, marquée par un niveau de détails dans le roman, trouve bien un équivalent dans ce *zoom* visuel et structurel sur la page, qui singularise le personnage comme dans le roman.

Cette technique semble bien trouver une systématicité, puisqu'une situation similaire se trouve dans *L'Étranger*. Encore une fois, Camus utilise une série de phrases saturée d'adjectifs afin de décrire le personnage de Thomas Perez, du point de vue de Meursault :

> J'ai compris que c'était M. Pérez. Il avait un feutre mou à la calotte ronde et aux ailes larges (il l'a ôté quand la bière a passé la porte), un costume dont le pantalon tirebouchonnait sur les souliers et un nœud d'étoffe noire trop petit pour sa chemise à grand col blanc. Ses lèvres tremblaient au-dessous d'un nez truffé de points noirs. Ses cheveux blancs assez fins laissaient passer de curieuses oreilles ballantes et mal ourlées dont la couleur rouge sang dans ce visage blafard me frappa.[154]

La quinzaine d'adjectifs contenue dans à peine quelques phrases instaure cette même attention sur le visage de l'homme. Des détails de couleur, de taille, et d'aspect sont donnés pour rendre le plus précis ce visage et le mettre devant les yeux du lecteur. Dans la BD, ce visage est également mis devant les yeux du lecteur grâce à une case qui place Pérez au premier plan. S'il partage l'espace avec d'autres personnages, il est bien devant eux, plus proche de la prise de vue et donc



Figure 17: J. Ferrandez, *L'Étranger,* Gallimard, 2013, planche 19, case 4.

[154] A. Camus, *op. cit.,* p. 25-26.

plus détaillé. Ainsi, le bédéiste n'a nul besoin de conserver les longues prosopographies littéraires : le *zoom* visuel suffit à produire l'effet de mise en relief du personnage, dont il est l'équivalent.

Cette convergence adaptative témoigne de l'émergence d'un automatisme adaptatif et transmédiatique. Ce stylème reste singulier car il marque un écart expressif ponctuel plutôt qu'une convention générique et narrative. Nos analyses révèlent ainsi qu'une régularité transmédiatique peut s'établir même pour les traits stylistiques les plus spécifiques.

1.2.2 L'accumulation asyndétique du motif de la foule

Un second stylème singulier pouvant s'adapter de façon systématique relève de l'accumulation asyndétique. Ce procédé, qui consiste à juxtaposer des éléments sans conjonctions de coordination, crée de nombreux effets rhétoriques variés. Si les moyens pour retranscrire une accumulation non coordonnée dans la BD s'avèrent très divers – on pense à un *strip* de plusieurs petites cases accolées ou à la prolifération de bulles dans une seule case – on remarque un certain automatisme dans plusieurs cas. Le motif visuel de la foule, intervenant précisément dans une case assez large qui augmentera l'effet d'accumulation, semble occuper le même rôle que ce stylème : l'effet-liste est reproduit par la représentation d'une suite de personnages côte à côte, la juxtaposition serrée des corps, leur alignement spatial et la répétition de formes similaires. Cela crée une impression d'enchaînement, de lourdeur, à un niveau presque syntaxique. La foule fonctionne comme une liste visuelle : l'œil du lecteur parcourt la case de gauche à droite en énumérant les figures, reproduisant le mouvement de lecture d'une accumulation verbale.

Cette technique d'adaptation se manifeste dès la première page du *Joueur d'échecs*, établissant d'emblée un équivalent visuel à l'accumulation verbale. En effet, l'incipit du roman de Zweig consiste en la description du quai et de l'embarquement dans le paquebot, soit une foule de personnes et de scènes différentes et simultanées que la syntaxe retranscrit fidèlement, sans coordination :

> On jouait des coudes pour adresser un dernier au revoir aux amis embarqués, des porteurs de télégrammes, la casquette de travers, criaient des noms dans les salles de réception, on transbahutait des valises et des fleurs, des enfants pris de curiosité dévalaient les escaliers de haut en bas alors que l'orchestre du pont, imperturbablement, rythmait la scène.[155]

[155] S. Zweig, *op. cit.*, p. 11.

Une seule phrase réunit une suite de juxtapositions et de cinq propositions. Cette accumulation transmet au lecteur l'effervescence d'un tel départ. Si Sala a décidé de couper cette partie du texte dans l'incipit de son adaptation en BD, il n'a pourtant pas laissé tomber cette effervescence. Cette première planche, séparée en deux larges cases, reproduit l'effet de style grâce à l'accumulation visuelle. La deuxième case, délibérément silencieuse (le silence visuel reproduit de plus la sécheresse syntaxique de l'asyndète), représente visuellement la syntaxe de la description de Zweig : plusieurs personnes occupées à diverses choses sont les unes à côté des autres, sans coordination apparente entre elles, et ce sur toute la largeur de la case. Le lecteur de BD, tout comme le lecteur de roman, entre dans le récit de manière abrupte et dynamique avec une accumulation d'informations qui le plonge immédiatement dans l'effervescence du départ.



Figure 18: D. Sala, *Le Joueur d'échecs*, Casterman, 2017, planche 5.

Dans *La Promesse* de Marie de Lattre, le même procédé est amplifié d'une case large à une planche double : l'accumulation ne s'en voit que plus marquée. À nouveau, on trouve dans le roman, lors du récit de l'arrivée à Paris de Frieda et Kogan, une accumulation. Même si on perd l'asyndète dans cet exemple, l'extrait conserve une juxtaposition oppressante dans la suite de noms propres qu'il déroule. Sur trois pages[156], la narration relate en effet une suite de prénoms et de noms de famille, leurs adresses, leurs liens familiaux, d'où ils viennent ou même l'adresse de leur travail. L'intérêt est de faire ressentir dans le roman l'isolement des grands-parents de la narratrice, qui se retrouvent soudain dans cette immense ville, entourés d'une foule de personnes inconnues et submergés de nouvelles informations. Dans la version graphique ci-dessous (figure 19), le motif visuel de la foule permet de retranscrire cette accumulation de personnes et de noms. L'œil se perd de la même manière dans tous les personnages, avec une

[156] M. de Lattre, *op. cit.*, p. 59-61.



Figure 19: N. Buysse, M. de Lattre, J. Freund*, La Promesse,* Les Presses de la Cité, 2025, planches 44-45.

planche double qui conserve cet effet oppressant. Ce motif graphique apparaît effectivement dans *La Promesse* comme un automatisme et donc une adaptation naturelle : on le retrouve à plusieurs reprises convoqué pour traduire en langage graphique un stylème accumulatif, une liste ou une asyndète. Il se décline par exemple lorsque Jacques et Pierre attendent le train à la gare de l'Est et espèrent voir arriver les déportés. Ils sont représentés au milieu d'une foule sombre, dans une case qui s'étend sur la largeur des deux planches face à face[157]. Désespoir, méconnaissance, angoisse : tout est fait pour plonger le lecteur dans cette ambiance, qui s'installe dans le roman à travers une liste de phrases interrogatives dénotant le déficit informationnel de cet instant[158]. L'anaphore en « combien » alourdit cette structure, qui se voit naturellement adaptée par une lourdeur visuelle, le motif de la foule.

L'accumulation asyndétique et syntaxique trouve ainsi dans le motif de la foule un équivalent visuel à la fois systématique et naturel. Cette transposition repose sur une certaine homologie : la densité syntaxique du texte romanesque se mue en densité graphique et la lourdeur énumérative devient lourdeur visuelle. La récurrence de ce procédé dans les œuvres

[157] *Ibid*., p. 128-129.
[158] M. de Lattre, *op. cit*., p. 177-178.

étudiées témoigne de l'émergence d'automatismes adaptatifs et de moyens privilégiés pour adapter les stylèmes singuliers.

1.2.3 L'hyperbole en débordement de vignette

Le dernier stylème sur lequel nous nous attarderons ici correspond à une exagération stylistique : l'hyperbole. Cette figure de style consiste à exagérer volontairement la réalité pour créer un effet d'emphase ou d'insistance. Elle attire l'attention sur le langage et sur son caractère plus expressif selon certaines formulations. Lorsque la question de son adaptation se pose, les bédéistes (dès Töpffer[159]) ont tendance à vouloir la conserver car elle joue un grand rôle dans le signalement des états d'âme des personnages ou de la gravité de la situation. Mais lorsqu'elle apparaît dans une description, le plus souvent figurée visuellement dans la BD, comment les bédéistes parviennent-ils à la conserver ? L'analyse révèle un automatisme dans le moyen utilisé pour conserver l'effet hyperbolique d'une scène ou d'une description : il s'agit pour les auteurs d'utiliser le contraste entre l'espace fermé des vignettes et l'illustration du fond de planche. Quand les dessins dépassent les cadres des vignettes pour envahir le fond, cela recrée visuellement ce que l'hyperbole fait verbalement dans le langage romanesque – un excès, un dépassement des limites normales. Lorsque l'hyperbole ne peut plus se dire, elle se met en scène, grâce aux éléments grammatextuels propre à la BD.

Cet automatisme se manifeste de manière exemplaire dans la scène finale du *Horla*, adapté de Maupassant. Dans le roman, le brasier de la maison du narrateur est décrit à travers une restriction hyperbolique :

> La maison, maintenant, n'était plus qu'un bûcher horrible et magnifique, un bûcher monstrueux, éclairant toute la terre, un bûcher où brûlaient des hommes, et où il brûlait aussi, Lui, Lui, mon prisonnier, l'Être nouveau, le nouveau maître, le Horla ![160]

L'oxymore adjectival vient renforcer cet effet marquant, accompagné par l'apposition anaphorique expansive qui rythme la phrase et insiste sur cette métaphore du bûcher. Le stylème hyperbolique se construit sur cette convergence de figures d'exagération. Dans l'adaptation, Sorel utilise effectivement la technique précédemment décrite : les vignettes (figure 20) montrent la maison sous les flammes, qui se répandent sur tout le fond de la planche. L'incendie dépasse les cadres imposés par le langage graphique et sature la perception du lecteur. C'est une hyperbole visuelle, qui traduit le caractère incontrôlé de la situation. Si ce stylème peut être

[159] Chapitre I, p. 35-36.
[160] G. de Maupassant, *op. cit*. p. 59.

classé parmi ceux qui relèvent d'une adaptation naturelle, c'est parce que la même technique d'adaptation, qui devient donc un outil automatique, est utilisée dans d'autres œuvres.

Dans *Fahrenheit 451*, c'est à nouveau pour adapter un incendie que le bédéiste utilise le dépassement des vignettes sur le fond comme hyperbole. Dans le roman, l'hyperbole se construit sur la répétition parallèle du déterminant numéral cardinal « mille » dans les deux groupes nominaux coordonnés : « l'éclat de mille brasiers et mille nuits tumultueuses[161] ». Comme dans *Le Horla*, dans la version graphique (figure 21), des flammes envahissent le fond de la planche correspondante, qui occupe la majorité de la page pour *Fahrenheit 451* (seulement un *strip* de vignettes en bas).

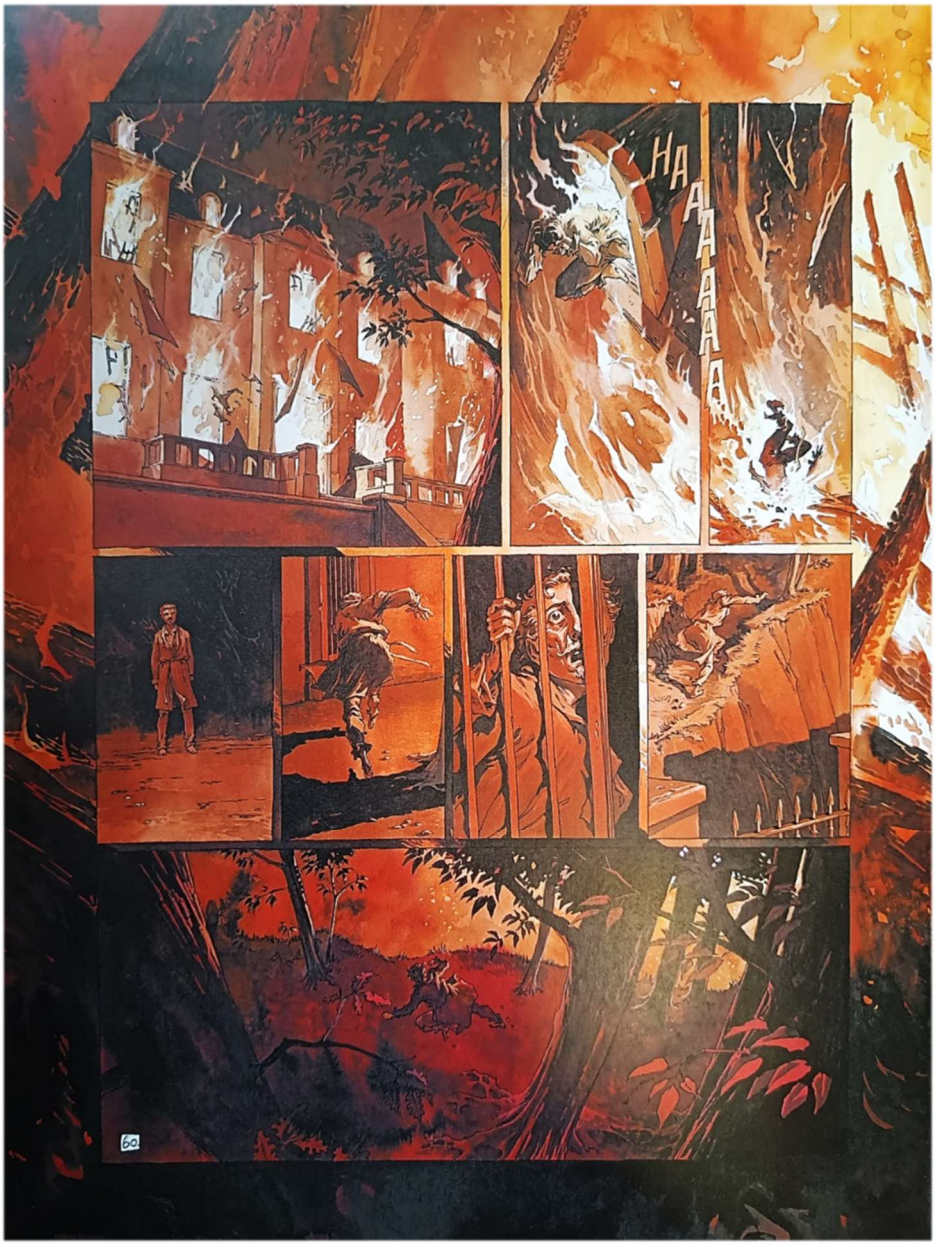


Figure 20: G. Sorel*, Le Horla,* Rue de Sèvres, 2014, planche 62.

[161] R. Bradbury, *op. cit*., p. 64.



Figure 21: T. Hamilton*, Fahrenheit 451*, Jungle, Philéas SF, 2023, planche 43.

Dans les deux cas, le dépassement spatial remplace l'amplification verbale. On pourrait néanmoins objecter que le dépassement de vignette est déjà une invention graphique, donc relevant du travail d'équivalence nécessaire quand le stylème résiste à l'adaptation, que l'on étudiera au Chapitre III. Cette tension s'avère en réalité révélatrice : elle montre que certains stylèmes se situent à la frontière, selon qu'on privilégie la conventionalité du procédé de la BD (le débordement existe comme code) ou l'intention créative (l'adaptateur choisit ce débordement pour cet effet précis). Ici, l'adaptation du stylème sera considérée comme naturelle parce que la BD dispose déjà d'un outil (le débordement), qui apparaît comme commun aux bédéistes, à travers les nationalités, les styles et les décennies.

Ces trois cas d'étude nous ont permis de démontrer l'existence d'équivalents conventionnés et réguliers aux stylèmes de littérarité singulière. Ils ne constituent évidemment pas une liste exhaustive : on pourrait également mentionner les stylèmes ayant une dimension visuelle intrinsèque comme la personnification, l'animalisation ou encore la prosopopée, qui trouvent une transposition directe dans le dessin, les figures de style pouvant être conservées dans les bulles et cartouches, ou encore celles reposant sur une correspondance structurelle entre unité linguistique et graphique.

L'analyse révèle ainsi un phénomène paradoxal : bien que les stylèmes singuliers relèvent par définition d'écarts expressifs ponctuels, certains d'entre eux donnent lieu à des automatismes adaptatifs convergents. Le *zoom* visuel, le motif de la foule ou le débordement de vignette constituent des équivalences qui, sans être aussi systématiques que celles des stylèmes génériques, témoignent néanmoins de l'émergence de conventions transmédiatiques partagées par les bédéistes. Ces régularités suggèrent que la BD développe elle-même ses propres conventions pour transposer des effets rhétoriques textuels et que même les traits stylistiques les plus spécifiques peuvent progressivement s'inscrire dans un répertoire de solutions graphiques privilégiées.

Ainsi, l'examen successif des stylèmes génériques et singuliers a dévoilé que certains traits stylistiques romanesques trouvent leurs équivalents graphiques de manière spontanée, sans nécessiter d'invention formelle de la part de l'adaptateur. Ces deux catégories que nous avions identifiées comme les plus pertinentes à notre analyse, sur la base des développements de Perget, présentent des équivalences naturelles, mais à des degrés différents. Les équivalents stylistiques génériques narratifs se sont avérés les plus stabilisés, protocolarisés et

conventionnels. Tandis que pour les stylèmes singuliers, leur individualité et leur statut plus ponctuel avaient de suite soulevé des questionnements sur la possibilité d'un automatisme. Les cas récurrents sur lesquels nous nous sommes arrêtés ont toutefois autorisé la démonstration d'une émergence de conventions transmédiatiques, certes moins systématiques, mais bien présentes. Nous pouvons donc établir l'existence d'une adaptation « naturelle » des stylèmes du roman à la BD, qui confirme la médiagénie de la BD et son affinité avec le langage romanesque.

Néanmoins, nous avons déjà soulevé quelques résistances lors de notre développement : certains stylèmes, comme le discours indirect libre (évoqué en 1.1.3), ne semblent pas trouver si « facilement » d'équivalence satisfaisante. Nous verrons de fait que des stylèmes nécessitent un travail de recherche créatif pour parvenir à conserver leurs effets stylistiques dans le langage graphique. Si ces stylèmes résistent à toute adaptation spontanée – comme nous le verrons dans le chapitre suivant –, l'étude de l'adaptation transmédiatique naturelle ne saurait être complète sans d'abord évoquer un cas limite : celui des stylèmes romanesques dont l'expression graphique s'avère non seulement équivalente mais paradoxalement facilitée, plus directe, voire plus efficace que dans le texte source.

2. Jusqu'à l'adaptation facilitée ?

Il est possible de considérer une adaptation stylistique qui, plus que naturelle, serait même facilitée par le langage graphique de la BD. Ce phénomène peut sembler paradoxal : là où l'on pourrait craindre une dégradation stylistique lors du changement de médium, certains stylèmes gagnent au contraire en clarté, en impact ou en lisibilité. En effet, certains traits stylistiques romanesques trouvent dans la BD des ressources médiagéniques qui non seulement permettent leur transposition, mais en amplifient l'efficacité. La nature des stylèmes concernés révèle une plus forte compatibilité avec la BD comme forme d'expression, et avec tous les codes et éléments qui composent son genre, sa structure, son système narratif et dialogique. Nous allons donc examiner cette dimension « bonifiée » des adaptations romanesques en BD. Cette facilitation s'explique notamment par deux phénomènes complémentaires : d'abord, une compatibilité structurelle entre certains sous-genres romanesques et la forme bédéique, ensuite, l'aptitude du langage graphique à optimiser l'expression de procédés spécifiques.

2.1 *Parenté entre les genres et compatibilité (niveau macro-structurel)*

À un niveau macro-structurel (texte dans sa globalité), certains genres littéraires sont plus « BD-compatibles » que d'autres. Nous l'avions mentionné en introduction, le théâtre fait partie des genres volontairement exclus de ce travail, précisément à cause de cette forte compatibilité. Le théâtre est un genre littéraire destiné à être représenté sur scène devant un public. Le texte se structure en actes et scènes, composés principalement de dialogues. Les didascalies (en *italique*) indiquent les actions, décors et tons. Le texte théâtral est incomplet sans la représentation scénique ; beaucoup d'éléments (gestes, émotions, rythme) ne prennent sens que par le jeu des acteurs et la mise en scène. Ces éléments constitutifs trouvent des échos dans le fonctionnement de la BD, comme le soulignait Jacques Dürrenmatt en introduction. Les indications de tons sont données par le style de phylactère, les actions et décors sont visuellement illustrés, le récit est coupé en différentes cases et planches, comme des scènes, qui laissent entendre des parts elliptiques à supposer. Spectateur et lecteur assistent tous deux à une mise en scène, dans laquelle ils jouent eux-mêmes un rôle (phénomène de la double énonciation[162] au théâtre associé par certains chercheurs à l'espace intergraphique dans la BD). De façon plus anecdotique, on retrouve même une forme de *dramatis personae* dans les BD franco-belges comme *Astérix*, qui présentent les personnages avant l'histoire. Le genre dramatique et la BD sont donc deux genres particulièrement compatibles lors du transfert médiatique et intersémiotique. Or si notre corpus est effectivement dénué de toute adaptation théâtrale, un des romans possède une proximité indéniable avec le genre : *Zazie dans le métro*, de Raymond Queneau.

La théâtralité est omniprésente dans le roman. Sa langue tout d'abord, semble travaillée pour donner l'allure d'une pièce de théâtre. Les dialogues constituent la majorité du roman, et la narration, quant à elle, apporte peu d'éléments et devient véritablement la suite des propos des personnages. Le récit est au service du dialogue, et joue parfois le rôle de didascalie (« Le type ricane.[163] ») : il fournit des informations sur la gestuelle, le ton et met en scène les répliques qu'il suit ou précède. Ensuite, la didascalie est présente dans le roman, soit sous la forme du récit comme on vient de le voir, soit entre parenthèses. Celles-ci peuvent être dans des incises (« demanda la bourgeoise (un temps)[164]. »), au milieu des répliques (« mais (grand geste) Zazie,

[162] G. Philippe, « Double énonciation », dans M. Jarrety, *op. cit*., p. 139. La double-énonciation se définit ainsi : « les répliques échangées sont à la fois adressées à un personnage de la fiction et destinées au spectateur ou lecteur. »
[163] R. Queneau, *op. cit.,* p. 66.
[164] *Ibid*.*,* p. 103.

Zazie ma nièce[165] »), à la fin des répliques (« Tu sais, Charles. (geste)[166]»), au début des répliques (« (soupir) Quelle histoire.[167] ») et comme réplique elle-même (« (geste)[168]»). Elles participent ainsi à la mise en scène du texte, et anticipent sa mise en scène théâtrale ou graphique. De manière consécutive, on dénombre déjà cinq adaptations au théâtre du roman, dont la première fut réalisée la même année que la publication du roman, en 1959[169]. En dehors de la langue, le contenu diégétique et les personnages rapprochent aussi le roman du théâtre. Forte expressivité et oralité du texte, personnages qui se déguisent, jeux sur les mots et langage imprégné d'humour : tout est fait pour créer un dynamisme constant dans chaque interaction.

Ainsi, on comprend désormais comment le roman emprunte au genre théâtral, et comment cette proximité générique joue en la faveur de l'adaptation en BD. *Zazie dans le métro* trouve effectivement dans la BD un format idoine pour sa représentation, qui lui reste fidèle tout en étant capable de poursuivre l'intention quenienne. C'est l'illustration la plus nette d'une médiagénie qui opère à l'échelle du genre : la structure entière du roman entre en résonance avec la forme bédéique. Cela explique surtout la récurrence d'exemples tirés de ce roman dans notre précédent examen des phénomènes d'adaptation naturelle des stylèmes génériques. Sa structure et sa construction narrative sont effectivement particulièrement « BD-compatibles ».

2.2 *L'adaptation facilite l'expression des stylèmes des œuvres sources (niveau micro-structurel)*

Si une compatibilité entre certains romans et la BD s'installe à l'échelle du genre de celui-ci et facilite l'adaptation dans son ensemble, cette facilitation opère également à une échelle micro-structurelle (texte dans son détail). Au-delà des affinités macro-structurelles globales, l'adaptation est facilitée par l'aptitude du langage graphique et de la structure bédéique à optimiser l'expression de procédés stylistiques ponctuels, indépendamment du genre romanesque concerné.

[165] *Ibid*., p. 93.
[166] *Ibid*.
[167] *Ibid*., p. 69.
[168] *Ibid*., p. 62.
[169] D'après Raymond Queneau, Adaptation de Olivier Hussenot et Georges Richar, mise en scène d'Olivier Hussenot, Théâtre des Trois Baudets, Paris, décembre 1959.

La BD permet par exemple la superposition temporelle grâce à l'agencement en *strips*[170]. En effet, sur une même planche, plusieurs *strips* peuvent cohabiter et signaler des scènes différentes mais qui se déroulent en même temps. Le *strip* se définit d'ailleurs souvent de cette



Figure 22: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro,* Gallimard, 2008, planche 54.

[170] F. Perget, *op. cit*., p. 339. Le *strip* – ou bande – se définit comme « l'unité séquentielle supérieure à la case. Morphologiquement, ce type de séquence prend la forme d'un alignement horizontal (le plus souvent) ou vertical (dans certains cas) de cases, séparées entre elles par des espaces intergraphiques et des cadres. La composition et la disposition de ces cases déterminent syntaxiquement la séquence et construisent sa signification. »

double fonctionnalité : pouvoir à la fois constituer une « unité autonome[171] » ou bien faire partie d'une séquence plus large. C'est notamment une des techniques utilisées par Bollée et Dytar dans leur album *Les Illuminés*[172], qui suit simultanément Arthur Rimbaud, Paul Verlaine et Germain Nouveau. Sur les planches, trois *strips* ayant chacun une palette de couleur différente se partagent chaque planche, pour chacun des trois poètes. Ce procédé, qui facilite l'expression de la simultanéité temporelle dans le langage graphique de la BD, est utilisé par les adaptateurs afin de faciliter la lecture et de rétablir une cohérence temporelle parfois complexe dans les romans. Dans *Zazie dans le métro*, plusieurs chapitres successifs racontent en réalité des évènements concomitants. La BD permet de faciliter la compréhension et l'expression de cet ancrage temporel en faisant cohabiter les chapitres sur une même planche, dans différents *strips*. On remarquera qu'outre les décors et les personnages qui sont naturellement différents, la palette chromatique est à nouveau utilisée dans ce cas afin de créer deux énonciations distinctes et indépendantes. Sur les planches 54 et 55 (figure 22), les deux *strips* supérieurs correspondent au spectacle de Gabriel, avec des couleurs qui vont du rouge au rose. Les deux *strips* inférieurs représentent quant à eux la conversation entre Pédro-surplus et Marceline, sur des tons plutôt marrons. Ces deux énonciations cohabitent, et la compréhension de leur concomitance est alors facilitée. L'expression de la simultanéité devient alors plus « facile » dans le langage de la BD.

Une autre utilisation du langage graphique de la BD pour adapter des stylèmes romanesques permet de mettre en valeur sa capacité à bonifier l'expression de ces derniers : la division du discours en plusieurs bulles, comme signe d'insistance et d'accumulation. En effet, alors que dans le texte romanesque, une prise de parole se fera, même si elle est longue, en une seule fois, la BD a la possibilité d'étirer la réplique dans plusieurs bulles afin d'encore mieux faire ressortir un aspect accumulatif interminable. Groensteen explique que le contour de la bulle assure la discrimination perceptive entre les énoncés ; ainsi, si deux phrases se succèdent dans la bouche d'un même locuteur, « elles s'autonomisent et deviennent deux énoncés distincts si l'auteur choisit, sans pour autant changer de cadre, de les placer dans deux bulles séparées[173] ». Ce qu'il appelle « réplique scindée » permet d'inscrire des temps d'arrêt dans l'émission de la parole. C'est par exemple le cas dans l'adaptation du roman d'Emile Zola, *Au*

[171] *Ibid*.
[172] L.-F., Bollée, J. Dytar, *Les Illuminés*, Paris, Delcourt, 2023.
[173] T. Groensteen, *op. cit*., p. 124-125.

Bonheur des Dames, par Agnès Maupré. Parmi ces discours alourdis par les énumérations matérialistes (notamment au Chapitre 9[174], lors la grande vente des nouveautés d'été), l'adaptation de l'une d'entre elles retient l'attention. En effet, on remarque que l'énumération romanesque est reproduite sur plusieurs bulles produites par la même énonciatrice, Madame Marty. Cette division de la parole fait durer l'énumération et renforce l'effet d'accumulation matérialiste, qu'une simple bulle, malgré l'énumération, n'aurait pas si bien retranscrit. Le langage graphique facilite donc l'expression de cet effet stylistique, grâce à la matérialisation visuelle de la lourdeur. Un effet similaire se retrouve dans l'adaptation de *Zazie dans le métro* par Oubrerie, où la répétition excessive du mot « métro » par Zazie, lorsqu'elle cherche à faire comprendre à Gabriel qu'il n'y a que ça qui l'intéresse, apparaît sous la forme de rebonds et reprises dans le roman[175]. Cette insistance accumulative et répétitive est non seulement conservée, mais amplifiée par la division de ces répétitions sur plusieurs bulles et cases successives[176]. La BD tire ainsi parti de sa dimension spatiale pour matérialiser visuellement ce que le roman ne peut qu'enchaîner linéairement. La cohabitation et division du discours en plusieurs bulles scindées d'un même énonciateur permettent à la BD d'insister sur la longueur du discours, sa lourdeur ainsi que de renforcer des stylèmes tels que l'accumulation, l'énumération ou autres.

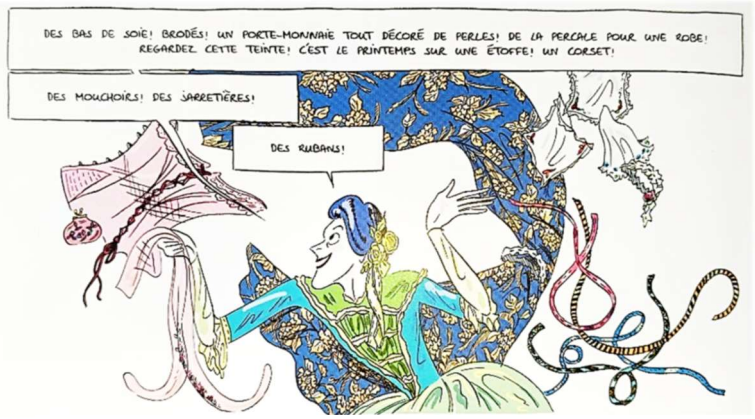


Figure 23: A. Maupré, *Au Bonheur des Dames*, Casterman, 2020, planche 86, case 1.

Ainsi, au-delà de la simple transposition, certains procédés stylistiques romanesques, dont nous n'avons cité que deux exemples parmi d'autres, trouvent dans le langage graphique de la BD une forme d'accomplissement amplifié. L'organisation temporelle en *strips* ou encore la division du discours en bulles multiples permettent non seulement d'adapter ces stylèmes, mais d'en renforcer l'efficacité expressive. Cette bonification médiagénique révèle que l'adaptation en BD n'est pas nécessairement une perte, mais peut constituer, pour certains traits stylistiques, un véritable gain de clarté et d'impact.

[174] E. Zola, *Au Bonheur des Dames*, Paris, Le Livre de Poche, 2020 [1883], p. 318-319.
[175] R. Queneau, *op. cit.*, p. 13.
[176] C. Oubrerie, *op. cit.*, p. 4.

Au terme de cette partie, il apparaît que l'adaptation romanesque en BD ne se réduit pas à une simple transposition d'un médium à l'autre. Loin de constituer un appauvrissement stylistique, elle peut au contraire révéler et amplifier les effets que l'œuvre source portait déjà en elle. Cette bonification s'opère à deux échelles complémentaires : une compatibilité macro-structurelle entre certains genres romanesques et la forme bédéique et un niveau micro-structurel, qui permettent non seulement de transposer des procédés stylistiques ponctuels ou structurels, mais d'en décupler l'efficacité. Ce double mouvement invite à reconsidérer le rapport hiérarchique que l'on établit souvent entre texte littéraire et adaptation : la BD n'est pas une version inférieure et réduite du roman qu'elle adapte. Elle peut, dans certains cas, lui offrir une nouvelle vision et possibilité d'expression stylistique, plus lisible, plus immédiate, et parfois plus efficace que l'original. Nous avons ici une illustration de la médiagénie de la BD : les stylèmes romanesques vont jusqu'à mettre en valeur le langage graphique.

Chapitre III : Une adaptation stylistique résistante

Existe-il des stylèmes qui ne trouvent pas d'équivalence automatique mais résistent au transfert en BD ? Comment faire face aux différents degrés de résistance ?

1. Travail d'équivalence par des contours et détours

Le chapitre précédent a révélé l'existence d'équivalences transmédiatiques entre le langage romanesque et le langage graphique des BD, qui rendent possible une adaptation dite « naturelle » – c'est-à-dire sans obstacle sémiotique majeur ni invention créative particulière de la part de l'adaptateur. Ces conventions, attestées dans le corpus, ont même permis de montrer que certains motifs graphiques sont parfois capables de mieux exprimer certains stylèmes romanesques que le roman lui-même – ce que l'on a qualifié d'adaptation « facilitée ». Néanmoins, l'examen de certains stylèmes a également fait apparaître des résistances au transfert médiatique : tous les traits stylistiques du roman ne peuvent pas changer de langage, de système sémiotique et de médium de façon automatique.

La suite de ce développement sera consacrée aux cas où l'adaptation peut être qualifiée de « résistante ». Elle concerne les stylèmes qui ne semblent pas disposer d'équivalent graphique automatique et conventionnel dans le langage BD. Leur transposition nécessite un travail créatif spécifique : la reproduction littérale du procédé linguistique étant impossible (ou évitée), il faut inventer une solution structurelle ou visuelle inédite, capable de recréer un effet stylistique plutôt que d'en reproduire fidèlement la forme. C'est précisément en mobilisant pleinement les ressources expressives et morphologiques propres à la BD que le bédéiste parvient à ces détours et contournements qui définissent l'adaptation résistante. En somme, il s'agit désormais d'examiner les effets stylistiques conservés, mais négociés à travers une transformation sémiotique. On suivra ici la même méthode d'analyse que dans le précédent chapitre, en retenant les cas les plus représentatifs des enjeux en question, sans viser l'exhaustivité.

1.1 *Stylèmes génériques :*

À l'instar du chapitre précédent, l'analyse débute par les stylèmes génériques afin d'examiner la structure narrative des œuvres avant d'aborder les traits et autres figures stylistiques plus spécifiques. Nous avons précédemment établi que ces stylèmes étaient particulièrement enclins à une adaptation « naturelle » en BD, dans la mesure où ils constituent le socle des systèmes narratifs propres aux deux genres, romans et BD, trouvant ainsi spontanément leur correspondance sémiotique. Dans cette partie, l'attention se porte sur les stylèmes qui, tout en relevant de la littérarité générique, ne disposent pas d'équivalents graphiques directs : le bédéiste a dû recourir à des outils proprement bédéiques, non destinés *a priori* à produire l'effet stylistique romanesque en question, afin de pallier l'absence de correspondance automatique et d'assurer la fonction du stylème littéraire.

1.1.1 L'expressivité malgré le texte coupé

Le premier cas dont on peut se servir pour justifier une résistance des stylèmes génériques concerne la manière dont les adaptateurs doivent conserver la forte expressivité d'un passage romanesque alors que le texte en question est coupé dans la version BD. L'adaptation implique souvent des coupes textuelles importantes : le texte est condensé, voire supprimé, car l'image prend désormais en charge une partie de la narration. Si le format réduit et hybride de la BD impose une contrainte au niveau de la conservation romanesque, qui ne peut être intégrale, l'expressivité de certains passages est conservée, car joue parfois un rôle important au niveau diégétique et narratif. L'expressivité peut être définie comme la capacité d'un énoncé à transmettre, au-delà du sens dénotatif, une charge affective, subjective ou esthétique qui produit un effet sur le lecteur. C'est précisément cette expressivité, définie non comme ornement mais comme vecteur de sens à part entière, que les adaptateurs s'efforcent de préserver par des moyens proprement bédéiques.

Effectivement, dans l'adaptation de *Zazie dans le métro*, Oubrerie a procédé à de nombreuses coupes textuelles. Sur le plan structurel, plusieurs scènes n'ont pas été conservées, notamment celles impliquant Turandot et Mado Ptits-pieds, jugées non essentielles au déroulement de l'intrigue principale. Certaines coupes affectent néanmoins l'intérieur même des répliques. Ainsi, lorsque Turandot vient avertir Gabriel et Marceline qu'il a aperçu Zazie filer, la conversation dérive sur la manière de faire la lessive et l'utilisation des gadgets américains. Alors que Turandot l'accuse d'être « américanophile », Gabriel « s'esclame » et lui répond avec une longue réplique et véhémente :

> Américanophile ! s'esclame Gabriel, t'emploies des mots dont tu connais pas le sens. Américanophile ! comme si ça empêchait de laver son linge sale en famille. Marceline et moi, non seulement on est

> américanophiles, mais en plus de ça, petite tête, et en même temps, t'entends ça, petite tête, EN MÊME TEMPS, on est lessivophiles. Hein ? ça te la coupe, ça (pause) petite tête.[177]

Celle-ci occupe dans la BD un *strip* complet de 3 cases – place déjà conséquente –, bien qu'Oubrerie l'ait déjà réduite. Il supprime plusieurs répétitions de termes (« petite tête », « en même temps », « américanophiles »), alors que ce stylème traduit l'emportement et le débordement émotionnel, renforçant ainsi la véhémence et la force expressive du discours. Dans le roman de Queneau, cette expressivité est par ailleurs soulignée par l'utilisation de majuscules d'emphase sur « EN MÊME TEMPS ». Or ce segment n'est pas conservé dans la BD : comment préserver, malgré la coupe, l'expressivité que portent ces majuscules ? Oubrerie recourt à une typographie particulière, le lettrage en gras, sur le texte qui suit, dans la dernière bulle du *strip* :



Figure 24: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro,* Gallimard, 2008, planche 14, *strip* 2.

Le lettrage en gras produit un effet d'emphase visuelle analogue aux majuscules du roman : en alourdissant le trait des lettres, il signale graphiquement une montée en intensité, traduisant l'emportement de Gabriel aussi efficacement que les répétitions supprimées. Oubrerie parvient donc à contourner la coupe des stylèmes pour maintenir l'expressivité du texte.

Mais l'expressivité n'est pas toujours exprimée par des répétitions ou des majuscules d'emphase. Dans *Le Horla* de Maupassant, la narration est celle d'un journal intime, à la première personne du singulier. Le narrateur raconte les phénomènes mystérieux auxquels il fait face et décrit avec précision ses actions, comme pour garder un tant soit peu de contrôle. Cependant, au fil des apparitions du fameux Horla, la narration se voit de plus en plus ponctuée par des exclamations et pensées du narrateur. Dans l'épisode de la carafe (le 5 juillet), le narrateur écrit par exemple :

> Ayant enfin reconquis ma raison, j'eus soif de nouveau ; j'allumai une bougie et j'allai vers la table où était posée ma carafe. Je la soulevai en la penchant sur mon verre ; rien ne coula. – Elle était vide ! Elle était vide complètement ! D'abord, je n'y compris rien ; puis, tout à coup, je ressentis une émotion si terrible, que je dus m'asseoir, ou plutôt, que je tombai sur une chaise ![178]

[177] R. Queneau, *op. cit.,* p. 39.
[178] G. de Maupassant, *op. cit*., p. 32.

On voit dans ce passage la transition entre la description de ses actions contrôlées au passé simple (« j'allumai… j'allai… Je la soulevai ») et son exclamation incontrôlée à l'imparfait « Elle était vide ! Elle était vide complètement ! », où la répétition avec une amplification lexicale témoigne à nouveau d'une forte expressivité due au choc et à la surprise. Cependant, même si la répétition participe bien à la construction du stylème examiné, on s'intéresse ici davantage au tiret qui la précède. On pourrait appliquer à ce passage l'explication d'Éric Bordas, qui analyse le tiret ponctuel dans les nouvelles de Baudelaire :

> Le procédé travaille, en fait, à une dramatisation de l'énonciation, et les brisures typographiques des tirets, parfois anarchiques, illustrent un éclatement du discours recteur, qui privilégie la notation ponctuelle au détriment de la construction phrastique de convention.[179]

Ainsi, le tiret permet une « brisur[e] » de la syntaxe et de la typographie – donc déjà visuelle dans le roman – qui renforce l'expression du choc qui le suit. Il constitue une sorte de pause grammatextuelle. Dans la version de Sorel, qui ne conserve aucune description de la narration puisque l'on passe d'un journal intime à une narration orale, le texte est coupé et le tiret absent. Cependant, le choc du narrateur doit être conservé, et marqué au-delà de la *simple* illustration et de ce que l'image seule pourrait exprimer. Sorel utilise ainsi un idéogramme et son point d'interrogation unique. Ici, l'idéogramme[180] a une fonction de substitution : en remplaçant le texte original et le tiret, il contourne la contrainte de la coupe et brise la narration visuelle par un signe iconique qui condense à lui seul la stupeur du narrateur. C'est précisément en cela que l'on peut parler de résistance des stylèmes génériques : le stylème ne se conserve pas à l'identique, mais son intensité expressive se réincarne dans un élément qui n'a pas automatiquement le rôle du tiret dans le roman. L'idéogramme est par exemple utilisé dans une visée plus résomptive qu'expressive dans l'adaptation de *Zazie dans le métro*, à de nombreuses reprises. Cette comparaison met en lumière la plasticité des



Figure 25: G. Sorel, *Le Horla,* Rue de Sèvres, 2014, planche 27, case 9.

[179] É. Bordas, « Fantaisie ponctuante de tirets ponctuels dans les "Essais et Nouvelles" de 1846-1847 de Baudelaire », *La ponctuation au XIXe siècle : entre fixation et innovation*, *La Ponctuation*, 2000, §9.

[180] F. Perget, *op. cit.,* p. 320-321. L'idéogramme se définit comme une « catégorie hyperonymique de signes graphiques représentant des mots ou des idées. En [BD], un idéogramme constitue une partie du discours : il est donc intradiégétique et se distingue en cela des émanatas (extradiégétiques). Cette catégorie intègre une grande diversité morphologique de signes : symboles, icônes, signes extraits de systèmes linguistiques étrangers, signes de ponctuation non intégrés à un discours verbal, caractères typographiques, etc. »

ressources graphiques : un même signe peut être mobilisé à des fins différentes selon les contraintes de l'adaptation et les intentions de l'adaptateur.

Dans les deux cas examinés, qu'il s'agisse du lettrage en gras chez Oubrerie, de l'idéogramme chez Sorel, ou encore d'autres motifs graphiques, les adaptateurs parviennent à préserver l'intensité expressive du texte source malgré la contrainte de la coupe. Les stylèmes romanesques ne pouvant être adaptés naturellement, les adaptateurs « rusent », et exploitent alors tout le potentiel expressif de la BD. Ces contournements ne témoignent pas d'un échec de la médiagénie, mais de sa souplesse : quand la transposition directe est impossible, le médium graphique offre d'autres ressources qui en préservent la fonction expressive.

1.1.2 Rendre l'appendice impersonnel ou collectif

Un second cas de résistance concerne les stylèmes marqueurs d'une parole impersonnelle ou collective. Les procédés oratoires sont souvent divisibles entre ceux qui trouvent automatiquement leur équivalence dans le langage BD, comme nous en avons fait la démonstration dans le Chapitre II, et ceux qui résistent, relevant d'une manière très générale du champ de la polyphonie. Nos précédentes analyses en avaient également fait la conclusion, notamment à propos du traitement des discours rapportés. La parole collective se manifeste notamment dans le roman par l'emploi des pronoms « on » ou « nous ». Souvent employés dans des contextes d'énallage, où la première personne du singulier attendue est remplacée par une première personne du pluriel, ces pronoms transforment la voix narrative en une parole collective qui brouille les frontières entre individu et groupe. Ce « nous » généralisant, parfois proche du gnomique, pose problème lorsque se pose la question de son adaptation : les bulles, en tant qu'unités énonciatives conventionnellement rattachées à un personnage par leur appendice, peinent à accueillir une voix anonyme ou dépersonnalisée.

Sorel, dans son adaptation du *Horla*, parvient à proposer une solution à cette difficulté. La scène concernée est celle de la fameuse réflexion anthropologique et existentielle du narrateur quant à l'apparition de cette créature, qu'il finit par nommer « le Horla[181] ». Dans ce passage, le « je » du narrateur passe à un « nous » dans un effet de dépersonnalisation et de généralisation. Il ne renvoie plus seulement à un groupe concret, mais à une communauté humaine élargie, abstraite. Le narrateur cesse d'être un « je » isolé et subjectif ; il devient porte-parole d'une expérience partagée, donne un poids objectif à l'énoncé, comme si la vérité énoncée était éprouvée par tous. On pourrait même aller jusqu'à y voir un glissement vers le

[181] G. de Maupassant, *op. cit*., p. 52-53.

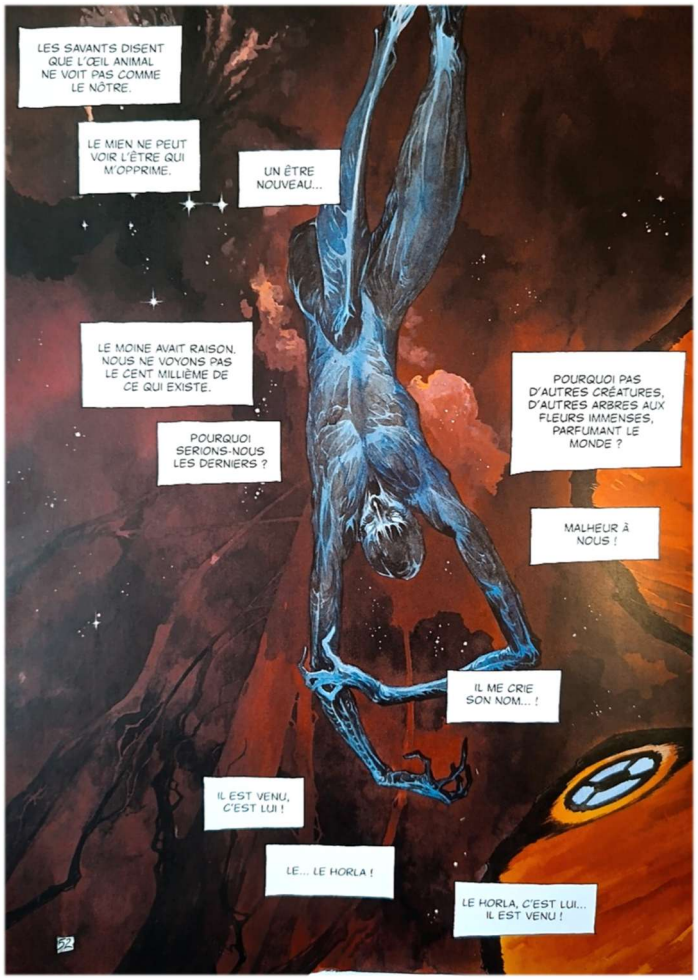


Figure 26: G. Sorel, *Le Horla,* Rue de Sèvres, 2014, planche 54.

gnomique, le « nous » ouvrant la voie à des formulations qui ressemblent à des lois générales, des maximes, ou des constats anthropologiques. Dans un récit fantastique tel que celui-ci, ce passage signale une perte d'identité : le narrateur se dissout dans une humanité dominée. Mais comment traduire sa parole, qui n'est ainsi plus la sienne, dans la BD ? La solution de Sorel est d'enlever l'appendice, cette flèche qui personnalise la bulle et l'associe à un énonciateur identifiable. Comme le rappelle la grande majorité des chercheurs : « *the balloon's tail/bubbles point to the person […] vocalizing or thinking whatever it is that the balloon conveys* », et, en son absence, « *the balloon's intended producer is unidentifiable from its form*[182] ». Autrement dit, retirer l'appendice revient à priver l'énoncé de son ancrage énonciatif, ouvrant la voie à une parole flottante, qui se rapproche de cet effet de voix collective, impersonnelle, comme dans le roman. L'adaptateur doit donc moduler un motif graphique conventionnel pour traduire un stylème romanesque. De plus, le choix d'une planche sans cadre ni cases, où texte et image ne sont plus contenus dans des vignettes, rompt avec la narration segmentée et instaure une scène de contemplation dont la portée dépasse l'expérience singulière et limitée du narrateur. On pourrait certes objecter qu'il s'agit d'une adaptation naturelle, les récitatifs prenant en BD la forme de cartouches eux aussi non rattachés à un énonciateur. Toutefois, Sorel n'utilisant que des phylactères rectangulaires sans aucun récitatif dans son œuvre, la distinction habituelle n'est pas opérante, et c'est la suppression de l'appendice qui s'impose comme seul marqueur de l'impersonnalité.

[182] C. Forceville, T. Veale, K. Feyaerts, « Balloonics: The visuals of balloons in comics », dans J. Goggin, D. Hassler-Forest (dir.), *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form*, Jefferson NC: McFarland, 2010, p. 56-73. Nous traduisons : « l'appendice de la bulle pointe vers la personne […] qui vocalise le discours que la bulle transmet », « le producteur désigné de la bulle ne peut plus être identifié par de sa seule forme ».

Cette analyse montre que la parole impersonnelle ne trouve pas d'équivalent immédiat dans les codes de la BD. Pour en restituer la portée, les adaptateurs comme Sorel contournent les conventions graphiques : en supprimant l'appendice, il recrée les conditions d'une voix dépersonnalisée, diffuse, qui dépasse le narrateur. Cette adaptation, loin d'être automatique, révèle ainsi la résistance de certains stylèmes génériques et la nécessité d'inventer des solutions formelles capables d'en préserver la valeur énonciative.

En définitive, si cet examen du niveau de résistance de certains stylèmes génériques a permis de démontrer l'existence effective de difficultés lors de leur adaptation en motifs graphiques, ces cas restent néanmoins plus rares. De par leur nature conventionnalisée et parallèle à travers les deux langages, romanesque et graphique, les stylèmes génériques trouvent le plus souvent des équivalents immédiats et naturels. Mais cette correspondance sémiotique n'est pas totale, car il subsiste des cas qui résistent aux bédéistes et nécessitent un travail de modulation des outils graphiques existants afin de réussir à contrebalancer un effet stylistique en le recréant d'une nouvelle manière, tout autant médiagénique. Lettrage, idéogrammes, modification des phylactères ou détournement des conventions de mise en page deviennent ainsi des outils permettant de réincarner des stylèmes romanesques sans équivalent direct dans le médium. L'analyse se tourne désormais logiquement vers les stylèmes singuliers, moins conventionnels et plus idiosyncrasiques, dont l'adaptation engage des enjeux encore plus spécifiques.

1.2 *Stylèmes singuliers :*

Les stylèmes de littérarité singulière ont fait l'objet, dans le chapitre précédent, d'un examen qui visait à montrer l'existence surprenante d'équivalences codifiées d'un système sémiotique à un autre. Néanmoins, ces convergences demeurent minoritaires au regard de l'ensemble des stylèmes singuliers recensés. Dans la majorité des cas, l'ancrage stylistique propre à un auteur ou à une scène particulière résiste précisément à toute tentative de transposition naturelle et automatique – c'est là leur nature même, et c'est ce que l'analyse suivante cherche à démontrer. Il s'agit en effet, pour les stylèmes sélectionnés, de montrer comment les adaptateurs sont contraints de contourner la résistance en manipulant et détournant les morphèmes graphiques qui composent le langage de la BD, selon des degrés variables de substitution. Ces outils sont à cet égard assez diversifiés et constituent autant de ressources que

les adaptateurs s'approprient et réinventent pour répondre à la résistance propre à chaque stylème.

1.2.1 Le parallélisme reconstruit :

Parmi les stylèmes les plus résistants à la transposition graphique figurent ceux qui relèvent de la syntaxe : le parallélisme – répétition d'une même structure syntaxique – ou encore le chiasme tirent en effet leur force de la construction même de la phrase, de la disposition linéaire des mots sur la page. Or le langage de la BD, fondé sur le discours direct et la fragmentation en cases, ne dispose pas d'un équivalent naturel à ces structures. Transcrire un parallélisme dans un phylactère reviendrait à en neutraliser la portée stylistique, à le dissoudre dans le flux de la parole représentée. La solution serait donc de déplacer la figure syntaxique sur le plan visuel, lorsqu'on ne peut la conserver sur le plan textuel.

Dans *L'Étranger* de Camus, la difficulté est d'autant plus grande que ces stylèmes syntaxiques sont portés par la voix narrative elle-même – celle de Meursault, instance que la BD peine structurellement à accueillir. Dans le roman, le discours est narrativisé et retranscrit en discours direct dans la BD. On voit bien la différence lors de la scène du procès et des discours des avocats. Dans le roman, on entre dans le procès via la description : « L'avocat

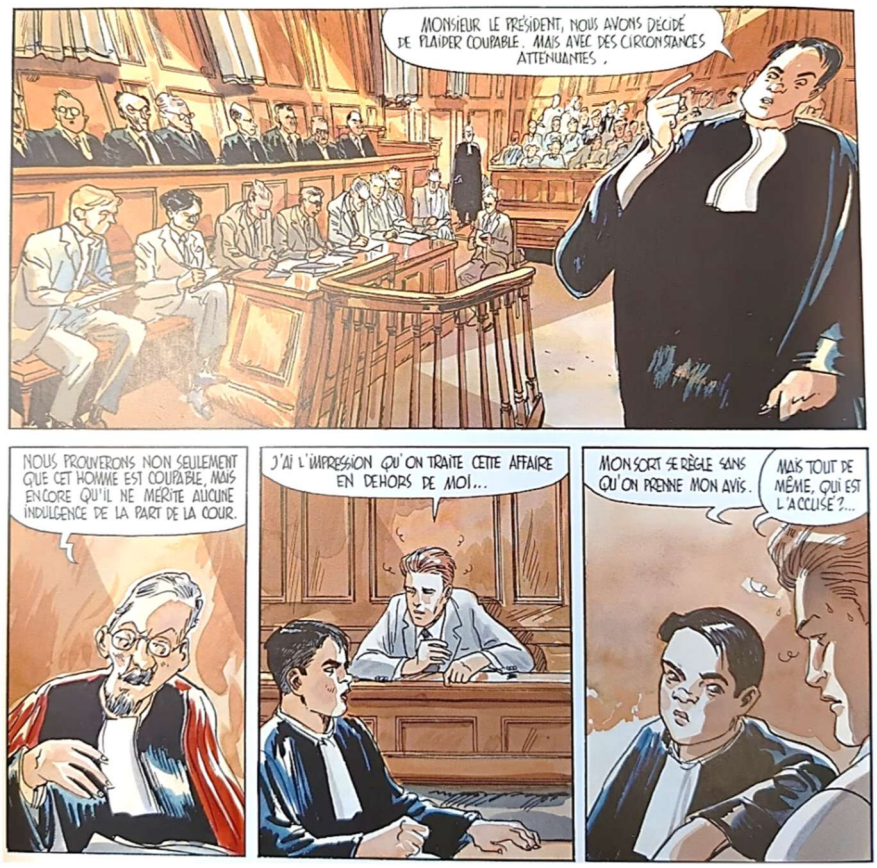


Figure 27: J. Ferrandez, *L'Étranger,* Gallimard, 2013, planche 110*, strips* 1-2.

levait les bras et plaidait coupable, mais avec excuses. Le procureur tendait ses mains et dénonçait la culpabilité, mais sans excuses.[183] ». Dans la BD, dont la planche est reproduite ci-dessous, des bulles oralisent le tout. Cette transformation adaptative, déjà un stylème camusien qu'il a fallu détourner, complique d'autant la transposition des stylèmes proprement syntaxiques. Dans cette même citation romanesque, on peut relever un parallélisme syntaxique entre l'avocat et le procureur, construit sur une symétrie parfaite entre les deux phrases : un sujet avec détermination définie, deux verbes coordonnés à l'imparfait, un écho à travers la dérivation (« coupable/culpabilité »), et la clausule finale de ces deux structures binaires, qui ne diffère que par la préposition (antonyme de surcroît). Le narrateur se positionne ainsi entre ces deux côtés, qu'il compare et met en relation. Une telle symétrie traduit un détachement total de Meursault du procès et de sa responsabilité, puisqu'il considère au même niveau la défense et l'accusation, comme s'il se sentait extérieur à tout cela. Comment faire pour adapter ce stylème, lorsque le passage au langage graphique empêche la conservation de la syntaxe mais que l'effet stylistique doit être conservé ? Ferrandez trouve la solution (figure 27) : il adapte non pas une construction syntaxique mais un point de vue, et contourne la difficulté. Dans le roman, ce parallélisme est filtré par la conscience de Meursault : c'est lui qui perçoit les hommes comme deux forces symétriques et également étrangères. En donnant à voir dans deux cases différentes les deux hommes en question, dans des cases déformées – les seules de la planche –, la déformation visuelle maintient ce filtre subjectif, là où des bulles miroirs l'auraient objectivé, mécanisé. Les deux illustrations sont ondulées, comme si perçues par un regard en proie à une forte chaleur, celui du narrateur[184]. Ferrandez trouve donc un moyen d'adapter la perception altérée de Meursault par l'effet visuel de la chaleur, qui ondule et déforme ce qu'il voit. Ce filtre subjectif sur les deux cases parallèles dit l'aliénation : les deux hommes de loi ne sont pour lui que deux forces symétriques et également étrangères, un spectacle dont il se sent exclu.

Là où Camus construisait l'équivalence par la forme de la phrase, Ferrandez la construit par la répétition d'un effet visuel. Le parallélisme est donc bien reconstruit – négocié plutôt que transposé – dans un autre système de signes, selon une logique de substitution fonctionnelle qui préserve l'essentiel du trait stylistique : le regard de Meursault, également étranger aux deux hommes qui décident pourtant de son sort.

---

[183] A. Camus, *op. cit*., p. 149.

[184] Ces vignettes, qui représentent la focalisation de Meursault, correspondent au phénomène d'« ocularisation » chez Ann Miller, qui recouvre « les images représentant le point de vue oculaire d'un personnage » mais surtout « les images qui contiennent des traces de subjectivité par le biais de la déformation ». A. Miller, *Reading bande dessinée,* Bristol-Chicago, Intellect, 2007, p. 109.

1.2.2 Du réseau expressif à l'hypercadre

Si le parallélisme reconstruit par Ferrandez reposait sur la répétition d'un effet visuel pour contourner une structure syntaxique intraduisible, d'autres stylèmes résistent différemment à la transposition. Certains effets littéraires ne procèdent pas d'un procédé stylistique isolé mais d'un réseau de traits qui convergent en un stylème dont l'effet global caractérise une scène précise. Face à un tel stylème, il semble qu'aucun morphème graphique unique ne saurait constituer un équivalent suffisant. C'est ici que l'hypercadre entre en jeu : pour adapter des scènes très intenses dont l'expressivité se construit sur un réseau stylistique, la déstabilisation structurelle de l'organisation de la planche offre aux adaptateurs un outil capable de produire, à l'échelle de la page entière (et donc de la scène), un effet de désorientation et de bouleversement comparable à celui que le réseau produisait à l'échelle du texte. Groensteen définit l'hypercadre comme :

> […] un rectangle, dont les dimensions sont à peu de choses près homothétiques à celles de la page. Le tracé extérieur de cette forme, son périmètre, peut recevoir le nom d'*hypercadre* […]. L'hypercadre est à la planche ce que le cadre est à la vignette. Mais à la différence du cadre vignettal, l'hypercadre n'enferme pas un donné homogène et son tracé est, sauf exceptions, discontinu.[185]

L'hypercadre régit ainsi l'organisation spatiale de la planche dans son ensemble et est un outil idéal pour les adaptateurs qui cherchent à inscrire une atmosphère, non dans une vignette isolée, mais dans tout un passage, comme le stylème romanesque le fait.

Chez Maupassant, la scène de détresse dans la forêt, telle qu'elle est narrée dans *Le Horla*, constitue un exemple paradigmatique de ce type de stylème et de sa résistance. L'hypotexte romanesque y construit l'expression de la confusion du narrateur non par un procédé unique, mais par la convergence de plusieurs traits stylistiques :

> Je fermai les yeux. Pourquoi ? Et je me mis à tourner sur un talon, très vite, comme une toupie. Je faillis tomber ; je rouvris les yeux ; les arbres dansaient, la terre flottait ; je dus m'asseoir. Puis, ah ! je ne savais plus par où j'étais venu ! Bizarre idée ! Bizarre ! Bizarre idée ! Je ne savais plus du tout. Je partis par le côté qui se trouvait à ma droite, et je revins dans l'avenue qui m'avait amené au milieu de la forêt.[186]

Accumulation de négations, épizeuxes, raréfaction des verbes, confusion des locatifs ou encore exclamations conjuguent leurs effets pour transmettre au lecteur la désorientation du narrateur. Ce réseau crée une forte expressivité, qui ne peut être maintenue dans la BD, où le format

[185] T. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, 1999, p. 38. Il ne faut pas confondre l'hypercadre avec le multicadre, précédemment défini : « Celle d'hypercadre s'applique à une seule unité, qui est celle de la planche. Les multicadres, en revanche, sont plusieurs. Le strip, la planche, la double page et l'album sont des multicadres gigognes, des systèmes de prolifération des vignettes de plus en plus englobants. »
[186] G. de Maupassant, *op. cit.,* p. 28.

descriptif du journal n'est pas conservé. Sorel détourne la difficulté en une démonstration technique et créative : il déplace le stylème du plan textuel au plan structurel, et soumet à la désintégration non pas les phrases mais l'hypercadre. Ce processus est progressif, à l'image de





Figure 29: G. Sorel, Le Horla, Rue de Sèvres, 2014, planche 17. *Figure 28: G. Sorel, Le Horla, Rue de Sèvres, 2014, planche 18.*

la montée de la détresse dans le roman. La planche 17 s'ouvre sur des cases régulières et des gouttières alignées : mais au moment où la confusion et la peur s'emparent du personnage, la première case se fissure, dévie et semble percuter celle d'à côté. La planche 18 pousse cette logique à son terme : les *strips* sont irréguliers et non alignés, les cases superposées, jusqu'à ce que les deux dernières cases marquent le retour à la conscience du narrateur par un retour à l'ordre visuel. Le lecteur se retrouve face à une planche qui contraste avec les autres et fait ainsi l'expérience d'une scène isolée et singulière.

De la même manière, quoique de façon peut être moins explicite, Sala utilise également l'hypercadre comme stylème régisseur pour adapter un réseau de traits stylistiques. Dans le cas du *Joueur d'échecs*, l'arrivée du Dr B. dans la partie au début du roman constitue une vraie

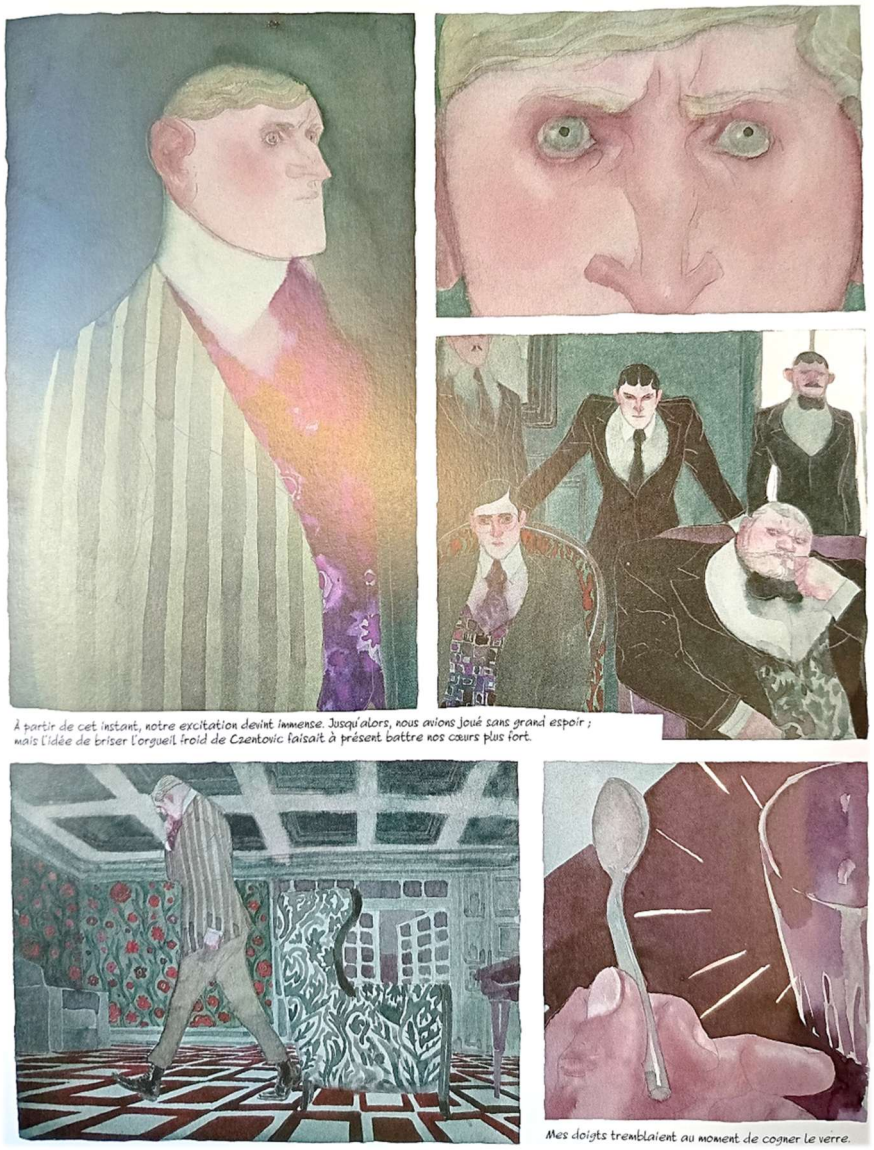


Figure 30: D. Sala, *Le Joueur d'échecs,* Casterman, 2017, planche 27.

surprise narrative[187] : qui est cet homme et comment a-t-il pu bloquer le champion Czentovic ? L'atmosphère d'incompréhension qui s'ensuit est transmise dans le roman par un réseau stylistique constitué de l'isotopie de la surprise, d'intensifs et d'effets rythmiques d'accélération – autant de signaux d'un événement décisif. La planche correspondante reflète exactement cet effet, non pas par le texte, mais par, à nouveau ici, une disposition de l'hypercadre délibérément désordonnée : les cases y sont moins alignées et moins régulières que dans la planche précédente[188], dont les six carrés parfaitement symétriques mimaient la prévisibilité et la maîtrise du jeu. Baetens l'explique dans son analyse de l'adaptation :

[187] S. Zweig, *op. cit.,* p. 33.
[188] D. Sala, *op. cit*., p. 26-27.

> Aux moments de tension extrême, *Le Joueur d'Échecs* fait éclater la rigidité de la structure en damier, s'il ne l'utilise pas pour rehausser l'idée de blocage, d'impasse, d'impossibilité de faire le moindre mouvement (voir par exemple les pages 53, 104 et 107).[189]

L'intervention du Dr B. et la surprise qu'elle engendre font ainsi irruption dans la structure visuelle elle-même, comme un coup que Czentovic et le lecteur n'avaient pas vu venir.

L'expressivité se construit souvent en réseau stylistique dans des passages où l'émotion est très forte. C'est le cas dans les romans, mais aussi dans les BD qui, faute de pouvoir conserver cet effet par les mots, le reconstituent dans un autre réseau, celui de la disposition spatiale de l'hypercadre. Il devient alors un stylème expressif mobilisé pour adapter de tels passages de surprise et de désorientation qui résistent à tout transfert direct.

1.2.3 La phrase hachée : superposition des vignettes

L'hypercadre mobilise la planche dans son ensemble pour faire du cadre structurel un stylème expressif, mais d'autres procédés nécessitent, pour contourner leur résistance transmédiatique, une adaptation opérant à une échelle plus resserrée, celle de la case individuelle et de ses relations immédiates avec les cases voisines. C'est un cas adjacent qu'il s'agit désormais d'étudier : l'une des formes de l'expressivité, la phrase dite « hachée », trouve son équivalent dans une manipulation des cadres de vignettes, la superposition. Nous avons cependant choisi de traiter cette analyse séparément de la précédente, car elle engage des questions qui ne relèvent plus de la globalité de la planche – comme c'était le cas pour l'hypercadre –, mais de la dialectique entre fond et image que la superposition instaure. La phrase « hachée » correspond à un phénomène d'accumulation phrastique d'éléments de natures diverses (adverbe, interjection, proposition) sans lien logique ni liaison grammaticale. Leur juxtaposition s'opère par des virgules, des tirets voire des points. Ces développements hachés s'étendent souvent sur plusieurs paragraphes, traduisant un rythme effréné – car comme le souligne Jacques Dürrenmatt : « Le "haché" appelle à la "scansion" et donc la profération.[190] ».

Ce genre d'énoncé apparaît tout d'abord dans *Le Horla* de Maupassant, dans la lettre du 25 mai[191], qui décrit la première rencontre nocturne avec le Horla. Le narrateur raconte son cauchemar, à travers une syntaxe encore perturbée par l'épisode traumatique qu'il vient de vivre :

---

[189] J. Baetens, *Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité*, 2020, p. 56.
[190] J. Dürrenmatt, « Style, phrase, rythme « hachés » : quel imaginaire ponctuant de la coupure ? », *Linx*, n° 75, 2017 [consulté en ligne le 16/03/2026], DOI : https://doi.org/10.4000/linx.1882
[191] G. de Maupassant, *op. cit*., p. 27.

Je dors — longtemps — deux ou trois heures — puis un rêve — non — un cauchemar m'étreint. Je sens bien que je suis couché et que je dors,… je le sens et je le sais… et je sens aussi que quelqu'un s'approche de moi, me regarde, me palpe, monte sur mon lit, s'agenouille sur ma poitrine, me prend le cou entre ses mains et serre… serre… de toute sa force pour m'étrangler.

Moi, je me débats, lié par cette impuissance atroce, qui nous paralyse dans les songes ; je veux crier, — je ne peux pas ; — je veux remuer, — je ne peux pas ; — j'essaye, avec des efforts affreux, en haletant, de me tourner, de rejeter cet être qui m'écrase et qui m'étouffe, — je ne peux pas !

Et soudain, je m'éveille, affolé, couvert de sueur. J'allume une bougie. Je suis seul.[192]

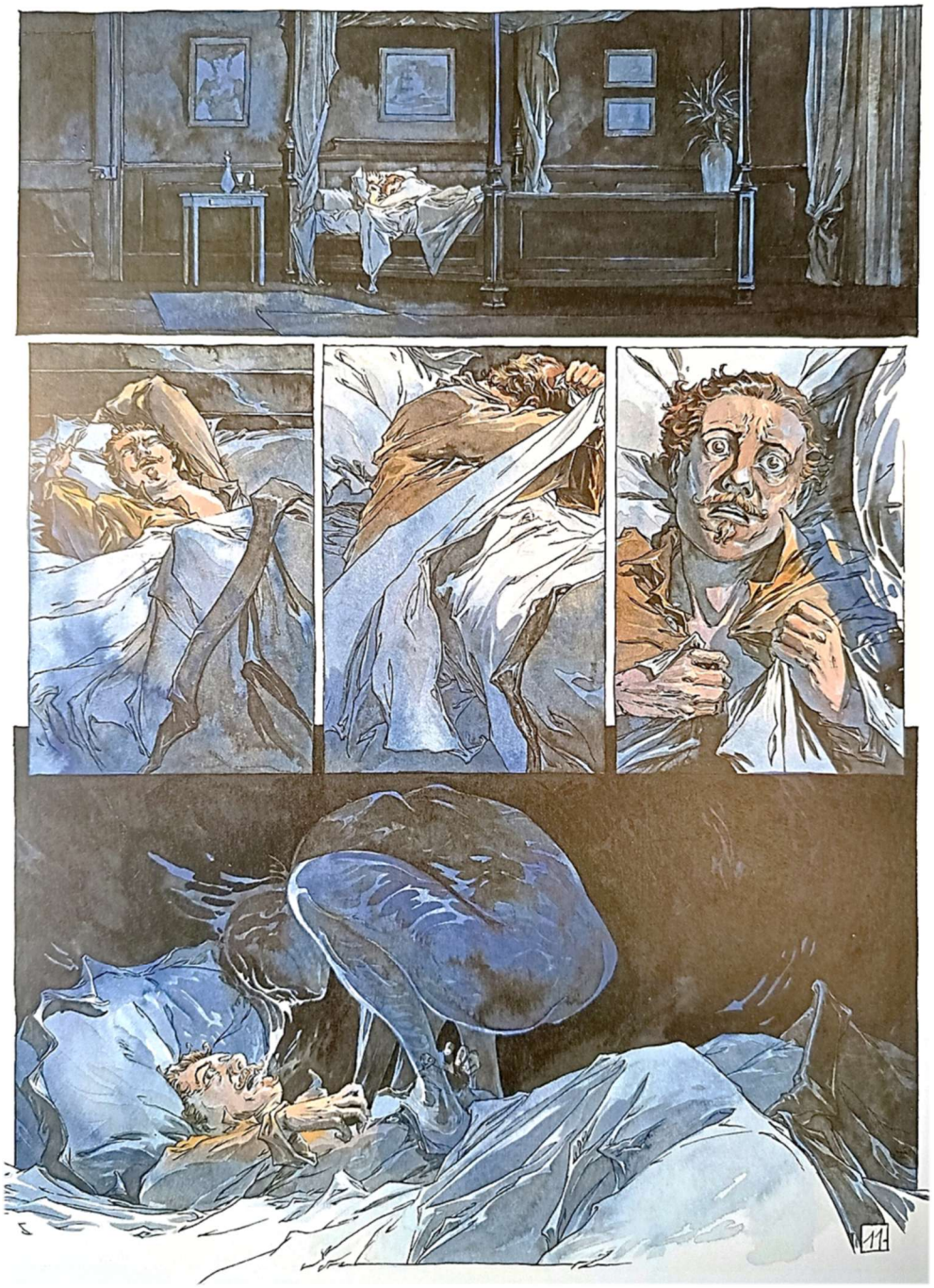


Figure 31: G. Sorel*, Le Horla,* Rue de Sèvres, 2014, planche 13.

[192] *Ibid*.

L'énoncé est marquant : visuellement, les tirets attirent directement l'œil sur les nombreuses ruptures qu'il contient, en plus des virgules et autres points de suspension. À la lecture, c'est la scansion qui surprend : des adverbes sont isolés, des propositions répétées à l'identique et les énumérations retardent toutes les coordinations. Le narrateur se corrige, se répète, se perd dans un ballet sans fin d'impressions qui se superposent. Comment adapter cet épisode nocturne, silencieux, raconté en décalage ? Sorel décide de transférer non pas la syntaxe, qui ne peut être conservée dans une planche muette, mais ce qu'elle traduit, par une superposition également. Sur la planche de l'épisode correspondant (figure 31), on remarque une superposition des trois vignettes centrales, qui recouvrent légèrement le haut de la dernière vignette. Celle-ci, à cause d'un effacement partiel de sa ligne de cadre, semble en plus envahir la page de son dessin. Ce double débordement produit un effet similaire sur le lecteur : les ressentis du narrateur débordent, se contredisent, se superposent. Il s'agit donc bien d'une substitution et non d'un transfert naturel d'un médium à l'autre : on déconstruit la forme de la BD puisqu'on ne peut déconstruire la syntaxe d'une parole muette dans le sommeil. Comme le conclut Ana Luiza Ramazzina Ghirardi dans son analyse de la planche : « C'est à travers ce type d'artifice que la BD se construit comme un récit capable de recréer chez le lecteur l'épouvante initialement véhiculée par le texte écrit[193] ».

Un phénomène comparable s'observe dans le roman de Zweig et son adaptation. Lorsque le Dr B. raconte son enfermement au narrateur, il lui décrit son état de détresse mentale et le caractère aliénant des rares objets qui l'entouraient dans sa chambre :

> Je songeais, je réfléchissais, je raisonnais, je ressassais le moins mot de chaque déposition du juge, je récapitulais chaque question posée, chaque réponse donnée, j'essayais d'évaluer ce qu'ils avaient bien pu porter au procès-verbal […] Et autour de moi, comme toujours, cette unique table, l'armoire, le lit, la tapisserie, la fenêtre, ni distraction, ni livre, ni journal, ni visage étranger, ni crayon pour noter quoi que ce soit, ni allumette pour se distraire, rien, rien, rien. […] toujours la même chose autour de moi, toujours la même chose, la même chose dans toute son épouvante.[194]

Dans cet extrait, la phrase hachée se manifeste avec la même intensité que chez Maupassant : on retrouve des suites de propositions verbales juxtaposées, des parallélismes, une prolifération de virgules, une absence de lien logique entre les énumérations (notamment lors du passage de l'énumération au négatif sans aucun marquage « … la tapisserie, la fenêtre, ni distraction, ni livre… »). L'effet accumulatif entre en tension avec le dépouillement de la situation : l'énumération des rares objets présents traduit l'emprise croissante qu'ils exercent sur l'esprit du narrateur. Sala recourt également à la superposition pour narrer cet épisode d'aliénation

[193] A. L. Ramazzina-Ghirardi, *op. cit*., p. 166.
[194] S. Zweig, *op. cit*., p. 48-49.

(Annexes 1, 2 et 3). Les vignettes représentant les objets recouvrent progressivement la planche de fond, qui montre le visage du Dr B. Ce recouvrement graduel mime la structure répétitive du texte romanesque : de même que les énumérations reviennent en refrain et que le discours se fragmente sous l'effet de l'enfermement, le visage du Dr B. s'efface peu à peu derrière un décor aliénant, jusqu'à n'être plus qu'un fond recouvert par les objets qui l'obsèdent. La BD reproduit ainsi la dialectique intérieur/extérieur qui structure le passage romanesque : ce qui envahit l'esprit du narrateur envahit également l'espace visuel de la planche.

On remarquera à cet égard la nécessité d'étudier de plus près cette dialectique entre illustration de fond et vignettes. Celle-ci semble effectivement correspondre, de manière quasi-systématique, à l'expression de l'opposition de point de vue interne/externe. D'autres BD de notre corpus mobilisent ce même usage de la superposition et ce jeu entre fond et vignettes pour traduire un effet analogue d'aliénation et d'oppression, lorsque la réalité extérieure vient envahir et déstabiliser l'intériorité des personnages. Ce dispositif de superposition est nommé « incrustation » par Groensteen, dans son *Système de la bande dessinée*, qui le pense comme une « figure dont le bénéfice va tantôt à la vignette de fond […], tantôt à la vignette incrustée[195] ». Une des interprétations qu'il attribue lui-même à ce phénomène correspond notamment à l'exemple précédent du *Joueur d'échecs* : « Quelques fois, plusieurs détails sont prélevés, la vignette de fond ménageant de la place à autant de petites vignettes incrustées, qui semblent épeler les ingrédients de la scène représentée[196] ».

Les deux extraits et leurs adaptations témoignent donc d'une résistance des procédés syntaxiques, ici la phrase hachée, à l'adaptation littérale, mais également de la capacité des bédéistes à détourner cette résistance grâce à un déplacement transmédiatique productif. En effet, en passant de la syntaxe à l'organisation interactive des vignettes, l'adaptation devient possible, et les effets stylistiques d'aliénation du sujet sont ici préservés.

1.2.4 Métaphore et comparaison : problèmes de figuration

Au-delà des stylèmes de construction, certaines figures de style présentent également une certaine résistance à l'adaptation lorsqu'elles concernent le sens. On se concentrera ici sur les tropes, définis comme des figures visant à « étendre ou à détourner la signification première d'un terme[197] ». Cet ensemble englobe notamment les figures comparatives : la métaphore et la

[195] T. Groensteen, *Système de la bande dessinée,* 2025*,* p. 166.
[196] *Ibid*., p. 170.
[197] Dernière édition du *Dictionnaire de l'Académie Française*, URL : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A0505

comparaison. Si l'on peut penser instinctivement à une *simple* illustration du comparant afin de les adapter graphiquement, ce n'est en réalité pas si évident. Un problème se pose : métaphore et comparaison opèrent sur le plan discursif, c'est le narrateur ou le texte qui compare, alors que l'image opère, elle, sur le plan narratif ou représentatif. Ces deux plans ne coïncident pas automatiquement, et une figuration simplifierait l'interprétation de la figure en question en l'appauvrissant considérablement. Cette résistance des tropes comparatifs empêche la simple transcription iconique et oblige les adaptateurs à opérer un déplacement, comme nous allons le voir.

Un premier cas confirme cette théorie dans *La Promesse*, et constitue un exemple particulièrement élaboré d'une sorte de figuration médiatisée, c'est-à-dire une illustration de la comparaison non pas directe mais prise en charge par la structure graphique de la planche elle-même. Au tout début de la partie intitulée « Val-de-Grâce » dans le roman, on assiste, à travers les yeux de la jeune narratrice, à l'annonce de la mort de Pierre, son grand-père. Elle raconte ainsi :

> *Comme un écho lointain*, pendant que la voix de ma mère résonnait à ma gauche, je voyais des traces noires se former sur les joues de mon frère et je fixais le grand mur qui me faisait face. J'avais l'impression qu'il se rapprochait et qu'il allait m'écraser. La violence de sa couleur jaune éclata soudain en moi […].[198]

Ici, la comparaison initiale (nous soulignons) établit un ton de détachement pour le reste de la phrase, en opposition à l'oppression ressentie via la personnification du mur. Dans le roman graphique, la planche se construit sur une importante dialectique entre fond et cases (figure 32) : les cases accueillent le récit objectif des événements, tandis que le fond devient l'espace des ressentis et des pensées intérieures de la narratrice. Ainsi, la locution comparative « comme un écho lointain » ne donne pas lieu à une image littérale de l'écho, mais son sémantisme est incarné dans la multiplication de la phrase « Pierre est mort », déclinée en typographies et lettrages variés, qui se répand dans l'angle inférieur droit de la planche. De même, la personnification du mur est adaptée non par un dessin du mur, mais par l'envahissement progressif des écritures qui débordent sur les cases, franchissent les lignes et recouvrent les dessins, reproduisant ce même sentiment d'oppression et d'écrasement. La structure graphique de la BD reproduit alors les effets de sens des tropes de l'extrait, sans jamais illustrer directement ces figures.

[198] M. de Lattre, *op. cit.,* p. 13.



Figure 32: N. Buysse, M. de Lattre, J. Freund, *La Promesse,* Les Presses de la Cité, 2025, planche 8.

Dans l'adaptation du *Joueur d'échecs*, la question des comparaisons atteint une plus grande complexité. En effet, alors que le Dr B. termine son récit en racontant pourquoi il n'a pas pu s'empêcher d'intervenir dans la partie d'échecs du début du roman, il dit : « C'était là pure réaction instinctive, accès compulsif ; je l'ai empêché de jouer ce coup de la manière dont

on attrape impulsivement un enfant qui se penche par-dessus un garde-fou.[199] » Cette comparaison, introduite par une locution conjonctive « à la manière de », pose un problème fondamental : elle opère sur un plan discursif et rétrospectif sans que l'image ne puisse la restituer aisément sans briser le flux narratif. La solution qu'adopte Sala[200] est dès lors « radicale » comme l'explique Baetens, qui s'est également penché sur l'étude de la conservation de ce stylème :

> Comme toutes les figures de sens, les comparaisons sont faciles à dire, mais difficiles à dessiner, sauf au prix de longues et lourdes digressions. La solution que trouve David Sala est radicale, car il supprime le jeu du comparant et du comparé en les mettant au même niveau, c'est-à-dire en les montrant l'un à côté de l'autre, sans le mot « comme »[201]. Elle est aussi subtile, économique et narrativement juste, par quoi il convient d'entendre que sa mise en images de la comparaison ne rompt ni le déroulement, ni la tension du passage.[202]



Figure 33: D. Sala, *Le Joueur d'échecs,* Casterman, 2017, planche 90, case 3.

Figurent alors, dans une même case, le Dr B. en train de raconter la fin de son histoire au narrateur, sur des transats à droite, et sur ce même pont de bateau, un jeune garçon en train d'escalader la rambarde, avant d'être rattrapé par les autres voyageurs présents. Sala juxtapose deux scénettes dont la proximité de lecture crée, chez le lecteur, le même effet de rapprochement et d'analogie que portait la comparaison textuelle. Comme l'a noté Baetens, « en dépit du fait que le rapport passe ici de la comparaison (verbale) à la juxtaposition (visuelle), le sens de l'image est reproduit avec une clarté et une *fidélité* sans faille[203] » : l'adaptation est donc ici à

[199] S. Zweig, *op. cit*., p. 71.
[200] D. Sala, *op. cit*., p. 89-91.
[201] La traduction sur laquelle se base Baetens est différente de la nôtre, d'où le « comme » au lieu de « à la manière ». L'analyse n'est pas affectée : il est question de la présence d'un terme comparatif.
[202] J. Baetens, *op. cit.,* p. 67.
[203] *Ibid*., p. 69.

la fois économique, car ne rompt pas le déroulement du passage, et subtile, car elle tire parti du médium de la BD plutôt que de lui faire violence.

En définitive, ces deux degrés d'adaptations de comparaisons illustrent les différents degrés de résistance des stylèmes singuliers, qui auront plus tendance à fonctionner au cas par cas. Il semble que le plan sur lequel opère la figure détermine le degré de détournement nécessaire : quand la figure est discursive mais que la structure graphique de la planche peut en absorber les effets (*La Promesse*), elle est transposée de manière médiatisée ; quand elle opère sur un plan purement discursif ou rétrospectif (*Le Joueur d'échecs*), elle doit être radicalement déplacée. Cette hypothèse ne remet pas en question la principale conclusion de cette section : les bédéistes parviennent à conserver l'effet des stylèmes en exploitant pleinement les ressources graphiques du médium.

1.2.5 La gradation en couleurs

Les stylèmes examinés jusqu'ici opèrent tous, à des degrés divers, sur un plan statique : qu'il s'agisse de la symétrie d'un parallélisme, de l'organisation spatiale des planches ou d'une comparaison, ces procédés produisent leur effet dans l'instant de la lecture. Un autre type de stylème résiste différemment à la transposition, car son effet ne tient pas à une forme mais à un mouvement : la gradation tire effectivement sa force de la progression, de l'intensification progressive d'un effet en contraste avec ce qui précède. Dans un roman, cette dynamique de montée en tension peut s'appuyer sur l'accumulation et la répétition lexicale, l'accélération rythmique, ou encore la ponctuation – des procédés qui s'inscrivent dans la linéarité de la phrase et du paragraphe. Or la BD, fractionnée en cases, ne dispose pas naturellement de cette continuité progressive. Certains bédéistes utilisent alors la couleur afin de produire une sorte de gradation émotionnelle, rendant alors sensible au lecteur une progression que le texte romanesque exprimait autrement.

Dans un premier exemple tiré du roman de Queneau, *Zazie dans le métro*, et de son adaptation, le dégradé de couleurs se retrouve d'abord au niveau des bulles. Dans la scène partagée par Pédro-surplus et Marceline, à la fin du Chapitre 15, l'homme et la femme débattent de l'orthographe et de la conjugaison du verbe « vêtir ». La dernière réplique de Pédro, saturée par une ponctuation expressive et des interjections, illustre effectivement la montée en tension de la scène :

> Merde, c'est d'un compliqué… Ah ! enfin, des mots que tout le monde connaît…vestalat…. Vésulien… vétileux… euse… ça y est ! Le voilà ! Et en haut d'une page encore. Vêtir. Y a même un accent circonchose. Oui : vêtir. Je vêts… là, vous voyez si je m'esprimais bien tout à l'heure. Tu vêts, il vêt, nous

> vêtons, vous vêtez… vous vêtez… c'est pourtant vrai… vous vêtez… marant… positivement marant… Tiens… Et dévêtir ?... regardons dévêtir… voyons voir… déversement… déversoir… dévêtir… Le vlà. Dévêtir vé té se conje comme vêtir. On dit donc dévêtez-vous. Eh bien, hurla-t-il brusquement, eh bien, ma toute belle, dévêtez-vous ! Et en vitesse ! à poil ! à poil ![204]

On y observe bien les procédés précédemment cités en guise d'exemples : une ponctuation expressive entre points de suspension et prolifération d'exclamations à la fin, des interjections, ou encore des répétitions lexicales strictes en épizeuxe. Tous ces éléments convergent vers une construction de l'intensité et de l'énervement du personnage. Dans la BD, Oubrerie doit couper des passages de cette conséquente réplique, et même s'il conserve quelques ponctuants et interjections, il se sert des couleurs des bulles pour appuyer cette gradation. On part du blanc, au rose pâle, puis plus foncé, jusqu'au rouge saillant (figure 34). Il traduit ainsi visuellement la gradation de l'énervement grâce à une progression chromatique : les bulles de Pédro se teintent progressivement au fil de son agacement croissant. Ce passage constitue une véritable gradation picturale, où l'espace même de la bulle devient le support de l'intensité émotionnelle, couplé au lettrage en gras, dont on a déjà analysé l'utilisation expressive[205]. La couleur ne décore plus : elle quantifie la tension et l'intensité du discours.



Figure 34: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro,* Gallimard, 2008, planche 58, cases 3-6.



Figure 35: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro,* Gallimard, 2008, planche 22, cases 1-2.

Au-delà des bulles, ce sont parfois les cases tout entières et leurs illustrations qui voient leur palette chromatique se dégrader et signifier une tension grandissante. Dans *Zazie dans le métro* toujours, ce phénomène apparaît lors de la course-poursuite entre Zazie et ce même Pédro[206]. Cette scène, accélération soudaine dans l'économie du roman, est décrite avec une abondance marquante de verbes au présent de narration, tous des procès dynamiques décrivant

[204] R. Queneau, *op. cit*., p. 164-165.
[205] Chapitre II, p. 60-61. Chapitre III, p. 80.
[206] R. Queneau, *op. cit*., p. 56.

des mouvements (« elle se lève », « se carapate », « se glisse », « file droit », « vire sec », etc.), parsemés d'indications locatives en collocations (« tantôt à droite, tantôt à gauche »). Ce réseau stylistique construit une accélération du rythme et contraste avec le précédent paragraphe. Oubrerie se sert à nouveau de la couleur rouge pour signifier cette accélération et ce dynamisme soudain, avec laquelle il teinte toutes les cases concernées (figure 35). Sur le plan graphique, plusieurs choix plastiques amplifient cet effet en plus du jeu chromatique : les émanatas[207] d'abord, qui créent le mouvement, ainsi que le format des cases, qui se standardise en petits carrés, régulièrement alignés, dont la répétition cadencée mime visuellement le dynamisme de la fuite.

C'est dans *La Promesse* que la couleur atteint sa fonction expressive la plus radicale, au point de s'accompagner d'un changement de style de dessin. Alors que la famille de la narratrice visite un cimetière, Marie demande à son père s'il s'agit de l'endroit où sont enterrés ses parents, déclenchant alors une soudaine fureur chez lui : « Tu es idiote ? Tu le fais exprès ? Tu sais très bien que mes parents n'ont pas eu de tombe ![208] ». Ces interrogatives sans inversion sujet/verbe, marquées uniquement par le ton du locuteur, signalent l'expressivité brusque de son père et la violence de ses mots. C'est un changement brutal, signifié dans le roman par la réaction de la jeune fille : « J'étais tétanisée. ». Dans le roman graphique (figure 36), le contraste et la tension spécifique à cette scène sont rendus via l'utilisation du noir et blanc, en opposition à la palette chromatique automnale des planches précédentes. Ce noir et blanc résulte d'un changement de style de dessin : c'est un trait noir, couleur du deuil, qui gribouille les silhouettes de Marie et de son père, ainsi que les mots de celui-ci. Cette typographie et ce style traduisent l'agressivité des paroles et leur effet sur la narratrice. La personnification de la colère qu'exprime le roman (« la colère de mon père m'a engloutie tout entière et ne m'a plus lâchée ») se trouve ainsi anticipée graphiquement : la ligne noire qui dévore la silhouette de Marie incarne littéralement l'engloutissement avant même que les mots ne le nomment. D'ailleurs, le trait noir enrichit tout un réseau de significations : il est visuellement identique à celui qui s'échappe des cheminées lorsque Marie évoque Auschwitz. Cette homologie graphique établit un lien entre deux violences – la colère et le génocide – de la même manière que la narratrice tisse elle-même des liens entre son histoire personnelle et le traumatisme collectif.

---

[207] F. Perget, *op. cit*., p. 307-306. Les émanatas se définissent comme des « signes graphiques spécifiques au langage de la [BD]. Associées à une représentation graphique, elles permettent de lui apporter une information supplémentaire (retranscrire un mouvement, exprimer un état ou une qualité passagère, etc.). Extradiégétiques, ces signes ne sont destinés qu'au récepteur. Contrairement aux idéogrammes et autres signes typographiques, ils n'ont donc pas de valeur discursive ou narrative et ne peuvent être inscrits dans des phylactères. »

[208] M. de Lattre, *op. cit.*, p. 24-25.

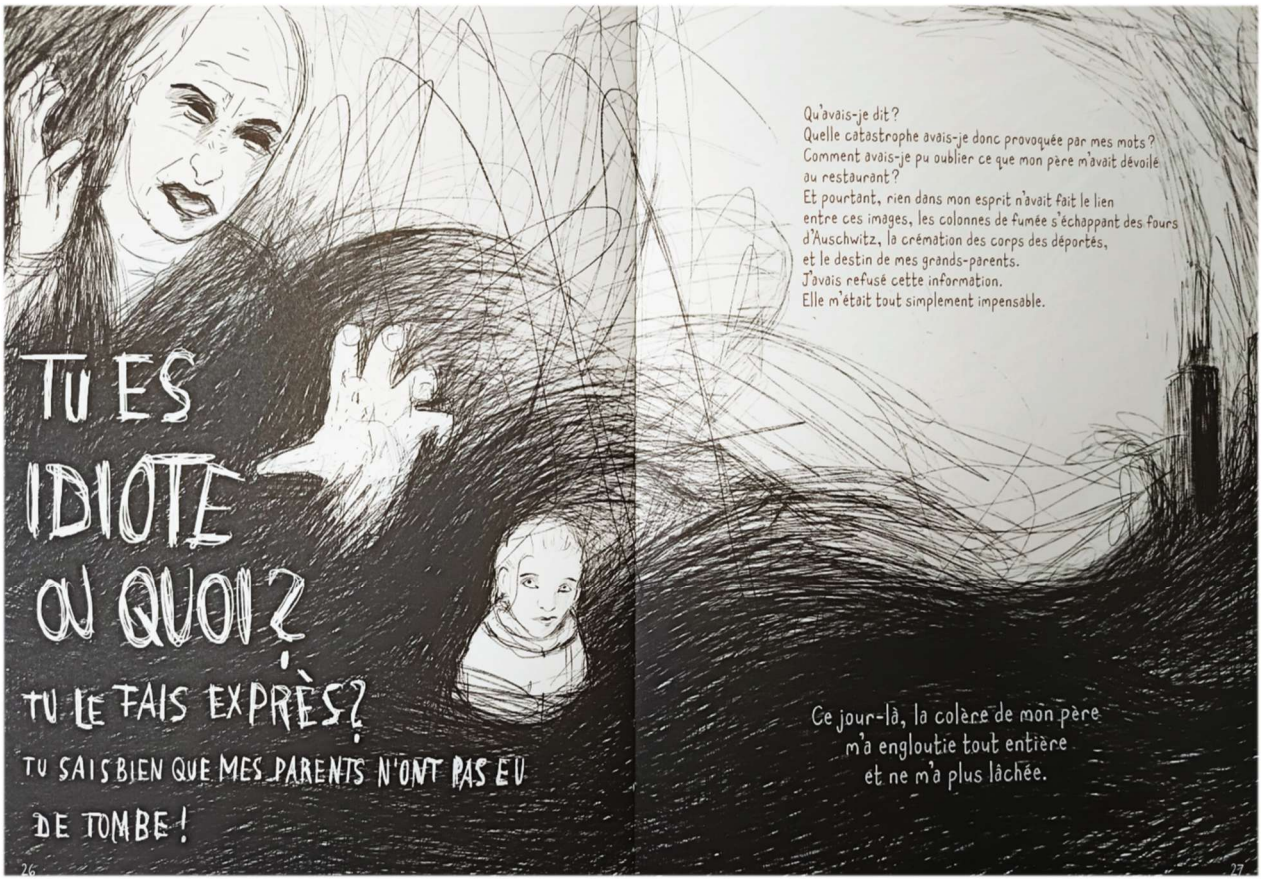


Figure 36: N. Buysse, M. de Lattre, J. Freund, *La Promesse,* Les Presses de la Cité, 2025, planches 26-27.

Ces trois exemples illustrent l'utilisation créative des dégradés de couleurs par les adaptateurs pour outrepasser la résistance que présente la gradation lors de l'adaptation. Applicable à tous les éléments graphiques de la planche (phylactère, case ou trait), la couleur module la tension des scènes concernées, et équivaut au dynamisme graduel de la gradation romanesque, difficilement adaptable du fait de sa construction en réseau stylistique. Ce stylème singulier voit ainsi son effet conservé, grâce à une réappropriation technique des outils bédéiques à disposition.

Ces cinq cas d'analyse ont mis en lumière différents stylèmes singuliers et les stratégies déployées par les bédéistes pour les adapter. Une logique commune émerge alors lors de l'adaptation résistante des stylèmes singuliers : face à l'impossibilité de reproduire la forme, les bédéistes cherchent systématiquement à en transposer l'effet. De plus, ce déplacement n'est jamais identique d'un stylème à l'autre, ni d'un adaptateur à l'autre : il peut opérer à l'échelle de la case comme de la planche entière, mobiliser la couleur, la typographie, la structure ou la disposition des cases. Il semble d'ailleurs que les solutions d'adaptation varient également selon les stylèmes, selon qu'ils agissent sur la syntaxe ou au niveau du sens. Dans tous les cas, les stylèmes de littérarité singulière ont ici présenté une résistance et la nécessité d'un

détournement des ressources médiatiques via un geste créatif délibéré, là où l'adaptation naturelle n'en avait pas besoin.

Cette première partie a examiné les cas de résistance dans le processus d'adaptation des stylèmes romanesques en BD. En effet, certains traits stylistiques nécessitent un travail créatif et technique pour les bédéistes, qui parviennent à conserver les effets stylistiques des stylèmes concernés. La transposition stylistique se voit déplacée, assez souvent, du champ textuel au champ structurel, mais est également très variable selon l'œuvre, l'auteur, le type de figure et l'adaptateur. C'est le passage d'une logique de transcription à une logique de substitution. Les stylèmes génériques, bien que plus proches des conventions partagées par les deux médiums, ne sont pas totalement à l'abri de résistances, mais celles-ci restent plus rares et se résolvent par une modulation légère des outils existants. Les stylèmes singuliers, eux, exigent un geste créatif bien plus délibéré : la résistance y est la norme plutôt que l'exception. Cette partie a mis en évidence comment les bédéistes contournent les contraintes du médium – mais également comment ces contournements restent la preuve de la grande médiagénie de la BD, dont les résistances ne sont pas un obstacle à l'expression. Il s'agira désormais de se demander si certains stylèmes résistent au point de ne pouvoir être ni transposés ni contournés.

2. Limites et contraintes lors de l'adaptation :

Les analyses précédentes ont montré que la résistance des stylèmes à l'adaptation ne signifie pas nécessairement une perte : par un travail de substitution et de déplacement, les bédéistes parviennent à conserver l'effet des stylèmes romanesques qui n'ont pas d'équivalences naturelles dans le langage graphique. Ce procédé, que l'on avait qualifié de négociation, suppose donc une marge de manœuvre créative suffisante pour que la résistance soit surmontable. Or d'autres stylèmes ne bénéficient pas de cette marge. Certains se heurtent à des obstacles qui ne relèvent plus du défi créatif mais de la contrainte structurelle. En effet, nos exemples illustreront des cas où la BD appauvrit l'expression de certains éléments – une preuve de sa limite à adapter tous les stylèmes romanesques mais surtout d'une limite de l'intersémioticité. Ces contraintes du médium BD peuvent être de deux ordres : certaines tiennent de la forme propre de la BD elle-même, tandis que d'autres relèvent des choix qui encadrent sa réalisation – motivations éditoriales, définition d'un lectorat cible et volonté(s) de

simplification. Dans les deux cas, il s'agira désormais de montrer non plus comment l'adaptation surmonte la résistance des stylèmes, mais comment elle la révèle.

2.1 *Selon le médium : forme de la BD*

Le premier contexte qui révèle une adaptation stylistique limitée concerne la compatibilité des médiums. Il semble que certains stylèmes, en raison de leur résistance au langage graphique, soient la preuve d'une médiagénie incomplète, ou du moins, fragilisée. Nous avions défini ce concept dans le Chapitre I[209] comme l'affinité entre un média et son contenu, qui se manifeste lorsque celui-ci parvient à exprimer ce contenu de manière optimale, jusqu'à permettre une mise en valeur des moyens d'expression propres au média concerné. Or les exemples que l'on va aborder sont la preuve, au contraire, de moments d'insuffisance de cette médiagénie : le langage graphique ne parvient pas à exprimer le contenu romanesque de la meilleure des manières car peine à conserver les stylèmes concernés. Certaines propriétés du médium rendent structurellement difficile l'expression de phénomènes stylistiques que le roman réalise aisément.

2.1.1 Un exemple de stylème limité dans la BD ?

Un premier exemple concerne l'expression de la simultanéité temporelle, que le roman rend aisément quand le langage graphique de la BD peine à la restituer. Si l'on a vu que la BD facilite l'expression de la simultanéité entre les scènes grâce au *strip*[210], ce n'est pas le cas dans un même dialogue, à l'échelle des répliques. En effet, la BD est un « art séquentiel[211] », dont la lecture linéaire est soumise au « découpage[212] » de la planche en différentes unités. Groensteen parle même d'un « espace compartimenté[213] » qui impose au discours d'être « discontinu, elliptique, saccadé[214] ». Or la simultanéité veut que deux événements se produisent au même moment, ce qui contredit structurellement ce « régime ordinaire de la consécution séquentielle entre vignettes juxtaposées[215] » : là où le roman peut superposer deux procès notamment grâce à la syntaxe (subordination, gérondif, etc.), la BD est contrainte de les distribuer séparément, instaurant mécaniquement une relation d'avant/après.

---

[209] Chapitre I, p. 19.
[210] Chapitre II, p. 75-76.
[211] T. Groensteen, *op. cit.*, p. 29.
[212] *Ibid*., p. 46.
[213] *Ibid*., p. 61.
[214] *Ibid*., p. 82.
[215] *Ibid*., p. 171.

Dans l'adaptation de *Zazie dans le métro*, Oubrerie fait face à cette difficulté. Les incises dans le roman de Queneau regroupent souvent un verbe de parole et un gérondif d'action, forme typique de l'expression de deux procès en simultané. Comment conserver discours et action et les faire se dérouler en même temps ? Dans un premier cas, alors que Zazie, Gabriel et Charles sont en haut de la Tour Eiffel, Gabriel a le vertige et dit : « Merde, dit-il en reculant, ça me fout le vertige[216]. ». Dans la BD, Oubrerie conserve cette réplique (figure 37), la transfère dans une bulle qui apparaît cependant lorsque Gabriel est penché en avant. C'est seulement dans la vignette suivante, avec en plus un changement de *strip* entre les deux, que Gabriel est montré comme « se reculant » et s'éloignant du bord. Ainsi, on perd la simultanéité du gérondif, puisque la réplique est coupée de l'action de recul de Gabriel. Quelques pages plus tard dans le roman, un nouveau cas de gérondif apparaît dans une incise : Charles en a marre de Zazie, qui le harcèle de questions sur sa vie, et se plaint à Gabriel « en gémissant[217] ». Ici ce n'est pas une action physique qui se déroule en même temps que la réplique mais un procès sonore, un gémissement. Oubrerie, choisit alors de conserver réplique *et* gémissement mais est contraint de les séparer, encore une fois : l'onomatopée du gémissement (« Gnnnn. ») occupe une bulle, tandis que la réplique en occupe une autre, qui plus est à nouveau dans une autre vignette, ce qui appuie cette absence de simultanéité. Ces deux exemples illustrent bien un cas d'adaptation limitée au sens défini plus haut : Oubrerie ne néglige ni la réplique ni l'action ou le procès sonore qui l'accompagne. Il conserve le stylème mais celui-ci est altéré : il perd un élément de son expression, la simultanéité. La séquentialité de la case et des bulles contraint à une succession là où la phrase de Queneau superposait deux procès dans un même instant syntaxique. Comme l'explique Groensteen, « si plusieurs locuteurs cohabitent à l'intérieur d'une même vignette et se répondent, leurs prises de parole ne pouvant être synchrones, chacun



Figure 38: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro,* Gallimard, 2008, planche 29, case 4.



Figure 37: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro,* Gallimard, 2008, planche 32, cases 1-2.

[216] R. Queneau, *op. cit.*, p. 86.
[217] R. Queneau, *op. cit.*, p. 91.

vit “à l’heure de sa bulle’’, selon l’expression de Harry Morgan[218] ». Le stylème est donc bien présent, mais amputé de sa dimension temporelle, ce qui en altère fondamentalement l’effet : on perd la tension dramatique ou comique que crée la superposition des procès, cette impression d’instantanéité où parole et action se fondent en un seul geste narratif.

Néanmoins, il convient de nuancer : la contrainte n’est pas absolue et le rapport entre BD et simultanéité peut presque s’inverser, au niveau de la superposition des scènes ou même au niveau des répliques. Ainsi, là où le roman est contraint de linéariser deux répliques prononcées en même temps :

> – C’est comme ça qu’elle est quand elle a un jules, dit Zazie, la famille ça compte plus pour elle.
>
> – A rvoir, ma chérie. A rvoir, Gaby.[219]

Oubrerie parvient, cette fois-ci, à rétablir une impression de simultanéité en plaçant les deux bulles dans une même case, avec une typographie réduite pour celle de la mère de Zazie, suggérant l’effet de lointain et la coïncidence temporelle des deux prises de parole. C’est ici le langage graphique qui se rapproche de la simultanéité. Il semblerait qu’à l’échelle de la case la BD puisse davantage envisager de parvenir à rendre la simultanéité, tandis qu’à l’échelle du *strip* (entre cases), la séquentialité s’impose automatiquement.



Figure 39: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro*, Gallimard, 2008, planche 3, case 9.

La conservation stylistique est donc instable, soumise à des variations que le bédéiste résout au cas par cas. Cette plasticité invite à envisager d’autres stylèmes soumis à des contraintes similaires, que la structure du médium bédéique rend difficilement transposables.

2.1.2 Autres phénomènes : modalisation, temps, polyphonie, …

Au-delà de ce cas particulier de la simultanéité, d’autres phénomènes viennent compléter notre examen des stylèmes résistants dont l’adaptation graphique est limitée, contrainte, à cause du médium lui-même.

Si on vient de voir que la simultanéité présentait une difficulté lors de l’adaptation, selon ce qu’elle concerne (dialogue ou scène), rendant alors son transfert graphique soit limité et soit facilité par la BD, c’est la temporalité romanesque, de façon plus générale, qui peut être considérée de prime abord comme peu « BD-compatible ». La BD est une forme

[218] H. Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, L’An 2, p. 137, cité par T. Groensteen, *op. cit.*, p. 119.
[219] R. Queneau, *op. cit.*, p. 10.

fondamentalement discontinue, qui raconte via des cases, chacune séparée par les ellipses que sont les espaces inter-iconiques. Ainsi, on peut penser qu'elle rencontre des difficultés à rendre des cas spécifiques de régimes temporels romanesques. En effet, comment traduire la durée subjective d'un long épisode de méditation dans une case qui fige un instant par le dessin ? Ou encore, comment rendre un épisode de flux de conscience dans des cases ou *strips,* qui imposeraient un découpage et des frontières à un procédé qui consiste précisément en leur abolition ? Si ces stylèmes temporels se heurtent donc à des contraintes expressives réelles dans le passage au langage graphique, ils ne s'avèrent pas pour autant intraduisibles : les bédéistes trouvent généralement les moyens d'en préserver les effets, grâce à des évolutions constantes et innovantes[220].

Il s'agit du même principe pour le rythme, souvent exprimé par la syntaxe de la phrase dans le roman. Logiquement contraint par les coupes et la compression textuelle des adaptations, le rythme ne se conserve pas par la syntaxe mais d'une autre manière, propre à la BD. L'hypercadre a déjà été présenté comme une manipulation courante du rythme bédéique. À cela s'ajoute la quantité d'information des cases (« plus une case est sémantiquement riche, […] plus le rythme de lecture tend à se ralentir[221] » et vice-versa), la régularité des structures des planches et des dimensions des cadres, etc. Ainsi, le rythme ne disparaît pas à la transposition mais change radicalement de support : d'un phénomène syntaxique et verbal, il devient visuel et spatial, propre au médium bédéique. Le rythme phrastique du roman reste cependant, lui, intraduisible dans le passage à l'image.

La modalisation fait également partie des traits stylistiques qui peuvent voir leur transfert stylistique du roman à la BD limité. La modalisation d'un énoncé correspond à l'ensemble des marques par lesquelles l'énonciation exprime son attitude par rapport à son énoncé : le doute, la certitude, l'ironie, le jugement, etc. Elle est fondamentalement discursive (dans les adverbes, les temps verbaux, les verbes modaux, ou encore le lexique). Or comment reproduire dans la BD le doute de la modalisation épistémique, par exemple, si le texte est coupé ? L'image, elle, tend à montrer le factuel. La case a une force assertive naturelle : elle donne à voir, ce qui équivaut à affirmer. Comme précédemment, cette contrainte peut néanmoins être dépassée en considérant la possibilité pour le dessin de prendre en charge une sorte de modalisation visuelle (l'« ocularisation » chez Ann Miller), qui contrebalancerait l'absence de modalisation textuelle.

---

[220] T. Groensteen, *op. cit*., p. 447, souligne que « des ouvrages tels qu'*Une petite mort*, d'Alan Moore et Oscar Zarate, *Cité de verre*, de David Mazzucchelli et Paul Karasik (d'après le roman de Paul Auster) ou *Cages* de Dave McKean se sont essayés avec succès […] au "*stream of consciousness*" ».
[221] J. Baetens, *op. cit.,* p. 109.

Un trait hésitant, une colorimétrie particulière, un cadrage déstabilisant peuvent signaler un point de vue incertain, rêvé, ou subjectivement filtré. Il est donc encore question d'un déplacement. L'ironie quant à elle, fait partie des procédés de l'implicite, qui dépendent également du seul niveau discursif, et qu'on peut également difficilement imaginer transposable sans perdre ce caractère de sous-entendus.

Nous terminerons ce parcours par la polyphonie. Elle est définie par Gilles Philippe comme « les faits de point de vue, de discours indirect libre, de contamination lexicale… et autres procédés techniques qui témoignent d'une hybridation énonciative, c'est-à-dire d'un effet de superposition des locuteurs[222] ». La BD, qui possède la bulle et le cartouche comme unités énonciatives, a donc du mal à rendre cette fluidité polyphonique, puisque ces outils cloisonnent les voix là où le roman peut les faire se superposer, se contaminer ou se confondre. Le discours indirect libre, par exemple, où la voix du narrateur et celle du personnage fusionnent de façon indécidable, devient presque impossible à rendre en BD sans lever l'ambiguïté, puisque la forme graphique de l'énoncé désigne toujours son énonciateur. On pourrait envisager de retirer l'appendice qui fait le lien entre le discours et son locuteur – cela permettrait de retirer l'ancrage énonciatif des paroles et de les rendre impersonnelles comme on l'a déjà vu. L'autrice Posy Simmonds semble avoir trouvé une autre solution. En 1997, elle publie sous forme de feuilleton une adaptation de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Deux ans plus tard, son œuvre est publiée en roman graphique : *Gemma Bovery*. Flaubert est connu pour la polyphonie déployée dans son œuvre, qui joue un rôle clé dans le processus de dépersonnalisation de la narration, en multipliant les points de vue et en neutralisant celui du narrateur. Le pronom « on », le discours indirect libre, les italiques ainsi que toutes les formes de discours rapporté produisent cette superposition des voix. Et si l'œuvre de Simmonds s'éloigne de celle de Flaubert au niveau de l'histoire et du style, certains stylèmes, dont la polyphonie, semblent pourtant conservés. En effet, Simmonds, grâce au format du roman graphique, prend des libertés avec la structure bédéique et utilise le collage. Paragraphes de textes sur fond blanc, vignettes de BD avec ou sans cadre, lettres réelles écrites à la main avec une typographie différente, pages de journaux, schémas – Simmonds crée un réel iconotexte fait de collages et de lettrages très variés (figure 40)[223]. On peut alors considérer que cet agencement composite est une forme d'expression polyphonique, puisque réunit une mosaïque de voix. Il semble que ce soit la liberté formelle et innovante du roman graphique qui permette cette équivalence, *Gemma Bovery* se situant, avec ses pages de texte, collages et lettrages hétérogènes, à la limite

[222] G. Philippe, « Dialogisme » dans M. Jarrety, *op. cit*., p. 124.
[223] P. Simmonds, *Gemma Bovery*, 2014 [1999]. L'œuvre ne contient pas de pagination.

entre BD et roman illustré. On pourrait alors objecter que c'est au prix d'un écart par rapport aux codes bédéiques traditionnels que Simmonds parvient à la polyphonie. Cependant, il ne s'agit pas de montrer que la BD classique peut rendre la polyphonie, mais que l'évolution du genre ouvre de nouvelles possibilités. Le développement du roman graphique pourrait ainsi s'accompagner de l'arrivée de techniques graphiques capables de résoudre les contraintes nées du passage du roman à la BD.

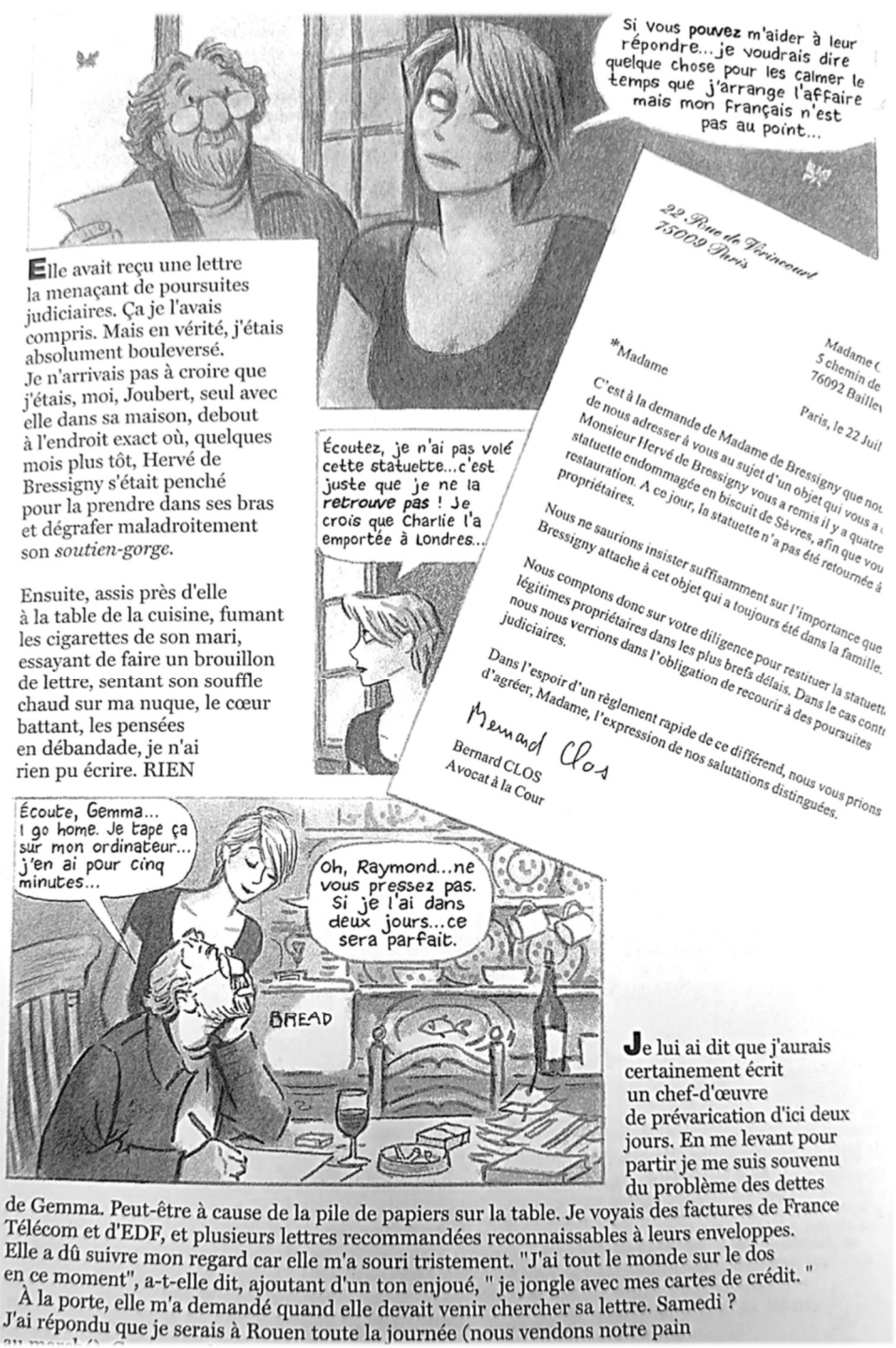


Figure 40: P. Simmonds, *Gemma Bovery,* Denoël, 2014.

Au terme de cette réflexion, il est désormais clair que la forme et la nature même du médium BD sont à l'origine de contraintes limitant l'adaptation stylistique. La médiagénie s'avère en effet insuffisante : le genre bédéique ne met pas en valeur les stylèmes romanesques, mais fragilise au contraire leur expression et leur efficacité. Cependant, aucune limite n'a semblé définitive : l'évolution des techniques ainsi que le développement de formes moins traditionnelles et canoniques ouvrent la voie à de nouvelles solutions stylistiques qui parviennent à trouver des équivalences aux stylèmes romanesques. C'est ce qu'illustre le développement du roman graphique, qui élargit la marge de manœuvre du bédéiste en lui permettant de contourner les contraintes et obstacles structurels du médium que les adaptations en BD traditionnelles ne pouvaient que révéler – sans pour autant les effacer entièrement.

2.2 *Selon la motivation : choix éditoriaux*

Le deuxième contexte de contraintes, après les cas relevant de la médiagénie de la BD avec le style romanesque, concerne la motivation de l'adaptation. On passe ainsi d'une question de capacité (peut-on transposer ce stylème ?) vers celle de volonté (choisit-on de le transposer, et au profit de quoi ?). En effet, selon que l'adaptation graphique soit motivée par l'insertion dans une série ou une collection, une volonté personnelle de l'auteur, ou encore l'ouverture à un lectorat spécifique, les contraintes sur la conservation des stylèmes ne seront pas les mêmes. Les motivations éditoriales qui président à une adaptation graphique sont donc multiples et variables mais elles ont en commun de pouvoir orienter l'adaptation dans un sens qui s'éloigne du stylème romanesque source, non par impossibilité technique mais par arbitrage. Par exemple, si l'œuvre adaptée se destine à une collection jeunesse, le bédéiste aura tendance à opérer des coupes du texte source pour le raccourcir ou encore des modifications du langage et du style du texte, pour le rendre plus accessible, limitant alors l'adaptation des stylèmes concernés par les passages visés.

2.2.1 Simplification narrative ?

Parmi les choix éditoriaux les plus récurrents dans l'adaptation graphique, la simplification narrative constitue un arbitrage significatif, dans la mesure où elle touche à la structure même du récit source. Elle ne résulte pas d'une impossibilité technique propre au médium bédéique, mais d'une volonté de lisibilité ou d'accessibilité orientée vers un lectorat cible. Elle peut prendre des formes variées : suppression de personnages secondaires jugés non

nécessaires à la compréhension de l'intrigue principale, fusion de séquences événementielles afin d'anticiper une surcharge d'informations, réduction des niveaux de narration enchâssés ou du moins leur clarification, ou encore, comme nous allons le voir, réaménagement de l'ordre chronologique du récit.

En effet, l'un des stylèmes les plus exposés à ce type d'arbitrage est d'ordre chronologique. Dans les récits romanesques, on trouve souvent des structures enchâssées ou une organisation temporelle non linéaire, jouant entre prolepses et analepses pour créer de la profondeur narrative. Or cette complexité structurelle est également vectrice de difficultés pour des publics moins aguerris. Dans un souci d'économie et de simplification, une telle structure sera fréquemment réaménagée dans les adaptations en BD au profit d'une chronologie plus fluide. Dans l'adaptation de *L'Étranger* par Ferrandez, deux enchâssements camusiens retrouvent ainsi leur position chronologique correcte. Le premier concerne la conversation de Meursault avec le concierge, qui est racontée après que ce dernier l'a emmené voir le directeur puis sa mère, alors qu'elle a eu lieu avant ces rencontres, au moment de son arrivée à l'asile. Dans le roman, Meursault rapporte cette conversion avec du discours indirect et du plus-que-parfait, marquant ce décalage temporel : « Puis je me suis souvenu qu'avant de me conduire chez le directeur, il m'avait parlé de maman. Il m'avait dit qu'il fallait l'enterrer très vite, […][224] ». Dans la BD, cette conversation est replacée au moment de son arrivée : (Annexe 4). De façon similaire, Ferrandez rétablit l'ordre chronologique de son arrivée en prison : son entrée dans la cellule remplie, un premier entretien avec le juge, sa rencontre avec son avocat puis le second entretien. Dans la seconde partie du roman, Camus raconte son arrivée dans la cellule dans le deuxième chapitre, après avoir consacré le premier aux entretiens avec le juge et l'avocat. Certes, le rétablissement de la linéarité narrative efface la médiation subjective du narrateur – le lecteur ne perçoit plus les événements à travers les souvenirs de Meursault et les reçoit directement, dans leur ordre chronologique. On perd ainsi l'effet de distanciation propre à la voix du narrateur, ce décalage, et la froideur typique qui en découle. Mais cette simplification narrative a ses avantages : rendre le récit accessible à un lectorat plus large et préserver l'économie narrative propre à la BD en évitant de consacrer des planches entières à restituer des effets de mémoire complexes. Ferrandez peut alors inclure davantage de matière romanesque sans alourdir le rythme de lecture.

Cette tendance à la linéarisation ne se limite pas d'ailleurs à la structure narrative du récit : elle s'étend jusqu'au traitement de la ponctuation camusienne. Le passage du discours indirect

[224] A. Camus, *op. cit*., p. 15-16.

romanesque au discours direct imposé par la forme bédéique conduit Ferrandez à intervenir sur la ponctuation du texte. En effet, comme le démontre Edoardo Cagnan, la déponctuation constitue un stylème à part entière chez Camus : le point simple, systématiquement privilégié au détriment de toute ponctuation expressive, traduit l'incapacité de Meursault à interpréter les actes illocutoires qui l'entourent[225]. Dans la version graphique, Ferrandez adopte une stratégie hétérogène de fluidification et recourt, soit à des points de suspension qui relient les bulles successives et marquent la linéarité énonciative du discours, soit au rétablissement d'une expressivité de la ponctuation que Camus avait délibérément neutralisée, contribuant ainsi à rendre la réception du texte plus accessible.

La simplification narrative apparaît ainsi comme un choix éditorial assumé qui, sans viser une transposition stylistique complète des stylèmes romanesques, en assure néanmoins une conservation fonctionnelle. Que ce soit à l'échelle macro-structurelle du récit par le réagencement chronologique, ou à l'échelle micro-structurelle de la ponctuation, l'adaptation graphique répond dans les deux cas à une même volonté de simplification et donc d'accessibilité. Certes, elle ne supprime pas le stylème romanesque source mais le reconfigure, privilégiant alors la clarté de la réception sur la fidélité à l'original.

2.2.2 Simplification linguistique ?

Outre la simplification narrative des œuvres sources, les adaptateurs procèdent souvent à une simplification linguistique. Ce choix éditorial répond à plusieurs objectifs. Il s'agit d'abord de rendre accessibles des romans dont la langue peut sembler difficile (par son lexique, sa syntaxe ou encore son registre) à un public peu familier de telles œuvres et phénomènes langagiers. La simplification peut également relever d'une logique de condensation : la BD impose une économie verbale qui privilégie une lecture rapide et fluide. Dans certaines collections à visée pédagogique, l'enjeu des adaptations en BD est surtout de faire découvrir le contenu, l'intrigue ou les enjeux historiques, plutôt que le contenant, le style. Cela conduit naturellement à une volonté de simplifier la langue et d'en retirer certains phénomènes stylistiques. Enfin, il faut prendre en considération la part d'appropriation de l'auteur de la BD, qui participe aussi à ces motivations, et qui peut choisir d'ajouter son propre style à travers les textes et non seulement dans le dessin, ce qui contribue également à transformer le style de l'œuvre source.

[225] E. Cagnan, *op. cit*., p. 67-81.

Prenons par exemple le roman de Queneau, *Zazie dans le métro*. Cette œuvre constitue un cas emblématique de l'écriture singulière de Queneau, notamment à cause de sa surcharge stylistique volontaire : sa langue, qualifiée de « néo-français » par l'auteur lui-même, repose sur un mélange de néologismes, de contrastes de registres, de déformations phonétiques, d'oralité exacerbée et d'effets sonores qui participent pleinement de son esthétique. Baetens parle à propos de *Zazie* d'« un feu d'artifice du néo-français à la Raymond Queneau », tout en soulignant le paradoxe d'un nouveau langage qui n'y serait plus que « des bizarreries solidement serties dans un cadre surécrit, stylisé à outrance[226] ». Il pointe ainsi la tension constitutive d'une langue qui se veut populaire et spontanée mais qui est en réalité très construite. Cette singularité linguistique, qui fait la richesse du texte, constitue en même temps un obstacle pour une adaptation destinée à un lectorat plus jeune, car ces procédés compliquent la lisibilité et la compréhension immédiate du texte. En effet, comme le rappelle Baetens, l'adaptation d'Oubrerie s'adresse à un public très spécifique puisque « publié par Gallimard Jeunesse, alors que le péritexte éditorial mentionne explicitement que le livre de Raymond Queneau est disponible en Folio Junior[227] ». Oubrerie vise donc un public jeune, mais en même temps, une certaine fidélité à l'œuvre source. De manière générale, les néologismes, les déformations phonétiques ou les familiarités les plus exagérées ne sont pas conservés à cause des coupes textuelles. Il est indispensable de noter qu'Oubrerie, lui aussi, en plus de la simplification linguistique, choisit l'allégement narratif en coupant la plupart des scènes qui ne concernent que les personnages secondaires. Concernant les phénomènes langagiers, on observe moins une disparition qu'une réduction quantitative : Oubrerie choisit d'en maintenir quelques-uns, les plus emblématiques, pour rappeler la voix singulière de Queneau, mais en élimine aussi afin de préserver la fluidité de lecture. Ce choix permet d'éviter la surcharge graphique que provoquerait une accumulation de formes atypiques dans les bulles, tout en conservant l'effet stylistique essentiel.

Après le cas de *Zazie dans le métro*, où la simplification linguistique répond à une surcharge stylistique fondée sur l'invention verbale, un autre type de difficulté apparaît dans l'adaptation du *Horla*. Ici, ce n'est plus l'excès de langue qui pose problème, mais au contraire son opacité et son indétermination, caractéristiques de la littérature fantastique. Cette simplification répond à une motivation éditoriale claire : garantir l'accès à un texte dont la langue repose sur une opacité difficilement compatible avec les contraintes de lisibilité de la BD. Cette opacité, typique des scènes d'interaction avec le Horla, se construit de diverses

[226] J. Baetens, *op. cit.*, p. 28-29.
[227] *Ibid*., p. 31

manières dans le texte de Maupassant : absence de référenciation claire pour les pronoms et les déterminants, négations, paradoxes, comparaisons ambiguës, etc. Tous ces procédés linguistiques participent de l'indicible des passages en question, mais sont considérablement effacés par la figuration du Horla dans la BD. En effet, réduire ces longues descriptions subjectives et contradictoires en une énonciation directe abrégée, qui s'appuie sur le dessin, a permis à Sorel d'alléger une œuvre alourdie par ces stylèmes. L'hésitation et la subjectivité sont conservées, notamment grâce aux jeux de regards du narrateur pour garder cet ancrage dans un point de vue subjectif, mais leur expression est simplifiée. Dans la scène du miroir par exemple, où le narrateur se confond dans son propre reflet et celui du Horla, on retrouve ce passage :

> C'était comme la fin d'une éclipse. Ce qui me cachait ne paraissait point posséder de contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque, s'éclaircissant peu à peu.[228]

Ces deux phrases réunissent en elles-mêmes tous les procédés précédemment listés comme traits stylistiques de l'indicible. La comparaison (« comme la fin d'une éclipse »), l'oxymore (« transparence opaque »), la description volontairement contradictoire et l'absence de référent clair (« ce qui me cachait ») sont autant d'éléments qui poussent le bédéiste à la simplification, et à prendre le risque[229] d'illustrer ce fameux Horla. L'adaptation ne renonce pas complètement au stylème mais l'oriente différemment, en privilégiant la clarté et l'allègement stylistique. Comme dans *Zazie*, il ne s'agit donc pas d'une incapacité à transposer le stylème romanesque, mais d'un arbitrage : conserver l'effet, quitte à transformer le moyen linguistique qui le produisait.



Figure 41: G. Sorel, *Le Horla,* Rue de Sèvres, 2014, planche 57, case 3.

En somme, qu'elle réponde à une surcharge stylistique ou à une opacité constitutive, la simplification linguistique procède du même arbitrage éditorial. Si la simplification narrative touchait à la structure du récit, la simplification linguistique va plus loin en intervenant sur la matière même de la langue. L'adaptateur ne supprime pas le stylème mais le déplace, selon des stratégies variables. Néanmoins, il ne faut pas considérer que le dessin est pour autant plus transparent que le texte : une illustration peut s'avérer tout aussi ambiguë et difficile d'accès (Ann Miller l'a prouvé avec l'ocularisation et les images subjectives).

---

[228] G. de Maupassant, *op. cit.,* p. 56.

[229] On parle ici de « risque » puisque l'invisibilité fondamentale du Horla crée l'angoisse et entretient le doute entre explication fantastique et psychiatrique dans l'œuvre de Maupassant. Le lecteur, comme le narrateur, ne sait jamais s'il existe vraiment, et chacun s'en fait sa propre représentation. Le risque est donc double : soit trahir le texte en sur-représentant, soit échouer à traduire graphiquement une absence qui est le moteur même du récit.

2.2.3 Poursuite de l'intention auctoriale ?

Enfin, sans que cette idée soit la dernière d'une liste qui pourrait encore être développée, on remarque également des choix d'adaptation stylistique qui relèvent de l'attitude des bédéistes envers le romancier. En effet, il est désormais évident que le style romanesque ne peut être parfaitement épousé par la forme du médium BD, et ce n'est d'ailleurs pas ce que cherchent les bédéistes et les éditeurs. Néanmoins, on peut choisir de tenter de conserver, si ce n'est un style, une intention de l'auteur. Le romancier a peut-être écrit d'une telle manière dans un but précis, joué avec des procédés stylistiques dans une certaine optique. Et si le bédéiste ne peut parfois pas transposer naturellement le style romanesque obtenu, il peut peut-être reproduire et même continuer ce « jeu » d'auteur, cette posture, et adopter une attitude similaire avec son iconotexte.

Dans notre corpus, c'est l'adaptation de Queneau qui correspond le plus à cette idée de continuation de la démarche auctoriale. On a rapidement évoqué les intentions du romancier qui régissent cette écriture profondément singulière et atypique. Queneau cherche à restituer la langue telle qu'elle est réellement parlée : vivante, affranchie des normes orthographiques et grammaticales. Il s'agit pour lui de légitimer la langue orale populaire en la hissant au rang de littérature, contre la rigidité d'une langue écrite académique. L'écriture phonétique, les contractions, les fautes volontaires ne sont donc pas des fantaisies, mais un geste profondément revendicateur. Nous allons étudier deux exemples où l'on peut formuler l'hypothèse qu'Oubrerie, afin de suivre la démarche de Queneau, subvertit la langue de celui-ci.

Tout d'abord, un phénomène frappant apparaît à plusieurs reprises dans l'adaptation, et réside dans l'écart entre le texte source et la BD. Dans un premier extrait, au début du récit, là où dans le roman Zazie dit « jparie que tu es mon tonton[230] », la BD elle, conserve la réplique mais corrige en « je parie que t'es mon tonton[231] ». Ici, on remarque que la syncope et l'élision se déplacent de la contraction « jparie » à « t'es ». Dans un deuxième extrait, ce même phénomène d'inversion revient : les adjectifs, « le tombeau *véritable* du *vrai* Napoléon [nous soulignons][232] » dans le roman, se voient inversés en « le *vrai* tombeau du *véritable* Napoléon [nous soulignons][233] » dans la BD. Le pléonasme est ici conservé, mais Oubrerie intervertit ses composants. Ces micro-modifications ne sont pas de simples erreurs ou libertés anodines : elles

[230] R. Queneau, *op. cit.,* p. 9.
[231] C. Oubrerie, *op. cit.,* p. 3.
[232] R. Queneau*, op. cit*., p. 14.
[233] C. Oubrerie, *op. cit*., p. 5.

semblent témoigner d'une appropriation consciente de la démarche de Queneau. Le bédéiste ne reproduit pas platement la langue et le style du romancier mais la rejoue, la réactive, comme si son adaptation cherchait elle aussi à redynamiser ce geste fondateur qu'est la subversion de la langue écrite par la langue vivante. On peut également formuler l'hypothèse que ces ajustements tiennent compte de l'évolution de la langue parlée entre l'époque du roman et celle de la BD (presque 50 ans de différence) – ce qui serait, paradoxalement, la manière la plus fidèle de poursuivre l'intention de Queneau : non pas conserver la lettre exacte selon les conventions, mais mettre à jour son expression.

Ensuite, et nous reprenons ici l'analyse qu'a réalisée Baetens dans son ouvrage *Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité*, on peut s'intéresser à l'adaptation du tout premier mot du récit, également premier néologisme de l'œuvre : « Doukipudonktan ?[234] ». Dans son adaptation, Oubrerie le conserve et le transfère dans une bulle de pensée, accompagné de la phrase qui suit : « Pas possible, ils se nettoient jamais. » Le néologisme, dans la BD (Annexe 5), n'est pas du tout mis en valeur par rapport au reste de la réplique, ne possède pas sa propre bulle et est écrit dans la même typographie que le reste. Baetens explique que « tout est fait pour adoucir le choc du mot qui déclenche la narration[235] ». Pourrait être cité néanmoins le fait que le néologisme occupe une ligne à lui seul dans la bulle, ce qui l'isole et augmente sa lisibilité – mais il s'agit cependant du seul détail interprétable comme une accentuation. Comment penser ce lissage par rapport au texte de Queneau ? Alors qu'une autre adaptation du roman[236] lui accorde une importance particulière en l'isolant dans sa propre bulle et typographie, afin d'immédiatement plonger le lecteur dans l'esthétique de Queneau, la version d'Oubrerie est en réalité plus fidèle à l'intention de Queneau, qui cherche précisément à insérer ces néologismes dans une langue courante et conventionnelle : « [Oubrerie] s'avère [...] plus proche des tentatives de Queneau de fondre les pointes de néo-français dans la nébuleuse du français littéraire[237] ». En limitant son adaptation à une insertion du terme dans la bulle, au milieu du reste du discours, il perd cette mise en avant mais assure la continuité du langage de Queneau, confondant néo-français et langue courante.

Comme l'ont bien illustré ces analyses, une adaptation imparfaite des stylèmes peut paradoxalement être plus fidèle à la posture auctoriale et à l'intention stylistique du romancier. Baetens souligne les « ambivalences des techniques censées produire l'effet de fidélité[238] », qui

[234] R. Queneau, *op. cit*., p. 7.
[235] J. Baetens, *op. cit.,* p. 35.
[236] J. Carelman, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1966.
[237] *Ibid*., p. 37.
[238] *Ibid*.

oscillent entre contraintes et correspondances, à différents niveaux. Oubrerie parvient à « reprogrammer[239] » la stylistique quenienne, et ce en assumant la contrainte transmédiatique et éditoriale.

En définitive, les stylèmes peuvent également voir leur adaptation limitée et contrainte non pas par une impossibilité technique, mais par des volontés éditoriales : les choix des éditeurs ou auteurs, en fonction de l'orientation et du public qu'ils souhaitent destiner à leur œuvre, conditionnent l'approche au roman source et à son style. La simplification narrative, linguistique, ainsi que la poursuite de l'intention auctoriale constituent des exemples, parmi d'autres, d'arbitrages éditoriaux qui imposent des contraintes sur l'adaptation et pèsent sur la transposition stylistique. Dans chacun de ces cas néanmoins, les stylèmes ne sont pas supprimés mais reconfigurés, dans leur quantité, leur forme ou apparence, selon les besoins du lectorat visé ou de la démarche poursuivie.

Pour conclure, cette seconde partie distingue deux axes explicatifs des limites lors de l'adaptation graphique des stylèmes romanesques : le premier stipule que les contraintes qui empêchent la complète adaptation stylistique tiennent au médium lui-même et à sa médiagénie, tandis que le deuxième oriente les raisons des contraintes vers les choix éditoriaux et auctoriaux. Ces deux types de justifications des limites, médiatique ou contextuelle, produisent un effet commun : la conservation relative du stylème. La limite n'est jamais totale : les stylèmes résistent, se déplacent, se reconfigurent. La contrainte est réelle mais reste surmontable, au prix d'un arbitrage ou d'un déplacement du mode d'expression. Certains stylèmes résistent néanmoins à tout déplacement adaptatif : ni équivalent stylistique ni fonctionnel ne semble alors accessible, ce qui invite à interroger l'existence d'une limite plus fondamentale, voire irréductible, que nous examinerons dans la partie suivante.

3. Cas de non-adaptation

Dans la dernière partie de ce chapitre consacré à la résistance des stylèmes romanesques, il s'agira de se concentrer sur ceux qui résistent jusqu'à refuser l'adaptation. Cela va bien au-

[239] *Ibid*., p. 29.

delà des disparitions économiques liées au passage à la BD, comme ce qui se passe avec les coupes textuelles. En effet, certains traits stylistiques romanesques ne sont pas du tout adaptés dans leurs versions BD, et disparaissent ainsi de l'œuvre. Jusqu'à présent, l'examen détaillé des stylèmes a révélé les difficultés de leur adaptation, mais surtout comment et par quels moyens les adaptateurs s'en sortent dans les BD – soit en réussissant à pleinement conserver leurs effets stylistiques, soit en perdant certains aspects de leur nature stylistique. Il s'agit désormais d'examiner les cas où cette conservation n'a pas lieu et d'en comprendre les raisons. Car toute disparition d'un stylème romanesque ne relève pas du même phénomène.

Certaines pertes sont mécaniques et inévitables, dues à une irréductibilité médiatique et à la transformation du dispositif narratif lui-même. Les autres non-adaptations relèvent d'un choix esthétique : nous avons certes abordé la dimension arbitraire de l'adaptation et son impact sur la conservation des stylèmes dans la partie précédente, mais il s'agissait alors de stylèmes reconfigurés, amoindris, et limités. Ici, ils ont tout simplement disparu.

3.1 *Disparition transmédiatique*

Parmi les stylèmes non-adaptés lors de l'adaptation romanesque en BD, on compte ceux dont la disparition est due à la transformation médiatique et au changement structurel et narratif – soit, plus simplement, le passage du roman à la BD. Il convient toutefois de préciser que les coupes textuelles opérées par les adaptateurs font partie d'un processus d'économisation qui est intrinsèque au changement de format (*idem* au cinéma). Par *coupe textuelle*, on entend ici l'abandon de certains passages du texte source, de la simple phrase jusqu'au chapitre entier, dans la version adaptée. La disparition des stylèmes qui se trouvent dans les passages coupés ne relève donc pas de l'adaptation stylistique, mais de l'économie transmédiatique fondamentale.

Un réel cas de non-adaptation, cette fois, est causé par la transformation narrative du texte source lors du passage au médium bédéique : il s'agit des incises. En effet, le changement énonciatif est inévitable pour chaque roman adapté en BD, qui supprime le besoin syntaxique de l'incise. Dans *Zazie dans le métro*, dont nous avons déjà souligné la grande oralité et la quantité de dialogues, les incises contiennent un vrai travail stylistique de la part du romancier. Ainsi l'adaptation perd les stylèmes présents dans celles-ci, puisque l'on passe à du discours direct dans la BD. L'attribution se fait désormais via la flèche de l'appendice, et non les incises. Concernant les stylèmes perdus dans ce cas, il s'agit de plus que le simple adverbe ou de l'épithète détachée qui qualifient l'attitude de l'énonciateur : ce sont des stylèmes typiquement

queniens intimement liés au contexte syntaxique des phénomènes d'insertion (incises et incidentes). On pense notamment à la variation des *verbum dicendi*, qui alternent entre la construction standard inversée (« reprit-il », « ajouta-t-il ») et la tournure populaire et familière du « qu'il » suivi d'un verbe de parole (« qu'il dit », « qu'il demanda », « qu'il remarque »), créant ainsi une variation de registre à valeur comique et identitaire. Or ce stylème disparaît mécaniquement lors du passage à la BD, comme Baetens l'explique à propos d'une autre adaptation[240] : « la flèche d'une bulle de paroles peut être l'équivalent du discours attributif ("dit-il") mais elle ne sera jamais capable de retrouver exactement les mêmes nuances que la formule du romancier[241] ». Dans ce même ouvrage, Baetens souligne d'ailleurs l'importance et la singularité des incises dans l'œuvre de Queneau, ce qui en fait bien un stylème singulier :

> Quel que soit le genre de la bande dessinée qu'on adopte, certaines choses se gagnent, d'autres se perdent. Prenons-en pour exemple le « discours attributif », soit les phrases introductives désignant la prise de parole d'un personnage, qui sont pour beaucoup dans le ton et le style d'un texte. Il n'a ainsi rien de commun entre la sécheresse d'un « dit-il » ou « dit-elle », surtout si la formule se répète méthodiquement, et les efforts de variation sur ces mots que poursuivent certains romanciers. Raymond Queneau – évidemment – est passé maître dans le montage et le dosage des multiples modèles régissant l'aiguillage de la parole. Ainsi, dans *Zazie*, feu d'artifice d'inserts attributifs, les répliques de la femme de Gabriel s'accompagnent invariablement d'un monocorde et mélancolique « répondit doucement Marceline.[242]

L'exemple que choisit Baetens est éclairant : ce qui fait le style de Queneau dans les incises, c'est la répétition systématique de formules et les variations idiolectales des registres dont la BD ne peut restituer aucun équivalent graphique. Groensteen relève également ce phénomène, dans les dialogues de BD où « le timbre de voix, le ton, le rythme du débit et ses variations, les intonations prosodiques et les nuances d'accentuation sont perdus[243] ». En somme, ce n'est pas une perte par coupe, mais bien une perte par transformation médiatique : le dispositif même de la BD conventionnelle rend le stylème structurellement inadaptable (certaines BD, plus avant-gardistes, le tentent sûrement, mais Oubrerie appartient au monde de la BD traditionnelle).

Les cas de non-adaptation examinés jusqu'ici partagent donc un point commun : ils sont le produit de contraintes inhérentes au passage du roman à la BD.

3.2 *Disparition arbitraire*

[240] V. Fortemps, *Chantier-Musil (coulisse),* Bruxelles, FRMK, 2003.
[241] J. Baetens*, op. cit.,* p. 193.
[242] *Ibid*., p. 71-72.
[243] T. Groensteen, *op. cit*., p. 235.

Or tous les stylèmes non adaptés ne disparaissent pas pour des raisons structurelles. Un autre ensemble de stylèmes n'est pas transposé lors du passage au texte graphique, et cette non-adaptation semble, cette fois-ci, relever d'un choix délibéré, esthétique autant que pratique. Ce constat repose sur une observation simple : les stylèmes absents de certaines adaptations sont présents dans d'autres, ce qui exclut toute irréductibilité transmédiatique et désigne bien une décision des adaptateurs. La disparition n'est donc pas subie, elle est choisie.

Un premier cas qui retient notre attention concerne la non-conservation des silences dans l'œuvre de Queneau, *Zazie dans le métro*. Le silence y constitue pourtant un stylème à part entière, intimement lié au projet du néo-français et à la dimension profondément orale de l'écriture de Queneau. En effet, dans un article publié en 2021, Irène Zanot explique que « le silence occupe une position de première importance[244] », qu'il est le « véhicule de quelques enjeux majeurs de la création quenienne[245] » et qu'il « s'inscrit dans le cadre du projet du néo-français, qui visait, entre autres, à reproduire la "mécanique" propre à la nature "parlée" de la langue[246] ». Leur réalisation, de la parenthèse explicite « (silence) » à « (un temps) », en constitue l'une des manifestations reconnaissables, inscrite dans le réseau stylistique lié à l'idée du néo-français. Dès lors, on s'attend à le retrouver dans la version adaptée en BD, puisque Oubrerie adopte explicitement une démarche assez fidèle à l'œuvre source[247]. D'ailleurs la forme graphique et le langage de la BD admet complètement l'expression des silences, à travers divers moyens (case muette, bulle vide ou contenant des points de suspension, ou encore gouttières, comme des blancs silencieux entre répliques). Certains idéogrammes peuvent également remplir le phylactère de silence, comme c'est le cas par exemple dans l'adaptation de *L'Étranger*. En effet dans celle-ci, les silences, souvent causés par une surprise ou un étonnement, sont adaptés par des idéogrammes et des signes de ponctuation. On retiendra en guise d'exemple la scène où Meursault annonce la mort de sa mère à Marie et sa réaction, silencieuse : « Elle a eu un petit recul, mais n'a pas fait de remarque[248] », et sa version graphique. L'expression du silence est donc possible. Dans la version d'Oubrerie, très rares sont les cases sans



Figure 42: J. Ferrandez, *L'Étranger*, Gallimard, 2013, planche 27, case 8.

[244] I. Zanot, « Queneau et l'écriture du silence : le cas de Zazie dans le métro », *Revue italienne d'études françaises*, vol. 11, 2021, p. 1.
[245] *Ibid*.
[246] *Ibid*., p. 8.
[247] J. Baetens, « Qui perd, gagne ou les modulations de la fidélité », *op. cit*., p. 27-38.
[248] A. Camus, *op. cit*., p. 33.

bulles ou autres signes d'une volonté de mettre en avant ces silences. Ce retrait des silences ne peut donc être attribué à une impossibilité médiatique : la BD dispose, on l'a vu, des outils nécessaires à leur expression. Il relève bien d'une décision de l'adaptateur, qui a choisi de ne pas s'emparer de ce stylème pourtant central. Ce choix peut s'expliquer de plusieurs manières. Certains stylèmes peuvent être perçus par le bédéiste comme trop complexes ou opaques pour être restitués fidèlement (on retrouve le « classicisme » d'Oubrerie ici) : face au risque d'une mauvaise interprétation de l'intention du romancier, l'adaptateur préfère parfois l'abstention à la trahison. D'autres disparitions relèvent davantage de considérations pratiques ou d'orientations esthétiques propres à l'œuvre adaptée : le bédéiste fait alors primer sa propre vision sur la fidélité stylistique au texte source. Dans tous les cas, la non-adaptation ne procède pas d'une contrainte ici, mais bien d'un appauvrissement volontaire.

Un second exemple, cette fois à l'échelle du genre, vient confirmer cette logique d'arbitrage. Dans l'adaptation du *Horla* de Maupassant, c'est le format même du journal intime, dispositif énonciatif constitutif de la nouvelle, qui n'est pas conservé, alors que rien dans le médium bédéique n'interdit son expression. Ce choix entraîne ainsi des pertes considérables dans la BD : la datation des entrées et le suivi journalier, le format séquentiel en épisode, et même ces jours où rien n'arrive (le 9, 10 et 11 août par exemple[249]). Plus profondément, c'est l'adresse implicite au lecteur et la subjectivité radicale du narrateur qui s'effacent et, avec elles, l'ambiguïté fondamentale du récit que le journal intime apporte en tant que document subjectif. Pourtant, il est assez facile d'imaginer la conservation de ce format, certes limité, mais au moins présent. Des récitatifs en tête de page peuvent accueillir la datation[250], la typographie des phylactères et du texte peut être manuscrite, et enfin la mise en page peut simuler les pages d'un carnet (bords de page, texture papier, ratures, etc.). Ces procédés équivalents ont déjà été utilisés : on retiendra l'usage des récitatifs et d'une typographie manuscrite chez Catherine Meurisse[251], d'ailleurs la première dessinatrice de BD élue à l'Académie des beaux-arts. Fabrice Neaud utilise également la datation en-tête sur ses planches, dans son *Journal*, publié en 4 tomes de 1996 à 2002[252]. Ces procédés témoignent peut-être d'une modernisation du format bédéique, s'étant progressivement affranchi de ses conventions narratives traditionnelles pour autoriser une plus grande variété de formats au sein du récit. Si Sorel n'y a pas eu recours, c'est possiblement par volonté de s'inscrire dans une conception plus classique du médium, comme

[249] G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 46.
[250] La datation est d'ailleurs conservée dans l'adaptation la plus récente du roman : P. et G. Brizzi, *Le Horla*, d'après G. De Maupassant, Paris, Futuropolis, 6 mai 2026.
[251] C. Meurisse, *Les Grands Espaces*, Paris, Dargaud, 2018.
[252] F. Neaud, *Journal (I)*, Paris, Delcourt, 2022 [ego comme X, 1999].

Oubrerie, privilégiant l'oralité des échanges sur la restitution du dispositif introspectif du journal intime.

Dans tous les cas, qu'il s'agisse d'un stylème singulier comme les silences queniens ou d'un dispositif générique comme le journal intime, la non-adaptation procède bien ici d'un choix de l'adaptateur.

Cette troisième partie a permis de révéler l'existence d'« irréductibles » stylèmes romanesques qui « résiste[nt] encore et toujours à l'envahisseur[253] » graphique. La notion d'irréductibilité doit cependant être nuancée au terme de notre examen : si certains stylèmes sont effectivement non-adaptés à cause de la transformation transmédiatique, d'autres auraient pu l'être, mais ont été délibérément coupés de l'adaptation. Ces résistances stylistiques totales, néanmoins, ne témoignent en aucun cas d'une infériorité de la BD par rapport au roman, mais dévoilent des zones d'opacité réciproque entre les deux médiums, dont la compatibilité ne semble pas complète.

Conclusion intermédiaire : Chapitre II et Chapitre III

Dans les Chapitres II et III, nous avons tenté de déterminer l'existence d'une adaptation des stylèmes romanesques dans les BD. Grâce à la distinction préalablement établie entre les stylèmes génériques et singuliers, nous avons pu suivre une logique progressive qui a évalué différents niveaux de conservation des traits stylistiques romanesques : d'une adaptation naturelle, même parfois facilitée, jusqu'à une adaptation plus difficile, face à des contraintes allant jusqu'à l'empêcher. Cette médiagénie, que l'on avait associée à la BD, en tant que médium particulièrement souple, est donc à questionner, ou du moins à évaluer, et ce, selon le stylème concerné. En effet, l'analyse du corpus révèle une corrélation significative entre la nature des stylèmes et leur degré de résistance à l'adaptation : les stylèmes génériques trouvent généralement des équivalents naturels en BD, car ils relèvent de constantes narratologiques transversales aux médiums. On peut les qualifier de plus « médiagéniques », c'est-à-dire s'adaptant organiquement aux contraintes graphiques. À l'inverse, les stylèmes singuliers résistent davantage à la transposition, précisément parce qu'ils incarnent une voix singulière,

[253] Formulation tirée de l'incipit de : R. Goscinny (scén.), A. Uderzo (dess.), *Astérix le Gaulois*, t. 1 des *Aventures d'Astérix le Gaulois*, Paris, Dargaud, 1961.

une œuvre, une scène et un usage idiosyncrasique de la langue. Cette distinction suggère que l'adaptation transmédiatique gère plus aisément les dimensions structurelles et génériques du récit que sa dimension stylistique singulière. Cette distinction se rapproche de celle de Brian McFarlane dans son étude sur les adaptations cinématographiques, évoquée dans le Chapitre I[254]. Il y oppose en l'occurrence l'« adaptation proprement dite », correspondant aux adaptations « naturelles », au « transfert », pour les « résistantes ». Elle s'avère donc pertinente d'un point de vue stylistique. Mais nous avons également étudié des contre-exemples où stylèmes singuliers trouvent paradoxalement une adaptation naturelle, quand stylèmes génériques nécessitent, quant à eux, plus d'efforts. Cela enrichit notre propos et empêche toute schématisation de l'adaptation stylistique selon des automatismes, qui, on l'a vu, ne sont jamais prévisibles.

Plus encore, ce que révèle déjà cette réflexion dépasse le cadre de ce mémoire : l'adaptation dévoile, par ses résistances mêmes, ce qui constitue l'irréductible singularité stylistique d'une œuvre littéraire. C'est l'occasion pour nous d'élargir le propos et de nous demander alors s'il existe des adaptations littéraires qui conserveraient uniquement cette identité stylistique. Cette hypothèse appelle à l'ouverture des études de l'adaptation à la stylistique, qui pourrait même devenir la motivation de ces productions. C'est ce que le Chapitre IV se propose d'explorer.

[254] Chapitre I, p. 13.

Chapitre IV : Vers la création et l'innovation stylistiques

Dans quelle mesure l'adaptation stylistique peut-elle dépasser la simple conservation pour devenir le principe créateur ?

1. Les possibilités nouvelles de la conservation stylistique

À partir des conclusions tirées des Chapitres II et III, il est désormais possible de dépasser la seule évaluation de la conservation stylistique dans les adaptations graphiques pour en explorer les prolongements les plus ambitieux. En effet, l'analyse du corpus a permis d'établir une attention réelle aux stylèmes romanesques, quand bien même leur conservation s'avère incomplète ou inégale selon la nature du stylème concerné – de littérarité générique ou singulière – et autres nombreux facteurs. Les résistances mises au jour ne témoignent pas d'une négligence stylistique mais révèlent au contraire combien le style littéraire constitue un enjeu fondamental de l'adaptation transmédiatique : c'est précisément parce qu'il résiste que l'on mesure son irréductibilité. Il devient ainsi légitime d'élargir la réflexion.

En posant comme acquis que l'adaptation stylistique est non seulement possible, mais délibérément recherchée, deux questions s'ouvrent naturellement. D'abord, existe-t-il des adaptations littéraires qui adaptent le style d'un roman plus que son histoire, sa diégèse ? Ensuite, d'un point de vue créatif, les adaptateurs peuvent-ils, au-delà de la reprise des stylèmes romanesques, en inventer de nouveaux, dans la continuité de l'univers stylistique de l'œuvre source ou de son auteur, faisant ainsi de l'adaptation une véritable continuation stylistique ? Ces questionnements convergent vers un même renversement de perspective qui orientera cet ultime chapitre : il ne s'agit plus de se demander si le style survit à l'adaptation, mais d'explorer dans quelle mesure il peut en devenir le principe moteur.

1.1 *Une adaptation des stylèmes au centre d'une nouvelle œuvre : le cas de Jekyll & Hyde*

S'il a été démontré que le style peut être adapté en BD de différentes manières et selon des résistances plus ou moins variables, nous voulons désormais développer l'hypothèse des traits stylistiques comme au cœur de l'adaptation. Il s'agit en d'autres termes d'envisager

l'existence d'adaptations littéraires qui s'éloigneraient délibérément de l'histoire originale, en termes de diégèse, mais qui conserveraient néanmoins certains stylèmes de l'œuvre source. Ce renversement n'est pas sans précédent théorique. Parmi les typologies évoquées au Chapitre I, celle de Wagner nommait notamment la catégorie de l'« analogie », qui correspond aux adaptations utilisant « l'œuvre originale comme point de départ et finiss[ant] par développer une tout autre création[255] ». Le lien à l'hypotexte ne serait alors plus d'ordre narratif mais d'ordre formel ou esthétique.

C'est cette possibilité que nous voudrions ici mettre à l'épreuve d'un cas concret : *Jekyll & Hyde, Le docteur et l'assassin*, adaptation en BD de *L'Étrange Cas du Docteur Jekyll et de M. Hyde* de Robert Louis Stevenson (1886), publiée par Marco Cannavò et Corrado Roi en 2025[256]. Cette adaptation ne reproduit pas fidèlement l'histoire de Stevenson : elle en reprend les principaux éléments mais les utilise différemment – il s'agit donc bien d'une « analogie ». La BD ne s'en cache pas : elle ne porte pas le même titre que l'œuvre de Stevenson et se positionne sur la page de titre comme « Librement adaptée de » celle-ci. Cette précision revendiquée signale explicitement une conscience et une volonté d'écart diégétique. Le titre de la BD est un premier indice de la différence avec l'histoire de Stevenson : on passe de *L'Étrange Cas du Docteur Jekyll et de M. Hyde* à *Jekyll & Hyde, Le docteur et l'assassin*. Stevenson place son œuvre sous le signe de l'enquête et du mystère, où le mot « cas » convoque le lexique médical ou judiciaire et l'adjectif « étrange » signale d'emblée l'opacité d'un phénomène qui résiste à l'explication. Les personnages sont présentés sur un pied d'égalité syntaxique, reliés par la conjonction de coordination, sans que leur relation ne soit encore explicitée. La BD, en revanche, lève une partie du voile. Le sous-titre distribue les rôles de façon explicite : d'un côté Jekyll, le docteur, de l'autre Hyde, l'assassin. Le « & » qui les unit, plus graphique et brutal que le « et » de Stevenson, accentue cette opposition frontale. Le mystère se déplace : il ne s'agit plus de comprendre qui est Hyde, mais de suivre la relation entre ces deux figures ainsi que leurs interactions. En effet, la BD se concentre sur les deux personnages, qui travaillent ici en équipe. Après une analepse initiale où le jeune Henry Jekyll surprend sa mère en pleine tromperie et est puni par la torture, l'histoire suit Jekyll et Hyde, selon leur transformation successive. Ils communiquent via des morceaux de papier dissimulés dans une canne, et s'indiquent mutuellement leurs désirs, rancœurs et fantasmes. Par exemple, Hyde découvre au début de la BD un mot laissé par Jekyll, qui lui indique quelle femme torturer puis tuer, ce qu'il exécute. Cependant, un autre tueur perturbe leurs plans, surtout lorsqu'ils découvrent qu'il

[255] N. Valat, *op. cit.*, p. 49.
[256] M. Cannavò, C. Roi, *Jekyll & Hyde, Le docteur et l'assassin*, 2025.

s'agit d'une femme, Amelia. Sous le charme de cette tueuse, Jekyll perd le contrôle de Hyde. Elle finit par tuer Poole, et est elle-même tuée par un ami de Jekyll. Hyde veut se venger et se débarrasser de toute humanité : il anéantit Jekyll. L'histoire est donc bien différente malgré les points communs essentiels : Jekyll, le docteur respectable, Hyde, la moitié maléfique (mais qui vit cette fois en société), Londres au XIX^{e} siècle, Poole, etc. Des personnages disparaissent, d'autres apparaissent. En définitive, cette BD s'écarte du roman source sur le plan de l'histoire, tout en maintenant une fidélité remarquable à certains des stylèmes les plus caractéristiques du roman de Stevenson. C'est ce paradoxe apparent qui constituera le fil conducteur de l'analyse qui suit.

1.1.1 Fidélité du dessin

Un des premiers éléments frappants concernant le style de la BD, c'est qu'elle est totalement en noir et blanc. Cette colorimétrie particulière, on va le voir, entre en résonance profonde avec le style du roman source.

Tout d'abord, le noir et blanc est une manière d'adapter l'isotopie du clair-obscur, fondamentale dans le roman. Les jeux de lumière et d'ombre ne sont pas qu'un simple décor chez Stevenson, mais structurent le roman dans tous ses aspects. Il tisse tout au long du roman un réseau de motifs, de descriptions et de symboles qui renvoient constamment à l'opposition – mais surtout à l'imbrication – du clair et de l'obscur. On peut prendre l'exemple de la nuit où Utterson guette Hyde dans le roman, décrite ainsi : « Pas de vent : les réverbères, immobiles, dessinaient des motifs d'ombre et de lumière, à intervalles réguliers[257] ». Ici, l'auteur ne décrit pas simplement une atmosphère nocturne : il géométrise le clair-obscur (notons le terme « *pattern* » dans la version originale). Les réverbères ne créent pas une lumière diffuse mais des motifs réguliers, alternés, presque abstraits. L'ombre et la lumière se distribuent selon un rythme, une structure. C'est précisément ce que fait le noir et blanc dans la BD : il ne restitue pas la couleur du monde, il en fait la structure du récit narré, comme un filtre. Le dessinateur, en travaillant uniquement avec le contraste, reproduit exactement les motifs dont parle Stevenson, comme principe organisateur de la planche.

Ensuite, le noir et blanc est utilisé pour son effet de contraste, qui reflète, de manière évidente, l'opposition entre les deux personnages principaux, Jekyll et Hyde. Dans le roman, Stevenson s'attache à introduire les deux figures de façon oxymorique, en contradiction totale. Cette opposition est explicite dans les mots de Jekyll lui-même dans sa lettre finale :

[257] R.-L., Stevenson, *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, trad. J.-P. Naugrette, Le Livre de Poche, coll. « Bilingue », 2022 [1886], p. 43.

> La puissance de Hyde semblait s'être accrue au fur et à mesure que Jekyll déclinait. En tout cas, la haine qui les divisait à présent était égale des deux côtés. Chez Jekyll, c'était une question d'instinct de conservation. Il connaissait désormais toutes les difformités de cette créature qui partageait avec lui certains phénomènes de la conscience, et qui était sa cohéritière jusqu'à la mort. Mais à part cette communauté de liens, laquelle constituait la partie la plus poignante de son malheur, il considérait Hyde, malgré son énergie vitale, non seulement comme quelqu'un de diabolique mais d'inorganique.[258]

Jekyll ne se définit pas positivement : il se définit contre Hyde. Cette logique de miroir inversé (antithèse « accrue/déclinait », verbe « divisait ») est au cœur de l'opposition oxymorique que Stevenson construit : les deux figures n'existent que l'une par rapport à l'autre, comme le noir n'existe que par rapport au blanc. C'est précisément ce que traduit graphiquement la BD, notamment lors d'un des épisodes de transformation. L'unité des deux *strips* ci-dessous, narrative d'abord puisqu'ils cadrent la métamorphose de Jekyll en Hyde, est également visuelle, à travers la régularité parfaite des cases pour cet épisode. Le contraste se construit ainsi : Jekyll apparaît en blanc sur fond noir (en haut à gauche) et Hyde en noir sur fond blanc (en bas à droite) – chacun étant littéralement le négatif photographique de l'autre. L'opposition est donc adaptée via le jeu chromatique, mais aussi le site[259] des cases concernées.



Figure 43: M. Cannavò, C. Roi, *Jekyll & Hyde, Le docteur et l'assassin,* Glénat, 2025, planche 18, cases 1-6.

[258] *Ibid*., p. 217-219.
[259] T. Groensteen, *op. cit*., p. 68-69. Le site se définit comme les « coordonnées spatiales de la vignette à l'intérieur de la planche », c'est-à-dire son emplacement sur la page.

Enfin, l'utilisation du noir et blanc permet d'adapter dans le langage graphique ce qui relève de l'esthétique du flou chez Stevenson, qui touche particulièrement les descriptions des deux personnages, quand elles ne sont pas complètement absentes. Un des passages les plus frappants est celui où Enfield tente de décrire Hyde au début du roman :

> Il *n'*est *pas* facile à décrire. Il y a *quelque chose* qui cloche sous son aspect, *quelque chose* de désagréable, voire d'odieux. Je *n'*ai *jamais* rencontré *personne* d'aussi antipathique, *sans* pour autant être en mesure de dire pourquoi. Il doit être atteint d'une *quelconque* difformité : il en donne assurément l'impression, *sans* que je puisse dire à *quel* endroit elle se situe. Il a une *allure* qui sort de l'ordinaire, et cependant il m'est *impossible* de citer *quoi que ce soit* d'insolite. *Non*, cher ami, cela me dépasse, je *renonce* à le décrire.[260]

Rempli d'indéfinis et de négations (nous soulignons), ce passage représente parfaitement l'impossibilité de décrire précisément Hyde. Enfield ne renonce pas faute de mémoire, il le dit lui-même : « car, je le vois encore comme s'il était sous mes yeux ». Il voit Hyde, il partage ses impressions mais le langage échoue à les saisir au-delà. C'est une indescriptibilité constitutive, pas accidentelle. D'autres passages sont similaires dans le roman – où la description tourne autour de Hyde sans jamais l'atteindre. Ce stylème est adapté par le noir et blanc, pour contrebalancer la figuration intrinsèque à la BD, qui aurait pu avoir tendance à annuler cet effet de flou et de mystère (voir notre analyse du *Horla* au Chapitre III[261]). En effet, le noir et blanc, comme le souligne Yannick Bellenger-Morvan, permet de représenter une incertitude, qui s'éloigne de la réalité tangible et saisissable : « *Although black and white drawings are common, as they are cheaper to make, still, researcher Jan Baetens points out that the use of black and white is first and foremost a refusal – of faithful mimesis, of the imitation of the real, already aiming at abstraction*[262] ». Plus qu'une imprécision, c'est même un doute que ces couleurs adaptent visuellement – celui du fantastique. Ainsi, le noir et blanc n'est pas une limite du médium mais bien une adaptation stylistique de cette indescriptibilité textuelle.

Cette palette chromatique s'impose donc comme un véritable choix poétique et traduit parmi les stylèmes les plus fondamentaux du roman. Là où le roman entretient le doute par les mots, la BD l'entretient par le contraste et l'abstraction. C'est en renonçant à la couleur que la BD reste, paradoxalement, la plus fidèle à Stevenson.

---

[260] R.-L. Stevenson, *op. cit*., p. 27-29.
[261] Chapitre III, p. 113.
[262] Y. Bellenger-Morvan, « Dissected Narration in From Hell: a Graphic Translation of R. L. Stevenson's Dr Jekyll and Mr Hyde? », *Image [&] Narrative* [en ligne], 2016, p. 41. Nous traduisons : « Bien que les dessins en noir et blanc soient courants, car ils sont moins chers à réaliser, le chercheur Jan Baetens souligne que l'utilisation du noir et blanc est avant tout un refus – de la mimésis fidèle, de l'imitation du réel, qui tend déjà vers l'abstraction ».

1.1.2 Fidélité des symboles

Au-delà des couleurs, c'est tout un réseau d'images, de motifs et de métaphores issus du roman que la BD s'emploie à transposer dans le langage graphique. Le roman est effectivement ponctué d'une série d'objets symboliques qui contribuent autant à l'entretien du mystère qu'à sa résolution, en semant des indices stylistiques dès le début du récit. L'adaptation, même si l'histoire diffère, s'attache à les conserver, selon les contraintes et les ressources propres au médium.

La porte, tout d'abord, est un des motifs les plus importants du récit. Au cœur de l'intrigue dès le début du roman, elle symbolise une frontière : entre le civilisé et le sauvage, le public et le privé, l'intérieur et l'extérieur ou encore le conscient et l'inconscient. C'est la façade respectable qui dissimule la dépravation cachée. Littéralement, elle est l'incarnation physique et extérieure de la dualité du personnage : c'est par cette porte que l'on passe de la vie publique, honorable et sociale de Jekyll à la vie secrète, violente et amorale de Hyde. Dans la BD, le motif est maintenu dans les dessins. La maison de Jekyll est représentée à de nombreuses reprises, et le motif est même étendu : c'est le seuil, dans son sens plus large, qui devient un lieu dramaturgique récurrent, où les meurtres sont commis, où les vérités se révèlent, et où les deux personnalités se relaient, bien au-delà de la seule demeure de Jekyll (l'appartement d'Amelia par exemple[263]).

Autre objet très symbolique, le masque est une allégorie significative pour comprendre le personnage principal. Il apparaît dans le récit de Poole, dans le chapitre « La dernière nuit », passage analysé par Jean-Pierre Naugrette ci-dessous :

> Tout le monde a donc vu Hyde, mais personne ne peut le décrire complètement, sans doute parce que Hyde représente le refoulé monstrueux de toute une société et que voir Hyde c'est donc se voir soi-même. D'où la métaphore du « masque » utilisée par Poole pour décrire Hyde, comme pour se rassurer : « Sir, if that was my master, why had he a mask upon his face ? » Seul le masque permettrait de penser l'impensable : s'il s'agit d'un masque, alors on peut le regarder, puisque Jekyll, dans cette hypothèse, pourrait le faire bientôt tomber. Mais Poole arrive à la conclusion que « that thing in the mask was never Dr Jekyll - God knows what it was, but it was never Dr Jekyll; and it is my belief that there was murder done ». Mais alors, pourquoi maintenir l'expression « that thing in the mask » : s'il ne s'agit pas du Dr Jekyll, est-ce toujours une créature masquée ? Qui s'est déguisé de la sorte ? Utterson, par exemple ? On revient à l'inquiétude initiale.[264]

Le masque est donc bien synonyme de mystère et d'inquiétude. Or, la BD déplace ce motif pour le conserver. Dans le roman, c'est Hyde qui porte le masque ; or dans la BD Hyde ne se cache

[263] M. Cannavò, C. Roi, *op. cit.*, p. 37.
[264] J.-P. Naugrette, « Dr Jekyll and Mr Hyde : autoportrait au miroir », *Sillages Critiques*, 2001, §30-32.

pas. Dès les premières planches, il apparaît en société, fumant de l'opium en compagnie d'autres hommes. C'est le personnage d'Amelia qui, en plus d'en porter un, endosse la fonction du masque dans le récit : c'est elle qui incarne le mystère que le roman logeait dans la figure de Hyde. Ce déplacement est d'autant plus habile que Jekyll et Hyde bénéficient, dans la BD, d'un statut particulier : le lecteur les connaît déjà, portés par la célébrité du roman de Stevenson. Ils vivent au grand jour : leurs crimes sont secrets, certes, mais eux ne semblent pas l'être. Amelia vient donc occuper la place vacante du mystère, et hérite du motif du masque que Stevenson avait attaché à Hyde. En transférant l'opacité identitaire sur ce personnage inédit, la BD préserve la fonction narrative et symbolique du masque tout en la réinventant pour que les lecteurs connaisseurs soient encore en proie à l'inquiétude.

Dernier objet symbolique sur lequel nous nous arrêterons, le miroir constitue un motif fondamental du roman, dont la BD conserve également la puissance symbolique. Chez Stevenson, le miroir est le lieu par excellence de la confrontation de Jekyll à son mauvais reflet, Hyde. Dans la confession finale, Jekyll raconte devoir se fier au miroir pour déterminer sa propre identité, tant il a perdu le contrôle de ses transformations. La première fois que cela lui arrive, il ne reconnaît plus sa main, et court à son miroir : « Bondissant hors du lit, je me précipitai vers le miroir. Au spectacle offert à mon regard, mon sang se changea en un liquide infiniment raréfié et glacé. Oui, je m'étais mis au lit Henry Jekyll, et je me réveillais Edward Hyde.[265] ». Le miroir dit ainsi, mieux que tout discours, la logique d'usurpation qui structure le roman : Hyde ne vient pas de l'extérieur, mais a grandi de l'intérieur, jusqu'à occuper toute la surface du reflet. La BD conserve ce motif en le dramatisant (figure 44) : Jekyll voit Hyde apparaître dans le miroir à la fin, et ce dernier se met à lui parler. L'adaptation tire parti de la figuration en les représentant dans une même case mais séparés par les traits du miroir, pour insister sur ce motif romanesque qui permet la confusion entre les deux figures tout en les gardant distinctes. De plus, elle correspond à l'hésitation romanesque constante entre les pronoms *both* et *either*, relevée par Yannick Bellenger-Morvan, qui signale que les deux êtres ne peuvent plus être pensés séparément, sans pour autant être identiques. Le miroir, loin d'être un simple accessoire narratif, devient ainsi dans les deux œuvres le symbole de l'indistinction croissante entre les deux figures : là où Stevenson l'exprime par le glissement pronominal, la BD le donne à voir en plus dans la case elle-même.

[265] R.-L. Stevenson, *op. cit.*, p. 193.



Figure 44: M. Cannavò, C. Roi*, Jekyll & Hyde, Le docteur et l'assassin,* Glénat, 2025, planche 66, case 5.

En somme, la conservation des symboles les plus importants du récit de Stevenson révèle une concrète attention à l'entretien de l'atmosphère et des effets stylistiques romanesques. Le double et son mystère sont partout dans la langue comme dans les planches. Ce n'est pas une simple figuration des motifs utilisés dans le roman en métaphore filée et en allégorie : la BD s'en sert pour se renouveler mais également s'installer dans la continuité du roman. Ce sont des rappels de l'œuvre de Stevenson, qui apportent aussi et surtout leur propre intérêt stylistique à la nouvelle version.

1.1.3 Fidélité narrative

La conservation stylistique opère enfin au niveau narratif et énonciatif. L'étude du clair-obscur et des motifs symboliques a montré comment la BD traduit visuellement et structurellement les stylèmes fondamentaux du roman. Mais l'adaptation ne se limite pas à la dimension iconique : elle engage aussi une transformation des voix, des focalisations et des dispositifs narratifs.

Le roman de Stevenson repose sur une narration enchâssée et une polyphonie marquée, rendues possibles par la multiplication des voix narratives : Utterson, Lanyon, Jekyll, Enfield, et surtout les lettres qui introduisent des récits rétrospectifs. À travers ces analepses, chaque personnage devient ponctuellement narrateur, apportant sa version des faits, ses souvenirs ou ses interprétations subjectives. Cette pluralité de voix est constitutive de l'esthétique du mystère dans le roman. Dans l'adaptation en BD, cette structure polyphonique disparaît en apparence : il n'y a plus de succession de narrateurs identifiés, ni de récits enchâssés au sens strict. Pourtant, la BD reconstitue une forme de polyphonie, qui joue également le rôle de justification du présent. Elle ne passe plus par une pluralité de personnages-narrateurs, mais par la dualité interne entre Jekyll et Hyde, qui communiquent par des notes glissées dans la canne. Ces

messages prennent la forme de phylactères imitant visuellement une note dactylographiée, tandis que les bulles adjacentes correspondent à d'autres voix. Ainsi, sur la planche 20, la note, écrite par Jekyll dans le passé, justifie les actes de Hyde dans le présent. L'effet est donc conservé : la polyphonie reste visuellement cloisonnée – les notes de Jekyll n'apparaissent jamais dans la même case que les bulles de dialogue –, la coexistence des voix est donc séquentielle, jamais simultanée. La BD parvient ainsi à adapter, malgré les différences diégétiques, la polyphonie alternée qui caractérise la structure narrative de Stevenson. Cette analyse complète d'ailleurs notre précédent examen de la conservation graphique de la polyphonie[266], en illustrant ici la possibilité de son adaptation.



Figure 45: M. Cannavò, C. Roi*, Jekyll & Hyde, Le docteur et l'assassin,* Glénat, 2025, planche 20.

[266] Chapitre III, p. 107-108.

Une dernière brève remarque sur la structure du récit viendra clore notre examen de l'adaptation de *L'Étrange Cas du Docteur Jekyll et de M. Hyde*. En effet, des caractéristiques de la structure narrative sont également conservées. Comme dans le roman, la narration se déclenche par une analepse. En effet, en pleine balade, Enfield et Utterson tombent sur une porte qui rappelle à Enfield une anecdote passée – celle, comme on l'apprend plus tard, de la première rencontre avec Hyde. De manière similaire, la BD s'ouvre sur un épisode de l'enfance de Jekyll, qui déclenche, en plus de la narration, le traumatisme à l'origine de Hyde. La conservation de cette structure en analepse produit un effet stylistique essentiel sur la BD : elle installe d'emblée une temporalité double, où le passé revient hanter le présent. Elle permet également de conserver l'esthétique de mystère : de façon énigmatique, l'anecdote d'Enfield est racontée sans explication complète et l'enfance de Jekyll est montrée sans que le lecteur comprenne immédiatement son lien avec Hyde. Parallèlement, la BD conserve également l'analepse finale. Stevenson termine son récit sur la lettre de Jekyll qui raconte tout depuis le début de son expérience et la naissance de Hyde. La BD, quant à elle, également à travers une lettre mais cette fois-ci de Hyde pour Jekyll, retourne aussi dans le passé. La rupture temporelle et énonciative, marquée dans la BD par un changement du style de case (les coins désormais arrondis)[267], marque le retour dans le souvenir du début du récit : après la tromperie et sa punition, Henry, désormais Edward, tue sa mère et son père. Ce *flashback* fonctionne donc de la même manière que le roman : un retour dans le passé, via une lettre, qui explique la naissance de Hyde.

La conservation stylistique a donc également lieu sur les plans narratifs et structurels de l'œuvre, soit les stylèmes de littérarité générique. Malgré la différence diégétique, l'adaptation parvient à retrouver une forme de fidélité à l'œuvre de Stevenson, en reproduisant ses stylèmes sur sa propre histoire.

Cette œuvre prouve qu'il existe un régime d'adaptation où la fidélité se déplace de l'histoire vers le style. Même si elle n'est évidemment pas uniquement motivée par la conservation stylistique, elle lui témoigne un certain intérêt. *Jekyll & Hyde* semble aller même au-delà des catégories typologiques précédemment évoquées : ce n'est pas seulement une « analogie », où des éléments diégétiques trouvent une nouvelle liberté mais bien une adaptation fidèle au niveau stylistique. Ce cas invite à reconsidérer ce qu'on entend communément par « fidélité » dans l'adaptation. On retrouve ici un principe déjà observé avec

[267] M. Cannavò, C. Roi, *op. cit.*, p. 89.

Oubrerie et son adaptation de *Zazie* : s'éloigner pour mieux rester fidèle. Si le lecteur est capable de reconnaître Stevenson dans cette BD malgré la différence d'histoire, c'est que les stylèmes sont porteurs d'une identité de l'œuvre au moins aussi forte que la diégèse. Cela supposerait un lecteur qui connaît déjà l'hypotexte, lecteur que cette BD semble d'ailleurs viser délibérément, en lui offrant les mêmes stylèmes déplacés sur une histoire différente, de façon à garantir le maintien du mystère fantastique. On peut alors se demander si ce type d'adaptation n'existe que dans la relation intertextuelle avec le roman source, c'est-à-dire si elle présuppose une connaissance des stylèmes romanesques.

Cette tentative de conservation stylistique n'est cependant pas sans lacunes. Certains stylèmes fondamentaux du roman échappent à l'adaptation (la métaphore du manteau, du naufrage, et d'autres réseaux d'images). Ces absences rappellent que la conservation reste partielle et sélective, et qu'elle ne constitue pas la motivation principale de l'adaptateur. Une étude plus approfondie de cette œuvre mériterait d'être menée, surtout en parallèle à *From Hell* d'Alan Moore et Eddie Campbell[268], dont le style semble avoir également nourri notre BD[269], et qui complexifierait la question de la source stylistique unique.

1.2 *Créer de nouveaux stylèmes*

Pour aller encore plus loin, il faut examiner la possibilité suivante : et si l'adaptation, plutôt que de conserver et d'adapter des stylèmes existants, en développait de nouveaux ? Certaines adaptations semblent effectivement créer leurs propres stylèmes, comme si la BD s'appropriait l'œuvre source au point de la prolonger dans son propre langage graphique. Cette question suppose une chose importante : l'adaptation n'est alors pas seulement la réception d'un style, mais sa continuation, voire amplification. Cette hypothèse a d'ailleurs déjà été préparée lors du Chapitre II, où l'on avait examiné des adaptations de stylèmes « facilitées » par la BD. Nous avions conclu que les adaptations littéraires en BD peuvent révéler et amplifier les effets stylistiques déjà présents textuellement dans l'œuvre source. La BD n'est donc pas la version réduite ou simplement illustrée du roman d'où elle vient, mais peut développer de nouveaux stylèmes médiagéniques, mettant en valeur l'atmosphère stylistique du roman tout comme l'expressivité du langage graphique. On rejoint ici les débats théoriques sur l'adaptation comme œuvre à part entière : Hutcheon, par exemple, insiste sur le fait que l'adaptation comporte nécessairement sa part de création. En somme, cela revient à s'intéresser à la création de motifs

[268] A. Moore, E. Campbell, *From Hell,* Marietta, Georgia, Top Shelf Productions, 2004 [1999].
[269] Voir Y. Bellenger-Morvan, *op. cit.*

graphiques directement hérités du style des œuvres sources. Pour rappel, la notion de « motif graphique » est utilisée par Perget pour désigner les points de corrélation entre dimensions verbales et iconiques produisant un effet stylistique précis[270]. Il constitue l'équivalent du stylème : un fait linguistique motivé, porteur de signification stylistique et corrélation de plusieurs niveaux de signification. Ainsi, les adaptations sont pleinement capables de créer leurs propres stylèmes, d'en générer de nouveaux, et pas simplement de les traduire.

Un premier exemple se situe dans l'adaptation du *Joueur d'échecs*. Dans l'œuvre, des motifs géométriques envahissent la structure de l'hypercadre ainsi que le contenu des cases, rappelant « la mosaïque rectangulaire des carrés noirs et blancs du jeu d'échecs[271] ». Sur les murs, au sol, sur les vêtements des personnages, lignes et motifs en damier évoquent constamment le jeu et le déplacement des pions sur le plateau. Jan Baetens l'a effectivement expliqué dans le chapitre qu'il consacre à l'œuvre : « le motif est omniprésent[272] ». Il semble que cela permette à Sala de signifier la difficulté de distinguer le jeu de la réalité. Baetens montre par exemple comment, sur la page de couverture, le dessin d'une moquette en damier et son illusion d'optique se lient, par la perspective et les couleurs, au motif de la mer et des vagues, « de manière à perdre ce que la figure de référence, à savoir le damier des échecs, a de ''plat'' et de bidimensionnel[273] ». Le jeu semble envahir la conscience des personnages et leur comportement, comme c'est le cas, de la façon la plus explicite possible, chez le Dr B., qui perd toute notion de l'espace et du temps. Ce stylème remplit les critères du motif graphique : il articule dimension visuelle (le damier envahissant les planches) et dimension narrative (l'intense confusion entre jeu et réalité), produisant un effet stylistique précis : enfermer la planche et les illustrations dans des grilles et immerger le lecteur dans l'obsession et l'enfermement mental des joueurs. Il fonctionne en corrélation avec le sens, et sa récurrence à travers toute l'œuvre en fait un trait stylistique organisateur. Ce stylème graphique est inventé mais pas incohérent avec Zweig : il semble hérité du roman, où l'enfermement du Dr B. et la dépendance mentale aux échecs qui en résulte constituent précisément le cœur stylistique du récit. La BD traduit l'omniprésence diégétique du jeu d'échecs en envahissement visuel et structurel et génère donc un motif graphique proprement bédéique, développé à partir du style du roman.

[270] Chapitre I, p. 38-39.
[271] J. Baetens, *op. cit*., p. 55.
[272] *Ibid*.
[273] *Ibid*.

De façon très différente, l'adaptation de *La Promesse* développe également des stylèmes spécifiques à l'œuvre graphique. La présence de Marie de Lattre dans les deux œuvres n'est pas anodine : les stylèmes créés ne sont pas des infidélités, mais s'inscrivent sous le signe d'une cohérence stylistique assumée. Elle garantit la même sensibilité d'un média à l'autre. Dans le roman, des passages de lettres échangées entre les personnages sont cités. Ce sont des documents réels, relevant du discours rapporté. Par exemple, après la rencontre de Madeleine et Kogan, l'autrice cite leurs lettres :

> Ils imaginent une vie à deux possible. Un nouveau départ. Une petite maison. « Pense à notre petite maison dans le soleil, avec du ciel bleu, un bel arbre, des fleurs, de l'herbe, la mer dans le lointain », lui écrit-elle dans sa troisième lettre.[274]

Ici, aucune volonté de rendre la lettre particulièrement immersive : elle signale le discours rapporté avec le verbe « écrit » et situe précisément les paroles « dans sa troisième lettre ». Or, l'adaptation graphique opère une transformation formelle significative : ces passages épistolaires sont retranscrits sous forme de bulles de pensée avec figuration des correspondants, voire reconstitués en dialogues directs entre les personnages. Ce faisant, l'adaptation développe un motif graphique inédit (le document cité devient parole incarnée, le discours rapporté devient échange vivant) qui se fait stylème dans la BD : il est récurrent et produit un effet de présence et d'immédiateté, là où le roman source instaurait une distance documentaire. Ce stylème repose sur un double mouvement, proprement médiagénique : le réel est mis en récit à travers les codes graphiques (bulles et cases) et le récit est mis en réel (collage avec des photographies). Ces deux gestes se répondent en sens inverse, et leur coexistence produit un effet de contamination mutuelle entre document et récit, entre archive et immersion. Ce trait stylistique du roman graphique est porteur d'une intention précise : montrer que les grands récits



Figure 46: N. Buysse, M. de Lattre, J. Freund, *La Promesse,* Les Presses de la Cité, 2025, planche 94, case 1.



Figure 47: N. Buysse, M. de Lattre, J. Freund, *La Promesse,* Les Presses de la Cité, 2025, planche 103.

[274] M. de Lattre, *op. cit.*, p. 99.

nationaux sont en réalité des récits intimes. En remplaçant la polyphonie documentaire du roman source qui juxtapose les voix à distance, par des analepses dialoguées et des images incarnées, la BD réinjecte le réel, par le collage et la bulle, pour en révéler la dimension concrète, personnelle et affective. Ce stylème n'existe pas dans le roman source. Il est généré par l'adaptation et rendu possible uniquement par les ressources spécifiques du roman graphique. Il constitue ainsi un exemple paradigmatique de création stylistique propre à l'œuvre adaptée.

Un dernier exemple encore très différent des précédents se trouve dans *Le Horla*, adapté par Sorel. Alors qu'il n'est pas présent dans l'œuvre de Maupassant, un chat gris apparaît de manière récurrente dans la BD. Présent sur la première ainsi que la dernière planche, en plus de ses cinq apparitions intermédiaires, il n'est cependant pas un simple élément décoratif, ou signature du bédéiste – dont il est *a priori* l'animal favori (le chat joue déjà un grand rôle dans la série *Algernon Woodcock* par exemple). Dans *Le Horla*, il intervient systématiquement dès que la question de l'invisible est évoquée. Au début de la BD en effet, il est présent alors qu'un oiseau est coincé dans la pièce, derrière la vitre, et que le narrateur parle d'un « mur invisible ». À plusieurs reprises, il semble voir quelque chose que le narrateur ne voit pas, et s'enfuit avant chaque apparition du Horla. D'ailleurs, alors qu'il commence à se poser des questions, le narrateur le soupçonne : « Tu sais ce qu'il se passe, toi ! », formulant ainsi à voix haute ce que la mise en scène visuelle avait déjà instauré. Ce motif s'inscrit dans une tradition symbolique bien établie. Comme le rappelle Julie Debout dans sa thèse consacrée à la représentation du chat en BD[275], les croyances populaires ont longtemps attribué au félin « une connexion particulière avec un monde invisible ou incompréhensible », nourrie notamment par les caractéristiques physiques de ses yeux (leur éclat nocturne, lié au *tapetum lucidum*, ayant alimenté dès le Moyen-Âge des représentations associant le chat au surnaturel et à l'invisible). Elle écrit à propos de certaines cultures :

> Les Djinns (génies, créatures du monde invisible dans les légendes du Moyen-Orient) apparaissent souvent sous la forme de chats. En Perse, quand on tourmente un chat noir, on risque d'avoir affaire à son propre *hemzâd* (génie qui est né en même temps que l'humain pour lui tenir compagnie) et de se nuire ainsi à soi-même.

Même si le chat de Sorel n'est pas complètement noir mais plutôt gris, la figure du *hemzâd* rappelle étrangement celle du Horla, ce double qui finit par pousser l'homme à se faire du mal à lui-même. C'est d'ailleurs un motif littéraire récurrent, comme chez Edgar Allan Poe, où deux

[275] J. Debout, « Étude de la représentation et de l'utilisation du chat dans la bande dessinée », thèse pour obtenir le titre de Docteur vétérinaire, École Nationale Vétérinaire de Toulouse, 2023, URL : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04137488v1

chats noirs précipitent la folie du personnage principal dans sa nouvelle intitulée *The Black Cat* (1843). Comme on l'a précédemment évoqué, le motif du chat constitue une signature stylistique de l'auteur, transposée et intégrée dans son adaptation. Ce faisant, Sorel ne se contente pas de traduire le texte de Maupassant : il ajoute un stylème symbolique qui lui est propre et qui est parfaitement cohérent avec l'atmosphère du texte. Il n'est pas déconnecté de la narration ni du style de Maupassant : il devient un stylème graphique qui marque l'inquiétante étrangeté, le doute, l'invisible. Il indique une présence surnaturelle. Le lecteur perçoit la présence du Horla avant le personnage, guidé par le comportement de l'animal dans les cases. Le doute fantastique cesse d'être purement textuel pour devenir visuel.

Les adaptations en BD vont donc plus loin que le transfert stylistique : elles développent également leurs propres motifs graphiques et stylèmes, toujours cohérents avec l'univers stylistique du roman source, et prolongent ainsi certains effets. La création de stylèmes propres à la BD n'est pas une trahison de l'œuvre source, mais sa continuation dans un autre régime sémiotique. L'adaptation exploite ce que le texte romanesque ne peut pas faire (par le visuel et la matérialité de la page) pour dire, autrement, la même chose en plus profond. La fidélité stylistique la plus haute peut donc passer par l'invention et l'adjonction.

Élargir la question de l'adaptation stylistique nous a permis de singulariser ces œuvres, par rapport à leurs hypotextes. Les deux questions qui ont structuré la réflexion – adapter le style plutôt que l'histoire, puis créer de nouveaux stylèmes – convergent finalement vers un même renversement : les adaptations peuvent non seulement conserver le style à travers la transmédialité, mais elles sont surtout capables de faire du style leur principe organisateur. *Jekyll & Hyde* le prouve par soustraction : en s'éloignant de la diégèse, l'adaptation révèle que ce sont les stylèmes conservés qui portent l'identité de l'œuvre. Les autres exemples le prouvent par ajout : en générant des motifs graphiques absents du roman source mais cohérents avec son univers, ils montrent que la BD peut prolonger un style au-delà de ses propres frontières. La fidélité stylistique évolue donc vers une possibilité plus ambitieuse : une stylistique propre à l'adaptation littéraire, construite à partir du roman source mais irréductible à lui. La BD se sert du style du roman pour fonder sa propre singularité.

2. Vers une nouvelle typologie des adaptations ?

À partir des hypothèses émergeantes et des conclusions tirées sur le style des adaptations dans la première partie, on peut se poser une dernière question, cette fois-ci d'ordre typologique. Ce mémoire s'est d'emblée confronté à l'instabilité de la définition de l'adaptation notamment à travers les diverses typologies réalisées. Cependant, ne pourrions-nous pas envisager la possibilité d'un nouveau classement des adaptations, fondé sur le critère de la conservation stylistique ? Quels en seraient les avantages et les limites par rapport aux typologies existantes ?

Nous avions précédemment étudié les typologies afin de justifier l'instabilité qui cerne la définition des adaptations littéraires. En effet, ces entreprises taxonomiques ont démontré la difficulté pour les théoriciens de se mettre d'accord sur des catégories pour classifier les œuvres à l'intérieur du genre. Baetens organisait ainsi son classement selon l'affichage générique et la réception de l'adaptation. De son côté, Berthou privilégiait une distinction fondée sur la vocation didactique de l'adaptation, en faisant ainsi la différence entre « médiation », « figuration » et « traduction ». Pour finir, Dürrenmatt s'intéressait davantage à l'approche adoptée vis-à-vis de l'œuvre source. La divergence de ces trois propositions, portant pourtant sur un même objet d'étude, n'est pas anodine : elle constitue en elle-même une preuve de l'instabilité conceptuelle de l'adaptation. Les désaccords entre leurs catégories ont permis d'identifier une lacune commune : aucune ne mentionne la conservation stylistique, qui devient ainsi le critère fondateur et discriminatoire de cette proposition de classement.

Il est important de s'interroger sur les apports que cette hypothèse possède par rapport aux classements déjà établis, qui prennent déjà en compte un large nombre d'éléments. Pourquoi une typologie fondée sur le style peut-elle s'avérer particulièrement intéressante ? Elle comble d'abord la lacune du style, effectivement absent, comme critère d'évaluation, de toutes ces classifications, alors qu'il constitue pourtant un enjeu central de l'adaptation littéraire comme on le sait désormais. S'intéresser au travail stylistique permet également de dépasser les oppositions binaires entre les degrés de fidélité qui tendent à réduire la complexité des œuvres. Une adaptation peut en effet être très libre sur le plan narratif tout en conservant scrupuleusement certains effets de style de l'œuvre source (c'est le cas pour *Jekyll & Hyde*) et inversement. La conservation stylistique présente l'avantage de se concentrer sur le travail proprement transmédiatique et bédéique, c'est-à-dire sur les choix de transposition intersémiotique. Là où les critiques se concentrent sur les intentions ou la réception, une typologie stylistique analyse ce qui se passe concrètement dans le passage d'un langage à l'autre et les techniques utilisées. Enfin, elle évite en partie le problème de la hiérarchisation : le critère de fidélité stylistique est plus descriptif et ne présuppose pas *a priori* qu'une conservation du style soit supérieure à une prise de liberté.

Cependant, une telle typologie présente également des inconvénients. Pourquoi est-il encore délicat de prendre la conservation stylistique comme critère taxonomique ? D'abord, le style est une notion particulièrement instable et difficile à quantifier, même à l'intérieur d'un seul médium – toute classification risque donc d'être subjective. Appliqué à une adaptation intersémiotique, le problème se redouble : l'étude de la stylistique de l'adaptation et du passage du médium romanesque au médium graphique n'est pas encore assez établie et fixée, et manque alors de rigueur opératoire pour permettre une description homogène et stable. Une telle classification peut reproduire, sous une autre forme, l'écueil hiérarchisant qu'elle prétend éviter : la notion de conservation implique la présence d'un original légitime, ce qui risque de reconduire une valorisation des adaptations stylistiquement « fidèles » au détriment des œuvres qui s'en émancipent délibérément. À cette difficulté s'ajoute la complexité interne du critère lui-même. Les analyses des adaptations ont fait émerger une multiplicité de paramètres qui font varier le niveau et la facilité de la conservation des stylèmes : le type de stylème, son appartenance à l'œuvre ou à l'auteur, le type d'adaptation visé par le bédéiste, etc. Vouloir intégrer cette complexité dans une grille classificatoire risque de rendre la typologie réductrice par rapport au spectre de variabilité de l'adaptation. Par ailleurs, le critère stylistique est difficilement applicable à certaines catégories d'adaptations, notamment celles relevant de la « médiation » au sens de Berthou, dont l'objectif pédagogique prime sur l'ambition stylistique. La typologie a donc pour l'instant un périmètre d'application limité. C'est précisément pourquoi cette hypothèse ne prétend pas ici à l'exhaustivité ni n'envisage de se substituer aux classements existants. On propose plutôt de compléter l'outillage analytique et taxonomique disponible en introduisant un critère que les autres classements négligent, comme un angle de lecture supplémentaire, mieux adapté aux auteurs qui font du style romanesque un enjeu central de leurs adaptations.

Si les avantages de cette typologie tiennent à son originalité, ses inconvénients révèlent surtout le niveau de théorisation du champ dans lequel elle s'inscrit – encore en cours. Baetens a pressenti l'hypothèse que nous allons explorer dans un article de 2022 :

> À l'aide des quatre grandes opérations d'écriture, à savoir addition, soustraction, permutation et substitution, il est possible de décrire avec précision les techniques d'une stratégie d'adaptation, tant au niveau du texte comme contenu qu'à celui du texte comme lettre, puis de situer les adaptations les unes par rapport aux autres.[276]

Sa réflexion ouvre ici une piste concrète. En montrant qu'il est possible de comparer les adaptations selon les types de transfert qu'elles opèrent, il suggère qu'une typologie pourrait se

[276] J. Baetens, *op. cit.*, p. 3.

construire non pas simplement sur la question binaire de savoir si le style est conservé ou non, mais sur le degré d'élaboration des stratégies mises en place pour le transposer. Ce qui distinguerait alors les adaptations entre elles, ce n'est pas le résultat mais le travail et la posture de l'adaptateur : a-t-il cherché activement des équivalents graphiques aux effets stylistiques du roman, a-t-il développé des solutions créatives pour compenser ce que le passage à l'image ne peut pas restituer directement ? C'est cette profondeur d'implication dans le geste adaptatif qui permettrait de situer les œuvres les unes par rapport aux autres. Nous avons imaginé, à notre niveau, ce à quoi le classement pourrait ressembler. On pourrait différencier, dans un premier temps, trois types d'adaptations :

- Les adaptations qui adaptent les stylèmes (notre corpus primaire),
- Les adaptations qui adaptent des faits de style isolés, de façon donc moins visible (*Au Bonheur des Dames*, *Fahrenheit 451*, les adaptations de Bouilhac et Catel[277],..),
- Les adaptations qui n'adaptent pas le style et les faits de langue : qui correspondent aux collections d'adaptation dites « industrielles[278] », sur lesquelles nous nous étions arrêtés au Chapitre I, où l'objectif est de rendre l'histoire accessible en coupant simplement le texte.

Une idée de ce classement sous-tend déjà la construction de notre corpus, puisque les adaptations que nous n'avons pas retenues pour le corpus primaire correspondent à peu près à celles qui adaptent la diégèse et quelques faits de langue isolés. Ce sont celles qui adaptent les stylèmes et pas les faits de style, avec un vrai travail de continuité, qui semblent correspondre à la sélection de notre corpus principal. Néanmoins, ce premier classement, fondé sur la quantité de stylèmes adaptés, présente une limite : la conservation stylistique ne se mesure pas au nombre de stylèmes transposés, mais à la qualité du geste adaptatif lui-même. C'est donc moins le résultat de la conservation qui importe que le travail qu'elle suppose – on propose dès lors de réorienter le classement selon ce critère qualitatif, en distinguant trois postures adaptatives :

- Une adaptation du contenu sans attention au style, avec le texte coupé ou recopié,
- Une adaptation avec transfert stylistique pour viser une fidélité passive (reproduction du style romanesque sans innovation graphique),
- Une adaptation avec transfert stylistique mais aussi une création stylistique propre à l'œuvre adaptée et au médium bédéique.

Cette dernière catégorie concerne les adaptations qui présentent un vrai travail des stylèmes de l'œuvre source mais également une réappropriation de son style et des ajouts bédéiques

[277] On pense par exemple à *Indiana* (2023) et *La Princesse de Clèves* (2019), de C. Bouilhac, Catel, Paris, Dargaud, Hors Collections.
[278] J. Baetens, *op. cit*., p. 9.

cohérents[279]. La fidélité stylistique y cesse d'être une contrainte passive pour devenir la poétique active d'un adaptateur qui ne copie pas et ne s'arrête pas aux résistances mais pense *avec* le style du roman. C'est peut-être là la définition la plus ambitieuse de l'adaptation littéraire en BD : non pas traduire une œuvre, mais en habiter le style assez profondément pour continuer à l'écrire dans un autre langage.

En somme, cette hypothèse typologique est la preuve qu'une analyse stylistique des adaptations littéraires engage de nouvelles possibilités, qui sont à la fois des fermetures, parce qu'elle restreint son périmètre aux œuvres pour lesquelles le style constitue effectivement un enjeu, et des ouvertures, parce qu'en introduisant un critère que les typologies existantes négligent, elle enrichit l'outillage analytique disponible. Ne prétendant ni à l'exhaustivité ni à l'universalité, ce classement doit être considéré comme un possible outil complémentaire, adapté à un sous-ensemble d'adaptations pour lesquelles le style constitue effectivement un enjeu, d'autant plus utile que l'adaptation littéraire elle-même est encore en cours de théorisation. Il permettrait notamment aux enseignants d'identifier les adaptations présentant un véritable intérêt stylistique pour l'appréhension de la discipline via le médium graphique.

Ce dernier chapitre a dépassé la question de la possibilité d'une conservation et équivalence stylistique entre les romans et leurs adaptations graphiques, afin de s'interroger sur la possibilité que cette équivalence, examinée dans les précédents chapitres, puisse devenir un principe organisateur des adaptations. Nous avons montré qu'en plus de conserver parfois uniquement les stylèmes, les adaptateurs n'hésitaient pas à en créer de nouveaux. Cela nous a permis d'aller jusqu'à envisager un nouveau classement des adaptations littéraires, fondé sur l'adaptation des stylèmes. Même si cette hypothèse comporte des limites qui en restreignent la portée, elle n'invalide pas la réponse à notre interrogation initiale : le style, non seulement survit à l'adaptation transmédiatique, mais peut effectivement en devenir un élément organisateur et un principe créateur. L'adaptation littéraire en BD peut être une œuvre à part entière, non pas *malgré* le style du roman source, mais *grâce* à lui et *à partir* de lui. Elle est capable de développer son propre style, produisant ainsi une continuation qui enrichit rétrospectivement l'œuvre dont elle est issue.

[279] Voir notre précédent développement sur la création de nouveaux stylèmes.

CONCLUSION

Lorsque l'on prend en compte le style dans l'adaptation d'un roman en BD, on se rend compte qu'adapter, ce n'est pas traduire : c'est habiter le style d'un roman et d'un romancier pour le prolonger et l'approfondir dans un nouveau médium. L'adaptation est un genre littéraire qui appelle à être revalorisé et détaché d'une conception simpliste et hiérarchique, où elle ne constituerait qu'une copie de l'œuvre romanesque. Cette approche est impossible, la transformation transmédiatique l'empêche, car chaque médium impose une forme particulière au contenu qu'il transmet. Lorsqu'en 2007, Jean-Claude Loiseau voyait dans la transposition en BD la pire chose qui puisse arriver à un classique, il réduisait l'étude des adaptations littéraires au choix entre fidélité et trahison. Afin de revaloriser l'étude comparatiste et individuelle des adaptations littéraires, en dehors de toute idée de hiérarchie, ce travail s'est attaché à réintroduire un angle d'étude souvent omis des typologies et qui a pourtant prouvé son plein potentiel et toute son utilité : la stylistique. En prenant comme point de départ la conservation des traits stylistiques des romans, nous avons mis en évidence la complexité d'un phénomène plus vaste qu'il n'y paraît. L'adaptation, lorsqu'elle ne fait pas la démonstration de sa médiagénie en accueillant naturellement le style du roman, parvient à le manipuler avec ingéniosité : elle le déplace, le compense, le soumet à des contraintes médiatiques – mais ne l'annihile jamais sans raison. Quant à ce que le style fait à l'adaptation, en retour, il peut aller jusqu'à en devenir le principe organisateur.

Après avoir fait état de l'instabilité conceptuelle liée à l'adaptation, et aux problèmes posés qu'ils soient d'ordre sémiotique, générique, hiérarchique ou éditorial, il a fallu établir les moyens permettant l'analyse stylistique. En nous inscrivant dans la continuité des précédents travaux réalisés sur la BD et son traitement stylistique, le stylème s'est révélé l'outil idéal : suffisamment large pour englober l'ensemble des traits distinctifs d'une écriture sans se limiter aux seules figures rhétoriques répertoriées, suffisamment précis pour permettre une comparaison rigoureuse entre deux systèmes sémiotiques distincts. Sa plasticité conceptuelle a autorisé son extension au langage de la BD, faisant du motif graphique son équivalent fonctionnel : là où le stylème romanesque agit par la langue, le motif graphique agit par tous les éléments grammatextuels de la planche – du trait à la couleur, la structure de l'hypercadre ou le lettrage – mais les deux produisent des effets de sens équivalents. C'est cette comparabilité qui fonde la légitimité de l'analyse. Cela confirme d'ailleurs ce que Groensteen formulait à propos de la lecture bédéique : celle-ci exige de se décentrer d'une « perspective

logocentriste[280] », qui réduit la BD à ses seuls bulles et cartouches. Le lecteur qui ne lit que le texte d'une adaptation ne lit qu'une partie de l'œuvre, et souvent la moins stylistiquement intéressante. C'est la planche tout entière et le moindre de ses détails qui portent les effets de style les plus singuliers. Cette richesse du répertoire grammatextuel de la BD a dans un premier temps fondé l'intuition de sa médiagénie naturelle : un médium disposant d'autant d'outils et variables expressives semblait pouvoir accueillir n'importe quel style – c'est le cas pour certains stylèmes, qui vont jusqu'à mettre en valeur les capacités expressives de la BD. Or, le corpus révèle que cette médiagénie ne peut plus être tenue pour un présupposé général : elle est différentielle. Un deuxième temps de notre réflexion a effectivement démontré que la BD n'est pas médiagénique dans son ensemble, comme genre mais plutôt selon le stylème. Certains traits stylistiques y trouvent une équivalence graphique spontanée, presque organique ; d'autres résistent, se déplacent, appellent des compensations ; d'autres encore demeurent même irréductibles au médium. Ce n'est donc pas la BD qui est médiagénique ou non d'un point de vue stylistique, mais tel stylème dans tel médium, au contact de telle œuvre et de tel bédéiste.

Les catégories de Molinié, dont nous n'avons retenu que les niveaux générique et singulier, ont permis d'encadrer ce relevé comparatiste et d'identifier des tendances : d'un côté, les stylèmes génériques, relevant de la structure narrative des romans, trouvent plus souvent un équivalent automatique dans la BD ; de l'autre, les stylèmes singuliers, marques d'une scène, d'une œuvre ou d'un auteur spécifiques, s'avèrent plus résistants. Ces tendances restent néanmoins à nuancer, le corpus ayant montré que ni la littérarité générique ni la singulière ne constituent des garanties : des cas résistent là où on les attendait adaptables, d'autres passent là où on les croyait irréductibles. La nuance soulignée par ces catégories était déjà pressentie dans la question posée en ouverture de cette étude. En effet, à la question « dans quelle mesure l'adaptation parvient-elle à transposer les stylèmes d'un roman dans le langage graphique de la BD ? », on ne peut que répondre : « cela dépend ». La réalité du phénomène de l'adaptation stylistique exige donc une tout autre logique que celle binaire, sur laquelle reposait la recherche jusqu'à récemment. Comme le rappelle Baetens[281], le transfert des stylèmes n'est pas linéaire mais relève d'une multitude de valeurs, selon une modalité qui est propre à chaque œuvre, à chaque bédéiste, à chaque orientation éditoriale, à chaque stylème et catégorie de stylème. C'est cette singularité constitutive qui est le véritable résultat de cette étude.

Ce que celle-ci démontre, et qui constitue son apport propre, tient en deux points solidaires. D'une part, elle établit qu'adapter un roman en BD engage nécessairement une série

[280] T. Groensteen, *La bande dessinée : mode d'emploi*, 2007, p. 85.
[281] J. Baetens, *Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité*, p. 199.

de choix sur la conservation ou non de traits stylistiques qui définissent parfois jusqu'à la réputation d'un auteur ou d'une œuvre – choix qui ne relèvent ni de la fidélité naïve ni de la trahison assumée, mais d'une véritable intelligence du style. D'autre part, et c'est là le résultat le plus neuf, elle prouve qu'il existe une équivalence réelle entre style romanesque et style visuel : la BD et le roman graphique, par leurs spécificités formelles et structurales, permettent de jouer avec ces équivalences et automatismes, de les explorer, de les déplacer, et parfois de les amplifier au point que la BD surpasse stylistiquement le roman qu'elle adapte. Elle prouve enfin qu'il est possible d'être fidèle au style d'une œuvre tout en s'éloignant de sa diégèse, renversant ainsi la définition reçue de la fidélité dans l'adaptation. Ce que l'on peut croire d'abord être un rapport de subordination entre deux médiums se révèle être un rapport de dialogue entre deux systèmes expressifs également capables de produire du sens stylistique.

Ces conclusions appellent néanmoins à être mesurées. Le corpus retenu, aussi représentatif soit-il, ne saurait épuiser la diversité des pratiques adaptatives, et les tendances dégagées demeurent des hypothèses de travail qu'une étude élargie devrait confirmer ou infirmer. Si cette étude a posé le principe d'une évaluation qualitative du geste adaptatif, préférant la qualité de la transposition à la quantité de stylèmes conservés, ce critère reste difficile à appliquer de façon homogène et mériterait d'être rigoureusement opérationnalisé dans une recherche ultérieure. Notre proposition de typologie confirme son statut d'hypothèse, même si l'idée sur laquelle elle se construit constitue une des innovations de ce mémoire : comparer et classer les adaptations non plus selon leur rapport à la diégèse, mais selon un critère de médiagénie stylistique qui évalue la qualité du geste adaptatif pour chaque stylème. Nous avons également consciemment exclu certains corpus tout en les mentionnant rapidement – œuvres qui nécessitent un examen plus détaillé et moins réducteur de leur niveau de conservation romanesque. Nous pensons ici aux adaptations dites « industrielles » et aux collections d'adaptation, qui contiennent en elles-mêmes une variété de cas non négligeable. Par ailleurs, cette analyse a volontairement mis de côté une distinction qui mérite d'être au cœur d'une recherche ultérieure : celle entre la BD traditionnelle, héritière de la ligne franco-belge, et le roman graphique contemporain. Ce dernier, comme le souligne Groensteen, n'a pas seulement libéré de nouvelles possibilités narratives mais est aussi en train de faire évoluer la notion même de mise en page telle que la connaissait jusque-là la BD. Cette évolution formelle ouvre la voie à de nouvelles expérimentations et libertés qui pourraient modifier en profondeur les conditions de l'adaptation stylistique : comparer systématiquement la manière dont les deux formats traitent les stylèmes d'un même roman constitue, à ce titre, une prolongation naturelle et féconde de ce travail. Il reste également à examiner le mouvement inverse soit dans quelle

mesure le roman graphique, en repoussant ses propres limites formelles, infléchit en retour les codes de la BD traditionnelle, qui ose elle aussi, désormais, sortir des cadres battus.

En somme, Jean-Claude Loiseau craignait que la BD abîme les classiques, dénature leur réputation et les rabaisse au rang du divertissement – auquel on associe encore trop souvent la BD. Elle peut, au contraire, en révéler la singularité, l'identité, la pertinence, à un public, qui, rebuté par le statut canonique des classiques de nos jours, en a perdu le goût et l'intérêt. La transposition n'est pas la pire chose qui puisse arriver à un classique. C'en est parfois la plus fidèle lecture.

Cette perspective nous permet de nous interroger sur son utilité, dans les domaines de la recherche, de la création et de l'enseignement. En étendant le stylème de Molinié au motif graphique de Perget et en en faisant l'outil cadre de l'analyse stylistique comparatiste entre les planches de BD et les pages de roman, nous fournissons un nouveau cadre possible aux *adaptation studies* qui ne se réduit pas à une évaluation de la fidélité pour analyser la stylistique transmédiatique. La notion de médiagénie s'est également révélée totalement pertinente si prise en compte comme différentielle plutôt qu'absolue : elle perd son attribution générique (la BD n'est pas un genre médiagénique par définition) mais gagne une perspective évolutive au cas par cas (une adaptation peut s'avérer peu médiagénique chez un auteur et plus chez un autre). Pour les adaptateurs et bédéistes, on peut aller jusqu'à imaginer que notre typologie, après un remaniement et un approfondissement plus que nécessaire, pourrait fonctionner comme un cadre de réflexion sur leur choix de transposition. Cela permettrait de conscientiser ce qui se passe stylistiquement dans le passage d'un médium à un autre, de faire particulièrement attention au style du roman dans leur adaptation, selon l'orientation et le public qu'ils visent à la réception. Par exemple, une adaptation destinée à un jeune public en contexte scolaire, où la priorité est la compréhension de l'œuvre et pas encore l'étude stylistique (fin primaire, collège), appellerait à une relative économie stylistique : surcharger la planche de manipulations visuelles et structurelles risquerait de parasiter la lisibilité diégétique, qui reste ici l'objectif premier. À l'inverse, une adaptation s'adressant à un lecteur adulte qui connaît déjà le roman source peut se permettre – et même se doit – d'innover : elle peut miser sur la densité graphique, les effets visuels, les réseaux de sens enfouis dans la planche, faisant ainsi du lecteur un interprète actif plutôt qu'un simple destinataire de l'histoire. Dans tous les cas, la BD est bien un médium capable de pensée stylistique, et pas seulement de narration illustrée. Si un travail de conservation stylistique dans les adaptations manque à l'appel, c'est que le bédéiste a jugé bon de le faire. L'adaptation est un objet littéraire et artistique à part entière. Elle mériterait enfin d'être pleinement reconnue comme objet d'étude indépendant dans les programmes

d’enseignement et non comme simple annexe du roman qu’elle adapte. En ce sens, la conservation stylistique, une fois théorisée et outillée, pourrait ouvrir une voie didactique encore peu explorée : celle d’un apprentissage du style *par* la BD. Pour un public novice, saisir l’effet d’un stylème est souvent plus immédiat dans une planche graphique que dans un paragraphe romanesque : la visualisation de l’effet de style court-circuite une partie de l’abstraction que le texte seul impose. La BD rendrait ainsi le style accessible là où le roman canonique peut décourager, non par pauvreté, mais par distance culturelle. C’est une hypothèse didactique qui reste à prouver, mais que notre étude, en établissant l’équivalence entre stylème romanesque et motif graphique, contribue à rendre théoriquement fondée.

En définitive, étudier la conservation des « figure[s] rhétorique[s] » en « figure[s] dessinée[s] », selon la formule de notre titre, c’est réintroduire et légitimer une approche stylistique de l’adaptation littéraire. C’est aussi faire valoir sa complexité, sa pertinence, et son statut d’œuvre à part entière, tout aussi qualifiable, à l’avenir, de *classique*.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie primaire :

1) Œuvres principales :

BUYSSE, Nicolas, FREUND, Julie, LATTRE, Marie de, *La Promesse*, Paris, Les Presses de la Cité, coll. « La Cité Graphique », 2025.
LATTRE, Marie de, *La Promesse,* Paris, Pocket, 2023.

FERRANDEZ, Jacques, *L'Étranger*, d'après A. Camus, Paris, Gallimard, coll. « Fétiches », 2013.
CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017 [1942].

OUBRERIE, Clément, *Zazie dans le métro*, d'après R. Queneau, Paris, Gallimard, 2008.
QUENEAU, Raymond, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Plus Classiques », 2012 [1959].

SALA, David, *Le Joueur d'échecs*, d'après S. Zweig, Paris, Casterman, 2017.
ZWEIG, Stefan, *Le Joueur d'échecs*, trad. P. Malherbet, Paris, Pocket, coll. « Classiques », 2018 [1943].

SOREL, Guillaume, *Le Horla*, d'après G. de Maupassant, Paris, Rue de Sèvres, 2014.
MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2014 [1886].

2) Œuvres complémentaires :

CANNAVÒ, Marco, ROI, Corrado, *Jekyll & Hyde, Le docteur et l'assassin*, trad. H. Dauniol-Remaud, Grenoble, Glénat, 2025.
HAMILTON, Tim, *Fahrenheit 451*, d'après R. Bradbury, trad. M. Pagel, Paris, Jungle, Philéas SF, 2023.
MAUPRE, Agnès, *Au Bonheur des Dames*, d'après É. Zola, Paris, Casterman, 2020.
SIMMONDS, Posy, *Gemma Bovery*, trad. L. Sztajn et J.-L. Fromental, Paris, Denoël, 2014 [1999].

Bibliographie secondaire :

1) Sur la bande dessinée :

BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.

BERTHOU, Benoît, DÜRRENMATT, Jacques (dir.), *Style(s) de (la) bande dessinée,* Paris, Classiques Garnier, 2019.

DÜRRENMATT, Jacques, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, « Le personnage de bande dessinée et ses langages », *Langue française, Textes et discours non littéraires,* n° 28, 1975, p. 101-111.

FRIEDMAN, Jonathan, YOUNG, Jeremy C., « Today's book bans echo a panic against comic books in the 1950s », *The Washington Post*, 2022 [consulté en ligne le 02/10/2025], URL: https://www.washingtonpost.com/made-by-history/2022/10/17/book-ban-comic-books-panic/

GILLY, Casey, « Banned Books Week and the 'Dangers' of the Comic Book », *Comic Book Resources*, 2014 [consulté en ligne le 02/10/2025], URL: https://www.cbr.com/ banned-books-week-and-the-dangers-of-the-comic-book/

GROENSTEEN, Thierry (dir.), *Le Bouquin de la bande dessinée*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2021.

− *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1999.

− *Bande dessinée et narration : Système de la bande dessinée 2*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2011.

− *Système de la bande dessinée*, éd. définitive, Paris, PUF, 2025.

− *La bande dessinée : mode d'emploi*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2007.

GROENSTEEN, Thierry, PEETERS, Benoît, *L'Invention de la bande dessinée,* Paris, Hermann, 1994.

MARION, Philippe, « Mythologie et médiagénie : variations sur le mythe du passage en bande dessinée », dans *Mythe et bande dessinée*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 497-509.

MOUCHART, Benoît, *La Bande dessinée,* Paris, Le Cavalier Bleu, 2004.

PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2010 [1998].

PERGET, Florent, *Bande dessinée et enseignement littéraire (vol. 1),* thèse de doctorat de Langue française, Sorbonne Université, 2024.

TÖPFFER, Rodolphe, *Essai de physiognomonie*, Genève, autographié chez Schmid, 1845.

2) Sur l'adaptation :

AULANIER, Adèle, *Adaptations en bande dessinée d'œuvres classiques de la littérature de jeunesse : un outil pour l'enseignement au cycle 3,* Mémoire de Master 2 en sciences de l'éducation, Université de Toulouse, 2013, (DUMAS).

BAETENS, Jan, *Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité,* Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Traverses », 2020.

− « Adapter un texte, écrire les mots », *Revue Textimage*, n°15, 2022 [consulté en ligne le 22/12/2025], URL : https://www.revue-textimage.com/sommaire/sommaire_21espaces_formes_BD.html

BERTHOU, Benoît, « Adaptations : une certaine littérature », *Du9, l'autre bande dessinée*, janvier 2010 [consulté en ligne le 21/10/2025], URL : www.du9.org/dossier/adaptations-une-certaine/

BOUTIN, Jean-François, « De la paralittérature à la littératie médiatique multimodale », dans M. Lebrun, N. Lacelle et J.-F. Boutin (éd.), *La littératie médiatique multimodale*, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 33-44.

BRUNNER, Vincent, « Littérature : l'adaptation de romans en BD est-elle vraiment un bon filon ? », *Les Inrocks*, Paris, 2024 [consulté en ligne le 12/11/25], URL : https://www.lesinrocks.com/livres/litterature-ladaptation-de-romans-en-bd-est-elle-vraiment-un-bon-filon-615805-18-04-2024/

DEPRÊTRE, Évelyne, DUARTE, German A. (dir.), *Transmédialité, bande dessinée & adaptation,* Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2019.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2013 [2006], DOI: https://doi.org/10.4324/9780203095010

LABARRE, Nicolas, « Adapter la poésie en bande dessinée », *Picturing it !,* 2014 [consulté en ligne le 23/09/2025], DOI : https://doi.org/10.58079/svqb

LABE, Yves-Marie, « Les bulles et les lettres. Les adaptations dessinées d'œuvres littéraires se multiplient. », *Le Monde*, 2008 [consulté en ligne le 12/11/2025], URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/03/27/les-bulles-et-les-lettres_1027863_3260.html

MEYER, Jean-Paul, « À propos des albums de Bd adaptés de romans : de la transposition littéraire à la transposition didactique », dans N. Rouvière (dir.), *Bande dessinée et enseignement des humanités*, Grenoble, ELLUG, coll. « Didaskein », 2012, p. 157-170.

MITAINE, Benoît, ROCHE, David, SCHMITT, Isabelle, *Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, tv),* Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2015.

STRAK, Aurélie, *Un outil pédagogique pour aider à la perception des émotions des personnages dans le genre théâtral : la bande dessinée adaptation de pièce classique*, Mémoire de Master MEEF, Université d'Orléans, 2023, (DUMAS).
VALAT, Noémie, *Comment évaluer la qualité d'une adaptation d'une œuvre littéraire en bande dessinée : Le Vent dans les saules de Kenneth Grahame adapté par Michel Plessix*, Mémoire de Master de Lettres et arts, Littératures, parcours Métiers des bibliothèques, Université de Grenoble, 2011, (DUMAS).

3) Sur la stylistique :

BAETENS, Jan, « Sur la graphiation. Une lecture de Traces en cases », dans G. Dereze (coord.), *La Médiation des passions sportives*, Recherches en Communication, n° 5, Université Catholique de Louvain, 1996, p. 223-234.
BORDAS, Éric, « Fantaisie ponctuante de tirets ponctuels dans les "Essais et Nouvelles" de 1846-1847 de Baudelaire », *La ponctuation au XIXe siècle : entre fixation et innovation,* La Ponctuation, coll. « La Licorne », 2000 [consulté en ligne le 12/10/2025], URL : https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5706.
CAHNÉ, Pierre, MOLINIÉ, Georges (dir.), *Qu'est-ce que le style ?* Actes du Colloque international (Paris, 1991), Paris, PUF, 1994.
FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2010 [1995], p. 5.
GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la Prose*, Paris, Belin Sup Lettres, Belin Education, 2003.
JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de Poche, 2001.
MARION, Philippe, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Louvain-la-neuve, Academia, 1993.
− « Narratologie Médiatique Et Médiagénie Des Récits », dans M. Lits (coord.), *Le Récit Médiatique*, Recherches En Communication, n° 7, Université Catholique de Louvain, 1997, p. 61-87.

4) Sur les Œuvres :

- **Le Horla**

FERMIGIER, André (éd.), [Préface], dans G. de Maupassant, *Le Horla,* Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2014 [1886], p. 5-19.
FOIS-ASSUIED, Véronique, *Le Naturalisme Fantastique chez Maupassant : Stylistique du Horla*, Mémoire de *Master of Arts*, Florida Atlantic University, 2001, p. 1-14.
HAMON, Philippe, « Le Horla de Guy de Maupassant : essai de description structurale », *Littérature*, n° 4, 1971, p. 31-43, DOI : https://doi.org/10.3406/litt.1971.2521
HE, Shujin, *Représentation de la folie dans le genre de la nouvelle. Le cas des nouvelles Journal d'un fou de Gogol et de Lu Xun ; Le Horla (II) de Maupassant*, Mémoire de Master 2 Recherche en Littérature, 2013, (DUMAS).
JUNG, Johann, « Du paradoxe identitaire au double transitionnel : Le Horla de Guy de Maupassant », *Revue française de psychanalyse*, vol. 74, 2010, p. 507-519, DOI : https://doi.org/10.3917/rfp.742.0507
MALLET, Marie-Louise, « Le horla ou la folie de l'ipséité souveraine », *Lignes*, 2015, n° 47, 2015, p. 264-282, DOI : https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.3917/lignes.047.0264
RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza, « Un peaufinage pour Le Horla : la transposition médiatique BD », *Brumal, Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 5, n° 1, 2017, p. 149-168, DOI : https://doi.org/10.5565/rev/brumal.380

- **Le Joueur d'échecs**

AKINSHINA, Inna, SLEPTSOVA, Svetlana, KUZMINA, O.V., « Linguistic-stylistic and literary interpretation of S. Zweig's short story "Governess" at the plot and character level », *Ethnic Culture,* vol. 5, 2023 [consulté en ligne le 05/11/25], p. 30-37.
FAVRE, Claire, « Le joueur d'échecs de Stefan Zweig : deux fonctionnements pour une même passion », *Topique*, n° 120, 2012, p. 161-170, DOI :https://doi.org/10.3917/ top.120.0161
TURNER, David, « The Functions of the Narrative Frame in the 'Novellen' of Stefan Zweig », *The Modern Language Review*, vol. 76, 1981 [consulté en ligne le 05/11/25], p. 116-128, DOI: https://doi.org/10.2307/3727015.
WUILMART, Françoise, « Zweig à l'identique », *La République des livres*, 2023 [consulté en ligne le 05/11/25], URL : https://larepubliquedeslivres.com/zweig-a-lidentique/

- **Zazie dans le métro**

BARTHES, Roland, « Zazie et la littérature », dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 125-131.

CHERQUI, Marie-Claude, « “Nous voilà tous… ”, un acte de naissance de Raymond Queneau au cinéma », *Tangence*, n°124, 1 octobre 2022 [consulté en ligne le 08/12/2025], URL : http://journals.openedition.org/tangence/1293

HARTMANN, Marie, « Zazie dans le métro : Impertinences et désenchantements », *Roman 20-50*, vol. 56, n° 2, 2013 [consulté en ligne le 06/11/2025], p. 157-167, DOI : https://doi.org/10.3917/r2050.056.0157

QUENEAU, Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1994 [1950].

VAUPOT, Sonia, « Narration et langage dans l’œuvre de Raymond Queneau, Zazie dans le métro », Université de Ljubljana, *Linguistica*, vol. 48, 2008 [consulté en ligne le 06/11/2025], p. 95-101, DOI : https://doi.org/10.4312/linguistica.48.1.95-101.

ZANOT, Irene, « Queneau et l’écriture du silence : le cas de Zazie dans le métro », *Revue italienne d’études françaises*, vol. 11, 2021 [consulté en ligne le 06/11/2025], DOI : https://doi.org/10.4000/rief.7825

- **La Promesse**

COLONNA, Vincent, *L’autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, Thèse de Linguistique, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989, URL : https://theses.hal.science/tel-00006609v1

DE GREVE, Marcel, « L’autobiographie, genre littéraire ? », *Revue de Littérature Comparée,* n° 325, Klincksieck, 2008, p. 23-31, DOI : https://doi.org/10.3917/rlc.325.0023

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996 [1975].

VELCIC-CANIVEZ, Mirna, « Le Pacte Autobiographique Et Le Destinataire », *Poétique*, n° 110, Éditions du Seuil, 1997, URL : https://www.academia.edu/9321351/Le_pacte_autobiographique_et_le_destinataire

- **L’Étranger**

ADAM, Jean-Michel, NOEL, Mireille, « Variations énonciatives. Aspects de la genèse du style de l’Étranger », *Langages*, n°118, 1995, p. 64-84, DOI : https://doi.org/10.3406/lgge.1995.1715

BALIBAR, Renée, « Le Passé composé fictif dans L’Étranger d’Albert Camus », *Littérature*, n° 7, 1972 [consulté en ligne le 20/11/2025], p. 102–19, URL : http://www.jstor.org/stable/41704295.

BERTHOMIEU, Gérard, « L'Étranger : une éthique du style », *Balises*, *Le magazine de la Bpi*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 2019 [consulté en ligne le 20/11/25], URL : https://balises.bpi.fr/letranger-une-ethique-du-style/

CAGNAN, Edoardo, « Meursault entre voix et texte : la monotonie de la ponctuation dans L'Étranger d'Albert Camus. », *Études françaises*, vol. 56, n° 2, 2020, p. 67–81, DOI : https://doi.org/10.7202/1072479ar

DELAS, Daniel, « Une écriture étrangère : le coup de force pongien de l'incipit de L'Étranger », *Albert Camus et les écritures du XXe siècle,* édité par S. Brodziak et al., Artois Presses Université, 2003, p. 17-26, DOI : https://doi.org/10.4000/books.apu.2296.

MIGEOT, François, « Figures du sujet dans L'Étranger de Camus », *Semen*, n° 14, 2007 [consulté en ligne le 20/11/2025], DOI : https://doi.org/10.4000/semen.2501

PAILLET, Anne-Marie, « Régimes de littérarité dans L'Étranger », dans A.-M. Paillet (dir.), *Albert Camus, l'histoire d'un style*, Louvain-la-Neuve / Paris, Academia / L'Harmattan, « Au cœur des textes », 2013.

PHILIPPE, Gilles (entretien), « L'Etranger, ce n'est pas son style », *Le Temps,* Lausanne, Le Temps SA, 2015 [consulté en ligne le 20/11/2025], URL : https://www.letemps.ch/culture/livres/letranger-nest-style

SARTRE, Jean-Paul, « Explication de L'Étranger », *Situations*, t. 1, Paris, Gallimard, 2010 [1947].

- **Au Bonheur des Dames**

BASTIN, Fleur, « La femme dans le roman zolien : idéologies du style », *Romantisme*, vol. 161, n° 3, 2013, p. 101-114, DOI : https://doi.org/10.3917/rom.161.0101.

VALENTI, Simonetta, « Velours, soies, dentelles : la symphonie des tissus dans Au Bonheur des Dames de Zola », « La grâce de montrer son âme dans le vêtement », dans M. Modenesi (éd.) et al., *Scrivere di tessuti, abiti, accessori*, Studi in onore di Liana Nissim, Ledizioni, 2015, DOI : https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.6702.

- **Jekyll & Hyde**

BELLENGER-MORVAN, Yannick, « Dissected Narration in From Hell: a Graphic Translation of R. L. Stevenson's Dr Jekyll and Mr Hyde? », *Image [&] Narrative* [en ligne], vol. 17, n° 2, 2016, p. 34-42, URL : https://univ-reims.hal.science/hal-02537273v1

MAMBROL, Nasrullah, « Analysis of Robert Louis Stevenson's The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde », *Literariness*, 19 mai 2025 [consulté en ligne le 23/12/2025], URL:

https://literariness.org/2025/05/19/analysis-of-robert-louis-stevensons-the-strange-case-of-dr-jekyll-and-mr-hyde-2/

NABOKOV, Vladimir, « A Phenomenon of style", dans R. L. Stevenson et K. Linehan (éd.), *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde: an Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Performance Adaptations,* Norton, 2003, p. 184-187.

NAUGRETTE, Jean-Pierre, « Dr Jekyll and Mr Hyde : autoportrait au miroir… », *Sillages Critiques* [en ligne], n° 2, 2001, p. 103-123, DOI : https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.3868

PEDOT, Richard, « Dr Jekyll and Mr Hyde : une scène d'écriture à deux mains », *Le Tour Critique*, n° 3, 2014 [consulté en ligne le 27/12/2025], URL : https://letourcritique.parisnanterre.fr/index.php/letourcritique/article/view/50/html

5) Divers :

a. Interventions, conférences, séminaires :

DUBUC, Vianney, « Des styles en poésie : émergence de l'hétérogénéité stylistique et du plurilinguisme social dans la poésie lyrique versifiée (1870-1885) », dans le séminaire « Le style en (icono)texte : littérature et bande dessinée » organisé par A. Bocca-Pignoni, C. Cini, N. Danysz (org.), Sorbonne Université, 3 octobre 2025.

HIRSCH, Yaël (org.), « "La Promesse" rencontre avec Marie de Lattre et Julia Freund », *Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme,* YouTube, 29 avril 2025 [consulté le 13/12/2025], URL : https://www.youtube.com/watch?v=eMT5lE4TfNY

LETOURNEUX, Matthieu, « Peut-on imaginer une stylistique des formes sérielles ? », dans le séminaire « Le style en (icono)texte : littérature et bande dessinée » organisé par A. Bocca-Pignoni, C. Cini, N. Danysz (org.), Sorbonne Université, 17 avril 2026.

PERGET, Florent, « Peut-on penser une stylistique générale de la bande dessinée ? », dans le séminaire « Le style en (icono)texte : littérature et bande dessinée » organisé par A. Bocca-Pignoni, C. Cini, N. Danysz (org.), Sorbonne Université, 23 janvier 2026.

SCEPI, Anastasia, « Les contes de fées de Cham, « traduction(s) libre(s) de Perrault » : le style à l'épreuve des canons », dans le séminaire « Le style en (icono)texte : littérature et bande dessinée » organisé par A. Bocca-Pignoni, C. Cini, N. Danysz (org.), Sorbonne Université, 3 octobre 2025.

b. Interviews :

LIBRAIRIE MOLLAT, Interview de Guillaume Sorel, « Guillaume Sorel - Le Horla », YouTube, 21 mars 2014 [consulté en ligne le 08/12/2025], URL : https://www.youtube.com/watch?v=BD6bmRMf30U

LIMATOLA, Guillaume, Interview de David Sala, « David Sala : "C'était le moment de faire quelque chose de plus profond." », *Le Suricate*, 11/10/2017 [consulté en ligne le 14/12/2025], URL : https://www.lesuricate.org/david-sala-c-etait-le-moment-de-faire-quelque-chose-de-plus-profond/

VAN OVERSTRAETEN, Mathieu, Interview de Jacques Ferrandez, « En lisant Camus, j'ai l'impression que mon père me parle », *Focus Littérature*, 30 septembre 2017 [consulté en ligne le 08/12/2025], URL : https://age-bd.com/2017/09/30/interview-jacques-ferrandez-en-lisant-camus-jai-limpression-que-mon-pere-me-parle/

VIEL, Jacques, Interview de Guillaume Sorel, « Guillaume Sorel en interview pour son album "Le Horla" », *FNAC TV*, YouTube, 26 mars 2014 [consulté en ligne le 08/12/2025], URL : https://www.youtube.com/watch?v=Xvfd_2QFl_o

RAOULT, Mikael, « Dialogues, dédicaces de Guillaume Sorel », YouTube, 2014 [consulté en ligne le 08/12/2025], URL : https://www.youtube.com/watch?v=swFRO3beOJI

c. Documentaires :

KUPERBERG, Clara (dir.), *Art Spiegelman - Traits de mémoire* (documentaire), ARTE France, Wichita Films, 2009.

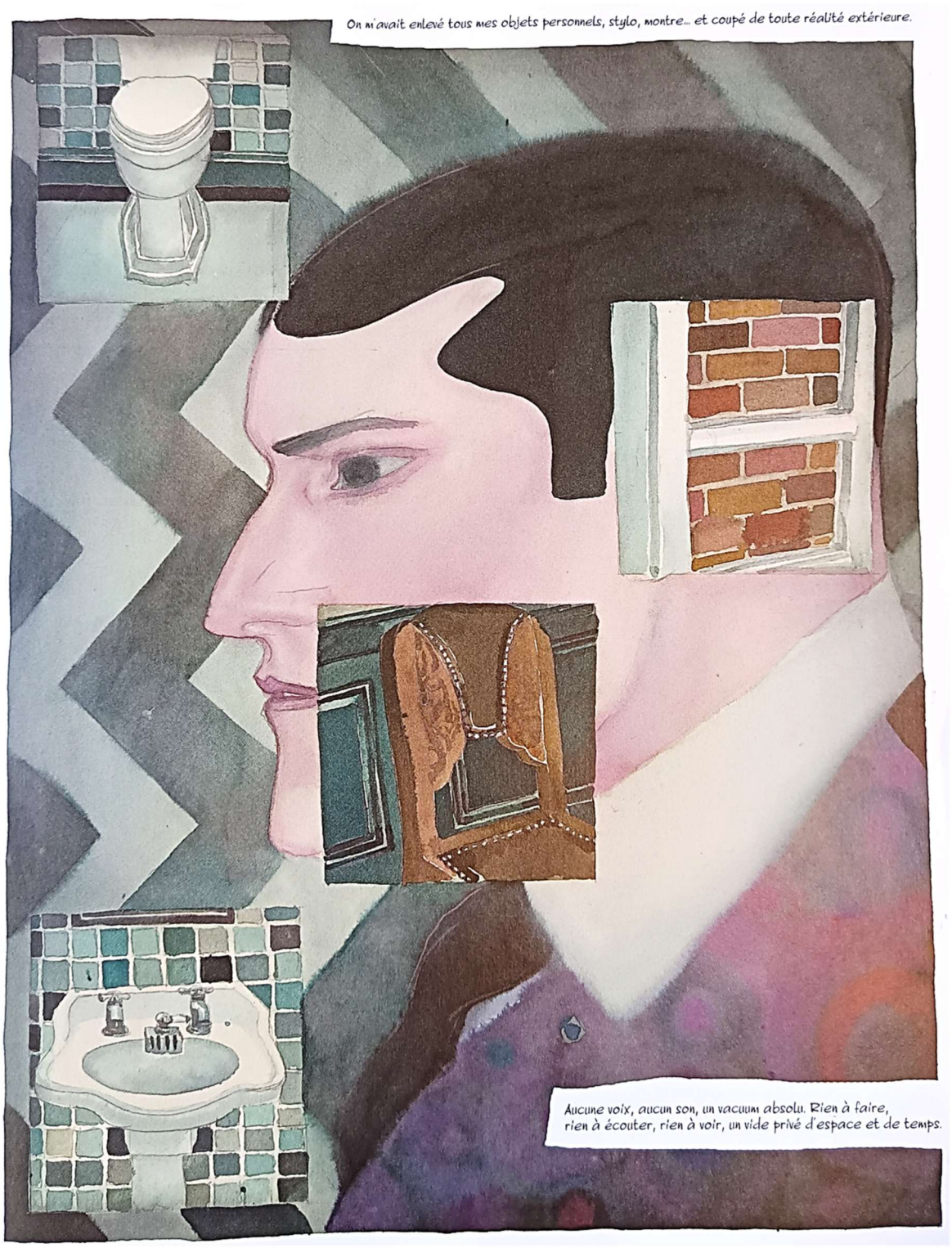
PEETERS, Benoît, *Un art neuf - Leçon inaugurale* (conférence filmée), Collège de France, 2022 [consulté le 03/12/25], URL : https://www.youtube.com/watch?v=S0PA11foqLc

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1: D. Sala, *Le Joueur d'échecs*, Casterman, 2017, planche 41, *strip* 3..... 45
Figure 2: D. Sala, *Le Joueur d'échecs*, Casterman, 2017, planche 42, *strip* 1..... 45
Figure 3: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro,* Gallimard, 2008, planche 5, case 9..... 46
Figure 4: D. Sala, *Le Joueur d'échecs*, Casterman, 2017, planche 12, *strips* 1-2..... 47
Figure 5: T. Hamilton, *Fahrenheit 451*, Jungle, Philéas SF, 2023, planche 35..... 48
Figure 6: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro,* Gallimard, 2008, planche 8, cases 2 & 4..... 50
Figure 7: J. Ferrandez, *L'Étranger*, Gallimard, 2013, planche 6, cases 1-4. 51
Figure 8: G. Sorel, *Le Horla,* Rue de Sèvres, 2014, planche 22. 53
Figure 9: D. Sala, *Le Joueur d'échecs,* Casterman, 2017, planche 28..... 54
Figure 10: J. Ferrandez, *L'Étranger*, Gallimard, 2013, planche 31, cases 4-6. 55
Figure 11: J. Ferrandez, *L'Étranger*, Gallimard, 2013, planche 60. 56
Figure 12: N. Buysse, M. de Lattre, J. Freund, *La Promesse,* Les Presses de la Cité, 2025, planches 12-13..... 58
Figure 13: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro*, Gallimard, 2008, planche 34, case 7..... 60
Figure 14: J. Ferrandez, *L'Étranger*, Gallimard, 2013, planche 128, *strip* 3..... 61
Figure 15: J. Ferrandez, *L'Étranger*, Gallimard, 2013, planche 129, case 1. 61
Figure 16: D. Sala, *Le Joueur d'échecs,* Casterman, 2017, planche 23, case 3..... 64
Figure 17: J. Ferrandez, *L'Étranger*, Gallimard, 2013, planche 19, case 4. 64
Figure 18: D. Sala, *Le Joueur d'échecs,* Casterman, 2017, planche 5. 66
Figure 19: N. Buysse, M. de Lattre, J. Freund, *La Promesse*, Les Presses de la Cité, 2025, planches 44-45..... 67
Figure 20: G. Sorel, *Le Horla*, Rue de Sèvres, 2014, planche 62. 69
Figure 21: T. Hamilton, *Fahrenheit 451*, Jungle, Philéas SF, 2023, planche 43..... 70
Figure 22: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro*, Gallimard, 2008, planche 54. 75
Figure 23: A. Maupré, *Au Bonheur des Dames,* Casterman, 2020, planche 86, case 1. 77
Figure 24: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro*, Gallimard, 2008, planche 14, *strip* 2. 81
Figure 25: G. Sorel, *Le Horla*, Rue de Sèvres, 2014, planche 27, case 9. 82
Figure 26: G. Sorel, *Le Horla,* Rue de Sèvres, 2014, planche 54. 84
Figure 27: J. Ferrandez, *L'étranger*, Gallimard, 2013, planche 110, *strips* 1-2..... 86
Figure 28: G. Sorel, *Le Horla*, Rue de Sèvres, 2014, planche 18. 89
Figure 29: G. Sorel, *Le Horla*, Rue de Sèvres, 2014, planche 17. 89
Figure 30: D. Sala, *Le Joueur d'échecs*, Casterman, 2017, planche 27..... 90

Figure 31: G. Sorel, *Le Horla,* Rue de Sèvres, 2014, planche 13. 92
Figure 32: N. Buysse, M. de Lattre, J. Freund, *La Promesse,* Les Presses de la Cité, 2025, planche 8. 96
Figure 33: D. Sala, *Le Joueur d'échecs*, Casterman, 2017, planche 90, case 3. 97
Figure 34: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro*, Gallimard, 2008, planche 58, cases 3-6. 99
Figure 35: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro*, Gallimard, 2008, planche 22, cases 1-2. 99
Figure 36: N. Buysse, M. de Lattre, J. Freund, *La Promesse*, Les Presses de la Cité, 2025, planches 26-27. 101
Figure 37: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro*, Gallimard, 2008, planche 29, case 4. 104
Figure 38: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro*, Gallimard, 2008, planche 32, cases 1-2. 104
Figure 39: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro*, Gallimard, 2008, planche 3, case 9. 105
Figure 40: P. Simmonds, *Gemma Bovery*, Denoël, 2014. 108
Figure 41: G. Sorel, *Le Horla,* Rue de Sèvres, 2014, planche 57, case 3. 113
Figure 42: J. Ferrandez, *L'Étranger*, Gallimard, 2013, planche 27, case 8. 119
Figure 43: M. Cannavò, C. Roi, *Jekyll & Hyde, Le docteur et l'assassin,* Glénat, 2025, planche 18, cases 1-6. 126
Figure 44: M. Cannavò, C. Roi, *Jekyll & Hyde, Le docteur et l'assassin*, Glénat, 2025, planche 66, case 5. 130
Figure 45: M. Cannavò, C. Roi, *Jekyll & Hyde, Le docteur et l'assassin*, Glénat, 2025, planche 20. 131
Figure 46: N. Buysse, M. de Lattre, J. Freund, *La Promesse,* Les Presses de la Cité, 2025, planche 94, case 1. 135
Figure 47: N. Buysse, M. de Lattre, J. Freund, *La Promesse,* Les Presses de la Cité, 2025, planche 103. 135

ANNEXES



Annexe 1: D. Sala, *Le Joueur d'échecs*, Casterman, 2017, planche 49.



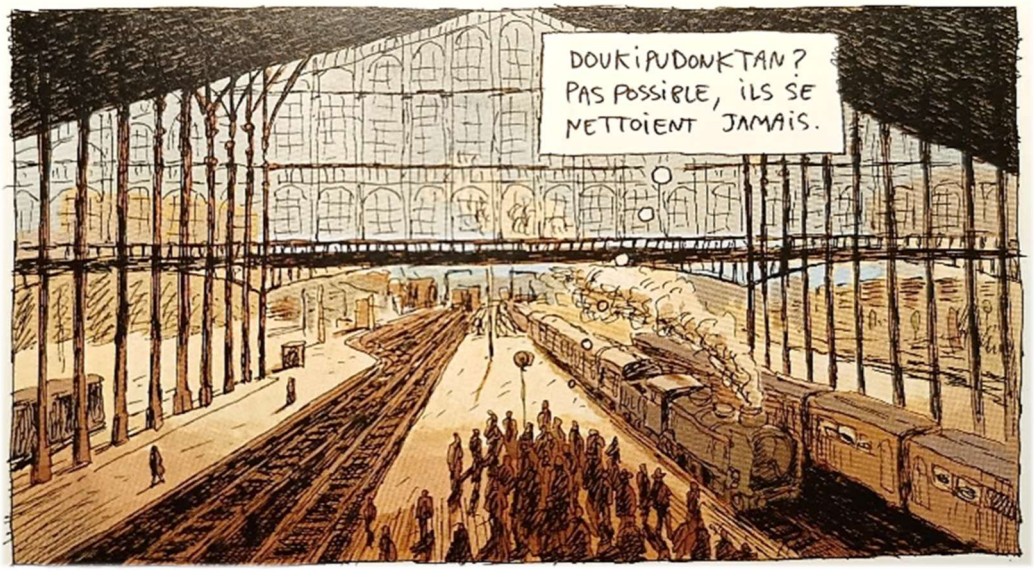
Annexe 2: D. Sala*, Le Joueur d'échecs,* Casterman, 2017, planche 50.



Annexe 3: D. Sala, *Le Joueur d'échecs*, Casterman, 2017, planche 51.



Annexe 4: J. Ferrandez, *L'Étranger,* Gallimard, 2013, planches 8-9.



Annexe 5: C. Oubrerie, *Zazie dans le métro,* Gallimard, 2008, planche 3, case 1.

Annexe 6: Tableau récapitulant le nombre d'adaptations en BD par an, en se basant sur les données de *Electre*

Année	Total de BD (Electre)	Total d'adaptations en BD (Electre)	Part des adaptations en %	Total d'adaptations en BD (Rapports de l'Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée, études disponibles sur : www.acbd.fr)
2005	3345	11	0,3	/
2006	3770	10	0,3	47
2007	3969	24	0,6	96
2008	4382	36	0,8	154
2009	4420	30	0,7	179
2010	4755	45	0,9	184
2011	5053	89	1,8	189
2012	5183	107	2,1	136
2013	4920	101	2,1	200
2014	4931	87	1,8	166
2015	4917	111	2,3	178
2016	5010	130	2,6	180
2017	5130	125	2,4	/
2018	5427	134	2,5	/
2019	5622	169	3,0	/
2020	5020	160	3,2	/
2021	6325	190	3,0	/
2022	6735	178	2,6	/
2023	7037	195	2,8	/
2024	7288	192	2,6	/
2025	7002	175	2,5	/

Ce tableau a été réalisé à l'aide de Catherine Ferreyrolle, responsable de la bibliothèque patrimoniale et du centre de documentation de la CIBDI. Nous avons mené une recherche via la base de données bibliographiques *Electre* pour obtenir le nombre d'adaptations en BD publiées à l'année. De par la grande variabilité de leur nature et de leur mode de publication, et comme en témoigne les écarts avec les données des rapports de l'ACBD pour les années correspondantes (considérées comme plus fiables), ce ne sont pas les chiffres exacts. Cependant, ils fournissent des indications quant à l'évolution des tendances : avant 2010, les adaptations littéraires représentent moins d'1% des BD, 10 ans plus tard, elles dépassent les 3%.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 2
AVERTISSEMENT 3
INTRODUCTION 5
Chapitre I : Aborder le genre controversé de l'adaptation littéraire en BD 11
1. La nature problématique de l'adaptation littéraire en BD 11
1.1 Tentatives de définition(s) 11
1.1.1 Un objet-processus 11
1.1.2 L'intersémioticité 12
1.1.3 La parasynonymie écrasante : quel nom lui donner ? 13
1.2 Tentatives de classements 14
1.3 Pourquoi adapter en BD ? 17
1.3.1 Les raisons de l'adaptation globale 17
1.3.2 Les raisons de l'adaptation littéraire en BD 18
2. Un risque à prendre à la réception : pour qui et selon qui ? 23
2.1 Débats et considérations : quels sont les risques ? 23
2.1.1 Une réputation et une nature encore flottante – chercheurs & public 23
2.1.2 Position des romanciers adaptés 26
2.1.3 Considérations des bédéistes adaptateurs 27
2.2 Inscription dans des questions politiques de hiérarchie 30
2.2.1 La sacralisation du style 30
2.2.2 L'image délinquante 31
2.2.3 Hiérarchisation interne et richesse pédagogique 32
3. Réintroduire le style dans l'étude comparatiste 34
3.1 L'étude stylistique de la BD 34
3.1.1 Pourquoi et pour quoi ? Les enjeux de la question du style 34
3.1.2 Comment ? Recherche d'une équivalence méthodologique 35
3.2 Le stylème appliqué à la BD 37
3.2.1 Approche de Molinié : le stylème 37
3.2.2 Remaniement de Perget : le stylème dans la BD 38
3.2.3 Le stylème dans les adaptations littéraires en BD ? 40
Chapitre II : Une adaptation stylistique naturelle 43
1. Adaptation naturelle du stylème romanesque 43
1.1 Stylèmes génériques : 43
1.1.1 Structure du récit : découpage, énonciation et configuration temporelle 44
1.1.2 Narration : temps et modes verbaux, focalisation et rythme narratif 49
1.1.3 Dialogue : modes de représentation de la parole 58
1.2 Stylèmes singuliers : 62
1.2.1 Du portrait détaillé (hypotypose et épithètes) au *zoom* visuel 63
1.2.2 L'accumulation asyndétique du motif de la foule 65
1.2.3 L'hyperbole en débordement de vignette 68
2. Jusqu'à l'adaptation facilitée ? 72
2.1 Parenté entre les genres et compatibilité (niveau macro-structurel) 72
2.2 L'adaptation facilite l'expression des stylèmes des œuvres sources (niveau micro-structurel) 74
Chapitre III : Une adaptation stylistique résistante 79
1. Travail d'équivalence par des contours et détours 79
1.1 Stylèmes génériques : 79
1.1.1 L'expressivité malgré le texte coupé 80
1.1.2 Rendre l'appendice impersonnel ou collectif 83

1.2 Stylèmes singuliers : 85
1.2.1 Le parallélisme reconstruit 86
1.2.2 Du réseau expressif à l'hypercadre 88
1.2.3 La phrase hachée : superposition des vignettes 91
1.2.4 Métaphore et comparaison : problèmes de figuration 94
1.2.5 La gradation en couleurs 98
2. Limites et contraintes lors de l'adaptation : 102
2.1 Selon le médium : forme de la BD 103
2.1.1 Un exemple de stylème limité dans la BD ? 103
2.1.2 Autres phénomènes : modalisation, temps, polyphonie, … 105
2.2 Selon la motivation : choix éditoriaux 109
2.2.1 Simplification narrative ? 109
2.2.2 Simplification linguistique ? 111
2.2.3 Poursuite de l'intention auctoriale ? 114
3. Cas de non-adaptation 116
3.1 Disparition transmédiatique 117
3.2 Disparition arbitraire 118
Conclusion intermédiaire : Chapitre II et Chapitre III 121
Chapitre IV : Vers la création et l'innovation stylistiques 123
1. Les possibilités nouvelles de la conservation stylistique 123
1.1 Une adaptation des stylèmes au centre d'une nouvelle œuvre : le cas de Jekyll & Hyde 123
1.1.1 Fidélité du dessin 125
1.1.2 Fidélité des symboles 128
1.1.3 Fidélité narrative 130
1.2 Créer de nouveaux stylèmes 133
2. Vers une nouvelle typologie des adaptations ? 137
CONCLUSION 142
BIBLIOGRAPHIE 147
TABLE DES ILLUSTRATIONS 156
ANNEXES 158
TABLE DES MATIÈRES 163