La transposition de «*Voyage au centre de la Terre*» de Jules Verne en bande dessinée arabe : problématiques de la traduction entre littérature et art visuel

Asmaa Gaafar Mohammed Abdel-Rassoul *
gmasmaa@yahoo.com

Résumé

Ce travail étudie et analyse la transposition d'un roman français en bande dessinée arabe. Cette étude s'inscrit dans le cadre de la traduction intersémiotique interlinguale. Elle ne se limite donc pas à étudier la transposition d'une œuvre littéraire, en l'occurrence le roman de **Verne**, vers un autre médium, à savoir la bande dessinée, mais s'intéresse également à son passage vers la langue arabe. Ce qui implique la transformation d'un matériau purement textuel en un système sémiotique mixte, à la fois linguistique et iconique. Dans cette veine, ***Voyage au centre de la Terre*** de **Jules Verne**, qui a été adapté par **Mohammed Nassef** et **Nasser Hamed**, fait l'objet de notre étude. **La problématique de cette étude** consiste à savoir comment les deux adaptateurs ont pu manipuler les deux modes d'expression - le couple texte-image - en mobilisant leurs codes sémiotiques pour aboutir à une compréhension profonde du récit initial. Nous avons divisé notre recherche en **une introduction** suivie de trois parties : **l'effet d'animation scopique**, **l'effet de localisation des points de vue** et **l'effet de condensation narrative** ainsi qu'**une conclusion**.

Mots-clés : **la traduction intersémiotique interlinguale, roman, bande dessinée, l'effet d'animation scopique**, **l'effet de localisation des points de vue**, **l'effet de condensation narrative.**

* Maître de conférences, Département de français, Faculté des lettres, Université de Menoufia.

Introduction

En transposant un roman français en bande dessinée arabe, il convient de signaler la triple opération traductive définie par **Jakobson** (1959/1963). Premièrement, **la traduction intralinguale** qui consiste à reformuler des signes linguistiques en les exprimant à l'aide d'autres signes dans la même langue. Autrement dit, nous soulignons que ce type de traduction relève d'une reformulation intrasystémique opérée à l'intérieur du même système linguistique. Deuxièmement, **la traduction interlinguale**, comme son nom l'indique, elle consiste à interpréter des signes linguistiques en les exprimant dans une autre langue. Il s'agit donc du passage d'une langue à une autre. Ainsi, nous précisons que la traduction interlinguale et l'acte de traduire constituent une double face d'une même monnaie. Troisièmement, **la traduction intersémiotique** qui correspond à la transposition de signes langagiers en codes sémiotiques hétérogènes tels que les visuels, les sonores, les gestuels, etc,…, impliquant ainsi une reconfiguration du sens via d'autres modes d'expression. Cette catégorie est connue, selon **Eco** (2007), sous le nom de «**parasynonymie**». En d'autres termes, elle s'intéresse à la conversion d'une forme d'expression littéraire en une autre[(1)]. C'est ce qui diffère de **la traduction intrasémiotique**, qui s'incarne dans le fait que ***«l'adaptation se fait à l'intérieur d'un même genre»***. (**PODEUR**, 2008, p. 81). Il convient de noter qu'**Eco** (2007) a délibérément opté pour le terme «***transposition***» plutôt que «***transmutation***» employé par **Jakobson** (1959/1963), pour qualifier la traduction intersémiotique. Cette distinction terminologique a conduit **Dragović** (2019) à introduire la notion de «***transposition intersémiotique***» établissant ainsi un pont théorique entre les approches de **Jakobson** et d'**Eco**. **Hébert** (2014) a, de même, ajouté, à cet effet, que ***«l'adaptation, une des formes de la transposition, est le processus,***

(1) Groensteen (2005) a cité que ***«la bande dessinée n'est pas un genre littéraire ou paralittéraire, mais un mode d'expression à part entière dont le discours passe d'abord par l'image»*** (p. 44). Il a, de même, précisé dans le même livre (2005) que **la bande dessinée *«est un produit de librairie, comme la littérature, mais elle n'utilise pas les mêmes moyens pour raconter une histoire. Elle offre aussi un plaisir de nature différente»*** (p. 45). Cependant, dans un essai récent de **Groensteen** (2017), il a assuré que **la bande dessinée *«est indissociablement (ontologiquement) ET une littérature ET un art visuel »*** (p. 120).

l'opération, par lequel on modifie une œuvre. Cette opération a lieu généralement lorsqu'on fait passer cette œuvre soit d'un genre à un autre, au sein d'un même sémiotique (langage), soit d'une sémiotique à une autre. L'adaptation est aussi, par extension, le résultat de ce processus». (p.22). En nous appuyant sur le cadre théorique précédent, notre étude s'inscrit dans le cadre de la traduction intersémiotique interlinguale, combinant deux processus indissociables : d'une part, la transposition d'une œuvre littéraire, en l'occurrence le roman, vers un autre médium, à savoir la bande dessinée, et, d'autre part, le passage vers la langue arabe. Ce qui implique la transformation d'un matériau purement textuel en un système sémiotique mixte, à la fois linguistique et iconique.

Ferrand (2011) a conceptualisé ce processus sous le terme de «**traductions illustrées**», qu'elle définit comme un objet hybride résultant de deux transformations interdépendantes se reflétant métaphoriquement. Ce mécanisme implique d'abord une traduction linguistique classique produisant un substitut discursif, suivie d'une transposition intersémiotique vers le visuel, établissant ainsi une interaction constante entre le lisible et le visible au sein de l'œuvre. Par ce double mouvement, le texte traduit devient le point de départ d'une recréation visuelle autonome, où l'illustration ne se limite pas à une fonction subordonnée, mais assume le rôle d'un véritable partenaire créatif. **Ferrand** y décèle un acte d'invention artistique, dans lequel la fidélité au texte source cède le pas à une exploration créative, transformant la traduction illustrée en une réinterprétation régénérante qui actualise l'œuvre-source pour de nouveaux horizons de réception. Cette approche repose sur un équilibre dynamique : texte et image s'y enrichissent mutuellement sans chercher à combler leurs lacunes respectives ; l'illustration, en soulignant parfois les discontinuités, contribue pourtant activement à la construction d'une cohérence esthétique tout au long de l'œuvre adaptée. Les analyses de **Ferrand** mettent l'accent sur la nature symbiotique de cette relation, où l'image, loin d'agir comme simple palliatif, engage un véritable dialogue interprétatif avec le texte traduit. Ce processus de création conjointe dépasse la reproduction mécanique pour revendiquer comme une recréation assumée, conférant à la traduction illustrée une valeur esthétique équivalente à celle de l'original.

À vrai dire, **la bande dessinée** est un moyen de narration visuelle utilisant une succession d'illustrations enrichies de textes dans des bulles

ou des cartouches pour représenter une scène ou une histoire. De ce fait, **Heuet** (2012) a expliqué que, dans l'adaptation bédéique d'un texte littéraire, le texte original peut connaître quatre destinées : se transformer en dialogues dans des bulles, devenir une voix off sous forme de texte narratif - le récitatif -, être traduit en images dessinées, ou encore disparaître, une option regrettable mais parfois indispensable pour assurer une narration efficace. En effet, comme le souligne **Vibert** (2008), l'image peut être combinée ou non avec d'autres modes d'adaptation, tels que la réécriture (suppression, ajout, reformulation, substitution), tout en conservant certains éléments textuels essentiels pour garantir la reconnaissance et la transmission de l'œuvre. Dans cette perspective, **Meyer** (2013) a détaillé les stratégies de transformation du roman en bande dessinée comme suit : ***«l'adaptation d'une œuvre littéraire en bande dessinée, à la fois processus et résultat, agit sur le récit par un mouvement de transposition narrative. Transformer le roman en BD c'est ni plus ni moins le faire glisser de la page à la planche, en jouant au mieux des effets que cette translation produit. Sans prétendre à l'exhaustivité, ni même penser que la typologie soit tout à fait pertinente, on peut grossièrement distinguer cinq effets de cette action de transposition : l'animation scopique ; la condensation narrative ; l'iconicité narrative ; la localisation des points de vue ; la thématisation par hypercase. Ces effets sont les moyens par lesquels la narration figurative transpose la narration textuelle»***. (p. 3).

Après avoir expliqué le concept de **traduction intersémiotique et interlinguale**, il convient de présenter l'œuvre faisant l'objet de cette étude, son auteur et ses adaptateurs. En fait, **Jules Verne** publia ***Voyage au centre de la Terre*** en 1864. Ce roman de science-fiction tourne autour de la découverte d'un vieux parchemin par le professeur Lidenbrock, un savant allemand, qui entreprend avec son neveu Axel et leur guide Hans un périple vers le centre de la Terre via le cratère du Sneffels, un volcan islandais éteint. Alliant rigueur scientifique, spéculations audacieuses et récit d'aventure, l'œuvre reflète l'engouement de l'époque pour des disciplines émergentes comme la cryptologie, la paléontologie et la géologie. Le roman dépeint également l'Islande de la fin du XIXe siècle.

Né en 1828, **Jules Verne** est un écrivain français de renom, principalement célèbre pour ses romans d’aventure mettant en scène les

avancées scientifiques du XIXe siècle. Ses chefs-d'œuvre ont fait l'objet de nombreuses adaptations cinématographiques, radiophoniques, théâtrales et autres, notamment celle de l'œuvre étudiée ici, transposée en bande dessinée. En 2011, les œuvres de **Verne** étaient les plus traduites dans le monde entier. L'année 2005, marquant le centenaire de sa mort, fut déclarée «année Jules Verne» en France («**Jules Verne**», n.d.). Malheureusement, ce pionnier de la littérature est mort en 1905, laissant derrière lui une œuvre monumentale. Par ailleurs, l'adaptation a été réalisée par deux professionnels aux compétences complémentaires : le tradaptateur **Mohammed Abdel-Hafez Nassef** et l'illustrateur-adaptateur **Nasser Hamed**[(1)]. **Nassef**, titulaire d'une licence en lettres anglaises de la Faculté de Pédagogie, s'est spécialisé dans la littérature jeunesse, un domaine dans lequel il a écrit plusieurs pièces de théâtre et contes, tout en traduisant de nombreuses œuvres classiques internationales destinées aux jeunes lecteurs. Il occupe actuellement plusieurs postes importants, dont celui de président du Centre National de la Culture de l'Enfant, où il supervise les publications dédiées à la culture enfantine, un parcours couronné par de multiples réussites. De son côté, **Hamed** conjugue ses fonctions de professeur à la Faculté des Arts Appliqués avec une carrière d'artiste plasticien engagé. Il a produit plusieurs œuvres traitant des questions sociales contemporaines sensibles. Parmi ses réalisations figurent l'illustration d'un recueil de poèmes patriotiques intitulé *L'Armée nationale* (*جيش بلادي*), ainsi que l'organisation récente d'une exposition thématique sur le harcèlement, composée d'une série de tableaux percutants.

La problématique de cette étude consiste à savoir comment les deux adaptateurs ont pu manipuler les deux modes d'expression - le couple texte-image - en mobilisant leurs codes sémiotiques pour aboutir à une compréhension profonde du récit initial.

Nos motivations pour ce choix sont multiples : d'une part, l'œuvre initiale a été favorablement accueillie dans le monde entier. D'autre part,

(1) Il est à noter que la plupart des bandes dessinées sont généralement créées par un scénariste et un dessinateur. Dans certains cas, ce dernier peut endosser les deux rôles. Dans notre cas, toutefois, on distingue un scénariste (le tradaptateur) et un dessinateur-adaptateur.

les maisons d'édition ont tendance, ces dernières années, à simplifier les classiques de la littérature jeunesse en les transposant en bande dessinée. Les œuvres classiques de la littérature de jeunesse, bien qu'importantes, sont parfois difficiles d'accès aux jeunes lecteurs en raison de leur langue complexe et de leur longueur. L'adaptation visuelle, telle que la bande dessinée en tant qu'outil de médiation, rend ces textes plus accessibles en surmontant les barrières linguistiques et en facilitant la compréhension de l'œuvre grâce à la vulgarisation du contexte scientifique. Par la suite, adapter une œuvre littéraire permet d'y attirer les jeunes lecteurs ou ceux ayant moins d'expérience. L'adaptation visuelle devient ainsi un moyen ludique d'enseigner tout en rendant l'œuvre classique plus plaisante. Le but de la transposition d'un roman en bande dessinée est de ***«se mettre au service d'un patrimoine et perpétuer la mémoire d'œuvres susceptibles de traverser espaces et temps»***. (**BERTHOU**, 2010). Perçue comme média destiné aux enfants et aux jeunes, la bande dessinée révèle désormais son importance dans une société réfléchissant à son histoire. Toutes ces raisons nous ont conduite à adopter cette nouvelle approche pour analyser les différents effets utilisés par les adaptateurs, en comparant les deux supports, dans une perspective de transposition d'un message purement linguistique vers deux formes conjuguées : le verbal et l'iconique. Dans cette optique, cette étude nous permet d'identifier la spécificité langagière de ce médium en la comparant à celle du roman. Il convient également de souligner que ce médium revêt une importance équivalente à celle du roman. Lire une adaptation en bande dessinée d'un texte ne se borne pas à une simple association de texte et d'images. C'est sur quoi **Mouchard** (2009) a mis l'accent en mentionnant que : ***«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 »***. (p. 86).

Le but de cette recherche est de déterminer dans quelle mesure cette version a conservé le potentiel de divertissement de l'œuvre originale.

Nous adoptons les deux méthodes comparative et analytique en nous appuyant d'abord sur l'approche sémiotique, puis sur celle de la traduction.

Et ce, pour s'assurer que les deux adaptateurs ont pu reproduire la même équivalence d'effet de départ par le biais de la version simplifiée que propose la bande dessinée en question.

Pour trouver une réponse pertinente à toutes ces interrogations, nous diviserons **la présente étude** en **une introduction** suivie de trois parties : **l'effet d'animation scopique**, **l'effet de localisation des points de vue** et **l'effet de condensation narrative** ainsi qu'**une conclusion**.

L'effet d'animation scopique

Dans **l'animation scopique**, le dessinateur-adaptateur fait de **la planche** - une page au sens de la bande dessinée - le centre d'intérêt du spectateur-lecteur. Il est à signaler qu'en lisant une planche, deux types de lecture sont possibles : une lecture tabulaire ou une lecture linéaire (**FRESNAULT-DERUELLE**, 1976). **La première** consiste à appréhender la planche dans sa globalité, comme un tableau tandis que **la deuxième** s'attache aux détails, case après case. En outre, **Groensteen** (1999) a envisagé la bande dessinée comme un système structuré autour de trois notions essentielles : **la spatio-topie** - l'agencement spatial des cases sur la page -, **l'arthrologie** - les connexions entre les différentes images - et **le tressage** - les liens tissés à travers l'ensemble de l'œuvre -. Il a identifié deux dimensions majeures dans ce système : l'espace et le temps. L'espace renvoie à la mise en scène visuelle des images, tandis que le temps est associé au déroulement narratif. Néanmoins, **Groensteen** a souligné que l'aspect spatial est souvent relégué au second plan au profit du récit et de sa temporalité. Cette conception modifie en profondeur la manière dont la bande dessinée est perçue et lue. Plutôt qu'une lecture strictement linéaire, il a proposé une approche translinéaire et plurivectorielle, permettant d'explorer les relations entre les vignettes, que ce soit à l'échelle de la page ou de l'ensemble de l'œuvre. Une telle approche enrichit la compréhension et la profondeur du médium. Dans cette perspective, **Peeters** (1998) a mis en évidence quatre catégories de mises en page : **la conventionnelle**, **la rhétorique**, **la décorative** et **la productive**. La **conventionnelle** adopte une forme classique, caractérisée par une répartition régulière des vignettes, établissant ainsi une relation neutre entre le récit et la composition graphique. À l'inverse, **la rhétorique** se distingue par une variation des tailles des vignettes. Elle ne s'intéresse pas à la forme en tant que telle, mais au contenu narratif que cette forme permet de mettre en

valeur. Autrement dit, la mise en page sert, à cet effet, à accentuer les effets du récit : le récit domine et s'impose à la structure graphique. **La décorative**, comme son nom l'indique, accorde la primauté à l'aspect esthétique de la planche, au détriment de la progression linéaire de l'histoire. Dans ce cas-ci, l'image prévaut sur le récit ; la narration et la composition fonctionnent de manière relativement autonome, ce qui libère le récit de la contrainte structurelle de la mise en page. Enfin, **la productive** vise à exploiter l'aspect tabulaire de la planche pour générer des effets visuels susceptibles d'inspirer ou de produire directement le récit lui-même. La narration devient, à cet égard, subordonnée à la mise en page, qui la structure et en oriente le développement. Dans ce contexte, **Groensteen** (1999) a distingué deux types de mises en page : **les régulières** et **les irrégulières**[(1)], subdivisées en fonction de leurs effets en mises en page **ostentatoires** ou **discrètes**. Selon lui, les planches **ostentatoires** mettent en avant l'esthétique graphique au détriment du récit, tandis que les planches **discrètes** privilégient la fluidité narrative, en s'effaçant derrière le déroulement de l'histoire. Ainsi, nous pouvons déduire que l'ostentatoire équivaut à la décorative, tandis que la discrète correspond à la conventionnelle. En se basant sur ces différentes typologies, **Baroni** (2022) a récapitulé les mises en page en quatre catégories : régulière, irrégulière, semi-régulière et architecturée. Cette dernière étant assimilée à la productive selon **Peeters**. Les formes les plus répandues dans **notre étude** sont les mises en page irrégulières et architecturées. Dès lors, **la bande dessinée en question** se caractérise par deux dimensions soulignées précédemment : la dimension rhétorique et la dimension productive[(2)].

La planche est, à son tour, composée de **bandes** - une série de vignettes qui se suivent successivement et horizontalement - qui se subdivisent en vignettes ou cases séparées par des blancs intericoniques, jouant un rôle incontournable dans la narration et dans l'organisation du rythme visuel. Dans cette vision, **Groensteen** (1999) a indiqué que le strip ou la bande est généralement vu/e comme un espace de transition, mais il rythme la lecture

[(1)] Selon **Groensteen** (1999), une mise en page régulière peut sembler artificielle et décorative, tandis qu'une mise en page irrégulière peut paraître plus naturelle et discrète.

[(2)] Voir l'annexe **n. 1**.

en marquant une pause à la fin de chaque strip, avant de reprendre avec le suivant et ce, à des fins narratives. Il a également noté qu'un strip - une bande - composé d'une seule vignette est consolidé, tandis qu'un strip comportant plusieurs vignettes montre une structure plus morcelée. C'est dans ce sens que nous clarifions qu'un strip ou une bande avec une seule vignette a un impact plus fort, vu qu'il est perçu comme un tout cohérent et complet. En revanche, un strip composé de plusieurs vignettes présente un caractère fragmentaire puisque chaque vignette devient une partie distincte qui découpe l'action, rendant la narration plus découpée et analytique. Plus il y a de vignettes, plus l'histoire est divisée en petites unités d'information. Les deux classifications sont abondantes dans notre étude. Selon **Quella-Guyot** (2009), ***«le changement de support narratif change […] radicalement le rythme de la narration. Le découpage en planches, puis en cases transforme de fond en comble le récit littéraire original»*** (p. 11). Dans cet ordre d'idées, nous pouvons notifier que le message visuel comporte des éléments plastiques - comme les cadres, les plans, les angles de vue, les couleurs et la lumière- ainsi qu'iconiques.

En évoquant **la composition d'une bande**, il est impératif de mettre en lumière les **cadres des vignettes** - le contour et la bordure de l'image - parce qu'ils sont considérés comme le premier repère de la lecture. À ce propos, **Groensteen** (1999) a distingué deux types de cadres : l'hypercadre et le multicadre. Dans ce contexte, **l'hypercadre** désigne le cadre de la planche, tandis que **le multicadre** correspond aux cadres des planches, des bandes ou encore de la double page. C'est ce qui a incité **Groensteen** (1999) à identifier six fonctions du cadre. Premièrement, **la fonction de clôture** dans laquelle le cadre délimite la vignette et définit sa forme. Il a précisé à ce sujet que : ***«Fermer la vignette, ce n'est pas arrêter le dessin. […] Fermer la vignette, c'est enfermer un fragment d'espace-temps appartenant à la diégèse, signifier sa cohérence»*** (p. 50). Deuxièmement, **la fonction séparatrice**, où le cadre est comparé à une ponctuation, du fait qu'il facilite la lecture d'une planche, tout comme la ponctuation structure la lecture d'un texte. Troisièmement, **la fonction rythmique,** dans laquelle le cadre est assimilé à une pulsation musicale : la succession des cadres instaure un rythme visuel sur la planche. À ce sujet, nous soulignons que, dans ce type de lecture, le cadre établit un lien entre les vignettes, plutôt que de les isoler, favorisant ainsi fluidité et compréhension du récit.

Quatrièmement, **la fonction structurale** où le cadre organise l'espace, détermine la mise en page et structure la composition de la planche. Cinquièmement, **la fonction expressive,** selon laquelle le cadre guide le lecteur et suggère des éléments sur le contenu de la vignette. De ce point de vue, nous clarifions que le cadre joue un rôle essentiel d'orientation : il facilite la tâche du lecteur en l'aidant à parvenir à l'interprétation escomptée. Pour ce faire, le dessinateur-adaptateur en tient compte, se mettant à la place de son public afin d'évaluer l'impact de sa production visuelle. Dernièrement, **la fonction lecturale** où le cadre stimule la lecture en captant l'attention du lecteur. De son côté, **Béguin-Verbrugge** (2006) a révélé que le cadre remplit trois fonctions essentielles : **l'indexicale, la partitive et la relative**. Pour **la première**, l'encadré oriente les regards du lecteur vers un élément-clé. Selon notre sens, il s'agit de la fonction séductive. Quant à **la deuxième**, le lecteur perçoit cet encadré comme une unité cohérente, jouant le rôle d'un énoncé clair et explicite qui n'entrave pas la compréhension. Nous la considérons équivalente à une fonction persuasive. Enfin, concernant **la troisième**, par son aspect et sa disposition, le cadre confère une dimension distinctive à l'unité qu'il contient, en l'inscrivant dans un contexte plus large. Nous constatons ainsi que les six fonctions proposées par **Groensteen** et les trois identifiées par **Béguin-Verbrugge** se complètent mutuellement et constituent, en somme, les deux faces d'une même médaille.

De surcroît, **les cadres** se différencient, tout au long de **l'album étudié**, par leurs formes variées : horizontales, verticales, rectangulaires, carrées, ainsi que d'autres formes asymétriques, telles que le trapèze. Force est de constater que ces types de cadres se réfèrent uniquement aux planches, bandes et vignettes, la double page étant absente de l'album analysé. Premièrement, l'illustrateur-adaptateur a eu recours aux **vignettes horizontales** pour mettre en valeur des scènes générales se déroulant dans une certaine durée, ou pour accentuer un décor ou un paysage. Deuxièmement, les **vignettes verticales**, en fonction du sujet traité, s'apparentent à des portraits. Le dessinateur-adaptateur a, dans **la production bédéique en question**, combiné ces deux premiers types pour varier l'effet visuel. Troisièmement, les **vignettes rectangulaires** représentent la forme la plus classique et la plus fréquemment utilisée, notamment pour illustrer des scènes ordinaires. Elles visent à instaurer une

lisibilité fluide et une énergie visuelle évidente. Quatrièmement, les **vignettes carrées** ont pour fonction de souligner des moments clés ou de refléter la simplicité de l'action. **Dans notre corpus**, elles apparaissent principalement dans des scènes introspectives ou de réflexion. Toutefois, ces deux derniers genres restent relativement rares dans **l'art graphique étudié**. En revanche, les formes **irrégulières** ou **non conventionnelles** de vignettes sont largement présentes. Dans ces cas-ci, le rythme du récit est intentionnellement rompu pour mettre en relief des événements, des actions ou des instants dotés d'une fonction narrative particulière. Par ailleurs, il convient de prêter attention à la **variation des tailles de cases**, aspect particulièrement riche dans **l'œuvre analysée**. Selon **Masson** (1990), la **petite vignette** peut accélérer le rythme de lecture tout en mettant en évidence un détail - souvent amplifié visuellement - auquel le protagoniste accorde une attention particulière. En contrepartie, la **grande vignette**, toujours selon **Masson**, ralentit la narration, créant un moment de pause propice à la réflexion ou à la révélation. Elle peut également marquer un changement de lieu, notamment lorsqu'elle adopte un plan plus large pour introduire un nouvel espace ou une nouvelle étape du récit. Nous en concluons que les **petites vignettes** servent à mettre en relief des dialogues et des actions brèves, exprimant ainsi la continuité et le passage rapide d'une scène à l'autre. À l'opposé, les **grandes vignettes** mettent en exergue les événements cruciaux de l'histoire, concentrant en leur sein une accumulation signifiante de détails narratifs.

En fait, **l'univers bédéique analysé dans cette étude** présente à la fois des **vignettes encadrées** et d'autres **sans cadre**. Le cadre a pour objectif principal de séparer visuellement les différentes cases, assurant ainsi une bonne lisibilité du récit. Au contraire, l'absence de cadre invite le lecteur-spectateur à mobiliser son imagination vers le hors-champ, c'est-à-dire vers ce qui n'est pas représenté visuellement dans l'espace de l'image. Dans cette intention, **Joly** (2006) a démontré l'impact du cadre en affirmant que : «***l'effet de cadre resserre au contraire la représentation visuelle, invitant dans un processus de lecture centripète à entrer dans sa profondeur fictive, comme dans celle d'un tableau paysager***» (p. 82). Néanmoins, **Masson** (1990) a proposé une lecture opposée, selon laquelle l'absence de cadre peut signifier «***un refus de la fiction narrative»***,

impliquant un renoncement à la perspective et un retour à la bidimensionnalité du dessin (p. 25).

Par ailleurs, **l'œuvre transposée** recourt à une grande variété de **plans** : le gros plan, le plan rapproché poitrine, le plan rapproché taille, le plan américain, et enfin le plan moyen. Dans une bande dessinée, où le récit est souvent condensé, chaque vignette intègre un plan spécifique qui contribue à sa signification. Ces plans créent l'illusion que l'action se déroule sous les yeux mêmes du lecteur, favorisant ainsi son immersion. Le recours aux différents types de plans permet de varier les perspectives des personnages principaux tout au long de l'histoire. Il offre également la possibilité de multiplier les points de vue**,** parfois au sein d'une même case ou d'une planche, accentuant l'aspect kaléidoscopique du roman de **Verne**. En plus, les interactions entre les personnages, mêlant éléments réels et irréels, sont accompagnées d'images aux connotations surréalistes, invitant ainsi le lecteur-spectateur à entrer en cohabitation avec l'univers narratif**.** Dans cette optique, une sélection réfléchie des plans s'avère essentielle pour éviter la monotonie, alléger la narration et stimuler le plaisir de lecture. De son côté, **Masson** (1990) a mis en exergue deux grandes fonctions des plans. En premier lieu, la **fonction explicative** : le plan éloigné permet d'introduire un ensemble d'informations, tandis que le plan rapproché attire l'attention sur un détail particulier. En second lieu, la **fonction rhétorique** : le plan éloigné ralentit le rythme de la narration, tandis que le plan rapproché accélère la lecture et intensifie l'action. Il a aussi signalé qu'un changement brusque de plan peut produire un effet de tension dramatique, renforçant l'impact émotionnel de la scène.

En ce qui concerne **les angles de prise de vue**, nous les classons en trois catégories. Le premier est **l'angle de vue plat ou frontal**, qui se caractérise par le fait que le sujet représenté est placé directement en face du regard du spectateur ou de l'observateur. Le deuxième, **l'angle de vue en plongée**, présente une perspective en surplomb du sujet, c'est-à-dire située au-dessus de lui, ce qui va à l'encontre de **l'angle de vue en contre-plongée**. **Masson** (1990) a cité que **l'angle de vue plat** donne une impression de monotonie. **L'angle de vue en plongée**, quant à lui, transmet un sentiment de domination ou de menace, en mettant en évidence une position supérieure. Au contraire, **l'angle de vue en contre-plongée** suggère une valorisation du sujet, accentuant sa puissance ou son

importance. Dans le cadre de **cette étude**, nous avons constaté une utilisation fréquente de l'angle de vue plat comme l'illustrent les exemples ci-dessous.

Concernant les **couleurs**, il existe un consensus selon lequel leurs significations varient et elles sont normalement influencées par le contexte socioculturel. **Masson** (1990) a affirmé que la couleur peut refléter une atmosphère ou un sentiment, véhiculer un sens symbolique, ou encore être utilisée principalement pour son aspect esthétique. Dans ce cadre, il a souligné que les teintes sombres créent une impression de proximité, contrairement aux teintes claires qui donnent une sensation de distance. Il a de même observé que les couleurs chaudes génèrent un effet énergisant, tandis que les couleurs froides apportent un sentiment de calme et de sérénité. En sus, il a précisé que les couleurs pastel[(1)] évoquent un lien entre le présent et le passé, tout en atténuant l'agressivité et la violence. Sur un autre plan, **Fresnault-Deruelle** (1993) a clarifié que le noir symbolise l'absence de lumière, tandis que le blanc du papier représente la lumière comme le montre la **7ème case de la planche 37** où le dessinateur-adaptateur utilise la couleur blanche pour représenter la lumière du soleil[(2)]. Ce contraste entre le noir et le blanc accentue les oppositions entre ombre et lumière.

Dans cette veine, nous commentons que l'illustrateur-adaptateur a utilisé un mélange de **couleurs froides** - le vert et le mauve - et de **couleurs chaudes** - le jaune, le marron, l'orange et le turquoise -, ainsi que de **couleurs primaires** - le jaune et le bleu -, **secondaires** - le vert et l'orange - et **tertiaires** - le turquoise -. Il est à rappeler que certaines couleurs ne suivent pas cette classification, comme le marron[(3)], qui est une couleur neutre.

---

(1) Les couleurs pastel sont des teintes claires et douces, souvent perçues comme pâles ou atténuées. Parmi les plus connues et les plus populaires, on trouve la lavande, la pêche, le vert menthe, le rose, le mauve et le turquoise. Ces couleurs, au ton feutré et apaisant, sont largement utilisées dans divers domaines de la création : de l'ameublement au design publicitaire, en passant par la mode, la conception de sites web, et même le cinéma. (voir **BLANDINO**, 2023, juin 10).

(2) Voix l'annexe **n. 2**.

(3) C'est dans ce cadre que le marron n'appartient ni aux couleurs primaires, ni aux couleurs secondaires, ni aux couleurs tertiaires.

Il convient de relever que **les couleurs dominantes** dans **l'œuvre adaptée** sont le **jaune** des murs de la maison. Dans ce contexte, cette couleur symbolise la joie, les bonnes relations et la convivialité entre les personnes partageant le même espace. Nous observons également le **marron** pour le chapeau du professeur, les escaliers, les meubles de la maison, les rochers et les créatures marines. Il fait référence aux coutumes, à la nature, aux origines, aux relations familiales et aux souvenirs. L'illustrateur-adaptateur a aussi opté pour le **bleu** du ciel et du bateau, ainsi que pour le **vert** de la verdure, des couleurs réalistes qui sont associées à la détente, à la tranquillité et à la quiétude. Il a favorisé le **mauve** ou le **violet** du pantalon d'Axel, du professeur, ainsi que du gilet d'Axel. Sur le plan positif, cette couleur renvoie à la perception intuitive, à la créativité et à l'innovation des deux personnages. En revanche, sur le plan négatif, elle évoque la tristesse**,** en particulier pour Axel. Le **vert olive** de la chemise du professeur connote à la fois l'espoir et l'espérance**.** Il reflète également son dynamisme, son goût pour l'aventure et les défis. Quant au **vert kaki** de la robe de Marthe, il fait référence à sa loyauté, à sa chaleur et à ses sentiments d'amour. En général, le vert véhicule une image positive de la personne qu'il caractérise. **L'orange** du tablier de cuisine de Marthe et du pantalon de Hans évoque des impressions de chaleur, de vitalité**,** de dynamisme et d'affection. Enfin, le **turquoise** de la veste du professeur reflète son énergie et son goût pour le risque**.**

Nous déduisons que le jaune de la maison et le bleu du ciel connotent la lumière, comme le montrent certains exemples abordés plus tard**(1)**, tandis que les autres couleurs dans **l'étude en question** ont des connotations opposées.

Par voie de conséquence, **la couleur** dans **le 9ème art** dépasse largement sa fonction ornementale pour s'imposer comme un véritable langage narratif. Loin de se réduire à une simple illustration des éléments visuels, elle constitue un outil sémiotique puissant au service de la narration. Le dessinateur-adaptateur l'utilise de manière stratégique afin de clarifier le récit, d'en renforcer la lisibilité et de créer une pluralité d'effets de sens.

(1) Nous nous appuierons sur le **1er exemple** du **2ème point**, relatif à "**l'effet de localisation des points de vue**", ainsi que sur les **2ème et 3ème exemples** du **3ème point**, consacré à "**l'effet de condensation narrative**", pour approfondir notre analyse.

Par son potentiel expressif, la palette chromatique permet d'instaurer des atmosphères spécifiques et de susciter des réactions émotionnelles précises chez le lecteur. Grâce à des combinaisons chromatiques réfléchies, elle génère à la fois une illusion de profondeur spatiale et un système de repérage visuel, mettant en valeur les séquences narratives clés, distinguant les protagonistes et orchestrant les transitions spatio-temporelles avec une remarquable efficacité.

C'est pourquoi nous notifions que la version simplifiée que suppose l'art séquentiel en question sert à accaparer l'attention des lecteurs, souvent gênés par le nombre considérable de pages des romans, comme le démontre **Aubin** (2011) : «***En effet, une traduction, en bande dessinée ou en langue étrangère, n'est pas un exercice réalisé sans l'espoir de parvenir à un certain objectif. (…). Ici, on imagine bien que le but pourrait être d'attirer les jeunes, que l'on croit plus susceptibles de lire des bandes dessinées que des romans, vers des auteurs dont la verve et les histoires n'ont rien à envier aux créateurs de bande dessinée modernes***» (p. 455).

Bien entendu, nous concluons que la narration dans **la bande dessinée** repose, contrairement au roman, avant tout sur des éléments d'expression plastique. À cet égard, le dessin et la couleur, en tant que formes d'art visuelles, jouent un rôle central. Pour la construction du sens de l'intrigue, les bédéistes-adaptateurs et les dessinateurs-adaptateurs privilégient plusieurs mécanismes créatifs. Au-delà de l'histoire et du storyboard scénaristique, les dimensions plastiques et visuelles ouvrent la voie au style de dessin privilégié, à la technique utilisée par l'illustrateur-adaptateur, à la palette de couleurs, aux choix esthétiques et à la mise en page des vignettes, y compris les phylactères. Tous ces facteurs contribuent à la conception globale de l'album offert au lecteur.

En fin de compte, **Celotti** (2006) a, évoqué, à cet effet que : «***le message visuel est composé d'une variété d'éléments, chacun transmettant un sens et apportant du rythme à la narration : disposition, taille et forme des cases, bandes et planches, bulles et gouttières, lettrage, etc. Ces éléments forment ensemble une «solidarité» iconique, générant le récit à travers des «images fixes séquentielles», qui constituent***

l'essence même de la bande dessinée»[(1)]. (pp. 36-37). (traduit par nos soins).

En voici quelques exemples pour plus d'éclaircissements :

Ex. 1 :	**Ex. 2 :**
Verne, p. 36.	**Verne,** p. 422.
«Puis, traversant le cabinet comme un boulet, descendant l'escalier comme une avalanche, il se précipita dans Königstrasse, et s'enfuit à toutes jambes».	«Eh bien ! reprit mon oncle, à coups de pioche, à coups de pic, faisons notre route et renversons ces murailles !».
Nassef et Hamed, 2021, la 2ème vignette. p. 11.	**Nassef et Hamed**, 2021, la 5ème vignette, p. 35.

Nous avons également remarqué que le dessinateur-adaptateur - **Hamed** - s'est contenté, à certains moments, de traduire des descriptions d'actions ou de personnages uniquement par l'illustration. Cela met en évidence la puissance de l'image et soutient l'idée selon laquelle «une image vaut mille mots». **Meyer** (2013) a indiqué à cet égard que : ***«l'animation scopique se rencontre surtout lorsque le dessinateur cherche à mettre en images une scène descriptive pour la rendre dynamique, ou une action qu'il veut dramatiser de façon impressive et fluide.»***. (p. 3). C'est ce que soulignent **les deux exemples ci-dessus**. Dans **le premier**, **Hamed** met en exergue la sortie du professeur Lidenbrock de sa maison à travers une

[(1)] «***the visual message is composed of a variety of elements, each of which conveys meaning and lends rhythm to the narration: layout, size and shape of panels, strips and pages, balloons and gutters, lettering, etc., features which together create an iconic "solidarity", generating the "sequential fixed pictures" narrative: the essence of comics***». (**CELOTTI**, 2006, pp. 36-37).

«***image muette dépourvue de texte***» (**FRESNAULT-DERUELLE**, 1970), ce qui lui permet de garder l'essentiel du message. Quant au **2ème exemple**, l'image retranscrit littéralement le contenu du texte d'origine : Hans et Axel utilisent des pioches et des pics pour tracer une route. Dans cette optique, nous mettons en relief la manière dont **Hamed** manipule le champ iconique, notamment par l'usage d'un cadre irrégulier - tel que le trapèze - et d'un plan moyen, dans lequel le décor est relégué au second plan. Ce qui importe ici, ce sont les actions des personnages. Il a également fait des choix significatifs en matière de couleurs et de leurs connotations, comme nous l'avons déjà montré. De ce point de vue, l'image devient un outil dont la fonction est analogue à celle du texte écrit. Autrement dit, elle constitue une stratégie fondamentale dans la construction du sens. Le texte écrit n'est donc pas le seul vecteur d'information ni le seul à établir une connexion directe avec le lecteur. Il existe un autre mode, visuel, que l'on peut désigner comme un langage spécifique**.** Bien que ce dernier ne contienne pas de langage verbal, il produit néanmoins des effets positifs sur la réception, en instaurant un ton engageant et en contribuant pleinement à la signification. Cela suffit à créer une expérience de lecture satisfaisante. Par la suite, ce mécanisme renoue des relations visuelles avec le lecteur cible, au même titre que le textuel le fait pour le lecteur source.

Ex. 3 : Verne, pp. 10-11.	**Nassef et Hamed**, 2021, la 3ème vignette, p. 13.
«Représentez-vous un homme grand, maigre, d'une santé de fer, et d'un blond juvénile qui lui ôtait dix bonnes années de sa cinquantaine. Ses gros yeux roulaient sans cesse derrière des lunettes considérables ; son nez, long et mince, ressemblait à une lame affilée ; les méchants prétendaient même qu'il était aimanté et qu'il attirait la limaille de fer. Pure calomnie : il n'attirait que le tabac, mais en grande abondance, pour ne point mentir».	

Ex. 4 : Verne, pp. 120-123.
«Il causait en danois avec un homme de haute taille, vigoureusement

découplé. Ce grand gaillard devait être d'une force peu commune. Ses yeux, percés dans une tête très grosse et assez naïve, me parurent intelligents. Ils étaient d'un bleu rêveur. De longs cheveux, qui eussent passé pour roux, même en Angleterre, tombaient sur ses athlétiques épaules. Cet indigène avait les mouvements souples, mais il remuait peu les bras, en homme qui ignorait ou dédaignait la langue des gestes. Tout en lui révélait un tempérament d'un calme parfait, non pas indolent, mais tranquille. On sentait qu'il ne demandait rien à personne, qu'il travaillait à sa convenance, et que, dans ce monde, sa philosophie ne pouvait être ni étonnée ni troublée. Je surpris les nuances de ce caractère, à la manière dont l'Islandais écouta le verbiage passionné de son interlocuteur. Il demeurait les bras croisés, immobile au milieu des gestes multipliés de mon oncle ; pour nier, sa tête tournait de gauche à droite ; elle s'inclinait pour affirmer, et cela si peu, que ses longs cheveux bougeaient à peine ; c'était l'économie du mouvement poussée jusqu'à l'avarice. (…). Ce personnage grave, flegmatique et silencieux, se nommait Hans Bjelke ; il venait à la recommandation de M. Fridriksson. C'était notre futur guide. Ses manières contrastaient singulièrement avec celles de mon oncle».

Nassef et Hamed, 2021, la 1ère vignette, p. 16.

Ex. 5 : Verne, pp. 463-464.	**Nassef et Hamed**, 2021, la 3ème vignette, p. 38.
«un enfant apparut entre deux touffes d'oliviers. (…). C'était une espèce de petit pauvre, très misérablement vêtu, assez souffreteux. (…). Au moment où le gamin allait prendre la fuite, Hans courut après lui et le ramena, malgré ses cris et ses coups de pied».	

Il en est de même pour **les trois exemples mentionnés ci-dessus**. Dans ce cas-ci, **Hamed** a substitué l**'**iconicité discursive par une iconicité purement visuelle, en optant pour un plan moyen représentant les trois personnages sous forme de portraits. Or, cette démarche créative s'accompagne d'un certain écart par rapport aux descriptions physiques minutieuses et à la morphologie des personnages verniens. **Hamed** a, à ce sujet, commis un acte de violence interprétative en s'éloignant de la fidélité au texte source, notamment en ce qui concerne le professeur Lidenbrock, Hans et l'enfant. Ainsi, pendant le processus de la réécriture, **le professeur Lidenbrock** n'apparaît ni comme un homme grand, ni conforme à la description originale. Il est représenté comme ventru, visiblement âgé, avec un nez large et pointu, ce qui va à l'encontre de l'image que propose le roman. Quant à **Hans**, il n'est pas dépeint comme un homme de haute taille, vigoureusement découplé, ni comme un «grand gaillard d'une force peu commune». Ses longs cheveux ne tombent pas sur ses athlétiques épaules, sa tête n'est pas particulièrement grosse, et il ne conserve pas une posture figée avec des bras croisés. De plus, contrairement à sa caractérisation originelle, il ne semble pas réduire le gestuel jusqu'à l'avarice comme on peut le constater tout au long de l'œuvre adaptée. Pourtant, **Hamed** aurait pu s'inspirer des représentations précédentes des personnages dans d'anciennes éditions illustrées du roman, objet de notre étude**(1)**. En ce qui concerne **l'enfant**, il ne correspond pas non plus aux descriptions du texte source : il n'apparaît ni pauvre, ni misérablement vêtu, ni souffreteux, et il n'émet aucun cri. En conséquence, nous constatons un écart considérable entre ce qui est écrit dans le texte source et ce qui est montré dans le texte cible. Par ce processus d'adaptation, le lecteur d'accueil perd en partie le lien étroit qu'il pourrait entretenir avec l'œuvre originale, du fait de cette représentation simulacre de certains éléments. C'est pour cette raison que **Hamed** aurait dû prendre en considération la **fonction représentative** (**MEYER**, 2012), laquelle met en lumière la symbolisation des personnages dans l'image. Dans cette veine, il convient de rappeler que, dans la bande dessinée, les personnages se distinguent par leur physiognomonie, un élément central permettant aux dessinateurs-adaptateurs de refléter l'intériorité des personnages à travers

(1) Voir l'annexe **n. 3**.

leur apparence. Dans ce genre textuel, les personnages sont généralement dotés de traits distinctifs pour faciliter leur identification et le suivi de l'intrigue, à la différence du roman où leur ressemblance peut prêter à confusion. Leur apparence claire et définie réfute l'idée qu'ils sont interchangeables, une idée parfois perçue par les lecteurs du roman. Enfin, la simplicité des traits dans la bande dessinée souligne leurs caractéristiques principales : une psychologie peu approfondie, définie avant tout par leurs actions et interactions.

C'est pourquoi, **Hamed** aurait également dû instaurer une interaction plus articulée entre les scènes cognitives et les formes linguistiques mobilisées. Il est, en effet, essentiel d'établir une relation étroite entre la mise en discours d'une scène, à travers son ancrage linguistique, et son interprétation via des processus cognitifs tels que l'imagerie mentale ou la visualisation. Une telle configuration permettrait d'assurer une adéquation sémio-pragmatique entre les informations transmises au lecteur du texte source et celles perçues par le lecteur du texte cible, favorisant ainsi une expérience de réception plus cohérente, et davantage conforme à l'intention communicationnelle initiale. **Jonasson** (2005) a sur-évalué cette étape cruciale en mentionnant que : «***dans la mesure où la compréhension d'un texte repose sur (…) l'activation des scènes cognitives associées à des cadres linguistiques en vertu de connaissances venant de l'expérience de la réalité et du langage en contexte du destinataire, on devrait pouvoir en trouver des traces si on étudie le processus de traduction***». (p. 46).

Un autre constat s'impose, d'abord, dans le fait que, bien qu'aucune description explicite d'Axel ne soit fournie dans le texte source, une illustration issue d'une ancienne édition du roman de **Verne**[(1)] met en lumière un décalage manifeste entre la tranche d'âge attribuée au personnage dans le texte initial et celle représentée dans l'adaptation. Ensuite, il convient de souligner que les vêtements portés par Axel et Hans dans la version contemporaine ne correspondent pas à la tenue vestimentaire propre à l'époque du récit original ; ils semblent plutôt adaptés à l'univers socio-culturel du lecteur-spectateur de la nouvelle version. Ce décalage spatio-temporel indique que **Hamed** a opté pour une

[(1)] Voir l'annexe **n. 4**.

narration désancrée historiquement**,** intégrant des éléments relevant de l'anachronisme. Ce choix esthétique et narratif traduit une volonté d'hybridation temporelle, mêlant un référent ancien à des signes culturels contemporains, afin de favoriser l'identification des jeunes lecteurs tout en conservant l'arrière-plan narratif d'origine.

En définitive, il apparaît que **Hamed** n'a pas mobilisé le contenu iconique adjectif au sens de **Joly** (2006 et 2011) -. Autrement dit, **Hamed** n'a pas représenté visuellement les traces du mouvement dans **les deux premiers exemples**, ni dans **le cinquième**. En l'occurrence, **Masson** (1990) a fait état que, dans le médium de la bande dessinée, le mouvement est généralement suggéré par l'indication de son point de départ ou de son point d'arrivée, l'enchaînement intermédiaire étant laissé à l'inférence du lecteur. Contrairement au cinéma, où le mouvement se déploie de manière fluide et continue, la bande dessinée le donne à voir de façon disjointe, à travers des marqueurs visuels spécifiques. Par ailleurs, **Masson** a ajouté que la dissociation graphique des parties d'un personnage - procédé emprunté à l'animation - peut produire un effet dynamique, bien qu'il demeure peu réaliste. Hergé, par exemple, répartissait parfois les différentes phases d'un même mouvement entre plusieurs personnages, afin de suggérer une séquence dynamique. En outre, des variations de cadrage peuvent également constituer une stratégie de représentation du mouvement : un effet de zoom ou un changement de perspective peut induire une impression de déplacement, sans recourir à la décomposition complète de l'action.

En plus, nous avons remarqué que **Hamed** a ratifié un style de dessin commun qui soutient l'effet de réalisme tout au long de ce genre de lecture étudié. À ce stade, **Fresnault-Deruelle** (1977) a exprimé qu'en bande dessinée, le style graphique peut non seulement renforcer l'effet de réalisme, mais aussi instaurer une distance ironique par rapport à la réalité et au médium. Aussi, toute modification du style visuel peut acquérir une signification spécifique, modulant la manière dont le lecteur perçoit et interprète l'œuvre.

Pour conclure, nous avons constaté, à travers **les exemples précédemment évoqués**, que certaines vignettes contiennent des bulles, ce qui sera abordé dans le point suivant, tandis que d'autres en sont dépourvues. À ce titre, **Masson** (1990) a souligné que la présence de bulles

prolongerait la durée de lecture, tandis que leur absence a un effet inverse. L'absence de bulles suggère l'idée de dissociation temporelle, plaçant ainsi la vignette hors du flux de l'action. Que ce soit dans des vignettes successives de petite taille ou dans de grandes vignettes panoramiques, le raccourcissement ou l'extension de la durée perceptible dans l'image les déconnecte du temps linéaire de l'action. Lorsqu'une vignette muette se trouve au sein d'une planche dense en texte, elle crée une ellipse temporelle, donnant ainsi l'impression que l'on survole un passage long avec rapidité. Ce sont des cases où le narrateur visuel prend le pas sur le narrateur verbal. En effet, l'image, bien qu'elle soit silencieuse, devient autonome et se charge de la fonction de support descriptif. Elle remplit ainsi un rôle similaire à celui d'une description littéraire, en assumant la responsabilité d'une scène descriptive non pas par son silence, mais par la manière dont elle véhicule son sens sans recourir aux mots. Ces «***images-constats***», selon **Fresnault-Deruelle** (1970), se concentrent sur un détail du monde et se révèlent hautement suggestives et compréhensibles sans nécessité de texte. Le cadrage, en mettant en valeur les éléments essentiels, rend leur signification évidente et dépourvue d'ambiguïté.

L'effet de localisation des points de vue

De prime abord, **dans le roman étudié**, le narrateur est **Axel**, un narrateur-personnage. Il s'agit alors de paroles rapportées. En contrepartie, **dans l'œuvre transposée en bande dessinée**, deux voix narratives coexistent : une narration textuelle et une narration visuelle**. Glaude** (2019) a mis en exergue son avis à l'égard de ce sujet en commentant que : ***«le récit de bande dessinée ressortit de la responsabilité d'un méga-narrateur cumulant trois instances narratives imbriquées : la narration scripturale, la graphiation et la monstration. L'isolement des composantes sémiotiques des dialogues montre que chacune de ces trois instances narratives mobilise tous les signes du système signifiant : textuels, plastiques, iconiques et médiatiques»*** (p. 352).

Dans un premier temps, s'agissant du **scriptural**, tout au long du processus de réactualisation, le discours se présente sous forme directe : chaque personnage devient le porte-parole de la situation qu'il traverse. Il est question donc d'une voix subjective. C'est le cas, notamment, des bulles et des onomatopées, par opposition aux cartouches. Dans cette

perspective, nous mettons en relief les différentes formes de verbalisation, qui se déclinent en cartouches, bulles et onomatopées.

Une fois les genres de textes propres à cette forme d'écriture identifiés, il convient de mettre en exergue les fonctions qu'ils remplissent. **Durand** et **Bertrand** (1975) ont récapitulé trois fonctions principales de l'écrit dans ce médium. **En premier lieu**, le texte dans l'album peut assumer une **fonction de délimitation**, en contribuant à l'organisation visuelle des images et à la structuration de la composition et de la mise en page. Il remplit ainsi une fonction esthétique, en interaction avec l'image. **En second lieu**, le texte peut jouer un rôle de **révélateur**, en clarifiant le sens des images et en amplifiant le message transmis, facilitant ainsi la compréhension globale de l'énoncé visuel. **Enfin**, **la fonction de complément,** comme son nom l'indique, consiste à accompagner l'image par des informations supplémentaires ou des éléments explicatifs, enrichissant ainsi le contenu global de la séquence iconotextuelle. D'emblée, **Groensteen** (1999) a identifié quatre fonctions discursives du verbal dans la bande dessinée. **La première**, **l'effet de réel et la dramatisation**, vise à produire une impression de référentialité, c'est-à-dire à donner au lecteur l'illusion que ce qui est représenté correspond directement à la réalité, illusion qui constitue néanmoins un effet construit. **La deuxième**, **la fonction de suture**, établit une continuité entre deux images distinctes, en assurant la cohésion narrative. **La troisième**, dite **fonction de régie**, organise la temporalité du récit en structurant la progression des événements. **Dernièrement**, **la fonction de rythme** concerne la cadence narrative, modulée par le découpage des énoncés, l'agencement des bulles, le choix du cadrage, ainsi que l'alternance entre dialogues et récitatifs.

Pour sa part, **Van Der Linden** (2006) a distingué quatre fonctions du langage linguistique dans l'art graphique mobilisé. **Premièrement**, **la fonction de limitation** consiste à insérer un texte, soit concentré soit dispersé autour de l'image, afin d'accompagner une illustration précise et de mettre en valeur une action ou un événement particuliers. **Deuxièmement**, **la fonction d'ordonnancement** utilise le texte pour structurer la chronologie des événements représentés, notamment lorsque l'action se déploie de manière séquentielle, suivant le plus souvent une progression linéaire de gauche à droite. **Troisièmement, la fonction de**

régie correspond à l'insertion d'indices temporels explicites relatifs au temps diégétique, que ce soit par le biais d'énoncés descriptifs ou par l'usage de codes iconiques comme des horloges, permettant de visualiser le passage du temps au sein du récit. **Au final**, **la fonction de liaison** vise à assurer la cohérence narrative entre des images hétérogènes, en établissant un fil conducteur textuel qui fluidifie la lecture et facilite la compréhension globale. De tout ce qui précède, il convient de révéler que **la fonction de liaison** chez **Linden** peut être mise en parallèle avec **la fonction de suture** proposée par **Groensteen**, ces deux fonctions remplissent un rôle analogue dans l'articulation narrative et la continuité du récit iconotextuel.

Dans un second temps, il convient de revenir sur **la narration visuelle** que nous avons précédemment abordée. En tenant compte des signes icono-textuels, objets de notre étude, il s'avère pertinent d'évoquer les différentes relations pouvant exister entre les deux modes d'expression à savoir le verbal et l'iconique. Parmi ces relations, **Joly** (2006) a mis en avant celle d'interaction et de complémentarité, **Tomaszkiewicz** (2005) a parlé d'équivalence, tandis que **Bernet** (2015) a introduit une relation sensitive. **La première** correspond à un va-et-vient entre les instances verbale et iconique, chacune assumant alternativement la charge narrative. **La deuxième** repose sur une forme de redondance : le texte et l'image véhiculent un même contenu de manière parallèle. **Enfin**, la relation sensitive renvoie à la dimension émotionnelle suscitée par l'œuvre visuelle, à travers les affects et sensations qu'elle peut provoquer chez le spectateur. À ces typologies s'ajoutent les sept formes d'interactions entre mots et images définies par **McCloud** (2007b) dans le contexte de la bande dessinée. **Premièrement**, la configuration **«axée sur les mots»** place le texte au premier plan, les images se limitant à un rôle illustratif. **Deuxièmement**, dans les cases **«axées sur l'image»**, la composante visuelle prédomine, tandis que les mots n'assument qu'une fonction mineure ou accessoire. **Troisièmement**, le rapport entre texte et image peut être **superposé**, lorsqu'ils - le texte et l'image - se répètent mutuellement, ou **croisé**[(1)], lorsqu'ils se complètent en apportant chacun des éléments distincts mais convergents. **Quatrièmement**, les deux modalités peuvent être **interdépendantes**, c'est-à-dire qu'elles

[(1)] **McCloud** (2007a) a aussi appelé ce rapport «**catégorie additionnelle**».

construisent ensemble un sens inédit, ou **parallèles**, lorsqu'elles évoluent de manière autonome sans interagir. **Enfin**, la catégorie du **montage** désigne les cas où le texte est intégré de manière organique à l'image, participant pleinement à sa construction graphique.

Ex. 1 : Verne, p. 5.

«Le 24 mai 1863, un dimanche, mon oncle, le professeur Lidenbrock, revint précipitamment vers sa petite maison située au numéro 19 de Königstrasse, l'une des plus anciennes rues du vieux quartier de Hambourg».

Nassef et Hamed, 2021, la 1ère vignette. p. 8.

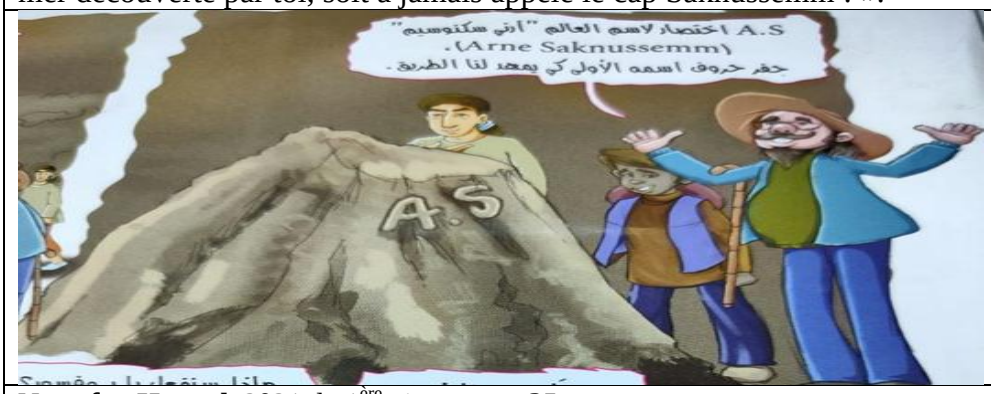
Dans le **1er exemple** ci-mentionné, nous avons constaté que le tradaptateur - **Nassef** - a opté pour l'usage de **la cartouche**[(1)]. En ce sens, **la cartouche** portant l'inscription «**في منزل البروفيسور "ليدنبروك"**» constitue une forme de bulle, mais se distingue par son format rectangulaire et sa position en haut à droite de la case, c'est-à-dire en dehors de l'image. Elle est colorée en rouge, avec des caractères blancs, uniformément dimensionnés, ce qui permet de la différencier visuellement de la bulle classique, généralement blanche, avec des caractères noirs. Cette cartouche renvoie à une voix-off, ou plus précisément à une voix neutre, qui

[(1)] Il est à noter qu'il y a une distinction entre **la cartouche** et **le récitatif**. **La cartouche** est un «***encadré rectangulaire contenant des éléments narratifs et descriptifs assumés par le narrateur, appelés également commentaires***» (**RAMDANI**, 2020) tandis que **le récitatif** est représenté dans «***de courts textes comme « pendant ce temps » ou « le lendemain matin », mais ils peuvent être beaucoup plus détaillés pour expliquer une action ou autre***» (**RAMDANI**, 2020).

n'appartient pas au monde diégétique des personnages. Elle assume ainsi une fonction objective dans la bande dessinée, à la manière d'un énoncé de type non direct, selon la typologie proposée par **Fresnault-Deruelle** (1970). Dans cet ordre d'idées, nous saluons le choix du traducteur-adaptateur, qui a privilégié ces espaces dits «***diégétiques***» (**FRESNAULT-DERUELLE**, 1970), en raison de leur double fonctionnalité. D'une part, ils remplissent une «***fonction imageante***» (**FRESNAULT-DERUELLE**, 1970), en contribuant à la construction visuelle de la narration. D'autre part, ils assurent une «***fonction de concaténation***» (**FRESNAULT-DERUELLE**, 1970), en permettant la transmission progressive d'informations nécessaires à la compréhension du récit au fil de la vision-lecture. Dans le cas qui nous occupe, la cartouche fournit au lecteur-spectateur des repères géographiques. Autrement dit, cette cartouche constitue, d'une part, un élément fondamental de la diégèse en ce qu'elle agit comme un fil conducteur entre plusieurs cases, en l'occurrence, les sept premières planches situées dans la maison du professeur. D'autre part, elle participe à l'organisation de la communication narrative entre les différents personnages - Axel, Marthe et le professeur -, tout en orientant la réception du lecteur à travers les espaces-temps qu'elle balise. Elle remplit ainsi la fonction de limitation et s'inscrit comme un élément de cohésion dans le système sémiotique global. Dans cette perspective, le tradaptateur a partiellement conservé l'incipit du roman-source. Dans son adaptation, il a maintenu les informations essentielles relatives au *qui* et au *où*, transmises conjointement par le texte et l'image. En revanche, la dimension temporelle - à savoir la date du 24 mai 1863 présente dans le roman original - n'a pas été reprise. Ce choix est également perceptible dans les éléments visuels, tels que les costumes d'Axel et de Hans, que nous avons dorénavant analysés.

Ex. 2 : Verne, pp. 414-416.
«Là, sur une plaque de granit, apparaissaient deux lettres mystérieuses à demi rongées, les deux initiales du hardi et fantastique voyageur : « A. S. ! s'écria mon oncle. Arne Saknussemm ! Toujours Arne Saknussemm ! ». (…) « Merveilleux génie ! s'écriait-il, tu n'as rien oublié de ce qui pouvait ouvrir à d'autres mortels les routes de l'écorce terrestre, et tes semblables peuvent retrouver les traces que tes pieds ont laissées, il y a trois siècles, au fond de ces souterrains obscurs ! À d'autres regards que les tiens, tu as réservé la contemplation de ces merveilles ! Ton nom gravé d'étapes en

étapes conduit droit à son but le voyageur assez audacieux pour te suivre, et, au centre même de notre planète, il se trouvera encore inscrit de ta propre main. Eh bien ! moi aussi, j'irai signer de mon nom cette dernière page de granit ! Mais que, dès maintenant, ce cap vu par toi près de cette mer découverte par toi, soit à jamais appelé le cap Saknussemm ! ».



Nassef et Hamed, 2021, la 1ère vignette, p. 35.

Ex. 3 : Verne, pp. 342-348.

«Oui ! ce sont bien des dents dont l'empreinte s'est incrustée dans le métal ! Les mâchoires qu'elles garnissent doivent posséder une force prodigieuse ! Est-ce un monstre des espèces perdues qui s'agite sous la couche profonde des eaux, plus vorace que le squale, plus redoutable que la baleine ! Je ne puis détacher mes regards de cette barre à demi rongée ! Mon rêve de la nuit dernière va-t-il devenir une réalité ? (…)

– Oui ! le premier de ces monstres a le museau d'un marsouin, la tête d'un lézard, les dents d'un crocodile, et voilà ce qui nous a trompés. C'est le plus redoutable des reptiles antédiluviens, l'ichthyosaurus ! (…)

– L'autre, c'est un serpent caché dans la carapace d'une tortue, le terrible ennemi du premier, le plesiosaurus ! ».

Hans a dit vrai. Deux monstres seulement troublent ainsi la surface de la mer».

Nassef et Hamed, 2021, les 7ème, 8ème et 9ème vignettes, p. 31.

Concernant **les 2ème et 3ème exemples**, il s'agit d'un deuxième type de dispositifs textuels, à savoir les bulles. Elles sont, dans **les deux exemples ci-dessus**, rectangulaires, ovales et en zigzag. Ce dernier type, «en zigzag» se caractérise par un pourtour en ligne brisée (**Fresnault-Deruelle**, 1970). Elles sont également de couleur blanche et sont, à ce titre, consacrées à la parole des personnages, c'est-à-dire à leurs dialogues. Nous avons observé que l'appendice de ces bulles prend la forme d'une flèche indiquant, respectivement, que le professeur seul prend la parole dans **le 2ème exemple**, et que le professeur, Axel et Hans expriment leur choc dans **le 3ème exemple**. Il est à souligner que ces bulles renvoient à une forme de théâtralité, en ce qu'elles représentent véritablement les dialogues du récit, à la manière d'une scène dramatique. Force est de constater ainsi, dans **le 2ème exemple**, que la bulle est collée au cadre de la vignette[(1)], ce qui accentue la division entre les vignettes (**Groensteen**, 1999). En revanche, dans **le 3ème exemple**, la bulle déborde du cadre, voire s'étend sur une seconde vignette, ce qui produit un effet de densité discursive et de confusion, tout en permettant parfois une optimisation de l'espace disponible (**Groensteen**, 1999). Il est important de rappeler que **Fresnault-Deruelle** (1970) a mis en évidence la fonction structurante des bulles, qui contribuent à l'organisation du sens et à la progression temporelle au sein de la planche de la bande dessinée. Bien qu'ayant un format relativement codifié, la bulle possède une dynamique propre, s'adaptant au rythme particulier de la narration graphique. À ce stade, l'examen du **2ème exemple** met en lumière une collaboration manifeste entre le traducteur-adaptateur - **Nassef** - et l'illustrateur-adaptateur - **Hamed** -, dans la mesure où l'image est construite à partir d'un angle de prise de vue plat où prédominent les gestes affectifs d'euphorie du professeur. L'unité d'analyse repose, à ce propos, sur la case, dans laquelle s'articulent les dimensions iconiques et discursives. Cependant, **Hamed** aurait pu favoriser un angle de prise de vue en plongée sur les trois personnages afin d'insister visuellement sur l'ampleur du rocher. Il paraît que les deux adaptateurs se sont appuyés sur

(1) Il est à rappeler que **Groensteen** (1999) a mis en exergue une autre catégorie de bulle, absente dans notre corpus : la bulle accolée au cadre, mais partiellement ouverte. Ce type de bulle allège la composition visuelle sans pour autant en faciliter la lecture, et peut, selon le contexte, signaler une sortie de cadre ou attirer l'attention du lecteur.

une logique d'imitation du contenu narratif initial - à savoir les premières lettres du nom du savant Arne Saknussemm gravées sur une plaque de granit - et sa transposition verbo-visuelle dans la case d'accueil. De ce fait, ***«le texte est travaillé comme un matériau visuel dont les unités de traduction verbales se marient avec l'image sur la surface d'une marge de la page»***. (**FRíAS**, 2011, p. 43).

En contrepartie, il convient de souligner que cette relation intersémiotique a été maintenue dans le **3ème exemple** du point de vue d'un lectorat unilingue. Toutefois, un décalage important subsiste entre les textes source et cible, dans la mesure où l'œuvre secondaire s'éloigne de l'original, particulièrement aux yeux d'un destinataire bilingue. En effet, **Verne** a mentionné explicitement la présence de deux monstres, tout en faisant leur description respective : **«*l'ichthyosaurus ! C'est le plus redoutable des reptiles antédiluviens*»** et **«*L'autre, c'est un serpent caché dans la carapace d'une tortue, le terrible ennemi du premier, le plesiosaurus !*».** Par ailleurs, **Verne** a ajouté que ces deux créatures sont «**plus redoubtable (s) que la baleine !**», en raison notamment de la dangerosité de leurs dents. Il en découle une différenciation claire entre l'ichthyosaurus, le plesiosaurus et la baleine. Or, dans l'adaptation graphique, **Hamed** a choisi une représentation visuelle de deux cétacés, insistant sur un gros plan qui met en valeur des expressions proches de celles des hippopotames, notamment au niveau de la tête, du visage et des dents menaçantes. Cette substitution visuelle a entraîné une condensation discursive des deux monstres, ramenés à l'hyperonyme générique de «monstre marin». Dans cette logique, il faut que l'image prenne le relais du texte en lui imposant une reformulation visuelle, privilégiant un hyponyme saillant et aisément identifiable, conformément à l'adage : «***un petit dessin vaut mieux qu'un long discours***». («**La bande dessinée, toujours jeune**», 2016, novembre 24).

En outre, nous louons le choix judicieux de **Hamed** qui a opté pour représenter la réaction d'Axel, renforçant ainsi l'expression de sa peur à travers la posture corporelle et l'attitude faciale du personnage, en cohérence avec le climat de tension narrative. Dans l'ensemble, il incombe à **Hamed**, dans un premier temps, de veiller à une articulation pertinente entre la représentation visuelle des monstres et le texte source, en associant les dimensions cognitives et expérientielles. Ce faisant, il aurait dû insister

sur la fonctionnalité de la traduction, en établissant une complémentarité entre l'intention auctoriale ou éditoriale et les attentes interprétatives du lectorat. **Collombat** (2019) a partagé notre point de vue en clarifiant que : «***Cette transition entre le cognitif (ce qui se comprend) et l'expérientiel (ce qui se vit) est essentielle lorsque l'on cherche à appréhender le sens profond d'une œuvre de littérature jeunesse : il importe dès lors de passer d'une perspective de réception, axée donc sur le sens du point de vue du destinataire, à une perspective de production, puisqu'il est ici question de traduction de littérature jeunesse, c'est-à-dire de production d'une œuvre secondaire (la traduction) issue d'une œuvre primaire (l'original), et visant à produire un ou des effets prédéterminés, dans une visée pragmatique de production***». (para. 7.).

Dans un second temps, **Hamed** aurait dû se pencher vers des représentations iconiques plus fidèles aux descriptions verniennes, en consultant notamment une version antérieure du roman[(1)] pour y retrouver les représentations de **l'ichthyosaurus** et du **plesiosaurus**. Sous cet angle, il est important de souligner que les deux images fixes proposées dans le roman, en ne véhiculant pas un imaginaire symbolique exclusivement francophone et en respectant les codes socioculturels majeurs, n'affectent en rien la recevabilité du message par le lectorat.

Ex. 4 : **Verne**, p. 194.	**Nassef et Hamed**, 2021, la **6ème** vignette, p. 21.
«Puis je m'endormis d'un profond sommeil».	

Ex. 5. Verne, pp. 246-247.	**Nassef et Hamed,** 2021, la 2ème vignette. p. 25.

(1) Voir l'annexe **n. 5**.

«Hans, (…), ne put retenir un cri de douleur. Je compris pourquoi lorsque, plongeant mes mains dans le jet liquide, je poussai à mon tour une violente exclamation. La source était bouillante. « De l'eau à cent degrés ! m'écriai-je».	

Ex. 6 : **Verne**, pp. 449-450.	**Nassef et Hamed**, 2021, la **5ème** vignette, p. 37.
«Cependant nous montions toujours ; la nuit se passa dans ce mouvement ascensionnel ; les fracas environnants redoublaient ; j'étais presque suffoqué, je croyais toucher à ma dernière heure (…). Il était évident que nous étions rejetés par une poussée éruptive (…) d'un volcan en pleine activité».	

En ce qui concerne **le 4ème exemple**, **Nassef et Hamed** ont remplacé le verbal initial par le visible, sous la forme d'un plan américain montrant Axel en train de dormir, son corps étant visible jusqu'aux cuisses ainsi que par le lisible. Ce dernier s'incarne, cette fois-ci, dans l'onomatopée «**خ خ خ**». Il en va de même pour **le 5ème exemple**, dans la mesure où l'iconique représente Axel et Hans en plan américain, leurs mains plongées dans l'eau bouillante. Cette scène est reproduite par l'onomatopée «**آه . . آه !!**», cri émis par Hans et par l'énoncé «**إنه ماء ساخن**.» prononcé par Axel.

De prime abord, ces deux textes se concentrent sur les onomatopées et le soma-texte (**BONNET**, 1990). En effet, ***«Les onomatopées sont très importantes dans les bandes dessinées parce qu'elles permettent d'imiter visuellement les bruits les plus divers. Les dessinateurs inventent ensuite tout un langage de signes pour représenter, de façon compréhensible, les multiples mouvements de leurs personnages»*** (**DELOBBE**, 2003, p. 2). Il

est à signaler que les onomatopées sont l'un des traits les plus significatifs de l'art graphique étudié. Elles remplissent ainsi une double fonction : l'interprétative (**MEYER**, 2012) et la fonction de suture. C'est dans ce cadre que, si l'on prend l'image riche au sens de **Fresnault-Deruelle** (1970, p. 154) représentant Axel endormi dans **le 4e exemple**, sans la relier à son contexte icono-linguistique, du fait que ***«toute vignette est, potentiellement sinon effectivement, en relation avec chacune des autres»*** (**GROENSTEEN**, 1999, p. 173), elle pourrait engendrer de la perplexité chez le lectorat envisagé. Ce dernier pourrait alors interpréter le statut d'Axel comme celui d'une personne dormant ou s'évanouissant. Les images, bien que diversifiées pour maintenir l'intérêt du lecteur, ne sont pas toujours autonomes. D'une part, les textes - notamment les onomatopées représentant les ronflements d'Axel - sont explicatifs dans ce contexte, apportant des informations supplémentaires. Ces éléments assurent une fonction compensatoire. En somme, le texte interagit avec l'image pour la compléter, tout en maintenant la primauté de cette dernière, visant ainsi à éviter des interprétations erronées ou infinies du sens. Ainsi, «***le texte intervient ici comme processus de sélection***». (**FRESNAULT-DERUELLE**, 1970 p. 154). Dans ce cas-ci, l'onomatopée joue également une fonction de suture, étant donné qu'elle crée un lien entre les différentes images. D'autre part, l'image remplit à la fois une fonction illustrative et évocatrice, contribuant à dynamiser la narration visuelle. Cela met en évidence le lien fondamental entre le texte et l'image dans la bande dessinée. C'est dans ce sens que l'insertion de discours direct rend l'enchaînement de l'action plus fluide. Les deux formes de narration se mêlent, et même si l'image reste la base du scénario, le texte intervient pour enrichir et compléter à la fois la narration visuelle et verbale. Dans ce contexte, au départ, **le professeur, Axel et Hans** sont descendus à une profondeur de deux cents pieds (la **2ème vignette**, p. 21). En conséquence, ils avaient besoin de repos et de sommeil (la **3ème vignette**, p. 21), et, par conséquent, ils se sont assis - le contenu iconique substantif (**JOLY**, 2006 et 2011) - c'est-à-dire qu'ils sont restés immobiles (la **4ème vignette**, p. 21). Ensuite, les gestes d'Axel, en particulier son bâillement dans l'image

précédant directement celle du sommeil (la **5ème vignette**, p. 21) [(1)], illustrent cette transition.

Sur un autre plan, l'onomatopée «**آه . . آه!!**», dans **le 5ème exemple**, interprète la situation de Hans en faisant référence à la relation sensitive. L'émotion occupe, à cet égard, une place essentielle dans l'interaction entre le texte et l'image. En combinant ces éléments, on capte l'attention du lecteur, qui s'approprie alors le message de manière personnelle. L'objectif est d'intégrer le lecteur, de façon directe ou indirecte, dans une quête de sens à la fois ludique et interactive. Pour ce faire, la structure visuelle doit être dépourvue de hiérarchie rigide tout en restant cohérente et bien agencée, afin de rompre avec les codes classiques. Cette méthode implique activement le public, lui permettant ainsi de ressentir pleinement l'émotion transmise par la création visuelle.

En bref, les onomatopées symbolisent le son dans la bande dessinée, d'où leur dénomination par «***effets sonores***» [(2)] (**Équipe interdisciplinaire EUTERPES, & Augoyard**, février 1987). Elles renferment trois éléments : le textuel, l'iconique et l'auditif - une véritable bande-son -. ***«Ainsi, l'onomatopée est-elle un hybride du mot et de l'image puisqu'elle est une représentation textuelle de sons réels. Ici, le son devient visuel puis, une fois décodé, redevient son»***. (**CONSTANTINOU**, 2022, p. 55). En définitive, les onomatopées occupent une place clé dans la bande dessinée, offrant une représentation concise et expressive des sons. Elles dynamisent le récit en y ajoutant vie, émotions et authenticité, tout en facilitant sa compréhension. Ces effets sonores permettent au tradaptateur de traduire et de transmettre l'ambiance sonore des scènes, éveillant ainsi l'intérêt et les sentiments du lecteur.

En évidence, les deux onomatopées sont mises en valeur par l'usage de caractères extra-gras et de couleurs spécifiques. Ce traitement graphique les distingue nettement des autres éléments textuels présents dans les phylactères. La taille de la police et le choix chromatique véhiculent des connotations symboliques particulières. Dans ce contexte, la typographie

---

(1) Voir l'annexe **n. 1**.

(2) «***Le son a indéniablement un pouvoir émotif immédiat dont toutes les cultures ont joué***». (**Équipe interdisciplinaire EUTERPES, & Augoyard**, février 1987, p. 4).

utilisée dans **le 4ème exemple** - une police évoquant les normandes[(1)]- combinée aux teintes orange et corail - cette dernière étant une nuance dérivée de l'orange -, met en exergue les onomatopées «**خ خ خ**», exprimant les ronflements d'Axel. Cette mise en forme graphique traduit un sommeil profond. Il en est de même pour l'onomatopée «**آه . . آه !!**», composée en linéales[(2)] et colorée en rouge, ce qui accentue l'intensité de la douleur. Nous estimons ainsi que ces signes graphiques ne se limitent pas à une fonction linguistique ; ils acquièrent une portée visuelle et figurative, participant pleinement à la construction du sens. À ce propos, **Fresnault-Deruelle** (1993) a notifié que le texte, dans la bande dessinée, s'inscrit dans un univers graphique, où la calligraphie peut véhiculer des significations et des sonorités diverses. Dans l'exemple mentionné, l'onomatopée signale un cri intense, né de la douleur ressentie par Hans, comme conséquence du contact avec l'eau bouillante. L'onomatopée est soulignée par la présence de deux points d'exclamation. Cet affect n'est toutefois pas relayé par les expressions faciales du personnage. Le lu et le vu se combinent donc partiellement dans cet exemple, révélant un décalage entre le verbal et l'iconique dans la représentation de l'état d'âme de Hans. À cette occasion, il importe au traducteur de reproduire l'espace émotionnel, culturel et intellectuel que le texte source visait à évoquer. Il ne s'agit pas uniquement de transmettre un contenu littéral, mais de rendre l'esprit et l'intention du texte d'origine, afin que le lecteur-cible puisse vivre une expérience de réception comparable à celle du lecteur-source.

Selon notre analyse, l'image occupe une position centrale et prédominante dans l'organisation de la bande dessinée, tandis que le texte s'y articule de manière fonctionnelle : il peut soit enrichir l'image, soit en corriger ou en nuancer certains éléments. Ainsi, l'image demeure première dans la hiérarchie sémiotique, et le texte vient en appui, en complément ou en modulation. Dans cette logique, certaines onomatopées - notamment dans le **5ème exemple** - apparaissent à l'intérieur de bulles qui débordent du cadre de l'image, acquérant ainsi une dynamique propre et envahissant

---

(1) Les normandes «***sont des lettres extra-grasses. Leurs déliés sont très fins***». (**CADET** et al. 1990, p. 101).

(2) Les linéales «***sont des lettres sans empattements. Très répandues dans la presse et l'édition pour leur bonne lisibilité***». (**CADET** et al. 1990, p. 101).

l'espace iconique. Nous approuvons leur insertion dans des bulles, dans la mesure où cela participe à leur mise en valeur. Toutefois, nous contestons l'usage de ces phylactères spécifiques, en raison de leur positionnement instable : ils semblent avoir été ajoutés de manière spontanée, en fonction des espaces vacants laissés par la composition graphique. Or, cette disposition va à l'encontre du contenu narratif, dans la mesure où l'onomatopée en question correspond à une étape significative de la diégèse et mérite, à ce titre, un traitement graphique plus structuré et plus cohérent. En même temps, nous reprochons au traducteur-adaptateur dans le **4ème exemple** d'avoir placé l'onomatopée au sein d'une bulle au contour en ligne brisée. Ce type d'onomatopée, constitué de phonèmes atypiques ou étranges, est généralement intégré à l'intérieur de la case, mais en dehors de toute bulle, tout en restant ancré dans l'image. C'est ce qui est baptisé par un ballon zéro. **Fresnault-Deruelle** (1970) a sur-estimé cette démarche en commentant que : ***«Le ballon zéro. Le jeu des ballons suppose qu'ils puissent être absents. Les ballons-zéro se manifestent dans le dessin par la présence d'un texte non entouré. Ces textes sont d'ailleurs le plus souvent réduits à un monème (…); ou alors, ils traduisent un cri (alarme, peur, douleur) ou un bruit (bruit de moteur, d'avalanche, d'explosion, son venu du téléphone, etc.). Le « bruit » du ballon-zéro se caractérise par son aspect diffus, envahissant, échappant plus ou moins au domaine des choses contrôlables; ces bruits sont en liberté dans l'atmosphère (hors des ballons). Leur graphisme, anarchique comme celui de certains ballons, est encore souligné par une disposition typographique variable d'où toute recherche symétrique (donc contrôlable) semble exclue»*** (p. 148).

De surcroît, dans le **6ème exemple**, nous ne partageons pas le choix opéré par le traducteur-adaptateur, qui a substitué à l'onomatopée «**بووووووووووم**» le textuel «**انفجار**». Il aurait pu recourir à cette onomatopée en conservant les mêmes dimensions typographiques et les mêmes choix chromatiques que le mot «**انفجار**» tout en y intégrant un allongement expressif du phonème [و], destiné à accentuer l'intensité et la dangerosité de l'explosion. Or, ce type de graphie onomatopéique repose précisément sur la répétition de lettres, visant à signaler la durée et la puissance du son émis. En ce sens, l'altération phonographique joue un rôle incontournable dans la scénographie sonore de l'événement représenté. Par

la suite, la textualité qui en résulte, fréquemment incorporée à l'image, s'inscrit dans le cadre d'une esthétique phonovisuelle, où le signifiant est transformé pour produire des effets perceptifs marquants et renforcer l'articulation entre les dimensions verbale et iconique. **FRíAS** (2011) a, dans cette veine, signalé que : «***Le verbal et le visuel entretiennent toujours des relations étroites, souvent complémentaires, voire «métisses», dont il faut savoir bien lire et interpréter l'interaction intersémiotique pour mieux la traduire***». (p. 45). Le résultat auquel nous avons concouru peut être formulé en deux constats : d'une part, dans les **4ème et 5ème exemples**, les éléments verbaux remplissent une fonction de révélateur, contribuant à la structuration du montage séquentiel ; d'autre part, dans les **4ème et 6ème** exemples, en particulier en ce qui concerne l'onomatopée que nous avons suggérée dans le **6ème** exemple, ***«les signes cinétiques et les onomatopées propres au dispositif graphique de la bande dessinée jouent un rôle décisif dans la mise en évidence de ces épisodes de silence linguistique»***. (**BLANCO-CORDÓN**, 2021, p. 204).

En fin de compte, il est révélateur, dans cette optique, que nul ne peut ignorer la place centrale qu'occupe le **somatexte** dans la production de sens des onomatopées. À titre indicatif, le texte constitue, en général, une forme de communication universelle, servant à exprimer la réalité à travers des mots organisés selon des structures syntaxiques claires et intelligibles. En tant que langage naturel, il est conçu pour être lu et compris par la majorité des locuteurs, qui en saisissent spontanément le sens. Cependant, pour qu'une communication soit pleinement efficace, il est fondamental de définir clairement l'intention du message, en tenant compte du public cible, des éventuels obstacles de compréhension, du contexte de production et de la finalité discursive. Si le texte tend à une certaine universalité, sa réception et son interprétation varient néanmoins selon les lecteurs. Pour étayer cette thèse, il convient de souligner que le texte, dans le cadre du dispositif graphique de la bande dessinée, met en lumière la manière dont le graphisme a redéfini son rôle en tant que vecteur de communication. Le lecteur est désormais invité à adopter une double posture interprétative : d'une part, comprendre le contenu explicite des mots - ce que **SOUCHIER** (1998, p. 138) désigne par l'expression «***texte premier***» -; d'autre part, analyser leur dimension visuelle - le «***texte second***» (**SOUCHIER**, 1998, p. 138) -, à savoir les effets de sens produits par la typographie, la mise en

forme et la structuration graphique. Ces composantes graphiques jouent un rôle essentiel dans l'interprétation du message, pouvant même en moduler, voire en transformer, la signification. L'énonciation éditoriale a ainsi pour fonction de sensibiliser le lecteur aux dimensions sémiotiques du texte, en l'amenant à dépasser la lecture littérale - la dénotation - pour accéder à une lecture plus profonde, riche en connotations implicites. Il est évident dès lors que le contenu - le verbal - et la forme - le visuel - sont deux dimensions complémentaires et indissociables d'une communication efficace. Le graphisme devient un vecteur d'interprétation et un outil d'enrichissement du message, incitant le lecteur à adopter une lecture plus attentive, immersive, expressive et analytique. Tous ces éléments relèvent de ce que l'on désigne sous le terme de **«somatexte»**. Celui-ci séduit par son impact visuel - incarné dans les choix de couleurs, de typographie et de formes -, tandis que le texte, quant à lui, convainc par la densité de son contenu. Ces deux dimensions, visuelle et textuelle, s'articulent de manière harmonieuse pour renforcer l'efficacité communicationnelle, qu'elles soient combinées dans la typographie même ou différenciées à travers la mise en forme et la composition graphique. En améliorant la lisibilité et en facilitant la compréhension, le somatexte établit une connexion visuelle immédiate avec le lecteur. L'alignement entre le contenu textuel et sa représentation visuelle devient dès lors une condition essentielle pour garantir la réussite de la communication.

Ex. 7 :

Verne, pp. 259-264.
«J'en conclus que nous avons fait quatre-vingt-cinq lieues depuis notre point de départ. – Ainsi, nous voyageons sous l'Atlantique ? – Parfaitement. (…). « Maintenant, reprit-il, consulte le manomètre. Qu'indique-t-il ? – Une pression considérable. – Bien. Tu vois qu'en descendant doucement, en nous habituant peu à peu à la densité de cette atmosphère, nous n'en souffrons aucunement. – Aucunement, sauf quelques douleurs d'oreilles. – Ce n'est rien, et tu feras disparaître ce malaise en mettant l'air extérieur en communication rapide avec l'air contenu dans tes poumons. – Parfaitement, répondis-je, bien décidé à ne plus contrarier mon oncle. Il y a même un plaisir véritable à se sentir plongé dans cette atmosphère plus

dense».

Nassef et Hamed, 2021, p. 26.

Au vu de **l'exemple ci-dessus**, nous avons constaté que **Nassef** a, dans certains cas, été contraint de recourir à un texte jouant un rôle de compensation sémiotique en l'absence d'un support iconique suffisamment explicite. Cette stratégie s'impose comme la seule solution envisageable lorsque l'image, pauvre en contenu informatif (voir à ce sujet **Fresnault-Deruelle**, 1970), ne parvient pas à véhiculer clairement certaines notions ou faits complexes comme «**nous avons fait quatre-vingt-cinq lieues depuis notre point de départ- une pression considérable- tu feras disparaître ce malaise en mettant l'air extérieur en communication rapide avec l'air contenu dans tes poumons- quelques douleurs d'oreilles**». Dans ce contexte, le texte fonctionne alors comme un cadre régulateur, orientant l'interprétation là où l'image échoue à fournir une représentation explicite. Dans la suite de l'analyse, nous avons remarqué

que l'image, d'une part, se limite à illustrer le décor dans lequel se déroule le dialogue entre les personnages, en mettant l'accent sur ceux-ci à travers l'usage du plan moyen dans la première bande et du plan rapproché taille dans la deuxième. Dans de telles circonstances, l'image assume un rôle subordonné, servant principalement de support au texte, qui s'impose comme le vecteur principal de la narration et de la progression discursive. L'image, ne fait, à ce propos, que renforcer l'ancrage spatial ou contextuel du récit, sans véritable contribution à la construction du sens. Nous avons ainsi remarqué une itération textuelle directe peu fréquente entre texte et image : généralement, c'est le texte qui précède l'image, la guide, voire lui impose un rythme narratif, notamment à travers de longs phylactères explicatifs. L'interaction entre le verbal et le visuel se manifeste essentiellement sous la forme d'un transfert d'informations dissymétrique, souvent caractérisé par un décalage spatio-temporel. Les dialogues sont à peine suggérés par la posture des personnages, et leur lien avec les bulles se réduit fréquemment à la simple présence de ces dernières, sans réelle articulation expressive entre le verbal et le corporel. **Brouardelle** (2020) a tant fait état de cette question épineuse en se focalisant sur un tel cas en notifiant qu' : «***Il me semble impossible qu'un dessin graphique figé puisse transmettre des émotions aussi finement exprimées par l'auteure de ladite œuvre. Il est donc aisé de constater que lorsqu'une œuvre dépasse les limites d'une simple histoire où tout est palpable, il s'avère difficile de respecter le texte dans sa densité émotionnelle qui émane des pages du roman source***». (p. 81). Toutefois, **Masson** (1990) a révélé que cette apparente platitude visuelle - ou absence de profondeur iconique - soulève une tension narrative intéressante : elle interroge le récit, en soulignant son ancrage dans une esthétique ancienne ou parodique, tout en suscitant une forme de nostalgie graphique. Paradoxalement, cette simplicité ne ralentit pas la narration ; au contraire, elle la dynamise, en contribuant à une densité narrative accrue et en multipliant les niveaux de lecture. De tout ce qui précède, il n'était pas difficile, pour **Hamed**, de représenter visuellement, un élément aussi signifiant que l'Atlantique au-dessus des personnages, ce qui aurait renforcé la cohérence énonciative de la scène.

En sus, nous avons également remarqué que la séquence plutôt française **«nous avons fait quatre-vingt-cinq lieues depuis notre point de départ»**

a été restituée par «**نحن الآن على بُعد (٢٠٠) مائتى كيلو متر غرب نقطة الانطلاق**», ce qui constitue un faux-sens**.** Cette transposition ne respecte ni l'unité de mesure ni la valeur référentielle du texte source, altérant ainsi la perception de la progression spatiale du récit. Parallèlement, l'image - la 2ème bande - met en scène les réactions corporelles d'Axel face aux propos de son oncle, réactions traduites par une bulle ovale (**FRESNAULT-DERUELLE**, 1970), détachée du cadre et ponctuée de points d'exclamation. Ce dispositif graphique, en produisant un effet de mystère (**GROENSTEEN**, 1999), rend compte de l'étonnement d'Axel à l'écoute de cette parole, ce qui va à l'encontre du contenu du texte source, où Axel a suivi les conseils de son oncle : ***«Parfaitement, répondis-je, bien décidé à ne plus contrarier mon oncle»*.** Dans cette perspective, la traduction-adaptation aurait dû veiller à représenter avec exactitude l'ensemble des éléments constitutifs de la situation décrite dans le texte initial. Cela implique une prise en compte attentive du dessin, de la typographie, de la ponctuation, ainsi que des expressions faciales, qui constituent des indices essentiels à la lecture iconotextuelle du récit graphique. En somme, ces éléments visuels et typographiques constituent la locomotive sémiotique de la traduction, assurant la transmission dense des paramètres affectifs - l'émotion -, énonciatifs - le ton - et diégétiques - l'intention narrative -. Nous reviendrons sur ce point en détail dans **l'exemple suivant.**

Ex. 8 : Nassef et Hamed, 2021, la **8ème** vignette, p. 11.

Cet exemple porte sur l'ajout d'une bulle représentant les pensées des personnages, dans laquelle figurent des signes de ponctuation - points d'interrogation et d'exclamation - signalant leurs réflexions intérieures. L'appendice, dans ce cas précis, prend la forme d'une série de petites bulles, typique de la représentation graphique de la pensée. Il convient de souligner que la bulle de pensée, indépendante de toute émission sonore, joue un rôle déterminant dans l'interprétation des silences et des non-dits au sein du genre narratif étudié**(1)**. L'adjonction de cet élément graphique vise ainsi à exprimer la perplexité, l'interrogation et le doute éprouvés par Axel et Marthe, inquiets quant aux conséquences potentielles du document découvert par le professeur, sur lequel il s'emploie à déchiffrer des lettres étranges et incompréhensibles. La représentation du silence se construit à travers la mise en réseau des vignettes dans l'album de bande dessinée, ce qui permet au lecteur de déceler et d'interpréter les moments d'absence de parole. À ce propos, **Groensteen** (2011) a noté que le langage séquentiel de la bande dessinée, de nature fondamentalement discontinue, impose au lecteur un travail actif d'interprétation. À chaque nouvelle image, celui-ci est amené à formuler des inférences afin d'assurer la cohérence narrative entre la vignette précédente, la suivante, et l'ensemble du récit. Ce processus cognitif complexe correspond à une opération de transformation du potentiel énonçable en énoncé effectif, mobilisant simultanément trois dimensions sémantiques : les éléments contextuels en amont, les prolongements narratifs en aval, et la structuration globale du récit. De surcroît, **Groensteen** (2011) a proposé d'enrichir cette analyse grâce à trois concepts clés - le **«montré»**, l'**«advenu»** et le **«signifié»** - qui rendent compte de la complexité du langage de la bande dessinée. Dès lors que l'on reconnaît le rôle actif du lecteur dans la construction du sens, il apparaît

(1) Le silence constitue l'un des éléments fondamentaux de la «grammaire visuelle» (voir à ce sujet **KRESS** et **VAN LEEUWEN**, 1996) propre à la bande dessinée contemporaine. Là où les œuvres classiques tendaient à noyer l'image de bulles, les créateurs actuels savent désormais reconnaître le moment où le dessin peut prendre la parole en faisant taire le texte. Ces silences calculés, loin d'être de simples vides, deviennent des espaces expressifs où naît une émotion purement graphique et où s'exprime une pensée visuelle émancipée du langage écrit. Ainsi, la bande dessinée a acquis la maîtrise du silence comme ressort narratif à part entière. Autrement dit, le non-dit pouvait être aussi éloquent que les mots. (voir à ce sujet, **GROENSTEEN**, 2011, p. 4).

que le contenu sémantique d'une image - ce qui est à lire - ne se confond jamais entièrement avec sa dimension visuelle - ce qui est à voir -, mais tend systématiquement à la dépasser. **Groensteen** a défini le **«montré»** comme l'ensemble des éléments graphiques immédiatement perceptibles. La spécificité du médium réside alors dans le fait que cette lecture visuelle engage sans cesse un va-et-vient interprétatif entre deux pôles : d'une part, l'**«advenu»**, qui correspond à la reconstitution des événements narratifs survenant entre les cases ; d'autre part, le **«signifié»**, qui renvoie à la charge symbolique et thématique de l'œuvre. Il a aussi ajouté que la bande dessinée traditionnelle utilise le **«montré»** - les données visuelles explicites - comme tremplin vers l'**«advenu»** - les événements implicites -, en mobilisant la tendance spontanée du lecteur à convertir les espaces inter-iconiques en durées narratives, et les successions spatiales en enchaînements temporels, voire causaux. Ce mécanisme interprétatif soulève néanmoins la question du dosage entre les compétences acquises - relevant d'une culture bédéique - et les dispositions cognitives innées, mobilisées dans ce processus de décodage.

Il convient de signaler que **Groensteen** (2011) a notifié que la bande dessinée repose sur une narration visuelle profondément centrée sur le personnage, à tel point que chaque vignette semble construite comme son écosystème naturel. Ce personnage récurrent, tout en demeurant au centre de l'action, fait avancer le récit par l'évolution de son **«aspect»** - postures, attitudes, expressions - et de ses **«rapports»** - interactions avec l'environnement matériel et social -, ces derniers renvoyant à ce que **Van Lier** (2010) a qualifié d'**«intergeste»**, à savoir un dialogue non verbal analogue à l'interlocution. Ainsi, le plan américain de Marthe et le plan rapproché taille d'Axel, dominants dans cette vignette muette, mettent en relief des éléments narratifs et descriptifs qui contribuent positivement à la construction de sens dans cet échange silencieux. Les phylactères sont ici dépourvus de toute parole, et ce sont les ***«gestes modaux»*** (**QUÉMADA et al.**, p. 165), les regards - relevant de l'occulécisme - et les postures d'Axel et de Marthe qui jouent le rôle de vecteurs expressifs de leur attitude. Le regard fixe de Marthe, combiné à sa posture figée, presque sculpturale, donne l'impression qu'elle anticipe avec exactitude les actions du professeur, tout en se sentant impuissante face à la situation, ce qui génère chez elle une peur perceptible. Quant à Axel, ses regards semblent

s'adresser directement au lecteur, créant ainsi une illusion de contact visuel qui transforme celui-ci en co-partenaire implicite du dialogue. Ce procédé renforce le sentiment d'implication et de sympathie du lecteur à l'égard des personnages. Ce dispositif narratif vise à amener le lecteur à concevoir ou à reconstruire l'embarras ressenti par Axel et Marthe, embarras qui n'est pas verbalement formulé. Ce non-dit suscite un effet d'identification et rend l'échange plus authentique. En complément, les signes graphiques - points d'interrogation et d'exclamation - sont représentés de manière surdimensionnée et vivement colorée, en rouge foncé et en orange. Ces marqueurs iconiques traduisent une intensité émotionnelle forte. Par ailleurs, l'arrière-plan entièrement blanc renforce le poids du silence ou du non-dit, évoquant une suspension lourde du discours. L'ensemble de ces éléments participe à la mise en scène du non-verbal, qui prend ici tout son sens. Toutes ces manipulations préparent le terrain pour que «***les lacunes d'un dialogue intérieur laconique [soient] comblées par des indicateurs visuels très révélateurs***». (**BLANCO-CORDÓN**, 2021, p. 206). En somme, les personnages, dans le cadre du processus de transmodalisation (**GENETTE**, 1982) mis en jeu, apparaissent souvent figés par l'intensité de leurs émotions, incapables d'émettre le moindre son. Dans l'ensemble, nous approuvons l'étoffement réalisé par le tradaptateur et l'illustrateur-adaptateur, qui ont réussi à traduire l'expressivité exagérée et vibrante d'Axel et de Marthe à travers une gestualité et une affectivité marquées, parfois stéréotypées, mais efficaces dans la transmission émotionnelle. En tous cas, **Urquizu** (2013) a affirmé à ce propos qu'il est question des «***discontinuités toujours signifiantes, donc fonctionnelles, qui traduisent - ou trahissent - soit l'activité psychocognitive du sujet et des états affectifs, soit des enjeux interpersonnels liés à l'interaction. Un personnage qui se tait ostensiblement révèle en effet davantage que ne le feraient ses propos***» (p. 11).

En guise de conclusion, nous pouvons déduire que les deux adaptateurs ont pu préserver le rythme propre à ce genre textuel en mobilisant plusieurs techniques proposées par **Groensteen** (1999), telles que l'agencement des bulles au sein d'une ou de plusieurs vignettes, la gestion du cadrage - partagé ou distinct - ainsi que l'alternance entre dialogues et récitatifs. Conséquemment, une lecture pertinente d'une telle ou telle bande dessinée nécessite une analyse fine de l'articulation entre texte et image, incluant la

typographie, les formes des phylactères, ainsi que l'usage des onomatopées, autant d'éléments déterminants pour assurer la cohérence et la lisibilité du récit.

L'effet de condensation narrative

Il s'agit, à cet effet, d'une synthèse, d'une omission partielle et globale, d'un raccourci narratif**,** voire d'une ellipse, permettant de condenser plusieurs séquences de l'œuvre source en une seule planche, tout en conservant l'essentiel des éléments signifiants. L'œuvre d'origine se compose de 475 pages réparties en 45 chapitres, tandis que la version adaptée se trouve résumée en 39 planches**.** Dans ce cadre, les deux adaptateurs ont procédé à une transposition serrée des premiers chapitres. Le 1er chapitre est condensé dans les trois premières vignettes de la planche 8. Le 2ème chapitre s'étend de la 4ème vignette de la planche 8 jusqu'à la 3ème vignette de la planche 10. Le 3ème chapitre est représenté de la 4ème vignette de la planche 10 jusqu'à la 2ème bande de la planche 11. Le 4ème chapitre est réparti entre la 3ème vignette de la planche 10 et les 4ème et 5ème vignettes de la planche 11. Le 5ème chapitre couvre la dernière bande de la planche 11, l'intégralité de la planche 12 ainsi que les trois premières vignettes de la planche 13. Le 6ème chapitre s'étale de la 4ème vignette de la planche 13 à la 3ème vignette de la planche 14. Le 7ème chapitre est dispersé entre la 1ère vignette de la planche 13, la 3ème vignette et la 3ème bande de la planche 14, ainsi que le mot « **أيسلندا** » figurant dans la bulle de la dernière bande de la planche 14. Le 8ème chapitre est transposé dans la dernière bande de la planche 14. Le 9ème chapitre se retrouve dans la dernière bande de la planche 14**(1)**, la 1ère bande de la planche 15, et la 3ème vignette de la planche 15. Le 10ème chapitre est adapté dans les 2ème et 3ème bandes de la planche 15, ainsi que dans la 1ère vignette de la planche 16. Le 11ème chapitre embrasse la 1ère bande de la planche 16, ainsi que la 4ème vignette de cette même planche (en particulier la 1ère bulle et la 1ère phrase de la deuxième bulle). Le 12ème chapitre comprend la suite de la 2ème bulle de la 4ème vignette de la planche 16 ainsi que la dernière vignette de la planche

(1) La répétition de certaines vignettes indique que le sujet abordé s'étend sur deux chapitres de l'œuvre originale. Par ailleurs, nous avons, de même, observé que les deux adaptateurs ont procédé à une avancée ou à un ajournement de certains événements de l'intrigue, dans le but de préserver la cohérence narrative de l'adaptation.

16**.** Le 13ème chapitre est transposé dans l'ensemble de la planche 17, à l'exception de sa 2ème vignette. Le 14ème chapitre est restitué dans la dernière bande de la planche 17 et la 1ère bande de la planche 18**.** Le 15ème chapitre est représenté dans la 5ème vignette de la planche 18. La même logique de condensation, de sélection et de réagencement narratif s'applique à l'ensemble des chapitres suivants, selon les contraintes propres au médium de la bande dessinée et aux choix interprétatifs des adaptateurs. **Müller** (2016) a souligné à ce sujet que : «***la bande dessinée est une forme de narration par l'image qui consiste à aligner des scènes dessinées (d'où le terme de « bande ») – qui représentent chronologiquement divers moments de l'action dans le temps. Les personnages peuvent s'exprimer sous forme de bulles qui représentent la parole ou la pensée d'un personnage à un moment précis. De manière réduite, la bande dessinée répond donc à deux principes essentiels : à un principe de réduction, mais aussi à un principe d'aplanissement puisque la bande dessinée fait se dérouler sous les yeux de son lecteur une action continue dans le temps en n'en représentant que quelques instants choisis sous la forme d'icônes, de cases bien définies par leurs limites graphiques mais aussi par les limites imposées par l'espace de la planche***». (p. 1.).

Il est question, à ce sujet, d'examiner un phénomène particulièrement saillant dans le médium de la bande dessinée : **l'ellipse**. Dans ce support, l'ellipse acquiert une nouvelle configuration. En effet, ce procédé narratif ne se réduit pas à une simple contraction du récit, mais assume une fonction stylistique à part entière. Elle sollicite activement l'imagination du lecteur, appelé à combler les blancs entre les vignettes par un effort d'inférence et de reconstruction narrative. Ce faisant, l'ellipse participe à une dynamique de complexité sémiotique propre à la bande dessinée. Elle se décline sous plusieurs formes : l'ellipse mécanique non figurale, l'ellipse narrative figurale, l'ellipse temporelle, spatiale et spatio-temporelle. L'ellipse mécanique non figurale, comme son nom l'indique, concerne l'élimination de segments temporels ou spatiaux jugés non essentiels à la progression de l'intrigue, tels que les temps morts ou les éléments narrativement superflus. L'espace fragmentaire, dans ce cas-ci, manifeste cette élision des espaces par un agencement graphique discontinu. Quant à l'ellipse narrative figurale, elle se subdivise, à son tour,

en trois catégories : l'omission explicite, l'omission intermédiaire - entre explicite et implicite - et l'omission implicite. Chacune d'elles engage un niveau différent d'implication du lecteur dans le processus interprétatif. («***L'Ellipse en bande dessinée***», 2024, août 20).

En outre, l'ellipse peut se manifester sous forme de coupures, de brisures ou du blanc (**MÜLLER**, 2016), qui jouent un rôle déterminant dans la disposition des cases, l'organisation des planches et le rythme de la narration. Ce principe relève d'une véritable économie graphique et narrative. Ce que **McCloud** (2007a) a nommé ***«caniveau»***, désigne précisément cet espace interstitiel entre les vignettes, garant de la cohérence séquentielle. Ainsi, selon **Müller** (2016), le blanc ou la gouttière, ou encore l'espace vide entre les cases «***c'est la ligne directrice qui se tisse entre les cases, à travers les blancs des pages et qui dirige la lecture à travers l'espace séquentiel de la BD***». (p.9). **Groensteen** (1999) a, de son côté, souligné, que ces béances de sens ou espaces interstitiels sont généralement laissés en blanc. Toutefois, lorsqu'ils sont colorés, ces interstices deviennent eux aussi porteurs de signification. Dès lors, l'espace entre les cases fonctionne comme un véritable socle sémiotique, assurant la continuité de lecture et la progression narrative, comme l'a également mis en évidence **McCloud** (2007a). Ce dernier a proposé une typologie des transitions entre les cases, articulée en six catégories. Premièrement, **la transition de moment à moment**, où le changement entre les vignettes est minime, permettant une décomposition presque cinématographique de l'action notamment dans les scènes de temps mort. Deuxièmement, **la transition d'action à action**, qui implique une progression dynamique d'un geste ou d'un événement à un autre au sein d'un même contexte. Il s'agit d'une progression forte entre deux actions. Troisièmement, **la transition de sujet à sujet**, marquée par un déplacement de focus tout en conservant une unité thématique, ce qui requiert du lecteur une opération de liaison inférentielle. Quatrièmement, **la transition de scène à scène**, caractérisée par un bond spatio-temporel significatif et par conséquent, les cases ne portent pas sur le même sujet et exigent un effort cognitif plus important de la part du lecteur pour reconstruire la continuité narrative. Cinquièmement, **la transition de point de vue à point de vue**, où l'auteur met en œuvre différentes focalisations sur un même espace ou une même situation, souvent au détriment d'une perception linéaire du temps.

Dernièrement, **la solution de continuité** désigne une absence apparente de lien logique entre les vignettes successives, c'est-à-dire, un passage «***de coq à l'âne***», selon l'expression de **Fresnault-Deruelle** (1970, p. 158). De tout ce qui précède et d'après **McCloud** (2007a), chacune de ces transitions assure une fonction spécifique dans la narration visuelle et influence la manière dont le lecteur perçoit et interprète le récit. Les transitions de **moment à moment** instaurent un ralentissement du rythme narratif, ce qui favorise l'exploration des détails significatifs, tandis que les transitions de **scène à scène** accélèrent la narration en introduisant des ellipses temporelles marquées.

Nous pouvons relever que les formes de **condensation narrative** observées dans notre corpus sont multiples. Elles peuvent être regroupées en quatre catégories principales : l'économie linguistique par le biais de l'omission partielle ou totale, l'exploitation de l'iconicité, la discontinuité spatiale, ainsi que l'usage expressif des signes de ponctuation.

Ex. 1 :

Verne, pp. 390-408.
«Mais ce fut un bien autre émerveillement, quand, courant à travers cette poussière volcanique, il saisit un crâne dénudé, et s'écria d'une voix frémissante : « Axel ! Axel ! une tête humaine ! – Une tête humaine ! mon oncle, répondis-je, non moins stupéfait. (…). Le 28 mars 1863, des terrassiers fouillant sous la direction de M. Boucher de Perthes les carrières de Moulin-Quignon, près Abbeville, dans le département de la Somme, en France, trouvèrent une mâchoire humaine à quatorze pieds au-dessous de la superficie du sol. C'était le premier fossile de cette espèce ramené à la lumière du grand jour. (…) On comprendra donc les stupéfactions et les joies de mon oncle, surtout quand, vingt pas plus loin, il se trouva en présence, on peut dire face à face, avec un des spécimens de l'homme quaternaire. (…). Mais ce cadavre, la peau tendue et parcheminée, les membres encore moelleux, – à la vue du moins, – les dents intactes, la chevelure abondante, les ongles des doigts et des orteils d'une grandeur effrayante, se montrait à nos yeux tel qu'il avait vécu. (…) C'était la végétation de l'époque tertiaire dans toute sa magnificence. De grands palmiers, d'espèces aujourd'hui disparues, de superbes palmacites, des pins, des ifs, des cyprès, des thuyas, représentaient la famille des conifères, et se reliaient entre eux par un réseau de lianes inextricables. (…). En effet, c'étaient des animaux gigantesques, tout un troupeau de mastodontes, non plus fossiles, mais vivants, et semblables à ceux dont les restes furent découverts en 1801 dans les marais de l'Ohio ! J'apercevais ces grands éléphants dont les trompes grouillaient sous les arbres comme une légion de serpents. (…).

«– Non ! m'écriai-je, non ! Nous sommes sans armes ! Que ferions-nous au milieu de ce troupeau de quadrupèdes géants ? Venez, mon oncle, venez ! Nulle créature humaine ne peut braver impunément la colère de ces monstres. – Nulle créature humaine ! répondit mon oncle, en baissant la voix. Tu te trompes, Axel ! Regarde, regarde, là-bas ! Il me semble que j'aperçois un être vivant ! un être semblable à nous ! un homme ! » (…)
En effet, à moins d'un quart de mille, appuyé au tronc d'un kauris énorme, un être humain, un Protée de ces contrées souterraines, un nouveau fils de Neptune, gardait cet innombrable troupeau de mastodontes !
Oui ! *immanior ipse !* Ce n'était plus l'être fossile dont nous avions relevé le cadavre dans l'ossuaire, c'était un géant capable de commander à ces monstres. Sa taille dépassait douze pieds. Sa tête grosse comme la tête d'un buffle, disparaissait dans les broussailles d'une chevelure inculte. On eût dit une véritable crinière, semblable à celle de l'éléphant des premiers âges. Il brandissait de la main une branche énorme, digne houlette de ce berger antédiluvien. (…)
Mais nous pouvions être aperçus. Il fallait fuir. « Venez, venez », m'écriai-je, en entraînant mon oncle, qui pour la première fois se laissa faire !».

Nassef et Hamed, 2021, les 3ème et 4ème vignettes, p. 33

Nassef et Hamed, 2021, la 5ème vignette, p. 33.

L'économie narrative constitue la pierre angulaire du **1er exemple**. En effet, le **38ème chapitre** est condensé en une seule image, représentée dans la 4ème vignette de la planche 33, illustrant une portion de squelette. Cette vignette recourt à une synecdoque graphique, exprimant la partie pour le

tout. Il convient de rappeler que ce chapitre porte sur les fossiles et les cadavres humains, ainsi que sur la découverte, en 1863 dans la Somme, d'une mâchoire humaine de quatorze pieds, sur laquelle le professeur Lidenbrock mène ses recherches. Ainsi, l'adaptateur a regroupé la totalité du chapitre dans cette vignette, tout en intégrant la fin du **37ème chapitre** dans la **3ème** case de la même planche, mettant en lumière la découverte d'un crâne dénudé, désigné par la fonction de régie : «**منذ آلاف السنين**». **Nassef** a, à cet égard, sollicité une ellipse temporelle du passage évoqué par le professeur, recourant à un flash-back[(1)] dans le but d'épargner au lectorat les détails jugés superflus. Cette stratégie relève de ce que **Brouardelle** (2020) a nommé un «***souci d'aller directement au cœur de la trame narrative***» (p. 79). Sur un autre plan, la 4ème vignette introduit également le **39ème chapitre** de l'œuvre originale, centré sur une forêt tertiaire dans laquelle les trois personnages - le professeur, Axel et Hans - aperçoivent un homme d'une taille dépassant les douze pieds. Ici encore, une synecdoque visuelle - l'individu pour l'espèce - s'impose. Toutefois, cette situation n'a pas conduit **Hamed** à opérer un changement spatial ou à déplacer le cadre démonstratif de la vignette, contrairement à ce que propose le texte source, où la forêt est décrite comme étant densément peuplée d'arbres, de plantes sarmenteuses, de ruisseaux et de bryophytes. Dans cette optique, l'image riche[(2)] joue un rôle fondamental : elle constitue pour le dessinateur-adaptateur un moyen d'économie narrative permettant de compenser les limitations spatiales propres à ce médium. Cela se manifeste, entre autres, dans le remplacement de la description

---

(1) De plus, **Groensteen** (1999) a clarifié qu'un changement de contour peut signaler une rupture dans l'énonciation ou dans le statut de l'image, notamment lorsqu'il est utilisé pour représenter des flash-backs ou des séquences oniriques. Plus précisément, il a considéré que, lorsque le contour prend une forme floue, irrégulière ou singulière, cela peut signaler une modulation de ton ou de perspective dans le récit. Ce procédé graphique permet ainsi de marquer visuellement un retour en arrière dans le temps ou d'introduire une séquence onirique, rendant ces moments distincts du fil narratif principal. Or, **dans notre cas d'étude**, aucune manifestation de ces procédés graphiques n'a été observée.

(2) Par «**image riche**», nous désignons, dans ce contexte, une image qui détient le dernier mot, ou qui occupe un «***statut prééminent***» **Groensteen** (1999) au sein de la bande dessinée. Dans ce sens, il a également commenté que cette prééminence ***«au sein du système tient à ce que l'essentiel de la production du sens s'effectue à travers [l'image]»***. (p. 10).

verbale du berger géant et du troupeau de mastodontes - les grands éléphants - par une illustration condensée. **Hamed** a maintenu une relative fidélité à la description du texte source : «***Sa taille dépassait douze pieds. On eût dit une véritable crinière, semblable à celle de l'éléphant des premiers âges. Il brandissait de la main une branche énorme, digne houlette de ce berger antédiluvien***», à trois exceptions près : le personnage représenté n'a pas une tête grosse, il est chauve, et il ne s'appuie pas contre un kauris monumental. Dès lors, la transposition appelle à une approche similaire pour la forêt et le berger. En l'absence de ces éléments, le lecteur arabophone n'est pas informé des données narratives de la même manière que son homologue francophone, ce qui entraîne une perte de l'intention originelle de l'auteur. D'autre part, nous félicitons **Hamed** d'avoir adopté un angle en plongée, susceptible de suggérer une atmosphère de menace ou de danger.

Par ailleurs, nous observons une ligne claire occupant l'espace intericonique, autrement dit un blanc narratif particulièrement étendu entre les deux vignettes. Il convient de rappeler que l'usage d'un tel espace - une ligne claire très large - peut correspondre à ce que **Duc** (1992) a qualifié d'«**ellipse forte**», laquelle renvoie à une temporalité longue, parfois estimée en années ou en siècles. Pourtant, dans le langage graphique propre à la bande dessinée, cette rupture temporelle peut être perçue comme ne durant que quelques secondes. Cependant, **dans l'exemple analysé**, ce type d'ellipse ne semble pas être de mise, à en juger par les choix opérés par les deux adaptateurs. En effet, ces derniers ont choisi de maintenir l'espace de la **4ème** vignette - signalé par une dominante marron - tout en représentant une autre facette de la même scène, dans un même lieu. Ils ont par ailleurs instauré une continuité entre les deux séquences par un procédé d'enjambement graphique : une bulle de dialogue déborde de la 3ème vignette pour empiéter sur la 4ème, assurant ainsi une transition fluide entre les illustrations et les discours. À cela s'ajoutent d'autres ajustements réalisés dans la 4ème case, touchant au dialogue, aux actions, aux gestes et à l'élargissement du cadre. Autrement dit, l'on est, à cet effet, en présence d'une ellipse mécanique non figurale, accompagnée d'un enchaînement intericonique relevant d'un changement de point de vue. Dès lors, nous estimons que cet espace silencieux élargi n'est pas pleinement justifié, sauf dans le cas où les deux adaptateurs auraient suivi de manière rigoureuse le

texte source. Il aurait alors été pertinent de s'appuyer davantage sur les paramètres initiaux, en respectant les codes de l'œuvre d'origine, afin de tirer parti du potentiel sémio-narratif de l'espace vide entre les cases. Quoi qu'il en soit, la ligne claire, indépendamment de sa taille, demeure un élément distinctif de l'esthétique séquentielle. Elle participe à une resémantisation de l'image narrative et soutient un processus de déconstruction-reconstruction, qui enrichit l'esthétique de la réception de l'œuvre vernienne, sans trahir le pacte de lecture. À ce titre, elle représente un levier de réélaboration de l'histoire et permet au lecteur d'endosser un rôle actif aux côtés des deux adaptateurs dans le processus de recréation de ce livre de jeunesse. **McCloud** (2007a) a abondé dans ce sens en affirmant que «***L'ellipse volontaire que pratique le lecteur est le moyen fondamental par lequel la bande dessinée peut restituer le temps et le mouvement. L'ellipse dans la bande dessinée favorise entre le lecteur et le créateur une intimité qui n'est surpassée que par le monde de l'écrit, elle est à l'origine d'un contrat silencieux et secret***». (p. 77).

En plus, dans la 5ème vignette de la planche 33, nous remarquons que le fond est blanc, sans illustrations, et que la case elle-même est dépourvue de cadre. C'est ce qui est connu sous le nom d'une synecdoque particularisante, laquelle constitue «***le fondement même du graphisme de la bande dessinée puisque celui-ci se bâtit sur des espaces discontinus et fragmentés pour raconter un continu***» (**NGUYEN**, 2009, p. 108). Ce procédé permet d'éviter la répétition des lieux et des événements. Nous soutenons ce raccourci graphique, explicite et significatif, opéré par l'illustrateur-adaptateur, dans la mesure où il joue un rôle crucial, d'une part, dans l'accélération du rythme narratif et dans le déroulement de la diégèse. **Masson** (1990) a, à cet égard, souligné que la disparition de l'arrière-plan crée une parenthèse dans la narration, pouvant marquer un moment résumé du récit. D'autre part, nous indiquons que cette stratégie n'affecte pas négativement l'unité de la séquence ; bien au contraire, elle contribue à relancer la dynamique de la trame narrative de destination. En définitive, cette forme d'élision mécanique entraîne des transformations notables visant à condenser le récit à travers un minimum de mots et d'images, tout en produisant une histoire cohérente et complète.

Ex. 2 :

Verne, pp. 142-147.

«Bienvenu fut le « böer » qui s'ouvrit hospitalièrement pour nous recevoir. C'était la maison d'un paysan, mais, en fait d'hospitalité, elle valait celle d'un roi. À notre arrivée, le maître vint nous tendre la main, et, sans plus de cérémonie, il nous fit signe de le suivre. (…). On nous introduisit dans notre chambre, sorte de grande salle avec un sol de terre battue et éclairée d'une fenêtre dont les vitres étaient faites de membranes de mouton assez peu transparentes. (…). Lorsque nous eûmes mis de côté notre harnachement de voyageurs, la voix de l'hôte se fit entendre, qui nous conviait à passer dans la cuisine, seule pièce où l'on fit du feu, même par les plus grands froids. Mon oncle se hâta d'obéir à cette amicale injonction. Je le suivis. (…). À notre entrée, l'hôte, comme s'il ne nous avait pas encore vus, nous salua du mot « saellvertu », qui signifie « soyez heureux », et il vint nous baiser sur la joue. Sa femme, après lui, prononça les mêmes paroles (…). Je me hâte de dire que l'Islandaise était mère de dix-neuf enfants, tous, grands et petits, grouillant pêle-mêle au milieu des volutes de fumée dont le foyer remplissait la chambre. (…). L'hôte nous servit une soupe au lichen et point désagréable, puis une énorme portion de poisson sec nageant dans du beurre aigri depuis vingt ans, et par conséquent bien préférable au beurre frais, d'après les idées gastronomiques de l'Islande. Il y avait avec cela du « skyr », sorte de lait caillé, accompagné de biscuit et relevé par du jus de baies de genièvre ; enfin, pour boisson, du petit lait mêlé d'eau, nommé « blanda » dans le pays. Si cette singulière nourriture était bonne ou non, c'est ce dont je ne pus juger. J'avais faim, et, au dessert, j'avalai jusqu'à la dernière bouchée une épaisse bouillie de sarrasin».

Nassef et Hamed, 2021, la 3ème vignette, p. 17.

Quant au **2ème exemple**, nous avons constaté que les deux adaptateurs ont eu recours à une réécriture partielle de cette séquence. Dans le tenant, **Verne** a décrit en détail l'accueil chaleureux réservé par un paysan, accompagné de sa femme et de ses enfants, au professeur, à Axel et à

Hans. Ceux-ci sont reçus dans leur maison, où leur est offert un repas composé de «***soupe au lichen, une énorme portion de poisson sec nageant dans du beurre aigri depuis vingt ans, du* skyr*, sorte de lait caillé, accompagné de biscuit et relevé par du jus de baies de genièvre, et enfin, pour boisson, du petit lait mêlé d'eau, nommé blanda dans le pays.***»** Quant au dessert, il s'agit d'«***une épaisse bouillie de sarrasin***». Dans l'aboutissant, nous avons remarqué que **Nassef** et **Hamed** ont conservé le point de départ de cet épisode en reproduisant iconiquement le paysan à travers ses vêtements traditionnels, ce qui explique le choix de **Hamed** pour un plan, permettant d'en cadrer l'ensemble. Toutefois, la scène se déroule en plein air, et les personnages reçoivent des poulets ainsi que des casseroles de soupe, contrairement au cadre domestique du texte de **Verne**. Nous nous sommes ainsi positionnée du côté des deux adaptateurs, estimant que cette réécriture repose sur une simple itération entre les deux textes source et cible, tout en conservant l'idée déclencheuse du passage. Ce choix est dû à plusieurs raisons. La transmutation du texte littéraire en narration graphique a induit une forme d'adaptation qui mobilise des outils visuels spécifiques. Ce type de narration constitue une méthode pédagogique propice à l'enseignement du récit dans une perspective théorique et conceptuelle. Il s'agit d'un processus complexe et multifacette que la sémiologie permet d'analyser et d'organiser. Dans ce cadre, la transposition assume deux fonctions sémiotiques principales. La première est la **fonction présentative** (**MEYER**, 2012), qui convertit le texte verbal en image iconique, capable de véhiculer du sens de manière autonome. La seconde est la **fonction qualificative** (**MEYER**, 2012), qui permet de structurer la situation de communication ou l'événement représenté, en assurant l'indexation entre les éléments visuels et linguistiques - par exemple, relier un énoncé à une image, ou un indice iconique à un contenu discursif -. Par conséquent, les deux adaptateurs ont pleinement pris conscience des contraintes liées à l'espace et ont sélectionné avec soin les éléments verbaux et visuels les plus informatifs. Dans cette perspective, les deux artisans-adaptateurs ont eu recours à une technique de recréation, en identifiant les éléments pertinents au contexte sans alourdir la narration par des redondances inutiles. Ils ont ainsi recomposé l'ensemble et instauré un nouveau cadre narratif, tout en préservant une équivalence fonctionnelle entre les segments du texte

source. Cette fidélité d'ensemble est rendue intelligible dans la langue d'accueil par l'usage de codes culturels adaptés, comme en témoigne l'énoncé : **«تفضلوا... بالهناء والشفاء !!»**, qui assure à la fois la transmission du sens et l'ancrage culturel.

EX. 3 :

Verne, pp. 84-97.
«Altona, véritable banlieue de Hambourg, est tête de ligne du chemin de fer de Kiel qui devait nous conduire au rivage des Belt. En moins de vingt minutes, nous entrions sur le territoire du Holstein. À six heures et demie la voiture s'arrêta devant la gare ; les nombreux colis de mon oncle, ses volumineux articles de voyage furent déchargés, transportés, pesés, étiquetés, rechargés dans le wagon de bagages, et à sept heures nous étions assis l'un vis-à-vis de l'autre dans le même compartiment. La vapeur siffla, la locomotive se mit en mouvement. Nous étions partis. (…). Entre autres, une feuille de papier, pliée avec soin, portait l'en-tête de la chancellerie danoise, avec la signature de M. Christiensen, consul à Hambourg et l'ami du professeur. Cela devait nous donner toute facilité d'obtenir à Copenhague des recommandations pour le gouverneur de l'Islande. (…). Je me remis à examiner le pays. C'était une vaste suite de plaines peu curieuses, monotones, limoneuses et assez fécondes : une campagne très favorable à l'établissement d'un railway et propice à ces lignes droites si chères aux compagnies de chemins de fer. (…), trois heures après notre départ, le train s'arrêtait à Kiel, à deux pas de la mer. (…). Nos bagages étant enregistrés pour Copenhague, il n'y eut pas à s'en occuper. Cependant le professeur les suivit d'un œil inquiet pendant leur transport au bateau à vapeur. Là ils disparurent à fond de cale. (…) À Kiel, comme ailleurs, il faut bien qu'une journée se passe. À force de nous promener sur les rivages verdoyants de la baie au fond de laquelle s'élève la petite ville, de parcourir les bois touffus qui lui donnent l'apparence d'un nid dans un faisceau de branches, d'admirer les villas pourvues chacune de leur petite maison de bain froid, enfin de courir et de maugréer, nous atteignîmes dix heures du soir. (…). À sept heures du matin nous débarquions à Korsor, petite ville située sur la côte occidentale du Seeland. Là nous sautions du bateau dans un nouveau chemin de fer qui nous emportait à travers un pays non moins plat que les campagnes du Holstein. C'était encore trois heures de voyage avant d'atteindre la capitale du Danemark. (…). Enfin, à dix heures du matin, nous prenions pied à Copenhague ; les bagages furent chargés sur une voiture et conduits avec nous à l'hôtel du Phœnix dans Bred-Gade. Ce fut l'affaire d'une demi-

heure, car la gare est située en dehors de la ville. (…).
Mon oncle avait pour lui une chaude lettre de recommandation. En général, un savant en reçoit assez mal un autre. Mais ici ce fut tout autrement. M. Thomson, en homme serviable, fit un cordial accueil au professeur Lidenbrock, et même à son neveu. (…) J'espérais que les moyens de transport manqueraient absolument ; mais il n'en fut rien. Une petite goélette danoise, la *Valkyrie*, devait mettre à la voile le 2 juin pour Reykjawik. (…).
Je reçus l'ordre de diriger nos pas de ce côté ; je montai dans une petite embarcation à vapeur qui faisait le service des canaux, et, en quelques instants, elle accosta le quai de Dock-Yard. (…). Le complaisant M. Thomson nous avait apporté des lettres de recommandations pressantes pour le comte Trampe, gouverneur de l'Islande, M. Pietursson, le coadjuteur de l'évêque, et M. Finsen, maire de Reykjawik (…). Le 2, à six heures du matin, nos précieux bagages étaient rendus à bord de la *Valkyrie*. Le capitaine nous conduisit à des cabines assez étroites et disposées sous une espèce de rouffle».

Nassef et Hamed, 2021, la dernière vignette, p. 14.

Nassef et Hamed, 2021, la 1ère vignette, p. 15.

Il en va de même pour le **3ème exemple**, où nous saluons le recours aux points de suspension dans la réplique suivante : «والآن وبعد أن أخذت خطاب توصية من صديقي العالم الهولندي على بعض العلماء في "أيسلندا" سنغادر شمالاً**..**». Ce choix

stylistique est pertinent pour plusieurs raisons. Premièrement, **les points de suspension** participent non seulement à l'analyse conjointe des signes verbaux et iconiques, mais aussi à la modulation de la tonalité et du rythme du texte. Ces signes de ponctuation (..) apparaissent dans la dernière vignette de la planche 14, laquelle adopte une forme asymétrique, horizontale, occupant une large bande. Tous ces éléments viennent condenser une période étendue du récit - à savoir le voyage de Hambourg jusqu'à l'île de Reykjawik - qui, dans l'œuvre de **Verne**, s'étale sur plus d'une dizaine de pages. Il s'agit, en ce sens, d'une ellipse spatio-temporelle, incitant à une lecture attentive de l'espace non articulé entre les vignettes. Deuxièmement, les trois points sont porteurs de sens au-delà de leur fonction iconique. En d'autres termes, ils remplissent une fonction métalinguistique en disant plus avec moins, signalant implicitement la poursuite du thème du voyage. Ainsi, ils assurent une liaison narrative entre la case étudiée et celle qui la suit, à savoir la première de la planche 15, opérant une transition de type scène à scène. Troisièmement, cette stratégie ne constitue nullement un obstacle pour le lecteur, qui est en mesure de déduire les éléments omis tant sur le plan verbal que visuel, grâce au relais assuré par le langage et l'image. De ce fait, les deux adaptateurs n'ont pas favorisé une brachylogie, mais plutôt une omission latérale, ou ce que **Genette** (1972, p. 253) a qualifié de paralipse narrative ou littéraire, visant à capter l'attention des lectorats.

En définitive, nous relevons, d'une part, une confusion dans le récit : **Nassef** a affirmé qu'un ami hollandais a rédigé une lettre de recommandation à l'intention de certains savants islandais. Or, il s'agit en réalité de M. Christiensen, consul à Hambourg et ami du professeur Lidenbrock, qui a rédigé cette lettre, adressée à M. Thomson à Copenhague. Ce dernier, a, à son tour, rédigé d'autres lettres destinées au comte Trampe, gouverneur de l'Islande, à M. Pietursson, coadjuteur de l'évêque, et à M. Finsen, maire de Reykjawik. D'autre part, nous constatons que le scénariste-adaptateur, **Nassef**, a sciemment opté pour une économie verbale en omettant les noms propres de ces personnages. Selon notre analyse, l'essentiel du message a été préservé, valorisant ainsi la fonction de communication. Dans ce contexte, il ne semble pas nécessaire, pour le lectorat cible de cette adaptation, de connaître avec précision

l'identité des personnes ayant rédigé ou reçu ces lettres, puisque cela n'altère pas la compréhension globale de l'intrigue.

Ex. 4 :

Verne, pp. 72-74.
«Cependant j'avais suivi les bords de l'Elbe et tourné la ville. Après avoir remonté le port, j'étais arrivé à la route d'Altona. (…) J'aperçus bientôt ma petite Graüben qui, de son pied leste, revenait bravement à Hambourg. (…) Mais, en me regardant, Graüben ne put se méprendre à mon air inquiet, bouleversé. -«Qu'as-tu donc ? dit-elle en me tendant la main. – Ce que j'ai, Graüben ! » m'écriai-je. En deux secondes et en trois phrases ma jolie Virlandaise était au courant de la situation. Pendant quelques instants elle garda le silence. Son cœur palpitait-il à l'égal du mien ? Je l'ignore, mais sa main ne tremblait pas dans la mienne. Nous fîmes une centaine de pas sans parler. « Axel ! me dit-elle enfin. – Ma chère Graüben ! – Ce sera là un beau voyage. » Je bondis à ces mots. « Oui, Axel, un voyage digne du neveu d'un savant. Il est bien qu'un homme se soit distingué par quelque grande entreprise ! – Quoi ! Graüben, tu ne me détournes pas de tenter une pareille expédition ? – Non, cher Axel, et ton oncle et toi, je vous accompagnerais volontiers, si une pauvre fille ne devait être un embarras pour vous».

Contrairement aux **deux exemples précédents**, nous ne louons pas l'omission intentionnelle et totale du **personnage de Graüben**, fille du professeur Lidenbrock et fiancée (ou amante) d'Axel, dans **l'exemple analysé ci-dessus**. Les deux adaptateurs ont choisi de l'exclure aussi bien du déroulement narratif que de la liste des personnages présentée au seuil de l'œuvre graphique en question[(1)]. Bien que sa présence dans le roman soit limitée - elle n'intervient qu'au début du récit et ne constitue ni un personnage principal ni un vrai protagoniste, conformément à la typologie des rôles narratifs définie par **Fabre** (2016, pp. 50-51) -, son effacement, non justifié par des contraintes formelles ou narratives, nuit à l'équilibre du récit. En tant qu'adjuvante et donatrice au sens de **Greimas** (1966), **Graüben** joue un rôle déterminant : elle encourage Axel à entreprendre

[(1)] Voir l'annexe **n. 6**.

l'aventure avec son oncle, contribuant ainsi au déclenchement de la quête. Elle joue donc, selon **Fabre** (2016, pp. 50-51), un rôle thématique. À ce titre, **Glaudes** et **Reuter** (1998) ont, à cet égard, mis en avant que les personnages «***ne peuvent être supprimés sans porter atteinte aux fondements du récit. Ils jouent même le premier rôle, dans la mesure où c'est sur eux que repose l'organisation des actions en une intrigue et une configuration sémantique***» (p. 53).

En outre, en omettant le personnage de **Graüben**, **Nassef** et **Hamed** ont, d'un côté, porté atteinte à la compréhension-interprétation de l'évolution psychologique d'Axel, dont le revirement est, en partie, motivé par l'influence de cette dernière. D'un autre côté, la présence de ce personnage ne contrevient en rien aux trois codes de sympathie identifiés par **Jouve** (2001), à savoir les codes narratif, affectif et culturel. Sous cet angle, les deux adaptateurs ont ébranlé les assises du récit, en évinçant une figure qui joue un rôle clé dans la construction du sens. **Graüben** constitue, en effet, une force motrice dans le déclenchement de l'intrigue, par les effets émotionnels qu'elle produit sur Axel mais également par ceux qu'elle suscite chez le lectorat. Sa présence aurait été d'autant plus légitime qu'elle facilite un processus d'identification, notamment auprès d'un lectorat adolescent, puisqu'elle est âgée de 17 ans, un âge proche de celui de certains lecteurs de littérature de jeunesse. Dans cette perspective, «***les impressions ressenties par le lecteur face aux objets et aux personnages sont modifiées, voire déformées***». (**HILAL & ABUDAYEH**, 2017, p. 31).

Par voie de conséquence, **Nassef** et **Hamed** auraient pu consacrer une vignette en substitution du septième chapitre du texte source, permettant d'inscrire le **personnage de Graüben** dans l'économie de la narration en illustrant son autonomie différentielle (**HAMON**, 1972). Cette case aurait pu représenter une interaction entre Axel et Graüben sur la route d'Altona, marquant visuellement leur attachement. Le langage de Graüben aurait alors trouvé une expression sémiotique à travers des éléments iconographiques tels qu'un pictogramme en forme de cœur, symbolisant leur passion, ou encore à travers sa pré-désignation conventionnelle (**HAMON**, 1972), c'est-à-dire les signes distinctifs qui assurent sa reconnaissance immédiate. Ses gestes affectifs centrifuges (**QUÉMADA et al.**, 2014) - tournés vers l'extérieur - auraient pu traduire graphiquement

son enthousiasme et sa complicité avec Axel, tout en respectant sa singularité narrative.

En fin de compte, il convient de souligner qu'il incombe au tradaptateur et au dessinateur-adaptateur de prendre pleinement conscience de la focalisation discursive. À cet égard, leur attention devrait se porter sur la distinction entre une ellipse se réduisant à un simple saut temporel, et une ellipse portant sur un événement diégétique constitutif du récit, lequel introduit simultanément un élément nouveau à destination du lecteur.

Conclusion

Au terme de **la présente étude**, nous avons analysé **la traduction intersémiotique interlinguale**, en nous intéressant plus précisément à la transposition d'un roman d'aventure en bande dessinée arabe. Nous considérons la bande dessinée comme une forme d'expression séquentielle, où narration et mise en page s'articulent étroitement. Contrairement au roman, plus descriptif et détaillé, la bande dessinée privilégie l'image pour alléger et dynamiser la narration. L'image, élément fondamental du médium bédéistique, est rarement mobilisée dans le roman - comme c'est le cas pour l'œuvre étudiée - qui requiert des compétences linguistiques spécifiques. Plus aisée d'accès pour les jeunes et les enfants, la bande dessinée se distingue ainsi du roman, lequel exige une maîtrise plus poussée de la langue ainsi qu'un effort cognitif et interprétatif plus soutenu. **Meyer** (2012) a proposé une conception contemporaine de la transposition littéraire, en envisageant l'adaptation d'un roman en bande dessinée comme une modalité originale de relecture d'une œuvre classique. Dans cette perspective, la transposition devient un dispositif didactique privilégié. Dans ce cadre, les éléments verbo-iconiques cibles - pris en charge par le scénariste-adaptateur et le dessinateur-adaptateur - ont été substitués aux éléments textuels d'origine - conçus par le romancier. En ce sens, les deux adaptateurs ont réussi à réinterpréter le roman en lui insufflant une nouvelle vie, en modifiant sa structure narrative et en produisant une œuvre autonome. À travers cette adaptation, les deux adaptateurs ont également contribué à la valorisation du médium bédéistique, notamment par l'activation de **l'effet d'animation scopique**, de **l'effet de localisation des points de vue,** ainsi que de **l'effet de condensation narrative**. Notre analyse a mis en évidence que les deux adaptateurs sont parvenus, dans certains cas, à restituer la profondeur du

sens de l'œuvre initiale. Cela s'est manifesté à travers la mise en page des planches et l'exploitation de leurs diverses composantes : la bande, la vignette, le cadre, les plans, les couleurs, la lumière, les éléments verbaux, la concision par l'image, la ponctuation et l'espace fragmentaire, sans oublier l'usage spécifique de l'ellipse propre au médium bédéistique. Cette approche a ainsi permis d'apporter une profondeur renouvelée à l'œuvre transposée. **Pommier** (1999) a souligné, à cet effet, que, ***«l'utilisation de cadres, plans, angles de vue, hors-champs, ellipses, mouvements et expressions n'est jamais gratuite. Elle contribue à la mise en scène d'une certaine réalité »***. (p. 125).

À certains autres endroits, ce n'est plus le cas. Dans cette optique, l'illustrateur-adaptateur n'a pas pu reproduire l'équivalence de l'effet de départ dans sa version par le biais de l'image notamment en ce qui concerne la description de certains personnages et paysages. Toutefois, l'insertion d'éléments importants du texte original dans l'image ne nuit ni à la narration, ni ne conduit à une altération de l'œuvre d'origine. Bien au contraire, elle traduit une volonté de fidélité dans la transposition de données textuelles en représentations visuelles et verbales. Il convient cependant de noter que les vignettes muettes, c'est-à-dire dépourvues de texte, sont relativement peu utilisées.

Par ailleurs, contrairement au texte source, le verbal dans ce genre textuel se manifeste sous diverses formes : cartouches, dialogues - à travers des bulles de formes variées -, appendices, et onomatopées. Nous avons remarqué que le tradaptateur a privilégié l'usage des onomatopées, caractéristiques essentielles du médium bédéistique. Il les a, dans l'ensemble, bien exploitées, bien que certaines occurrences auraient gagné en efficacité si elles avaient été intégrées de manière plus étroite à l'image, notamment dans le cas de graphies inhabituelles. En bande dessinée, les onomatopées peuvent apparaître à l'intérieur des images ou des bulles, souvent en typographies agrandies ou stylisées. Elles opèrent une fusion entre texte et image afin de représenter des sons perceptibles, lesquels, une fois lus, sont mentalement reconstitués dans l'imaginaire du lecteur. Fondamentales à la narration bédéistique, les onomatopées véhiculent simultanément une valeur sonore et une charge sémantique, grâce à leur forme à la fois simple et évocatrice. Leur apparence graphique traduit les intentions de l'auteur et oriente la perception du lecteur : une voix

puissante, douce, colérique ou passionnée se distingue visuellement par des choix typographiques particuliers. Ces derniers permettent d'indiquer des modulations tonales, des langues distinctes, ou encore des intensités auditives, notamment dans les effets sonores. Dans cette veine, les deux adaptateurs n'ont pas ignoré les interactions entre le lisible et le visible. La lecture d'une bande dessinée suppose un processus sémiotique complexe où texte et image sont interprétés simultanément, permettant au lectorat d'accueil de développer des compétences de décodage, d'inférence et de synthèse. L'image y est fondamentale pour représenter les décors, les personnages, les actions et les atmosphères ; le texte, en particulier le dialogue, permet d'exprimer les idées et les émotions. L'interaction entre les composantes verbales (mots, dialogues), iconiques (images), sonores (onomatopées) et graphiques (bulles, typographies) constitue le socle même de l'efficacité sémiotique de la bande dessinée. À cet égard, le dialogue adopte un code spécifique, comparable à celui du langage cinématographique. C'est en ce sens que **Groensteen** (1999) remet en question l'universalité d'une ***«narratologie générale»*** en affirmant que chaque médium possède son propre système énonciatif. Il considère ainsi que la bande dessinée développe une narratologie spécifique. Les adaptations bédéistiques tendent à privilégier l'image, puisqu'elles reposent sur une articulation étroite entre le verbal et le visuel. Les images permettent d'exprimer des idées difficilement formulables verbalement, tout en étant plus facilement mémorisables et accessibles. Le texte, en revanche, devient indispensable lorsque l'image seule ne suffit pas, notamment dans la gestion des dialogues ou de certaines informations précises, mais son efficacité est optimale lorsqu'il est mis en interaction directe avec l'image.

Sur un autre plan, nous avons constaté que l'étoffement d'une case portant sur le non-dit s'avère plus éloquent que la parole. Cela se concrétise, dans l'étude en question, à travers les onomatopées, les signes de ponctuation et la communication non verbale, qui mettent en lumière les aspects physiques, psychologiques et physiologiques des différents personnages. Le silence dans la fiction dépasse la simple absence de son : il devient un véritable outil narratif qui, lorsqu'il est associé à l'image, intensifie l'expressivité d'une scène et produit un fort impact émotionnel sur le public. Nous avons souligné qu'en raison de la contrainte de l'espace

limité dans la bande dessinée, les deux adaptateurs ont eu recours à la condensation narrative de certaines parties de l'histoire source, manipulant ainsi la notion d'ellipse comme technique liée à ce genre de lecture. L'écart entre les cases - la gouttière - offre au lecteur la possibilité de participer activement à l'histoire. Nous ajoutons que le dessinateur-adaptateur aurait dû, dans certains cas, accorder une grande importance à l'espace blanc entre les vignettes. En conséquence, certains passages sont supprimés pour une meilleure concentration sur les éléments clés de l'intrigue, et une grande partie du texte original a été raccourcie et remplacée par l'image. Le vocabulaire est modifié et condensé, ce qui peut rendre le texte original moins accessible en raison de son caractère purement scientifique. En somme, la réduction est essentielle dans ce cas. Les adaptateurs effectuent une coupe importante tout en préservant l'intrigue principale de l'histoire, transformant ainsi l'ouvrage volumineux en une version abrégée mais condensée. En revanche, nous ne saluons pas l'omission injustifiée de certains éléments qui sont indispensables à une meilleure compréhension de l'histoire et qui en constituent le fondement. Nous n'apprécions pas non plus la reproduction d'un faux-sens de la part du tradaptateur.

En outre, nous avons constaté que les deux adaptateurs ont conservé, dans leur version, la nature classique de l'œuvre littéraire d'origine, tout en lui ajoutant une touche de modernité. Cela se manifeste, notamment, dans les tenues vestimentaires d'Axel et de Hans, ainsi que dans la suppression d'informations essentielles, dès l'incipit, concernant la période durant laquelle les événements se sont déroulés. Par ailleurs, les deux adaptateurs ont eu recours à des procédés de remaniement temporel, tels que l'avancement et l'ajournement de certains événements de l'histoire.

En définitive, dans le cadre de l'adaptation, les modifications apportées au texte source répondent aux spécificités du médium bédéistique. Le rythme narratif est réajusté de manière à préserver l'essence de l'histoire originale, tout en poursuivant l'objectif fondamental de l'adaptation : le transfert vers un autre support. Bien que ce processus implique des transformations parfois significatives du texte initial, celles-ci ne constituent pas nécessairement une trahison. En effet, la bande dessinée peut offrir à certaines œuvres une nouvelle longévité, en leur permettant de se renouveler et de toucher un lectorat élargi. C'est ce qui a été confirmé par **Berthou** (2015) en clarifiant que le but de la transposition n'est pas la

reproduction d'une copie conforme de l'œuvre originale, mais de ***«démembrer, décortiquer, mettre littéralement en pièce ce même texte pour servir les besoins d'une autre narratologie et fournir à une diégèse une forme de transposition graphique»*** (p. 73).

De tout ce qui précède, il ressort que, dans le processus d'adaptation, les techniques propres à la bande dessinée permettent aux illustrateurs-adaptateurs de développer une vision personnelle et de transposer la réalité textuelle de l'œuvre source en images. Concernant l'adaptation de ***Voyage au centre de la Terre***, nous avons relevé, dans l'ensemble, une volonté manifeste de fidélité au texte original, notamment par la représentation visuelle des éléments fondamentaux du schéma narratif. Cette transposition en bande dessinée démontre que l'univers fictionnel imaginé par **Verne** peut être réinterprété sans trahir son authenticité.

En fin de compte, le résultat auquel nous avons concouru est que l'acte de traduction ne se limite pas à une simple opération interlinguale, consistant à transférer un texte d'une langue source vers une langue cible. Bien au contraire, d'autres dimensions interviennent pour assurer la transmission fidèle du vouloir-dire de l'auteur. C'est en ce sens que la traduction interlinguistique ouvre la voie à la traduction intersémiotique, dans la mesure où elle permet de rendre l'œuvre source accessible à un lectorat non francophone. Ce processus contribue également à rendre la version adaptée plus attrayante pour la tranche d'âge visée. C'est sur quoi **Ferrand** (2011) a insisté en affirmant que : ***«cette fréquente co-présence entre l'acte de traduire et celui d'illustrer une œuvre littéraire n'apparaît pas comme une simple coïncidence, mais révèle à notre avis une affinité entre traduction et illustration qu'on se propose d'approfondir et d'analyser. Illustrer, n'est-ce pas d'une certaine manière traduire visuellement une œuvre littéraire ? Traduire, n'est-ce pas illustrer un texte en l'éclairant d'une lumière différente ? »*** (p. 1).

En réalité, nous reconnaissons que la transposition d'un roman en bande dessinée constitue une tâche complexe et un véritable défi pour les adaptateurs. Enfin, la présente recherche met en lumière plusieurs pistes encore inexplorées concernant la transposition romanesque en bande dessinée, ouvrant ainsi la voie à de futures investigations scientifiques sur ce sujet.

Annexe

N. 1.	N. 2.
Nassef et Hamed, 2021, p. 21.	**Nassef et Hamed**, 2021, la **7ème vignette**, p. 37.
N.3	
L'image du **professeur Lidenbrock** (**Verne**, 1867, p. 5).	L'image de **Hans** (**Verne**, 1867, p. 53).

N. 4	N. 5.
L'image d'**Axel** (**Verne**, 1867, p. 21).	L'image de **l'ichthyosaurus** et du **plesiosaurus !** (**Verne**, 1867, p. 161).

N. 6.

Nassef et Hamed, 2021, p. 7.

Références bibliographiques

I. Corpus :

Verne, J. (s.n.). ***Voyage au centre de la Terre***. La Bibliothèque électronique du Québec. Collection À tous les vents Volume 14, qui est disponible sur le site : https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Verne-centre, consulté du 1-9-2024 jusqu'au 31-1-2025.

Verne, J. (1867). ***Voyage au centre de la Terre*** (Vignettes par Riou). Bibliothèque d'éducation et de récréation. J. Hetzel Éditeur.

ناصف (محمد عبد الحافظ)، حامد (ناصر). (٢٠٢١). ***رحلة إلى مركز الأرض***. رواية مصورة للنشء. الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة رواية للنشء.

II. Références en français et en anglais :

Aubin, M. C. (2011). Traduire Balzac en bandes dessinées. *L'Année balzacienne, 12*(1), 447-464.

Baroni, R. (2022). Décrire et interpréter l'architecture graphique des bandes dessinées: Léna mise efinpage. *Le Long Voyage de Léna*, consulté sur le lien https://www.transpositio.org/articles/view/decrire-et-interpreter-l-architecture-graphique-des-bandes-dessinees-lena-mise-en-page (04-11-2024- à 11 : 00 AM.).

Béguin-Verbrugge, A. (2006). *Images en texte. Images du texte: Dispositifs graphiques et communication écrite* (Vol. 984). Presses Univ. Septentrion, consulté sur le lien https://books.openedition.org/septentrion/112915?lang=fr (01-12-2024- à 11 : 00 PM.).

Berthou, B. :

- (2015). Médiation, figuration, traduction : trois conceptions de l'adaptation d'œuvres littéraires en bande dessinée. *Bande dessinée et adaptation. Littérature, cinéma, TV*, 61-73.
- (2010). *Adaptations: une certaine littérature. du9. L'autre bande dessinée*, Consulté sur le lien https://www.du9.org/dossier/adaptations-une-certaine/, (01-01-2025- à 10 : 00 PM.).

Bertrand, G., & Durand, M. (1975). *L'image dans le livre pour enfants*. Paris. L'École des Loisirs.

Blanco Cordón, T. (2021). Le non-dit dans le dialogue de bande dessinée. Regards croisés sur le cinéma. Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses. Vol. 36 Núm. 2 (2021) : Dossier monographique : « Les identitèmes en langue et en discours » / Varia, pp. 195- 209.

Bonnet, C. (1990). La communication imprimée. *Communication & Langages*, *86*(1), 37-52.

Brouardelle, N. (2020). L'adaptation en bande dessinée de La Princesse de Clèves de Madame de la Fayette : une entreprise laborieuse?. *Synergies Espagne*, (13).

Cadet, C., Charles, R., & Galus, J. L. (1990). *La communication par l'image*. Paris. Editions Nathan.

Celotti, N. (2006). The translator of comics as a semiotic investigator. *Comics in translation*, 33-49.

Centre de recherche sur l'espace sonore, Équipe interdisciplinaire EUTERPES, & Augoyard, J.-F. (1987, février). *Répertoire des effets*

sonores, cinq échantillons. Environnement urbain, technologie d'environnement, pratiques sociales. École d'architecture de Grenoble.

Collombat, I. (2019). L'essence du sens, sens dessus dessous: littérature jeunesse et postulat traductif. *Palimpsestes. Revue de traduction*, (32), 15-28.

Constantinou, G. (2022). Les interjections et les onomatopées : quelle est la richesse apportée par leur utilisation dans la bande dessinée ? *Langues & Cultures, 3*(1), 43-60.

DELOBBE, K. (2003). *La bande dessinée*. Paris. PEMF.

Dragović, M. (2019, February). La Traduction intersémiotique. Un retour aux sources. In *Former des traducteurs et des interprètes: des prérequis au marché du travail*. Paris. France.

Duc, B. (1992). *La pratique du scénario. Cinéma, télévision. B.D*. Paris. Editions Dujarric.

Eco, U. (2007). *Dire presque la même chose*. Paris. Grasset.

Fabre, M. (2016). *Le sens du problème: problématiser à l'école ?*. Bruxelles. De Boeck (Pédagogie et Formation).

Ferrand, N. (dir.). (2011). *L'illustration littéraire à l'épreuve de la traduction : un regard dix-huitiémiste*. Dans *Imago et translatio. Illustration et traduction au XIXe siècle en Europe* (Colloque, BnF, 3-4 décembre 2010, p. 4 du programme). Actes parus en mai 2011. Nathalie Ferrand (dir.), *Traduire et illustrer le roman au XVIIIe siècle*. Oxford : SVEC.

Fresnault-Deruelle, P. :

- (1993). *L'Eloquence des images, Images fixes III*. Paris. P.U.F. Coll. «Sociologie d'aujourd'hui».
- (1977). *Récits et discours par la bande : essais sur les comics*. Paris : Hachette.
- (1976). Du linéaire au tabulaire. *Communications*, *24*(1), 7-23.
- (1970). Le verbal dans les bandes dessinées. *Communications*, *15*(1), 145-161.

Frías , J. Y. (2011). Traduire le couple texte-image dans la littérature pour l'enfance et la jeunesse. *De L'IMAGE à L'IMAGINAIRE. Littérature de jeunesse. Hradec Králové (República Checa): Université Hradec Králové, coll.«Gaudeamus*, 36-54.

Genette, G. :

- (1982). Palimpsestes. *La littérature au deuxième degré*. Paris : Editions du Seuil.
- (1972). *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil. Coll. «Poétique».

Glaude, B. (2019). *La bande dialoguée. Une histoire des dialogues de bande dessinée (1830-1960)*. Tours, Presses universitaires François Rabelais, Coll. («Iconotextes»).

Glaudes, P., & Reuter, Y. (1998). *Le personnage*. Paris. PUF. Coll. («. *Que sais-je*), (3290).

Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris. Larousse.

Groensteen, T. :

- (2017). *La bande dessinée au tournant*. Bruxelles. Les impressions nouvelles.

- (2011). *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*. Paris. Presses universitaires de France. Coll. («Formes sémiotiques»).

- (2005). *La bande dessinée : mode d'emploi. Une littérature graphique*. Toulouse : Éditions Milan.

- (1999). *Système de la bande dessinée.* Paris : PUF.

Hamon, P. (1972). Pour un statut sémiologique du personnage. *Littérature*, 86-110.

Hébert, L. (2014). *L'Analyse des textes littéraires. Une méthodologie complète.* Paris : Classiques Garnier.

Heuet, S. (2012). La recherche en BD. In S. Houppermans, N. De Hullu-van Doeselaar, M. van Montfrans, A. Schulte Nordholt, & S. van Esemael (Éds.), *Marcel Proust aujourd'hui*, *9*, 145–172. Rodopi / Brill.

Hilal, I., & Abudayeh, H. (2017). Traduction et texte descriptif : Reconstitution ou déformation de l'image voulue. *Synergies Chili*, (13), 27-38.

Jakobson, R. (1959/1963). Aspects linguistiques de la traduction. Essais de linguistique générale. Les fondations du langage (traduit de l'anglais par Nicolas RUWET). Paris. Les Éditions de Minuit, 78-86.

Joly, M. :

- (2011). *L'image et les signes: approche sémiologique de l'image fixe*. Paris. Armand Colin.

- (2006). *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris. Armand Colin.

Jonasson, K. (2005). Théorie interprétative, linguistique cognitive et l'étude du processus de traduction. Dans J. Peeters (Éd.), *La traduction, de la théorie à la pratique et retour* (pp. 43–53). Presses universitaires de Rennes. (Coll. «Rivages linguistiques»).

Jouve, V. (2001). *L'effet-personnage dans le roman*. Paris. Puf.

Kress, G., & van Leeuwen, T. (1996). *Reading images: The grammar of visual design*. London. Routledge.

Masson, P. (1990). *Lire la bande dessinée.* Lyon. Presses Universitaires de Lyon.

McCloud, S. :

- (2007a). *L'Art invisible*. Paris. Delcourt.
- (2007 b). *Faire de la bande dessinée*. Paris. Delcourt.

Meyer, J. P. :

- (2013). De la littérature sur la planche. Formes de l'adaptation littéraire en bande dessinée. *Lire au Lycée professionnel 70 Enseigner la littérature par l'image*.
- (2012). À propos des albums de BD adaptés de romans : de la transposition littéraire à la transposition didactique. *Bande dessinée et enseignement des humanités. Grenoble: Ellug*, pp. 157-170, https://books.openedition.org/ugaeditions/1245?lang=fr, consulté le 07-09-2024 à 10 : 00 AM.

Mouchard, B. (2009). *La bande dessinée*. Paris. Editions Le Cavalier Bleu. Collection («Idées reçus»).

Müller, J. (2016). Proust en BD: économie de lecture et ré-création proustienne. *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, (31).

Peeters, B. (1998). *Case, Planche, Récit*. Tournai : Casterman.

Podeur, J. (2008). *Jeux de traduction: Giochi di traduzione*. Napoli. Liguori.

Pommier, P. (1999). *Education et bande dessinée en Aquitaine*. Presses Univ de Bordeaux.

Quella-Guyot, D. (2009). *Premières pages, premières cases : du roman à la BD*. Poitiers : SCÉRÉN-CRDP de Poitou-Charentes.

Quémada, B., Rastier, F., Greimas, A. J., & Courtés, J. (2014). *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris. Hachette Education.

Ramdani, B. (2020). Traduire le couple texte-image du point de vue de la paratraduction: cas de la bande dessinée. *Multilinguales*, (14). https://journals.openedition.org/multilinguales/5835, consulté le 07-09-2024 à 10 : 00 AM.

Souchier, E. (1998). L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale. *Les Cahiers de médiologie*, *6*(2), 137-145.

Tomaszkiewicz, T. (2005). La traduction intersémiotique fait-elle partie de la traductologie. Dans J. Peeters (Éd.), *La traduction, de la théorie à la pratique et retour* (pp. 159-168). Presses universitaires de Rennes. (Coll. «Rivages linguistiques»).

Urquizu, C. A. (2013). Le non-dit dans le dialogue filmique. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, *28*(2013), 9-25.

Van Der Linden, S. (2006). *Lire l'album*. Le Puy-en-Velay : l'Atelier du poisson soluble.

Van Lier, H. (2010). *Anthropogénie*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.

VIBERT, A. (2008) *Adapter des œuvres littéraires pour les enfants : enjeux et pratiques scolaires*, Grenoble. CRDP de l'académie de Grenoble. Collection («Les cahiers de Lire écrire à l'école»).

III. Thèses et mémoires :

Bernet, c. (2013-2015), *Les Multiples facettes du rapport texte / image*, IUT Bordeaux Montaigne, Département Information Communication, Filière Communication des organisations. (Mémoire de recherche sous la direction d'Annick Monseigne et David Gimenez).

Nguyen, N. H. (2009). *Narration graphique : l'ellipse comme figure et signe peircéen dans la bande dessinée* (Doctoral dissertation, Université du Québec à Montréal).

IV. Des ouvrages arabes :

مصلوح (سعد عبد العزيز). (مترجم). (٢٠٠٩). *فى نظرية الترجمة : اتجاهات معاصرة* (إدوين غينتسلر). المنظمة العربية للترجمة؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب.

V. Sitographie :

BLANDINO, **G. (2023, juin 10), «Un guide complet des couleurs pastel : quelles sont-elles et comment les utiliser ?», Disponible sur by Pixartprinting, https://www.pixartprinting.fr/blog/couleurs-paste/?srsltid=AfmBOooaNZN4bXWM9VmkgXgnpplxj1_nQuRSa_-egOyoWDjEBIU3TSl2, consulté le 12-12-2025, à 05 : 00 PM.**

(«*L'Ellipse en bande dessinée***», (2024, août 20), Disponible sur Abao, https://abao.be/bouquinerie/l-ellipse-en-bande-dessinee.htm, consulté le 3-10-2024 a 02 : 00 AM.**

(«La bande dessinée, toujours jeune**», 2016, novembre 24). Disponible sur, https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/un-petit-dessin-vaut-mieux-quun-long-discours-les-petites-strategies-pedagogiques-dans, consulté le 13-01-2025 à 06 : 59 PM).

«Jules Verne**, n.d.», in alloprof, https://www.alloprof.qc.ca/fr/eleves/bv/histoire/jules-verne-1828-1905-d1089, consulté le 30-01-2025 à 02 : 57 AM)

تحويل رواية «*رحلة إلى مركز الأرض*» لجول فيرن إلى قصة مصورة بالعربية : إشكاليات الترجمة بين الأدب والفن البصري

ملخص

في إطار تحويل رواية فرنسية إلى قصة مصورة باللغة العربية، تتمحور هذه الدراسة حول الترجمة البينية التبادلية بين الأنظمة السيميائية واللغوية[1]. ومن ثم، فهي لا تقتصر على دراسة نقل عمل أدبي – وتحديدًا رواية **فيرن** – إلى وسيط آخر، أي القصة المصورة، بل تتناول أيضًا انتقاله إلى اللغة العربية، مما يعني تحويل مادة نصّية خالصة إلى نظام سيميائي مزدوج، يجمع بين البُعدين اللغوي والأيقوني. وفي هذا السياق، تُعد رواية ***رحلة إلى مركز الأرض*** **لجول فيرن**، التي قام باقتباسها **محمد ناصف** و**ناصر حامد**، موضوعًا لتحليلنا. وانطلاقًا من ذلك، تتمثل **إشكالية هذه الدراسة** في التساؤل حول الكيفية التي تمكّن بها المُقتبِسان من توظيف نمطي التعبير – أي ثنائية النص والصورة – من خلال استثمار رموز كل نظام سيميائي، بهدف بلوغ فهم عميق للسرد الأصلي. ولذلك قمنا بتقسيمُ بحثنا إلى مقدمة تليها ثلاثة محاور رئيسية : **أثر التحريك البصري، وأثر تحديد وجهات النظر، وأثر التكثيف السردي**، ثم نختم الدراسة بخاتمة.

الكلمات المفتاحية : الترجمة البينية بين الأنظمة السيميائية واللغوية، رواية، قصة مصورة، أثر التحريك البصري، أثر تحديد وجهات النظر، أثر التكثيف السردي.

(1) Masslouh (2009) a restitué la terminologie de **«la traduction interlinguale»** par «**ترجمة لغوية تبادلية**» et celle de **«la traduction intersémiotique**» par «**ترجمة سيميائية تبادلية**». (ص ٤٠).