Traduction et Langues Volume 24 Numéro 02/2025
Journal of Translation Languages **مجلة الترجمة واللغات**
ISSN (Print): 1112-3974 **EISSN (Online): 2600-6235**

Boule de Suif, de Maupassant à Li-An : enjeux intersémiotiques et intralinguistiques d'une adaptation jeunesse en bande dessinée

Boule de Suif, from Maupassant to Li-An: Intersemiotic and Intralinguistics Issues in a Youth Comic Book Adaptation

Stefana Squatrito
Università degli Studi di Messina -Italie
ssquatrito@unime.it

Comment citer cet article :
Squatrito, S. (2025). Boule de suif, de Maupassant à Li-An : enjeux intersémiotiques et intralinguistiques de l'adaptation en bande dessinée. *Traduction et Langues, 24(2*), 42-58.

Reçu : 30/04/2025 **; Accepté :** 21/09/2025**, Publié :** 31/12/2025

Auteur correspondant : Stefana Squatrito

Keywords

Youth Comic Book; Adaptation; Intersemiotic Issues; Intralinguistics; Li-An; Boule de Suif; Maupassant

Abstract

This study is based on a comparative and contrastive analysis of a hetero-semiotic pair: Guy de Maupassant's short story Boule de Suif and its graphic novel adaptation by Li-An, published by Delcourt in 2009. The central aim of this study is to explore how the passage from a literary medium to a verbo-iconic one reshapes the original narrative, not only in terms of discourse and narration but also in its semiotic structure. Basing our analysis on the outline proposed by Thierry Groensteen, we examine the key components that are subject to adaptation: the historical context, the plot or fable, the medium, the discourse, and the textual features. Special attention is given to intralinguistic variations resulting from the transition from one medium to another. We argue that reformulations, transpositions, modulations, additions, omissions, and clarifications are not infrequent and reflect the necessity of adapting the source material to the constraints of the sequential art form. Therefore, this analysis shows how comics, as a multimodal medium, often require a reconfiguration of enunciation: the narrative and descriptive prose of the source text is often transformed into dialogue, images, and a new spatial organization. In this sense, words are frequently replaced or supported by images, and narration is rendered through dynamic visual storytelling. Moreover, certain formal choices (such as visual humor, the updating of the language, and the presence of talking animals) reflect the adaptor's intention to address a young audience. At the same time, this study considers adaptation as a real act of translation, an act that intersects with translation studies, narratology, and intersemiotic theory. In this perspective, Li-An's adaptation becomes an interesting case study in verbo-iconic transposition, illustrating how graphic storytelling can both preserve and reinterpret a canonical literary text, introducing new expressive dimensions specific to the comics medium.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Parole chiave

Fumetto Giovanile; Adattamento; Problemi Intersemiotici; Intralinguistica; Li-An; Boule de Suif; Maupassant

Riassunto

Questo studio si basa su un'analisi comparativa e contrastiva di una coppia etero-semiotica costituita dalla novella Boule de Suif di Guy de Maupassant e dalla sua trasposizione a fumetti realizzata da Li-An nel 2009, pubblicata dalla casa editrice Delcourt in una collana destinata ad un pubblico giovane. L'obiettivo che ci poniamo è comprendere in che modo il passaggio dal codice letterario a quello verbo-iconico riconfigura il racconto originario, tanto sul piano discorsivo quanto su quello narrativo e semiotico. Dopo aver rivolto uno sguardo incrociato a questa coppia, analizzando i diversi componenti che Groensteen considera potenzialmente adattabili (il contesto storico, la fabula, il mezzo espressivo, il discorso e il testo), concentreremo la nostra analisi sulle variazioni intralinguistiche che scaturiscono da questo passaggio intersemiotico. Vedremo, quindi, che le riformulazioni, le modulazioni, le trasposizioni, ma anche gli aggiustamenti, le soppressioni e le chiarificazioni sono tutt'altro che rare. Questi procedimenti traduttivi mettono in luce le specifiche esigenze dell'arte sequenziale, che privilegia il dialogo rispetto alla narrazione, e in cui le parole cedono spesso il passo alle immagini. Del resto, alcune scelte formali (come la presenza di un umorismo visivo, l'attualizzazione del linguaggio e la presenza di animali parlanti) sono il frutto della volontà dell'adattatore di rivolgersi ad un pubblico giovane. Alternando la riflessione teorica allo studio del caso, questo studio si inserisce in una riflessione più ampia sull'adattamento inteso come vero e proprio atto traduttivo, al crocevia tra studi traduttologici, la narratologia e gli studi intersemiotici.

Mots clés

Bande Dessinée Jeunesse; Adaptation; Enjeux Intersémiotiques; Intralinguistique; Li-An; Boule de Suif; Maupassant

Résumé

Cette étude se base sur une analyse comparative et contrastive d'un couple hétéro-sémiotique constitué de la nouvelle Boule de Suif de Guy de Maupassant et de son adaptation en bande dessinée réalisée par Li-An en 2009, et publiée aux éditions Delcourt dans une collection jeune public. L'objectif qu'on se pose est de comprendre comment le passage d'un média littéraire à un média verbo-iconique reconfigure le récit initial, tant sur le plan discursif que narratif et sémiotique. Après avoir porté un regard croisé sur ce couple, en analysant les différents composants que Groensteen considère comme potentiellement adaptables (le contexte historique, la fable, le « média », le discours et le texte), nous concentrerons notre analyse sur les variations intralinguistiques engendrées par ce changement de média. Nous verrons que les reformulations, les modulations, les transpositions, mais aussi les ajouts, les suppressions et les clarifications ne sont pas rares. Ces procédés traductifs mettent en lumière les contraintes propres à l'art séquentiel, qui privilégie le dialogue à la narration, et où les mots cèdent souvent la place aux images. D'ailleurs, certains choix formels (tels que l'humour visuel, l'actualisation du langage et la présence d'animaux parlants) relèvent de la volonté de l'adaptateur de s'adresser à un public jeune. En articulant réflexion théorique et étude de cas, ce travail s'inscrit dans une réflexion plus large sur l'adaptation comme véritable acte traductif, au croisement de la traductologie et des études narratologiques et intersémiotiques.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

1. Introduction

Née en Suisse dans la première moitié du XIXe siècle, la bande dessinée a longtemps été marginalisée, victime de préjugés qui la cantonnaient aux marges de la production artistique proprement dite. En effet, pour le dire avec Sylvain Aquatias, « la bande dessinée a longtemps subi une reconnaissance fluctuante, souvent embarrassée par son passé de divertissement enfantin, sa réputation d'art mineur ou hybride et sa collusion avec d'autres médias (dessin animé, jeu vidéo) » (Aquatias, 2018).

D'abord conçue comme un divertissement réservé aux enfants et aux adolescents, elle devient fort populaire aux États-Unis à la veille de la Seconde Guerre mondiale, où elle se libère progressivement de cette image infantile pour s'affirmer davantage comme une lecture tout public. C'est toutefois dans les années 1960, avec l'émergence du concept de « 9e art », qu'elle entre dans une nouvelle phase d'épanouissement. Les formats traditionnels évoluent pour mieux répondre aux exigences et au génie des auteurs, soucieux d'affirmer leur créativité au-delà des cadres établis : au format classique 48 pages cartonné en couleur s'ajoutent des albums plus variés. On assiste ainsi à des variations dans le nombre et la taille des pages, à l'apparition de couvertures souples et à une alternance entre couleur et noir et blanc.

Pour désigner une production plus ambitieuse, le terme « roman graphique » s'impose, ouvrant la voie à ce que Thierry Groensteen nomme « littérature graphique » (Groensteen, 2005), une bande dessinée vue « comme une forme de littérature » (Baetens, 2009).

En parallèle, une reconnaissance critique se développe, surtout en France, à travers des publications spécialisées[1], des événements académiques, des expositions et, en 2020, la proclamation d'une année nationale de la bande dessinée.

2. L'art séquentiel et les défis de l'adaptation intersémiotique

Les études consacrées à l'« art séquentiel » – pour reprendre la terminologie de Will Eisner (1985) – s'intéressent de plus en plus à l'adaptation[2], comprise comme une forme de « traduction intersémiotique » ou « transmutation » au sens de Roman Jakobson (1963 : 79). Pourtant, cette conception a soulevé plusieurs questionnements, critiques ou équivoques : est-il légitime de considérer toute adaptation comme une véritable traduction ? Quelles sont les éléments qui nous permettent de parler de traduction même lorsqu'un texte ou les deux (source et cible) s'éloignent du code verbal ? En effet,

[1] C'est dans ce contexte qu'on signale la naissance de la revue *Neuvième Art*, proposée par la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême (CIBDI) et consacrée à l'histoire et à l'esthétique de la bande dessinée et qui, à partir de l'année 2010 a migré sur Internet devenant *Neuvièmeart 2.0* (http://neuviemeart.citebd.org/). Ou encore de *Comicalités* (https://journals.openedition.org/comicalites/), revue interdisciplinaire d'étude sur la bande dessinée.

[2] Comme le montre Benoît Glaude dans sa récente étude, la bande dessinée connaît aujourd'hui en France un nouvel « essor sonore », à savoir l'entrée de la bande dessinée dans le marché du livre audio (Glaude, 2024). Cette évolution, qui peut être envisagée comme une nouvelle forme d'adaptation, mériterait des études critiques approfondies, qui dépassent néanmoins le cadre de cette contribution.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

plusieurs facteurs ont orienté depuis longtemps l'usage du mot « traduction » comme étant un synonyme de traduction interlinguale *stricto sensu* et ont créé une certaine réticence à accepter la transmutation jakobsonienne comme une forme de traduction. Parmi ces facteurs il ne faut pas oublier que la lexicographie a traditionnellement défini le verbe « traduire » comme l'action de « formuler dans une autre langue (langue cible) ce qui l'était dans la langue de départ (langue source) sans en changer le sens » (TLFi). Et si les études traductives ont tissé, dès leur naissance, une relation très étroite avec la linguistique, l'émergence du mot « traductologie », forgé en 1972 par le Canadien Brian Harris lors d'un colloque consacré à la linguistique a encore renforcé ce lien (voir Harris, 1973 : 122-146). Umberto Eco, pour sa part, tout en affirmant l'intérêt suscité par le phénomène de la transmutation jakobsonienne et la valeur artistique et culturelle de certaines adaptations, se montre réticent à adopter pour cela le mot « traduction » et désireux de réaffirmer la spécificité de la traduction proprement dite (voir Eco, 2003 : 225-253 et 315-344).

Malgré les critiques soulevées, l'ouverture d'horizons extralinguistiques et l'avènement de l'intersémiose à l'intérieur des études traductives ont obtenu peu à peu le soutien de nombreux théoriciens. Déjà Greimas, acceptant mal la suprématie de la linguistique dans le domaine de la traduction, considérait la pratique traductive comme propre au procédé sémiotique, disant que « C'est en tant qu'activité sémiotique que la traduction peut être décomposée en un faire interprétatif du texte *ab quo* [le texte de départ], d'une part, et un faire producteur de texte *ab quem* [le texte d'arrivée], de l'autre » (Greimas et Courtés, 1979 : 398).

En plus, on remarque une certaine incertitude terminologique. Plusieurs théoriciens – de Hjelmslev à Greimas – ont élargi la réflexion en introduisant des notions comme « transduction » (voir Hjelmslev, 1943) ou « transposition » (Greimas, 1966 : 14), mettant en lumière la pluralité des processus à l'œuvre dans la migration d'un système sémiotique à un autre. Alors que Genette, pour sa part, insère le phénomène à l'intérieur d'une intertextualité plus générique, la transposition étant, à son sens, « un texte de second degré » (Genette, 1982 : 8). Et si le terme « adaptation » n'a pas souvent eu bonne presse à cause de sa double valeur de « processus » et de « produit »[3] de la migration d'un système sémiotique à un autre, André Gaudreault et Thierry Groensteen essaient de sortir de cette impasse terminologique en préférant l'adoption de l'expression « transécriture » qu'ils proposent en 1993 lors du colloque de Cerisy (Gaudreault et Groensteen, 1998). Les notions de « médiagénie » et « transmédiagénie », mises en place par Philippe Marion en 1997, viennent finalement enrichir et préciser le cadre théorique et terminologique entourant le phénomène de la traduction intermédiatique.

D'ailleurs, toute traduction, soit-elle inter-linguistique ou inter-sémiotique, pose, entre autres, le problème de la fidélité au texte de départ. Comme l'affirme Mary Yazbeck

[3] « Yet, however straightforward the idea of adaptation may appear on the surface, it is actually very difficult to define, in part, […] because we use the same word for the process and the product » (Hutcheon, 2006 : 15).

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

dans son article *Le Traducteur, Re-créateur du Texte Littéraire* : « le traducteur n'est plus seulement un passeur mais il devient re-créateur en tentant de maintenir l'équilibre entre texte source et texte cible, l'original et le réinterprété, la fidélité et la liberté créative dans la transmission des œuvres littéraires » (Yazbeck, 2024 : 259).

Si la fidélité reste une question pertinente[4], il est nécessaire, à notre avis, que toute analyse contrastive et comparative soit capable de mettre en lumière les atouts et les spécificités de chaque média[5]. André Gaudreault et Philippe Marion, pour leur part, avaient déjà mis en garde les critiques sur le fait que toute transposition médiatique comporte inévitablement « une série de contraintes "informantes" et "déformantes" » (Gaudreault et Marion, 1998 : 31) dues à la « "médiativité" ("médialité" ?) » (Gaudreault et Marion, 1998 : 48) de chaque média.

La bande dessinée est, en effet, un produit hybride où le message linguistique et le message visuel se combinent. Cela est non seulement vrai parce qu'elle associe l'écriture (des bulles et des pavés de narration) avec les images (qui se chargent de présenter le décor, les portraits des personnages et le cadre situationnel) ; mais dans la bande dessinée, l'hybridation est présente aussi à l'intérieur du code verbal. L'iconographie, la mise en page, la forme des bulles ou des caractères typographiques contribuent à la construction du sens et imposent à l'adaptateur un travail de reconfiguration.

En outre, la présence du code iconique permet à la bande dessinée de s'affranchir, au moins en partie, de la linéarité de la lecture et de s'approcher plutôt de la tabularité[6]. En effet, il est indéniable que le déchiffrement du code linguistique se fait essentiellement sur la dimension linéaire. « Il est généralement convenu que la lecture est un processus linéaire et que le lecteur prélève des indices sur la page au fur et à mesure qu'il avance, en suivant le fil du texte ligne après ligne », affirmait déjà Christian Vanderdorpe (1999 : 41). Mais dans la réception de la planche, le regard du lecteur est libre de se déplacer d'un côté à l'autre de la page, attiré parfois par des effets de rupture qui alternent avec l'harmonie des proportions et des couleurs, et essaie de deviner en avance le contenu du texte.

On essaiera de comprendre, dans la suite de ce travail, la qualité et les conséquences de ce processus de transformation intralinguistique et intersémiotique mis en œuvre par l'adaptation.

---

[4] C'est déjà Jan Baetens qui affirme que « la poétique de la fidélité n'est ni un aveu de faiblesse, ni une solution de facilité ». À son avis, rester fidèle au texte de départ « n'est pas un second choix pour qui n'a pas la force ou l'intelligence de s'approprier une œuvre de manière créatrice. Elle n'est pas non plus un critère esthétique inapproprié au moment de juger les qualités d'une adaptation ». Et à la question : « La fidélité est-elle synonyme de servilité ? » il répond : « Le contraire est vrai. Tenter de reproduire par d'autres moyens des effets semblables est un terrible défi » (Baetens, 2020 : 27).

[5] Keji Felix Faniran, Toluwalope Oluwabukola Oyeniyi et Phillip Siji Olusanya sont du même avis lorsqu'ils affirment : « The purpose of adaptation is to adapt a work of arts successfully and rightly to project the linguistic and cultural effects of the target audience » (Faniran, Oyeniyi et Olusanya, 2022 : 313).

[6] Dans son essai *Système de la bande dessinée*, Thierry Groensteen distingue le découpage, qui renvoie à la segmentation temporelle des cases, c'est-à-dire à la situation de chaque vignette « dans le flux du récit » (ce qu'il appelle la « chrono-topie » ou « segmentation temporelle »), et la mise en page, qui désigne la distribution des images dans l'espace de la page (ce qu'il appelle la spatio-topie) » (Groensteen, 1999 : 167).

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

3. Présentation du *corpus*

Notre étude concerne une analyse comparative et contrastive entre la nouvelle *Boule de suif* de Guy de Maupassant et son adaptation en bande dessinée réalisée par Li-An en 2009 et publiée aux éditions Delcourt.

Li-An, de son vrai nom Jean-Michel Meyer, est un artiste français aux origines multiculturelles (franco-chinoises). Dessinateur et scénariste à la fois, il débute dans des productions indépendantes avant de collaborer avec de grands éditeurs tels que Vents d'Ouest et Delcourt.

Cette dernière maison d'édition, fondée en 1986 par Guy Delcourt, est aujourd'hui l'un des acteurs principaux du paysage éditorial de la bande dessinée contemporaine. Parmi ses collections, « Ex-libris » dans laquelle *Boule de suif* est insérée, se consacre aux adaptations littéraires et fait partie du catalogue jeunesse de l'éditeur.

C'est dans ce cadre qu'il faut considérer l'adaptation de Li-An qui, transposant le récit de Guy de Maupassant, exploite toutes les ressources spécifiques de la narration graphique, tout en tenant compte des atteintes du public visé.

Après avoir porté sur notre couple un regard croisé visant à analyser tous les composants répertoriés par Groensteen comme étant susceptibles d'être adaptés – le contexte historique, la fable, le média, le discours et le texte (Groensteen, 1998 : 273) –, nous allons concentrer notre analyse surtout sur l'aspect linguistique, afin de mettre en évidence les variations que le texte a subies lors du passage d'un média à l'autre pour mieux s'adapter à l'espace clos des bulles et à la séquentialité typique du neuvième art.

Nous appuierons notre analyse sur l'étude de Pierre Fresnault-Deruelle, *Le verbal dans les bandes dessinées* (1970) et sur les études traductologiques de Vinay et Darbelnet (1958), en essayant d'envisager, comme Josiane Podeur l'a déjà fait avant nous (Podeur, 2012), l'existence éventuelle de certaines tendances déformantes répertoriées par Antoine Berman dans son ouvrage *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999). Il s'agit de travaux qui concernent, il faut le préciser, la traduction interlinguistique, mais dans le cas de l'adaptation verbo-iconique on remarque néanmoins quelque chose de semblable aux pratiques traductives ; une affinité qui nous autorise à employer les mêmes outils analytiques. Sans jamais oublier que, dans cet art, le verbal dialogue toujours avec l'iconique dans une conversation faite de correspondances, d'échos, de contrastes ou, pour le dire avec Umberto Eco, de négociation et donc de « pertes » et de « compensations » (Eco, 2003 : 95-138).

4. *Boule de suif* de Guy de Maupassant : enjeux narratifs et symbolique

Écrite en 1879 et publiée pour la première fois en 1880 dans le recueil collectif *Les Soirées de Médan*[7], la nouvelle de Guy de Maupassant se déroule sur le fond de la guerre

[7] *Les Soirées de Médan* est un recueil de six nouvelles signées respectivement par Émile Zola, Guy de Maupassant, Joris-Karl Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique et Paul Alexis. Ce recueil prend son titre de l'habitude des six auteurs de se retrouver régulièrement à Médan, dans la maison d'Émile Zola. Le groupe, surnommé bientôt « le groupe de Médan », lors de ses rencontres, décide de collaborer à la rédaction

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

franco-prussienne pendant l'hiver 1870-71, lorsque la France, après la débâcle de son armée, se rend à l'ennemi. Elle raconte la fuite de dix personnes de la ville de Rouen, envahie par les Prussiens, vers Dieppe. Ces dix personnes représentent un véritable microcosme de la société française de la fin du XIX^{ème} siècle : le couple Loiseau, actif dans le commerce de vins, incarne la petite bourgeoisie ; les époux Carré-Lamadon appartiennent à « une classe supérieure » (Maupassant, 1880 : 30), la grande bourgeoisie, M. Carré Lamadon étant un riche industriel, propriétaire de trois filatures de coton et ayant été gratifié sous l'Empire d'une importante fonction politique (il est membre du Conseil général) et de quelques distinctions honorifiques (il est, en effet, officier de la Légion d'honneur) ; le comte et la comtesse de Bréville sont issus de l'aristocratie, alors que deux religieuses représentent le clergé. Il y a aussi le républicain Cornudet, « le démoc » (Maupassant, 1880 : 63), ennemi de l'Empire et de la bourgeoisie, pour cette raison un peu à l'écart des autres personnages, et une fille galante, une prostituée patriotique du nom d'Elisabeth Rousset, surnommée « Boule de Suif » à cause de ses formes arrondies.

Le voyage se déroule avec quelques difficultés. Dans un premier temps, la neige ayant ralenti la marche, tous les voyageurs sont surpris par la faim. Personne, sauf Boule de Suif, n'a pensé à emporter des provisions ; ainsi, la jeune femme sort de son panier toutes sortes de vivres qu'elle partage avec générosité. Ensuite, la diligence est arrêtée par un officier prussien et tous les voyageurs sont installés dans une auberge à Tôtes. Pendant un dîner réconfortant, Boule de Suif apprend que l'officier ne compte pas laisser repartir la diligence si elle ne lui accorde pas ses faveurs. Indignée par les avances du Prussien, la jeune femme refuse catégoriquement. Les jours passent et la bande commence à s'inquiéter. Si, dans un premier temps, tous se sont montrés choqués par le comportement de l'officier et solidaires avec la jeune femme, ils commencent ensuite à l'accuser de suivre ses caprices et font pression sur elle pour qu'elle accepte. Convaincue par les propos de tous ses compagnons de route qui l'élèvent au rang d'une héroïne acceptant la dégradation pour le bien d'autrui, elle finit par accepter. Le matin suivant, les voyageurs obtiennent la permission de repartir. Au moment du repas, sur la diligence, tous sauf Boule de Suif ont pu emporter des provisions ; mais personne ne lui donnera de quoi manger. Seule et désespérée, elle fond en larmes dans le mépris et l'ingratitude de tous.

d'une œuvre collective autour de la guerre franco-allemande de 1870 qu'ils publient à Paris, chez Charpentier, le 15 avril 1880. L'édition originale d'où nos citations sont tirées est disponible aussi dans le catalogue en ligne de Gallica de la Bibliothèque nationale de France (www.gallica.bnf.fr).

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Dès sa première parution, *Boule de Suif* n'a cessé d'inspirer nombre d'adaptations théâtrales[8], picturales[9], cinématographiques[10], et même bédéistiques, comme nous le rappelle Noëlle Benhamou, dans sa récente étude (Benhamou, 2025). C'est sur cette dernière forme de transmédialité que se concentrera notre analyse.

5. Traduire en cases et en bulles : la transposition jeunesse de *Boule de Suif* par Li-An

Au niveau graphique, l'album de Li-An respecte le format standard : il a, en effet, un format normal, 22x30 cm, une couverture cartonnée, et compte 46 planches en couleurs et numérotées auxquelles s'ajoutent une introduction et une conclusion sur les événements historiques qui se sont déroulés en France dans les années 1870-71. Selon la règle classique de la bande dessinée, en outre, l'écriture se présente en lettres majuscules avec accents sur les voyelles. Circonscrite à l'intérieur de bulles à la forme rectangulaire, autant pour les dialogues que pour les récitatifs, elle s'adapte le plus souvent aux messages qu'elle transmet. Ainsi, la taille et l'épaisseur des lettres expriment bien le volume et l'intonation de la voix des personnages, alors que la forme et la taille des phylactères, mais aussi l'aspect de leurs queues, sont ici des vecteurs très importants des émotions et des pensées des personnages.

Dans certains passages chantés, par exemple, la taille des lettres augmente considérablement et le lettrage acquiert une allure tremblotante pour exprimer la force et l'énergie (et la rage parfois) qu'on peut mettre en chantant, comme c'est le cas dans le passage final où le personnage de Cornudet sifflote la *Marseillaise* (ce chant populaire et patriotique de la Révolution devenu ensuite l'hymne national français, interdit sous le Second Empire) et où les autres personnages présents dans la diligence, qu'ils le veuillent ou non, suivent de leurs pensées ce chant et sa musique (voir Li-An, Maupassant, *et al.*, 2009 : 47-48).

Dans le même passage, on remarque aussi la présence de plusieurs notes de musique qui suggèrent la mélodie et qui sont insérées, seules ou avec les mots de la chanson, dans plusieurs bulles pointant vers tous les personnages. De même, selon le code déjà établi en matière de bande dessinée, il arrive qu'un caractère gras, associé parfois à une bulle-éclair, annonce un cri (comme à la p. 21 où un « Halt ! » arrête la diligence), alors qu'un contour

[8] Sur la fortune théâtrale de *Boule de Suif*, nous renvoyons à l'essai du sémiologue de théâtre et théoricien de la littérature dramatique Tadeusz Kowan (Kowan, 1981) qui étudie trois théâtralisations issues de la nouvelle de Maupassant : celle d'Oscar Méténier, présentée au Théâtre Antoine le 6 mai 1902 et publiée l'année suivante chez Ollendorff ; celle de Fritz Hochwalder, représentée pour la première fois à Prague, au Théâtre du 5 Mai, le 1er février 1946 ; pour finir avec la comédie musicale réalisée par Jean Meyer, Albert Husson et Henri Sauguet qui se sont occupés respectivement du livret, des couplets et de la musique.

[9] Paul Émile Boutigny en réalisa en 1884 un tableau à l'huile sur toile, conservé au musée des Beaux-Arts de Carcassonne.

[10] Parmi les nombreuses adaptations, nous rappellerons surtout celle de Christian-Jaque de 1945, basée sur deux nouvelles de Maupassant : *Boule de Suif* et *Mademoiselle Fifi*. Pour une étude de cette adaptation cinématographique, nous renvoyons à Labbé 2006.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

et une écriture vacillants indiquent un évanouissement (comme c'est le cas à la p. 17 où Madame Carré-Lamadon pousse un soupir avant de perdre connaissance) ; et il arrive encore que l'ajout d'un contour aux lettres donne plus de force à l'expression et annonce un ordre (comme dans les mots du Prussien qui arrête la diligence : « Tout le monde dehors ! Schnell ! », à la p. 21). En outre, on remarque la présence d'un certain nombre d'onomatopées, insérées parfois à l'intérieur des bulles ou décadrées, d'autres fois, dans la case.

Cette disposition libre et décadrée est visible, par exemple, dans le cas du « Croa croa » des corbeaux qui accompagnent le déplacement de la diligence (Li-An, Maupassant, *et al.*, 2009 : 9, 15 et 31), ou du « Tap ! Tap ! » (Li-An, Maupassant, *et al.*, 2009 : 21) produit par les bottes de l'officier prussien sur la neige, ou du « Ding » des coups de l'horloge de l'auberge qui sonne onze heures (Li-An, Maupassant, *et al.*, 2009 : 29).

Très conscient des potentialités du langage bédéiste, Li-An emploie parfois des ballons qui dépassent la norme et qui, « vierges de toute parole », contiennent seulement « des points d'exclamation ou d'interrogation traduisant la peur, la perplexité, la surprise, etc. » (Fresnault-Deruelle, 1970 : 147). Cela arrive, par exemple, lorsque la diligence est bloquée par la neige et que les femmes présentes expriment par des mots incompréhensibles et une ponctuation expressive toute leur surprise et leur peur (Li-An, Maupassant, *et al.*, 2009 : 12).

En ce qui concerne la disposition spatiale des planches, il faut rappeler que, dans une bande dessinée, l'organisation du message iconique ne suit pas de règles rigides mais qu'elle dépend surtout du goût et des intentions de l'auteur ; ainsi la couleur, la taille et le nombre des vignettes peuvent varier beaucoup d'un album à l'autre et d'une page à l'autre, passant aisément de la disposition en gaufrier (où les vignettes ont une taille et une forme plutôt homogène et un nombre d'à peu près douze rectangles) à la case-planche (où une seule case occupe la planche entière). Ici, les vignettes sont toujours insérées dans des planches aux formes les plus variées : ainsi, on passe aisément des deux lignes de la première page à cinq lignes qui accueillent un nombre varié de vignettes. Cette disposition variable permet au vignettiste d'accélérer ou de ralentir le rythme à son aise, suivant la vitesse et l'allure de la narration.

Le contexte historique est respecté scrupuleusement ; le vignettiste montre d'ailleurs un véritable souci de clarté et, dans cette optique, il insère, en guise d'introduction et de conclusion, une double page identique qui nous présente le contexte politico-historique dans lequel se développe la nouvelle et introduit, en même temps, une note à la p. 10 sur la date du 4 septembre 1870 : « Déchéance du Second Empire et proclamation de la Troisième République ».

Il en va de même pour la fable qui reste très proche du récit originaire. Dans ce cas, on remarque, néanmoins, quelques ajustements pour rendre le texte de Maupassant plus approprié au nouveau média et au nouveau public. Si le charme du texte de départ repose, en effet, sur une prose fluide où le récit l'emporte sur le dialogue, l'adaptation en bédé ne

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

peut pas se soustraire aux spécificités du genre auquel elle appartient et au public qu'elle vise. Ainsi, si le respect du contexte historique et la fidélité globale à la trame originelle suggèrent une finalité didactique ou de transmission du patrimoine culturel[11], certains choix formels indiquent la volonté de rendre le texte d'arrivée plus accessible à un public jeune ou peu familier avec le contexte du XIX^{e} siècle.

De cette manière, si on compare les deux productions, on remarque tout de suite que, dans sa transécriture, Li-An insère d'autres personnages parlants par rapport au corpus originaire : parmi eux on découvre, non sans une certaine surprise, la présence d'animaux qui prennent la parole proférant des mots attribués, dans le texte de départ, au narrateur anonyme et omniscient de la nouvelle ou à une collectivité indéterminée, exprimée parfois par le pronom indéfini « on ».

C'est le cas, par exemple, des deux chiens auxquels, au tout début de la nouvelle graphique, Li-An attribue une partie de la responsabilité de la longue description originaire de l'armée française, battue et en déroute. Par l'attribution de cette description aux chiens plutôt qu'à un simple récitatif anonyme, Li-An augmente considérablement le sarcasme déjà présent dans le texte de Maupassant, soulignant ainsi, d'une manière plus nette, l'hétérogénéité de cette armée (« Regarde-moi ça, petit. Y'a vraiment de tout ! », Li-An, Maupassant, *et al.*, 2009 : 3) et la nature casanière et pacifique des soldats qui contraste avec le rôle qu'on leur a conféré (« Des mobilisés qu'auraient préféré rester avec bobonne bien au chaud », Li-An, Maupassant, *et al.*, 2009 : 3), ainsi que le ridicule de leur aspect (« Ceux-là sont des francs-tireurs. Les Vengeurs de la Défaite ! », Li-An, Maupassant, *et al.*, 2009 : 4).

Mais il y a aussi des corbeaux parlants qui accompagnent la diligence tout au long de son déplacement, et qui, en guise de lecteurs-spectateurs devenus personnages, expriment des jugements doués de discernement et d'esprit : « Eh bien, le Jacques, tu en as une sacrée diligence, là ! » (Li-An, Maupassant, *et al.*, 2009 : 8), et encore « Et Boule de Suif ? A-t-elle pensé à prendre un panier ? », « Elle n'a pas pris de panier ! », « Et il est maintenant plus de midi », « Et elle a faim, elle a faim ! » (Li-An, Maupassant, *et al.*, 2009 : 46), arrivant même à chanter la *Marseillaise* avec tous les autres voyageurs dans le passage final (Li-An, Maupassant, *et al.*, 2009 : 48).

En même temps, la structure spatio-temporelle du texte de départ est respectée fidèlement. La nouvelle de Maupassant montre, en effet, un moment central représenté par le séjour de la bande de voyageurs dans l'auberge de Tôtes et le déroulement de l'affaire du Prussien. Cet événement est évidemment circonscrit à l'intérieur de deux

[11] Sur ce point il ne sera pas vain de renvoyer à l'article de Jessica de Bideran et Bruno Essard-Budail, titré *Bande dessinée d'aujourd'hui pour auteurs d'hier, quand la BD devient un outil de construction du patrimoine littéraire*, qui présente « un projet de valorisation du patrimoine littéraire faisant appel à des auteur.e.s du 9^{e} art et mis en place par l'agence culturelle ALCA (Agence Livre, Cinéma et Audiovisuel en Nouvelle-Aquitaine) ». Ce projet nous rappelle l'effort contemporain de valoriser cet art non seulement comme objet culturel à part entière, mais aussi comme un média de transmission du savoir (Bideran et Essard-Budail, 2022 : 37).

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

moments spéculaires qui se déroulent tous les deux sur la diligence et qui sont marqués symétriquement par les deux repas.

En ce qui concerne le texte, il faut remarquer une transformation systématique qui correspond évidemment aux contraintes du nouveau média et qui se présente très souvent dans la plupart des adaptations en bande dessinée : c'est-à-dire une certaine transformation énonciative visant à substituer les séquences descriptives et narratives par des images et des dialogues. L'adaptation de Li-An respecte parfaitement cette constante : par exemple, les images remplacent totalement les descriptions physiques des personnages, alors que les dialogues prennent souvent la place du récit originaire.

Ainsi, lorsque le narrateur du texte-source nous informe, dans un discours rapporté, des dégâts que la guerre a fait subir aux trois hommes (M. Carré-Lamadon, le comte de Bréville et Loiseau), Li-An nous restitue le discours direct.

Voici la citation :

> Le comte Hubert disait les dégâts que lui avaient fait subir les Prussiens, les pertes qui résulteraient du bétail volé et des récoltes perdues, avec une assurance de grand seigneur dix fois millionnaire que ces ravages gêneraient à peine une année. M. Carré-Lamadon, fort éprouvé dans l'industrie cotonnière, avait eu soin d'envoyer six cent mille francs en Angleterre, une poire pour la soif qu'il ménageait à toute occasion. Quant à Loiseau, il s'était arrangé pour vendre à l'Intendance française tous les vins communs qui lui restaient en cave, de sorte que l'État lui devait une somme formidable qu'il comptait bien toucher au Havre (Maupassant 1880 : 65-66)

Le passage cité ci-dessus se transforme dans la nouvelle-graphique de la manière suivante :

> - Ah… La Guerre…
> [Le comte Hubert] – Bah ! Ce n'est rien. Savez-vous que les Prussiens ont ravagé mes récoltes sans compter le bétail confisqué ? Enfin, je m'en remettrai…
> [M. Carré-Lamadon] - Le coton aussi a été durement touché mais j'ai six cent mille francs qui m'attendent en Angleterre. J'ai pris mes précautions.
> [Loiseau] - C'est comme moi. L'armée me doit une somme formidable : je lui ai vendu tout mon vin commun et j'espère bien être payé au Havre ! (Li-An, Maupassant, *et al.*, 2009 : 12)

Au-delà de cette constante de l'adaptation verbo-iconique, il faut remarquer la présence de certaines transformations au niveau strictement linguistique que nous cataloguerons dans trois catégories : les effacements, les ajouts et les modifications.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Les effacements textuels sont nombreux : bien évidemment, ce phénomène est lié à la nécessité de raccourcir le texte de départ de sa composante narrative et descriptive pour mieux s'adapter aux spécificités du texte d'arrivée.

Bien que rarement, il arrive parfois de trouver dans le texte-cible des passages qui n'existent pas dans le texte-source. C'est le cas, par exemple, des répliques des corbeaux qu'on a déjà mentionnées, ou bien, le plus souvent, de certains mots ajoutés pour donner plus de force à l'expression ou pour des raisons de clarté, comme dans l'expression « Bonjour, monsieur » (Maupassant, 1880 : 75) qui devient « Bonjour, monsieur l'Officier » (Li-An, Maupassant, *et al.*, 2009 : 21) ; ou de « Et nous vous en remercions » (Maupassant, 1880 : 77) qui se transforme en « Et nous vous en remercions chaleureusement » (Li-An, Maupassant, *et al.*, 2009 : 24).

Mais on remarque surtout la présence d'ajustements, comme des « transpositions » ou des « modulations ». Nous employons ici la terminologie traductologique déjà employée par Vinay et Darbelnet dans leur ouvrage capital *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958), qui a eu le grand mérite d'observer et de classifier les phénomènes de traduction par comparaison et rapprochement des deux systèmes linguistiques concernés. Dans ce texte, qui a inspiré aussi les travaux de plusieurs autres auteurs[12], ils définissent la transposition comme « le procédé qui consiste à remplacer une partie du discours par une autre, sans changer le sens du message » (Vinay et Darbelnet 1958 : 50) et la modulation comme « une variation dans le message, obtenue en changeant de point de vue, d'éclairage » (Vinay et Darbelnet, 1958 : 51).

Ainsi, outre une transposition comme « Demeurait la consolation » (Maupassant, 1880 : 62) qui devient « consolait » (Li-An, Maupassant, *et al*., 2009 : 9), on remarque surtout les modulations suivantes : « Pourquoi ne montez-vous pas dans la voiture, vous serez à l'abri, au moins » (Maupassant, 1880 : 60) > « Vous pouvez monter dans la voiture, M'sieurs Dames ! » (Li-An, Maupassant, *et al.*, 2009 : 7) ; « Tout le monde est-il monté ? » (Maupassant, 1880 : 60) > « Tout le monde est là ? » (Li-An, Maupassant, *et al.*, 2009 : 8) ; « Foulez-fous tescentre, messieurs et tames ? » (Maupassant, 1880 : 74) > « Tout le monde dehors ! Schnell ! » (Li-An, Maupassant, *et al.*, 2009 : 21) ; ou « Non, cela ne vous regarde pas, je ne peux pas parler » (Maupassant, 1880 : 77) > « Je ne peux pas en parler. Ça ne regarde que moi » (Li-An, Maupassant, *et al.* 2009 : 24) ; ou encore : « M'aimes-tu, chérie ? » (Maupassant, 1880 : 81) > « Dis, tu m'aimes, bichette ? » (Li-An, Maupassant, *et al.*, 2009 : 27).

En nous appuyant encore sur les études traductologiques pour comprendre et classifier les phénomènes linguistiques issus de l'adaptation de Li-An, nous remarquons aussi la présence de quelques tentatives de « clarification ». Il s'agit, dans ce cas, d'une des tendances déformantes répertoriées par Antoine Berman dans son étude *La Lettre ou l'auberge du lointain* avec « la rationalisation, […] l'allongement, l'ennoblissement et la vulgarisation, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-

[12] Nous rappelons surtout les études de Josiane Podeur (1993 et 2008).

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

jacents, la destruction des systématismes textuels, la destruction (ou exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et idiotismes, l'effacement des superpositions de langues » (Berman, 1999 : 53).

Étroitement liée à la rationalisation, la clarification concerne, en particulier, le sens des mots (voir Berman, 1999 : 54), comme c'est le cas, dans le texte objet de notre analyse, de la première apparition du mot « Démoc » pour indiquer Cornudet. Dans ce cas, Li-An préfère expliciter le mot, utilisant le terme complet « démocrate ». Mais, loin de représenter un ajout arbitraire de l'adaptateur, cette clarification est inévitablement due à la nature même du lecteur, c'est-à-dire « l'enfant qui ne possède pas les connaissances du monde de l'adulte » (Di Giovanni, Elefante, Pederzoli, 2010 : 17) et qui pourrait ne pas comprendre cette expression très en vogue dans la période révolutionnaire, mais aujourd'hui presque disparue de l'usage courant.

6. Conclusion

En conclusion, l'analyse que nous avons menée montre que, tout en s'insérant pleinement dans le genre bédéistique, *Boule de Suif* de Li-An mobilise, de façon pertinente, toutes les ressources propres au genre : l'hétérogénéité des cases et des planches, le dialogisme, les onomatopées. Et qu'elle respecte, en même temps, les contraintes de la transformation intersémiotique impliquant des transformations non seulement d'ordre formel mais aussi énonciatives et discursives. Par ailleurs, notre étude met en lumière les tensions inhérentes à cette pratique : entre fidélité au texte source et adaptation aux exigences du genre cible, entre dominante narrative de l'œuvre de départ et dialogisme visuel de l'œuvre d'arrivée. Le public visé, d'ailleurs, peut influencer certaines orientations stylistiques et narratives spécifiques. Dans notre cas, on l'a vu, certains choix tels que la présence d'animaux parlants, l'humour visuel, ou encore les modulations langagières contemporaines, ainsi qu'un rythme narratif plus dynamique et une certaine modération dans le traitement des thèmes complexes, montrent la volonté, de la part de l'adaptateur, de s'approcher d'un public jeune ou peu familier avec le contexte littéraire ou historique du texte source.

Cette allure explicative relève d'un besoin de médiation qui s'inscrit dans le cadre de l'écriture pour la jeunesse. Car, comme l'expliquent Elena Di Giovanni, Chiara Elefante et Roberta Pederzoli dans le volume *Écrire et traduire pour les enfants*, la pratique de la traduction (et pourquoi pas aussi celle de l'adaptation) pour les enfants, côtoie « la question de la médiation culturelle, qui est le théâtre de conflits entre aspirations littéraires et pédagogiques (éduquer l'enfant à l'interculturel, garder l'essence du texte), et difficultés traductives concrètes » (Di Giovanni, Elefante, Pederzoli, 2010 :17).

De cette manière, l'adaptateur accède en réalité à des publics différents : d'un côté, les lecteurs curieux de découvrir les classiques sous un jour plus moderne et visuel ; d'autre part, un lectorat scolaire, formé d'adolescents, pour lequel tous ces éléments de

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

clarification – à la fois linguistique, historique et stylistique – facilitent la compréhension du texte de Maupassant sans l'appauvrir.

Il s'agit de problématiques qui renvoient à des questions plus larges, notamment le rôle même de l'adaptateur et les enjeux critiques à mobiliser pour évaluer son travail. Dans cette perspective, notre étude de cas contribue à une meilleure compréhension des enjeux à l'œuvre dans la transmédialité et à démontrer la validité des approches comparatives croisant traductologie, narratologie et sémiotique.

Références

[1] Aquatias, S. (2018). Genre et légitimité dans l'édition de bande dessinée – Partie 2. *Comicalités, Culture graphique : créations et représentations*. https://doi.org/10.4000/comicalites.2677

[2] Baetens, J. (Ed.). (2001). *The graphic novel*. Leuven University Press.

[3] Baetens, J. (2009). Littérature et bande dessinée : Enjeux et limites. *Cahiers de narratologie*, 16. https://doi.org/10.4000/narratologie.974

[4] Baetens, J. (2020). *Adaptation et bande dessinée : Éloge de la fidélité*. Les Impressions Nouvelles.

[5] Benhamou, N. (2025). *Boule de suif dans tous ses états : Adaptations et réécritures (XIXe–XXIe siècles)*. Librairie Droz.

[6] Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Seuil.

[7] De Bideran, J., & Essard Budail, B. (2022). Bande dessinée d'aujourd'hui pour auteurs d'hier : Quand la BD devient un outil de construction du patrimoine littéraire. *Alternative francophone*, 3(1), 37–55. https://doi.org/10.29173/af29453

[8] Di Giovanni, E., Elefante, C., & Pederzoli, R. (2010). *Écrire et traduire pour les enfants / Writing and translating for children*. Peter Lang.

[9] Eco, U. (2007). *Dire presque la même chose : Expériences de traduction* (M. Bouzaher, Trans.). Grasset. (Original work published 2003)

[10] Eisner, W. (1978). *A contract with God and other tenement stories*. Baronet Books.

[11] Eisner, W. (1982). *Un bail avec Dieu* (L. Sztajn, Trans.). Les Humanoïdes Associés. (Original work published 1978)

[12] Eisner, W. (1985). *Comics and sequential art*. Poorhouse Press.

[13] Eisner, W. (1997). *La bande dessinée, art séquentiel* (É. Gratien, Trans.). Vertige Graphic. (Original work published 1985)

[14] Faniran Keji, F., Oyenyi Toluwalope, O., & Olusanya, P. S. (2022). Adaptation: A Twin Concept in Literature and Translation . *Traduction Et Langues, 21(1)*, 307-319. https://doi.org/10.52919/translang.v21i1.889

[15] Fresnault-Deruelle, P. (1970). Le verbal dans les bandes dessinées. *Communications, 15*, 145–161.

[16] Gaudreault, A., & Groensteen, T. (Eds.). (1998). *La transécriture : Pour une théorie de l'adaptation*. Nota Bene.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

[17] Gaudreault, A., & Marion, P. (1998). Transécriture et médiatique narrative : L'enjeu de l'intermédialité. In A. Gaudreault & T. Groensteen (Eds.), *La transécriture : Pour une théorie de l'adaptation* (pp. 31–52). Nota Bene.
[18] Genette, G. (1982). *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Seuil.
[19] Glaude, B. (2024). Un nouvel essor sonore de la bande dessinée en France (2019–2023). *Comicalités*. https://doi.org/10.4000/12w6z
[20] Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale*. Larousse.
[21] Greimas, A. J., & Courtés, J. (1979). *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette.
[22] Groensteen, T. (1998). Le processus adaptatif (tentative de récapitulation raisonnée). In A. Gaudreault & T. Groensteen (Eds.), *La transécriture : Pour une théorie de l'adaptation* (pp. 273–277). Nota Bene.
[23] Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Presses Universitaires de France.
[24] Groensteen, T. (2005). *La bande dessinée : Une littérature graphique*. Éditions Milan.
[25] Groensteen, T., & Peeters, B. (1994). *Töpffer : L'invention de la bande dessinée*. Hermann.
[26] Harris, B. (1973). La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique. *Cahiers de linguistique*, 2, 133–146. https://doi.org/10.7202/800013ar
[27] Hjelmslev, L. (1976). *Prolegomena to a theory of language* (F. J. Whitfield, Trans.). University of Wisconsin Press. (Original work published 1943)
[28] Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.
[29] Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale* (N. Ruwet, Trans.). Les Éditions de Minuit.
[30] Kowan, T. (1981). Fortune théâtrale de *Boule de suif*. In J. Pierrot & J.-M. Bailbé (Eds.), *Flaubert et Maupassant écrivains normands* (pp. 143–152). Presses Universitaires de France.
[31] Labbé, M. (2006). Ce que le cinéma fait à « Boule de Suif ». *Fabula-LhT*, 2. https://doi.org/10.58282/lht.768
[32] Li-An. (2009). *Boule de suif* (L. Croix, Colorist; G. de Maupassant, Original text). Éditions Delcourt.
[33] Marion, P. (1997). Narratologie médiatique et médiagénie des récits. *Recherches en communication, 7, 61-87*. https://doi.org/10.14428/rec.v7i7.46413
[34] Maupassant, G. de.. (1880). Boule de suif. In É. Zola et al., *Les soirées de Médan* (pp. 51–105). G. Charpentier.
[35] Podeur, J. (1993). *La pratica della traduzione*. Liguori.
[36] Podeur, J. (2008). *Jeux de traduction / Giochi di traduzione*. Liguori.
[37] Podeur, J. (2012). De Malet à Malet-Tardi en Italie : Une histoire de contraintes. In J. Podeur (Ed.), *Tradurre il fumetto / Traduire la bande dessinée* (pp. 51–80). Liguori.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

[38] Smolderen, T. (2006). Graphic novel / roman graphique : La construction d'un nouveau genre littéraire. *Neuvième art*, 12, 11–18.
[39] Trésor de la langue française informatisé. (n.d.). ATILF–CNRS. http://atilf.atilf.fr
[40] Vandendorpe, C. (1999). *Du papyrus à l'hypertexte : Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. La Découverte.
[41] Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Didier.
[42] Wagner, G. A. (1975). *The novel and the cinema*. Fairleigh Dickinson University Press.
[43] Yazbeck, M. (2025). Le Traducteur, Re-créateur du Texte Littéraire. *Traduction et Langues, 24(01),* 240-262. https://doi.org/10.52919/translang.v24i01.1033

Remerciements

Je tiens à remercier les organisatrices et les organisateurs de la huitième édition du Colloque international VocUM, organisée par l'Université de Montréal, qui s'est tenue du 18 au 20 novembre 2021 sur le thème « Langage et espace » car c'est dans le cadre de cet événement que ma réflexion sur l'adaptation de *Boule de suif* a vu le jour, et que le présent travail a pu être mené à bien.

Notices bio-bibliographiques

Stefana Squatrito est chercheuse en Langue, Traduction et Linguistique française à l'Université de Messine. Ses recherches portent surtout sur la traduction et la réflexion traductologique, sur la transécriture intersémiotique et sur la didactique du FLE. Elle est auteure de plusieurs contributions sur la traduction interlinguistique et intersémiotique. Parmi ses travaux, les traductions de *La Cage aux rêves* de Monique Saint-Hélier (*Gabbia di sogni*, Armando Dadò Editore, 2019), de *La Villa dans les dunes* de Denise Aubert (*La Villa tra le Dune*, Agorà & Co., 2022) et de *Sylvius* d'Henri Bosco (Aracne, 2022).

Clause de non-responsabilité relative à l'utilisation de l'IA générative

Le contenu de cet article est le fruit d'une réflexion personnelle et originelle de l'auteure et n'a fait l'objet d'aucune génération automatisée par des outils d'intelligence artificielle générative. Toute analyse, information et opinion exprimée reflètent uniquement le point de vue de l'auteure.

Déclaration de conflits d'intérêt

L'auteur n'a déclaré aucun conflit d'intérêt en ce qui concerne la recherche, la paternité et/ou la publication de l'article.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International