

# Philippe Sohet

## PRATIQUES DE LA PLANCHE : une approche génétique

Les modes d'articulation des vignettes au sein de l'espace de la planche constituent un des aspects importants de la poétique propre au médium de la bande dessinée. Certaines situations particulières où un auteur se voit appelé à retravailler une première version de ses planches peuvent ainsi constituer un observatoire insolite pour mieux évaluer la nature et l'impact de ces «figures de la cohabitation» entre les vignettes. Affinée, telle perspective pourrait déboucher sur des études d'ampleur plus vaste.

---

RELIEF 2 (3), 2008 – ISSN: 1873-5045. P348-380

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-100014

Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services

© The author keeps the copyright of this article

---

### De la planche et de ses figures

L'une des assises fondamentales de la poétique de la bande dessinée repose sur la nature même de la planche, sur la dynamique à établir entre les vignettes et l'espace qui les regroupe. Des pionniers géniaux comme Herriman ou McCay n'ont certes pas attendu les premiers travaux théoriques pour en proposer de magistrales démonstrations. Intégrant finement ou exacerbant avec force les dimensions du support tabulaire, leurs créations ont été longuement commentées depuis.

Pour beaucoup, l'article de Pierre Fresnault-Deruelle «Une unité commerciale de narration: la page de bande dessinée» (Fresnault-Deruelle 1971) et ses suites (Fresnault-Deruelle 1976) sont souvent considérés parmi les premières contributions réflexives véritablement significatives à ce sujet. Appliquée à la bande dessinée, la notion de tabularité pointait une dimension encore peu étudiée jusqu'alors :

« Ce fut la recherche passionnée pour faire coïncider forme de l'expression et forme du contenu qui est à l'origine des tentatives de mise en page. Entité commerciale de narration, la page s'offrit pour certains comme le lieu d'une mise en scène où les images, en plus de leur valeur diégétique propre, devaient s'inscrire dans une structure coiffante, à la fois seconde et esthétiquement performante.» (Fresnault-Deruelle, 1977, 54)

«Une structure supra segmentale s'organisait en une rhétorique du puzzle, engendrant des connotations diverses (...)» (Ibidem, 55)

Les travaux qu'il aura aidé à susciter doteront rapidement le célèbre couple de notions linéaire/tabulaire de dimensions, voire de significations variées. Ainsi, fallait-il, comme dans la perspective développée par Fresnault-Deruelle, articuler cette distinction sur les effets, au niveau de la composition de la planche, d'une prépublication sous forme de strips ou en pleine page ? Pouvait-on, à l'aide de cette dichotomie, rendre compte du parcours de lecture dans ses dimensions de perception globale (la planche), puis d'examen séquentiel (des vignettes) ? Ou, encore, toute vignette ne peut-elle être appréhendée sous ces deux aspects : sa lecture comme tableau en soi ou sa traversée dans sa seule fonction transitive au sein d'une suite séquentielle ?

En proposant une typologie des modes d'organisation de la planche en bande dessinée, Benoît Peeters (Peeters 1991) aura habilement recentré le débat. Basée essentiellement sur le croisement des deux paramètres de la «dominance» (du récit ou du tableau) et du degré d'«autonomie» (du récit par rapport au tableau), elle créait ainsi quatre «modèles d'organisation des vignettes dans la planche : conventionnelle, rhétorique, décorative et productrice. Stimulante, cette perspective aura été régulièrement commentée (Groensteen 1999, Chavanne 2005) et nombre de travaux actuels s'en réclament encore.

On ne peut cependant qu'endosser et prolonger la précision apportée par Renaud Chavanne qui faisait remarquer comment les critères proposés pour classifier l'organisation tabulaire pouvaient être appliqués à l'échelle plus restreinte du strip. En réalité, cette nomenclature ne concerne pas spécifiquement la planche. Il est en effet tout aussi possible de l'appliquer non seulement au simple bandeau mais aussi à tout autre groupe de vignettes au sein d'une planche. Dès lors, en toute logique, ne serait-il pas

plus opportun d'entreprendre de repérer, classer et jauger les modes de regroupements des vignettes plutôt que de viser à une nomenclature finie des types de planches. Les planches, de toute façon, ne se construisent-elles habituellement pas sur des combinaisons (d'intensités très variables) de plusieurs de ces figures ? La multiplicité de ces combinaisons ne rend-elle quelque peu aléatoire toute nomenclature visant à réduire les constructions tabulaires en quelques modèles ? L'attention n'aurait-elle avantage à se centrer, dans un premier temps, sur ce que nous pourrions désigner comme des «figures de la cohabitation», que ce soit au niveau de deux vignettes, d'un bandeau ou de tout autre regroupement, y compris, bien entendu, la planche. En quoi le rapport entre diverses vignettes ne peut-il s'y réduire à la simple logique de consécution imposée par la structure temporelle de la narrativité ? Ce faisant, la nature des figures privilégiées, leur importance, leur évolution pourront éventuellement servir contribuer à identifier des pratiques singulières à un auteur, une époque voire un environnement culturel<sup>i</sup>.

S'ils ne sont pas encore légion, les travaux en ce sens existent néanmoins. La plupart du temps, ces contributions se voient dispersées parmi les exemples et analyses de cas d'études orientées sur d'autres objets. Quelques unes se retrouvent regroupées dans des études plus spécifiquement attachées à cette perspective. Ainsi en va-t-il de l'étude remarquable du corpus jacobsonien proposée par Renaud Chavanne<sup>ii</sup> (2005) et c'est bien dans cette optique que s'orientent certains des travaux du GERI sur l'œuvre d'Andreas (Sohet et Lacroix 1999).

Pour jauger de la réalité et de la pertinence même de ces figures de la cohabitation, il est tentant d'imaginer pouvoir leur appliquer, à l'instar de ce qui se pratique dans une certaine linguistique, un équivalent -toutes proportions gardées- d'une «épreuve de commutation» afin d'en mesurer impact et pertinence. Or à y réfléchir, il n'est pas rare de rencontrer des situations offrant quelques similitudes avec tel processus, des situations dans lesquelles l'auteur lui-même est susceptible d'être poussé ou contraint d'envisager des modifications dans la composition de l'organisation des planches. Lors de telles opérations qu'en est-il de ces figures de la cohabitation ? Nous avons, aux fins de cette étude, retenu quatre types de situations qui peuvent conduire un auteur à retravailler la version originale

d'une planche et tenterons, à l'aide de quelques exemples de montrer la pertinence qu'il y aurait à poursuivre telle perspective sur une échelle plus vaste.

### **De l'esquisse au tracé**

En examinant les premières ébauches d'Edmond Baudoin pour les planches qui constitueront le récit de *La villa des anges*<sup>iii</sup>, on ne peut manquer de relever les nombreux ajustements qui seront apportés au moment de leur tracé pour la version imprimée. La plupart d'entre eux sont d'ordre mineur ou interviennent essentiellement dans la précision graphique des premières indications jetées sur le brouillon (ombrer les zones rapidement hachurées, raffiner une masse, etc.). Pourtant, certaines des modifications semblent bien prendre leur origine non pas tant dans le registre de la représentation (interne à la vignette) que celui de la composition tabulaire (l'articulation des vignettes à leur environnement). Il est significatif qu'aucune de ces modifications n'estompe une figure de cohabitation prévue; au contraire certains de ces ajustements visent à en accroître l'efficacité. Ainsi, par exemple, dans la troisième vignette de la sixième planche, la posture des deux «visiteurs» se voit modifiée. Cette décision pourrait, certes, se justifier d'un souci de composition interne à la case puisque, dans la version définitive, les jambes allongées semblent désormais s'harmoniser au mouvement du bras de leur interlocuteur.



Fig. 1 *La villa des anges*  
(Extrait de l'esquisse de la planche 6)  
© E. Baudoin

Mais, à replacer la vignette dans son environnement, on mesure aisément l'«impact externe» de sa «modification interne». C'est, en effet, la composition globale des deux planches en vis-à-vis qui se voit ainsi rehaussée. Des échos formels traversent et trament désormais leur cohabitation. Ainsi ajustées, les deuxièmes et troisièmes vignettes de chacune des deux planches disposent les «visiteurs» sur des obliques parallèles qui pointent l'enfant » Ce face à face des planches construit désormais des lignes dominantes en forme de «V».

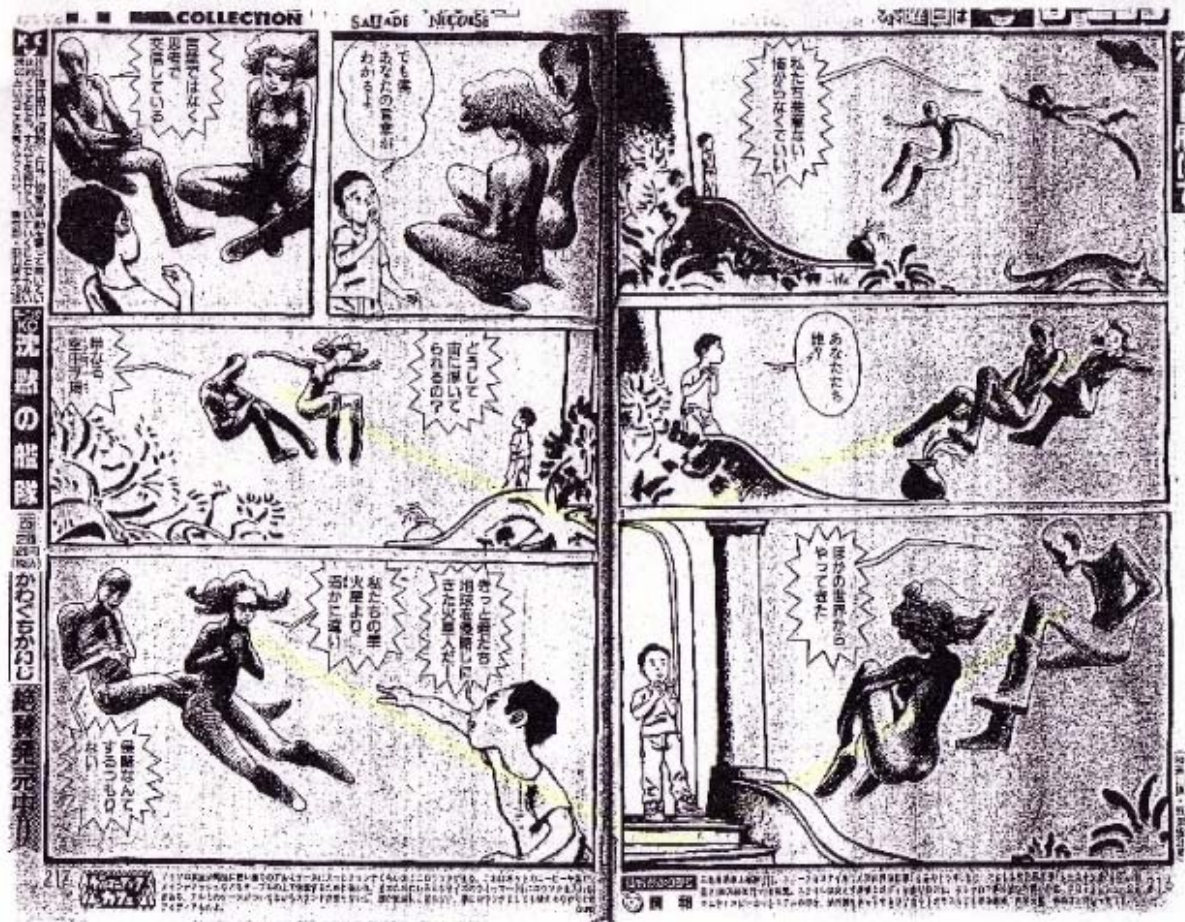


Fig. 2 *La villa des anges*  
 Planches 7 et 6, version japonaise  
 © E. Baudoin et Kodansha

L'adaptation française du récit qui, dans ce cas-ci, n'a eu qu'à inverser la présentation des pages, réussira fort heureusement à maintenir cette dynamique panoptique bien qu'en inversant le «V» en «^».

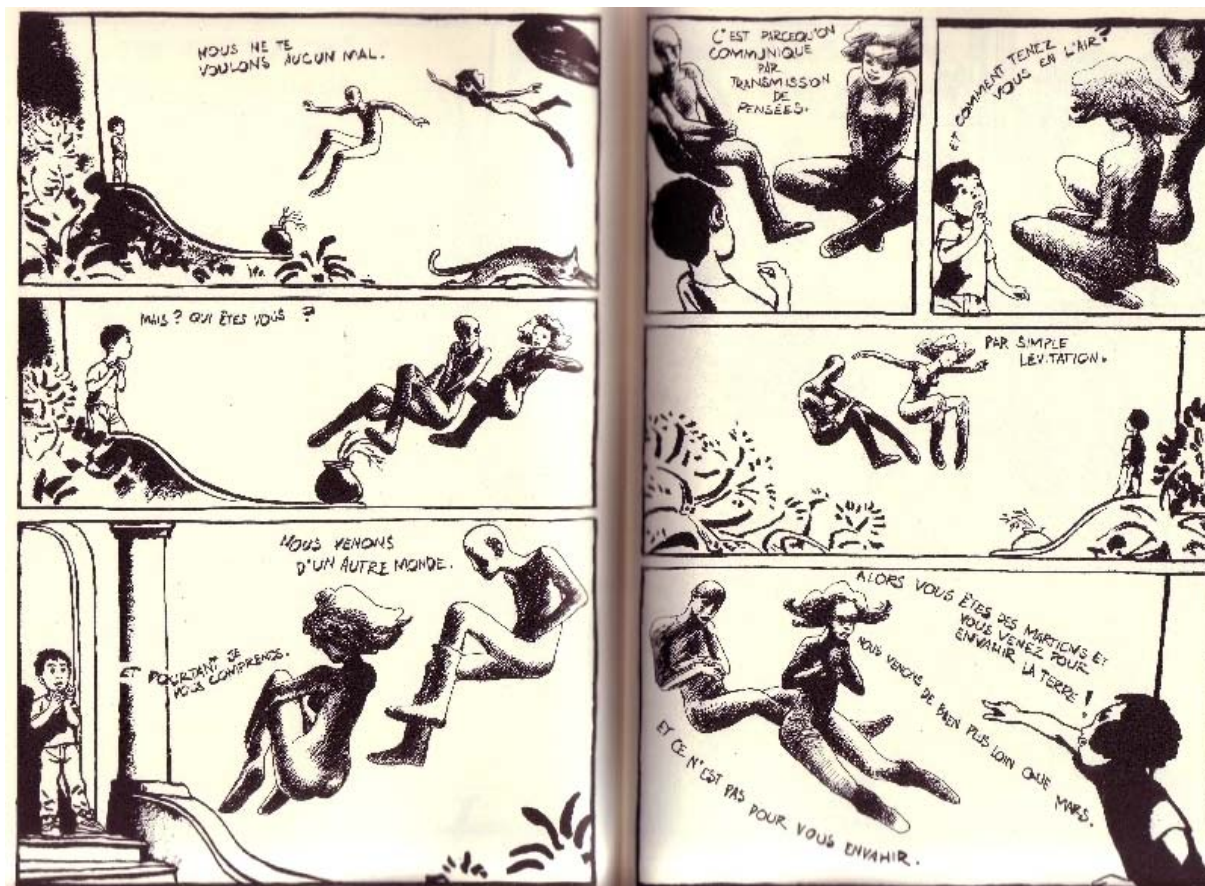


Fig. 3 *La villa des anges*  
 Planches 6 et 7, version française  
 © E. Baudoin et L'Association

### D'un format, l'autre

Les aléas de la prépublication de certains récits en magazine avant leur parution en album aura régulièrement entraîné des opérations de recomposition des planches pour les ajuster éventuellement au nouveau format. De tels «reformatages» offrent aussi l'occasion de s'interroger sur l'attention apportée aux figures de la cohabitation.

### *Le rayon U*

En passant de l'hebdomadaire *Bravo !* (1943-1944) à la collection des albums du Lombard (1974), *Le rayon U* réalisé par E.P. Jacobs aura transformé le

contenu des planches en faisant passer de deux à trois le nombre des bandeaux de trois cases. Le procédé n'est pas sans effet sur la singularité des planches puisque s'y trouvent régulièrement perturbée l'unité diégétique (lieux et action) qui organisait bon nombre d'entre elles, tout comme leur rythme (notamment dans l'effet de suspens lié à la dernière case). Pourtant, note Renaud Chavanne, l'impact sur la dimension tabulaire semble amoindri du fait que, chez Jacobs à cette époque, les principales figures de la cohabitation des vignettes semblaient s'ajuster essentiellement au niveau du bandeau plus que de la page. De ce fait, la nouvelle répartition des bandeaux sur les pages a régulièrement pu maintenir la logique qui avait présidé à leur construction.

### *Le cas Hergé*

L'œuvre du maître bruxellois est sans doute une des plus représentatives du phénomène de «reformatage». En effet, avant leur publication dans le format désormais canonique de l'album aux 62 planches, les aventures de Tintin furent prépubliées selon des formats très variables liés aux différents supports de presse, aux innovations des techniques d'impression, mais également du contexte historique et des restrictions dans les matières premières... Les aventures du jeune reporter purent ainsi se lire au rythme de deux planches hebdomadaires (*Le Petit Vingtième*), d'une seule planche au format vertical ou «à l'italienne» (*Le temple du soleil*), mais également sous forme de deux «demi-planches» (*Le crabe aux pinces d'or*) voir d'un seul «micro-strip» (3,5 x 14 cm !) dans les pages du journal belge *Le Soir* au moment de l'occupation allemande. Dans ce contexte hautement variable, on ne peut que relever le soin avec lequel l'auteur tient à ajuster la mise en récit de l'aventure en cours sur le rythme de sa livraison au lecteur selon le format spécifique de prépublication.

Il est par contre assez remarquable de constater que, dans l'ensemble, le travail d'ajustement du format des aventures de Tintin n'a guère été l'occasion de renforcer les dimensions tabulaires de l'expression. Il aura, au contraire, régulièrement eu pour effet d'estomper nombre d'effets présents dans les planches originales. La réduction des 124 planches (en noir et blanc) de certains épisodes au format actuellement disponible aura



régulièrement entraîné la disparition de ce qui procurait à la planche originale une certaine unité thématique ou formelle. Il suffit, pour s'en rendre compte, de revenir aux planches qui ont servi à la construction de la seizième planche du *Lotus Bleu*. Dans le diptyque initial, les planches qui s'opposaient judicieusement selon les critères de temps (la nuit versus le jour), de lieu (la côte, la ville) et d'action (la contrebande / le réveil) voyaient leur unité thématique rehaussée d'une unité formelle fortement marquée par des rapports chromatiques dominants (noir-gris versus gris-blanc). La version actuellement disponible fait se succéder de manière très malheureuse ces épisodes aux caractéristiques hétérogènes sur un même planche.

D'autres effets sur les figures de la cohabitation des vignettes se sont trouvés également affectés dans ces opérations de réorganisation, comme le démontreront, parmi d'autres exemples, les aventures de l'après-guerre, prépubliées dans le magazine Tintin dans une mise en page très différente de celle des albums, ou le cas de *L'île noire*, diversement redessinée à la demande de l'éditeur anglais. Ces exemples nous conduisent tout naturellement à envisager un autre cas de réappropriation des planches.

### **Du tracé à la reprise**

Quelques décennies après la parution de la première version en couleurs, le studio Hergé entreprit d'en redessiner une version mieux ajustée aux réalités contextuelles de l'époque. L'importance du travail investi pour redessiner toutes les cases dans leurs détails, réactualiser leurs décors et les motifs qui les habitent rend d'autant plus étonnante l'immuabilité de certains aspects. Les paramètres à la base de la composition interne de chacune de ces vignettes (cadrage, perspective, mise en scène, gestualité...) sont reconduits à l'identique et il en va de même pour l'organisation de leur co-présence dans l'espace de la planche.

Dans la bande dessinée comme dans les autres secteurs du champ culturel, il arrive donc qu'un auteur soit porté à vouloir offrir une version entièrement revue d'une de ses productions antérieures. Un auteur comme Maurice Tillieux n'hésitait pas à recycler certains de ses scénarios du cadre

des aventures de Bob Bang à celui de Félix et ses compagnons ou de celui de Félix à celui de Gil Jourdan. Le phénomène de l'«auto-remake» strict, réalisé par l'auteur lui-même, demeure certes relativement exceptionnel; il offre cependant un lieu d'observation précieux et peu exploité. En effet, dans cette opération de reprise d'une œuvre, quel est l'impact d'une maturité professionnelle accrue ? Ou, plus exactement, quels sont les niveaux et les zones du dispositif expressif qui seront principalement réinvesties ? Là aussi, les pratiques semblent se répartir en un large spectre. Nous nous contenterons ici d'en exposer brièvement deux exemples qui se polarisent de par leurs ambitions respectives.

#### De *Don Bosco*

D'avril 1941 à décembre 1942, l'hebdomadaire *Spirou* entreprit la publication de la biographie *Don Bosco* par Jijé. Le succès de l'album qui ne se démentit guère au fil des rééditions successives lui valu d'être entièrement redessiné en 1949 pour profiter pleinement des derniers progrès dans les techniques d'impression de l'époque, et de disposer d'une version en couleurs. Même si son format a pu varier durant sa prépublication, la première version se proposait dans un format dit « à l'italienne».

La planche disposait de trois bandes et, si la taille des vignettes n'était pas standardisée, leur nombre tournait généralement autour de la douzaine. La nouvelle version adopte le format plus traditionnel de la planche verticale et dispose désormais de trois bandeaux alors que le nombre moyen de vignettes se réduit singulièrement (entre 6 et 8). Si l'étude de cette reprise n'est pas achevée, elle révèle déjà certaines tendances. D'une part, la nouvelle version n'hésite pas à modifier la trame narrative en divers endroits, réduisant ou écartant certains épisodes, développant ou ajoutant quelques péripéties. D'autre part, la composition des cases (qui profite d'une documentation plus étoffée) atteste de la maîtrise graphique acquise entre-temps : tracé plus subtil des motifs et des personnages, modulation des zones d'ombres, variation accrue des perspectives et des plans, etc. Pourtant, à bien y regarder, cette dextérité nouvellement acquise n'affecte que modérément la dynamique de la

cohabitation des cases sur la planche, autrement dit sa dimension proprement tabulaire. Au contraire, pour une part importante, un modèle semble prévaloir qui tente de suivre l'unité diégétique du découpage des planches de la première version et de le redéployer dans le nouveau format.

À cet égard d'ailleurs, il n'est pas innocent que ces planches disposaient à l'origine d'un titre annonçant la thématique dominante. Ainsi, nombre des nouvelles planches vont conserver les motifs des premières et dernières vignettes de la planche initiale et, à l'aide d'un travail sur les dialogues et d'un resserrement visuel, condenser l'ensemble de la séquence dans les quelques vignettes qui les séparent. Le cas de la troisième planche est typique de ces procédés : scènes d'ouverture et de clôture se retrouvent dans la nouvelle version alors que l'ensemble de la séquence relatant l'opposition du frère est réduite de quatre à une seule case. Si, au sein des vignettes, la qualité graphique s'affirme nettement et que le travail sur la mise en scène s'y raffermi, l'impact sur l'organisation tabulaire demeure réduit. Les seuls indices à ce niveau semblent se trouver dans la fusion des deux premières vignettes pour former la case-bandeau qui chapeaute la nouvelle planche et, peut-être, dans l'inversion de la position du jeune agenouillé qui, maintenant, semble faire un écho significatif avec la posture du prêtre de la case clausulaire.

### À *Hunors*

Par contre, en prenant connaissance, dans l'album *Blues*, de la seconde version du récit *Hunors* proposée par Chantal Montellier, le lecteur aura pu mesurer l'ampleur radicale des modifications. Sans reprendre ici le détail d'une analyse disponible ailleurs (Sohet et Nguyen 2004), il est néanmoins possible d'illustrer brièvement comment, chez cette auteure, la dimension tabulaire se voit toujours soigneusement ajustée au projet narratif.

En partie inspirée d'un fait divers tragique, la première version d'*Hunors* (réalisée en 1977 et publiée dans les pages de *Charlie Mensuel*), est proposée au lecteur dans une facture relativement classique mais

soigneusement investie comme l'atteste le jeu de symétries et d'oppositions dichotomiques qui structure systématiquement la cinquième planche, tant au niveau thématique que formel (enfant/adulte, féminin/masculin, frêle/robuste, bras ligotés/ main expressive, bâillonnée, loquace, pièce nue/chapelle ornée, fond clair, fond sombre, plan moyen/plan rapproché, etc.) En outre, la figure christique, qui se veut l'écho de la position victimaire de la fillette se cautionne aussi du motif de la croix soigneusement dessiné dans le croisement des deux principales gouttières de la planche (et, par ailleurs, annonce le sort qui attend le prêtre, que l'on retrouvera dernière page, pendu par les pieds).



Fig. 4 *Hunors*  
 Planche 5, première version  
 © Chantal Montellier

Dans la seconde version d'*Hunors*, publiée deux ans plus tard au sein de l'album *Blues*, les modifications sont radicales et concernent autant le format, le style, l'étendue que la narration. La nouvelle version dispose d'un format plus vaste et se dote de quelques planches supplémentaires; elle est entièrement redessinée et recolorée, et s'étend désormais sur seize planches. Mais, à la base, la version de *Blues* se distingue essentiellement par un glissement déterminant qui concerne le mode narratif. Dans la première version, l'histoire nous était présentée avec la distance qu'implique une narration à la troisième personne où le lecteur assistait au mutisme forcé de la victime. Dans la nouvelle version, au contraire, on assiste à la prise en charge du récit par la protagoniste et l'histoire s'organise autour d'une focalisation interne. La tentative d'exposer le parcours intérieur, les états d'âme et les pensées de la jeune victime sera soutenue par une structure d'expression formelle soigneusement conçue où la restitution (scripturale) de la parole de l'autre s'accompagne d'une appropriation plastique éclatante. Alors que la version antérieure disposait d'une soixantaine de cases pour onze planches, les seize planches de la version parue dans *Blues* ne s'articulent plus qu'autour de seulement 21 vignettes. C'est donc à une reformulation de la dynamique vignettes/planche que nous assistons.



Fig. 5, *Hunors*  
Planche 12, seconde version  
© Chantal Montellier



Fig. 6 *Hunors*

Planche 13, seconde version

© Chantal Montellier





Fig. 7 *Hunors*  
Planche 14, seconde version  
© Chantal Montellier

Par exemple, la scène contenue autrefois en une planche s'étale ici en trois cases-plates qui proposent une déclinaison du motif central, celui de cette fillette à la posture quasi immobile, ligotée en camisole de force sur sa chaise. Cette réitération est soigneusement conçue pour que, au tournant de la page, la dernière vienne s'ajuster sur la première. Dans ce dispositif, ce sera sur les écarts entre les réitérations du motif que s'appuiera la trame narrative. Les deux versions bichromées sont espacées d'une monstration haute en couleurs, baroque dans sa composition, hallucinée dans son propos. Entre la première et la dernière planche apparaîtra, de fait, le fatidique bâillon. On l'aura compris, la pratique de la « reprise » chez Montellier prend son sens dans une réflexion sur les possibilités expressives du médium lui-même.

### **L'adaptation**

Le succès grandissant du manga en Occident ces dernières décennies aura mis de l'avant la singularité du défi que pose sa traduction. À la problématique, relativement classique, de la traduction proprement linguistique s'ajoutent en effet, des défis d'autre nature. Défis graphiques, notamment: comment traduire mais surtout redessiner les énoncés onomatopéiques? Défis pragmatiques aussi, liés à la modification du sens de la lecture. La réponse des éditeurs à cette dernière réalité varie mais, pour l'essentiel, peut se répartir entre deux alternatives : maintenir le sens de lecture original en y habituant le lecteur occidental ou tenter d'« adapter » les plates originales pour supporter une lecture occidentalisée (vectorisée de la gauche vers la droite). Cette dernière option, qui prend en réalité la dimension d'une véritable « traduction visuelle », pose la question de la « malléabilité » de la composition d'une plate. Elle se révèle d'un grand intérêt pour notre propos puisque c'est le principe même des logiques expressives de la tabularité qui se trouve mis de l'avant. Le sens et la portée d'une plate peuvent-ils survivre à une simple inversion dans l'ordre de consécution des vignettes ? Comment dans cette opération reproduire ou « traduire » des figures rhétoriques

proprement tabulaires? L'importance des enjeux implicites à ce questionnement s'est rapidement imposée et les témoignages, études (voir, notamment, Ceglia & Valeri 2000) ou colloques sur le sujet commencent à se multiplier<sup>iv</sup>. Sans prétendre ici rendre compte de la complexité et des nuances que révèlent ces contributions, il nous semble possible d'en pointer préalablement quelques aspects «par la bande», grâce à une situation relativement singulière.

À l'invitation de l'éditeur japonais, Edmond Baudoin, dessinateur français, a, deux années durant, publié des récits originaux dans le magazine *Morning* sur le mode de lecture du manga. Par la suite, l'essentiel de cette production s'est retrouvé traduit en français en deux volumes parus à l'Association. L'intérêt de ces planches, dans la perspective d'une étude sur les processus expressifs de la tabularité, est double. D'une part, elles permettent bien de questionner l'impact d'une modification du sens de la lecture sur le dispositif d'une planche mais, puisque, ici, l'auteur relève de la pratique de la bande dessinée et non du manga, elle neutraliserait en partie ce qui serait attribuable à une dominante culturelle. Par ailleurs, la «traduction / adaptation» pour le lectorat francophone ayant été réalisée par l'auteur lui-même, elle permet de mesurer plus finement ses efforts pour en restituer la portée originale. Ici encore nous aurons à nous limiter et concentrerons notre propos sur deux récits qui se trouvent repris dans le recueil *Salade niçoise* : «La Promenade des anglais» et «La villa des anges», soit un total d'une soixantaine de planches.

Tel que l'on pouvait s'y attendre, la comparaison des différentes versions laisse percevoir des efforts d'ajustement qui semblent essentiellement d'ordre culturel. Ainsi, on peut relever dans la version japonaise davantage d'énoncés descriptifs sur le contexte niçois : la configuration de la ville, l'origine du nom de «La Promenade des Anglais», etc. Le personnage de «La Promenade des Anglais» qui se prénomme François (pour Français ?) dans la version japonaise, rendosse en France celui de Mathieu auquel recourt régulièrement Edmond Baudoin en référence au personnage des *Chemins de la liberté* de Jean-Paul Sartre. Dans cette perspective encore, l'enfant au centre de «La villa des anges» s'«européanise» davantage selon les stéréotypes en vigueur (des yeux nettement moins étirés et bridés que dans la version originale) en même

temps que l'auteur passe d'un récit à la troisième personne au «je» assumé. Certains motifs se voient également atteints, par exemple la soucoupe volante adopte, dans la version française, la forme... d'un fer à repasser en guise de clin d'œil à des dessinateurs de science-fiction français. Par ailleurs, au niveau des ressources du dispositif, la version francophone a renoncé aux interventions de l'auteur dans les marges de la planche que, à l'instar de la pratique des prépublication nipponne, on trouvait dans la version originale<sup>v</sup>.

À s'attacher plus précisément au niveau de la composition des planches, plusieurs mouvements se laissent percevoir, certains n'étant pas sans créer quelque étonnement. Un premier décompte montre que, sur les soixante planches originales, pas moins de 48 planches ont été reproduites telles quelles dans leur découpage et leur présentation d'origine (sans inversion ou permutation). Cette donnée, qui peut surprendre en soi, s'explique en partie par le fait qu'une partie de ces planches (20 sur 48) étaient conçues sur le modèle de trois cases-bandeaux se succédant sur l'axe vertical de la planche. De ce fait, la consécution des vignettes demeurait intacte d'une version à l'autre. Certains impacts se laissent bien percevoir çà et là et certains ajustements tentent de les contrer. Par exemple, le déplacement, au sein même de la composition d'une case-bandeau, de certains dialogues ou récitatifs peut assurer leur lecture antérieurement ou ultérieurement à la perception de certains motifs graphiques pour maintenir le rythme souhaité. Néanmoins, malgré ces ajustements internes, quelques (rares) vignettes dont la perspective d'avant-plan/arrière-plan était plus significativement orientée de la droite vers la gauche se voient appauvries dans la nouvelle version.

Par contre, pour les 28 planches qui contenaient au moins un bandeau de plusieurs vignettes, le maintien du découpage initial aura bel et bien eu pour impact de modifier l'ordre de lecture des cases. Comment, dans ce cas, l'exposition du déroulement événementiel aura-t-elle pu se maintenir à l'identique ? À y regarder, on s'aperçoit que nombre de ces planches exposent en partie des scènes où le dialogue prime sur l'action. Il aura donc «suffi» d'intervertir ou de décaler les interventions dialoguées tout en maintenant l'ordre des cases pour que le déroulement diégétique et la composition tabulaire se maintiennent dans l'adaptation. Si l'effet se

jouait sur le vis-à-vis de deux planches, la plupart du temps, il pouvait se reproduire (mais inversé) comme nous avons déjà eu l'occasion de l'illustrer plus haut (cf. de l'esquisse au tracé). Mais cette opération n'est cependant pas toujours sans impact sur la perception de certaines dimensions du récit. La dynamique psychologique entre les personnages au sein de certains passages peut se voir légèrement altérée (l'initiation du dialogue ou un silence peut glisser d'un protagoniste à l'autre).

Sept des planches ont vu leur découpage initial modifié par inversion de l'ordre des cases au sein des bandeaux. Telle manœuvre restitue l'ordre séquentiel du déroulement diégétique. Elle modifie par contre les relations formelles éventuellement établies entre les vignettes et leurs voisines. Il est donc intéressant d'en évaluer l'impact au niveau des rhétoriques tabulaires ou les efforts pour tenter de les sauvegarder. Il est significatif de constater que l'essentiel des figures de la cohabitation mises en place par l'auteur retrouvent quasi systématiquement un écho dans la nouvelle version des planches. Des interventions graphiques pour réaligner un regard, ajuster au mieux des zones ou des traits concomitants de case à case y pourvoient régulièrement, attestant l'attention de l'auteur à ces dimensions.

Seules cinq planches affichent des modifications qui outrepassent l'ordre et la composition des vignettes initiales. En réalité l'une d'entre elles se manifeste simplement par sa... disparition. Planche d'épilogue sans grand intérêt narratif, son élimination semble se légitimer dans un souci d'équilibre narratif. Pour deux des autres planches, la modification se réduit au remplacement d'un bandeau de deux vignettes par une seule case-bandeau ce qui contourne le problème de l'ordre de la lecture. Dans cette opération, une des nouvelles cases-bandeaux sera conçue pour créer une rime visuelle avec sa voisine du bas, inexistante auparavant.

Les deux dernières planches à avoir été modifiées méritent que l'on s'y attarde plus spécifiquement dans la mesure où leur reformulation exacerbe, mais de façon contrastée, certains enjeux de la rhétorique tabulaire.

Prise isolément la nouvelle facture de la deuxième planche de «La Promenade des Anglais» semble sortir renforcée de sa recomposition.



Fig. 8 *La Promenade des Anglais*  
Planche 2, version japonaise  
© E. Baudoin et Kodansha



Fig. 9 *La Promenade des Anglais*  
Planche 2, version française  
© E. Baudoin et L'Association

Elle maintient les lignes de force qui tramaient sa première version : l'apparition de la jeune fille suivie de la réaction des jeunes gens pour le niveau thématique et, au niveau de la composition, le croisement des deux diagonales offrant chacune un rapprochement de plan sur les protagonistes. De plus, l'inversion des vignettes au niveau des bandeaux aura permis de créer un effet heureux avec le hors case dans le premier d'entre eux. En redessinant la première vignette, l'auteur y a aménagé une large zone vierge (au détriment du «réalisme» de l'arrière fond) qui, en trouvant un écho soigneusement ajusté dans la seconde case, les lie et suggère une scène commune. Ce faisant, le regard des jeunes hommes se trouve dorénavant directement orienté vers la jeune fille. Pourtant, force est de le constater: tel «gain» au niveau de la rhétorique tabulaire se trouve quelque peu minimisé lorsque cette planche est replacée dans son contexte panoptique, en vis-à-vis avec la première planche.







週末の夜、僕は仲間連れられて喧噪けんそうの中なかにやってきました。



おい待て  
今入って  
来た子見ろよ

もう行こうぜ  
飽きたよ

情報かぶり寄りのコンサート デビュー曲「ミシェール」が世界的に大ヒット中の、アンドルー・ドナルズの来日が決定。東京公演は、6/4(日)～6(火)の3日間、新宿リキッドルームにて開催。ジャマイカ生まれだけあってレゲエをベースにしつつも、ジャンルにとらわれず、ロック、ソウル、ポップスとさまざまな音楽性を見せる彼のステージは、見るものを圧倒すると評判。料金は6500円。☎ウッド音楽事務所 ☎03-3402-5999。 248

Fig. 10 *La Promenade des Anglais*  
Planches 2 et 1, version japonaise  
© E. Baudoin et Kodansha



Fig. 11 *La Promenade des Anglais*  
 Planche 1 et 2, version française  
 © E. Baudoin et L'Association

Dans la version japonaise, la composition interne de deux cases de la première planche était construite pour ajuster le regard des personnages à l'apparition de la jeune fille dans la planche suivante alors que, dans la nouvelle version, ils lui tournent bien malencontreusement le dos et, à suivre la direction induite par leur regard, le lecteur débouchera dorénavant sur le vide de la marge.

Les autres modifications d'importance concernent la quinzième planche du même récit.



Fig. 12 *La Promenade des Anglais*  
 Planche 15, version japonaise  
 © E. Baudoin et Kodansha



Fig. 13 *La Promenade des Anglais*  
Planche 15, version française  
© E. Baudoin et L'Association

Assez curieusement, la version adaptée modifie la séquence des vignettes du premier bandeau en maintenant l'ordre des autres. Si la version proposée dans la version francophone assure bien une cohérence narrative dans sa construction, elle ne peut guère laisser deviner la singularité expressive qu'offrait la version première. Au niveau du déroulement diégétique, on notera ici les effets mentionnés plus haut d'un décalage dans le dialogue initial. La ponctuation fine de l'évolution de la réaction des personnages s'y trouve largement gommée. Dans les trois premières cases de la version de *Morning*, attention, inquiétude, ouverture s'y succédaient. À la première intervention du jeune homme (« Vous ne pleurez plus », case 2), répondait le silence de la jeune fille. Phase silencieuse encore du jeune homme à la pensée évidée (case 6), avant ce « Vous souriez » qui souligne la transformation qui vient se s'ébaucher dans la mimique de la jeune fille et qui permettra le rapprochement des deux personnages à la dernière vignette. Dans la version francophone, la réitération des tentatives d'amorce relationnelle se verra simplifiée, l'évolution des réactions a est évincée (elle sourit bien dès la 3<sup>o</sup> vignette) et le silence de la 6<sup>o</sup> case explicité.

Au niveau tabulaire, on l'avait signalé, une inversion dans l'ordre de présentation des vignettes n'est que rarement sans conséquences pour les figures rhétoriques construites sur leur cohabitation. Cette séquence qui voit ces deux êtres s'apprivoiser peu à peu se trouve, dans la version première, magnifiquement soutenue, au niveau de l'économie tabulaire, par une organisation réfléchie des motifs et des vignettes qui les contiennent. Un dispositif que la version ultérieure ne parvient plus à maintenir. Dans la planche déposée au magazine *Morning*, l'occupation particulière de l'espace de la planche par les personnages n'aura échappé à personne. Les monstrations de la jeune fille se succèdent sur la frange gauche de la planche et la montrent d'abord proprement appuyée au bord même de la case, proche de la marge centrale du volume. À l'opposé, sur la droite de la planche, une « colonne », soigneusement alignée à travers les deux premiers bandeaux, déroule d'abord les trois gros plans des yeux du jeune homme puis s'élargit progressivement au visage avant de déboucher, dans la dernière case, sur une vue plus complète du personnage penché

vers son interlocutrice. Dans cette disposition remarquable, l'évolution des attitudes de chacun des personnes se laisse clairement retracer dans leur alignement vertical et, au sein de la vignette clausulaire, leur rapprochement se mesure à la distance qu'ils acceptent de mettre entre eux et les marges de la planche. Ici encore, figures et figuration se confortent mutuellement.

### **Retour à la planche**

L'importance des figures de la cohabitation n'est plus à démontrer. Au terme de son ouvrage, Renaud Chavanne ne pouvait que souligner avec force «en quelle mesure la composition, l'art d'assembler les vignettes sur la bande (ou, chez d'autres auteurs sur la planche) participe autant que la figuration à l'élaboration du discours » (Chavanne 201).

Certes, par leur dimension parcellaire, les quelques annotations qui précèdent, ne peuvent en rien prétendre offrir un constat définitif, voire même réellement significatif. Mais, des exemples qui précèdent, on ne peut manquer de souligner cette difficulté réelle de transposer des figures de la cohabitation lors d'adaptation ou de reformatage, à moins de repenser radicalement la conception de la planche elle-même. Conscients de cette difficulté, certains, on l'a vu plus haut, ont préféré en conserver l'organisation plastique originale et réorganiser drastiquement la répartition des données scripturales. Les traces de la «pratique de la planche» commentées ici nous rappellent que la planche ne peut que rarement se réduire à la seule logique de la consécution. À l'instar de tout système complexe, la modification d'un seul des éléments constitutifs de la planche entraîne le plus souvent des conséquences significatives. En cela, l'étude détaillée des figures de la cohabitation n'en devient que plus opportune. De plus, nous osons espérer que, développées et affinées, de telles perspectives puissent contribuer à l'étude des spécificités culturelles dans la pratique de la bande dessinée.

## Notice

**Philippe Sohet** est vice-doyen aux études de la Faculté de Communication de l'UQAM (Montréal), où il enseigne aussi la bande dessinée. Il est l'auteur de plusieurs livres sur la question, notamment *L'ambition narrative : parcours dans l'œuvre d'Andreas* (XYZ, 1999, en collaboration avec Yves Lacroix), *Entretiens avec Edmond Baudoin* (Mosquito, 2001) et *Images du récit* (PUQ, 2007)

Courriel : [sohet.philippe@uqam.ca](mailto:sohet.philippe@uqam.ca)

## Ouvrages cités

- Ceglia, Simonetta & Valerio Caldesi Valeri, «Maison Ikkoku», *Image [&] Narrative*, août 2000, accessible à : <http://www.imageandnarrative.be/narratology/cegliavaleri.htm>.
- Chavane, Renaud, *Edgard P. Jacobs & Le secret de l'explosion*, Montrouge, PLG, 2005.
- Fresnault-Deruelle, Pierre. 1971. «Une unité commerciale de narration: la page de bande dessinée». *La Nouvelle Critique*, n° 44, mai, repris dans *Récits et discours par la bande*, Paris, Hachette, 1977.
- Fresnault-Deruelle, Pierre, «Du linéaire au tabulaire» dans *Communication*, n° 24, Paris, 1976.
- Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, coll. «Formes sémiotiques», Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- Peeters, Benoît, *Case, planche, récit*, Tournai, Casterman, 1991.
- Sohet Philippe et Yves Lacroix, «Images de la narration» dans, *L'ambition narrative. Parcours dans l'œuvre d'Andreas*, Montréal, coll. Documents, XYZ, 1999.
- Sohet, Philippe et Nhu-Hoa Nguyen, «Redire, refigurer : traces et cicatrices dans Hunors» dans *Belphegor*, vol. IV, n° 1, novembre 2004, accessible à : [http://etc.dal.ca/belphegor/vol4\\_no1/articles/04\\_01\\_Sohet\\_redire\\_fr.html](http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Sohet_redire_fr.html)

## Origine des illustrations

- Baudoin, Edmond, «La Promenade des Anglais» et «Villa des anges», premières publications dans *Morning*, Tokyo, Kodansha éditeur, 1995; versions françaises dans *Salade niçoise*, Paris, L'Association, 1999.
- 2004.
- Montellier Chantal, «Hunors» (première version), dans *Charlie Mensuel*, n° 100, mai 1977, 11 pl. p. 41-51, couleurs.
- Montellier, Chantal, «Hunors» (nouvelle mouture), dans *Blues*, Kesselring éditeur, Paris 1979, n. p.



## Notes

<sup>i</sup> *Work in progress*, les quelques notes qui suivent s'inscrivent dans le cadre des recherches menées par le GERI (Groupe d'étude des récits en images). Si elles concernent ici essentiellement la «pratique de la planche», elles procèdent cependant d'un projet plus large qui, ultimement, visera à cerner certaines des spécificités expressives des productions relevant du manga. Les principales caractéristiques dans l'utilisation des ressources expressives du médium et le contexte des entreprises culturelles qui pourrait en expliquer les choix constituent les principaux objectifs de cette recherche.

<sup>ii</sup> L'étude méticuleuse de Renaud Chavanne aura montré, par exemple, que, chez Jacobs, la fusion (verticale) entre deux bandeaux a été rapidement abandonnée (présente huit fois dans le seul *Rayon U*, elle ne sera plus utilisée qu'à sept reprises pour tout le reste de son œuvre). Par contre la fragmentation verticale d'une case (en deux cases superposées) devient une de ses marques stylistiques dès le *Secret de l'Espadon*.

<sup>iii</sup>. Paru initialement dans le magazine japonais *Morning*, ce récit a été repris ensuite (mais amputé d'une planche) dans *Salade niçoise*, Paris, l'Association, 1999.

<sup>iv</sup>. On peut imaginer tout l'intérêt d'une étude qui tenterait de comparer le degré de difficulté dans l'adaptation d'une culture à l'autre. Le manga s'adapte-t-il plus aisément à la bande dessinée qu'une bande dessinée s'adapterait au manga? Ce faisant, ce serait sans doute l'importance et la spécificité des procédés tabulaires qui pourraient émerger.

<sup>v</sup>. Ainsi, par exemple, dans la marge de la deuxième planche japonaise de «La promenade des Anglais», on peut lire « *L'été, sur la Promenade des Anglais, on croise des filles magnifiques. Je m'y promène souvent, mais, croyez le ou non, ce n'est pas tant pour ces beautés que pour admirer les vagues. D'ailleurs je préfère la mer en hiver, lorsqu'il n'y a quasi personne.* Edmond Baudoin» (Nous traduisons)