

**Adaptation des textes et parodies :**  
**quels enjeux et quelles limites ?**  
*Cas de la BD d'Hergé "Les Aventures de  
Tintin"*

**Text's adaptation and parodies:**  
*limits and issues. The case of Hergé's comics*  
*The adventures of Tintin*

**Dr Riadh GHESSIL\***,  
**Université de Boumerdès**  
**(Algérie),**  
[riadghessil@yahoo.fr](mailto:riadghessil@yahoo.fr)

Date de soumission : 22.02.2022

Date d'acceptation : 26.02.2022

Date de publication : 31.03.2022

**Ex**  
**PROFESSO**

*Volume 07 / Numéro 01 / Année 2022*

\* - Auteur correspondant.

**Résumé**

Dans la présente contribution, il s'agit d'approcher l'une des diverses formes d'intertextualité qui est « l'adaptation » du point de vue sémio-narratif et la « la parodie » comme forme extrême de l'hypertextualité. Nous nous interrogeons sur les limites entre les adaptations et les œuvres originales sur le plan de la forme et celui du contenu.

À travers des exemples d'adaptations et de parodies de la bande dessinée d'Hergé Les Aventures de Tintin, nous allons tenter d'analyser les liens entre l'œuvre originale et ses adaptations. Ce faisant, nous focaliserons notre intérêt sur la parodie en tant que genre particulier d'adaptation à travers les BD d'Hergé qui ont fait l'objet de plusieurs dizaines d'adaptations allant jusqu'à la parodie extrême.

**Mots-clés :** adaptation ; parodie ; Hergé ; bande dessinée ; Tintin ; intertextualité

**Abstract**

The present paper explores one of the diverse forms of intertextuality, which is "the Adaptation" from the perspective of narrative semiotics, as it approaches "the parody" as an extreme form of hypertextuality. We investigate the limits separating adaptations and original works in terms of form and content. We will attempt to analyze the links between the original work and its adaptation, through examples of adaptations and parodies in Hergé's Adventures of Tintin.

**Keywords:** intertextuality; parody; adaptation ; Tintin ; Comics ; Hergé.

Url de la revue :

<https://www.asjp.cerist.dz/en/Prentati onRevue/484>

## **INTRODUCTION**

Dans cet article, en adoptant une approche sémio-narrative comparative, nous voulons confronter les différentes formes de l'adaptation des textes pour en explorer les nuances, les enjeux et en déterminer les limites. De même, nous tenterons de déceler les techniques et les visées de la parodie comme extrême type d'adaptation. Ainsi nos interrogations s'articulent autour de deux notions fondamentales, à savoir l'adaptation et la parodie : quels liens le texte adapté entretient-il avec l'œuvre originale ? Comment la forme et le contenu de l'adaptation s'articulent-ils, autour de l'œuvre originale ? Est-il possible d'adapter le contenu sans la forme ou la forme sans le contenu ? Y a-t-il des normes et des limites pour l'adaptation des textes ? Outre l'enjeu ludique, quels sont les autres enjeux de la parodie ?

Tout d'abord, concernant le lien entre l'œuvre originale et le texte adapté, nos lectures et nos préexamens du corpus nous ont permis de postuler que le lien entre les deux textes diffère d'un auteur à un autre. Pour ce qui est de l'adaptation de la forme sans le contenu, nous supposons, a priori, que c'est possible. De même, nous pouvons éventuellement avancer l'hypothèse que le contraire serait aussi possible.

L'objectif premier de cet article est de mettre en évidence et de comparer les différents types d'adaptation des textes. Il vise également à vérifier si l'adaptation peut s'opérer sur un seul plan sémiotique ou si elle doit inclure les deux plans en même temps. Notre corpus n'est constitué que de bandes dessinées. Par souci de cohérence, abstraction sera faite de l'adaptation en dessin animé et des adaptations cinématographiques qui requièrent une méthode d'analyse et de travail différente qu'il n'est pas possible de réunir dans un article.

Il s'agira d'une perspective, rappelons-le, sémio-narrative s'inspirant de la théorie greimacienne et des travaux de J. Courtès, mais aussi de ceux de G. Genette. Nous nous inspirons également dans cette étude de la démarche méthodologique des travaux de D. Maingueneau et de M. Guidère. Nous ambitionnons, par cette étude, d'approcher un thème original sur un corpus très peu exploité ayant des caractéristiques singulières. Il s'agit de la bande dessinée d'Hergé qui a fait l'objet de multiples adaptations et parodies, mais qui a fait l'objet de peu d'études académiques notamment en sémiotique narrative.

Pour convenir au goût du jour ou à un nouveau moyen de diffusion, il est généralement souhaitable d'adapter l'œuvre originale ; mais cette transposition risque de changer certains composants de la trame narrative et de nuire éventuellement à sa qualité. Cela étant, cette mise à jour de l'œuvre la ravive et lui redonne de l'éclat et un nouvel horizon de diffusion.

À travers cette étude, nous voulons vérifier l'impact des adaptations, mais aussi des parodies sur la bande dessinée d'Hergé. Serait-ce une valorisation de l'œuvre originale ? La parodie, peut-elle servir l'œuvre originale ? Doit-on lutter contre les parodies ou les encourager ?

### **I. DE L'ADAPTATION DES TEXTES**

L'adaptation, cette notion fourre-tout, d'après Guidère (2016 : 87), a pris de multiples formes qu'elle devient presque impossible à cerner. Tout d'abord, elle est : « *la traduction très libre d'une pièce de théâtre, comportant des modifications nombreuses qui la mettent au goût du jour* » (Le Petit Robert 2012). Elle signifie, également, « *la transposition à la scène ou à l'écran d'une œuvre d'un genre littéraire différent.* » (Ibid.) Elle renvoie aussi à la réécriture, dans le même genre, d'une ancienne œuvre littéraire qui a déjà connu un succès afin de la raviver et de lui offrir une nouvelle portée.

En dépit de la variété de ses formes, l'adaptation a un seul objectif commun qui consiste à rentabiliser de nouveau une œuvre plus ou moins ancienne en l'adaptant au goût d'un nouveau public. Si pour Santoyo (1989 : 104), elle est une forme de naturalisation visant à produire le même effet que l'œuvre originale, pour Brisset (1986 : 10), c'est un processus de reterritorialisation du texte de départ.

Connue depuis l'antiquité, l'adaptation se faisait du conte populaire au roman, du roman au théâtre, du théâtre au cinéma ou inversement, de la bande dessinée au dessin animé ou au cinéma, etc. Cela étant, elle est un procédé de réécriture très délicat qui nécessite la double maîtrise de ce que nous préférons appeler « le genre source » et « le genre cible ». C'est pour cela que nous avons jugé indispensable de tenter de dresser une typologie de l'adaptation des textes.

### **I.1. TYPOLOGIE D'ADAPTATION DES TEXTES**

Dès sa genèse, l'adaptation était considérée comme une sous-catégorie de la traduction qui s'est immédiatement répartie en deux types principaux selon Guidère (2016 : 87) :

*« Depuis l'Antiquité, Cicéron (106-43 av. J.-C.) et Horace (65-08 av. J.-C.) ont distingué deux manières de traduire pour l'interpars : soit reproduire l'original mot à mot (c.-à-d. être fidèle à la lettre), soit le reprendre de façon plus libre, c'est-à-dire « l'adapter ». L'opposition fidélité versus liberté va être débattue tout au long du Moyen Âge, sans vraiment donner droit de cité au traducteur adaptateur. »*

Ce n'est qu'au XVIIe siècle que l'on accorde la liberté de traduire et d'adapter les œuvres littéraires étrangères au goût de l'époque pourvu que l'on respecte la dimension esthétique. Même si cette question a fait l'objet d'une interminable polémique, l'on s'accorde souvent sur la nécessité du respect de l'œuvre originale.

Au XXe siècle, « l'adaptation est considérée comme un procédé technique de traduction parmi d'autres » (Guidère, 2016 : 87). Cependant, elle représente un type de traduction incontournable dans certains genres à l'exemple de la publicité et du théâtre où « elle constitue un processus de reterritorialisation de l'original » (Brisset, 1986 : 10). Afin d'établir une typologie logique et cohérente des adaptations des textes, il faut prendre en considération plusieurs facteurs en rapport avec la forme et le contenu du texte original (hypotexte pour Genette) et le texte adapté (hypertexte) dont les principaux sont :

–Le lien entre l'adaptation et l'œuvre originale : le degré de la fidélité de l'adaptateur à l'œuvre originale.

–Le genre source et le genre cible : s'agit-il d'une adaptation dans le même genre ou d'un passage d'un genre à un autre ?

–La traduction ou le maintien de la langue de l'œuvre : s'agit-il d'une traduction ou d'une adaptation dans la langue d'origine ?

Tenant compte de ces facteurs dont certains sont en rapport avec la forme et d'autres avec le contenu du texte, nous pouvons dresser un éventail très sommaire des types d'adaptations connues dans le domaine des lettres et des arts :

–Le premier type principal englobe les adaptations fidèles au contenu, mais qui transposent un texte d'un genre à un autre : du roman à la comédie musicale, du roman au cinéma, du roman au théâtre, de la poésie à la chanson, etc. Dans la plupart de ces cas d'adaptation, les auteurs adaptateurs opèrent des changements sur la forme de l'expression tout en restant plus ou moins fidèles au contenu.

–Le deuxième type principal réunit les adaptations des œuvres dans le même genre pour un nouveau public d'une autre époque ou de la même époque, mais d'âge différent. (Roman/roman pour enfant) ou (théâtre/théâtre pour enfant). Selon le public ciblé, l'auteur se soucie moins de sa fidélité à l'œuvre originale ; l'essentiel pour lui c'est de convenir au goût du jour.

–Le troisième type principal d'adaptation est la traduction qui, outre la nécessité de la fidélité maximale à l'original, sollicite la créativité langagière du traducteur qui doit préserver à la fois la dimension esthétique et le contenu de l'œuvre traduite en passant d'un système linguistique à un autre.

En plus de ces trois principaux types d'adaptations et tenant compte de mêmes facteurs sus-cités, il existe plusieurs autres nés des croisements possibles entre ces types. Néanmoins, la tâche de l'auteur rédacteur ou traducteur est doublement guidée par le souci majeur de la fidélité au contenu d'une part, et le besoin d'accommoder l'œuvre au goût du jour en apportant les changements nécessaires et sa touche personnelle à l'œuvre, d'autre part. Cette activité est alors davantage de l'ordre de la recréation que de la traduction ou de la rédaction. Cela nous conduit à nous interroger sur les procédés techniques de l'adaptation.

## **I.2. PROCÉDÉS TECHNIQUES D'ADAPTATION**

Afin de répondre aux nouveaux besoins communicationnels et d'ajuster l'œuvre au nouveau public, l'auteur peut exercer plusieurs transformations sur la forme et le contenu du texte original dont les principales sont :

### **I.2.1. Le remplacement**

Il s'opère sur les deux plans sémiotiques. Pour (Genette :1982), il s'agit de substituer un élément inconvenant ou choquant du contenu à un autre plus décent pour adapter un texte à un très jeune public ou à un public d'une culture différente. Il peut concerner également un élément de la forme intraductible à l'exemple des onomatopées ou de certains textes religieux. De même, il peut consister à remplacer un élément obsolète de la trame narrative par un autre plus à la mode à l'exemple d'un moyen de transport ou de communication. Ce genre d'adaptation est une mise à jour d'un texte pour l'aménager à une nouvelle époque et un nouveau public.

### **I.2.2. L'adjonction**

Il consiste à ajouter des éléments nouveaux ou à les superposer à la trame narrative, donc au contenu, pour la raviver ou l'accommoder par des passages descriptifs, explicatifs ou narratifs qui visent à rendre le texte plus accessible à un nouveau public. À titre d'exemple, en transposant une Fable à un récit en prose, il est impératif de lui ajouter des notes explicatives sur des éléments culturels que les enfants d'aujourd'hui ignorent.

### **I.2.3. L'autocensure**

Elle concerne autant la forme que le contenu ; elle consiste à supprimer préalablement ce qui risque d'être censuré par les autorités politiques et juridiques notamment lorsqu'il s'agit d'une traduction pour un public ethniquement et géographiquement différent. Pour Genette (1982), l'adaptateur doit supprimer des expressions vulgaires ou des scènes obscènes pour un public très jeune.

### **I.2.4. La transformation**

Pour Sangsue (1994), il s'agit de restructurer un texte pour lui donner une nouvelle forme sous l'influence du contexte. Le remodelage peut concerner le contenu et la forme séparément ou en même temps pour passer d'un genre de texte à un autre ou d'un public à un autre. Le texte tragique peut devenir dramatique ou inversement. L'exposé de ces procédés d'adaptation nous mène à notre interrogation principale sur

le degré de liberté de l'adaptateur : à quel point le traducteur adaptateur est-il libre dans son ouvrage ? Quel serait le fruit d'une liberté inconditionnelle de l'adaptation ? Bien que pour le cas de la traduction, les règles semblent éthiquement préétablies, pour l'adaptation, il est presque impossible de tracer des limites de la transformation des textes qui ferait office de censure. Par conséquent, des formes extrêmes d'adaptation ont vu le jour dont la parodie qui est au cœur de notre problématique.

## **II. LA PARODIE**

Considérée communément comme forme extrême de l'adaptation des textes, la parodie est d'après le Littré (2020) : « *l'imitation burlesque d'une œuvre sérieuse* ». Elle est également : « *un ouvrage, en prose ou en vers, où l'on tourne en raillerie d'autres ouvrages, en se servant de leurs expressions et de leurs idées dans un sens ridicule ou malin* » (Ibid.). Généralement, l'intention de l'auteur de la parodie est la moquerie sarcastique du texte parodié. Pour Genette (1982 : 40), elle est un « *Détournement de texte à transformation minimale* ». La première intention de l'auteur de la parodie est de détourner un texte. Elle peut encore être une « *Transformation ludique d'un texte singulier* » (Genette, 1982 : 202). Dans ce cas, il est question d'amusement et du caractère ludique inhérent à la parodie.

Pour Sangsue (1994 : 73), la parodie correspond à une « *Transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier* ». Le propre de la parodie par rapport à d'autres formes de critique en action tient dans l'équilibre entre une imitation ou une citation proche et un remplacement du texte cible accompagné d'un effet comique (Sangsue, 1994 : 51). En revanche, du point de vue linguistique, Maingueneau (1991) considère la parodie comme un rapport de texte à texte fondé sur une « *stratégie de réinvestissement d'un texte ou d'un genre de discours dans d'autres* ». Pour lui, l'objectif de l'auteur est de disqualifier l'hypotexte en usant de moyens textuels ciblés. Il s'agirait pour lui d'une authentique stratégie de « *subversion* » visant à créer de la polémique autour d'une œuvre, d'un auteur ou d'un courant de pensée littéraire ou artistique.

Ceci dit, comme nous tenterons de l'expliquer dessous, outre cette intention de disqualification, la parodie peut avoir une visée comique. D'ailleurs, nous estimons que c'est sa vocation première. Par conséquent, les dimensions critique et polémique de la parodie basées sur la rupture avec le texte parodié ne peuvent être prépondérantes d'autant plus que cette notion même de rupture est à remettre en cause du fait que le texte parodique est fondé essentiellement sur le schéma actantiel de ce que Genette (1982) appelle l'hypotexte.

Étant d'ailleurs une forme d'humour, la parodie vise d'abord à faire rire son public sans nuire forcément à l'auteur ou au texte soumis à l'adaptation. Selon Genette, la fonction ludique est la plus dominante dans les parodies qui visent « *une sorte de pur amusement ou exercice distractif, sans intention agressive et moqueuse.* » Vis-à-vis du texte imité ou transformé (Genette, 1982 : 43). Il s'agit pour lui d'un jeu de conversion d'un texte singulier. Pour lui, la parodie est une forme ludique de l'hypertextualité avant d'être une forme de polémique. Elle est une sorte d'imitation pour divertissement d'une œuvre littéraire oscillant entre le simple jeu de transformation textuelle et le rabaissement de l'œuvre originale par un décalage comique.

Elle se distingue du pastiche qui n'est que simple imitation par son caractère innovateur et transformationnel. Sangsue (1994) propose l'élargissement de la définition de Genette dans son essai sur la parodie vers le comique et le satirique. La parodie se sert du cadre spatiotemporel, des personnages, du style ou de tout le schéma actantiel d'un récit ou d'une œuvre pour s'en moquer.

### **II.1. Techniques de la parodie**

Dépendant du genre du texte parodié et l'époque de la parodie, il existe plusieurs techniques et stratégies d'adaptation parodique des textes, dont les principales, pour Reuter (1984), sont : l'inversion, l'exagération caricaturale par l'accentuation d'un trait d'un ou de plusieurs personnages, l'anachronisme par l'introduction d'un élément sans rapport avec

l'époque de l'histoire ou par des transferts temporels de l'histoire dans une autre époque, les transferts spatiaux, les plaisanteries, les jeux de mots et les interventions du narrateur adressées au lecteur. Ceci dit, selon Maingueneau, les deux principales techniques connues de la parodie sont l'exagération et l'inversion. Cette authentique stratégie comique de subversion vise d'abord à créer de la polémique. Elle se fonde, entre autres, sur l'inversion et l'exagération des caractéristiques appartenant au sujet parodié, mais aussi par le détournement sémantique.

### **II.1.1. Le détournement comme stratégie de parodie**

Parmi les techniques employées en parodie dans les différents genres textuels, le détournement sémantique est considéré comme la plus pertinente et la plus utilisée puisqu'il permet à l'auteur de montrer sa créativité langagière : il consiste à détourner le sens initial d'un segment de phrase ou d'un syntagme entier pour lui donner un sens subversif par l'insertion d'un élément incongru, par figement ou défigement des syntagmes. Il y a divers genres de détournement. Cependant, Grésillon et Maingueneau (1984 : 116) ont proposé une classification basée sur cinq critères : la modification d'un phonème, la modification d'un terme, le fait d'ajouter un élément nouveau, la négation et la fusion.

### **II.1.2. La parodie par anachronisme**

En plus du détournement, l'une des techniques les plus fréquentes de la parodie est la création d'une confusion temporelle dans les structures narratives qui engendre souvent une situation d'anachronisme ayant un effet humoristique. Étymologiquement, l'anachronisme est une erreur qui fait placer un événement avant ou après sa date ; c'est une confusion de dates entre des époques différentes. En tant que procédé rhétorique, il est généralement employé intentionnellement pour créer un effet humoristique en créant une situation contradictoire où cohabitent ancien et moderne.

### **II.2. Parodie de la forme et/ou parodie du contenu.**

Selon Genette (1982 : 19), le terme parodie est un « lieu de confusion » : cette confusion est due principalement aux divers usages qu'en font les parodistes et les critiques indistinctement qui ont donné à ce concept une acceptation très vaste. Qu'il s'agisse de détournement subversif, de transformation ludique, de simple imitation de style ou de transposition sérieuse, on parlait indifféremment de parodie.

Ceci dit, suite à l'épanouissement puis l'éclatement du « genre » vers la fin du XXe siècle, il a fallu mettre un terme à cette confusion. Ainsi, plusieurs contributions ont vu le jour ce qui lui a permis de se distinguer des autres pratiques hypertextuelles majeures comme le travestissement, le pastiche, la charge et la forgerie. Néanmoins, comme le montre le tableau illustré suivant, la différence entre la parodie et le travestissement n'est pas très évidente.

**Tableau 1 (Genette, 1982 : 45)**

Régime	Ludique	Satirique	Sérieux
Relation			
Transformation	PARODIE Chapelain décoiffé	TRAVESTISSEMENT Virgile travesti	TRANSPPOSITION Le Docteur Faustus
Imitation	PASTICHE L'Affaire Lemoine	CHARGE À la manière de...	FORGERIE La suite d'Homère

Dans les deux cas sus-cités et dans les autres formes d'intervention sur le texte, il est question d'une réécriture et d'un détournement pour lui donner une nouvelle signification que ce soit une modification de l'expression (style) ou une transformation du contenu (sujet). De même, la limite entre l'imitation et la transformation n'est pas bien précise. C'est pour cela que nous nous sommes interrogés sur la possibilité de modifier l'un des deux plans sémiotiques (expression et contenu) sans toucher à l'autre.

Nous avons avancé l'hypothèse de la possibilité des deux cas et c'est ce que nous allons vérifier dans les lignes qui suivent. Néanmoins, pour nous, « Parodie » sera considérée comme terme générique des autres genres d'adaptation de la bande dessinée.

### **III. APPROCHE SÉMIOTIQUE DE LA PARODIE DE LA BANDE DESSINÉE D'HERGÉ**

Afin de mieux appréhender les enjeux de l'adaptation parodique de la bande dessinée d'Hergé, nous allons analyser quelques parodies des plus connues. Le choix de ses travaux est, à la fois, thématique et chronologique en retraçant brièvement l'histoire de la parodie pour mieux comprendre ses enjeux et sa mise en œuvre dans la transformation d'une bande dessinée classique. S'agit-il d'enjeux financiers, idéologiques, politiques ou autres ? Nous espérons que l'analyse nous permettra d'éclairer les formes de la parodie, cerner ses enjeux et décrire les mécanismes sémiotiques qui y sont mis en œuvre. Nous espérons également que les réponses qu'elle apportera pourront nous servir à l'appréhension des enjeux de l'adaptation sous différents angles.

De tous les personnages de bande dessinée européenne, selon Groensteen (2010 : 136), Tintin est celui qui a le plus inspiré et continue de susciter plus d'imitations satiriques et cela est dû principalement à sa célébrité, mais également à plusieurs autres raisons, dont la simplicité du style de dessin d'Hergé (ligne claire) et des traits graphiques et moraux de son personnage Tintin. Donc, il y a matière à parodier l'expression et le contenu. Par ailleurs, les polémiques que les albums d'Hergé ont créées et les thèmes traités avec des prises de position controversées de l'auteur sont des facteurs déclencheurs de vives critiques. Par conséquent, la première parodie de Tintin remonte à 1944 d'après le même auteur.

Ceci dit, depuis la libération de la Belgique, des dizaines d'albums parodiques ont vu le jour dans le domaine franco-belge, tirés généralement de façon illégale à un nombre limité et dans lesquels Tintin est tantôt drogué, tantôt condamné pour sa xénophobie, sa misogynie, son anticommunisme, etc. Certains auteurs parodistes sont même allés plus loin en représentant un Tintin pervers et homosexuel (Groensteen, 2010 : 147).

Après le décès d'Hergé en 1983, les héritiers ayant bloqué toute reproduction, détournement, hommage non autorisé ou contrefaçon, l'on assiste à un éclatement sans précédent des parodies qui ont d'abord ciblé le mercantilisme des héritiers d'après Groensteen (2010 : 137). Selon lui, il y aurait plus d'une centaine de parodies recensées très différentes les unes des autres. Cela étant, dans la présente contribution, ce n'est pas le nombre qui importe le plus vu qu'il s'agit d'une étude de contenu. Ce qui nous intéresse, c'est la diversité des pratiques parodiques stylistiques et des méthodes de (re) production : quels sont les formes et les enjeux de ces adaptations ? S'agit-il de parodies de l'expression ou du contenu ? L'enjeu ici, sera de montrer par une série d'exemples connus d'adaptations parodiques comment les

différents auteurs, en partant d'un même hypotexte et en utilisant la même substance graphique parviennent à produire des hypertextes très différents les uns des autres.

En considérant l'ordre chronologique qui n'est pas de moindre importance, nous avons constaté que la première parodie parue en 1944 a concerné le premier album d'Hergé Tintin au pays des Soviets publié en 1929. Il a été parodié de façon anonyme dans La Patrie sous l'intitulé Les Aventures de Tintin aux Pays des nazis. Il s'agit de quelques planches éditées par L'Insoumis à destination des Belges dans un fascicule intitulé La galerie des Traîtres. Dans cette parodie, est remise en cause la question de la publication sous l'occupation allemande du journal d'Hergé et de ses bandes dessinées qui n'avaient aucun rapport avec l'actualité. Hergé est alors accusé de collaboration avec l'ennemi.

Après l'examen attentif du corpus et l'analyse de sa composante linguistique et iconique puis la comparaison des traits graphiques et des techniques de dessin de ces bandes dessinées avec l'hypotexte, il nous a été donné de constater sur le plan de l'expression que le style de dessin ressemble bien à celui d'Hergé, mais, sur le plan du contenu, Hergé est représenté comme personnage « traître » dans cette parodie. Par conséquent, pour ce premier cas, nous estimons qu'il a été question de parodier la substance narrative et le contenu plus que la forme de l'expression. De même, pour la dimension humoristique, elle est aussi peu évidente que l'album parodié.

En 2000, sous le pseudonyme de Marco, trois épisodes de vingt pages voient le jour ; leur sujet est le piratage des œuvres d'« Airgé ». Le récit imaginaire raconte le cambriolage de la Fondation Airgé (faisant allusion à la vraie fondation Hergé). Tintin est le personnage principal qui mène l'enquête. Le dessin est d'une similitude incontestable avec les albums d'Hergé. L'auteur place son récit au cœur des polémiques qui opposent des Parodistes à la société Moulinsart. Dans ce cas également, après une observation minutieuse de la composante graphique et linguistique des bandes de Marco, tout laisse à croire que c'est le contenu qui importe le plus : la forme des dessins et les personnages ainsi que le style de la trame narrative du récit ressemblent parfaitement à ceux d'Hergé.

Outre ces cas, notre corpus se compose d'autres parodies exemplaires : Emmanuel Excoffier est un jeune dessinateur belge qui a pastiché la BD d'Hergé sous le pseudonyme d'Exem (Groensteen, 2010 : 139). Il a commencé son entreprise en 1984 en produisant plusieurs albums miniatures dont Le Jumeau maléfique qui est un court récit de 6 planches. C'est l'histoire de l'inspecteur Lanceval qui poursuit inlassablement « Zinzin », le jumeau de Tintin vivant dans l'ombre depuis 1929 qui voulait pirater le style de dessin qui est la « ligne claire ». Pour ce faire, il n'a pas hésité à assassiner son frère pour venger sa maudite existence.

L'examen du corpus nous révèle immédiatement la ressemblance de la qualité graphique avec la ligne claire d'Hergé en plus de l'originalité de la trame narrative qui s'inscrit en prolongement de la série d'Hergé. L'auteur a transgressé respectueusement et avec beaucoup de soin l'œuvre originale. Ce qui est remarquable dans cette parodie, c'est le nombre de tirages en français et dans d'autres langues. On a dépassé les 1000 exemplaires pour Le Jumeau maléfique en 1984 et 2500 exemplaires pour Zinzin maître du monde en 1985. Par ailleurs, l'auteur n'a jamais eu de problème juridique avec les héritiers d'Hergé. Pour cette parodie aussi, c'est le contenu qui est transgressé vu que la forme de l'expression est restée identique à l'originale ; de même, certaines vignettes sont formées en se basant sur celles d'Hergé.

Par ailleurs, sachant que *Tintin et l'Alph-Art* (un brouillon de 42 pages) n'a pas été achevé par Hergé suite à son décès en 1983, plusieurs graphistes ont tenté de

l'achever à leurs manières à l'exemple de Ramo Nash en 1988 et Yves Rodier en 1991 qui l'a publié au Canada en papier puis sur internet en 2001, mais sans grands succès en plus d'autres tentatives moins importantes.

Les exemples sus-cités sont dans l'ensemble des parodies du contenu. C'est-à-dire des tentatives plus ou moins réussies pour dessiner comme Hergé ; maintenir donc la forme et la substance graphique en créant de nouvelles trames narratives inspirées généralement par la série des 24 albums d'Hergé. En revanche, Luc Giard tente en 1988 de travestir le dessin d'Hergé par un dessin entièrement différent (Groensteen, 2010 : 143). Son entreprise est un échec à grande échelle : ni la qualité des dessins ni la trame narrative n'est comparable à ceux d'Hergé. De surcroît, Giard insère dans son travestissement d'autres personnages célèbres de bande dessinée du XXe siècle, ce qui encombre davantage son récit déjà mal construit. Pour le cas de Giard, l'enjeu misé est complètement perdu étant donné qu'il s'est trop écarté de la ligne directrice de l'œuvre d'Hergé qui est son style de dessin et qu'il a lancé son projet sur les deux plans sémiotiques en même temps.

### **III.1. Adaptation et parodie : quelles limites ?**

Pourquoi d'abord s'interroger sur les limites de la parodie ? La parodie, a-t-elle des limites ? Doit-elle les avoir ? D'un point de vue sémio-narratif, a priori, l'exercice parodique n'est pas contraint d'avoir des limites, mais si l'on considère le nombre de plaintes déposées par les héritiers d'Hergé, on se rend compte facilement que la question des limites de la parodie est beaucoup plus d'ordre juridique. En effet, les dizaines de plaintes et procès qui ont eu lieu en France et en Belgique sur les parodies nous poussent à interroger les limites de la parodie et de la caricature. Dans ce genre de litiges, les juges sont souvent appelés à trancher en appréciant souverainement si les reprises constituent ou non une atteinte à l'œuvre originale.

L'exception parodique a souvent donné raison aux parodistes. Si dans la majorité des pays du monde, l'exploitation d'une œuvre sans l'autorisation de son auteur est considérée comme une contrefaçon qui engage systématiquement la responsabilité civile et pénale de l'auteur de l'exploitation, certaines exceptions sont faites à l'exemple de la parodie et la caricature : sous prétexte que l'objectif initial est de faire rire sans chercher à nuire à l'image de l'auteur. Cela étant, selon la réglementation en France, à titre d'exemple, on doit éviter tout risque de confusion entre l'œuvre initiale et la parodie. *« C'est, en effet, la poursuite d'une intention humoristique qui permet à la parodie d'échapper au monopole de l'auteur. Cette intention implique un travail de démarquage, de travestissement ou de subversion de l'œuvre parodiée. »*

Profitant de cette flexibilité de la réglementation, plusieurs dessinateurs se sont lancés dans des formes extrêmes de la parodie à l'exemple de la bande dessinée dite érotique qui n'est en effet que pornographique. Dans son Anthologie de la bande dessinée, où il revient sur une quarantaine d'œuvres importantes de l'histoire de la BD érotique, Bernière (2012) nous présente un extrait de La vie sexuelle de Tintin (1980). Si l'on considère cette parodie comme l'une des plus connues de Jan Bucquoy, c'est parce qu'elle a causé une grande polémique notamment une action en justice intentée par les héritiers d'Hergé. Le 12 février 1992 à Paris, la justice s'est prononcée en faveur du parodiste ayant jugé que l'exercice a pris une distance suffisante par rapport à l'œuvre d'Hergé ; ce qui permet à Bucquoy de rééditer son œuvre à maintes reprises dont la dernière datant de 2018 et de l'exposer ouvertement dans des musées érotiques.

Dans cette parodie, extrêmement c'est la stratégie de « subversion » visant à créer de la polémique qui a été mise en œuvre par l'auteur. Refusant l'existence « d'un

personnage pur» et rappelant avec acharnement la position d'Hergé pendant l'occupation qu'il qualifie de collaborateur, l'auteur s'est lancé dans son exercice de réinvestissement avec l'objectif de disqualifier l'hypotexte en usant de moyens graphiques et linguistiques bien ciblés. Dans ce cas, il n'est pas question d'un détournement ludique par jeux de mots, mais plutôt c'est un détournement d'ordre idéologique.

Notre analyse du corpus nous permet d'avancer que la parodie de Jan Bucquoy s'inscrit dans le genre de l'hypertexte qui « *Vise moins à modifier qu'à exploiter dans un sens destructif ou légitimant le capital d'autorité attaché à certains textes.* » (Maingueneau, 1991 : 155). Étant un personnage trop pur, Tintin devient la cible favorite des parodistes. Sa pudeur et sa timidité envers tout ce qui est en rapport avec le sexe ont finalement amené plusieurs auteurs et graphistes à viser ce caractère et à s'attaquer au tabou du garçon pur pour produire des parodies pornographiques. Il n'est pas question d'une imitation ludique ni humoristique, mais d'une imitation « *qui permet de disqualifier l'autorité du texte ou du genre source* » (Maingueneau, 2002 : 94).

Dans le cas de la parodie érotique ou pornographique, il est injuste de dire que c'est seulement le contenu qui est modifié puisque de nouveaux éléments graphiques inédits et des unités linguistiques appartenant au registre vulgaire sont mis en œuvre : le lecteur de ces bandes dessinées est souvent offensé par des scènes obscènes.

Outre la parodie pornographique, une autre catégorie s'est attaquée à l'œuvre d'Hergé. Nous allons en présenter un exemple très connu : Tintin à Paris de Collico et Huart qui est une parodie à caractère politique dénonçant violemment l'idéologie d'Hergé. Elle a été publiée d'abord en 1975 puis en 1984 à 1500 exemplaires. Les auteurs avaient pour objectif de dénoncer l'idéologie d'Hergé par cette parodie (Groensteen, 2010 : 146). En effet, dans la postface, l'auteur énonce explicitement ses intentions qui sont de critiquer l'œuvre d'Hergé ; une œuvre qui est destinée « à des enfants qui n'ont pas la maturité nécessaire pour se protéger de ces intoxications ». En somme, suite aux événements de mai 1968, il est question de juger Tintin devant cinq accusateurs masqués (un arabe, un noir, un juif, une femme et un communiste) et son fils abandonné qui entend se venger de son géniteur. Tintin est accusé de racisme, d'anticommunisme, d'antisémitisme, de misogynie et de colonialisme. Par conséquent, il est condamné à mort. En lui faisant subir toutes les humiliations possibles devant les autres personnages de bande dessinée de son époque, les auteurs se plaisent à représenter un Tintin sanguinaire, misérable et puant. De toutes les parodies que nous avons pu analyser jusqu'à présent, celle-ci semble la plus audacieuse et qui est au service d'un enjeu purement idéologique et politique.

### **III.2. Parodie et Jeux de mots**

L'examen d'une dizaine de parodies de la bande dessinée d'Hergé nous a permis de découvrir l'un des procédés de réécriture les plus fréquents dans la transformation parodique qui consiste en un jeu de mots et d'expressions sur les titres des bandes dessinées. De même, nous avons constaté que les jeux de mots parfois subtils notamment sur les prénoms des personnages sont très fréquents dans toutes les parodies examinées et sont directement liés aux enjeux de la réécriture. C'est-à-dire que l'auteur tente, à la fois, d'éviter les poursuites judiciaires en contournant le droit d'auteur avec un minimum de traits phoniques distinctifs et de garder en même temps un lien étroit avec l'œuvre parodiée. Les exemples sont très nombreux : Tintin devient Zinzin... L'auteur joue avec les sons autant qu'avec les mots en poussant l'allitération jusqu'à la paronomase. Ces jeux de mots traditionnels sont également le terrain idéal pour ménager des glissements sémantiques et créer l'humour ou la

subversion. Des jeux intertextuels par des anagrammes, des homophones et des homographes ou tout simplement des jeux sonores à partir des unités lexicales de l'œuvre originale pour la création du burlesque.

Dans le tableau qui suit, nous exposons des exemples non exhaustifs de ces jeux de mots qui ont permis aux parodistes d'esquiver les poursuites juridiques :

**Tableau 2 : Jeux de mots dans les parodies des BD d'Hergé**

Source	L'œuvre originale	La parodie	Nature de l'élément modifié
Tintin au pays des Nazis 1944	Tintin au pays des Soviets 1929	Tintin au pays des Nazis	Nom commun
Le Jumeau maléfique 1984	Tintin	Zinzin	Prénom de personnage
	Milou	Mildiou	nom de personnage (chien)
Zinzin maître du monde 1985	Tintin	Zinzin	Prénom de personnage
Les Vols mystérieux 2000	Hergé	Airgé	Prénom de personnage
	Nick Rodwell	Nock Ridwell	Nom et prénom de personne
La Machination des héritiers 2003	Tintin	Binzin	Prénom de personnage
	Haddock	Hardog	Prénom de personnage
	Milou	Filou	Prénom de personnage
Les Aventures de Saint-Tin et son ami Lou 2008	Tintin	Saint-Tin	Prénom et titre de l'œuvre
	Moulinsart	Moulin Tsar	Nom de lieu dans le récit
	Dupont et Dupond	Yin et Yan	Prénom de personnage
Le Cardo pince fort 2009	Le crabe aux pinces d'or	Le Cardo pince fort	Titre de l'œuvre
La Lotus bleue 2009	Le Lotus Bleu	La Lotus bleue	Titre de l'œuvre
L'Oreille qui sait 2009	L'Oreille cassée	L'Oreille qui sait	Titre de l'œuvre

S'il y a un élément commun à presque toutes ses parodies, ce serait la préservation de l'assonance des unités lexicales originales dans les unités parodiées. Cet exercice met en jeu des sonorités identiques, afin de tromper l'oreille et de créer un effet humoristique sur le lecteur. Le principal enjeu de la parodie consiste ici, à manipuler les unités sémantiques existant en créant des noms tout en jouant sur la

paronymie et l'homonymie : « Moulinesart » devient « Moulin Tsar » et la différence est presque limitée à la graphie.

### **III.3. Structure narrative de la parodie**

L'approche sémiotique des parodies en tant qu'ensembles signifiants nous ramène à l'une de nos interrogations de départ sur la cible de la parodie. Qu'est-ce qu'on adapte ? Les thèmes, les styles ou les structures ? Comme nous l'avons montré, parodier la forme de l'expression de la bande dessinée d'Hergé n'est pas tâche facile. Tout au contraire, c'est un exercice qui est généralement voué à l'échec vu la particularité du genre et du style de dessin d'Hergé. C'est pour cela que la majorité des parodistes se sont beaucoup plus orientés vers les contenus des récits tout en essayant de maintenir la forme de l'expression. Il n'en demeure pas moins que la réécriture d'un récit pose plus d'un problème quant au schéma narratif et actanciel. D'après (Charaudeau : 2006)

*« Parodier un texte c'est écrire — ou parler — comme un texte déjà existant, en changeant quelques éléments de sorte que le nouveau texte ne puisse pas être totalement confondu avec le texte de référence. La parodie s'affiche comme telle, c'est-à-dire comme un texte qui imite un original sans passer pour cet original. En cela, elle se distingue du pastiche qui, lui, cherche à se faire passer pour l'original sans le dire. »*

Donc, étant une forme de réécriture qui imite un récit déjà existant en le détournant de son intention originelle, la parodie est face à un enjeu double : suivre de près la structure narrative de l'hypotexte et, en même temps, s'en distinguer. L'analyse sémiotique des parodies nous a permis d'affirmer que certains parodistes réutilisent la structure narrative de l'hypotexte tout en remplaçant un ou plusieurs actants (Nash : 1988). Dans cette perspective, certaines parodies sont construites sur des schémas narratifs déjà existants dans l'œuvre originale tout en changeant le sujet, la quête, la jonction ou un autre actant (Rodier : 1991). En revanche, d'autres s'inscrivent dans une perspective de ruptures : des ruptures spatiales, temporelles, actérielles, etc. en inventant une nouvelle structure narrative, mais en gardant un minimum de ressemblance avec l'hypotexte (Exem : 1984). Cette démarche de ruptures permet aux parodistes de montrer leur talent. En effet, il y a un large éventail de modèles de parodies.

En revanche, l'une des remarques qu'on peut faire à l'analyse des structures narratives des parodies, c'est que le processus de production du sens obéit généralement au principe d'intelligibilité narrative. La signification étant le résultat d'articulations de deux codes dans un seul énoncé (récit), l'auteur doit s'efforcer de les combiner afin de construire un récit obéissant au schéma canonique et aux règles de l'art. Sachant que l'enjeu premier de la parodie consiste principalement à rentabiliser à nouveau un texte, il faut donc, lui ouvrir un nouvel horizon en gardant le niveau artistique et en manipulant les schémas narratifs, l'identité des actants ou leurs caractères.

## **CONCLUSION**

L'analyse sémio-narrative de l'adaptation en tant que forme d'intertextualité nous a amené à interroger les formes, les enjeux et les limites de cet exercice de (re) production textuelle sur un corpus constitué d'une dizaine de bandes dessinées ayant comme hypotexte celles d'Hergé. Pour ce faire, il nous a fallu d'abord nous interroger sur le lien entre l'œuvre originale et son adaptation. De même, il a été question d'exposer et de rendre compte des différentes techniques d'adaptation et des procédés de réécriture. Notre objectif, à cet égard, était de déceler les moyens linguistiques et stylistiques mis en œuvre pour adapter un texte pour lui donner un nouvel horizon de vie et un nouveau public.

Par ailleurs, l'analyse de notre corpus nous a permis d'examiner les enjeux de cette activité de réécriture qui se sont avérés multiples et variés comme nous l'avons supposé au début de cette étude : outre les enjeux ludiques et humoristiques, il existe des enjeux idéologiques, politiques, etc. Du même coup, nous avons tenté de vérifier l'existence de limites pour l'adaptation des textes. À cet effet, nous avons constaté que d'un point de vue linguistique et narratologique, aucune limite n'existe du moins pour le cas de notre corpus. De surcroît, nous avons constaté que, d'un point de vue juridique, la parodie constitue une exception pour la contrefaçon ce qui a permis l'effervescence d'une catégorie de parodies extrêmes à savoir, l'érotique et la pornographique qui avaient comme enjeu de démystifier le héros d'Hergé d'autant plus qu'aucun code éthique n'existe pour ce genre d'activité.

Pour ce qui est de l'adaptation de la forme et/ou du contenu, nous avons supposé, au début, la possibilité de chacun à part ; mais après l'examen attentif des parodies de la bande dessinée, nous sommes parvenus à confirmer la possibilité de parodier le contenu en gardant la forme de l'expression. En revanche, nous avons conclu que parodier la forme du dessin d'Hergé est un exercice voué à l'échec puisque son style de dessin est unique et tout écart de la ligne claire est un échec.

Par ailleurs, l'aspect narratif de la parodie ainsi que les problématiques liées à la restructuration de la trame narrative sont l'un des multiples enjeux de l'adaptation que nous avons tenté de comprendre. À cet égard, nous avons constaté que la parodie est un exercice qui se trouve serré par deux forces qui s'opposent : le maintien d'un minimum de ressemblance avec l'hypotexte et un minimum de différence actantielle avec ce même texte ce qui requiert de nouvelles solutions qui nécessitent un exercice délicat sur la forme et le contenu du texte source comme les jeux de mots. En effet, tout aussi bien au niveau du statut du personnage que de ses actions, les parodistes s'efforcent de faire preuve de créativité pour maintenir l'intelligibilité narrative et pour modifier les récits sinon créer des récits inédits. Dans cette optique, soit, ils partent d'un schéma actantiel d'une œuvre et remplacent la jonction ou l'un des actants, soit, ils constituent un autre modèle actantiel avec les mêmes actants. Dans les deux cas, la similitude doit être évidente et sous-entendue.

Enfin, la présente contribution nous a permis d'appréhender l'adaptation parodique, son fonctionnement, ses enjeux et ses limites. En ce qui concerne les enjeux de l'adaptation parodique, ils sont multiples et tellement variés que nous estimons qu'ils nécessitent une assise théorique plus solide qui doit être basée sur les rares critiques qui doivent se multiplier également. En ce qui est du point de vue narratologique, nous espérons avoir l'occasion de le développer ultérieurement.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERNIERE, Vincent, *Anthologie de la bande dessinée érotique*, Beaux-Arts, Paris, 2012.  
COURTES, Joseph, *Du lisible au visible*, Deboeck, Édition De Boeck université, 1995.  
FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *La Bande dessinée*, Armand Colin, co 128, Paris, 2009.  
FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *Récit et Discours par la bande*, Hachette, Paris, 1977.  
GENETTE, Gérard, *Palimpsestes La littérature au second degré*, Paris, 1982.  
GROENSTEEN, Thierry, *Système de la Bande dessinée*, PUF, Paris 1999.  
GROENSTEEN, Thierry, *Parodie : La bande dessinée au second degré*, SKIRA, Maniago, 2010.  
GUIDEERE, Mathieu, *Introduction à la traductologie*, de Boeck, Paris, 2016.  
MAINGUENEAU, Dominique, *L'Analyse du discours*. Introduction aux lectures de l'archive, Paris, Hachette, 1991.  
PEETERS, Benoît, *Case, planche, récit, comment lire une BD*, Paris, Casterman, 1991.  
SANGSUE, Daniel, *La parodie*. Paris, Hachette, 1994.

### Dictionnaires

- Charaudeau, Patrick, & Maingueneau, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002.  
Littré en ligne <https://www.littre.org/> consulté le 04/04/2020.  
Le Petit Robert, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Édition le Robert, 2012.

### Articles

- Brisset, A. Les théories de la traduction et le partage des champs discursifs : Fonctionnalisme et caractérisation du littéraire. *Neohelicon* 13, 263–282 (1986). <https://doi.org/10.1007/BF02028915> consulté le 20 avril 2020
- Charaudeau, Patrick, « Des catégories pour l'humour ? », *Revue Questions de communication* n° 10, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 2006, consulté le 18 avril 2020 sur le site de Patrick Charaudeau — Livres, articles, publications. URL : [http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categorie-pour-l-humour\\_93.html](http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categorie-pour-l-humour_93.html) consulté le 20 avril 2020
- Grésillon Almuth, Maingueneau Dominique. Polyphonie, proverbe et détournement, ou un proverbe peut en cacher un autre. In: *Langages*, 19<sup>e</sup> année, n° 73, 1984. Les Plans d'Énonciation, sous la direction de Laurent Danon-Boileau. p. 112-125. DOI : [https://doi.org/10.3406/lgge.1984.1168/www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1984\\_num\\_19\\_73\\_1168](https://doi.org/10.3406/lgge.1984.1168/www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1984_num_19_73_1168) consulté le 20 avril 2020
- Reuter Yves. Contes et parodies : un exemple d'introduction de l'histoire littéraire dans le premier cycle. In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 42, 1984. L'écriture-imitation. pp. 79-88 ; doi : <https://doi.org/10.3406/prati.1984.1307> [https://www.persee.fr/doc/prati\\_0338-2389\\_1984\\_num\\_42\\_1\\_1307](https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1984_num_42_1_1307) consulté le 31 mars 2020
- Yen-Mai Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie [En ligne]*, 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/372> ; DOI : [10.4000/narratologie.372](https://doi.org/10.4000/narratologie.372) consulté le 21 mars 2020

## ANNEXES

### Corpus

- Bucquoy, Jan, *La vie sexuelle de Tintin*, 1980; Source : <https://www.janbucquoy.be/la-vie-sexuelle-de-tintin-2/> ; consulté le 04/04/20
- Excoffier, Emmanuel, *Le Jumeau maléfique*; source : <https://issuu.com/littleviolinist/docs/zinzin-exem-t1-le-jumeau-male-fique>, consulté le 10/04/2020



**Adaptation des textes et parodies : quels enjeux et quelles limites ? Cas de la BD d'Hergé"  
Les Aventures de Tintin"/Riadh RHESSIL**

Excoffier, Emmanuel, *zinzin Maître du monde*; source : <https://www.naufrageur.com/a-exem-zinzin.htm> Consulté le 04/04/20;

L'Insoumis, *Les Aventures de Tintin aux Pays des nazis*, dans *La Patrie* 1944; source : <https://a-1944.htm> consulté le 21 mars 2020;

Giard, Luc, 1988, source : <https://www.naufrageur.com/a-giard.html> consulté le 20/20/2020 :

**POUR CITER L'AUTEUR :**

GHESSIL Riadh, (2022), « Adaptation des textes et parodies : quels enjeux et quelles limites ? Le cas de la BD d'Hergé Les Aventures de Tintin », Ex Professo, V 07, N 01, PP. 10-24, Url : <https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/484>