

L'adaptation cinématographique de *Aya de Yopougon*: Une poétique de déconstruction des bandes dessinées

Kobenan Atta Nicaise YAO

Université Félix Houphouët Boigny

nicaiseyao90@gmail.com

Résumé: Cette étude met en lumière de manière désirable, la poétique des passages entre la littérature et les genres voisins que sont: la bande dessinée et le cinéma. Elle part du triptyque « source-influence-altérité », (N'goran David, 2013) pour mettre en évidence les mutations que connaît la littérature dans un espace en crise où, l'interculturalité semble prendre le pas sur la multiculturalité. Notre contribution s'inscrit dans une perspective poststructuraliste en ce sens que nous disposons de deux bandes dessinées (*Aya de Yopougon* tome 1 et *Aya de Yopougon* tome 2) qui ont bénéficié d'une adaptation cinématographique. Cet article cerne les processus générés par l'interaction de cultures entre les films d'animation (Europe, Amérique, Asie) et les réalités africaines (la polygamie, la scolarisation de la jeune fille). La poétique des passages ici, se traduit par la déconstruction des textes littéraires pour en produire du cinéma à partir de leur reconstruction afin d'élargir *l'horizon d'attente* (Robert Hans 1990). Il s'agit de s'intéresser à la mise en place du récit et de voir si les caractéristiques poétiques et structurelles de la bande dessinée et du cinéma influent sur la façon dont l'histoire est racontée par chaque médium. Nous comptons somme toute, montrer toute la littérarité contenue aussi bien en bande dessinée que dans les réalisations cinématographiques.

Mots clés: littérature-bande dessinée-cinéma-passage-narration-adaptation

Abstract: This study highlights desirably, the poetics of passage between literature and neighboring genres, notably: comics and cinema. It starts from the "source-influence-alterity" triptych (N'goran David, 2013) to highlight the changes that literature is experiencing in a space in crisis where interculturality seems to take precedence over multiculturality. Our contribution is part of a post-structuralist perspective in that we have two comics (*Aya de Yopougon volume 1 and Aya de Yopougon volume 2*) which have been adapted into films. This article identifies the processes generated by the interaction of cultures between animated films (Europe, America, Asia) and African realities (polygamy, schooling for young girls). The poetics of passage here, translates into the deconstruction of literary texts to produce cinema from their reconstruction in order to broaden the *horizon of expectations* (Robert Hans 1990). It is aimed at looking at the set-up of the narrative to see if the poetic and structural characteristics of comics and cinema influence the way the story is told by each medium. All in all, we intend to show all the literary content contained both in comics and in cinematographic productions.

Keywords: literature-comics-cinema-passage-narration-adaptation

Introduction

L'objectif général de cette contribution est de montrer que la littérature subie de grandes mutations aujourd'hui avec la naissance des nouvelles formes de littérature. Le postulat spécifique est de mettre en résonance, toute la littérature contenue dans les œuvres graphiques. La déconstruction est à la fois un concept « postructuraliste » et « antistructuraliste ». Elle questionne l'objectivisme inhérent au concept de structure. La déconstruction n'est pas une méthode, elle n'est non plus une opération qui permettrait de tirer au clair des structures mais mieux, un exercice de vigilance. Jacques Derrida la définit comme étant une activité de « plus d'une langue » (Jacques Derrida 1988). La déconstruction dont il est question ici, concerne la bande dessinée. Il s'agit de s'intéresser à la mise en place du récit et de scruter les caractéristiques poétiques et structurelles de la bande dessinée et du cinéma influent sur la façon dont l'histoire est racontée par chaque médium. En outre, la bande dessinée définit selon Pierre Masson comme un art contraignant refusant le cloisonnement traditionnel des divers modes de création (Pierre Masson 1985). La lecture d'une bande dessinée implique une investigation dans deux directions complémentaires dans un sens vertical qui rattache chaque élément de l'image, considéré isolément à un réservoir de significations constitué aussi bien par la tradition picturale que par les conventions morales et sociales de l'époque présente ; dans un sens horizontal qui conçoit toute vignette, ainsi que toute planche comme un puzzle dont les pièces tirent leur signification de la manière selon laquelle, elles sont juxtaposées. L'étude permettra de mettre en évidence, par éléments isolés, sur un axe paradigmatique et sur un axe syntagmatique, les images des bandes dessinées et de leurs versions filmiques. Il s'agira de relever les différents éléments des bandes dessinées que l'on pourrait retrouver dans les versions filmiques et les apports des réalisateurs dans la recomposition du tissu narratif.

1- De la mise en place du récit en bande dessinée et au cinéma

L'étude s'intéresse à deux bandes dessinées (*Aya de Yopougon* tome1 et *Aya de Yopougon* tome2) et à un film d'animation: *Aya de Yopougon*.

Chacun raconte une histoire. La question est alors de savoir quels sont les éléments qui entrent en ligne de compte au cours de l'adaptation. Par conséquent, il s'agira de s'intéresser à la mise en place du récit et de voir si les caractéristiques poétiques et structurelles de chacun de ces deux médias influent sur la façon dont une histoire est racontée.

Il existe une dynamique narrative aussi bien en bande dessinée qu'au cinéma (Nadège Roche 2010), le récit en lui-même progresse de façon similaire. Cependant, si la progression du récit est la même quel que soit le média par lequel elle se déroule, elle s'appuie sur des caractéristiques propres à chacun d'entre eux. Les différences des deux médias impliquent des récits qui ne disposent pas des mêmes atouts et contraintes dans l'élaboration de l'histoire. Celle-ci sera donc racontée autrement en bande dessinée et au cinéma dans la mesure où le récit prend en compte les particularités de chaque média qui créent des mécanismes de réception différents. La narration sera différente sur un axe paradigmatique qui prendra en compte les spécificités du média alors qu'elle sera similaire sur un axe syntagmatique qui permet la dimension macroscopique du récit. La participation du récepteur sera donc différente selon qu'il est en présence d'une bande dessinée ou d'un film. Or l'adaptation créée doit être un récit cohérent et donc nécessite de passer d'un récit qui repose sur les caractéristiques de bande dessinée à un récit filmique efficace. Il y a donc eu déconstruction des bandes dessinées pour effectuer une réorganisation des éléments le constituant. Ce nouvel assemblage implique des modifications dans la narration d'une part à cause du changement de média, d'autre part à cause du fait que les films *Aya de Yopougon* et *Pokou, Princesse Ashanti* ont été réalisés quelques années après les parutions en bande dessinée et par les mêmes auteurs.

1.1- Les éléments de similitude sur l'axe syntagmatique

L'axe syntagmatique est une notion fondamentale de linguistique structurale qui fonctionne en association avec l'axe paradigmatique (Ferdinand de Saussure). L'appliqué au cinéma et à la bande dessinée permet de présenter le récit comme une succession linéaire des faits. Le fonctionnement du récit est le même en bande dessinée et au cinéma. Jean Michel Adam affirme ainsi qu'« il convient (...) d'abandonner le niveau apparent de la mise en forme verbale et/ou iconique, le niveau de la manifestation, pour situer la notion de récit à un niveau plus global et plus abstrait que l'on définira comme le type textuel » (Jean Michel Adam 1984) Il s'agit de raconter une histoire, le récit va progresser de façon similaire quel que soit le média. Le fonctionnement du récit impose par ailleurs « des balises temporelles chargées de marquer la succession des faits et un cours des événements manifestés au moyen des prédicats en opposition et qui décrivent l'état de l'acteur constant en différents point de la chronologie » (Jean-Michel Adam 1984). Le récit est donc marqué par une succession de faits. Dès lors, modifier cet ordre modifie le récit. On remarque ici qu'un des changements majeurs entre le

récit des bandes dessinées étudiées et celui du film est une succession différente des évènements.

Dès l'entame du film, l'on remarque un récit non présent dans la bande dessinée qui précède celui de la bande dessinée. Il s'agit de la publicité sur la bière de "Solibra" qui, après sa diffusion laisse transparaître la joie du père d'Aya et de ses invités. Dans la première scène de l'Acte 1, un récit supplémentaire s'ajoute à celui de la bande dessinée. Il s'agit de la phrase de Koffi père d'Adjoua « Bravo Ignace donc vous allez nous dire que c'est à cause de votre bière là que notre Dago est fort comme ça! » 1mn-30S. L'on remarque dans ces deux médias que les histoires apparaissent séparées au départ, cependant, elles se rejoignent rapidement et dès lors, elles assurent réciproquement leur progression. Par exemple, après la présentation des différents acteurs/personnages, une autre histoire dans le film vient bouleverser l'ordre narratif établi par la bande dessinée. En effet, après cette présentation, le récit suivant s'ouvre sur un espace festif de Yopougon dans la version filmique. Par ailleurs, dans la bande dessinée c'est l'histoire du téléphone qui sonne pour Adjoua qui conduit le lecteur à comprendre les stratagèmes par lesquels cette dernière procède pour sortir les nuits à l'insu de ses parents.

L'on constate ainsi une ellipse narrative au niveau de la version filmique. Pourtant, la mise en place de l'intrigue s'effectue bien de façon semblable dans les deux médias. L'analyse part de trois récits initialement séparés qui se rejoignent pour n'en former qu'une seule intrigue. Or, il est fréquent d'entendre que l'intrigue narrative d'un film soit simple et à l'inverse, que les bandes dessinées soient compliquées, appréciées que pour leurs desseins puisque l'histoire demeure obscure. En termes d'intrigue, les deux médias (bande dessinée et film d'animation) proposent une complexité similaire. En effet, on observe un entremêlement de trois histoires puisqu'il s'agit de trois corpus différents. Néanmoins, celles-ci sont différentes du fait du passage de deux médias à une seule.

Dans *Aya de Yopougon tome 1*, les intrigues correspondent d'une part à la nouvelle qui annonce la grossesse de Adjoua (1) d'autre part, à la célébration du mariage entre Moussa et Adjoua (2), et enfin, à la naissance du fils de Adjoua (3). Dans *Aya de Yopougon tome 2*, les intrigues alternées sont la recherche du vrai père de Bobby le fils d'Adjoua (A), la découverte de la vraie identité de Grégoire le bel inconnu de Bintou (B) et la découverte de la seconde famille du père d'Aya avec sa secrétaire particulière (C). Dans le film, on note également trois intrigues majeure : l'annonce de la grossesse de Adjoua (μ), la découverte du vrai père de Bobby (@), enfin la découverte de la seconde famille de Ignace le père d'Aya (§). -

Ainsi, on obtient un film qui mêle trois histoires ($\mu + @ + \S$) face à deux bandes dessinées qui en regroupent chacune trois. $((1+2+3) + (A+B+C))$

Or, dans l'histoire narrée par le film l'intrigue (B) du tome2 apparait vers la fin du film donc (A) devient (@) dans le film. Finalement, l'ensemble des deux bandes dessinées constitue une intrigue assez complexe qui propose des histoires à l'origine distinctes.

Néanmoins, elles apparaissent toutes dans le film mais leur répartition a changé. L'ensemble des six histoires est réorganisé de manière à n'en faire que trois majeures au cinéma. Par conséquent, des rapports de causes à effets sont accentués entre les trois histoires dans le film et la cohésion entre les six éléments semble plus forte. Dans les bandes dessinées, ces rapports étaient atténués du fait de la division en deux albums et d'une autonomie plus marquée de l'histoire d'Adjoua. L'histoire en bande dessinée s'étale dans le temps, ce qui est permis par les ellipses narratives, alors que le film contracte les histoires. De plus, dans les bandes dessinées, les logiques sont faibles.

La part de fiction au cinéma diminue dans la mesure où les rapports de causes à effets sont davantage précisés ce qui demande une moins grande participation au récepteur. Il faut noter qu'à partir du tome 2 de la bande dessinée, la version filmique s'est un peu éloignée, on constate une importante ellipse narrative. La version filmique ignore une importante partie du récit contenue sur une vingtaine de page. En effet, certaines séquences des toutes premières pages de la bande dessinée sont racontées dans le dénouement de l'Acte 2 de la version cinématographique. En témoigne l'histoire qui, dans le tome 2 de *Aya de yopougon* est narrée à partir de la vingt-troisième page. Il s'agit de la découverte du vrai père biologique de Bobby, fils d'Adjoua.

L'histoire commence avec la présentation d'un bébé, dans la version filmique, c'est le récit portant sur l'entretien entre les parents de Moussa à propos de la paternité de leur fils qui ouvre le récit. Le niveau de langue dans le récit des bandes dessinées est différent de celui de la version filmique. En effet, dans le film, le langage est beaucoup plus familier voire même un langage de rue. Référence est faite à ce passage. Là où la bande dessinée dira « Aussi puissant soit-il, il ne pourra rien prouver » (page14 tome2) la version filmique à travers l'acteur affirmera « Est-ce-que c'est lui qui a mis l'eau dans coco ». En somme, le récit dans la bande dessinée et celui dans le film sont d'un point de vue macroscopique (à un degré très réduit) les mêmes sur un axe syntagmatique.

1.2- Les éléments de dissemblance sur l'axe paradigmatique

L'axe paradigmatique en linguistique est l'axe sur lequel se trouve tous les signifiés de la même classe (Ferdinand de Saussure). D'un point de vue graphique, il présente les spécificités propres à chaque média. Le récit ne se met pas en place de manière semblable au cinéma et en bande dessinée si l'on considère l'axe paradigmatique évoqué précédemment. Il s'appuie en effet, sur les caractéristiques propres à chacun des médias.

En bande dessinée, le récit est rattaché à la composition du texte d'une part, et au rapport texte image d'autre part. Ce rapport, traduit par la combinaison des images et des mots peuvent évoluer sur une échelle. Celle-ci a pour extrémités: un rapport où seul le texte assume le récit d'une part. De l'autre, un rapport où l'image prend en charge la narration. Sur cette échelle, Scott Mc Cloud a défini plusieurs catégories: illustrative, bande son, redondante, additionnelle, parallèle, montage et interdépendance (Scott Mc Cloud 2007).

À partir de ces catégories, l'on remarque que sur ce point les deux bandes dessinées présentent le même profil. *Aya de Yopougon* tome 1 et tome 2 sont marqués par un rapport d'interdépendance entre texte et image. Ce rapport d'interdépendance permettra de développer l'émotion : lorsque le texte assume l'essentiel du récit l'image peut développer ses aspects. Tel est le cas des dessins très travaillés qui accompagnent le récit présentant les différents membres de la famille d'Aya. En effet, l'image peut développer des aspects « les plus séduisants et les plus spectaculaires ». Nous revenons sur le fait que le rapport texte/image permet d'insister sur l'émotion. Des liens se tissent entre les deux et ce sont ces derniers qui permettent d'apporter ce que l'un ou l'autre pris séparément ne pourrait pas dire. Texte et image sont complémentaires pour donner force au récit.

À l'inverse au cinéma, le récit se déroule grâce également au rapport texte-image mais de façon différente puisque chaque image donne de voir « en même temps qu'elle raconte » (Enki Bilal 2007) À la différence de la bande dessinée, le film propose une image réelle quand bien même dans le cas de notre étude il s'agirait d'un film d'animation. Or, celle-ci fixe déjà un sens alors l'image en bande dessinée reste abstraite et laisse encore un espace à l'incertain.

Le cinéma dispose de nombreuses composantes sémiologiques dont certaines sont absentes dans un média qui repose sur l'abstraction. Francis Vanoye affirme ainsi que « lire » un film c'est percevoir :

De la langue écrite (Génériques, cartons, intertitres, fragments de lettres, journaux...). De la langue parlée (d : ùkoialogue), y compris dans ses aspects supra segmentaux (intonation, accentuation, intensité...). Des signes gestuels (mimiques, gestes, pantomimes). Des images dans leur contenu (décors, aspect physique des

personnages...), dans leur échelle (gros plan, plan d'ensemble), dans leur mouvement (mouvement des personnages dans l'image, mouvement d'appareil, combinaison diverses) dans leur succession (montage, « cut », alterné, parallèle etc.). Des sons (bruits et musiques) (Francis Vanoye 1998)

Le rapport texte/image s'étend dans *Aya de yopougon* et sa version filmique à un rapport entre l'image et ses différentes couches sémiologiques. Il s'agit dès lors d'observer un rapport entre le son et l'image, entre la langue parlée et l'image, entre la musique et l'image... Le sens peut être donné de manière redondante à la fois par l'image, les paroles prononcées et la musique.

2- Le fonctionnement de la narration dans les deux médias

Le fonctionnement différent des deux médias (bande dessinée et cinéma d'animation), en ce qui concerne la mise en place du récit, implique deux statuts distincts du narrateur. Sa présence ne se manifeste pas de la même manière.

Régulièrement présent en bande dessinée par des didascalies, son rôle dans la structuration du récit est exacerbé. La voix du narrateur prend en charge la temporalité et commente l'histoire qu'il raconte. On raconte ainsi, des dates, des lieux en voix off tout au long des deux tomes de *Aya de Yopougon*. Le rôle d'agencement du récit est désigné de façon explicite avec des cases en forme rectangulaire sans phylactère mais contenant plutôt des didascalies. En témoigne ce passage:

En 1978, la Côte d'Ivoire, mon beau pays, connut sa première campagne publicitaire télévisée. Elle vantait les mérites de la solibra, notre bière reconnue dans toute l'Afrique de l'Ouest. Dago, un comédien à la mode, en buvait une gorgée, ce qui lui donnait la force de dépasser les bus à vélo. (Marguerite Abouet, page1 Tome1)

Au cinéma, le narrateur tend à s'effacer derrière l'histoire racontée. La voix off extradiégétique est généralement discrète et n'est présente qu'au début. La voix off filmique et celle de bande dessinée ont donc la même fonction dans l'incipit. On constate que dans les deux médias, la voix off permet l'exposition du contexte. De plus, le lecteur/spectateur est face à un monde inconnu qui doit être présenté. La voix off possède, à la fois un rôle informatif et explicatif¹.

Ainsi, à priori seule la voix off du début est conservée, cependant dans le cas du corpus d'étude, l'on constate le contraire. Les voix off qui apparaissent dans la version filmique et qui n'existaient dans les deux textes servant de source. Dans l'Acte 1 du film, le réalisateur convoque une technique narrative régulièrement usitée au théâtre : c'est la didascalie à propos

¹ www.la-voix-off.Com/...voix_off_définition.php/11/07/2016.

de la présentation de monsieur Sissoko. Aussi, toujours dans la même scène, une autre voix off intervient afin d'expliquer l'effet que l'annonce du mariage d'Adjoua avait produit dans tout le quartier de Yopougon. Il ne faut pas oublier au demeurant, les plages publicitaires qui interviennent au cours du film et interrompent l'évolution de la narration. Dans l'Acte 1 (À la quatorzième minute), une plage publicitaire vante les mérites du savon « Mondaga », à la trentième minute une interruption publicitaire à propos de la « BIAO ». Dans l'Acte 3 (à la cinquante septième minutes), une dernière intervention sur le beurre « Blue-band ». Tous ces éléments de la narration n'apparaissent pas dans les deux bandes dessinées. *Aya de Yopougon* version filmique rompt avec le postulat selon lequel « La bande dessinée conserve une narration importante » alors que « le film montre plus qu'il ne narre » (Michel Chion 1984).

L'ambition de rester fidèle à l'œuvre originale amène le réalisateur de ce film à rompre avec les principes cinématographiques qui impliquent une plus mince nécessité de voix nommée, « voix de narration » par Michel Chion. En effet, pour lui la voix off est caractérisée par « (une) certaine neutralité de timbre et d'accent (...) Pour que justement chaque spectateur puisse la faire sienne, elle doit s'approcher de ce que serait un texte écrit qui parle dans le fort intérieur de la lecture » (Michel Chion 1984)

Par ailleurs, au cinéma, il faut noter que le plan lui-même présente de la narrativité. La superposition de couches sémiologiques apporte un grand nombre d'informations. La voix off n'est qu'une manifestation de l'énonciation parmi d'autres. Cependant, les autres manifestations, comme les mouvements de caméra ne semblent pas être attribuées consciemment à une voix extradiégétique mais au sentiment qu'une histoire n'existe pas sans narrateur. Ce dernier est en effet celui qui organise et unifie le récit afin de permettre « au spectateur de percevoir la fiction comme un tout homogène rapporté au même point d'origine » (Pierre Beylot 2005). Dans *Aya de Yopougon*, le narrateur est un personnage/acteur de l'œuvre et du film, il s'agit d'Aya représenté par Aïssa Maïga actrice franco-sénégalaise qui effectue ici, une narration intradiégétique.

Gérard Genette a utilisé le terme « focalisation » pour désigner le foyer narratif d'un récit, c'est-à-dire le point de vue qui le construit et qui peut varier à chaque instant. La narratologie en littérature enregistre trois types de focalisation à savoir : le récit non focalisé, en focalisation zéro ou encore omnisciente, dans laquelle le narrateur en dit plus que n'en savent les personnages (Marie-Thérèse Journot 2011). Le récit en focalisation interne, celle-ci (la focalisation) apprend au lecteur, ce que sait un personnage. Enfin, le récit est en focalisation

externe lorsque l'on en sait moins que le personnage, en ayant seulement accès à des comportements (Marie-Thérèse Journot 2011). C'est cette typologie qui a été adaptée par les narratologues du cinéma à l'instar de François Jost, Marie Claire Ropars, André Gardies et devient le point de vue physique par lequel, l'on voit la scène (lorsque le point de vue ne passe pas par un personnage de la diégèse: on parle de point de vue zéro. En revanche, lorsque le point de vue passe par le regard d'un personnage: il s'agit d'une focalisation interne). Le point de vue cognitif quant à lui, prend en compte les deux premières citées, la focalisation externe étant plus hasardeuse au cinéma.

Le narrateur dans *Aya de Yopougon* est intradiégétique parce qu'il est partie intégrante de la diégèse. La focalisation dans le film et dans les deux bandes dessinées est à penser différemment. Dans le domaine littéraire, la focalisation apporte des informations de la connaissance du monde ou les sentiments des personnages. Or, au cinéma, le point de vue donne à voir et à entendre. Si la littérature cherche bien à apporter une vision du monde, cette vision reste impalpable alors qu'elle est physiquement présente dans les médias visuels. Le point de vue en bande dessinée, selon une dynamique texte/image, se construit entre focalisation littéraire et focalisation visuelle. Le narrateur a une présence textuelle marquée puisque c'est lui qui raconte l'histoire. Le texte est écrit et révèle donc de la littérature mais l'image est toujours là, à confronter au texte. Nous adopterons les catégories de points de vue proposées par Francis Vanoye pour faire référence à la focalisation en bande dessinée.

En effet, si ces derniers ne permettent pas de cerner le problème du point de vue audiovisuel ils semblent appropriés à la focalisation de bande dessinée.

Au cinéma, le point de vue se définit à la fois par l'image et par le son. Le point de vue nous donne à voir et/ou à entendre, il correspond à la position de la caméra. Celle-ci peut ou non être le lieu dans lequel se trouve un groupe de personnes. Le premier point de vue que nous notons est subjectif. Les différents personnages nous sont donnés de voir à partir d'un plan d'ensemble qui cadre l'ensemble des acteurs dans un espace festif. Ce point de vue appelé « plan subjectif » réapparaît à plusieurs reprises, dans plusieurs scènes du film et correspond à l'état d'esprit qui règne dans le quartier de Yopougon.

Dans la bande dessinée, c'est à partir de la deuxième vignette de la (planche3) que le lecteur découvre l'identité du narrateur: « Et enfin moi, Aya 19ans consternée qu'on puisse supposer que la bière soit une vitamine ». Ce récit est suivi de l'image du personnage qui parle attestant ainsi, de sa présence dans le texte. Ainsi, l'image entretient avec le texte, un rapport

d'interdépendance. Si l'on étudie séparément texte et image, il se rend compte que le texte est en focalisation interne alors que l'image est en focalisation externe. Selon Francis Vanoye, l'on est en focalisation interne sur un personnage. La case présente un personnage, « mais des informations supplémentaires (sont) fournies » (...) par un commentaire « off » prononcé par le personnage qui occupe l'écran » (Francis Vanoye 1998)

La version filmique de *Aya de Yopougon* épouse cette théorie de Francis Vanoye. Ainsi, dans la scène d'exposition, la voix off qui présente monsieur Sissoko a du mal à cadrer avec la présentation de celui-ci à l'écran puisque la distance temporelle entre le moment de l'écriture et la présentation du visage est minime, les deux étant quasiment simultanés. Cet acte d'écriture n'est pas présent dans la bande dessinée. La focalisation interne sur un personnage n'est pas qu'un choix de point de vue, elle a également une signification dans la diégèse. Dans la bande dessinée, elle indique dans *Aya de Yopougon tome 1*, la nécessité à Aya de présenter le beau monde qui compose sa famille, les amis de la famille et de se présenter elle-même. Ainsi, cette même focalisation est présente dans le film avec les mêmes présentations. Quand bien même le temps de présentation et celui du récit ne concorderait pas.

Dans la bande dessinée, l'on a accès à travers les images mentales, au point de vue des personnages sur un fait donné. Ainsi, le lecteur voit ce à quoi pense Moussa le fils de monsieur Sissoko après la nouvelle de la grossesse de son amie Adjoua. Le lecteur a une avance sur le personnage. Cela est perçu à travers les graphiques en sablier au-dessus de la tête du personnage de Moussa. « Comment je vais faire » (première vignette planche 64). Nous sommes en présence d'une focalisation interne par le personnage de Moussa. Celle-ci, dans le cas des images mentales n'est pas tant un regard bien qu'il ait affiché un regard avec des yeux hagars.

Cependant, le point de vue, au cinéma, se définit également par le son. On se rend compte alors qu'image et son peuvent apporter un même point de vue. Lorsque Moussa reçoit la nouvelle de la grossesse, le son qui l'accompagne reflète l'image de son père qui surgit mentalement. La réaction du personnage de moussa et l'expression de son visage correspondent de façon continue à la réalité d'une perception sonore objective. Ainsi, il faut retenir que le son permet également de donner un point de vue pareil que celui présenté par l'image. La focalisation par le son apporte ce qui est effectivement perçu par un personnage. En effet, par nature ce dernier c'est-à-dire le son est tourné vers la subjectivité. Dès lors, le son devient un outil incontournable de l'accès aux pensées. Par exemple, lorsque l'énonciateur est présent à l'écran mais ne parle pas physiquement, c'est une voix off qui donne accès aux pensées. Lorsque la famille de Aya va rendre visite à la famille Sissoko nous percevons l'état d'esprit

du père Sissoko et du fils à partir des informations que le narrateur dévoile à leur sujet (Marguerite Abouet 2013). La focalisation est donnée ici par une « auricularisation interne ».

3- Des bandes dessinées aux films d'animation: Effet de déconstruction et de reconstruction

La littérature et le cinéma sont deux médias qui ont des caractéristiques propres. Chaque média impose des progressions narratives singulières. Par conséquent, pour passer de l'un à l'autre, il est logique de configurer le récit. Il semble que *Aya de Yopougon* version filmique soit une reconfiguration du récit développé en bande dessinée. On y trouve une intrigue similaire et des ambiances proches.

En effet, *Aya de Yopougon* est une adaptation des deux premiers tomes de la bande dessinée. Cette similarité se manifeste dans le choix même du titre qui n'a pas été changé pour le film. Cependant, il s'agit de déconstruction dans la mesure où l'on passe de deux bandes dessinées à un film, soit de deux histoires à une seule histoire. Or, « l'histoire qui est représentation d'action doit être d'une action une et qui forme un tout » (Jean Michel Adam 1984). Chacun des deux récits correspondant aux deux bandes dessinées est donc un ensemble cohérent. Dès lors, pour faire de deux ensembles cohérents un troisième ensemble cohérent, il faut les déconstruire.²

La déconstruction implique un remaniement total étant donné que les parties du tout qui constitue l'action sont agencées de telle sorte que, si l'une d'elle est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé. Il n'est même pas possible que seuls quelques éléments des bandes dessinées, parce que difficilement transposables au cinéma, soient supprimés lors du passage au film. Toute suppression implique une rupture dans le récit et donc son effondrement. Les éléments narratifs étant liés entre eux par une dynamique de cause à effet. Nous obtenons donc des éléments épars des deux premiers ensembles qu'il s'agit de réorganiser pour créer le film. L'opération se déroule donc en deux étapes : la déconstruction suivie de la reconstruction.

Pour construire, il a fallu « mettre ensemble des éléments épars dans le temps et dans l'espace et donc (épurer, choisir, hiérarchiser), articuler (configurer) pour produire une figure

² Pourtant si l'on part ainsi de deux ensembles cohérents mais différents : les deux bandes dessinées, ces dernières peuvent être également considérées comme deux parties d'un même récit. Elles rentrent dans une succession chronologique, *Aya de Yopougon tome 2* constituant la suite de *Aya de Yopougon tome 1*. Le second tome conserve malgré tout le même personnage principal du tome précédent. Celui-ci paraît moins volumineux que le second. Cela s'explique par le fait que le dénouement dans le tome 2 est suspensif. Mettant la découverte de la deuxième famille d'Ignace à la fin du récit. Ici, la déconstruction interviendrait à un niveau supplémentaire : il s'agirait de briser la cohérence du récit formée par les deux bandes dessinées.

et son sens » (Philippe Sohet 2007). La figure obtenue est à son tour un ensemble cohérent qui présente une unité d'action et de genre.

L'ensemble cohérent obtenu a été construit en fonction de *l'horizon d'attente*. On obtient un film humoristique et fictionnel qui doit avoir les caractéristiques de ce genre de film. L'ensemble cohérent doit comporter l'imagerie spécifique au film humoristique fictionnel pour être perçu comme tel. Tel est le cas de *Aya de Yopougon* où l'on remarque des thèmes récurrents de la satire sociale, caractéristique première des textes humoristiques comme celui de la polygamie avec Ignace le père de Aya qui malgré son attention et son affection pour ses enfants est découvert par rapport à la double vie qu'il mène. Ce fait social qui mine surtout l'Afrique est mis en évidence avec humour.

Conclusion

L'ensemble des outils (la sémiotique appliquée au cinéma, la narratologie) appliqué à ce thème a permis de montrer que dans le champ littéraire ivoirien, la bande dessinée tend à devenir film. De ce fait, comment se fait ce passage d'un support à l'autre? C'est à cet exercice que l'on s'est attelé tout au long de cette contribution. Il s'est agi de mettre en résonance, la mise en place du récit en bande dessinée et au cinéma. Cette mise en place a été étudiée sur un axe syntagmatique qui présente le récit comme une succession linéaire des faits. Le récit progresse de façon similaire quel que soit le média. En outre, si l'on considère l'axe paradigmatique évoqué, le récit ne se met pas en place de la manière semblable au cinéma et en bande dessinée. Dans la bande dessinée de Marguerite Abouet, le texte est en focalisation interne alors que l'image est en focalisation externe. *Aya de Yopougon* version filmique est une reconfiguration du récit développé dans la bande dessinée avec l'inversion du tissu narratif. Somme toute, la bande dessinée tout comme le film d'animation *Aya de Yopougon* de l'auteure ivoirienne Marguerite Abouet contient toute une littéarité propre à chacun des médiums. La transition ici est perceptible à travers les nouvelles formes de diffusion de la littérature telle que la bande dessinée, le cinéma.

Bibliographie

ABOUEY Marguerite : *Aya de Yopougon* tome 1, Paris, Gallimard, 2006, 96p.

ADAM Jean Michel : *Le récit*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je », 1984, 128p.

BEYLOT Pierre, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005, 242p.

CHION Michel : *La voix au cinéma*, Paris, Éditions l'Etoile, Coll. « Essais », 144p.

DERRIDA Jacques : *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988, 231p.

GARDIES André : *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, 151p.

JOST François : *Sous le cinéma, la communication*, Paris, Vrin, 2014, 144p.

JOURNOT Marie-Thérèse : *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011, 160p.

MASSON Pierre : *Lire la bande dessinée*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, 153p.

McCLOUD Scott : *L'art invisible*, Paris, Delcourt, 2007, 232p.

ROCHE Nadège : « Texte et récit dans l'adaptation cinématographique dans *La femme piège* et de *La foire aux immortels* d'Enki Bilal », Mémoire de Master 2 en Lettres Modernes, Option : Littérature Générale et Comparée, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, UFR de littérature et linguistique françaises et latines, Département de Littérature Général et Comparée, 2010, inédit.

ROPARS Marie-Claire : *De la littérature au cinéma, genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, 1970, 240p.

VANOYE Francis : *Récit écrit récit filmique*, Paris, Nathan, 1998, 222