

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique



Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
Faculté des langues étrangères

Ecole doctorale de français

Pôle Ouest
Antenne de Mostaganem

Thème :

**Analyse argumentative de l'affectivité dans la bande
dessinée algérienne de Slim**

Thèse de doctorat en sciences du langage

Présentée par :
Aicha GOUAICH

Sous la co-direction de :
M. BENRAMDANE Farid (Professeur Université de Mostaganem)
M. Jean- Paul MEYER (Professeur Université de Strasbourg)

Membres du jury :

Président M. MILIANI Hadj (Professeur Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem)
Co-rapporteur M. BENRAMDANE Farid (Professeur Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem)
Co-rapporteur M. Jean- Paul MEYER (Professeur Université Louis Pasteur Strasbourg)
Examineur M. SAYAD Abdelkader (MCA Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem)
Examinatrice Mme YERMECHE Ouardia (MCA ENS Alger)
Examineur M. Jean-Christophe PELLAT (Professeur Université Louis Pasteur Strasbourg)

Année universitaire : 2015-2016

Remerciements

Mes premiers mots ne peuvent qu'aller à mes deux co-encadreurs M. BENRAMDANE Farid et M. Jean-Paul MEYER pour avoir accepté de diriger mon travail. Je les remercie très chaleureusement pour leurs conseils et leur soutien.

J'exprime mes respectueux remerciements à Monsieur MILIANI Hadj qui m'a fait l'honneur d'être le président de mon jury.

J'exprime mon profond respect et mes remerciements à tous les membres du jury M.SAYAD Abdelkader de l'Université de Mostaganem, Mme YERMECHE Ouardia de l'ENS d'Alger et M. Jean-Christophe PELLAT de l'Université de Strasbourg.

Je tiens à saluer tous ceux qui se sont enquis de l'avancée et de l'aboutissement de cette thèse. Je remercie toute personne qui, de près ou de loin, a contribué à la concrétisation de ce travail.

Toute ma gratitude, enfin, va à ma famille pour m'avoir encouragée durant tout le temps qu'a duré cette étude.

INTRODUCTION GENERALE

Introduction générale

De son vrai nom Menouar Merabtène, Slim est né le 15 décembre 1945 à *Sidi Ali Benyoub*, près de Sidi- Bel- Abbès, dans l'ouest de l'Algérie. Son surnom *Slim*, lui vient d'un jeu enfance, quand lui et ses amis trouvaient dans l'invention des pseudonymes, une manière de quitter le monde des adultes. Le dessin pour Slim est un amusement, un don mais surtout un réconfort, une compensation : se procurer dans le rêve ce qui lui est refusé dans la réalité. Il déclare : « Quand tu es frustré, que tu n'as rien, quand tu vois un train électrique dans une vitrine et que tu ne peux pas l'avoir, tu peux toujours le dessiner... »¹. Le dessin permet à Slim d'oublier quoique pour un instant, les duretés de la réalité ; car nombreuses sont les épreuves dans la vie du bédéiste algérien, surtout si on connaît qu'enfant, précisément en 1958, son père entra en prison, ce moment était pénible pour toute la famille :

[...] quand mon père a été arrêté, nous, nous avons tout de suite été pris en charge par la famille, ma grand-mère, les frères de ma mère, qui sont venus habiter chez nous, mais on s'est retrouvés face à des difficultés nombreuses, ma mère ne travaillait pas, elle n'a jamais travaillé d'ailleurs. Il y avait une voiture, une Simca p60 que mon père avait prise à crédit et qu'il fallait tout de suite revendre, la maison dont il fallait payer les traites [...]².

Slim fréquente l'Institut d'audiovisuel à Alger, puis s'initie aux techniques d'animation en Pologne, à l'université de Lodz. Il publie sa première bande dessinée, *Moustache et les frères Belkacem*, dans le quotidien *El Moudjahid*. Cette bande dessinée sera publiée sous forme d'album, et sera suivie de nombreuses autres publications. En 1969, l'idée lui vient de créer son personnage Bouzid à qui il donne pour compagnons Zina, et El Gatt M'digouti (le chat dégoûté). Entre 1969 et 1972, *El Moudjahid* publie régulièrement de nouvelles séries des aventures de Bouzid et Zina, Slim trouve dans la presse libre un espace propice pour parler des siens. En 1989, ses BD apparaissent dans l'hebdomadaire satirique *El Manchar*, cependant, la tournure des événements le force à quitter l'Algérie pour aller s'installer au Maroc puis en France où il continue à produire ses albums. Slim collabore avec de nombreux journaux et magazines internationaux.

D'un regard biaisé, Slim découvre la société algérienne et la dévoile à son lecteur ; dans ses planches se défile le quotidien de l'Algérie. Son style chargé de beaucoup d'humour et

¹ ZELIG, Omar. 2009. *Slim le Gatt et moi*. Edition Dalimen.p.21.

² Idem., p. 26.

d'ironie fonctionne comme un vecteur émotionnel très puissant. Notre travail consiste à montrer la place et la valeur de l'affectivité dans la réalisation artistique de ce bédéiste algérien. Quel est le rôle des affects dans les albums de Slim ? Par quoi sont-ils exprimés ? Selon la définition d'Aristote, l'argumentation repose sur trois preuves : le *logos*, les arguments que l'orateur met dans la langue, l'*ethos* ou la construction d'une image de soi dans le discours, et enfin le *pathos* qui est la construction discursive de l'émotion. Les ressentis révèlent une vision personnelle, un rapport subjectif avec le monde. L'utilisation des affects s'opère dans une visée argumentative. Le fait de s'adresser à l'affectivité du locuteur constitue une forme d'influence. Les arguments affectifs, fondés sur l'exploitation des composantes sociales et culturelles, confèrent au discours sa valeur persuasive. La force persuasive de l'expression résulte des émotions suscitées chez l'allocutaire ; les sentiments accordent plus de force au discours. Ce dernier persuade d'abord par l'*ethos*, le caractère de l'orateur, ensuite par le *pathos*, les dispositions où l'auditeur est placé. Le *pathos* est la source du questionnement. L'argumentation comme l'affirme Michel Meyer, porte sur le lien question-réponse³. Elle traite le problème qui préoccupe le public au plus haut degré. La réussite de l'argumentation est fortement influencée par l'existence d'un fondement commun partagé entre les partenaires de l'acte persuasif. La question de base de cette thèse : comment et par quoi l'affectivité définit-elle le médium de la bande dessinée de Slim ? La recherche d'une réponse se révèle complexe car de nombreuses autres questions préliminaires sitôt apparaissent : qu'est-ce que l'affectivité en tant que telle ? Quels sont ses effets sur la structure formelle du médium ? Et sur la langue ? Notre étude vise à montrer la fonction argumentative des affects dans les albums de Slim, et à saisir leur mode de fonctionnement.

Parler d'affectivité sans préciser ce concept risque de poser problème tant il relève de différents domaines : psychologiques, logiques, sociologiques, sciences du langage... L'affectivité comme elle est définie dans *Le Dictionnaire de psychologie*, englobe des états divers tels que les émotions, les passions, les sentiments, etc.⁴. L'affect désigne la subjectivité d'un état psychique qui s'exprime « massivement ou sous la forme d'une nuance, d'une tonalité »⁵, il s'agit d'un terme générique qui renvoie à des états psychiques différents et à leurs accompagnements organiques ou/et actionnels. Il englobe tout ce qui peut former un état affectif (sentiment, passion, émotion, etc.). Longtemps, on a refusé d'étudier la notion dans le

³ MEYER, Michel. 2005. *Qu'est-ce que l'argumentation?*. Paris. Librairie Philosophique Vrin. p.30.

⁴ DORON, Rolond, PAROT, Françoise. [1991] 2007. *Dictionnaire de psychologie*. Paris. Presses universitaires de France. p.16.

⁵ Idem., p. 9.

domaine des sciences du langage, ce n'est plus le cas à l'état actuel. Fontanille confirme l'existence d'une grille d'analyse qui permet aux linguistes d'étudier les affects⁶.

L'affectivité se constitue comme objet discursif et s'exprime à l'aide de moyens linguistiques appropriés. La constance de certains éléments discursifs est fortement significative. Le discours affectif se reconnaît grâce à une désignation explicite, grâce à des termes subjectifs particuliers. Les énonciateurs révèlent leurs ressentis en utilisant des unités linguistiques précises. Cependant, la désignation *lexicale* et *syntactique* des affects ne recouvre qu'une partie restreinte des phénomènes linguistiques décrits. Les sentiments peuvent se manifester en dehors de toute dénotation directe : l'affectivité s'exprime souvent sans se dire. Selon Fontanille, c'est dans tout le texte qu'il faut chercher l'affectivité, dans ses termes : « Ce sont les structures globales du discours qui déterminent les structures locales (lexicales et phrastiques). C'est au moins le cas des passions, qui ont affaire aux valeurs, lesquelles ne sont identifiables et pertinentes qu'à hauteur du discours tout entier »⁷. L'affectivité se révèle à travers toute une série d'indices peu voyants mais indicatifs de la subjectivation du discours. Les affects se perçoivent au niveau des traits *stylistiques* et surtout de tout ce qui se rapporte à la structuration métaphorique du texte. L'instance affective se greffe à l'ensemble des symboles, des thèmes et des images. Selon Fontanille, l'effet affectif se dégage via la charge modale. Des effets multiples (frustration, regret, humiliation, agacement...) naissent de la confrontation de deux modalités différentes (vouloir /ne pas pouvoir ; devoir/vouloir...). De nombreux travaux ont rendu possible l'analyse de l'affectivité dans le discours. Grâce aux études de A.-J. Greimas et C. Lakoff, les linguistes disposent actuellement d'un processus organisé, détaillé qui permet d'identifier la *passion* dans les textes. La présence des affects traduit une vision subjective d'un monde mouvementé, chaotique ; les caractéristiques fondamentales de la passion sont l'excès, le désordre et l'irrationnel.

De par ses éléments inhérents, la BD permet à Slim d'exprimer les affects et de les susciter chez son lecteur. Le médium se caractérise principalement par la présence de deux codes différents : l'image et le texte. Le premier auteur de bande dessinée, ainsi que le premier théoricien de cet art, Rodolphe Töpffer, la qualifie de littérature *en estampes*, pour lui, elle est un livre qui s'adresse directement aux yeux. En 1833, il déclare dans sa préface de *L'Histoire de Monsieur Jabot* : « Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification

⁶ FONTANILLE, Jacques. 1999. *Sémiotique et littérature*. Paris. Presses Universitaires de France. p.64.

⁷ Idem., p.66.

obscur ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien »⁸. McCloud définit le médium sur la base de la notion de *séquentialité*⁹. La bande dessinée se constitue à partir de séquences d'images fixes juxtaposées qui construisent une séquence. En 1999, Thierry Groensteen précise que le principe fondateur de la bande dessinée est cette mise en relation d'une pluralité d'images corrélées. L'histoire est racontée à travers des fragments d'espace-temps qui, placés les uns à la suite des autres, forment un ensemble d'images fixes solidaires. Le verbal et l'iconique se déploient indissociablement l'un de l'autre. Dans son essai *La bande dessinée. Essai d'analyse sémiotique*, Pierre Fresnault-Deruelle explique la façon dont le texte et l'image sont amalgamés¹⁰. Les formes textuelles et graphiques peuvent intervertir leurs propriétés expressives : le texte peut prendre la valeur d'image et vice versa. La modification du lettrage sert à mettre l'accent sur l'affectivité. En outre, de par son insertion dans un récit narratif, l'image peut se transformer en *texte* et passer d'un régime de représentation à un régime verbal. Selon Philippe Marion, l'analyse doit penser le verbal et l'iconique comme une entité insécable : « Le texte et l'image, l'écriture et le dessin doivent y être pensés ensemble, non pas comme une superposition, une simple somme mais comme une fusion dynamique générant un sens nouveau, inédit ! »¹¹.

La BD est une représentation graphique du monde, ce dernier est donné à voir d'une façon fortement subjective. Des paramètres différents entrent en jeu pour déterminer la perception du référent (le type de trait, les couleurs, le découpage, etc.). Les affects se manifestent dans une dynamique constante de *décalage*, de *jeu*. À l'intérieur du médium, l'écart et le décentrement se font règles. Le ludique s'oppose au réel, au monde ordinaire. Notre travail consiste à montrer justement ce décentrement et ce décalage dans les albums de Slim. Dans son œuvre, l'artiste décrit son entourage personnel ; le besoin qu'il ressent d'exprimer la vie sociale est impérieux. En effet, l'imaginaire puise son souffle dans les données historiques et culturelles qui ne cessent de s'actualiser à travers les planches. La BD s'inscrit dans un contexte social, l'artiste peint son monde et met en exergue son vécu. Toutefois, l'imagination fait subir à la matière réelle un perpétuel changement ; l'artiste amène à la surface de son travail, les thèmes sociaux et politiques : le ludique se fait miroir

⁸ TÖPFFER, Rodolphe. 1992. *L'Histoire de Monsieur Jabot*. Éditions de l'Unicorne. p.60.

⁹ MCCLOUD, Scott. [1993] 1999. *L'art invisible : comprendre la bande dessinée*. Paris. Vertige Graphic

¹⁰ FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. 1972. *La bande dessinée. Essai d'analyse sémiotique*. Paris. Hachette. p. 37-39.

¹¹ MARION, Philippe. 1993. *Traces en cases*. Louvain-la-Neuve. Academia. p. 2.

grossissant autant que déformant. Le décalage détourne des objets les plus prosaïques pour en faire des points de mire. L'artiste prend du recul par rapport à sa réalité ; pour Jacques Henriot, c'est justement dans cette *distanciation* que se situe le principe irréductible du jeu¹². L'artiste détourne les objets et les faits de leurs buts initiaux, il les vide de leur contenu pour s'en servir par la suite à des fins satiriques.

La fiction joue sur le côté des sentiments ; incessamment, elle interpelle le lecteur pour qu'il puisse les reconnaître et les partager. Elle lui parle d'un fait qui le préoccupe pour parvenir à l'intéresser. Cependant, l'art exhibe la chose et son contraire ; la représentation du réel se fait déroutante : le regard atteint la réalité tout en la déviant. L'artiste ne fait appel au répertoire du lecteur que pour le déstabiliser. Ce que ce dernier croyait vraiment connaître perd subitement son aspect figé et se présente auréolé d'étrangeté. En prenant la raison à rebours, le moi atteint sa liberté et se débarrasse de ce joug qui le tenait étroitement attaché aux choses pesantes de la vie. L'imagination fait surgir des rapports inédits, insolites ; les formes sociales perdent leur raideur et deviennent malléables. L'esthétique imaginaire se fait un renouvellement constant, car forte est la volonté de se démarquer de l'univers réel, l'ambition de la fiction étant de dépasser constamment la simple représentation de la réalité. En minant l'aspect conventionnel des choses, les artistes quittent leur représentation traditionnelle, offrant une vision éclatée du monde référentiel, Jacques Rancière souligne ce trait en avançant :

(Les artistes) se proposent de changer les repères de ce qui est visible et énonçable, de faire voir ce qui n'était pas vu, de faire voir autrement ce qui était trop aisément vu, de mettre en rapport ce qui ne l'était pas, dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects¹³.

Dans la BD, la distance se manifeste à travers une attitude *humoristique* ; en effet, l'humour résulte d'une position de recul de l'artiste vis-à-vis de son monde réel, la tendance à rire fait partie intégrante de sa vision du monde. Par le rire, l'être humain traite de tout « même du tragique et de la douleur »¹⁴. Le bédéiste énonce le contraire de ce qu'il veut faire entendre. L'art construit un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur ; d'un même allant, l'affectivité humoristique permet de reconsidérer les rapports de la vie courante

¹² HENRIOT, Jacques. 1989, *Sous couleur de jouer. La métaphore ludique*, Paris, José Corti.

¹³ RANCIERE, Jacques. 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris. La Fabrique éditions. p. 72.

¹⁴ FOURASTIÉ, Jean. 1983. *Le rire, suite*. Paris. Denoël/Gonthier. p.79.

et de remettre en cause les perceptions convenues. Le rire pour l'artiste est un outil de commentaire social, l'humour lui permet d'être *subversif*, de tourner au ridicule les faits qu'on n'osait toucher sans le maniement du risible. Dans les rapports que le sujet humoriste entretient avec la réalité, Jean Fourastié distingue trois types différents¹⁵:

- l'humoriste découvre le réel, il agit sur la réalité observée afin de pouvoir l'améliorer ;
- l'humoriste critique la réalité l'accusant de réduire le plaisir et la liberté de l'homme ;
- l'humoriste retourne au réel pour le minimiser ou le nier.

La révolte se fait contre toutes les procédures censées discipliner le réel (rites, traditions...) ; le plaisir du sujet humoriste réside dans la libre invention, dans l'imaginaire.

Dans cette étude, nous montrons la *discontinuité* dans la BD. Nous interrogeons le fragment en tant qu'expression des ressentis. La forme brève est devenue, pour la modernité, l'un des modes privilégiés de la subjectivité. La brièveté est une notion trouble, la voie par laquelle se traduisent les crises et les mutations du monde. Elle marque le caractère excentrique de la représentation, sa position de recul, son éloignement psychique des faits et des objets. Le *fragment* semble être la conséquence d'une nouvelle appréhension de la réalité. L'art moderne remet en question la longue suprématie du continu et du fini. Les termes d'incision et de fente sont des concepts-clés dans cette nouvelle conception artistique. L'auteur brise la syntaxe, rompt la continuité. Le fragmentaire ne souscrit à aucune règle ; au contraire, il déjoue les genres tout en les amalgamant. L'actualisation de la totalité s'avère un échec, une entreprise décevante. L'écriture fragmentaire est transitoire, morcelée ; elle est formée de bribes traduisant une nouvelle expérience, un nouveau rapport à soi et au monde. Le moi exprime un désir ardent de cerner au plus près une réalité qui ne cesse de dérober. La création artistique consiste à déficeler le régulier et l'ordonné, à disséquer le tout développé et à décomposer ses différentes parties. Comment et à quels niveaux peut-on le remarquer dans notre corpus ? Quels sont les indices de brisure dans la BD de Slim ?

Notre objectif, dans la troisième partie de cette thèse, est de montrer les effets de l'affectivité sur la langue. Nous visons à expliquer pourquoi et comment les affects renforcent la valeur *persuasive* des énoncés. Le bédéiste joue sur la malléabilité des signifiants/signifiés à l'intérieur de ses albums. Pierre Fresnault-Deruelle insiste sur l'aspect créatif de la langue bédéique en écrivant : « La langue, comme la couleur et la ligne chez les peintres, est une

¹⁵Idem., p. 152.

matière « plastique » infiniment malléable »¹⁶. La langue n'est pas seulement un répertoire de signes, un code conventionnel déterminant ; dans son essence même, elle comporte les éléments nécessaires à sa déstabilisation, à sa destructivité. L'étrangeté qui en émane annonce paradoxalement l'indépendance de l'énonciateur vis-à-vis des canons conventionnels. La langue affective donne une nouvelle signification à la réalité. Le discours s'ouvre sur un au-delà de la signification courante, et les énoncés se laissent appréhender dans un aspect *démesuré* de *non-sens* et d'*ambiguïté*. Dans le médium, la langue n'est pas l'expression fidèle de la vérité mais sert plutôt à dissimuler les propos, les intentions ; de ce fait, l'information se présente dans un aspect manquant, implicite, sous-entendu. L'éternelle coupure sur tout ce qui semble régulier et fini, conduit à la concision du style.

L'analyse argumentative accorde un grand intérêt au sujet créateur sans toutefois exclure de son domaine d'étude le récepteur de la réalisation. L'objectif est d'appréhender l'œuvre artistique aussi bien dans son surgissement, son apparition au niveau du conscient, que dans sa tension, son orientation vers autrui. La BD est un jeu, une distance, elle est surtout un plaisir. La BD propose une lecture qui diffère bien de celle d'un roman. Le lecteur doit synthétiser les différents éléments qui la composent s'il veut accéder à sa véritable signification. La lecture de la bande dessinée est loin d'être une activité passive, de bas niveau, comme on peut bien le penser. Le plaisir qu'elle fait naître provient de son caractère composite, des contrastes extrêmes qu'elle renferme à tous les niveaux, enfin, des caprices et des mignardises de sa langue. L'imagination du lecteur est à tout moment sollicitée. Nombreux sont les éléments qui modulent le rythme de lecture : le cadre, le nombre de vignettes par planche, la taille accordée à chaque case. L'espace inter-iconique joue un rôle majeur dans la création de l'affectivité. Les transitions entre les cases suggèrent souvent que du temps s'est écoulé. Le bédéiste réalise dans l'espace et le temps des sauts plus ou moins importants. Le lecteur est appelé à vivre sur le mode imaginaire, une expérience qu'il ne pourrait trouver dans la réalité. L'auteur l'implique directement et fortement dans le processus imaginaire ; le texte le sensibilise, en jouant sur ses affects ; les thèmes traités font partie intégrante de son intimité.

Dans *Lector in fabula*, Umberto Eco explique que la participation du lecteur est fondamentale, parce qu'« Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner »¹⁷, tout en visant

¹⁶ FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *La bande dessinée*. Op.cit., p. 42.

¹⁷ ECO, Umberto. 1985. *Lector in fabula*. Paris. Grasset. p. 64.

un lectorat particulier, l'auteur se construit un « Lecteur Modèle » en fonction duquel il conçoit son œuvre. Il envisage à l'avance la manière dont le texte sera décodé, prévoyant les réactions éventuelles de son lecteur. Dans sa stratégie textuelle, l'auteur se réfère à une série de compétences qui accorderont sens aux expressions employées. Umberto Eco stipule que le texte représente un « tissu de non-dit », un « non-dit » qui n'est pas manifesté explicitement et qui demande à être actualisé. L'affectivité colore le tableau d'un blanc apparent à de nombreuses places. L'interprétation du texte forme une partie essentielle de son processus d'actualisation. Elle consiste à remplir ses multiples blancs, à saisir ses allusions et réticences. Le ton vibrant des affects résonne toujours dans l'indirect et l'estompé. La dimension absente multiplie le divertissement du lecteur. L'ironie se donne à lire à travers des points de vue contradictoires, elle met en exergue un discours qui vacille entre un sens dénotatif et une image ajoutée au sens dénoté. Présentant implicitement des vérités difficiles à exprimer directement, l'art entraîne dans des univers singuliers animés selon leurs lois propres et qui ne sont offerts qu'à celui qui sait voir en dépit de l'opaque et de l'obscurité. Le lecteur doit consentir à bousculer d'un monde à un autre, et à trouver goût dans le renversement de normes et de valeurs auquel procède l'artiste.

Le *plaisir* de lecture consiste dans le fait d'entendre la voix du pluriel, de capter le sens du caché. L'auteur pense à son lecteur ; il construit son œuvre d'une façon que ce dernier puisse prendre part dans le jeu de créativité. La connaissance des croyances et des valeurs à qui on s'adresse est donc cruciale dans l'acte argumentatif. L'art de persuasion comme le confirme Perelman, passe par la prise en compte du caractère et des passions de l'auditoire et par l'utilisation de stratagèmes psychologiques. L'élément discursif ne peut être considéré comme un argument valable que s'il parvient à entraîner l'adhésion du lecteur. L'auteur doit s'adapter à son lecteur s'il veut l'amener à partager ses points de vue¹⁸. Ceci est déterminant dans toute la production artistique, par exemple, dans le choix thématique et l'emploi du lexique.

Nous envisageons de présenter notre étude en trois parties distinctes :

La première partie se constitue de trois chapitres. Nous commençons d'abord par présenter brièvement les principaux fondements théoriques utiles pour notre étude. Il s'agit

¹⁸ PERELMAN, Chaim, OLBRECHTS Tyteca Oga. [1958] 1970. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. Editions de l'université de Bruxelles. p.18.

dans le premier chapitre, de situer l'analyse argumentative dans le champ des sciences du langage, et surtout de comprendre le sens l'argumentation et de l'affectivité dans ce même champ. Le deuxième chapitre nous permet de voir les caractéristiques génériques propres à la BD. Nous répondons à une série de questions : quel est l'apport affectif des éléments constitutifs de la BD ? Comment le code visuel contribue-t-il dans l'acte de persuasion ? Quelle est la relation entre le verbal et l'iconique à l'intérieur de ce médium ? Nous présentons dans le dernier chapitre de cette partie, les composants narratifs qui permettent à l'auteur de viser les sentiments de son lecteur. L'accent est mis sur l'implication subjective de l'auteur et sur la valeur affective des formes dialogiques et narratives utilisées. Le médium impose à la narrativité affective ses propres règles. Nous montrons comment le récit constitue un moyen de persuasion, pourquoi et comment la narration prépare à la l'argumentation. L'accent est placé sur les différentes formes narratives utilisées par le bédéiste. La dimension affective détermine les composants narratifs ; l'effet psychologique leur attribue leur signification. Les concepts que nous exploitons relèvent de différents domaines de l'analyse narratologique : structure des récits, le temps et l'espace.

La deuxième partie sert à montrer le caractère *fragmentaire* de l'écriture. Dans la BD, des procédés *narratologiques* et *discursifs* accentuent son aspect discontinu. Nous envisageons d'explicitier leur fonctionnement. Nous interrogeons dans notre travail l'écriture fragmentaire dans les albums choisis. Les tendances du brisé sont relevées à plusieurs niveaux. L'argumentation respecte les règles de la logique tout en les modifiant. Quel est le sens et la valeur affectifs de cette transgression ? Quelles sont les particularités de la logique affective à l'intérieur de la BD de Slim ? Dans le troisième chapitre de cette partie, nous essayons de voir l'affectivité à trois niveaux différents : personnage/lecteur/auteur. L'idéologie qui sous-tend le récit. La conception des personnages, les images, les dire et les dissimulés s'inscrivent dans la dimension subjective.

Notre travail dans la troisième partie est de voir comment les affects modifient la *langue* de la BD. À l'intérieur des albums se crée un monde qui ne cesse à tout moment de rappeler celui du *rêve*. La fonction *ludique* et l'*onirisme* des séquences se manifestent à travers certains moyens linguistiques. Par des procédés divers, l'auteur entraîne son lecteur dans un monde irrationnel, plein de surprises. Notre travail est de montrer comment les particularités de la BD : dessin/écrit créent l'univers onirique propre à ce médium. Les unités discursives acquièrent dans l'argumentation affective un sens et une matérialité qui diffèrent de ceux qui

leur sont imposés dans la langue conventionnelle. Le bédéiste joue avec les mots et les expressions. Nous essayons de montrer ce jeu dans les albums. Dans la sphère ludique, les mots s'enchevêtrent d'une façon très peu familière, quel sens donner à cette notion d'écart ? Quel est l'apport affectif du concept ?

Le corpus d'étude se constitue de plusieurs albums du bédéiste algérien Slim :

- 1) *Zid ya bouzid* vol.3 contenant trois BD : *Ckoune kidnapli zina diali ?*. *Dorémi fakou !...*. *La grande kachfa*. Édition la SNED. 1981.
- 2) *Bac La boîte à chique*. Édition ENAG. 1989.
- 3) *Il était une fois rien*. Édition ENAG. 1989.
- 4) *Walou à l'horizon*. Édition TARTAMUDO. 2003.
- 5) *Tout va bian*. Édition AUTO. 2012.

Nous avons également introduit dans notre étude les parutions de la BD « *Une aventure peu connue de Bouzid* » dans la revue BENDIR (n°3. n°4. juin, octobre, 2011).

Les raisons justifiant le choix de ce corpus sont d'abord la diversité, puis la représentativité stylistique. Une grande différence est remarquée entre les albums de Slim :

- Les albums *Zid ya bouzid* et *Il était une fois rien* sont en noir et blanc alors que *Tout va bian* est en couleur. Le bédéiste place les images dans *Walou à l'horizon* sur un fond noir. Conscient de la valeur rhétorique de la couleur, le bédéiste en fait l'un de ses moyens stratégiques.
- Dans *Zid ya bouzid* et *Walou à l'horizon*, Slim raconte les aventures de son héros Bouzid. Les trois autres albums sont constitués de planches autonomes.

Dans le corpus choisi, ressortent les spécificités d'une trajectoire médiatique en évolution constante. Entre la réalisation des premiers albums de Slim et les derniers, une grande évolution s'est opérée dans le domaine de la BD, de nouveaux traits saillants sont apparus. Toujours à la quête d'un langage capable de traduire leurs visions et leurs ressentis, les bédéistes ont appliqué de nouvelles techniques et ont choisi d'autres thématiques. La bande dessinée offre le monde dans une nouvelle présentation. Au lieu d'enserrer les êtres et les objets dans des cases et séquences supposées stables, la BD les montre souvent débordant les contours traditionnels. Ce qui est constaté sur le plan formel l'est aussi sur le plan culturel et social. La bande dessinée a fait des petits riens de la vie quotidienne son thème préféré ; ceci lui a assigné un nouveau statut.

Notre objectif à travers cette étude est de mettre en exergue la dimension affective dans les albums de Slim. Nous envisageons d'explicitier les éléments linguistiques et illustratifs employés par le bédéiste. Notre travail se base en grande partie sur la *pragmatique* de l'énonciation et sur la *rhétorique argumentative*. Nous exploitons les concepts de l'analyse argumentative. À des endroits multiples de l'analyse, le recours à la psychologie devient extrêmement nécessaire. Nous pensons que le sujet est motivant et intéressant de par son actualité et son originalité. Beaucoup d'études ont été consacrées à la subjectivité du discours, mais peu se sont intéressées à l'affect dans un cadre socio-culturel typiquement algérien. Le cadre situationnel détermine l'emploi des éléments discursifs et illustratifs, ce que nous tâchons de le confirmer. Notre intérêt s'est porté sur Slim notamment pour la langue de sa BD. Slim est reconnu comme bédéiste de talent, son esthétique est caractérisée par la quête perpétuelle d'une posture originale et novatrice. Son expérience vécue à l'Institut d'Alger où il apprit les techniques de l'image, puis son stage en Pologne, lui ont permis de se forger un style personnel, très développé. Présent dans le champ littéraire algérien depuis une quarantaine d'années, Slim continue d'enrichir la BD algérienne par une production proliférante. Dans sa première BD, *Moustache et les frères Belgacem* parue en 1968, Slim raconte un épisode de la bataille d'Alger avec un regard biaisé ; déjà, il a choisi une technique et s'est frayé une voie. Dans ses planches, Slim décrit le quotidien algérien d'une façon qui fait rire ; sa BD est un plaisir, un divertissement, un moment de détente, enfin, un arrêt pour se libérer de la rationalité trop pesante du monde réel.

LA PREMIERE PARTIE

L'affectivité argumentative dans la BD de Slim

Présentation de la première partie

Notre travail dans la première partie consiste à expliciter les particularités génériques du médium, puis à voir ses composantes dramatiques et narratives. Mais avant de procéder à l'analyse du corpus, nous désirons consacrer le premier chapitre à la définition des concepts fondamentaux pour notre étude. Slim transmet ses propres affects et vise ceux de son lecteur, pour ceci, il utilise différents procédés linguistiques et illustratifs ; son but est de parvenir à émouvoir le lecteur et à toucher sa sensibilité. La bande dessinée est devenue le médium de la mémoire, du quotidien et de l'intimité ; via ses caractéristiques génériques, elle retranscrit au mieux les épreuves et les ressentis. Ceci est dû à plusieurs raisons : d'abord, le médium englobe une diversité surprenante de registres et de modes d'énonciation, en outre, la dualité visuel/ écrit sur laquelle il est basé, crée des modalités de lecture subjectives diversifiées, enfin, le médium est intimement lié à l'univers fictionnel. Par sa concision et son hétérogénéité, le *récit* conserve son étrangeté et sa vitalité. Le dessin permet de voir de près les personnages, de donner en direct le lieu et le décor de l'action. Les composantes narratives sont associées à la nature du médium qui leur accorde leur aspect final et détermine leur mode de fonctionnement.

Selon Patrick Charaudeau, l'argumentation désigne une quête d'influence ; l'objectif de l'énonciateur est de faire partager à son interlocuteur un certain univers de discours et le mener à tenir les mêmes propos¹⁹. Pour Philippe Breton, il s'agit d'un raisonnement caractérisé principalement par une attitude de liberté²⁰. Le bédéiste présente son point de vue sans toutefois l'imposer au lecteur, la liberté de ce dernier d'accepter ou non l'opinion présentée est une condition primordiale dans la réussite de l'acte argumentatif. L'argumentation rhétorique est d'un caractère affectif ; les arguments avancés sont fondés sur des vérités d'opinion. Dans l'analyse discursive de l'argumentation affective, il importe de préciser qui parle, à qui et dans quel rapport de places. Le discours comme le confirme Bourdieu²¹, est inscrit dans un champ structuré et se caractérise par des enjeux particuliers, Les circonstances dans lesquelles se déroule l'argumentation font partie intégrante de la situation d'énonciation, celle-ci est par définition, sociale et institutionnelle. Le cadre situationnel est déterminant dans l'expression des ressentis tout comme dans leur réception.

¹⁹ CHARAUDEAU, Patrick. 1992. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris. Hachette.

²⁰ BRETON, Philippe. [1996] 2006. *L'argumentation dans la communication*. Paris. La Découverte.

²¹ BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les règles de l'art Genèse et structure du champ littéraire*. Paris. Seuil.

Le bédéiste est profondément traversé par la doxa, il se positionne dans un espace de discours déterminé, son style émane de sa vision du monde.

Il nous a paru important de définir dans le premier chapitre, les fondements théoriques de notre étude. Nous présentons les éléments théoriques qui permettent de répondre à un ensemble de questions : qu'est-ce que l'analyse argumentative ? Comment définir les notions d'argumentation ? Et d'affectivité ? Nous envisageons de traiter dans le premier chapitre des points théoriques pour éclairer ce qui suit du travail, entre autres, le rapport de l'argumentation avec la *rhétorique* et le caractère *affectif* de la *logique argumentative*. Nous présentons brièvement les travaux sur l'argumentation, partant des écrits d'Aristote et arrivant à ceux de Jean-Claude Anscombe et d'Oswald Ducrot.

Dans le deuxième chapitre, il s'agit de déterminer les caractéristiques de la BD, il est question de voir des points qui relèvent de la structure formelle du médium. L'affectivité est exprimée grâce aux composants de l'image : les cadres, les plans, les angles de vues, etc. qu'est-ce que chacun de ces éléments ? Quel rôle jouent-ils dans l'expression des ressentis ? Le langage dans la BD est doublement codé (image/écrit) quels sont les effets affectifs d'une telle interaction ? Les questions que nous posons portent sur l'expression du son dans la BD, la construction de la dimension spatio-temporelle, la valeur affective de l'espace *inter-iconique*.

Le troisième chapitre permet de voir les *composants narratifs* à travers lesquels l'auteur exprime ses propres ressentis et vise ceux de son lecteur. Les mécanismes propres à la BD créent un univers de fiction bien particulier. La narrativité du médium résulte d'un assemblage d'éléments hétérogènes : description, narration, dialogue et commentaire. Quelles remarques peut-on avancer à propos de chacun de ces composantes ? Comment les actions sont-elles agencées à l'intérieur du médium ?

PREMIER CHAPITRE

Éléments théoriques

Introduction

Dans ce premier chapitre, nous envisageons de présenter un aperçu théorique très bref sur l'argumentation. Dans la BD, l'auteur vise les affects du lecteur pour lui faire partager une certaine vision de la réalité. Mais avant de comprendre comment cela devient possible, nous avons jugé utile de commencer notre travail par un cadre théorique dans lequel nous expliquons brièvement des points nécessaires pour notre étude. La réflexion sur l'argumentation a pris depuis quelques années, une ampleur considérable en linguistique notamment à la suite des travaux de Ducrot et ses collaborateurs, beaucoup d'éléments ont été précisés. Or, cette question remonte à une époque très lointaine, les concepts dont elle se sert sont développés aussi bien dans la théorie moderne que dans la théorie antique. L'analyse argumentative vise à expliciter tous les éléments de la production artistique (participants, lieu, moment, circonstances, etc.). L'argumentation, basée dans sa structure sur un ensemble de composants, se reconnaît grâce à une série de traits définitoires. Notre objectif à travers ce chapitre, est d'identifier l'argumentation et de voir ses principales caractéristiques, afin de parvenir à analyser l'affectivité dans la BD de Slim.

I. Argumentation et analyse argumentative

L'analyse argumentative s'inscrit dans le domaine des sciences du langage ; elle se présente comme l'un des divers courants de la pragmatique, et entreprend de voir le déploiement du raisonnement argumentatif s'alliant concrètement à l'ethos, l'image de soi que projette l'orateur dans son discours, et au pathos, l'émotion qu'il veut faire naître chez l'autre. Le texte argumentatif se définit surtout par ses visées pragmatiques ; il devient impérativement nécessaire pour le comprendre de reconnaître celui qui argumente, de quoi il argumente, le lieu et le moment de cette action, et surtout à qui il s'adresse. L'analyse argumentative doit examiner les modalités discursives de persuasion, et accorder un grand intérêt à la participation du lecteur qui s'avère un élément fondamental dans la construction du discours.

Patrick Charaudeau définit l'argumentation comme : « [...] une quête d'influence qui tend vers un idéal de persuasion, lequel consiste à faire partager à l'autre (interlocuteur ou destinataire) un certain univers de discours au point que celui-ci serait amené à tenir les mêmes propos (on aurait affaire à une co-énonciation) »²².

²² CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression*. Op. cit., p. 785.

Pour Philippe Breton, il s'agit d'un « raisonnement dans une situation de communication symétrique, où chacun est libre de ses opinions »²³.

L'argumentation est avant tout *communication* ; elle implique la présence d'une situation communicative précise, des partenaires, un message, et une dynamique appropriée. Elle se caractérise principalement par cette volonté que possède le locuteur à transmettre un point de vue, une idée. Selon Ruth Amossy, ses caractéristiques fondamentales se résument dans les faits suivants²⁴ :

- 1) elle est d'abord un phénomène social qui fait intervenir plusieurs personnes : le producteur du discours ; le récepteur et éventuellement un ou plusieurs témoins ;
- 2) à la différence de la description d'un objet, ou de la narration d'un événement, elle est une démarche qui vise à produire l'assentiment de l'esprit à la thèse présentée ;
- 3) elle est un discours qui entend, par des stratégies verbales planifiées, influencer sur l'auditoire ;
- 4) enfin, la parole argumentative ne peut se concevoir en dehors d'un choix libre : convaincre le lecteur en respectant sa liberté d'adhésion. Celui qui argumente cherche à accroître l'adhésion de son auditoire, sachant très bien que ce dernier est libre d'accepter ou de refuser les arguments qui lui sont présentés.

L'acte probatoire se base essentiellement sur deux traits bien distincts : 1) exercer des pressions pour faire accepter un avis ; 2) développer un raisonnement. Celui qui argumente est convaincu et cherche à faire partager sa conviction. Toutefois, l'argumentation diffère de la manipulation, ce qui amène Philippe Breton à considérer que « Le bon usage de l'argumentation implique donc une rupture avec l'univers des techniques d'influence coercitive »²⁵. La liberté du lecteur d'accepter ou non l'opinion présentée est une condition primordiale de toute argumentation réussie. Dans la BD, l'auteur essaie d'influencer son lecteur qui reste juge de suivre ou non le parcours créatif. Le bédéiste doit par conséquent se servir d'un discours argumentatif particulier pour réussir l'acte persuasif.

II. Composants de l'argumentation

L'argumentation comporte dans sa structure un ensemble d'éléments :

²³ BRETON, Philippe. *L'argumentation dans la communication*. Op. cit., p.37.

²⁴ AMOSSY, Ruth. 2000. *L'argumentation dans le discours*. Paris. Nathan. p.3.

²⁵ BRETON, Philippe. *L'argumentation dans la communication*. Op.cit., p.17.

II.1. Les preuves

Roland Barthes considère les preuves comme des « voies de persuasion », des « moyens de crédit », « des médiateurs de confiance »²⁶, il les appelle aussi « raisons probantes ». Pour lui, les preuves se divisent selon qu'il s'agit de raisons en dehors de la techné ou de raisons faisant partie de la techné (extrinsèques/intrinsèques). La techné correspond à « une institution spéculative des moyens de produire ce qui peut être ou n'être pas, c'est-à-dire ce qui n'est ni scientifique (nécessaire) ni naturel »²⁷. Les preuves hors de-la-techné se trouvent en dehors de l'orateur ; ce sont des raisons inhérentes à la nature de l'objet (des fragments de réel, des témoignages publics, des contrats...). Elles se définissent comme des éléments constitutifs d'un dossier provenant d'un réel déjà institutionnalisé, l'orateur les arrange, les fait valoir, en usant de ses talents oratoires. Le thème et le cadre du débat déterminent la proposition à admettre, à s'imposer. Les preuves dans la-techné relèvent contrairement aux premières, du pouvoir raisonnant de l'orateur. Selon Aristote : « Les preuves inhérentes au discours sont de trois sortes : les unes résident dans le caractère moral de l'orateur ; d'autres dans la disposition de l'auditoire ; d'autres enfin dans le discours lui-même, lorsqu'il est démonstratif, ou qu'il paraît l'être »²⁸.

La Rhétorique *psychologique* s'intéresse aux preuves subjectives ou morales. Aristote décrit le vraisemblable passionnel. Les arguments sont utilisés en fonction des idées du public, et se basent en grande partie sur les passions qui constituent des prémisses, des lieux. Le philosophe distingue la preuve subjective relative à l'auditoire de la preuve objective qui elle, relève de l'ordre propre du discours. Essayant d'obtenir une adhésion *affective* à sa cause, l'orateur use des preuves psychologiques, lesquelles se classent à leur tour selon qu'il s'agit de : *ethé* (les caractères, les airs, les tons) ou de *pathé* (les affects, les passions, les sentiments). Dans *Dictionnaire de rhétorique*, Michel Pugeoise énonce :

Dans la relation argumentative (ou rhétorique), trois éléments essentiels sont à prendre en compte : l'ethos, le logos et le pathos. La dimension de l'orateur, Aristote l'appelle l'ethos, car rien n'est plus convaincant ni séduisant que la force morale, le caractère et les vertus d'autorité dont doit faire preuve en une certaine matière celui qui cherche à persuader ou à plaire. La dimension de l'auditoire, Aristote l'a caractérisée comme pathos, car celui qui écoute passivement le discours de l'orateur est traversé par des passions que les propos tenus mettent en mouvement (d'où le concept d'émotion). Quant à la dimension que recouvre le langage, Aristote l'a appelée le logos, qui est

²⁶ BARTHES, Roland. 1979. « L'ancienne rhétorique ». Dans *Communications* n°30. Paris. Seuil. Pages 254-333. p.294.

²⁷ Idem., p. 295.

²⁸ ARISTOTE. 1991. *Rhétorique*. Trad. C-E. Ruelle, intr. M. Meyer. Paris. Le Livre de poche. p.83.

défini à la fois par le style et la raison, les figures et les arguments, ou comme l'on dit aujourd'hui, le figuré et le littéral²⁹.

L'orateur doit montrer à l'auditoire des traits de caractère s'il veut l'impressionner. Ethé ou les qualités propres à l'orateur sont donc bien distincts de pathé qui eux, sont les attributs du public, les affects de l'auditoire, Aristote les considère comme des chaînons argumentatifs³⁰.

II.2. Le vraisemblable

Le vraisemblable est une notion d'une importance majeure dans la théorie de l'argumentation, laquelle repose essentiellement sur le jugement construit par des expériences communes à un grand nombre de personnes. Aristote (1991) affirme que ces « prémisses » renvoient aux idées généralement admises par autrui. L'acte persuasif s'effectue dans un cadre général, et vise des auditeurs caractérisés psychologiquement et engagés dans des pratiques sociales. L'argumentation ne vise pas l'universel mais le général, elle ne porte pas sur le vrai mais sur *le probable* ; son objet est donc en relation avec le sens commun. Le statut du vraisemblable est collectif, car l'orateur doit prendre en considération son public : les prémisses vraisemblables qui forment le point de départ dans l'argumentation sont fournies par la doxa (l'ensemble des opinions de l'auditoire).

Sur un sujet donné, différents discours contradictoires sont éventuellement développés, la réponse proposée est presque toujours contestable. Michel Meyer écrit : « L'argumentation explicite le pourquoi d'une réponse en partant d'une question pour laquelle les réponses possibles se superposent, s'annulent, demeurent problématiques »³¹. Argumenter comme le confirme le linguiste est de « faire pencher la balance »³². Un questionnement peut réfuter la réponse proposée.

L'argumentation s'appuie sur des valeurs communes dont le rappel constitue en soi un argument. Philippe Breton remarque que ce dernier se base sur une des présupposés que l'on se partage, il ajoute qu'il y a très peu d'auditoire universel : on convainc presque toujours un auditoire visé qui peut être soit une personne, soit un ensemble de personnes déterminé. Le linguiste écrit :

²⁹ POU GEOISE, Michel. [2001] 2004. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris. Armand Colin/Vuef. p.56.

³⁰ Les affects sont également ceux de l'orateur ; cependant, celui-ci n'est pas censé les éprouver réellement. L'essentiel c'est de feindre de croire à ce qu'il dit.

³¹ MEYER, Michel. 2004. *La rhétorique*. Paris. Presses universitaires de France. Coll. Que sais-je ? p. 59.

³² Idem.

L'argument de communauté celui qui s'appuie sur des présupposés communs, suppose un accord préalable avec l'auditoire sur le lieu ou la valeur qui est mobilisée chez lui. Il y a dans ce cas peu de « valeur ajoutée » puisqu'il s'agit simplement de montrer - et d'en tirer une efficacité argumentative - que ce lieu ou cette valeur inclut en quelque sorte l'opinion proposée. Cet argument a peu de chance de convaincre au-delà d'une communauté commune d'appartenance³³.

Deux noyaux se distinguent dans le vraisemblable :

- 1) l'idée de général s'opposant à l'idée d'universel. Si l'universel est nécessaire en ce qu'il constitue l'attribut de la science, le général n'a pas ce trait, il est seulement déterminé par l'opinion du plus grand nombre de personnes. L'appel aux sentiments se transforme en argument, en moyen propice de transport de l'opinion du public.
- 2) la possibilité de contrariété : le vraisemblable admet le contraire, il est contestable ; toute idée prévoit son contraire. Michel Meyer écrit : « Une question qui nous agite dessine une alternative qui recouvre au moins deux réponses possibles, le oui et le non. C'est la base de la rhétorique. En termes de subjectivité, cette alternative s'exprime par le couple du plaisir et du déplaisir »³⁴.

II.3. Les *topoi*

Aristote utilise le concept de *topoi* pour désigner les lieux ou les cadres dans lesquels se répartissent les arguments utilisés dans le raisonnement dialectique et dans le discours³⁵. Les *topoi* constituent des formes générales de la pensée, et sont en rapport avec la logique ; ils fournissent la matière discursive, engendrant tout ce qui permet d'argumenter. Pierre Bourdieu affirme :

La langue ordinaire n'est pas seulement une réserve infinie de formes sensibles offertes aux jeux poétiques ou philosophiques [...] elle est aussi un réservoir de formes de l'aperception du monde social, de lieux communs, où sont déposés les principes de la vision du monde social communs à tout un groupe... »³⁶.

Selon Olivier Reboul³⁷, le lieu présente un ensemble de traits : a) il peut désigner un argument type que l'on utilise dans tout discours ; b) il constitue une preuve ; c) il est enfin

³³ BRETON, Philippe. *L'argumentation dans la communication*. Op.cit., p.75.

³⁴ MEYER, Michel. *La rhétorique*. Op.cit., p.23.

³⁵ EGGS, Ekkehard. 2002. *Topoi, discours, arguments*. Franz Steiner verlag. Eurasburg. p.71.

³⁶ BOURDIEU, Pierre. 1982. *Ce que parler veut dire*. Fayard. p.185

³⁷ REBOUL, Olivier. 1984. *La rhétorique*. Paris. Presses universitaires de France. Coll. Que sais-je? pp.22-23

une question très générale qui peut être posée dans n'importe quel cas, permettant d'argumenter pour ou contre une idée.

La topique regroupe les stéréotypes, des thèmes figés, des « fragments » à placer d'une façon obligatoire dans le traitement de différents sujets. Dans les termes de Eggs Eckhard : « [...] les topoï deviennent les marques des choses qui indiquent l'ordre du monde ; et la topique sert à déchiffrer ce monde »³⁸. Dans la création des prémisses, l'auteur part de certains lieux qui deviennent une partie d'une association d'idées, d'un conditionnement.

Si les lieux communs renvoient aux stéréotypes, aux propositions que l'on ne cesse de répéter, les lieux spéciaux sont contrairement à ce premier type, propres à des sujets déterminés. Il s'agit de vérités particulières, de propositions distinctes que tout le monde accepte. Ces vérités expérimentales relèvent du domaine de la politique, du droit, des finances, etc.

Les arguments affectifs constituent des prémisses, des lieux ; utilisés sciemment, ils produisent l'assentiment de l'auditoire à l'idée présentée. Mais avant de développer cette idée, commençons d'abord par répondre à la question suivante : Que signifie l'affectivité ?

III. La définition de l'affectivité

L'affectivité est un terme qui appartient au domaine de la psychologie et également aux sciences du langage.

III.1. L'affectivité en psychologie

L'affectivité a depuis l'antiquité, suscitée l'intérêt des penseurs, partant des écrits de Platon jusqu'aux ouvrages les plus récents. En psychologie, la question est abordée relativement à la nature des affects, au contexte de leur apparition, aux éléments qui les composent, et à leur importance dans les interactions...dans *Le Dictionnaire fondamental de La psychologie*, l'affectivité est définie comme un :

Ensemble des réactions psychiques de l'individu face au monde extérieur. Les psychologues et les physiologies distinguent l'affectivité de base, ou holothymie, qui recouvre les sentiments vitaux, l'humeur et les émotions, de l'affectivité organisée et différenciée, ou catathymie, qui recouvre des manifestations plus complexes telles que les passions et les sentiments sociaux³⁹.

³⁸ Idem., p.78.

³⁹ BLOCH, H. et al. 2002. *Dictionnaire fondamental de la psychologie*. Paris. LAROUSSE Vuef. p. 36.

Dans *Le Dictionnaire de psychologie*, l'affectivité est une : « Notion d'une extension et d'une compréhension assez vagues, englobant des états aussi divers que les émotions, les passions, les sentiments, l'anxiété, l'angoisse, la tristesse, la joie, voire les sensations de plaisir et de douleur »⁴⁰. L'affect se présente comme une :

Expression émotionnelle, éventuellement inhibée ou réprimée, des conflits constitutifs du sujet. Conscient ou inconscient, l'affect est lié au sort d'une tension pulsionnelle. Il peut s'accorder avec la représentation ou être dissocié de celle-ci, déplacé, converti en symptôme corporel ou réduit à un rudiment. Ainsi le plaisir survient lorsqu'il y a résolution d'une tension ou anticipation d'une satisfaction et l'angoisse apparaît quand l'appréhension d'un danger et le manque d'une présence secourable renvoient à une situation de détresse⁴¹.

L'affect désigne : « [...] la subjectivité d'un état psychique élémentaire, inanalysable, vague ou qualifié, pénible ou agréable qui peut s'exprimer massivement ou sous la forme d'une nuance, d'une tonalité »⁴².

Quoique les définitions de l'affectivité soient d'un nombre très étendu, les théoriciens ont tout de même repéré leurs traits communs :

- L'apparition des sentiments est toujours précédée d'une évaluation cognitive de la situation : l'événement est d'abord évalué par rapport à un ensemble de données. Olivier Luminet explique : « Dès qu'une situation est jugée significative pour le Soi, un ensemble de jugements sont posés de manière extrêmement rapide. L'individu examine si la situation est nouvelle ou si au contraire il ne s'agit que de la répétition d'un scénario qu'il a déjà rencontré »⁴³.
- L'affectivité renseigne sur les éléments de l'existence auxquels on attache beaucoup d'attention, elle se rapporte toujours à une situation déterminée : éprouver de la joie à l'annonce de la réussite de telle personne à l'examen informe sur le fait que cette personne nous est très chère, et que sa réussite nous intéresse beaucoup. Henri Wallon affirme : « Les émotions consistent essentiellement en systèmes d'attitudes qui, pour chacune, répondent à une certaine espèce de situation⁴⁴ ».
- L'existence des processus de régulation permet de maîtriser les émotions : la colère incite l'homme à frapper mais la volonté le retient. La « maîtrise de soi » forme une caractéristique

⁴⁰ DORON, Rolond. PAROT, Françoise. [1991] 2007. *Dictionnaire de psychologie*. Paris. Presses universitaires de France. p.16.

⁴¹ BLOCH, H. et al. *Dictionnaire fondamental de la psychologie*. Op.cit., pp. 35-36.

⁴² DORON, Rolond. PAROT, Françoise. *Dictionnaire de psychologie*. Op.cit., p. 9.

⁴³ LUMINET, Olivier. 2003. *Psychologie des émotions*. Bruxelles. De Boeck. p.28.

⁴⁴ WALLON, Henri. [1941] 2000. *L'évolution psychologique de l'enfant*. Paris. Armand Colin. p.114.

fondamentale de l'affectivité ; le sujet essaie de gérer ses ressentis conformément à la situation où il se trouve.

En psychologie, l'affectivité se rattache notamment aux travaux menés par Freud. Affirmant que l'activité de l'homme est guidée par le principe de la recherche du plaisir, Freud montre que : « L'ensemble de notre activité psychique a pour but de nous procurer du plaisir et de nous faire éviter le déplaisir [...] les tendances du moi ne tardent pas à remplacer le principe de plaisir par une modification »⁴⁵.

Les affects sont pour lui, des processus complexes qui parfois, échappent à l'analyse immédiate du fait qu'ils ne sont pas toujours observables. L'affect n'aura de signification claire que si le sujet en parle à autrui ou continue à y penser ; le rôle de la psychothérapie serait de guider le sujet à retrouver ce qui lui échappe. Paul Ricœur énonce :

L'inconscient apparaît alors comme un réseau ramifié, constitué par les arborescences indéfinies de ces « rejets » ; c'est par là qu'il fait système et qu'il se prête à ce que les analystes appellent une investigation intrasystématique. Mais c'est toujours un système d'expressions psychiques et toute l'analyse consiste dans l'art d'interpréter ces rejets dans leur rapport à des expressions toujours plus primitives de la pulsion, selon le degré de leur « éloignement » et de leur « distorsion »⁴⁶.

L'approche psychanalytique du récit, fondée par Sigmund Freud, a permis de penser l'activité *romanesque* par rapport à la notion de *rêve*. Une attention exclusive est accordée à la notion de *transfert*, laquelle rend possible l'actualisation de conflits lointains, de scènes passées, des fantasmes. Il s'agit d'une force qui fait répéter des épisodes du passé et surtout des passions. L'apport freudien situe les enjeux de la narration dans un contexte spécifique : *raconter* des histoires constitue un acte qui relève avant tout de l'ordre pulsionnel. Pour le psychologue, le transfert fait surgir les pensées sous-jacentes du rêve, le sujet creuse dans sa mémoire des souvenirs passés, faisant appel à ses rêves, à ses fantaisies. La narration serait une « mise en action » des passions, désirs et fantasmes qui se trouvaient cachés quelque part dans l'inconscient, et qui surgissent subitement par l'effet de la parole. La relation est donc très forte entre vie psychique et *récit* : l'activité romanesque permet au sujet de renouer avec lui-même.

À propos de l'affectivité, Freud a proposé de très impressionnantes idées qui furent associées à une observation clinique ; ses idées sont fécondes notamment dans le domaine de

⁴⁵ FREUD, Sigmund. 1920. *Introduction à la Psychanalyse*. Paris. Payot. p. 382.

⁴⁶ RICŒUR, Paul. 1965. *De l'interprétation Essai sur Freud*. Paris. Seuil. p.144.

la psychologie sociale et de la psychologie de la personnalité ; les sciences du langage ne cessent de les exploiter afin d'expliquer l'activité langagière.

III.2. L'affectivité dans le discours

L'analyse argumentative de l'affectivité porte sur la présence des affects dans le discours, les linguistes leur accordent une attention exclusive. Fontanille écrit :

L'objection formaliste est donc levée : si on a pu taxer de fantaisiste ou d'impressionniste la description de l'affectivité dans les textes, c'est parce qu'elle manquait d'instruments d'analyse, et non pas parce qu'elle ne correspondait à aucun fait textuel précis. Aujourd'hui, c'est le contraire qui serait vrai : on n'a plus le droit d'ignorer la dimension affective des textes...⁴⁷.

Plusieurs raisons expliquent l'intérêt accordé à l'affectivité en sciences du langage :

- d'abord, l'affectivité s'approprie une forme discursive précise ; l'analyse de l'affectivité dans le discours se base sur des unités discursives pour reconnaître les sentiments de l'auteur ou des personnages ;
- ensuite, l'état affectif de l'auteur (ou des personnages) permet de comprendre l'organisation des formes discursives.

Dans plusieurs ouvrages linguistiques, l'affectivité est le terme générique qui regroupe tous les mots désignant les états psychiques et les accompagnements organiques ou actionnels de ces états. Le terme englobe tout ce qui peut former un état affectif (sentiment, passion, émotion...).

En rhétorique, le pathos est l'un des moyens d'atteindre la persuasion. Pour l'orateur, le pathos désigne tout ce qui permet d'émouvoir les auditeurs : les mouvements et les figures que l'on peut employer à cette fin. De façon plus générale, le pathos est tout ce que l'on éprouve : les passions regroupant les émotions et les sentiments⁴⁸.

Selon Michel Pougeoise, le pathos résulte des rapports sociaux. Les arguments choisis dépendent de la situation de communication.

Le pathos concerne donc notre vie affective par opposition à notre vie sociale puisque les passions sont le plus souvent le fruit de notre relation à autrui [...] Du point de vue de la rhétorique, l'orateur, qui doit toujours se soucier de l'adaptation de son discours à son destinataire, ne fera pas

⁴⁷ FONTANILLE, Jacques. 1999. *Sémiotique et littérature*. Paris. Presses Universitaires de France. p.64.

⁴⁸ POUGEOISE, Michel. *Dictionnaire de rhétorique*. Op.cit., p.188.

le même choix d'arguments selon qu'il a affaire à un homme serein ou à un homme en colère. Il devra donc tenir compte de l'état d'esprit de son interlocuteur⁴⁹.

La connotation affective est l'une des trois types de connotations que distingue Catherine Kerbrat-Orecchioni. L'auteur l'envisage comme une marque de l'engagement émotionnel de l'énonciateur dans ses « dire », elle énonce : « La mise en œuvre des procédés affectifs relève du type discursif dont relève le message verbal ; elle dépend surtout de la nature de son récepteur et de l'intention communicative »⁵⁰. Kerbrat-Orecchioni précise que la connotation axiologique renvoie à toutes les unités qui servent à apporter un jugement de valeur (appréciation ou dépréciation) sur l'objet dénoté. Entre les deux types de connotation, il se trouve bien des affinités. Pour elle : « Il existe entre les catégories a) et c.), entre les valeurs affective et axiologique, entre les mécanismes psychologiques de participation émotionnelle et de (dé)valorisation certaines affinités »⁵¹.

Les concepts relevant du champ lexical d'affectivité peuvent être analysés en tenant compte de leur spécificité. Selon Jacques Fontanille, les types affectifs diffèrent par leur degré d'intensité et d'étendue :

La présentation sous la forme d'un espace de corrélation continu permet d'envisager une grande variété de positions [...] de l'humeur au sentiment, puis à la crise affective ; de l'émotion à la passion, puis à la passion sentiment de la passion au sentiment puis à l'inclination, etc. Ce serait, en quelque sorte, la « Carte du tendre » de la sémiotique tensive⁵².

L'affectivité dans le discours se reconnaît grâce à différents éléments ; Jacques Fontanille écrit : « [...] dispositifs modaux, des schémas aspectuels et rythmiques, des mises en perspective, des expressions somatiques et gestuelles, des impressions et des scènes figuratives typiques »⁵³.

L'affectivité dans le discours s'exprime différemment, les outils linguistiques dont elle se sert relèvent de différents plans :

- le plan de l'expression verbale (niveau lexical) : les affects se marquent par l'emploi de moyens particuliers (adjectifs, substantifs, verbes, et interjections). L'affectivité se marque

⁴⁹ Idem., p.188.

⁵⁰ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1977. *La connotation*. Paris. Presses Universitaires de Lyon. p.109.

⁵¹ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1999. *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris. Armand Colin. p.96.

⁵² FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique et littérature*. Op.cit., p.78.

⁵³ Idem., p.66.

par la présence du lexique des « états d'âme ». Elle nécessite un appareillage lexical constitué des noms affectifs et de leurs dérivés verbaux, adjectivaux et adverbiaux.

- le plan syntaxique : l'exclamation et la phrase exclamative traduisent les forts ressentis du locuteur.

- le plan discursif : l'affectivité se manifeste par l'emploi de procédés rhétoriques (les figures de style) et les répétitions.

Toutefois, on ne peut reconnaître la dimension affective seulement à partir des noms de passions et d'états d'âme. Fontanille précise qu'il faut chercher l'affectivité dans tout le texte, il écrit : « Ce sont les structures globales du discours qui déterminent les structures locales (lexicales et phrastiques). C'est au moins le cas des passions, qui ont affaire aux valeurs, lesquelles ne sont identifiables et pertinentes qu'à hauteur du discours tout entier »⁵⁴.

La charge modale permet de dégager l'effet affectif. Les ressentis du locuteur sont traduits grâce à la dimension imaginaire du sujet. Fontanille précise que le contexte particulier est nécessaire pour révéler l'affectivité ; la confrontation entre deux modalités différentes (vouloir /ne pas pouvoir ; devoir/vouloir...) rend possible un ensemble d'effets (frustration, regret, humiliation, réserve, agacement, etc.).

L'affectivité dans le texte devient « argumentative » du moment où elle constitue un moyen pour argumenter ; la finalité des affects serait de maximiser la puissance d'un raisonnement. L'appel aux sentiments permet à l'argumentation d'attendre son objectif : faire croire ou à faire faire quelque chose à l'auditoire⁵⁵.

IV. Argumentation et logique

Logique affective : est-ce possible ?

Le mot *logique* comporte plusieurs conceptions : 1) il évoque dans la langue courante, la cohérence ; 2) pris dans un sens technique, il désigne la théorie formelle des opérations intellectuelles⁵⁶. L'idéal de la logique est de représenter ces opérations à travers des symbolismes ressemblant à ceux des mathématiques, ceci afin de parvenir à les traiter sous forme de calculs.

Dès l'Antiquité, une coupure s'est faite entre ce qui appartient au domaine de la dialectique et de la rhétorique, et ce qui relève d'un exercice rigoureux de la raison (de type mathématique ou emprunté à la logique formelle). Une distinction s'est donc établie entre

⁵⁴ Ibid., p.66.

⁵⁵ Dans la BD, l'auteur vise moins les dispositions à agir que les dispositions à ressentir.

⁵⁶ OLÉRON, Pierre. [1987] 1988. *L'argumentation*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. Que sais-je ?. p.48.

deux types de raisonnement : la démonstration et le raisonnement dialectique. La démonstration part de connaissances vraies ou premières et assurées : elle est rigoureuse, impersonnelle et se pratique en dehors de l'influence réciproque de l'auditoire et de l'orateur. Dans les termes de Chaim Perelman : « Dans une démonstration mathématique, les axiomes ne sont pas en discussion ; qu'on les considère comme évidents, comme vrais, ou comme de simples hypothèses, on ne se préoccupe guère de savoir s'ils sont ou non acceptés par l'auditoire »⁵⁷.

Qualifiés de « sophistique », de « rhétorique » dans un sens péjoratif, les mécanismes de la discussion ou du discours étaient fortement exclus de l'analyse scientifique ; de ce fait, l'argumentation manquait de place dans la théorie générale du raisonnement, seule l'évidence créant l'accord des esprits était prise en considération. Pierre Oléron précise : « La démonstration que ces auteurs considèrent est la démonstration formelle, telle que les mathématiques et surtout la logique en fournissent des exemples »⁵⁸.

Le rationnel devait relever de la déduction et partir d'hypothèses fortement admises par la raison, la connaissance des règles de la démonstration étant une exigence majeure dans la théorie du raisonnement. La logique du discours se trouvait ainsi réduite à la logique formelle dont les modèles étaient pris du domaine des mathématiques. Or, peut-on vraiment exclure la logique du domaine de l'argumentation ? Est-il admissible de maintenir de hautes frontières entre les deux ?

C'est au terme du 19^e siècle que commence à s'effectuer le rapprochement entre la dialectique et la logique. Les interactionnistes entreprennent d'analyser l'argumentation en tenant en compte du raisonnement logique qui la sous-tend. À la base du discours argumentatif, se trouve une logique sous-jacente qu'il faut déceler. Car afin de comprendre la persuasion, il faut surtout saisir les processus appliqués dans la justification d'une opinion et/ou le développement d'un point de vue. Ces processus s'analysent relativement à une organisation précise des idées ; ils correspondent à la nature des rapports existant entre les éléments et les étapes de l'énoncé à but persuasif, et représentent le cadre apparemment logique qui explique les différents arguments.

L'acte argumentatif se base sur le raisonnement, lequel forme l'un des éléments structurants de la communication ; car défendre une opinion nécessite la construction d'un monde dans lequel la logique a sa part à côté des passions. Or, le type de raisonnement dans

⁵⁷ PERELMAN, Chaim. [1977] 2002. *L'Empire rhétorique*. Paris. Vrin. p. 23.

⁵⁸ OLERON, Pierre. *L'argumentation*. Op.cit., p.34.

l'argumentation est bien particulier : argumenter : « c'est d'abord donner à l'auditoire de bonnes raisons de croire à ce qu'on lui dit »⁵⁹.

À la différence de la démonstration qui, elle, traite du vrai de la logique et de la preuve, l'argumentation implique l'interaction des esprits et subit les influences du langage, des émotions, du lieu et du moment où elle s'exerce. L'assentiment du destinataire et les conséquences de l'action verbale constituent l'objet primordial de l'étude. Philippe Breton affirme que :

L'observation montre qu'argumenter ne consiste pas seulement à mettre en forme, à couler son opinion dans le moule d'un argument, mais surtout, à appuyer cet argument sur un élément déjà accepté par l'auditoire. Concrètement, la recherche d'un accord préalable passe par l'identification d'un « point d'appui », à partir d'un thème déjà accepté par l'auditoire⁶⁰.

L'accord de l'auditoire est considéré comme l'une des conditions fondamentales de la réussite de l'acte de persuasion ; les conditions psychiques et sociales doivent par conséquent être explicitées dans l'argumentation. L'auteur précise : « Il n'y pas d'argumentation possible sans un accord de l'auditoire. Il faut d'abord qu'il accepte de se placer en posture de débattre et d'être convaincu, ce qui ne va jamais de soi »⁶¹.

L'argumentation respecte les règles de la logique tout en les modifiant. Étudier le raisonnement argumentatif revient donc à évaluer les arguments, et à poser le problème de leur nature et de leur organisation. La légitimité de l'argument dépend avant tout des circonstances particulières dans lesquelles il est utilisé ; ceci détermine la norme de rationalité et le critère de validité. Dans cette nouvelle perspective, l'étude de l'affectivité prend place dans les sciences du langage. Essayant de trouver une forme de rationalité aux arguments pathétiques, les linguistes accorderont un intérêt exclusif aux affects des interlocuteurs.

V. Argumentation affective et rhétorique

Le rapport existant entre l'argumentation et la rhétorique constitue un sujet qui suscite de nombreux débats. La question est sans cesse reprise ; son éclairage se réalise à la lumière de différents courants, et grâce à l'apport de plusieurs théoriciens.

⁵⁹ BRETON, Philippe. *L'argumentation dans la communication*. Op.cit., p.37.

⁶⁰ Idem., p.53.

⁶¹ Ibid., p. 53.

V.1. Le rapport entre les deux disciplines

Dans plusieurs théories, l'argumentation se révèle subordonnée à la composante rhétorique. La Nouvelle rhétorique de Perelman associe les deux disciplines. Se situant dans le même sillage, Amossy dans *L'argumentation dans le discours* (2000) considère que le discours dans son fonctionnement global agit sur l'auditoire ; ceci se manifeste à des degrés divers. Les moyens verbaux, relevant du logos, de l'ethos et du pathos, sont mis en œuvre pour provoquer l'adhésion de l'auditoire. La rhétorique et l'argumentation deviennent pratiquement inséparables, le rôle de l'ethos et du pathos dans l'échange persuasif étant primordial.

Le concept d'argumentation désigne à la fois l'art de discuter (dialectique) et l'art de parler (rhétorique). Celle-ci se révèle comme une technique, c'est l'art de la persuasion. Chaim Perelman commente la notion en ces termes :

Cette technique du discours persuasif, indispensable dans la discussion de décision réfléchie, les anciens l'avaient longuement développée, comme la technique par excellence, celle d'agir sur les autres hommes au moyen du logos, terme désignant d'une façon équivoque à la fois la parole et la raison⁶².

Il s'agit d'un ensemble de règles qui permettent de convaincre l'auditeur, sans prendre en considération la justesse de l'idée défendue. L'affectivité est l'un des moyens propices pour produire la conviction.

[...], « avoir une influence » sur autrui n'était pas l'apanage de la raison, car l'être humain est également pétri de passions. C'est pourquoi, dès cette époque (l'antiquité) était distingué ce qui relevait de la pure « ratio » [...], de ce qui relevait de l'interaction des esprits, pour laquelle devait exister une technique expressive susceptible d'« émouvoir et de capter » l'intérêt d'un auditoire⁶³.

Selon le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, il s'agit bien d'un comportement social et culturel qui se pratique à l'intérieur d'un cadre institutionnel et implique un ensemble de relations.

[...] la rhétorique est d'abord une praxis, une action, un comportement. Il s'agit d'une pratique globalement définissable comme l'art de persuader. Immédiatement, on en voit le caractère social et culturel. Social, dans la mesure où l'on parle d'une attitude, de relations, de positions des

⁶² PERELMAN, Chaim. *L'Empire rhétorique*. Op.cit., p10.

⁶³ CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression*. Op.cit., p.780.

individus humains à l'intérieur d'un cadre politique ou institutionnel de quelque sorte que ce soit [...] Le monde de la rhétorique est celui de la vie, du mouvement, du déplacement, des communications et des rapports sociaux⁶⁴.

Apparue dès l'Antiquité, la Rhétorique fut dirigée contre l'adversaire, s'attribuant de la sorte une valeur offensive et défensive. Limitée aux classes dirigeantes, elle fut réservée uniquement à ceux qui pouvaient payer ; utilisée à des fins politiques, son but était dès le départ de changer les dispositions intérieures de l'adversaire. Son emploi s'effectue dans trois types de discours différents : les discours judiciaire (procès), délibératif (assemblée politique) ou épидictique (art de faire l'éloge ou le blâme).

L'art rhétorique s'insère rapidement dans des institutions d'enseignement ; il est transmis par des voies personnelles (un rhéteur et ses disciples, ses clients) et se transforme en matière d'examen (exercices, leçons, épreuves)⁶⁵. L'objet d'étude est les « effets » du langage. L'art de discuter se développe sous l'effet de plusieurs écoles de philosophes ; le sens qu'il acquiert est celui d'une logique mise au service d'intérêts particuliers. Le terme correspond à cette discipline qui aide à prouver à la fois le pour et le contre sur tout sujet spéculatif. Les philosophes entreprennent d'aider les élèves à réussir en politique, en leur montrant la force des arguments trompeurs appelés des sophismes. Les Sophistes « créent » l'art de l'éloquence désignant le discours politique ou juridique (art des modernes avocats). S'intéressant d'une façon particulière à l'état psychique de l'interlocuteur, ils essaient de voir les conditions d'adaptation de l'argumentation ; dès lors, toutes les ressources sont utilisées (faux raisonnements, appel aux sentiments, exploitation des passions et des croyances, images frappantes, etc...). Le but est bien précis : influencer les auditeurs.

V.2. L'enseignement des premiers rhétoriciens

La rhétorique classique fut créée et enrichie grâce à la contribution de plusieurs philosophes :

Socrate⁶⁶ (environ 399-470 av. J.-C) essaie d'instruire ses partenaires, le nouveau projet qu'il propose est la recherche de la vérité. Loin de s'attacher aux sophismes, il tente d'établir les définitions des termes désignant les choses. Le philosophe entreprend de dénoncer les manipulations fallacieuses opérées par les sophistes sur le vraisemblable et d'introduire le

⁶⁴ AQUEN, Michèle. MOLINIE, Georges. 1999. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. La Pochothèque librairie générale française. p.7.

⁶⁵ BELLENGER, Lionel. 1988. *L'Argumentation - principes et méthodes*. Paris. Editions Sociales Françaises (ESF).p.7.

⁶⁶ GARDES-TAMINE, Joëlle. [1996] 2002. *La rhétorique*. Paris. Armand Colin. p. 9.

raisonnement inductif. Un va-et-vient incessant s'effectue entre le particulier et le général d'une part, et entre le concret et l'abstrait, d'autre part.

Un autre nom marqua profondément l'histoire de cette discipline, c'est celui d'Aristote. Ce philosophe fonde sa théorie sur le raisonnement et la démonstration ; le rôle de l'argumentation est exposé dans son œuvre *La rhétorique* qu'il écrit (traité en 3 livres, écrit vers 330 avant J.-C.). L'ouvrage constitue le fondement de l'analyse argumentative contemporaine⁶⁷. Le philosophe distingue le vrai du vraisemblable. Si le vrai est du domaine de la Vérité et du général, le vraisemblable appartient à ce qui se discute et à ce qui est relatif, c'est l'art de retrouver le persuasif et le mettre à son propre profit.

Selon Ruth Amossy⁶⁸, la rhétorique aristotélicienne se définit comme :

1. un discours qui permet de communiquer ;
2. un discours qui influe les esprits : le dire est agir ;
3. une activité verbale rationnelle s'adressant à un esprit capable de raisonner : le logos en grec a le sens de parole mais aussi de raison ;
4. un discours qui fait usage de techniques et de stratégies pour atteindre ses objectifs : parler c'est savoir mettre à son profit le verbal pour entraîner la conviction.

Dans *La rhétorique*, Aristote accorde une grande place à la dimension intersubjective de la persuasion et à sa composante affective. Il classe les genres de discours et les types d'arguments convaincants, lesquels incluent aussi bien les arguments psychologiques (les passions et les croyances) que les arguments rationnels. Aristote se sert de la déduction, précisément des « syllogismes » qui se présentent en tant que figures de raisonnement permettant de tirer une conclusion irréfutable à partir de certaines « prémisses ».

Le philosophe propose de réfléchir sur la relation logos-ethos-pathos⁶⁹ ; les principes qu'il présente servent précisément à expliciter le fonctionnement du discours affectif : la dimension institutionnelle du discours, le cadre communicationnel, le vraisemblable et les lieux. L'accent est placé sur la dimension cognitive de l'affectivité : ce qui est ressenti est en rapport direct avec les croyances et les connaissances personnelles. Les sentiments éprouvés face à une situation déterminée affectent les jugements et les actions.

Aristote affirme que l'étude des passions doit se faire à partir d'un triple point de vue : l'état d'esprit qu'elles supposent, la personne contre laquelle elles s'expriment, et les raisons

⁶⁷ AMOSSY, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. Op.cit., p.5.

⁶⁸ Idem., p.3.

⁶⁹ MEYER, Michel. 1993. *Questions de rhétorique. Langage raison et séduction*. Paris. Le Livre de poche. p.22.

qui les produisent. La connaissance des affects est une nécessité dans le choix des arguments ; ceux-ci relèvent de toute une série de distinctions logiques. Selon Aristote, il faut adapter les arguments à la situation de communication pour les faire éprouver. Passionner l'auditoire c'est savoir exciter ses passions. Olivier Reboul commente les travaux du philosophe :

Surtout, le mérite d'Aristote est d'avoir fait de la rhétorique un système, rassemblant dans une totalité cohérente les découvertes de ses prédécesseurs. La rhétorique comporte une étude logique, et non plus empirique, de l'argumentation, une psychologie des passions et des caractères, une stylistique, le tout repris dans une réflexion philosophique⁷⁰.

Citons enfin le nom de Platon dont le mérite est de développer dans *Le Gorgias*, le discours dialectique⁷¹. Tout comme Aristote, ce philosophe analyse le logos, en faisant distinguer trois plans différents : ce dont il est question (pragma) ; la manière dont cela est dit (lexis) ; et, enfin, ce qui est dit de la question (rhèma). La persuasion s'explique par l'autorité morale de l'orateur et de sa cause (ethos), mais aussi par les sentiments qu'il fait naître chez son auditoire (pathos). Platon s'oppose nettement aux sophistes en affirmant que le logos n'est qu'un maillon de la chaîne des actes de parole qui lui précèdent. Ceci place sa théorie en parallèle avec la position sophistique qui, elle, perçoit le discours comme le seul producteur de la réalité ; aucune autre position ne peut le précéder⁷². Deux attitudes contradictoires se font remarquer : d'une part apparaît la parole philosophique fondée sur la raison, exprimant le logos et structurant l'Etre, et d'autre part, la sophistique qui exprime la doxa et qui présente le logos comme l'objet des techniques de séduction, donc de tromperie et de manipulation.

V.3. Développement et nouvel objectif

Du Moyen âge et jusqu'au XVII^e siècle, la rhétorique acquiert une place centrale dans la vie publique et intellectuelle⁷³ et devient nécessaire presque obligatoire pour comprendre les Belles-Lettres (Histoire, Poésie, Eloquence) ; son enseignement est pratiqué essentiellement dans les collèges religieux des jésuites.

À partir du 18^e et jusqu'au 19^e siècle, le champ d'intérêt de cette discipline se limite à la pratique des figures. Tout ce qui relève du raisonnement, à savoir la topique (les lieux dont se

⁷⁰ REBOUL, Olivier. *La rhétorique*. Op.cit., p. 17.

⁷¹ BELLENGER, Lionel. *L'Argumentation - principes et méthodes*. Op.cit., p. 8.

⁷² Idem., p.8

⁷³ LERCH, Richard. 2005. *Le texte argumentatif*. Paris. Le Manuscrit. p.15.

nourrit le raisonnement) et la disposition (l'organisation qui sous-tend le raisonnement), est transporté du domaine de la rhétorique à celui de la dialectique. La rhétorique est réduite à l'art de l'ornement : la *métaphore* et la *métonymie*.

C'est à partir des années 60 que la rhétorique va connaître un regain d'intérêt, car un double déplacement est fait par rapport aux traités traditionnels. Olivier Reboul commente le changement opéré :

Curieusement, cette renaissance est due à des disciplines qui n'ont pas pour objet le discours, ni même le langage, et qui ont pourtant trouvé dans l'ancienne rhétorique un moyen d'interprétation de leur objet propre. La sémiologie cherche une rhétorique dans les choses en tant que les choses sont signifiantes ; notons en particulier la rhétorique de l'image, image publicitaire ou filmique, de Roland Barthes, Christian Metz et Umberto Eco. La psychanalyse, elle, pose que, si l'inconscient se manifeste par des symboles, il est légitime de décrypter ceux-ci par les moyens de la rhétorique, de retrouver dans le rêve ou les lapsus, les procédés du jeu de mots, de la métaphore, de la métonymie, etc⁷⁴.

Du coup, de nouveaux objectifs sont visés : étudiant les lois systématiques, la linguistique structurale analyse les faits de discours pour en dégager les principes généraux. L'intérêt est octroyé aux utilisations du langage fondées sur l'esthétique. Les linguistes procèdent à l'élaboration de structures linguistiques spécifiques à la littérature⁷⁵ ; leur attention est placée sur les figures, question longtemps négligée dans la sphère de la linguistique. Les points qu'ils traitent se rapportent aux relations entre l'argumentation et le style, dans la mesure où ce dernier est l'un des moyens contribuant dans l'impact de la parole. L'objectif est d'élucider les modalités stylistiques selon lesquelles la passion dans le discours renforce la conviction et emporte la libre adhésion de l'auditoire.

Nous désirons à la fin rappeler un fait important qui se rapporte directement à notre travail : le mécanisme du fonctionnement de l'image, précisément dans les années 60, commence à être pensé en termes de rhétorique ; l'œuvre artistique est examinée à partir des différentes unités de significations qui constituent le message. M. Joly écrit : « Ce type d'analyse, nouveau à l'époque, a eu le mérite d'inciter le lecteur critique à s'en tenir en premier lieu à l'œuvre, ou texte, pour l'expliquer, cela en réaction aux critiques traditionnelles qui consistaient à parler de tout, sauf de l'œuvre elle-même »⁷⁶.

⁷⁴ REBOUL, Olivier. *La rhétorique*. Op.cit., pp. 31-33.

⁷⁵ MOESCHLER, Jacques. *Argumentation et conversation*. Op.cit, pp .45-46.

⁷⁶ JOLY, Martine. 1993. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris. Nathan. p.51.

Les approches pragmatiques, issues de l'analyse conversationnelle, entreprennent de voir l'argumentation dans les échanges verbaux, et proposent d'étudier les différents types d'interactions. Désormais, le champ de l'argumentation va inclure toute parole qui infléchit les façons de voir, ou qui soulève des réponses antagonistes. L'analyse décrit les procédures de coopération et de négociation et les confrontations verbales. La nouvelle rhétorique s'insère dans une perspective générale : elle propose un répertoire des universaux de la communication argumentative, sans limiter toutefois le champ d'étude aux fonctionnements langagiers. La plupart des travaux contemporains sur l'argumentation se situe dans la perspective dialectique aristotélicienne. Anscombe, Ducrot, Vignaux, Breton, Mendenhall ... placent l'argumentation dans le cadre de persuasion. La rhétorique actuelle aborde la question du « sujet » tout en s'intéressant exclusivement à l'éthos et au pathos. L'analyse argumentative intègre ces différents courants dans l'analyse du discours.

VI. Les grands théoriciens de l'argumentation contemporaine

L'argumentation moderne est développée grâce à l'apport de plusieurs chercheurs ; trois écoles vont se compléter :

VI.1. Chaim Perelman et la nouvelle rhétorique

Passés presque totalement inaperçus dans les sciences du langage à la fin des années 1950, les travaux de Chaim Perelman sur l'argumentation ne tardent pas à attirer l'attention des linguistes. En 1958, Chaim Perelman et Lucie Olbrechts-Tytca font apparaître leurs ouvrages : *le Traité de l'argumentation* et *La Nouvelle Rhétorique*. Ils se réfèrent à la pratique juridique et recherchent dans l'argumentation le fondement d'une rationalité spécifique s'exerçant notamment dans les affaires humaines. Leur mérite est d'avoir mis en évidence la présence des structures argumentatives dans l'ensemble des discours humains⁷⁷. Selon Perelman, l'objet de l'argumentation est : « [...] l'étude des techniques discursives permettant de provoquer ou d'accroître l'adhésion des esprits aux thèses qu'on présente à leur assentiment »⁷⁸.

Le but visé est la quête des moyens de preuve dans la discussion quotidienne ; le domaine de l'étude est élargi. Perelman écrit :

⁷⁷ Perelman trouve son public dans des milieux qui s'intéressaient au discours juridique et dans les départements de sciences du discours aux États-Unis.

⁷⁸ PERELMAN, Chaim. OLBRECHTS, Tyteca Oga. [1958] 1970. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. Editions de l'université de Bruxelles. p.5.

Mais la nouvelle rhétorique, par opposition à l'ancienne, concerne les discours adressés à toute espèce d'auditoire, qu'il s'agisse d'une foule réunie sur la place publique ou d'une réunion de spécialistes, que l'on s'adresse à un seul individu ou à toute l'humanité ; elle examinera même les arguments que l'on s'adresse à soi-même, lors d'une délibération intime⁷⁹.

Cette rhétorique peut être considérée comme une sorte de « métalangage » commun à tous les discours sociaux ; le point d'accord serait une « topique » qui rassemblerait les points de vue partagés à une époque bien déterminée de l'histoire⁸⁰. Le domaine de la rhétorique est, pour Perelman, celui des jugements délibératifs ; il ne relève ni du nécessaire ni du vrai, mais du possible et du préférable. L'argumentation dépend d'un auditoire dont l'accord est décisif pour son développement. C'est relativement à cet accord que seront choisis le contenu des prémisses et la façon de les présenter ; l'orateur doit accorder une extrême attention au sujet de son débat et à la façon surtout dont il l'expose.

La persuasion est désormais abordée sous trois angles différents :

- celui de la structure des moyens de communication ; une approche politique et sociologique doit être appliquée afin de voir de très près le détenteur et le manipulateur de l'information.
- celui du contenu des messages : il s'agit dans ce cas de préciser les types d'argument, leurs caractéristiques et la nature du message.
- celui des effets de la persuasion. L'analyse porte sur les modèles de changement d'attitude et sur la construction des opinions et des affects.

La nouvelle rhétorique de Chaim Perelman se concentre sur la question de la rationalité. Elle essaie de montrer comment la communication se base essentiellement sur le « raisonnable » pour créer l'accord souhaité. Le philosophe tente de définir les règles de construction du savoir commun ; pour ceci, il reprend la dichotomie aristotélicienne entre le raisonnement analytique fondé sur la Vérité, et le raisonnement dialectique qui trouve ses fondements dans les opinions ou le vraisemblable. Selon Perelman : « Une argumentation n'est jamais capable de procurer l'évidence, et il n'est pas question d'argumenter contre ce qui est évident »⁸¹. Il insiste sur un fait primordial : « Celui qui fait état de l'évidence est sûr de ce qu'elle s'imposera avec la même évidence à tous ses interlocuteurs ; l'argumentation ne peut intervenir que si l'évidence est contestée »⁸². Pour lui, la théorie de l'argumentation : « [...] sera au cœur des problèmes théoriques pour celui qui est conscient du rôle que jouent

⁷⁹ PERELMAN, Chaim. *L'Empire rhétorique*. Op.cit., p.21.

⁸⁰ VIGNAUX, Georges. 1988. Le discours acteur du monde. Argumentation et énonciation. Paris. Ophrys. p. 39.

⁸¹ PERELMAN, Chaim. *L'Empire rhétorique*. Op.cit., p. 23.

⁸² Idem.

dans nos théories les choix de définitions, de modèles et d'analogies, et, d'une façon plus générale, l'élaboration d'un langage adéquat, adapté au champ de nos investigations »⁸³.

Le théoricien distingue les arguments quasi logiques et ceux qui se basent sur la structure du réel ; différentes relations se trouvent à l'intérieur de ces catégories, telles que la transitivité, la causalité, la finalité, etc. L'emploi de ces catégories consiste un moyen pour présenter systématiquement les arguments. Le théoricien confère une attention particulière aux schèmes de pensée qui se trouvent à la base de l'argumentation, ainsi qu'aux enchaînements logiques. Il étudie les types de liaisons argumentatives et leur classification, tout en proposant un ensemble de techniques dont chacune nécessite diverses formes verbales. Un modèle abstrait est concrétisé par des occurrences particulières ; l'analyse argumentative entreprend de mettre en lumière cette concrétisation et d'expliquer tous les choix effectués.

La contribution de Perelman fut d'une extrême importance dans l'étude de l'argumentation ; son apport à cette théorie est sans limites. De nouveaux éléments d'étude sont utilisés dans l'analyse du discours : le caractère des prémisses et des points d'accord dans l'interaction argumentative, les lieux communs, le rôle de l'auditoire⁸⁴. Actuellement, l'œuvre de Perelman devient une référence majeure pour un grand nombre d'analystes du discours tels que Jean- Michel Adam, Marc Dominicy, Roselyne Koren, Christian Plantin⁸⁵.

VI.2. La théorie de l'argumentation chez P. Grice

Bien que la logique naturelle de Grice soit différente de la nouvelle rhétorique de Perelman, toutes deux développent des points féconds pour l'analyse argumentative. Selon Anne Reboul et Jacque Moeschler, l'originalité de Grice consiste dans son insistance sur l'importance des phénomènes inférentiels⁸⁶ ; l'action langagière doit trouver son explication relativement à une double présence : locuteur / interlocuteur.

Grice considère l'argumentation comme une activité qui inclut des éléments rationnels et qui vise à modifier les représentations et les jugements du destinataire : le discours permet tout à la fois de convaincre et de persuader. Le concept de *schématisation* désigne l'activité par laquelle les représentations du réel sont concrétisées dans une forme discursive.

⁸³ Ibid., p. 24.

⁸⁴ PERELMAN, Chaim. OLBRECHTS, Tyteca Oga. *Traité de l'argumentation*. Op.cit., p.18.

⁸⁵ AMOSSY, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. Op.cit., p.8.

⁸⁶ REBOUL, Anne. MOESCHLER, Jacques. 1998. *La pragmatique aujourd'hui*. Paris. Seuil.

Grice accorde un intérêt majeur au concept d'*intention* ; pour lui, la signification peut se réduire à un vouloir-dire du locuteur⁸⁷. Décrire un acte de langage ne peut se faire sans une connaissance préalable des intentions de celui qui parle. L'argumentation modifie la façon de percevoir le réel à travers les représentations des partenaires de l'échange communicatif. Les opérations logico-discursives, que le théoricien propose, s'intègrent dans le cadre de la communication, fondée principalement sur la relation locuteur-allocutaire. Afin d'explicitier les opérations cognitives, qui permettent d'assurer au discours son organisation rationnelle, le linguiste introduit deux notions fondamentales : *implicature* et *coopération*. Il insiste sur la logique de la conversation ; cette dernière⁸⁸ se trouve subordonnée à des enjeux et des finalités langagières. Les modalités de la coopération sont déterminées par les maximes⁸⁹ :

- 1- de quantité : les informations présentées sont conformes par leur longueur aux finalités du discours ;
- 2- de qualité : la contribution du sujet est véridique ;
- 3- de relation : les informations qu'il présente sont pertinentes et correspondent au thème de la discussion ;
- 4- de modalité : la contribution est claire (l'interlocuteur évite l'obscurité et l'ambiguïté).

Le locuteur peut ne pas respecter ces règles. La transgression volontaire s'explique généralement par une stratégie indirecte de communication.

VI.3. Les travaux de Jean-Claude Anscombre et d'Oswald Ducrot

Face à la conception rhétorique qui s'intéresse au caractère finalisé et organisé du discours, la pragmatique intégrée d'Anscombre et Ducrot conçoit l'argumentation d'un point de vue plus large : s'intéressant particulièrement à la parole dans ses diverses expansions, la théorie situe l'argumentation dans la langue tout en privilégiant l'étude de l'orientation argumentative des énoncés⁹⁰, ses instruments d'analyse sont bien les *topoi pragmatiques* et les *connecteurs*.

La réflexion sur le langage dans la pragmatique intégrée d'Anscombre et Ducrot s'est effectuée en deux moments distincts⁹¹ :

- d'abord le travail a consisté à introduire un composant dit « rhétorique » ;
- ensuite, il a été question de réapproprier et de redéfinir la notion d'argumentation.

⁸⁷ Idem., p.50.

⁸⁸ Le concept de « conversation » que le linguiste introduit dans l'analyse pragmatique correspond d'une façon générale à toute forme d'entretien, de dialogue.

⁸⁹ REBOUL, Anne. MOESCHLER, Jacques. 1998. *La pragmatique aujourd'hui*. Op. cit., p.51.

⁹⁰ AMOSSY, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. Op.cit., p.19.

⁹¹ Idem., p. 17.

L'argumentation perd son acception courante, celle de fournir des arguments à l'appui ou à l'encontre d'une thèse, pour devenir toute démarche qui cherche à modifier l'opinion d'autrui. L'utilisation du langage comporte toujours une dimension argumentative, même si aucun projet n'est avoué. Toute parole est argumentative : tout locuteur exprime un désir permanent de modifier les diverses représentations de son interlocuteur en agissant sur ses sentiments.

En intégrant la dimension rhétorique dans la linguistique, Anscombre et Ducrot tentent d'expliquer les possibilités d'enchaînement argumentatif. L'analyse du discours argumentatif affectif se fait au niveau de sa construction textuelle. Son étude doit se réaliser à partir des orientations sémantiques et des enchaînements d'énoncés qui déterminent son fonctionnement⁹².

L'analyse argumentative utilise la notion de *topoi*, qu'elle emprunte à la rhétorique classique, pour désigner les « garants des enchaînements discursifs »⁹³. Le *topo* est la relation entre deux idées différentes. L'auteur opère une sélection de qualificatifs (dans la langue) ; il appuie son discours sur les attentes, les intentions des participants. Grâce au *topos* affectif, le lien conclusif entre E1 et E2 parvient à être justifié, des formes verbales sont utilisées pour traduire les divers modes de relation.

La notion de composant rhétorique, qu'Oswald Ducrot emploie, désigne par opposition au composant sémantique, le sens de l'énoncé en situation⁹⁴. La théorie insiste sur la dimension rhétorique des relations entre l'orateur et l'auditoire. La signification est attribuée à la proposition en tant qu'élément de langue. L'intérêt est accordé à la réalisation effective de l'énoncé, et l'étude doit inclure les conditions de vérité. La signification effective de A est réalisée par référence à la situation selon des circonstances déterminantes. C'est bien l'orientation du discours vers certaines conclusions qui lui confère son vrai sens : l'auteur cherche non seulement à transmettre une information au destinataire mais à atteindre un but.

La différence fondamentale, qui sépare la nouvelle conception de l'argumentation de la conception linguistique traditionnelle, est dans le fait qu'elle présente l'activité d'argumentation comme étroitement associée à l'activité de parole : tout en parlant, on argumente, Ducrot propose une nouvelle réflexion sur les mécanismes implicites de la conversation : le langage impose des contraintes et donne à l'argumentation toute sa force et sa vitalité.

⁹² DUCROT, Oswald. 1984. *Le Dire et le Dit*. Paris. Minuit. p.16.

⁹³ ANSCOMBRE, Jean-Claude. 1995. *Théorie des topoi*. Paris. Kimé. pp. 49-50.

⁹⁴ DUCROT, Oswald. *Le Dire et le Dit*. Op.cit., p.15.

Conclusion partielle

L'argumentation est une démarche qui vise à produire l'assentiment de l'esprit à l'idée présentée. Des contraintes relevant de différents types la régissent : elle s'effectue dans un cadre social ; aussi, elle dépend de la position institutionnelle de celui qui argumente et de la nature du public auquel il s'adresse. Celui qui argumente se sert de stratégies verbales afin d'influencer son interlocuteur, les arguments qu'il utilise sont choisis en fonction de la doxa. L'appel aux sentiments devient un argument, un moyen propice pour modifier l'opinion et produire la conviction.

Le raisonnement forme l'un des éléments inhérents à l'acte argumentatif, car défendre une opinion nécessite la construction d'un monde dans lequel la logique a sa part à côté des passions. Cependant, à la différence de la démonstration, qui, elle, traite du vrai, de la logique objective, l'argumentation implique l'interaction des esprits et subit les influences du langage, des émotions, du lieu et du moment où elle s'exerce. Le raisonnement argumentatif se conçoit à l'intérieur d'un choix libre : sensibiliser l'auditoire tout en respectant sa liberté d'adhésion.

L'argumentation est traitée dans plusieurs ouvrages ; la rhétorique d'Aristote constitue le fondement de l'analyse argumentative contemporaine. Le philosophe réfléchit à des principes d'une importance majeure dans l'étude de l'acte persuasif : la dimension institutionnelle du discours, le cadre communicationnel, le vraisemblable et les lieux. Par ailleurs, la théorie de l'argumentation est enrichie grâce à l'apport de plusieurs linguistes ; la nouvelle rhétorique que propose Perelman insiste sur l'importance du contact intellectuel. Les types d'arguments et leur articulation occupent une place de choix dans l'acte de persuasion. Grice situe l'analyse dans le cadre de la communication, accordant un intérêt majeur au concept d'intention. Ducrot insiste sur la dimension rhétorique de l'argumentation, et la présente comme étroitement associée à l'activité de parole.

Le premier chapitre nous a permis de comprendre l'analyse argumentative et d'explicitier les procédés dont elle se sert. Nous envisageons d'exploiter les points expliqués afin d'analyser l'affectivité dans la BD de Slim.

DEUXIEME CHAPITRE
La BD et l'expression de l'affectivité
argumentative

Introduction

Afin de parvenir à analyser l'argumentation affective dans la BD, il faut tout d'abord connaître le genre de discours dans lequel elle se développe. L'analyse argumentative étudie la BD dans sa globalité. Le médium se compose d'éléments signifiants ; ceux-ci sont saisis dans leurs rapports réciproques ; leur choix s'explique relativement à l'effet censé se produire sur le lecteur. Dans ce chapitre, nous essayons de voir comment le code visuel devient un élément fondamental dans la persuasion ; nous élucidons également le rapport entre l'image et le texte. Slim utilise la bande dessinée comme un moyen très important d'influence. Comment et pourquoi les éléments constitutifs de la BD permettent-ils au bédéiste de sensibiliser son lecteur ? Quel est leur apport affectif, et comment ils contribuent dans le processus argumentatif ? C'est à ces questions que nous essayons de répondre à travers ce chapitre.

I. Argumentation affective et déterminisme générique

I.1. Argumentation et genre de discours

L'argumentation est déterminée par le cadre formel et institutionnel dans lequel elle prend place ; son explication exige par conséquent une prise en compte du fonctionnement du genre de discours dont elle relève, ce dernier Ruth Amossy le définit comme un : « [...] modèle discursif qui comprend un ensemble de règles de fonctionnement et de contraintes »⁹⁵.

Pour Kerbrat-Orecchioni, la notion de genre s'applique aux productions écrites et surtout littéraires. L'objectif de l'analyse argumentative est d'indiquer les caractéristiques propres à chaque domaine.

La notion de « genre », classique en analyse du discours, est traditionnellement appliquée aux productions écrites et surtout littéraires [...] Il revient donc à la théorie des interactions de s'intéresser non seulement aux règles communes à tous les types d'échanges mais aussi aux caractéristiques propres à chaque « jeu de langage » particulier...⁹⁶.

Le genre de discours⁹⁷ modèle l'art de persuader en lui dictant des formes précises : le sens et l'impact diffèrent relativement au format de communication et au dispositif

⁹⁵ AMOSSY, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. Op. cit., p.198.

⁹⁶ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. [1990] 2006. *Les interactions verbales*. Paris. Masson. p.111.

⁹⁷ La question des genres ne cesse de faire couler de l'encre. D'aucuns parlent de « genres de discours » ; d'autres de « genres de textes » ; d'autres encore de « types de textes ». Dominique Maingueneau préfère distinguer « type de texte », « hypergenre » et « genre de discours » ; la distinction faite par Patrick Charaudeau est celle des « genres et sous-genres situationnels ». Les critères pour définir cette notion ne sont pas les mêmes ;

d'énonciation dans lesquels ils se déploient. La BD impose à l'argumentation affective ses propres règles, les unités constitutives dont elle se compose deviennent des éléments d'un puissant impact et contribuent dans l'acte de persuasion d'une façon fortement ressentie.

I.2. La BD : genre spécifique

Pour comprendre la BD, il faut prendre en compte un point d'une importance majeure : la reconnaissance de ce média pose problème, le définir nécessite la connaissance de certains éléments.

- D'abord, la BD englobe différents genres (comique, didactique, dramatique, ...) ; elle unit également une diversité surprenante de registres et de modes d'énonciation. D'aucuns la considèrent comme un genre littéraire très spécifique, d'autres, allant plus loin, refusent de la prendre pour un genre. Frédéric Pomier écrit : « La bande dessinée n'est donc pas un genre, puisque tous les genres canoniques cohabitent en son sein »⁹⁸.

- Ensuite, la BD n'est pas un alignement d'images, car bien d'autres facteurs interviennent dans l'identification de ce média ; deux traits permettent toutefois de la caractériser :

a) des vignettes qui s'enchaînent présentant les actions d'un personnage central ou d'un groupe de personnages.

b) un texte associé au dessin.

Des éléments dramatiques sont disposés au fur et à mesure que se défilent les images ; aussi, une interaction est créée entre le code visuel et le code linguistique.

La BD est un art à la fois narratif et dramatique ; Annie Baron-Carvais propose la définition suivante selon laquelle il s'agit :

[...] d'une succession de dessins juxtaposés destinés à traduire un récit, une pensée, un message, le but n'est plus uniquement de divertir le lecteur mais parfois de transmettre au moyen de l'expression graphique ce que l'abstraction de l'écriture ne parvient pas toujours à exprimer⁹⁹.

les théoriciens de la langue peuvent se baser sur l'ancrage social du discours, sur sa nature communicationnelle, sur la régularité compositionnelle des textes, ou sur leurs caractéristiques formelles. Toutefois, les définitions si diverses qu'elles puissent paraître, présentent des affinités, toutes, elles se situent sur deux axes fondamentaux : ou c'est le texte qui est pris en considération ou ce sont les conditions de production du discours qui le sont. (CHARAUDEAU, Patrick. MAINGUENEAU, Dominique. 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris. Seuil. p. 280).

⁹⁸ POMIER, Frédéric. 2005. *Comment lire la bande dessinée?*. Paris, Klincksieck. p.72.

⁹⁹ BARON-CARVAIS, Annie. *La bande dessinée*. 1985. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. Que Sais-je ?. p.7.

La BD, comme le confirme Thierry Groensteen, se caractérise essentiellement par la progression de l'histoire racontée dans des images successives :

Même quand on peut les qualifier de narratives, aucune de ces images uniques, autosuffisantes, ne relève de la bande dessinée, parce que le propre de celle-ci est le dévoilement *progressif* de l'histoire racontée, sa répartition en « paquets narratifs » ou « fragments d'espace-temps » placés les uns à la suite des autres¹⁰⁰.

Dans le dictionnaire *Connaissance de la peinture*, il s'agit d'une « Histoire en séquences d'images ou le dialogue est inclus, [...] la répartition du texte, la disposition des images et leur format déterminent le style tout autant que le dessin lui-même »¹⁰¹.

La BD repose donc sur une trame narrative : des rôles sont attribués à des personnages selon une organisation définie des actions. Dans la BD, le texte, qui est un constituant fondamental, s'inscrit à travers le phylactère. Cette remarque n'est pas la norme. Car la forme de ce médium n'a pas cessé de subir plusieurs modifications, relativement au renouvellement incessamment de ses différents composants. Bien que le phylactère caractérise les premières séries apparues, sa forme de ballon ne fut inventée que beaucoup plus tard. Françoise Lagache précise : « Le phylactère apparaît au XIVE siècle sous la forme d'un texte placé à l'intérieur de l'image mais c'est seulement dans la deuxième moitié du XIXe siècle, aux États-Unis, qu'il prend sa forme moderne de « ballon » ou « bulle » »¹⁰². La forme de l'image dans la BD, à son tour, a connu de grandes évolutions : « L'image est, à l'origine, carrée ou rectangulaire, mais, à partir des années 20, on adopte des formats différents, le cadre pouvant même disparaître, remplacé par des espaces blancs »¹⁰³.

La première bande dessinée apparaît en Suisse ; la technique de Rodolphe Töpffer, créateur du neuvième art, est très vite reprise et affinée dans plusieurs endroits du monde¹⁰⁴. Aux États-Unis, l'image subit l'effet des thèmes (le western en particulier), les bédéistes commencent à se servir du procédé des bulles pour inscrire les propos des personnages.

La diffusion de la bande dessinée s'effectue d'abord par le biais de la presse, des séries sont présentées aux lecteurs qui vont suivre les aventures de leur héros en feuilleton.

¹⁰⁰ GROENSTEEN, Thierry. 2007. *La bande dessinée mode d'emploi*. Paris. Les impressions nouvelles. p.32.

¹⁰¹ GUILLEMOT, Michel. [1997] 1998. *Connaissance de la peinture Courants genres mouvements picturaux*. Paris. Larousse. p.47.

¹⁰² LAGACHE, Françoise. 2006. *La littérature de jeunesse*. Paris. Belin. p. 155.

¹⁰³ Idem., p.47.

¹⁰⁴ Le bédéiste Rodolphe Töpffer fut très vite suivi d'un grand nombre de dessinateurs : Alex Raymond, Milton Canif, aux États-Unis, Gustave boré en France, Wilhelm Busch en Allemagne...

L'album¹⁰⁵ n'apparaît que tardivement ; il devient dès lors un support qui rassemble en un même volume des épisodes publiés séparément dans la presse. Et c'est précisément à partir des années 70 que les éditeurs commencent à lui accorder de l'intérêt et à le penser dans sa globalité.

II. Le bédéiste algérien Slim

Tout comme les autres pays du monde, l'Algérie connaît la BD ; cependant, l'histoire réelle de ce média ne commença qu'après l'indépendance du pays en 1962. Ce moyen d'expression est alors omniprésent dans la presse arabophone et francophone de cette époque. Les bédéistes algériens publient leurs dessins régulièrement dans les journaux. La presque totalité des auteurs algériens réalisent leurs planches en français. Parmi les dessinateurs, on peut citer : Haroun, Mohamed Aram, Rachid Aït Kaci, Mohamed Bouslah, et notamment Slim.

De son vrai nom Merabtene Menouar, le bédéiste algérien Slim est né le 15 décembre 1945 à Sidi Ali Benyoub (Sidi Bel Abbès). Quand il commença sa carrière à la fin des années 60, la BD est très loin de trouver sa juste place en Algérie. Cela ne l'empêche pas de s'intéresser à cet art.

En ces temps pas si anciens, la bande dessinée, qu'on appelait encore les illustrés, n'était pas vraiment recommandable. Elle était censée détourner la jeunesse de la lecture, voire lui inculquer à l'insu de son plein gré des visions réactionnaires du monde. Les rares adultes qui en lisaient prenaient le risque d'être considérés comme des victimes de la sous-culture...¹⁰⁶.

Le cinéma occupe une remarquable place dans la vie de cet artiste. Enfant, il adorait accompagner son cousin voir des films, son engouement pour le septième art ne fait que croire à travers les années : en 1964, Slim quitte le lycée et s'embauche d'abord comme caissier ensuite comme projectionniste. Il parvient plus tard, à étudier cet art à Pologne, puis à réaliser une Formation design à Paris ; cette connaissance du cinéma va lui permettre de se forger son propre style. L'idée de créer la BD vint à Slim, à la Brasserie des Facultés, dite

¹⁰⁵ Actuellement, la forme de l'album est devenue très répandue. Presque toutes les revues regroupent les bandes dessinées qu'elles publient sous la forme d'épisodes dans un seul ouvrage qui constitue une référence pour les jeunes et de mode de lancement pour les nouveaux auteurs. Les albums peuvent toutefois être créés et publiés sans passer par la presse. Parmi les éditeurs d'albums les plus importants, on trouve Dargaud, Dupuis, du Lombard, Casterman, Les Humanoïdes associés, Glénat, Delcourt, Soleil...

¹⁰⁶ ZELIG, Omar. 2009. *Slim le Gatt et moi*. Edition Dalimen. p.7.

« La Brass' », lieu de rencontre des artistes dans les années soixante ; son premier thème était de raconter l'histoire des frères Belgacem de la Casbah. Slim raconte :

À force à force, j'ai commencé à cogiter, et je me suis lancé dans cette histoire en 36 planches, sur un univers que je ne connaissais finalement qu'assez peu mais que j'ai tenté de raconter avec humour. La Casbah, ce n'était pas ma ville. J'y allais comme on reluquer rue de Chartres, mais en imaginant une Casba humoristique, j'ai montré la bataille d'Alger d'un autre œil¹⁰⁷.

Slim commence sa carrière à la télévision algérienne comme réalisateur de films d'animation, il ne se consacre à la bande dessinée qu'à partir de 1967 ; son album publié dans la presse « Moustache et les frères Belgacem » est considéré par la suite comme le premier album BD de l'Algérie indépendante. En 1969, le bédéiste réalise pour le quotidien « El Moudjahid » un strip à la dernière page « Zid Ya Bouzid » avec ses personnages emblématiques : *Bouzid*, *Zina* et *El Gatt*. Dans les années 80, il s'intéresse au dessin de presse et parvient à animer une page d'humour dans l'hebdomadaire « Algérie-Actualité ». En 1989, il participe au premier journal satirique algérien « El manchar ». Slim parvient à publier de nombreux albums et à réaliser plusieurs expositions¹⁰⁸.

Les nombreux personnages que le bédéiste ne cesse de créer suscitent amusement mais aussi et surtout réflexion. La BD permet à Slim de relater la vie des Algériens. Yasmina Khadra écrit :

Slim, c'était notre guide et notre éveilleur de conscience. Le regard qu'il portait sur notre société et nos mœurs, nos serments et nos défections, nos petites et grandes lâchetés était constamment lucide, tendre malgré un traitement socioculturel sans concessions. Il était cette porte dérobée qui donnait sur des réalités autres que celles que l'on nous enseignait en classe, [...] il incarnait une époque où les rêves étaient encore permis où le courage avait l'éclat des promesses heureuses et des engagements indéfectibles, [...] ¹⁰⁹.

Les personnages créés par le bédéiste algérien sont tirés directement de ce qu'il voit. Parlant du héros de ses aventures « Bouzid », il dit : « J'ai imaginé Bouzid comme un personnage authentique, un peu de ceux que je voyais quand j'étais jeune, ces types qui

¹⁰⁷Idem., p.46.

¹⁰⁸ Parmi les expositions de Slim, citons : exposition : « L'Algérie vue par Slim » en 1982 (2-26/3) à la Bibliothèque municipale (Grenoble) ; exposition au Centre culturel italien (Alger) en 1982 (26/4-9/5 ; ...).

¹⁰⁹ SLIM. 2010. *L'Algérie comme si vous y étiez*. Préfacé de Yasmina KHADRA. Alger. Ed-diwan.

marchaient tout seuls dans la campagne avec un bâton et qui chantaient comme sont les bédouins quand ils sont tout seuls »¹¹⁰.

Les personnages sont le reflet des affects du bédéiste. Slim créa Zina, elle représente la femme « émancipée » à demi-voilée et devait accompagner Bouzid dans ses aventures ; à propos de ce personnage, Slim dit : « [...] En y réfléchissant, Zina, c'est peut-être un peu ma mère, sans les mains [...] Je l'ai donc fourguée à Bouzid, c'est comme ça qu'elle est devenue sa chérie, au mini haïk et aux revendications féministes... »¹¹¹.

L'auteur utilise la BD afin de réussir ses intentions, montrer comment cela devient possible nous conduit à analyser la structure de la BD.

III. Argumentation et composition de la BD

L'analyse de la BD exige une prise en compte de règles précises, le sens qu'elle possède résulte d'un amalgame de signes de différents types. Il existe des articulations particulières, des unités bien déterminées, auxquelles il faut faire attention.

III.1. La BD : une hétérogénéité formelle à découvrir

Un changement radical se produit dans les années 1960-1970 dans le champ de la BD. Dans son article *Théorie des bandes débordées*, Éric Maigret affirme que par l'application des principes de l'analyse structurale, les sémioticiens entreprennent de montrer les éléments inhérents au médium et de préciser ses règles propres. L'objectif est d'expliquer la richesse de la BD due à la multiplicité de ses composants. Éric Maigret écrit : « Le 9 art devait être doté de règles propres qui en expliquent la richesse et en éclairent le sens reçu. Cette spécificité a vite été entendue comme *une identité substantielle*, figée, inaltérable, nécessaire »¹¹². Le théoricien cite les noms d'Umberto Eco (1964,1972) et de Pierre Fresnault-Deruelle (1972) dont les travaux sont d'un grand apport à la théorie du 9^e art.

À l'intérieur de la BD, la narrativité iconique s'exprime à travers des scènes ; celles-ci sont formées de plusieurs *plans* qui sont les éléments constitutifs du récit en image¹¹³. Elles sont délimitées par des lignes appelées les *cadres*. En outre, le fonctionnement de la BD s'opère en *séquences*, en *plans* successifs et en *angles de vue*. Un autre élément qu'il faut

¹¹⁰ Idem., p.55.

¹¹¹ ZELIG, Omar. *Slim le Gatt et moi*. Op.cit., p. 57.

¹¹² MAIGRET, Éric. 2012. « Théorie des bandes débordées » in *La bande dessinée: une médiaculture*. Sous la direction de Éric Maigret et Matteo Stefanelli. Paris. ARMAND COLIN. pp.50-70.Cit. p.51.

¹¹³ DUC, Bernard. 1992. *La pratique du scénario Cinéma, télévision. B.D.* Paris. Dujarric. p.144.

mentionner est l'introduction du mouvement dans l'image fixe et qui fait que la BD se rapproche trop du cinéma. Laurent Gervereau écrit :

Introduisant ce paradoxe du mouvement dans l'image fixe, authentique langage stroboscopique, la bande dessinée est en effet composée largement comme le cinéma. Elle fonctionne en séquences, en plans successifs (champ, contre-champ, travellings), en angles de vue (plongée, contre-plongée, plan d'ensemble, plan général, plan moyen, plan rapproché, gros plan, très gros plan). Elle s'organise autour d'une lisibilité fondée sur la préhension des images dans un ordre déterminé¹¹⁴.

Benoît Peeters affirme que la comparaison entre les deux arts se justifie par plusieurs raisons : « Il arrive souvent que l'on assimile la technique de découpage de la bande dessinée à celle que le cinéma pratique. La variation des angles, l'échelle des plans, le principe même de la fragmentation : bien des éléments semblent favoriser cette comparaison »¹¹⁵.

En effet, la BD emprunte au cinéma ses propres moyens. Dans *Récit écrit, récit filmique*, Vanoye affirme que les codes véritablement liés à l'outil cinématographique¹¹⁶ sont :

- les mouvements de caméra comme le travelling ou le panoramique... ;
- les variations d'échelle des plans (plans américain, moyen...);
- l'utilisation du hors-champ (sonore, avec la voix off) ;
- les combinaisons images / bruits / mots ;
- l'accélééré, le ralenti, le flou, la surimpression, le fondu au noir ou le fondu enchaîné, les divers trucages filmiques... ;
- le montage des images.

Ces éléments organisent le film, ils sont inhérents à sa nature même, on les trouve également à l'intérieur de la BD. Dans les termes de Bernard Duc : « Plans, scènes, séquences, sont en effet les matériaux de base, les briques ajoutées les unes aux autres dont on se sert pour raconter et construire une histoire en images, que celle-ci soit destinée aux salles obscures, au petit écran ou à un récit en bandes dessinées »¹¹⁷.

Les éléments constitutifs de la BD sont argumentatifs : ils sont disposés de sorte qu'ils puissent faire naître certains sentiments chez le lecteur, l'auteur les choisit et les place d'une façon bien réfléchie. Thierry Groensteen appelle *convergence rhétorique* le principe selon lequel les différents paramètres de l'image sont utilisés de façon à obtenir un effet unique :

¹¹⁴ GERVEREAU, Laurent. [1996] 2004. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris. Éditions la découverte. p.100.

¹¹⁵ PEETERS, Benoît. 1998, *Lire la bande dessinée*, Flammarion Casterman. p.19.

¹¹⁶ VANOYE, Francis. 1989. *Récit écrit-récit filmique*. Paris. Nathan. p. 36.

¹¹⁷ DUC, Bernard. *La pratique du scénario Cinéma, télévision. B.D.* Op.cit., p. 72.

Enfin, j'ai appelé *convergence rhétorique* le cinquième principe de base du dessin narratif, ce qui signifie tout simplement que celui-ci « utilise les différents paramètres de l'image (cadrage, dynamique de la composition, mise en couleur, etc.) de manière à ce qu'ils se renforcent mutuellement et concourent à la production d'un effet unique »¹¹⁸.

Slim se sert de la composition interne de la BD pour produire l'effet affectif. Il effectue une série de choix ; à la fin, il emprunte une forme de représentation la mieux adaptée pour réussir l'intention communicative. La BD associe le dessin à l'écrit. Pareille à la langue, l'image est utilisée comme l'expression appropriée de l'affectivité.

III.2. L'image dans la BD

L'image se présente comme un message visuel composé de différents types de signes ; le langage qu'elle possède lui est propre. Plusieurs éléments se trouvent combinés entre eux. Martine Joly écrit : « L'image n'est pas un signe, [...] mais un texte, tissu mêlé de différents types de signes, et qui, en effet, nous parle « secrètement » »¹¹⁹.

Selon Martine Joly, les différents éléments constitutifs de l'image forment un système, ils n'ont de signification qu'à l'intérieur de leurs rapports réciproques :

Partant du signe iconique comme unité de sens, on considérerait en effet qu'en tant que signe, il devait s'inscrire dans un code, ou dans un système particulier. Il faut comprendre ici le terme de « code » au sens large du terme, c'est-à-dire comme un ensemble d'éléments qui font système les uns par rapport aux autres¹²⁰.

Thierry Groensteen affirme que : « [...] décrire une vignette dessinée est une opération nécessairement clivée. Une description n'est pas aboutie si elle ne prend pas en compte, outre les éléments dessinés, la manière dont ils sont dessinés »¹²¹. En effet, le plaisir visuel provient d'une symétrie créée entre les différents éléments constitutifs du code iconique. Car dans la BD rien n'est fait gratuitement : l'orientation des lignes, le cadrage, la direction des regards, la variation des plans et des cadres, tous forment des éléments qui permettent à l'auteur de mieux raconter le récit, de transmettre ses idées, d'impressionner le lecteur.

¹¹⁸GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée mode d'emploi*. Op. cit., p. 46.

¹¹⁹JOLY, Martine. 1994. *L'image et les signes Approche sémiologique de l'image fixe*. Paris. Nathan. p.134.

¹²⁰Idem., p.94.

¹²¹GROENSTEEN, Thierry. 1999. *Système de la bande dessinée*. Paris. Presses universitaires. Coll. Formes sémiotiques. p.148.

L'image dans la BD est hétérogène, son interprétation est par conséquent une opération active et créatrice, et non pas passive et naturelle comme on peut bien le penser. Le sens qu'elle acquiert est tributaire du contexte de sa production mais aussi de tous ses éléments constitutifs, lesquels se présentent selon un code qu'il faut penser en termes d'agencement opératoire, d'un ordre bien déterminé. Abraham Moles écrit : « La syntaxe des éléments d'images, le vocabulaire, la grammaire, la logique, nous proposent tout un système de pensée visuelle, une structure visuelle »¹²².

À l'intérieur de la BD, l'image joue un rôle considérable : elle se présente principalement comme un outil d'expression et de communication ; toutefois, la communication par l'image diffère de celle qui utilise le verbal, Martine Joly affirme : « communiquer par l'image (plutôt que par le langage) va nécessairement stimuler de la part du spectateur un type d'attente spécifique et différent de celui que stimule un message verbal »¹²³.

La composition interne de l'image est fortement inductrice de sens ; le code visuel permet à l'auteur de s'exprimer d'une façon bien particulière. L'image rend la communication plus expressive, son pouvoir de persuasion est par conséquent considérable : « L'image alors s'adresse à celui qui la regarde, elle ne s'offre plus en froid témoin de la réalité, ni en vision subjective échappée à l'artiste. Sa fonction essentielle est d'établir un contact, d'étonner, de séduire, de convaincre »¹²⁴.

Le code visuel permet d'établir un contact entre l'auteur et le regardant, procurant à ce dernier des sensations fort particulières. L'artiste transmet ses ressentis et essaie d'influencer son lecteur ; en s'adressant à son récepteur, il lui transmet certaines idées et lui évoque certains événements. Mais si l'auteur évoque le vécu quotidien, il ne le fait que d'une façon fortement pensée. L'image dans la BD renvoie à un vécu perceptible ; toutefois, elle n'est pas un simple calque de ce qui est observé. L'auteur reconstitue la réalité en mettant l'accent sur ses traits les plus saillants, le réel dans la création artistique est très vite modifié, il n'est jamais à l'état brut. Une interprétation des faits est proposée ; elle compte plus que l'information donnée. Car comme l'affirme Christian Metz « [...] le perçu n'est pas réellement l'objet, c'est son ombre, son fantôme, son double, sa réplique dans une nouvelle sorte de miroir »¹²⁵.

¹²² MOLES, Abraham. 1981. *L'image, communication fonctionnelle*. Casterman. Coll. Synthèses contemporaines. p.73.

¹²³ JOLY, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris. Nathan. p.51.

¹²⁴ THIBAUT-LAULAN, Anne-Marie. 1971. *L'image dans la société contemporaine*. Edition E.P. Denoël. Coll. Le Point De La Question. p.37.

¹²⁵ METZ, Christian. [1977] 1984. *Le signifiant imaginaire psychanalyse et cinéma*. Union générale d'éditions. Christian bourgeois. p.64.

L'image dans la BD possède une dimension connotative ; au-delà d'un premier aspect dénotatif, il existe l'aspect connotatif du message visuel. Le bédéiste dessine des objets, le signifié 1 est ce à quoi renvoie l'objet, le signifié 2 comporte toutes les valeurs additionnelles qui enrichissent le sens. *Le nez* connote la fierté l'honneur dans *Le nif de Bouazza mescine*, (Il était une fois rien, p.55) mais aussi l'arrogance, la vanité, dans *Le bureaucrate qui parlait du nez* (Idem, p.24), le sac poubelle dans lequel *Oukacha* met son argent connote que l'argent de beaucoup de riches est illicite (Ibid, p.19). La signification 2 relève d'un emploi subjectif que ce soit de la part du sujet producteur de l'énoncé visuel ou de l'interprétant de cet énoncé. Des liens affectifs existent entre le communicant et entre ce qui est désigné : le sens associé au dessin est relatif à une expérience personnelle et à la relation subjective avec le dénoté. L'effet censé se produire chez le lecteur dépend de ses impressions, de ses sentiments.

Vue de plus près, l'image paraît plus qu'un simple complément du message linguistique. Elle ne complète pas seulement le texte, sa fonction est argumentative : l'image explique, apporte une argumentation, elle essaie par des procédés subtils de produire la conviction.

III.3. Les cadres dans la BD

Pour Éric Maigret : « Les cases sont des cadres contenant des images. Elles entretiennent des relations linéaires et sont ordonnées en séquences discrètes, formant ainsi un « langage visuel » »¹²⁶. Thierry Groensteen explique l'importance des cadres en écrivant : « Le cadre a pour première fonction de fermer la vignette et, corrélativement, de lui conférer une forme particulière »¹²⁷. Marcel Martin affirme que la caméra enregistre la réalité extérieure et la transforme en matière artistique ; le cadrage est le premier aspect de cet enregistrement. Le théoricien le présente comme : « [...] la composition du contenu de l'image, c'est-à-dire de la façon dont le réalisateur découpe et éventuellement organise le fragment de réalité qu'il présente à l'objectif et qui se retrouvera identique sur l'écran »¹²⁸. Ce qui est dit à propos de cinéma est valable aussi pour la BD. Cependant, une différence cruciale existe entre les deux modes d'expression, Thierry Groensteen écrit :

Par opposition à l'écran unique de la projection cinématographique, la bande dessinée partage cet étalement de ses fragments constitutifs avec le roman-photo. La juxtaposition des images, offertes ensemble à la vue, oblige le dessinateur à se faire metteur en page, à guider le regard du lecteur et, le cas échéant, à hiérarchiser les informations visuelles qui lui seront délivrées. Elle ouvre aussi

¹²⁶ MAIGRET, Éric. « Théorie des bandes débordées » Op.cit., p.55.

¹²⁷ GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Op.cit., p.49.

¹²⁸ MARTIN, Marcel, [1985] 1992. *Le langage cinématographique*. Paris. Les éditions du cerf. p.37.

carrière à toutes sortes d'effets de sérialité, de rythme, d'échos qui, tissant le « texte » de la bande dessinée et composant sa « musique », en font toute la richesse¹²⁹.

Le cadre joue un rôle prépondérant dans la production de l'effet affectif, ceci s'explique par plusieurs raisons. Le cadrage impose une certaine lecture, son emploi dans la BD permet d'atteindre certains effets. Ainsi, le bédéiste parvient à :

1. utiliser l'ellipse : certains éléments de l'action sont laissés en dehors du cadre ;
2. ne montrer par le gros plan que le détail significatif parfois symbolique censé émouvoir le regardant ;
3. présenter le contenu du cadre en créant une composition arbitraire et peu naturelle ;
4. modifier l'angle de vue du spectateur ;
5. exploiter la troisième dimension de l'espace (la profondeur du champ) afin de produire des effets spectaculaires ou/et dramatiques.

Le dynamisme interne du cadrage ou sa tension psychologique se traduit par une expression directe des mouvements et des sentiments. La présentation graphique des cadres conditionne la perception des affects. La technique du cadrage est mise à contribution pour produire l'effet affectif : chaque case possède son propre cadrage, des éléments sont cachés, d'autres au contraire sont bien montrés. Cet emploi n'est pas aléatoire. La variation des cadres dans la BD permet d'atteindre certains objectifs. Le bédéiste choisit le cadrage le mieux adéquat pour présenter tout ce qui intéresse le récit. Il alterne des cadres différents (horizontaux, carrés, rectangulaires...), ou/et combine des plans et des angles de vue diversifiés, ceci lui permet d'exprimer beaucoup plus fortement les ressentis des personnages.

- Le cadre horizontal : généralement utilisé lorsque le dessinateur veut présenter un vaste panorama ; l'élargissement de l'image se présente comme un panoramique horizontal.

¹²⁹ GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée mode d'emploi*. Op. cit., p.26.



Figure1. Zid ya Bouzid t.2« Chkoune kindnapli Zina diali ? » p.16

Slim montre l'empressement des personnages ; des affects très différents naissent dans l'embouteillage : énervement, stress, impatience...

- Le cadre vertical sert à présenter les actions et les décors dont les lignes de force sont à la verticale (ascension, chute, montagnes, abîmes, ruelles...).



Figure 2. Il était une fois rien « Paraploui ». p.44

Voir le directeur parachuté provoque chez l'assemblée des travailleurs étonnement et surprise ; il est aussi une source d'une grande agitation psychologique chez le parachuté lui-même.

- Le cadre rectangulaire : son utilisation se fait dans de multiples cas, sa dimension dépend du plan, du point de vue et de l'importance de l'action.



Figure 3. Zid ya Bouzid t.2 « Ckouné kidnapi zina diali ? » p. 23

- Le cadre carré est l'une des formes utilisées dans la BD :



Figure 4. Zid ya Bouzid t.2 « Ckouné kidnapi zina diali ? » p. 24

- Le bédéiste amalgame les cadres afin de rendre la scène plus dynamique.



Figure 5. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa » p. 11

- Le bédéiste utilise également une autre technique : *le décadrage*¹³⁰. Le procédé se réalise avec une intention de produire un certain effet affectif ; dans la BD, les effets sont importants sur les rapports texte-image. Le décadrage permet d'attribuer aux deux codes de la BD plus de vigueur et de significativité. Dans les termes de Jean-Paul Meyer :

Décadrer l'image c'est donc (volontairement) ne pas la cadrer, afin d'obtenir un résultat particulier. Dans le cas de la bande dessinée le résultat est doublement intéressant. D'une part la relation texte-image se trouve accentuée par le décadrage, alors que ni le contenu verbal ni le contenu pictural formel n'ont changé ; d'autre part l'énoncé produit à l'intérieur du cadre – la case est *a priori* le lieu d'une parole cadrée – change de sens¹³¹.

Dans *walou à l'horizon*, le bédéiste présente des images décadrées. Ceci a pour effet de traduire un vague sentiment de lassitude chez Slim. Battu aux législatives de l'époque par son ennemi Sid-Es-Sadi, Bouzid ne supporte pas un pareil choc et tombe dans un coma profond qui durera 10 ans. Revenu enfin à lui, en l'an 2000, il trouve que tout a changé et commence à découvrir la réalité trop décevante de son pays. Slim cherche dans ce qui se passe en Algérie tout ce qui peut lui donner espoir, sa déception est grande car rien à l'horizon n'est encourageant.

- Le bédéiste utilise l'image de vaste dimension pour créer l'effet affectif, le moment auquel cette image s'emploie est fort important dans le déroulement du récit. Benoît Peeters explique ce choix en écrivant : « Un tel fonctionnement est typiquement rhétorique : la dimension de la case se plie à l'action qui est décrite. L'ensemble de la mise en pages étant au service d'un récit préalable dont elle a pour fonction d'accentuer les effets »¹³².

La dimension des cadres des vignettes diffère selon l'importance qui lui est attribuée. Les proportions du monde représenté varient par rapport à la surface du cartoon précédent ou qui suit. La dimension de chacune des images est proportionnelle à son importance dans la trame du récit. La situation pousse à opter pour une expression plus forte : l'image s'agrandit tout à coup aux dimensions d'un « macro-cartoon » afin d'exprimer des ressentis.

¹³⁰ Éric MAIGRET explique un élément fondamental dans la présentation de la BD moderne : « La production régulière de nouvelles formes défiant les codes supposés établis nous apprend en effet que ce que l'on nomme « bande dessinée » peut se passer, certes, de l'écrit mais également de la profondeur de champ et des cadrages champ/hors-champ au profit d'un assemblage d'éléments visuels *polycentrés* rejetant la perspective classique [...] » (Maigret, Éric. « Théorie des bandes débordées ». Op.cit., p. 56)

¹³¹ MEYER, Jean-Paul. 2008. « Trois aspects du décadrage dans la relation texte-image. *L'exemple de Maigret tend un piège dessiné par Philippe Wurm* », in *Degrés*. 133. *Texte/Image*. Questions de cadrage. Bruxelles. pp. 1-18. Cit.p.4

¹³² PEETERS, Benoît. 1998. *Lire la bande dessinée*. Flammarion Casterman. p.63.

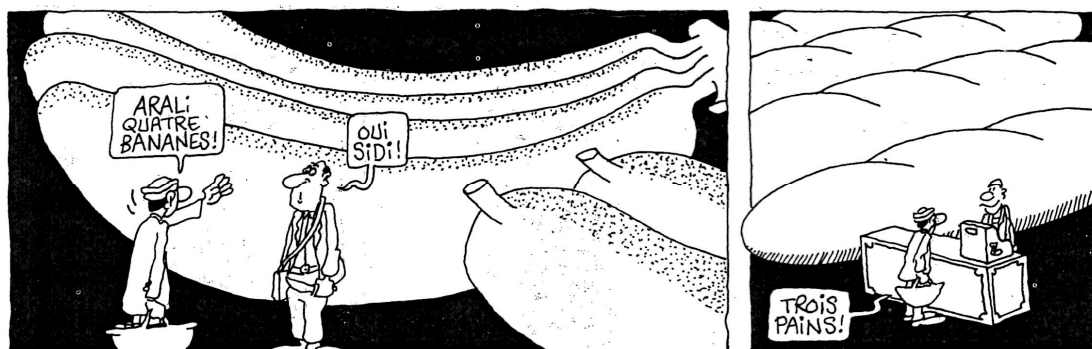


Figure6. Il était une fois rien «Cilimascope ». p.10

- Par ailleurs, l'emplacement de la vignette joue un rôle significatif dans la rhétorique de l'image : l'efficacité narrative de la case diffère selon qu'elle se trouve sur une page de gauche ou sur une page de droite, en haut ou en bas.

III. 4. Les plans

Dans la lecture de la BD, il faut tenir compte de plusieurs paramètres dont chacun apporte un plus à la narrativité :

Le récit naît donc de ce rapport subtil qu'il convient de comprendre. Le lecteur doit savoir décrypter un grand nombre de données signifiantes (forme des cases, mise en page, plans, angles de vue, bulles, onomatopées, etc.) dont la simultanéité implique une hiérarchisation¹³³.

Parmi les éléments constitutifs de l'image, figure le plan dont l'échelle, dans la BD, renvoie à la « dimension » de l'espace que l'on représente dans le champ. Elle permet d'entrevoir le personnage par rapport au cadre. Chaque case présente une surface plane, perpendiculaire à la direction du regard ; la profondeur et l'éloignement dans une scène sont suggérés grâce à l'emploi du plan. La valeur de ce dernier dans la BD est psychologique et expressive, utilisé sciemment par l'auteur, il va mettre en relief l'action et les sentiments des personnages. D'une case à l'autre, les champs varient : ils se rétrécissent, s'élargissent, se stabilisent, ceci pour éviter la monotonie et l'ennui. Ce changement souligne au mieux l'intensité dramatique de chaque scène. Les personnages sont montrés de différentes manières : on peut les voir de près ou de loin. Les plans montrent justement un aspect statique des êtres et des objets ; et c'est bien leur succession qui crée le mouvement et la vie à l'intérieur de la BD.

¹³³ POMMIER, Pierre. 1999. *Education et bande dessinée en Aquitaine*. Presses universitaires de Bordeaux. p.124.

Le choix de chaque plan est déterminé par la clarté nécessaire du récit :

- Ainsi, pour décrire le lieu de l'action et situer les personnages par rapport à celui-ci, le bédéiste se sert du plan d'ensemble, présentant de la manière la plus large possible un décor, un paysage ou une foule de personnages. Le personnage se meut dans l'arrière-plan de l'espace qui se transforme en univers d'un grand effet sur la psychologie des personnages qui deviennent l'information de premier plan.

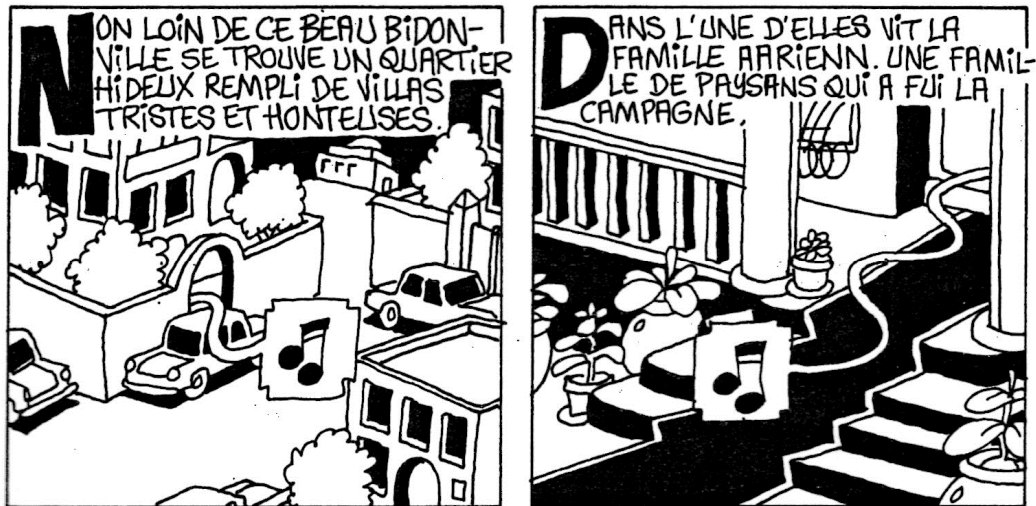


Figure7. *Il était une fois rien « Bidonvie »*, p.33

L'auteur met en scène un groupe de personnes. Il attire l'attention sur certains personnages qui se trouvent, de la sorte, isolés du décor et un peu éloignés du lecteur.

- Afin de donner une profondeur à la scène, les images dans la BD se structurent en un avant-plan : Zina et Bouzid sont mis en avant de la scène.



Figure8. *Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa »*, p.10

Le regard est amené selon des lignes de perspective vers l'arrière de la scène où se tient debout le père de Zina. Ce dernier a suivi sa fille pour savoir où elle peut bien aller, et pourquoi elle s'obstine toujours à refuser la demande de mariage qu'on faisait.

- Dans la case qui suit, au lieu de placer le père de Zina sur le devant de la scène, Slim le met au milieu de la foule ; cela connote aussi que le vieux est perdu dans le brouhaha de ses pensées.



Figure9. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa ». p.10

Dans son monologue, le père de Zina exprime sa colère et son indignation.

- Parfois, le bédéiste place à l'avant-plan un élément du décor quand ce dernier est essentiel au déroulement du récit.



Figure10. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa ». p.9

- En mettant la figure du personnage sur le devant de la scène, l'auteur la détache du « décor » instaurant de la sorte un écart entre cette figure et un « fond » qui constitue l'espace de la fiction. Le personnage se trouve en quelque sorte « sur le devant » de l'espace représenté qui reste secondaire, seul compte le drame psychologique.



Figure11. Bac La boîte à chique

Le personnage exprime sa colère envers les « mécréants » qui « osent »¹³⁴ manger pendant la journée de ramadhan, en vérité par l'évocation des mets, il ne fait qu'aviver sa gourmandise.

- La succession d'images, présentant le sujet vu toujours à la même distance, sert à indiquer la constance ou la permanence, comme nous le voyons dans l'exemple suivant :

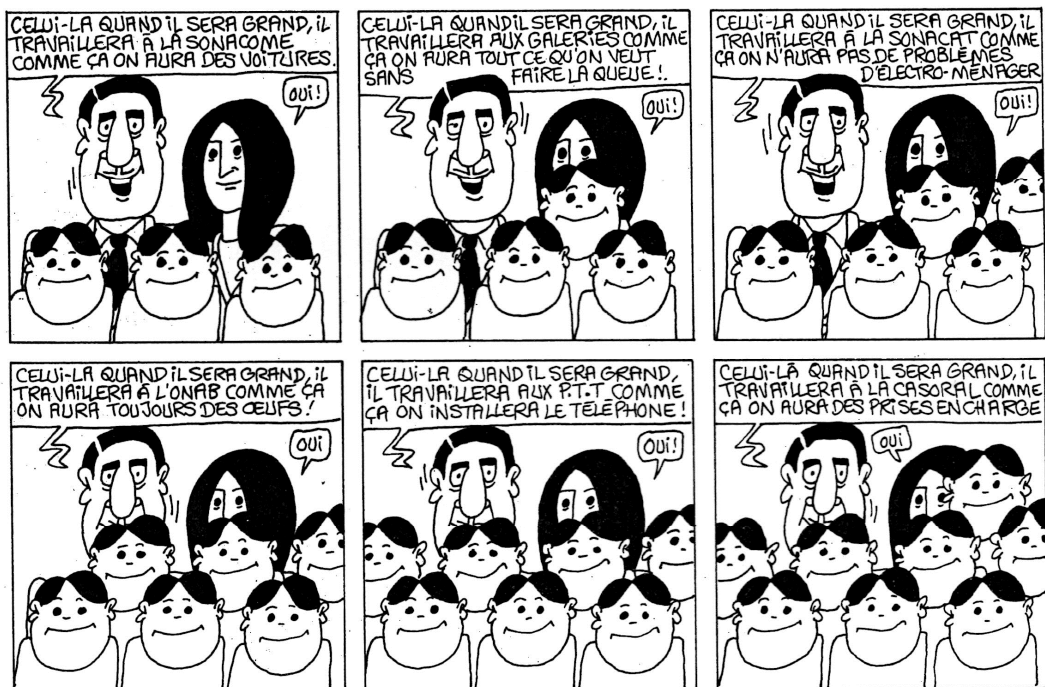


Figure12. Il était une fois rien « Galopie démographique », p.32

¹³⁴ Les mots soulignés sont ceux que Slim fait dire à son personnage.

Afin de sensibiliser le lecteur, le bédéiste utilise la profondeur de champ, celle-ci, Martin Marcel la définit :

En technique photographique, la définition de la profondeur de champ est la suivante : c'est la zone de netteté qui (pour une focale et un diaphragme donnés) s'étend en avant et en arrière du plan de mise au point. La profondeur de champ est d'autant plus grande que l'ouverture du diaphragme est plus faible et que la distance focale de l'objectif est plus courte¹³⁵.

La profondeur de champ se transforme en élément important de l'espace dramatique. L'auteur travaille la représentation de l'espace, le rôle de la perspective dans la structuration dramatique ne devient par conséquent que très dynamique. Une narrativité latente s'inscrit suivant quelques matrices codées.

- Le degré zéro de la profondeur de champ est atteint lorsque le bédéiste utilise le très gros plan (ou l'insert) ; subitement, l'objet se soustrait de l'espace référentiel de la fiction et devient isolé. La profondeur des objets dans le nouvel espace s'avère un procédé argumentatif. *L'insert*, qui sert à montrer certaines parties du corps comme le visage, permet surtout d'exprimer les sentiments et les émotions des personnages : une certaine intensité est manifeste, l'attention est attirée sur un détail précis. Alain Bergala écrit : « L'exception du très gros plan, dans le film classique, est intéressante : elle signale un coup de force de l'énonciation (il faut montrer un détail pour l'intelligibilité du récit, et il est donc nécessaire de l'isoler) »¹³⁶.

- Le très gros plan détaille une toute petite partie du corps. Il peut servir à montrer un objet d'une importance majeure dans le récit.



Figure13. Il était une fois rien « Yabon banana.. » .p.40

¹³⁵ MARTIN, Marcel. *Le langage cinématographique*. Op.cit., p.188.

¹³⁶ BERGALA, Alain. 1977. *Initiation à la sémiologie du récit en images*. Paris. Service audio-visuel de la Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente. p.98.

- L'auteur se sert du gros plan pour attirer l'attention du lecteur sur un élément dramatique ; le gros plan cache également ce qui se passe derrière ou à côté de lui.



Figure14. Bac La boîte à chique

- L'élément mis en relief est connotatif ; il est chargé de valeurs symboliques : les moustaches dans la société traditionnelle renvoient à la fierté de l'homme, sa virilité.



Figure15. Walou à l'horizon. p.21

Différents affects sont exprimés grâce à l'utilisation du gros plan : la joie, la surprise, l'énervement...

III. 5. Les angles de vues dans la BD

Les angles de vues sont les points de vue sous lesquels se présentent les diverses scènes du récit. Pour Gérard Betton :

L'angle de prise de vues n'est jamais gratuit ; il est toujours justifié par la configuration du décor, l'éclairage, la mise en valeur de tel ou tel aspect du sujet, l'angle du plan précédent et du plan suivant, mais aussi par le désir de faire apparaître des phénomènes affectifs, de susciter certains sentiments, certaines émotions¹³⁷.

Il existe différents angles de vue :

- L'angle de vue normal : il permet de présenter la vision d'une scène au niveau du sujet, et correspond souvent à une vision naturelle des choses. Cet angle de vue n'est pas le seul à s'employer dans la bande dessinée.
- La vue en plongée est une technique qui permet de montrer une scène vue d'un point d'observation plus élevé que celui du lecteur. En un seul plan, tout un ensemble d'éléments est saisi. L'observateur se trouve placé à niveau plus haut que les autres personnages.



Figure16. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa ». p.15

- Les angles de prises de vue renvoient à la réalité selon des considérations dramatiques ; les relations entretenues entre la substance de l'expression et la substance du contenu répondent aux modalités subjectives. En outre, la représentation des scènes suit une vision subjective, la

¹³⁷ BETTON, Gérard. *Esthétique du cinéma*. Op.cit., p. 33.

densité des éléments dessinés répond à des considérations psychologiques. Cela se reflète sur la forme du contenu de l'espace visuel : la taille des personnages et du décor est très significative. Gérard Betton écrit :

Les différents plans se détachent nettement. Les personnages situés au premier plan semblent « écrasés », « plaqués » contre le sol. Des déformations trop prononcées donnent une vision particulière souvent disgracieuse, en tout cas abstraite où seules subsistent les structures essentielles. La plongée diminue le sujet, crée un effet d'écrasement, d'effondrement psychologique, suggère l'étouffement, le calme, l'angoisse, l'asservissement des personnages, qui deviennent les jouets d'un inexorable destin, ou de la volonté divine¹³⁸.

Quand ce n'est pas la situation liée à l'action qui justifie leur emploi, les angles de prises de vues exceptionnels acquièrent une signification psychologique particulière.

- L'auteur peut créer une vue subjective et impliquer le lecteur dans l'action d'une façon directe, en faisant apercevoir la scène à travers l'un des personnages. L'auteur se sert du principe du « voyant-vu » : le personnage regarde ce qui reste caché pour le lecteur, celui-ci perçoit la scène à travers le personnage qui voit pour lui.
- Sujet à une grande tristesse, Bouzid découvre qu'il n'est pas le seul à vouloir se suicider.

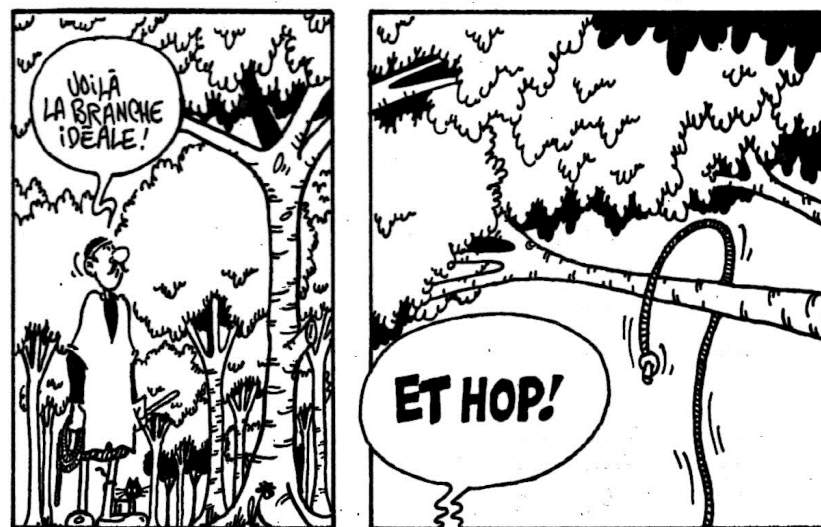


Figure17. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa ». p.9

- Cherchant à savoir le pourquoi d'une telle décision, la réponse ne tarde pas à venir :

¹³⁸ Idem., p.34.



Figure18. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa ». p.9

- En se spécifiant comme regard, en se déplaçant vers l'oblique, et en présentant le personnage vu de côté, l'angle de prise peut surprendre les attentes. L'auteur essaie de tenir le lecteur en haleine, de renforcer chez lui une certaine émotion, et de lui faire partager des sentiments.



Figure19. Il était une fois rien « Maachou ». p.38

- Dans la BD, les personnages sont entrevus à des distances différenciées, ceci contribue à créer le mouvement.



Figure20. Walou à l'horizon. p.20

L'œil du bédéiste ressemble alors à la caméra qui s'approche des personnages pour mieux montrer leurs affects.

III.6. La couleur

Généralement, pour des raisons surtout économiques et technologiques, la bande dessinée se contentait, dans les premiers moments de son apparition, de production en noir et blanc. C'est uniquement vers l'année 1840, et précisément avec les progrès de la photographie, que la couleur noire acquiert une autre valeur et devient un langage possédant ses propres règles. Une tendance récente apparaît chez un grand nombre de bédéistes consistant à colorer les planches. En outre, le noir et blanc, dont la fonction première est de mettre en exergue le contour des objets ou des personnages, se charge de nouvelles connotations. Dans son analyse du graphisme des Breccia, Jan Baetens avance le constat suivant :

Commun à chacune des séries est ainsi le refus de l'utilisation traditionnelle du blanc et du noir. Dans bien des cas, en effet, le contraste de ces couleurs cesse de marquer une opposition attestée par le référent. [...] Le paramètre de la couleur est libéré des caractéristiques référentielles de l'objet dessiné : loin de se définir en tant que caractéristiques de l'objet représenté, le noir et le blanc se distinguent avant tout comme les aspects matériels d'un dessin¹³⁹.

D'autres couleurs s'ajoutent au noir et blanc, pour créer l'aspect de ce médium. Parce que : « Les couleurs impriment en notre être des sentiments et des impressions, agissent sur notre esprit, sur notre état d'âme ; elles peuvent donc servir à faire progresser l'action, participer directement à la création de l'atmosphère, du climat psychologique... »¹⁴⁰, Slim introduit la couleur dans ses albums récents. Parfois il la combine subtilement avec le noir et blanc.

- La lumière se met sur des éléments très significatifs qui relèvent aussi bien du code visuel que du code écrit (le cœur et le point d'interrogation).

¹³⁹ BAETENS, Jan. 1998. *Formes et politique de la bande dessinée*. Paris. Vrin/ Peeters. p.115.

¹⁴⁰ BETTON, Gérard. *Esthétique du cinéma*. Op.cit., p.6.

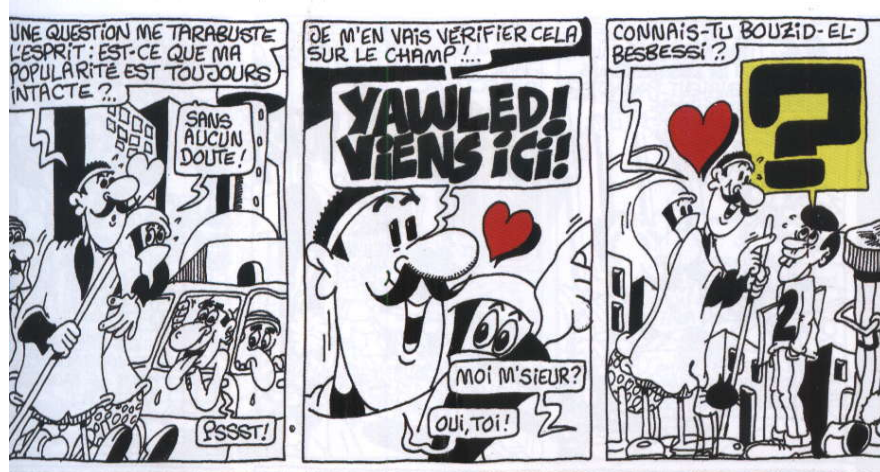


Figure21. BENDIR n°4. 2011. *Une aventure peu connue de Bouzid.* p 11

- La couleur accorde à l'image un aspect décoratif, elle se transforme en moyen qui permet à Slim de mettre en exergue certaines parties du corps : elle se met sur le visage et la main et disparaît vite pour exprimer la déception du personnage et sa colère.



Figure22. BENDIR n°3. 2011. *Une aventure peu connue de Bouzid.* p 12

Le bédéiste ne restitue pas la couleur exacte ; la sélection se fait par rapport au contenu dramatique des images.

III.7. Le champ et le hors-champ

La bande dessinée emprunte au cinéma ses propres techniques entre autres le hors-champ :

[...] la notion de hors-champ désigne, en gros, tout ce qui ne se voit pas à l'écran mais existe dans la scène filmée. On considère généralement que le hors-champ comprend l'ensemble de l'espace de

la diégèse, c'est-à-dire tout ce qui fait partie de l'espace et du temps de ce qui est filmé, et cela dans toutes les dimensions de l'image, y compris la profondeur¹⁴¹.

Le cadrage, délimitation de l'espace représenté, instaure une différence entre le champ (l'espace visible) et le hors-champ (l'espace invisible), ce dernier, dans la bande dessinée, existe dans la séquence et dans la durée du récit. Il concerne ce qui, dans de la diégèse, n'est pas donné à voir et qui n'existe que dans l'esprit du lecteur. La force de l'image dépend de ce qu'elle montre mais aussi de ce qu'elle peut cacher ; le sens du code visuel se rattache souvent à des éléments invisibles : l'imagerie virtuelle façonne en grande partie ce que le dessinateur représente.

L'image est marquée d'une tension dramatique, ce qui n'est pas montré existe et demeure présent toujours ; ceci contribue à accentuer le suspens. Un libre cours est ainsi laissé aux fantasmes du lecteur. Le hors-champs rend la lecture plus subjective. Le bédéiste supprime tous les temps faibles ou inutiles de l'action, seuls les éléments signifiants sont mis en vue, tout ce qui retenu est significatif. Car « C'est souvent par le hors-champ que l'image suscite le désir qui va prendre, en matière de narration, une importance considérable »¹⁴².

Plusieurs paramètres interviennent dans le fonctionnement de cette différence champ/hors-Champ.

- L'une des façons de jouer avec la perspective est le *décadrage* : l'auteur place le personnage hors de tout champ perçu comme le montre la vignette 2.



Figure23. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa ». p.5

¹⁴¹ POMIER, Frédéric. *Comment lire la bande dessinée*. Op.cit., p.93.

¹⁴² GAUTHIER, Guy. 1982. *Vingt Leçons sur l'image et le sens*. Edilig. Coll. Médiathèque. p.12.

- L'auteur emploie, comme le montre la vignette ci-dessus, des ballons excédant le bord du cadre ; des personnages pénètrent l'image qui suit ou précède la leur : le monde de la fiction refuse de se plier à la logique spatio-temporelle, les lois auxquelles il se soumet sont tout autres. Selon Frédéric Pomier : « Ce choix induit une fluctuation du bord de l'image dont on a, dès lors, bien du mal à déterminer les frontières. Si le cadre n'est pas tracé par le dessinateur, alors où s'arrête l'image, où commence le hors-champ ? »¹⁴³.
- Le décadrage permet de montrer les ressentis du personnage : Bouzid ressent de l'écrasement lorsque le père de Zina refuse sa demande de mariage.



Figure24. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa », p.9

- Dans la BD, le champ et le contre-champ est cette technique qui consiste à mettre en enchaînement deux angles de vue opposés l'un après l'autre. Jean Mitry commente la notion par les termes : « Si le « champ » est l'espace compris dans le cadre de l'image, le contre-champ est l'image inverse, c'est-à-dire la prise de la vue faite en direction opposée mais relative au même plan [...] on appelle champ-contre champ le passage alternatif d'un plan à son inverse symétrique »¹⁴⁴.

L'image de départ est le champ quel que soit l'angle de vue ou de plan ; représentée dans un sens diamétralement opposé, la même vue formera le contre champ. Cette variation des angles de vue dans une scène permet à l'auteur de mieux faire ressentir la tension dramatique. En faisant varier le point de vue, il renouvelle l'intérêt de l'image. Il dynamise la scène et rompt sa monotonie. Cette opposition champ et contre-champ devient alors un bon

¹⁴³POMIER, Frédéric. *Comment lire la bande dessinée*. Op.cit., p.95.

¹⁴⁴ MITRY, Jean. 1963. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris. Editions universitaires. p.153.

moyen pour décrire les sentiments des personnages. L'auteur décrit successivement deux expressions affectives opposées.



Figure25. Zid ya Bouzid t.2 « Ckouné kidnapi zina diali ? ». p.30

L'utilisation de cette technique peut surprendre le lecteur ; l'auteur lui cache un détail ou une attitude dans le champ, il les lui révèle par le contre-champ. L'effet de surprise est censé se créer chez le lecteur.

- Un personnage pourrait être hors-champ ; une voix pourrait l'être de même.



Figure26. Walou à l'horizon. p.11

La progression dramatique de la séquence est régie par une loi de type dialectique : chaque plan suscite, conditionne le suivant, il comporte obligatoirement un élément (appel ou

absence) dont la réponse est contenue dans le plan suivant. Cet élément est souvent un regard ou l'ébauche d'un geste ou d'un mouvement, son emploi justifie le passage qui s'effectue entre les plans qui vont satisfaire la tension psychologique née chez le spectateur.

Lorsqu'un personnage apparaît dans un plan, généralement, le plan suivant sert à montrer :

1. ce qu'il désire voir ou ce vers quoi il tend mentalement ;
2. ce à quoi il pense ;
3. ce qu'il est en train de voir à l'instant actuel.

S'inquiétant pour sa popularité en Algérie, Bouzid appelle l'un de ses vieux amis.



Figure27. BENDIR n°4. 2011. *Une aventure peu connue de Bouzid*. p. 12

Après avoir analysé la composition interne de l'image, nous proposons de voir la relation existant entre le dit et le montré ; des points se rapportent à cette question, nous envisageons de les étudier dans ce qui suit du chapitre.

IV. L'image et le texte dans la BD

La BD est un assemblage entre l'image et texte, entre le dit et le montré ; cet assemblage impose une certaine perception. Il fonctionne selon des règles que les linguistes ne cessent d'explicitier.

IV.1. La relation entre l'image et le texte

La relation qu'entretient l'image par rapport au texte relève de types très différents¹⁴⁵. Roland Barthes distingue :

- 1) *l'ancrage*, lequel se définit comme une forme d'interaction entre l'image et le texte. Ce dernier se présente comme une donnée fondamentale, inséparable de l'image. Sa fonction est de favoriser une meilleure compréhension de la case et de la planche. Martine Joly précise que le verbal indique le « *bon niveau de lecture* » de l'image et qu'il apporte des informations afin de mieux comprendre le récit¹⁴⁶. L'image peut à son tour exercer une fonction d'ancrage quand elle impose un sens unique de lecture.
- 2) *le relais* : la fonction de relais est une forme de complémentarité entre le visuel et le verbal. La fonction du texte consiste à énoncer ce qui est difficilement montré par l'image. La langue relaye l'incapacité de l'image à exprimer certains faits, cela se remarque à différents niveaux. Plusieurs effets sont produits : « N'en doutons pas : les possibilités en ce domaine sont en nombre presque infinies. Entre un texte et des images, unis graphiquement sur une page, bien des choses restent à inventer »¹⁴⁷.

Le message linguistique permet l'interprétation de l'image, selon Roland Barthes : « Il dirige le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres »¹⁴⁸. En outre, l'image comporte des précisions qui ne se trouvent pas dans le texte ; le visuel apparaît dans ce cas comme un prolongement de l'écrit. Les plans dans la BD sont particulièrement descriptifs : ils montrent ce qui est seulement désigné par le mot. Texte et image forment donc un maillage étroit. À propos des deux codes de la BD, Jean -Paul Meyer écrit :

La représentation iconique touche la mise en image des personnages et de leur cadre spatiotemporel, aussi bien que la figuration des énoncés langagiers, des bruits, des symboles dynamiques et des messages verbaux indirects adressés au lecteur. Dans le même temps, la narration proprement dite concerne elle aussi tout autant la séquence d'images que l'enchaînement

¹⁴⁵ Depuis que Roland Barthes a précisé en 1964 la nature de la relation texte-image, les rapports entre le texte et l'image n'ont pas cessé d'intéresser les théoriciens de l'art visuel et de constituer l'une des thématiques de leurs débats scientifiques. Selon Jan Baetens, les analyses des rapports entre l'image et l'écrit dans le domaine de la bande dessinée se divisent en deux grandes approches : dans la première, l'intérêt est accordé aux traits déterminants des codes sémiotiques à mesure que ceux sont offerts à la vue ; dans la seconde, la visée est plutôt de cerner les relations entre l'énoncé verbal et l'image, tant sur le plan du contenu que sur celui des paramètres matériels. (BAETENS, Jan. *Formes et politique de la bande dessinée*. Op.cit., p.47).

¹⁴⁶ JOLY, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Op.cit., p.103.

¹⁴⁷ PEETERS, Benoît. *Lire la bande dessinée*. Op.cit., p. 154.

¹⁴⁸ BARTHES, Roland. 1964. « Rhétorique de l'image ». In *Communications* n°4. Paris. Seuil.

des énoncés écrits : à l'organisation tabulaire de la planche répond l'ordre dialogique des échanges, généralement régi par la disposition des ballons¹⁴⁹.

Aux deux fonctions identifiées par Barthes, comme le fait remarquer Thierry Groensteen, Benoît Peeters ajoute une troisième qui est la fonction de *suture*. Le rôle du texte est de relier deux images séparées ; de créer une jonction entre elles¹⁵⁰.

Le sens que fournit l'image est ambigu, polysémique ; le texte devient très important pour la décoder. En outre, la place que tient l'écrit par rapport au visuel demeure cruciale dans la production de la signification : les mots complètent l'image.

- Le texte sert à indiquer les relations temporelles et causales.



Figure 28. Zid ya Bouzid t.2 « Ckoune kidnapi zina diali ? » . p.22

- Le commentaire confirme ce que l'image laisse seulement voir.

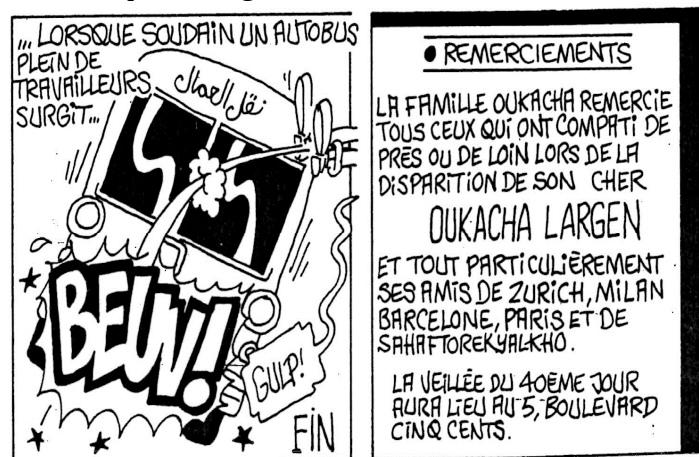


Figure 29. Il était une fois rien « Oukacha ». p.19

¹⁴⁹ MEYER, Jean-Paul. 2012. « Du roman à la bande dessinée. Double contrainte de la transposition narrative ». *Formules*, 15. pp.7-18. Cit. p.10.

¹⁵⁰ GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Op.cit., p.155.

- Parfois, l'auteur joue avec ironie sur un décalage fort apparent du texte et de l'image ; le texte contredit l'image et vice versa.



Figure30. *Il était une fois rien « Réunion »*, p.58

L'apport du texte à la compréhension du médium est crucial : il permet de mieux voir le personnage et réduit les effets de polysémie. Thierry Groensteen explique l'importance du texte dans la narrativité du médium :

Bien entendu, il n'est pas à exclure que le texte puisse susciter, après lecture, un deuxième regard sur le personnage. Il s'agit alors d'un regard informé, qui n'est plus tourné vers la recherche d'une présence, mais bien vers une perception plus détaillée des parties constituantes et des attributs du personnage. Dans bien des cas, en effet, seul le texte permet de réduire la polysémie intrinsèque d'un geste, d'une attitude, d'une expression. Autrement dit, si le personnage interprète le texte, il est non moins vrai que le texte, en retour, interprète le personnage. Entre les deux termes du binôme s'accomplit ainsi un réglage réciproque, un filtrage des diverses lectures possibles séparément. Cet aller-retour est essentiel à la production du sens¹⁵¹.

Marc Arabyan précise le rôle du texte par rapport à l'interprétation de l'image : « Le lien de l'image au texte qui l'accompagne est de l'ordre du gain, gain de la référenciation, de la focalisation, de la modalisation — le texte dit ce dont parle l'image, ce qu'il faut y voir, comment il faut l'interpréter »¹⁵², le théoricien souligne la primauté du code iconique : « L'image joue un rôle propre, autonome par rapport au texte, dans la mesure où non seulement elle dit les choses différemment, mais aussi où elle peut en dire plus »¹⁵³.

La relation entre l'image et le texte est fort complexe :

¹⁵¹ GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Op.cit., p.90

¹⁵² ARABYAN, Marc. 2000. *Lire l'image Emission réception interprétation des messages visuels*. Paris. L'Harmattan.p.51.

¹⁵³ Idem., p.51.

- Parfois, l'image est envahie par le texte dans le cas des longues discussions. L'écrit est réparti en plusieurs cases et en plusieurs phylactères.

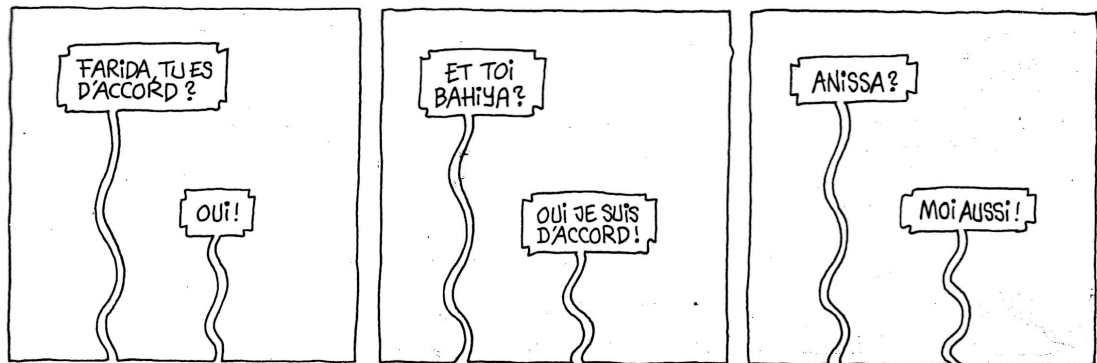


Figure31. *Il était une fois rien « consensus ».* p.37

- Parfois, c'est le texte qui disparaît au profit de l'image

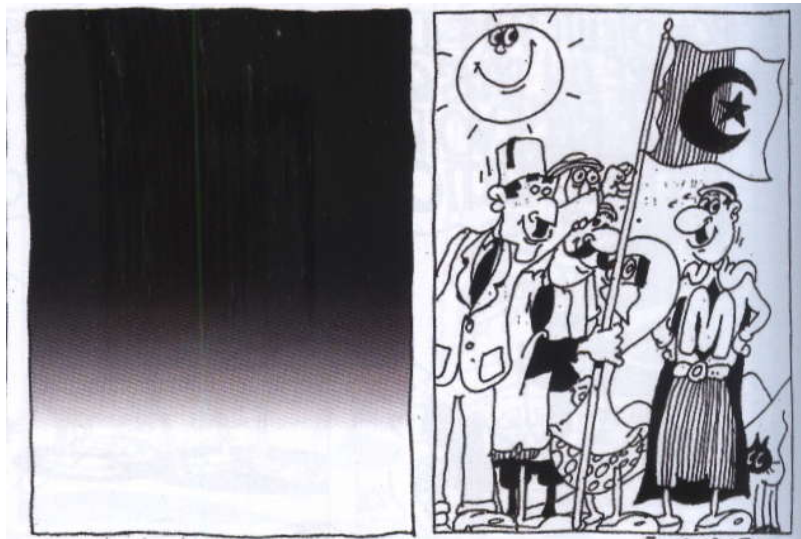


Figure32. BENDIR n°4. 2011. *Une aventure peu connue de Bouzid.* p. 14

Outre le contenu sémantique de l'écrit, sa taille, sa forme et sa position dans l'image se transforment en éléments essentiels qui lui confèrent plus de force et de lisibilité.

IV.2. Expression du son dans la BD

La dimension « sonore » de la bande dessinée lui est consubstantielle. Elle constitue un moyen d'expression de l'affectivité, et traduit des sentiments très variés. En effet, le son est un constituant décisif de l'image ; il permet de restituer l'environnement des êtres et des objets ressentis dans la vie réelle, le visualiser est une tentative permanente de l'auteur (la joie se révèle par des éclats de rire, l'affliction par des sanglots bruyants, etc.).

Dans la bande dessinée, les images se caractérisent par un nombre croissant de bruits ; pour les reproduire, le bédéiste emploie souvent des *onomatopées*, faisant ressentir le son physiquement et par une représentation verbale. L'interjection lui permet de traduire certains sons : reniflement, éclat de rire, cris. La structure phonologique que possède cette classe de mots rend possible l'expressivité d'une infinité de bruits.

- Slim joue des possibilités du lettrage : les lettres s'agrandissent, envahissent l'image ou au contraire s'amincissent et deviennent à peine visibles. L'objectif est de suggérer le mouvement et le son d'une façon plus expressive.



Figure33. Walou à l'horizon. p.9

- La variation de la taille des caractères graphiques des mots informe le lecteur du bruit, et traduit souvent l'intensité des affects. L'épaisseur des caractères marque le ton de la voix.



Figure34. Walou à l'horizon. p.15

Pour marquer l'émotion ressentie (dans la case, l'étonnement), le bédéiste place le point d'interrogation qui dans la BD se trouve souvent redondant. Il reprend le verbal pour mieux l'accentuer.

- L'image devient signe sous forme d'idéogramme : les insultes proférées par les personnages sont représentées par de petits dessins qui prennent la place du texte dans les bulles. Selon Pierre Pommier :

Ce procédé, s'il peut paraître puéril, n'est finalement que l'invention d'un alphabet idéographique proche des hiéroglyphes. Il est cependant à noter que l'image n'y perd pas son statut. Il y a toujours deux lectures possibles : celle de l'image et celle du signe. Ces signes-icônes ont été choisis, justement, pour l'adéquation entre le sentiment qu'ils provoquent et le sens qu'ils induisent¹⁵⁴.

- Dans l'exemple suivant, l'image s'insère à merveille dans le texte, le code iconique intensifie la valeur affective du référent que le texte ne peut exprimer.



Figure35. Tout va bien

Dans la BD, le texte franchit les limites qui le séparaient du dessin. La frontière entre les signes et les images, comme l'affirme Pierre Pommier¹⁵⁵, devient très floue. Sim se sert de toutes les possibilités que lui offre cet amalgame texte dessin pour rendre sa BD sonore, appelant avec force les affects de son lecteur.

IV.3. Temps et espace dans la BD

Dans la BD, la narrativité iconique se constitue d'une chaîne d'images, de plans ; elle se crée grâce à une temporalité bien exprimée. Selon Peeters Benoît, la magie de la BD se crée à

¹⁵⁴ POMMIER, Pierre. *Education et bande dessinée en Aquitaine*. Op. cit., p.63.

¹⁵⁵ Idem., p. 62.

partir de la juxtaposition des cases qui la composent via l'espace qui les sépare. Il affirme que : « La véritable magie de la bande dessinée, c'est entre les images qu'elle opère, dans la tension qui les relie »¹⁵⁶.

La narration se développe sur le fond d'une perspective temporelle : un « avant » et un « après » sont inscrits. Ces rapports de successivité entre les événements permettent à l'auteur de raconter l'histoire, des événements se succèdent, l'auteur va utiliser une certaine technique pour faire apparaître leur successivité¹⁵⁷.

Raconter avec des images, c'est morceler, marquer des différences, c'est guider le spectateur dans l'univers de la diégèse, scander son parcours, baliser sa lecture : montrer ceci, cacher cela, grossir ce détail, noyer tel autre, prendre des raccourcis dans le temps, ménager des attentes, des surprises, focaliser en permanence son attention, lui faire remarquer cette information, attendre telle autre¹⁵⁸.

Afin de représenter le temps (époque et durée) et l'espace dans la BD, l'auteur utilise différents procédés. L'univers diégétique se construit à partir de l'application plus ou moins rigoureuse de quelques principes de base de la logique de la perception du réel¹⁵⁹ :

1) principe d'opposition : un certain nombre d'éléments sont utilisés pour marquer les différences entre les images (changement d'échelle du plan, changement d'angle...). Le tableau crée la discontinuité de la scène ; le caractère fragmentaire de la scène se manifeste à travers des signes relevant de différents types : le mouvement, les ellipses soudaines, les dilatations du temps...

2) principe d'identité d'une image à l'autre : l'auteur inscrit des éléments qui se répètent dans plusieurs images successives. Un élément est commun à différentes cases ; sa présence crée la continuité de la séquence. Il assure le lien séquentiel et rend possible la fluidité de la lecture.

Les cases se partagent certains éléments ; Thierry Groensteen souligne la valeur de redondance, caractéristique fondamentale des images de la BD :

Pour assurer la cohérence du récit, le découpage est souvent condamné à une certaine redondance, c'est-à-dire à faire en sorte que certains éléments soient conservés dans plusieurs images

¹⁵⁶ PEETERS, Benoît. 1991. *Case, planche, récit, Comment lire une bande dessinée*. Casterman. p.27.

¹⁵⁷ Le bédéiste offre au lecteur une histoire amusante, il l'invite à la découvrir le long de la BD. Pour P. Benoît, (1991), la différence entre la grande peinture narrative (celle de Bruegel et de Vinci) et la BD réside dans le fait que la grande peinture narrative repose sur une condensation ; un seul moment résume une situation complexe, alors que la BD offre un tableau en miettes. Chaque vignette prévoit un minimum de spectacle. L'objectif de l'auteur est de créer une image attractive qui se laisse découvrir par page ; la lecture du texte devient alors une exigence pour parvenir à découvrir toute l'histoire.

¹⁵⁸ BERGALA, Alain. *Initiation à la sémiologie du récit en images*. Op. cit., p.38.

¹⁵⁹ Idem., p.4.

consécutives, tandis que d'autres disparaissent ou se transforment. À vrai dire, le degré de redondance est des plus variables d'une bande dessinée à l'autre : il en est de très elliptiques, quand d'autres jouent de la répétition jusqu'à satiété¹⁶⁰.

Pour préserver l'illusion d'une continuité fondamentale de l'univers diégétique, le bédéiste reprend le même personnage ou le même élément du décor à travers plusieurs images successives.

- le regard devient le lieu d'un intense investissement pulsionnel et se dirige généralement vers un espace hors-champ. Les personnages se regardent les uns les autres, leur regard se trouve « renforcé » par le recours à l'image subjective.
- Cet espace hors-champ, le personnage le désigne par des gestes bien précis ;
- aussi, le mouvement du personnage articule des fragments d'espace hétérogènes. Les signes du déplacement du personnage sont les signifiants de son mouvement.



Figure36. BENDIR n°4. 2011. *Une aventure peu connue de Bouzid*. p 13

La continuité narrative se base sur la répétition à peine modifiée d'une même case, sur des mouvements prolongés à travers des décors successifs. L'avant-plan devient fréquemment un arrière-plan, une vue de dos se transforme en vue de face, une plongée en contre-plongée... Benoît Peeters affirme : « La case constitue donc une variable dans un ensemble, un instant dans une continuité. C'est le jeu des contrastes et des complémentarités qui fait sa force et sa valeur, aux antipodes de la case-tableau, naïve velléité d'assomption artistique »¹⁶¹.

La continuité narrative induite par le dialogue se trouve en harmonie symétrique avec les mouvements décrits.

¹⁶⁰ GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée mode d'emploi*. Op. cit., p.49.

¹⁶¹ PEETERS, Benoît. *Lire la bande dessinée*. Op.cit., p. 38.

La perception de la temporalité est très subjective : le lecteur concentre son regard sur une case tout en parvenant à percevoir les cases précédentes et celles qui sont à venir. Il est constamment appelé à développer un rythme de lecture qui est sien. Dans *L'image*, Jacques Aumont explique que le rapport entre le spectateur et l'image est très important. Le bédéiste crée une illusion chez le regardant, toutefois, cette création demeure conditionnée par une tension psychologique. Jacques Aumont écrit : « Le système visuel se livre à une véritable interprétation de ce qu'il perçoit. L'illusion ne se produira que si elle produit un effet de vraisemblable. L'illusion dépend, largement des conditions psychologiques du spectateur, de ses attentes »¹⁶².

L'auteur essaie de reproduire la position spatiale réelle du spectateur et de rendre les rapports spatiaux naturels. La prise de vue suppose d'innombrables choix techniques (les partages horizontaux et verticaux, les plans d'éloignement, le positionnement relatif à l'objet...). Toutefois, par un choix connotatif, l'auteur peut s'éloigner de la réalité vers une image plus expressive, créant une séparation entre l'espace développé et la réalité : l'univers décrit est métaphorique.



Figure37. Zid ya Bouzid t.2 «Chkoune kindnapli Zina diali? ». p. 24

Subitement, l'image cesse d'entretenir un lien clair, évident, immédiat avec le représenté ; dans ce cas, le lecteur doit imaginer la signification à partir de certains indices : le directeur s'adresse aux ouvriers du haut de la tour, cela connote qu'il est très loin d'entendre (comprendre et pardonner) leur révolte.

La disposition des personnages dans l'espace — ou plus précisément la manifestation de cette disposition — n'est pas aléatoire. La proximité entre les éléments dessinés s'explique

¹⁶² AUMONT, Jacques. 2001. *L'image*. Paris. Nathan. p.248.

relativement à l'effet affectif que l'auteur veut produire. La situation spatiale des personnages, les uns par rapport aux autres, constitue, à elle seule, un message fort éloquent (dessiner deux personnages assis trop près l'un de l'autre signifie qu'une relation d'intimité existe entre eux).

Le bédéiste utilise un système de transitions par cases et propose un rythme du contenu des plans et de celui avec lequel ils arrivent. Les images sont séparées par un espace inter-iconique qui est à la fois une variation dans l'espace et une variation dans le temps. Cette représentation est régie par des nécessités narratives.

La composition dramatique (ou du « réel » représenté) qui s'organise dans l'espace (et aussi, bien entendu, dans la durée) ; et la composition esthétique ou plastique, qui organise cet espace dans les limites du cadre, quel que soit le champ considéré ; il est bien entendu que l'organisation de l'espace, ou des structures plastiques, ne peut qu'être soumise aux nécessités de l'expression¹⁶³.

Désignée sous divers appellations (l'espace inter-iconique, l'entre-image ou l'inter-case), l'ellipse est un procédé qui consiste à supprimer certaines étapes dans le déroulement d'une action. Selon Scott McCloud « dans la BD le plus mystérieux c'est ce qui se passe entre les cases »¹⁶⁴. Thierry Groensteen montre que la discontinuité et l'ellipse confèrent à la BD sa particularité ; les images du médium se présentent comme des prélèvements qui opèrent sur un *continuum* spatio-temporel appelant avec force la participation du lecteur :

La discontinuité et l'ellipse sont au principe du langage de la bande dessinée. L'image fixe ne connaît pas d'équivalent au *plan* cinématographique, à l'intérieur duquel les formes bougent, se métamorphosent, s'effacent tour à tour. Ici, les images placées côte à côte sont lues comme des prélèvements opérés sur un *continuum* spatio-temporel qu'il appartient au lecteur de reconstituer mentalement en comblant les blancs¹⁶⁵.

La temporalité se déroule à travers les nombreuses ellipses qui jouent un rôle essentiel dans la BD.

La valeur de l'espace inter-iconique réside dans les faits suivants :

- il marque le passage effectué entre deux espaces différents ;
- il exprime le passage d'un moment à un autre ; sa présence signifie qu'un temps plus ou moins bref s'est déroulé ;

¹⁶³ MITRY, Jean. 1963. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris. Editions universitaires. p.171.

¹⁶⁴ MCCLOUD, Scott. 1999. *L'art invisible*. Vertige Graphic. p. 19.

¹⁶⁵ GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée mode d'emploi*. Op. cit., p.24.

- il détermine surtout la vitesse, le rythme, la durée de la séquence.

Dans *Choune kidnalpi Zina diali ?*, Bouzid se livre à une course folle pour trouver sa femme, les ellipses ne sont par conséquent que trop nombreuses, le passage d'un moment à un autre est souvent considérable.

L'espace entre deux cases est souvent blanc ; toutefois, il peut être coloré pour désigner une valeur dramatique ou symbolique : Dans *walou à l'horizon*, les images sont posées sur un fond noir pour exprimer tout ce que l'auteur ressent envers la crise politique en Algérie.

Conclusion partielle

La BD fournit au regardant une vision subjective et passionnelle de l'univers référentiel, sa perception ne peut être par conséquent que fortement affective ; basée sur un choix et un agencement particulier, sa force spécifique réside dans cette prodigieuse possibilité de transfiguration du réel. Celui-ci est constamment dynamisé par la vision artistique de l'auteur : la réalité se reproduit mais d'une façon bien particulière.

Le langage dont dispose la BD lui permet de transcrire les faits et les ressentis ; à la fois subtil et complexe, il est l'expression appropriée de l'affectivité. L'auteur utilise les moyens esthétiques les plus adéquats pour toucher le lecteur dans son intelligence et sa sensibilité. L'objectif permanent est de représenter l'affectivité à travers une élaboration esthétique qui passe aussi bien par le texte que par l'image.

Afin d'exprimer ses ressentis ou ceux des personnages, le bédéiste opte pour une forme adéquate. Le choix d'une technique résulte d'une intention esthétique mais surtout émotionnelle. Le dessinateur essaie de mettre en parfaite harmonie l'iconique et le verbal, le dit et le montré. Une complémentarité existe entre les deux : le texte offre ce qui précisément n'est pas donné par l'image, et vice versa. La bande dessinée mobilise les deux instances. Dans la BD, l'image ne répète pas le texte mais apporte presque toujours un plus au sens. Le visuel renforce la valeur argumentative de l'écrit et permet d'accentuer la signification laissant voir en direct l'état affectif du locuteur. Une nouvelle interprétation de l'énoncé devient possible, le nouveau sens se crée à partir d'une interaction permanente entre le dit et le montré.

Le dessinateur se transforme en metteur en scène, il choisit des plans et des angles de vues pour présenter les situations, et utilise souvent des symboles et des onomatopées pour faire saisir rapidement les sentiments des personnages. Les mouvements de la tête et des yeux amplifient les processus de communication. L'épaisseur des traits, l'échelle des plans, la variation des cadres participent à créer une narrativité propre à cette réalisation artistique.

TROISIEME CHAPITRE

Narrativité et argumentation affective

Introduction

Dans ce qui suit du travail, nous envisageons de voir les composants narratifs à travers lesquels l'auteur vise les sentiments du lecteur, car analyser l'affectivité dans le discours c'est surtout reconnaître la situation d'énonciation dans laquelle elle apparaît, décrire la thématique sur laquelle elle porte, et identifier les processus narratifs qu'elle met en œuvre. Les mécanismes de la bande dessinée créent un univers de fiction spécifique ; l'analyse argumentative entreprend de souligner leur apport affectif, tout en visant à déterminer les formes narratives dans lesquelles les ressentis sont exprimés. Dans la fiction, l'argumentation ne se contente pas de s'adresser à la seule intelligence du lecteur, elle doit surtout l'émouvoir. Les affects se transforment dans la BD en un topos qui régit le discours, l'auteur propose une vision du monde qui émeut : au logos s'ajoute le pathos. L'objectif à travers ce chapitre est de voir comment les procédés narratifs sont utilisés pour réussir un tel objectif.

I. L'auteur

Des approches très diversifiées prennent en compte l'auteur du texte en le concevant comme une production discursive et en préservant le rapport qui existe entre les trois dimensions : biographique, textuelle et sociale. Alain Trouve précise que le terme « auteur » est ambigu, car « Outre le rôle social (l'auteur, l'écrivain), le rôle textuel et ses transpositions (scripteur, locuteur, narrateur, énonciateur lyrique...), il peut aussi désigner le sujet empirique, celui à qui certains événements sont réellement arrivés »¹⁶⁶.

L'image de l'auteur peut désigner tout simplement ce que pense le lecteur du producteur empirique de l'œuvre. Selon Vincent Jouve, elle « [...] renvoie simplement à l'idée qu'un lecteur se fait de l'auteur (réel) d'un livre antérieurement à la lecture »¹⁶⁷, pour lui « L'image de l'auteur, suscitée par l'inscription de son nom sur la couverture, dessine d'emblée, et selon la compétence du sujet lisant, un horizon de prévisibilité »¹⁶⁸. La notion de *l'éthos* renvoie généralement à l'image de l'auteur telle qu'elle se construit à partir de l'ensemble du texte, cette notion, à laquelle recourt la rhétorique, permet de reconstituer à partir des éléments textuels le sujet susceptible de prendre en charge le récit. Dans le *Dictionnaire d'analyse du discours* :

¹⁶⁶ TROUVE, Alain. 2004. *Le roman de la lecture, Critique de la raison littéraire*. Belgique. MARDAGA. p.183.

¹⁶⁷ JOUVE, Vincent. [1992] 2004. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris. Presses Universitaires de France. p.18.

¹⁶⁸ Idem.

En rhétorique, l'éthos fait partie, avec le « logos » et le « pathos », des moyens de preuve (Rhétorique I : 1356 a). Le sens qu'il acquiert est double : d'une part, il désigne les vertus morales qui créent la crédibilité de l'orateur (à savoir la prudence, la vertu et la bienveillance (Rhétorique II : 1378 a)) ; d'une autre part, il comprend une dimension sociale : l'argumentation se réalise relativement au caractère et au type social (Eggs 1999 : 32). Dans les deux cas, l'image de soi se produit dans le discours, et non de la personne réelle de l'orateur¹⁶⁹.

L'éthos se définit comme un moyen persuasif, Michel Meyer avance la définition suivante :

Pour les Grecs, l'éthos, c'est l'image de soi, le caractère, la personnalité, les traits du comportement, le choix de vie et des fins (d'où le mot éthique) ... L'éthos est une excellence qui n'a pas d'objet propre, mais qui s'attache à la personne, à l'image que l'orateur donne de lui-même, et qui le rend exemplaire aux yeux de l'auditoire, lequel est alors prêt à l'écouter et à le suivre. Les vertus morales, la bonne conduite, la confiance qu'elles suscitent les unes et les autres, confèrent à l'orateur une autorité¹⁷⁰.

Héritée d'Aristote, la notion d'*éthos* est développée par Oswald Ducrot¹⁷¹, qui dans le cadre d'une théorie de la polyphonie, la rattache à celle du locuteur. L'image de soi se construit dans l'énonciation elle-même : la connaissance du locuteur devient possible grâce aux modalités de son dire ; ceci se crée à partir de l'acte énonciatif lui-même.

Dominique Maingueneau reprend et élabore la notion de *l'ethos*. Le dire est légitimé à partir d'une position institutionnelle ; il est appréhendé comme une voix et un corps, se traduisant dans le ton et prenant appui sur une « double figure de celle d'un caractère et d'une corporalité »¹⁷².

Pour Pierre Bourdieu (1982), tout acte de langage rappelle l'autorité de son auteur et le groupe dans lequel l'énoncé a été produit ; la notion de *déterminisme*, que la linguiste avance, fait que le discours n'a d'efficacité que selon le positionnement extérieur du locuteur. La communication linguistique se compose d'un ensemble systématique de conditions interdépendantes. Bourdieu propose le modèle de la production et de la circulation linguistiques. Il utilise la notion de *champ* laquelle correspond à un espace structuré d'un ensemble de positions ; elle comporte des enjeux et des intérêts précis dont la perception devient possible grâce à « l'habitus », c'est-à-dire aux dispositions acquises par

¹⁶⁹ CHARAUDEAU, Patrick. MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d'analyse du discours*. 2002. Paris. Seuil. p.239.

¹⁷⁰ MEYER, Michel. 2004. *La rhétorique*. Paris. Presses universitaires de France. Coll. Que sais-je ?. pp.20-21

¹⁷¹ DUCROT, Oswald. 1984. *Le dire et le dit*. Paris. Minuit.

¹⁷² MAINGUENEAU, Dominique. 1984. *Genèse du discours*. Liège. MARDAGA. p. 100.

l'apprentissage. Bourdieu écrit : « [...] les propriétés formelles des œuvres ne livrent leur sens que si on les rapporte d'une part aux conditions sociales de leur production — c'est-à-dire aux positions qu'occupent leurs auteurs dans le champ de production — et d'autre part au marché pour lequel elles ont été produites »¹⁷³.

Les notions de type de discours, de champ et de genre discursifs sont d'une importance majeure dans l'analyse argumentative. L'image de soi se détermine par une distribution préétablie des rôles propres à chaque genre de discours. Elle est ancrée dans des stéréotypes, des représentations collectives : chaque champ engendre des formes précises.

L'argumentation est attachée aux cadres formels et institutionnels, et c'est relativement à ces cadres qu'elle se déploie ; son fonctionnement se fait relativement à un espace social où se trouve le communicant. Des relations sont constamment présentes entre l'habitus linguistique et le contexte social. Des contraintes d'ordre extratextuel imposent bien le type de discours à choisir. Le sens engendré dépend de la position institutionnelle ; la parole ne serait en conséquence qu'une adaptation continuelle au rituel de l'énonciation du discours.

Dans la BD, l'auteur se présente comme un agent social, proposant une vision de sa société. Il partage la pensée, les sentiments, les aspirations des membres du groupe dont il fait partie. Par sa présence dans le texte, il se transforme en moyen éminemment puissant d'influence ; son poids préalable et sa personnalité constituent des facteurs qui provoquent la conviction de son lecteur. L'auteur devient un sujet collectif, le porte-parole d'un groupe, l'expression de ses affects.

II. L'adaptation au lecteur

L'ethos se rapporte fortement au pathos : toute œuvre suppose un destinataire auquel elle s'adresse, elle n'a de sens que par ce qu'elle va produire comme réactions psychologiques. La présence du lecteur demeure une hypothèse indispensable à l'œuvre quelle que soit sa nature. La réalisation artistique est censée s'adresser au lecteur en tant que sujet, c'est-à-dire en tant que support de réactions affectives. Le texte possède un aspect illocutoire (l'intention manifestée par l'auteur) mais aussi une force perlocutoire (sa capacité à agir sur le lecteur).

L'argumentation est entièrement relative à l'auditoire qu'il s'agit d'influencer. Michel Meyer écrit :

¹⁷³ BOURDIEU, Pierre. 1982. *Ce que parler veut dire*. Paris. Fayard. p. 165.

Rencontrer les questions impliquées dans le pathos, c'est jouer sur les valeurs de l'auditoire, la hiérarchie du préférable qui est la sienne. C'est ce qui le met en colère, ce qu'il aime, qu'il hait, ce qu'il méprise ou contre quoi il est indigné, ce qu'il désire, et ainsi de suite, qui font du pathos de l'auditoire la dimension rhétorique de l'interlocution ¹⁷⁴.

La BD suscite la participation du lecteur, élément très important dans la totalité de l'acte créatif. Le discours affectif s'explique relativement au caractère de celui à qui il s'adresse. Il dépend du statut des arguments qu'il avance, et se trouve déterminé par les particularités de l'auditoire qui les accepte ou qui s'y reconnaît. Frédéric Pomier affirme que la bande dessinée parce qu'elle est un art visuel et narratif « [...] a naturellement tendance à provoquer la participation du lecteur, un partenaire d'autant plus enclin à s'engager dans la lecture qu'il pourra se sentir partie prenante du récit en train de se jouer sous ses yeux » ¹⁷⁵.

Le discours est envisagé de telle sorte qu'il puisse répondre à une demande ; l'auteur construit son destinataire, il imagine un récepteur « idéal » et essaie d'ajuster sa création aux attentes de celui qui va le lire. L'adaptation au lecteur demeure une exigence majeure de l'argumentation, et en retour l'image de l'auteur à travers le texte ne cesse de provoquer des affects multiples, d'influer le lecteur. Aussi, l'image du lecteur que se construit l'auteur détermine les choix argumentatifs, Catherine Kerbrat-Orecchioni écrit :

Il est inexact en effet de se présenter l'émetteur comme quelqu'un qui pour confectionner son message, choisit librement tel ou tel item lexical, telle ou telle structure syntaxique dans le stock de ses aptitudes langagières, et puise dans cet immense réservoir sans autre contrainte que « ce qu'il a à dire ». Des contraintes supplémentaires apparaissent qui fonctionnent comme autant de filtres limitant les possibilités de choix (et orientant symétriquement l'activité de décodage), [...] ¹⁷⁶.

Relativement au lecteur, l'auteur choisit ses formes discursives et son style d'écriture ; l'adaptation au lecteur s'explique par les principes mêmes qui régissent l'argumentation :

1) D'abord, l'organisation de toute argumentation rhétorique dispose d'un certain nombre d'objets d'accord ou de « prémisses ». L'acte de persuasion nécessite l'établissement d'une solidarité entre ces dernières et la thèse présentée. Dans les termes de Chaim Perelman :

¹⁷⁴ MEYER, Michel. *La rhétorique*. Op.cit., p.26.

¹⁷⁵ POMIER, Frédéric. 2005. *Comment lire la bande dessinée?*. Paris. Klincksieck. p.75.

¹⁷⁶ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1999. *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris. Colin. p.20.

[...] le but de l'argumentation n'est pas, comme celui de la démonstration, de prouver la vérité de la conclusion à partir de celle des prémisses, mais de transférer sur les conclusions l'adhésion accordée aux prémisses. Au risque d'échouer dans sa mission, l'orateur ne devra partir que de prémisses qui bénéficient d'une adhésion suffisante : si celle-ci ne l'était pas, la première préoccupation de celui qui veut persuader devrait être de la renforcer par tous les moyens dont il dispose. Car le transfert de l'adhésion ne se réalise que par l'établissement d'une solidarité entre les prémisses et les thèses que l'on s'efforce de faire admettre¹⁷⁷.

Les différentes argumentations partent d'un point d'accord où se partagent les connaissances les plus communément partagées. L'auteur ne présente pour son raisonnement que des thèses admises par ceux auxquels il s'adresse. Par ailleurs, il n'explicite pas ses vues mais les introduit comme allant de soi. Il se lance dans une entreprise de persuasion et ne peut le faire sans avoir une image assez suffisante de son lecteur. La *présupposition* se présente dans ce cas comme la condition nécessaire pour accepter le dire¹⁷⁸. L'auteur est appelé à savoir les « opinions dominantes ».

2) En outre, l'argumentation porte toujours sur le lien question-réponse. Elle se construit autour des questions jugées intéressantes, et porte sur le problème qui préoccupe l'auditoire à un moment donné de l'histoire. Toute réponse à la question du lecteur est susceptible l'émouvoir et le convaincre. Car « Si l'ethos renvoie aux réponses, le pathos, lui, est la source des questions, et celles-ci répondent à des intérêts multiples, dont témoignent les passions, les émotions ou simplement les opinions »¹⁷⁹.

3) L'argumentation vise à une unicité de réponse, et le but du discours argumentatif consiste à atteindre la même description de l'univers textuel chez les deux partenaires. Les arguments se présentent comme une série de moyens dont se sert l'auteur afin d'atteindre son objectif agir sur les affects. Selon Michel Meyer :

La passion, en tant que réponse, est aussi un jugement sur ce dont il est question : le plaisir et la douleur renvoient à l'alternative de la question, tandis que le désir, le souhait, l'amour supposent un jugement positif sur ce qui fait question, comme la haine, le dégoût, etc., expriment le rejet du terme opposé de l'alternative. C'est ainsi que, par la passion, la question est devenue réponse¹⁸⁰.

¹⁷⁷ PERELMAN, Chaim. [1977] 2002. *L'Empire rhétorique*. Paris. Vrin. p. 35.

¹⁷⁸ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1986. *L'implicite*. Paris. Armand Colin. p.32.

¹⁷⁹ MEYER, Michel. *La rhétorique*. Op.cit., p.22.

¹⁸⁰ Idem., p. 24.

4) Dans l'argumentation, une pluralité d'arguments est mise en jeu ; le sujet se contente rarement de présenter un seul, parce qu'il sait très bien qu'en usant de plusieurs arguments, il augmente les chances de réussir l'acte persuasif. Dans la BD, les arguments choisis s'adressent à la partie sensible du lecteur, c'est-à-dire au cœur et aux sens : le discours fait continuellement appel aux passions. L'auteur s'en sert et agit sur elles, sollicitant l'esprit critique du lecteur et son imagination.

La dimension subjective opère, à l'intérieur de la BD, à des niveaux différents : d'abord, le monde représenté résulte d'une élaboration personnelle ; ensuite, l'interlocuteur doit témoigner d'une participation active dans le discours. La vraie signification du texte existe aussi bien dans la production du message que dans sa réception. L'auteur place le lecteur dans une disposition d'esprit qui lui permet de se représenter ce qui est décrit, de l'imaginer tout en utilisant sa propre expérience. Il l'invite à pérégriner dans le monde de l'imagination ; à le suivre dans son parcours, et à partager avec lui les mêmes sensations et rêveries. Le bédéiste algérien crée un monde ludique, un univers de fiction exceptionnel ; il appelle à chaque moment le lecteur pour qu'il fasse de même : Slim met en scène un monde subjectif et demande à son public d'y adhérer.

III. Les formes énonciatives à l'intérieur de la BD

La BD se caractérise essentiellement par un éclatement de voix énonciatrices ; par ailleurs, les formes du commentaire, du dialogue et du monologue contribuent à part égale, à la création de l'affectivité de ce médium.

III. 1. La polyphonie énonciative

Qui parle à l'intérieur de la BD ?

Toute réponse à cette question renvoie nécessairement à la notion de polyphonie énonciative telle que la développe Oswald Ducrot. La théorie permet de mettre le point sur l'existence de la diversité de voix dans l'énonciation. La contribution de Ducrot remet en question l'unicité du sujet parlant¹⁸¹. Le linguiste propose de distinguer l'auteur empirique de l'énoncé, le locuteur et l'énonciateur. L'auteur empirique est le producteur réel de l'énoncé, il faut savoir le distinguer du locuteur qui se présente comme l'être responsable du « dire » et qui ne peut exister en dehors du domaine du texte romanesque. Il se désigne, à l'intérieur du texte, par le pronom « je » et par toutes les autres marques de la première personne. Contrairement à

¹⁸¹ DUCROT, Oswald. *Le Dire et le Dit*. Op.cit., pp.173-233.

l'auteur empirique, le locuteur est un « être de discours » ; évidemment, la même personne peut jouer les deux rôles à la fois. Le linguiste écrit : « [...] j'entends par locuteur un être qui, dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme son responsable, c'est-à-dire comme quelqu'un à qui l'on doit imputer la responsabilité de cet énoncé. C'est à lui que réfère le pronom je et les autres marques de la première personne »¹⁸².

Il arrive d'entendre parler dans le discours, quelqu'un qui n'a pas les propriétés caractéristiques du locuteur (il ne se désigne pas par la première personne) : Ducrot utilise alors le concept d'énonciateur pour lui assigner cette nouvelle voix énonciative.

Je dirai que l'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'auteur. [...] le locuteur, responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes. Et sa position propre peut se manifester soit parce qu'il s'assimile à tel ou tel des énonciateurs, en le prenant pour représentant (l'énonciateur est alors actualisé), soit parce qu'il a choisi de les faire apparaître et que leur apparition reste significative, même s'il ne s'assimile pas à eux [...] »¹⁸³.

La BD se caractérise par un croisement de voix plurielles. Le discours éclate en plusieurs instances distinctes. Il est le produit de plusieurs énonciateurs : d'une part, se trouvent les personnages qui dialoguent entre eux, et d'autre part, se tient l'auteur responsable de la totalité du texte dramatique. Le bédéiste s'adresse au spectateur par le truchement de la voix du personnage qui se présente comme l'énonciateur 2 du message.

À l'intérieur de la BD, l'auteur se sert des sentiments comme d'un moyen probatoire, en faisant parler les personnages créés et en donnant une image de lui-même. À côté du dialogue qui se passe entre les personnages, se distingue également le commentaire des faits.

III.2. Le commentaire dans la BD

La création artistique résulte d'un moi nullement disparu ; la subjectivité de l'auteur est très marquée dans son écrit, sa découverte demeure nécessaire à l'acte de lecture, son image se révèle à partir d'un certain nombre de procédés sémantiques et discursifs qu'il ne cesse d'utiliser. Son objectif est de justifier sa position vis-à-vis de son argumentation.

La présence de l'auteur est dans et à travers le message même ; elle se fait sentir de différentes façons :

¹⁸² Idem., p.193.

¹⁸³ Ibid., p.205.

1) L'affirmation est une démarche argumentative : elle se qualifie dans les témoignages de l'auteur à propos de faits ou des dispositions. L'auteur attribue son autorité à ce qu'il dit et cela pour le faire mieux accepter. Le « nous » dans la vignette 2 renvoie à la fois, à l'auteur et à son lecteur.

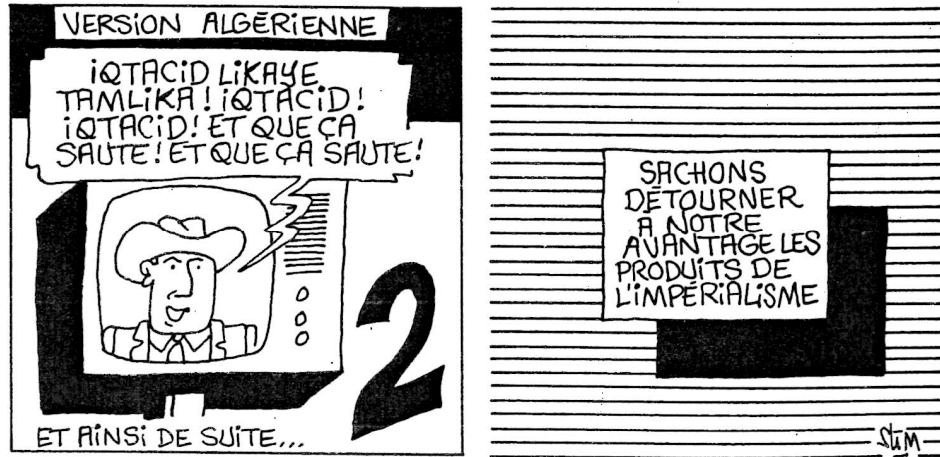


Figure38. Il était une fois rien «Dallas». p. 31

L'auteur se mêle à l'histoire à partir d'un commentaire de l'action ; ceci se réalise à partir de réflexions générales, abrégées et insérées à la narration.

2) La qualification : qualifier c'est pratiquer un acte de classification tout en portant un jugement sur le réel décrit. Attribuer une qualification c'est donner aux faits décrits un sens précis, les placer dans un cadre conceptuel qui permet leur compréhension. La qualification implique une appréciation argumentative des valeurs et constitue une forme d'interprétation.



Figure39. Walou à l'horizon. p.7

Les adjectifs qualificatifs visent à provoquer des réactions émotionnelles. Catherine Kerbrat-Orecchioni explicite cette idée : « Les adjectifs affectifs énoncent, en même temps qu'une propriété de l'objet qu'ils déterminent, une réaction émotionnelle du sujet parlant en face de cet objet. Dans la mesure où ils impliquent un engagement affectif de l'énonciateur, où ils manifestent sa présence au sein de l'énoncé, [...] »¹⁸⁴.

- Le qualifiant n'est pas nécessairement un adjectif qualificatif ; le nom de la classe éveille lui aussi des réactions positives ou négatives à travers les connotations qui lui sont attachées. L'auteur peut se servir d'un adverbe de manière pour qualifier le personnage comme dans l'exemple suivant.



Figure40. Zid ya Bouzid t2« Chkoune kinapli Zina diali ? ». p.19

À partir de l'emploi de l'adverbe *évidemment*, le bédéiste exprime ce qu'il pense de *Bouzid*. Le personnage est très habile et il lui est très facile, par conséquent, de se tirer de l'embarras dans lequel il est tombé.

- Dans le commentaire, l'auteur ne cherche pas à être cru. Il intervient quand tout est fini, quand sa présence devient quasiment inutile. En outre, le ton qu'il emploie ne correspond pas au sujet, cela se remarque souvent par l'absence de conviction ou par une évidente fausse conviction. La présence réelle de l'écrivain se manifeste par un air de plaisanterie comme se montre bien dans la dernière case de l'exemple suivant :

¹⁸⁴ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'Enonciation*. Op.cit., p.95.



Figure 41. Il était une fois rien « Documentaire ». p.17

- L'auteur se sert d'une autre voix pour commenter les faits ; il crée le personnage le chat de Bouzid pour présenter le commentaire. Slim dit : « [...] c'était comme un clin d'œil aux classiques de la bande dessinée, Tintin et Milou, et ça permettait de faire un contrepoint parce que souvent, Bouzid est seul, il commente, c'est une sorte de troisième voix qui serait la mienne »¹⁸⁵.



Figure 42. Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa ». p.5

- El Gatt (le chat) continue à commenter les faits dans les albums de Slim, même dans les plus récents.

¹⁸⁵ ZELIG, Omar. 2009. *Slim le Gatt et moi*. Édition Dalimen. p.55.



Figure43. *Walou à l'horizon*. p.11

- Souvent, le commentaire dans la BD est présenté à travers les récitatifs : panneaux situés généralement au bord des vignettes.

Or, parmi toutes les actions auxquelles se livrent les personnages, il en est une qui consiste précisément à parler. Cet acte de parole s'inscrit dans la chaîne des actions et des réactions qui font le récit, il est partie intégrante de sa trame événementielle. Le récitatif, équivalent de la *voice over*, enferme lui-même une parole, celle du narrateur explicite (qui peut être narrateur principal délégué, intra- ou extradiégétique, etc.)¹⁸⁶.

Les récitatifs servent à transmettre des indications temporelles et spatiales à propos des faits racontés ; les informations qu'ils présentent permettent une meilleure compréhension de l'action : Slim nous parle de Zina qui attend l'arrivée de Bouzid.



Figure44. *Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa »*. p.7

¹⁸⁶ GROENSTEEN, Thierry. [1999] 2011. *Système de la bande dessinée*. Presses Universitaires de France. Coll. Formes sémiotiques. p.152.

- Dans la bande dessinée, le récitatif fournit au lecteur des précisions très nécessaires pour comprendre l'histoire :



Figure45. BENDIR n°3. *Une aventure peu connue de Bouzid*, p. 12

- Le personnage de Bouzid bénéficie d'un grand nombre de précisions et de commentaires, l'auteur présente ses états d'âme. La plupart du temps, le commentaire est apporté par le texte ; l'image montre le personnage arrêté devant la scène.



Figure46. BENDIR n°4. 2011. *Une aventure peu connue de Bouzid*, p. 11

- Le commentaire se place au début de l'histoire ; dans ce cas, l'auteur s'exprime directement, présentant des éléments nécessaires à la compréhension de la situation initiale. Le commentaire peut également se trouver dans la dernière case de la BD comme il peut accompagner les faits et s'insérer dans la narration.

III.3. Le dialogue dans la BD

Le dialogue constitue une composante narrative d'une extrême importance, dans ce qui suit, nous proposons d'analyser son fonctionnement à l'intérieur de la BD.

III.3. 1. Définition et principales caractéristiques

La problématique du dialogue dans la théorie de Bakhtine suppose que tout propos n'est en fait de compte qu'une reprise-modification de discours antérieurs. Des relations dialogiques entrent en jeu, déterminant l'activité discursive. Chaque parole est dite par rapport à ce qui la précède ; elle s'appuie sur des conditions antérieures, fait partie du dialogue et émerge de la totalité des énoncés proférés. Selon Bakhtine, l'activité discursive concrétise toute forme de conscience. Il affirme : « Ce n'est pas l'activité mentale qui organise l'expression, mais au contraire, c'est l'expression qui organise l'activité mentale, qui la modèle et détermine son orientation »¹⁸⁷.

Dans la BD, le dialogue (échange entre deux ou plusieurs personnages) se manifeste généralement par¹⁸⁸ :

1/la présence de l'hétérogénéité énonciative : deux sujets ou plus sont en contact. Il s'agit bien d'une interaction entre des partenaires. Cet aspect discontinu constitue un trait fort apparent de la séquence dialogique.

Dans *Galopie démographante* « Il était une foi rien, p.32. », la conversation se passe entre le mari et sa femme. À chaque nouvelle naissance, le père se promet de réaliser tout ce dont il a besoin, la femme approuve sans cesse les dires de son mari.

2/La seconde caractéristique formelle du dialogue consiste dans la dépendance mutuelle des énoncés constitutifs de la scène : le « Oui » de la conjointe, ne saurait exister en dehors de cette relation avec les répliques qui le précèdent.

Des conditions confèrent au discours affectif sa vraie signification. Comprendre l'action dialogique exige la prise en compte de plusieurs facteurs : le contexte transactionnel comporte

¹⁸⁷ BAKHTINE, Michail. 1977. *Le marxisme et la philosophie du langage*. Préfacé par Roman J. Traduit par M.Yaguello. Paris. Minuit. pp.122-123

¹⁸⁸ SARFATI, Gorges Elia. [1991] 1997. *Éléments d'analyse du discours*. Paris. Nathan Université. pp.82-83.

les circonstances (lieu, temps, acteurs, problème) et la situation (statuts et fonctions sociales des interlocuteurs).

[...] les propriétés du contexte déterminent entièrement les opérations de production des énoncés aussi bien que leur interprétation — et cela en ce qui concerne non seulement les aspects de l'interprétation qui sont [...] tributaires du cadre énonciatif (valeur particulière des séquences ambiguës, actes indirects, sous-entendus, et autres « implicatures »), mais même le sens d'un énoncé dans ce qu'il a de plus « littéral »¹⁸⁹.

Dans la bande dessinée, le *dire* est énoncé relativement au contexte dans lequel se place le personnage, par conséquent, l'apparition des sentiments est précédée par une évaluation cognitive de ce contexte. L'état psychologique dans lequel se passe le dialogue détermine son sens et son orientation : ce qui est dit est déterminé par le tempérament et les affects du personnage qui s'exprime.

III.3. 2. Le dialogue expression des ressentis

C'est précisément dans l'interaction verbale que réside la réalité de la langue ; l'expression se présente, dans ce cas, non pas comme un acte individuel mais comme une activité sociale. La notion d'acte illocutoire développée par Austin (1970) suppose qu'une action est effectuée dans la parole. Les énoncés des participants, comme l'a montré le linguiste, se transforment en comportements langagiers qui visent un objectif précis : le dire est avant tout un faire. Les expressifs d'un contenu propositionnel révèlent l'état mental du personnage, les actes de langage traduisent leurs ressentis : des sentiments très variés se laissent révéler au fur et à mesure que les personnages prennent la parole, le dialogue laisse voir leurs changements d'humeur rapides et imprévus.

- Le positionnement individuel dans le groupe se réalise par le biais de la parole. La reconnaissance de soi et des autres se construit progressivement à mesure que les personnages entrent en contact. Le personnage essaie de se mettre en scène dans son dire, de proposer à autrui une image de soi ; la construction de cette image est faite de toutes les opinions dévoilées, de toutes les positions prises, de toutes les émotions éprouvées : Bouzid se présente à Zina. Nous remarquons le ton de plaisanterie dans la profession du personnage, et dans ce que dit Zina d'elle-même.

¹⁸⁹ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les interactions verbales*. Op.cit., p.76.



Figure47. Walou à l'horizon. p.7

- Le rôle de l'expression n'est pas seulement la construction et la transmission d'une image de soi ; elle permet aussi de reconnaître l'interlocuteur et de lui assigner son identité. Le locuteur définit la place qui est la sienne, et fixe celle dans laquelle il installe autrui. L'expression gestuelle y participe autant que le verbal.



Figure48. Zid ya Bouzid t2 « Chkoune kinapli Zina diali ? ».p.22

- Les deux boxeurs sont présentés au spectateur qui les accueille avec un grand enthousiasme, aussi, les deux personnages ressentent de la peur surtout après l'interdiction clairement formulée.

T'heurdett ! signifie c'est vraiment alarmant !

- La recherche de l'efficacité dans l'argumentation mène les personnages à utiliser toutes les armes disponibles. La ruse, l'équivoque, la distorsion des faits et des paroles demeurent des

moyens très efficaces pour influencer les autres. L'expression réveille des conflits que les personnages tentent vainement de se cacher. Le choix des arguments s'effectue relativement aux passions de celui à qui on s'adresse.



Figure49. Walou à l'horizon. p.10

Chaabi el azzizz signifie : mon cher peuple.

Fakou a le sens de on connaît tout et vous ne pouvez pas nous tromper !

- Le sujet parlant évalue continuellement ses dires, des mécanismes d'autocorrection sont mis en œuvre au fur et mesure que le discours est produit. Les hésitations et les ratures du discours ne sont pas de simples éléments aléatoires qui résultent d'une maladresse ou d'une difficulté d'énonciation.

• Le personnage de Slim hésite à parler parce qu'il juge que les nouvelles ne sont pas bonnes à énoncer.



Figure50. Walou à l'horizon. p.8

- Le futur de l'indicatif devient la marque discursive qui s'emploie afin d'exprimer une action dont la réalisation est aléatoire, très probable. Dans *Chkoune kidnapi Zina diali ?* (p.25), Bouzid menace le patron de continuer la grève s'il ne cède pas aux demandes des ouvriers. La menace est un fort argument censé faire changer la position du patron.

yammala hakda ! Alors l'usine dialek ne tournera pas tant que tu ne reviendras pas sur ta décision.
(yammala hakda : alors si c'est ainsi, dialek : la tienne)

• La réponse ne tarde pas à venir :



Figure51. Zid ya Bouzid t2 « Chkoune kidnapi Zina diali ? ». p.25

Les objectifs des personnages en argumentant sont nombreux :

- Zina essaie de convaincre sa mère que Bouzid est un mari idéal qu'il ne faut pas refuser.



Figure52. Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa ». p. 7

- Zina argumente à propos de la crise politique en Algérie.



Figure53. Walou à l'horizon. p. 10

- Dans le monde créé par Slim, l'argumentation n'est pas l'apanage de l'homme seul, Messaoud le Gatt (le chat) essaie de faire parvenir ses arguments aux humains, vont-ils le comprendre ?



Figure54. Zid ya Bouzid t2 «Chkoune kindnapli Zina diali ?..» p.36

III.3.3. Le dialogue comme composante narrative

Dans la BD, le dialogue forme une composante essentielle dans la narration. Il se situe à des moments différents de l'histoire et fournit, à côté des éléments que possède la BD (le son et la gestuelle), des informations nécessaires pour la comprendre. Dans les termes d'Anne

Ubersfeld : « Le dialogue doit aussi dire l'action et le rapport des personnages à l'action »¹⁹⁰. Plusieurs précisions sont faites sur les actants ou/et les situations. La forme des propos (lexique, manies verbales...) permet de décrire les personnages ainsi que l'ambiance de la scène. La situation émerge peu à peu et le lecteur découvre à mesure que les personnages dialoguent leurs idées tout comme leurs sentiments.

- L'une des remarques que l'on peut faire sur le discours dans la BD est l'utilisation exclusive du style direct. Le dialogue s'inscrit dans un système du présent : le discours se situe dans l'actualité d'un ici-maintenant que se partagent les interlocuteurs. Le temps le plus employé dans la BD est le présent de l'indicatif. Le discours direct crée un effet de réel ; les personnages semblent bien exister, ils se parlent directement. La quantité des propos est relative au caractère psychique de l'interlocuteur, elle dépend aussi de la situation où celui-ci se trouve.



Figure55. BENDIR n°4. 2011. *Une aventure peu connue de Bouzid*. p. 13

À l'intérieur de la BD, le dialogue est en étroite relation avec le dessin, la narrativité du médium comme le souligne Jean -Paul Meyer, est la résultante des interactions texte/image :

La bande dessinée constitue un domaine doublement représentatif de ce que peut être une opération de sélection des objets du réel. En effet, la combinaison de l'image et du texte met en présence deux modes de représentation, le dessin et le dialogue ; chacun étant séparément le plus « lisible » possible, la dynamique narrative et l'épaisseur conceptuelle du récit sont assurées par l'interaction des deux¹⁹¹.

¹⁹⁰ UBERSFELD, Anne. 1996. *Lire le théâtre* (t III) *Le dialogue de théâtre*. Paris. Éditions Belin. p.115.

¹⁹¹ MEYER, Jean-Paul. 2002. « Tintin et le prototype, ou Quand les singes auront des ailes ». In *Traits d'union*, G. Kleiber et N. Le Querler (éd.). Caen. Presses universitaires de Caen. pp. 193-207. Cit. p. 197.

- Le discours des personnages dans la BD se veut être oral. Les rapports gestuels permettent de comprendre le texte. Les éléments prosodiques du dialogue oral (ton, rythme, etc.) expliquent en grande partie l'orientation argumentative et déterminent le sens de la séquence.
- Les personnages entrent en relation en utilisant divers canaux de sens. La voix, placée selon un code conventionnel, sert à dynamiser l'action. La graphie rend possible la communication entre les personnages d'une part, et d'autre part, entre l'auteur et le lecteur.
- Une distinction s'effectue entre qui ressort au son (les dialogues et les bruits) et les mentions écrites non sonores (les récitatifs et les pensées des personnages). Le code graphique traduit le ton des dialogues ; l'auteur s'appuie sur l'écriture dans toutes ses formes pour capter le regard : le caractère gros et gras se présente chaque fois que le personnage élève la voix.



Figure56. Walou à l'horizon. p.9

- Le rythme de la lecture est modulé par la disposition des phylactères dans la case et dans la planche. Le resserrement des bulles fait sentir au lecteur la rapidité des échanges.
- Les gens s'empressent autour de Bouzid pour lui reprocher sa longue absence.



Figure57. Walou à l'horizon. p.10

- Le silence dans la BD se marque par un espace vide, par une absence subite de l'écrit, comme nous le constatons dans la vignette 2.

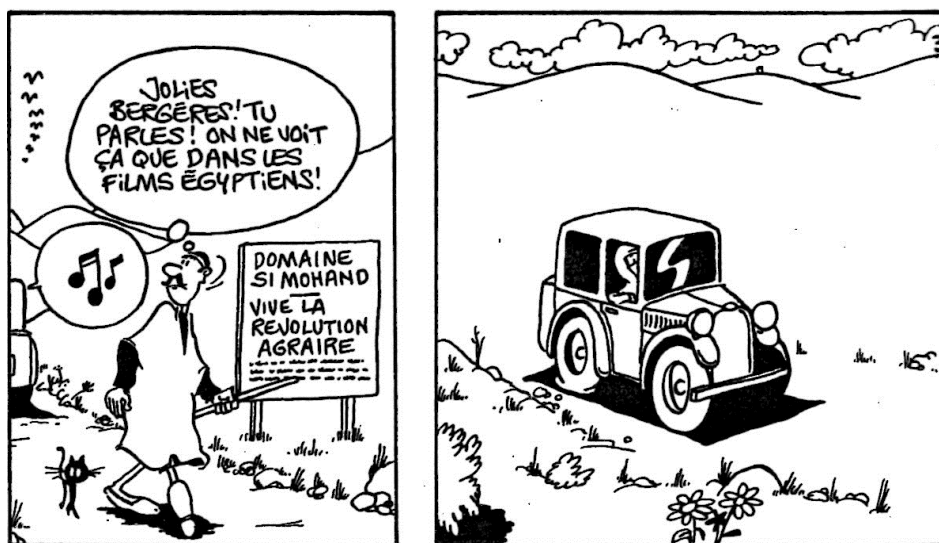


Figure 58. Zid ya Bouzid t2 « Chkoune kinapli Zina diali ? » p.14

Dans la BD, l'écrit et le visuel se complètent pour créer le sens du message ; parfois, l'image suffit à elle seule pour transmettre les informations nécessaires à la compréhension du récit.

- L'échange langagier qui s'effectue entre les interlocuteurs leur permet de se construire une image de leur monde. Le dialogue sert à commenter la situation et à marquer des moments de transition, il indique souvent un point de bascule dans le déroulement du récit.

- Zina explique à Bouzid que son retour est d'un grand secours pour l'Algérie : il doit se présenter aux élections législatives et faire de son mieux pour le bien du pays.



Figure 59. BENDIR n°4. 2011. Une aventure peu connue de Bouzid. p. 14

- On explique difficilement à Bouzid enfin revenu à lui, que le temps a changé et que bien des évènements sont arrivés en Algérie.



Figure60. Walou à l'horizon. p. 8

- Le bédéiste utilise le dialogue pour ironiser la réalité algérienne : les amis de Bouzid l'entourent pour lui raconter ce qui s'est passé en Algérie durant sa longue absence.



Figure61. Walou à l'horizon. p.9

- Le dialogue construit le « monde possible » et trace ses contours. Il sert à montrer le lieu, le temps et le rapport à l'univers réel. Comportant des éléments empruntés à la réalité, les propos renvoient souvent à une situation historique. Anne Ubersfeld commente cette idée :

Cet univers encyclopédique comprend l'ensemble de ses connaissances historiques, mais il englobe aussi tout ce qui est de son propre univers à lui spectateur. On voit comment et par quel « mécanisme » tout le dit du dialogue concernant le monde possible qu'il présente, est perpétuellement l'objet d'une prise en compte, d'une évaluation et d'une comparaison, qui sont le fait du lecteur-spectateur¹⁹².

¹⁹² Idem., p.114.

Construit de discours *vraisemblables*, le dialogue reprend des rapports de communication qui relèvent du « réel ». L'argumentation passe souvent par les valeurs ; l'auteur fait appel à des normes, des lieux :

- Le recours à des valeurs de l'amitié ou de l'inimitié se remarque dans les énoncés :



Figure 62. Zid ya Bouzid t2 «Chkoune kidnapi Zina diali? » . p.25

- Les stéréotypes sont abondants ; des thèmes variables alimentent la communication : puissance, l'amour, l'argent.



Figure 63. Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa ». p.5

Le lecteur établit continuellement une comparaison entre le monde possible proposé par le dialogue et l'univers encyclopédique qui est le sien. Le spectateur juge toutes les informations contenues dans l'échange langagier. Anne Ubersfeld affirme que le dialogue « ouvre sur des possibilités interprétatives qui sont les déductions propres du spectateur »¹⁹³.

III.4. Le monologue : forme dialogique dans la BD

Le dialogisme forme un dialogue entre soi et l'interlocuteur mais aussi entre soi et soi-même. Le discours monologique trouve une place très importante dans l'étude de l'argumentation. Considéré longtemps comme une communication unilatérale, il devient à

¹⁹³ Ibid., p.114.

l'heure présente, au même titre que les productions dialogales, un matériau interactif. Pour Bakhtine, il est l'un des procédés par lesquels s'exprime l'expérience subjective, le théoricien écrit : « Cependant le subjectivisme individualiste s'appuie également sur l'énonciation-monologue comme point de départ de sa réflexion sur la langue [...] mais du point de vue du locuteur lui-même, exprimant sa propre pensée, en quelque sorte de l'intérieur »¹⁹⁴. Dans la théorie de Bakhtine, le discours est, par sa forme sémantique et stylistique, dialogique : il insère un ensemble de voix et se montre comme une entité hétérogène marquée toujours par la présence de l'autre.

La parole solitaire est un artifice dramatique qui constitue une forme particulière du dialogue. Elle porte nécessairement l'empreinte de productions antérieures, et implique des efforts d'anticipation et d'adaptation. Les textes « monologiques » possèdent la structure du dialogue :

- ils constituent une intervention dans l'échange dont les autres composants demeurent implicites ;
- ils simulent une structure d'échange.

Le monologue suppose un allocutaire présent qui est le spectateur. Cette division interne est un trait fondamental qui le caractérise. Dans les termes d'Anne Ubersfeld :

Les non-dialogues — monologues et soliloques — sont naturellement et même doublement dialogiques : d'abord parce qu'ils supposent, du fait qu'ils sont théâtre, un allocutaire présent et muet, le spectateur ; dialogues, ensuite, parce qu'ils comportent presque nécessairement une division interne et la présence, à l'intérieur du discours attribué à tel locuteur, d'un énonciateur « autre »¹⁹⁵.

À l'intérieur du discours même du locuteur, un énonciateur « autre » est toujours présent. Le regardant apparaît comme une instance miroir du personnage qui, même lorsqu'il est seul, s'adresse toujours à quelqu'un qui le regarde c'est-à-dire le lecteur, le destinataire réel du message. Celui qui parle réclame à l'allocutaire un signe d'approbation ou de refus, ceci peut aller jusqu'à même parler directement au lecteur en le regardant en face.

¹⁹⁴ BAKHTINE, Mikhaïl. *Le marxisme et la philosophie du langage*. Op.cit., pp. 120-121.

¹⁹⁵ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre (t III)*. Op.cit., p.21.



Figure64. Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa ». p.6

(Slim se sert de la technique du décadage pour présenter son personnage : la joie et l'empressement de Bouzid en allant demander la main de Zina sont débordants).

Dans la BD, l'importance du monologue est majeure dans la création des personnages ; Françoise Lagache explicite sa valeur en écrivant : « Le monologue renforce l'illusion référentielle et accentue l'effet du réel puisqu'il suppose l'existence d'une intériorité propre au personnage »¹⁹⁶.

- L'argumentation affective s'exprime à travers le monologue qui, dans la BD, s'avère souvent le truchement des tensions internes, révélant sans cesse des affects de nature variée : seul, le personnage exprime son dilemme, sa recherche d'une explication, comme le montre l'exemple suivant.



Figure65. BENDIR n°4. 2011. Une aventure peu connue de Bouzid. p 13

¹⁹⁶ LAGACHE, Françoise. 2006. *La littérature de jeunesse la connaître la comprendre l'enseigner*. Belin. p.124.

- Le personnage évalue l'espace où il se trouve. Cette évaluation devient l'argument qui incite à l'action. Ainsi, et après avoir mesuré les avantages ou les inconvénients d'une situation donnée, le personnage choisit le comportement à adopter : il se prête à réaliser l'action adéquate, ou au contraire refuse de l'accomplir.



Figure66. Zid ya Bouzid t2 « Chkoune kindnapli Zina diali ? ». p.16

Dans la BD de Slim, le monologue alterne avec le dialogue pour exprimer les affects des personnages.

IV. BD et imaginaire narratif

La lecture de la BD est un acte subjectif qui dépend d'un grand nombre de facteurs ; le lecteur la perçoit en fonction de son milieu culturel et de ses propres ressentis. L'auteur raconte une histoire et présente des événements à un lecteur qui leur attribue un sens, partant d'une expérience subjective. Selon Umberto Eco, le monde possible comporte toujours une dimension subjective :

Nous définissons comme monde possible un état de choses exprimé par un ensemble de propositions où, pour chaque proposition, soit p, soit non-p. Comme tel, un monde est constitué d'un ensemble d'individus pourvus de propriétés. Comme certaines de ces propriétés ou prédicats sont des actions, un monde possible peut être vu aussi comme un cours d'événements. Comme ce

cours d'événements n'est pas actuel, mais possible justement, il doit dépendre des attitudes propositionnelles de quelqu'un qui l'affirme, le croit, le rêve, le désire, le prévoit, etc.¹⁹⁷.

L'affectivité joue donc un rôle considérable dans la narration ; l'apport affectif du regardant accorde une nouvelle dimension au monde représenté : en visant les ressentis de son lecteur, le bédéiste octroie à la réalité un regard plus fort.

Le regardant est continuellement appelé à reconnaître l'intention de l'auteur. Cette identification témoigne d'une participation active ; l'auteur essaie, par des procédés techniques, de lui donner force, pour cela il utilise des procédés qui consistent surtout dans les faits suivants¹⁹⁸ :

1) La construction d'une image de *réel* qui devient le lieu d'une vérité extérieure au sujet et qui possède la force de loi. À l'intérieur de la BD, le lecteur reconnaît son propre vécu. L'auteur essaie de créer une illusion du réel. Des événements se produisent, ils vont être présentés d'une façon à ce qu'ils puissent paraître véridiques. Les personnages évoluent dans un univers de fiction imaginaire qui ne cesse, à tout moment, d'évoquer la réalité. Cette illusion de vie devient très forte au point que le lecteur leur attribue une existence autonome. Jouve Vincent commente cette idée :

La réception du personnage comme personne (qu'elle soit continue ou non, plus ou moins évidente selon les récits) est une donnée incontournable de la lecture romanesque. C'est le mouvement naturel du lecteur que de se laisser prendre au piège de l'illusion référentielle. L'effet de vie d'un personnage s'impose parfois avec tant de force que certains lecteurs en arrivent à inférer une existence autonome de l'être romanesque¹⁹⁹.

2) La construction d'une image de fiction : l'auteur ne se contente pas de décrire la réalité ; car la création artistique consiste surtout dans cette modification continue que subit la matière réelle et qui appelle un travail d'interprétation de la part du lecteur. Frédéric Pomier explique :

La crédibilité de l'univers des bandes dessinées ne repose donc pas sur les mêmes règles et éléments que celle d'un monde réel auquel elle fait mine de se soumettre pour mieux en trahir la

¹⁹⁷ ECO, Umberto. 1985. *Lector in fabula*. Traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER. Paris. Grasset. p. 165.

¹⁹⁸ CHARAUDEAU, Patrick. 1983. *Langage et discours*. Paris. Hachette. p.51.

¹⁹⁹ JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Op.cit., p. 108.

plupart des présupposés. Elle joue de ses propres lois, les contenus n'influant que faiblement sur des formes qui n'ont leur réel équivalent nulle part ailleurs²⁰⁰.

La BD représente le réel du lecteur ; sa spécificité consiste toutefois à donner corps à l'imaginaire : sur la planche n'apparaît pas le monde tel qu'il est perçu dans la réalité, mais un univers tout à fait nouveau, construit d'un mélange saugrenu d'éléments et de situations. Bien des objets n'ont de sens que dans cet espace fictif.

L'imaginaire naît d'une subjectivité bien marquée dans la BD. La création artistique suppose la présence d'un individu directement impliqué dans le jeu, les faits se présentent selon une logique inhabituelle. L'imagination y intervient à tout moment, et chaque image est porteuse de quelque chose qui dépasse de loin la réalité. Le monde figuratif est continuellement partagé entre le rêve et l'éveil, la constatation et l'imagination, le concret et le personnel. Le réel et l'imaginaire se mélangent, se traversent ; de leur interaction naît un fond composite, fait d'opinions mais et surtout d'affects. La représentation de l'absurde, de l'illogique, nécessite l'emploi d'un ensemble de signes, seule la BD procure à l'auteur cette liberté graphique lui permettant de dessiner l'alternance constante entre le réalisme et la fantaisie.

Le bédéiste met en évidence des aspects habituellement cachés. L'univers fantastique est enraciné dans le vécu culturel et social. La subjectivité est constamment reliée à l'aspect concret des faits. L'imagination fantaisiste de l'auteur lui permet de représenter, par des formes très personnelles, une série d'informations à propos de qu'il voit ; son désir ardent est de faire connaître la réalité, de la faire comprendre. Il commente les états des faits, et offre une nouvelle vision à son lecteur. L'acte de dévoiler cette réalité s'effectue par un double choix : thématique et esthétique. Les symboles utilisés et les récits font de la BD un véritable témoignage social. Le non-dit, le caché constituent à l'intérieur de la BD des topoï continuellement exploités par le bédéiste.

V. La BD et le rêve

Les théoriciens de l'art visuel remarquent une forte parenté entre la représentation imaginaire et le *fantasme onirique*.

S'aidant des théories freudiennes, Christian Metz dresse dans son ouvrage *Le signifiant imaginaire*, un parallèle entre le rêve et le film : « Le film a quelque chose du rêve, quelque

²⁰⁰ POMIER, Frédéric. 2005. *Comment lire la bande dessinée?*. Paris. Klincksieck. p.78.

chose du fantasme, quelque chose de l'échange et donc de l'identification croisée entre le voyeurisme et l'exhibitionnisme »²⁰¹.

Mais le cinéma comme toute autre création artistique notamment la BD n'est pas un rêve, car le regardant sait très bien qu'il fantasme. Contrairement aux productions oniriques qui, elles, relèvent exclusivement de l'inconscient, la rêverie suppose un sujet en éveil donc conscient : le lecteur est en état de veille.

Ce deuxième savoir dédouble à son tour : je sais que je perçois réellement, que mes organes des sens sont physiquement atteints, que je ne suis pas en train de fantasmer [...], que ce matériel perçu imaginaire vient se déposer en moi comme sur un second écran, que c'est en moi qu'il vient faire cortège et se composer en une suite, que je suis donc, moi-même, le lieu où cet imaginaire réellement perçu accède au symbolique en s'installant comme le signifiant d'un certain type d'activité sociale institutionnalisée, dite « cinéma »²⁰².

Partageant en grande partie les caractéristiques du cinéma, la BD se rapproche trop de la pensée onirique ; de nombreux traits permettent de le dire. Tout comme le rêve ; la BD se présente d'un aspect exclusivement visuel, aussi, elle est le fruit d'une grande liberté de manœuvre. Pareilles aux images oniriques, les séquences dans la BD se basent sur des rapports de contiguïté, d'imagination, plutôt que sur des rapports de logique. Les liens les unissant ne s'expliquent guère par une causalité logique : l'ordre des faits est à tout moment renversé. L'étroite consanguinité qui existe entre la BD et le rêve se constate non seulement aux développements et aux thèmes qu'elle choisit de développer mais et surtout à la façon dont le monde référentiel est esquissé.

La construction de la BD repose sur les mêmes mécanismes que ceux présents dans la pensée onirique : toutes deux se créent grâce à un jeu de reprises et de transformations, et se produisent à partir d'un amalgame d'éléments ; les actions se hâtent ou se ralentissent, par des arrêts brusques et/ou par des grossissements.

Dans la BD, l'auteur se sert des détails incongrus, du non-sens, accumulant sans cesse des dires contradictoires.

- Tout comme dans un rêve, le personnage ne parvient pas toujours à donner sens à ce qui lui est dit.

²⁰¹ METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire - Psychanalyse et cinéma*. Paris. Christian Bourgois Editeur. 1993. p. 6.

²⁰² Idem., p.69.



Figure67. Chkounne kindnapli Zina diali?. p 22

Le déroulement que possède la BD est fort particulier : elle se rattache à des symboles qui ne cessent de se répéter, elle se constitue principalement de continuelles redondances, d'échos retardés, d'irruptions subites, d'ajouts successifs.

- En modifiant les perspectives et en transformant les proportions du personnage ou du décor, l'auteur crée un état qui ne fait qu'évoquer celui du rêve. Tout en rapprochant et en isolant un détail du décor ou du personnage, il met un élément net sur un fond flou, l'imposant au lecteur. Toute l'image étant sur le même plan, l'élément choisi devient le seul point sur lequel le regard est focalisé.
- L'auteur peut s'attarder sur un geste, un regard ou un objet sans durée, intemporalisant de la sorte le récit.



Figure68. Il était une fois rien « Ammi Zogine ». p.49

- Par la confusion de l'animé et de l'inanimé, l'image fait entrer le lecteur dans l'univers du fantastique et du rêve, créant chez lui des affects très variés.

- Le soleil partage la joie des personnages ; cela se voit à travers le sourire bien apparent dans la vignette.



Figure69. *Il était une fois rien* « Miloud et l'antenne ». p.62

- Dans la BD, l'auteur crée un monde déformé d'où jaillissent des situations saugrenues se déduisant les unes des autres. La description du monde, que présente le texte, répond à une logique d'un autre ordre : l'histoire est un jeu d'attente et de surprises insensées.

L'écriture est fragmentaire : les séquences se présentent sans pour autant être attachées par un lien logique apparent. C'est ce que nous allons essayer de montrer à partir de ce qui suit de l'étude.

VI. Le récit dans la BD

La BD n'est pas une page formée d'une série de dessins, elle n'est pas non plus une variation ou une décomposition d'images, car la narration est l'une des conditions majeures dans la création de ce média. Les composants narratifs sont déterminés par la dimension affective, et subissent l'effet psychologique.

VI.1. Définition du récit

Dans Figures III (Seuil, p. 71 et 72), Gérard Genette distingue trois sens différents du mot « récit ». Dans le premier, le terme désigne l'énoncé narratif : tout discours oral ou écrit qui sert à présenter des événements. Dans la deuxième acception, le récit correspond à l'ensemble des événements réels ou fictifs que présente ce discours ; analyser le récit dans ce cas c'est étudier les actions et les situations, lesquelles sont appréhendées plutôt en dehors du médium, linguistique ou autre, qui les véhicule. Enfin, le récit peut signifier le discours

comme événement ; il s'agit, dans ce troisième sens, de voir l'acte de narrer en lui-même. Genette propose de donner le nom de récit au premier sens, il précise :

Sans acte narratif, donc pas d'énoncé, et parfois même pas de contenu narratif [...] l'analyse du discours narratif telle que je l'entends implique constamment des relations, d'une part entre ce discours et les événements qu'il relate (récit au sens 2), d'autre part entre ce même discours et l'acte qui le produit, réellement (Homère) ou fictivement (Ulysse) : récit au sens 3²⁰³.

Le linguiste préfère utiliser des termes différents pour désigner les trois réalités :

Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix de termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place²⁰⁴.

Afin de parvenir à définir le concept, Jean-Michel Adam se réfère à Claude Bremond pour qui tout *récit* doit comporter au-moins trois constituants fondamentaux : sujet, temporalité et prédicats transformés. Bremond écrit :

Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. Où il n'y a pas succession, il n'y a pas récit mais, par exemple, description (si les objets du discours sont associés par une contiguïté spatiale), déduction (s'ils s'impliquent l'un l'autre), effusion lyrique (s'ils s'évoquent par métaphore ou métonymie), etc. Où il n'y a pas intégration dans l'unité d'une même action, il n'y a pas non plus récit, mais seulement chronologie, énonciation d'une succession de faits incoordonnés. Où enfin il n'y a pas implication d'intérêt humain (où les événements rapportés ne sont ni produits par des agents ni subis par des patients anthropomorphes), il ne peut y avoir de récit, parce que c'est seulement par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée²⁰⁵.

La dimension spatio-temporelle est inhérente à la construction du récit : des personnages se meuvent à un moment donné, dans un univers créé surtout pour sensibiliser le lecteur. Essayons de voir de plus près ceci.

²⁰³ GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris. Seuil. p. 72.

²⁰⁴ Idem.

²⁰⁵ BREMOND, Claude. 1966. *La logique des possibles narratifs*. Communication n°4. Paris. Seuil. p. 62 in ADAM, Jean- Michel. [1997] 2001. *Les textes types et prototypes*. Paris. Nathan. p 46.

VI.2. La construction du récit

Le récit s'articule en trois phases principales :

- une situation ouvrant la possibilité d'un comportement ou d'un événement ;
- le passage à l'acte de cette possibilité ;
- enfin, l'aboutissement de cette action qui ferme le processus par un succès ou un échec.

Ce schéma narratif est présent dans les BD ; les scènes représentées dans la BD se composent généralement de trois étapes bien distinctes : ouverture / corps / clôture.

VI. 2.1. L'ouverture : La situation d'exposition met les différents éléments de l'histoire en place. Michel Pruner la définit en écrivant :

Dans un théâtre où l'action se présente selon un enchaînement de causes et d'effets, il s'agit du moment où l'auteur livre les éléments indispensables à la compréhension de la situation. L'exposition constitue une convention dramaturgique qui pose les bases de l'action. Au spectateur qui ignore ce qu'il va voir, elle précise les données du conflit : évocation du passé, présentation des protagonistes, état de la situation²⁰⁶.

Thierry Groensteen explique le rôle de l'incipit :

La première planche d'un récit en bandes dessinées, son *incipit*, est, tout autant que la couverture, d'importance cardinale. Elle est cet espace de transition, ce sas qui nous ménage l'accès au récit, nous fait pénétrer dans le monde où l'auteur nous convie. En règle générale, elle en énonce plus ou moins expressément les coordonnées : nous sommes à tel endroit, dans tel décor, à telle époque, voire à telle heure de la journée. Elle nous plonge *in media res*, dans le feu d'une action qui démarre²⁰⁷.

Le bédéiste présente le décor ainsi que les différents personnages ; au lecteur qui ignore ce qu'il va voir il livre des éléments indispensables à la compréhension de la situation.

1) Dans *Bidonvie*, Slim présente les personnages : La famille Cibien habite un beau bidonville. Leur maison qui borde l'égout est très très bien. (« Il était une fois rien » p.33)

2) Dans *BAAAA*, il présente le cadre général dans lequel va se passer la scène :

- Le concours annuel du plus beau cheptel venait d'entamer son troisième jour. (Idem.p.39)

3) *La grande kachfa* s'ouvre par l'image de Bouzid ramassant des fleurs pour les présenter à Zina (p.5)

²⁰⁶ PRUNER, Michel. [2001] 2005. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris. Armand Colin. Nathan /HER. p.32.

²⁰⁷ GROENSTEEN, Thierry. 2007. *La bande dessinée mode d'emploi*. Paris. Les impressions nouvelles. p. 22.

4) Dans *Chkoune kidnapi Zina diali ?* (qui a pris ma Zina), la situation initiale se trouve au niveau des premières vignettes : mariés, Bouzid et Zina quittent leur maison, ils sont dans leur voiture et se prêtent à aller en voyage de nocces.

5) L'ouverture dans *Dorémi... fakou* (vous ne pouvez plus nous tromper, on comprend tout) est l'ensemble des images successives présentant Si Sadek lisant le journal.



Figure70. Zid ya Bouzid t2« Dorémi fakou !... » p.38

Dans la troisième case, le bédéiste utilise *la plongée en effet* (prise de vues de haut en bas) ; ceci a pour effet de rapetisser le personnage et de l'abaisser au niveau du sol : la nouvelle que si Sadek trouve dans le journal pèse de tout son poids sur lui.

6) Parfois, c'est le commentaire qui sert à énoncer l'histoire, comme dans l'exemple suivant :

Flashback, voici une aventure de Bouzid qui n'est pas très connue. Elle a commencé à paraître en décembre 1991 au même moment où allait se dérouler le premier tour des élections législatives qui furent interrompues avant le second tour. La BD aussi fut interrompue. (BENDIR n°3. 2011. *une aventure peu connue de Bouzid*. p. 11)

7) La situation initiale peut s'étaler sur plusieurs vignettes successives, mais elle peut ne se trouver que dans un seul énoncé : Dans *Cilimscope* « Il était une fois rien. p.10), elle est contenue dans la première vignette.

8) L'image se charge, à elle seule, de fournir tous les éléments nécessaires à la compréhension du récit : personnage, lieu, décor, comme le montre l'exemple suivant.

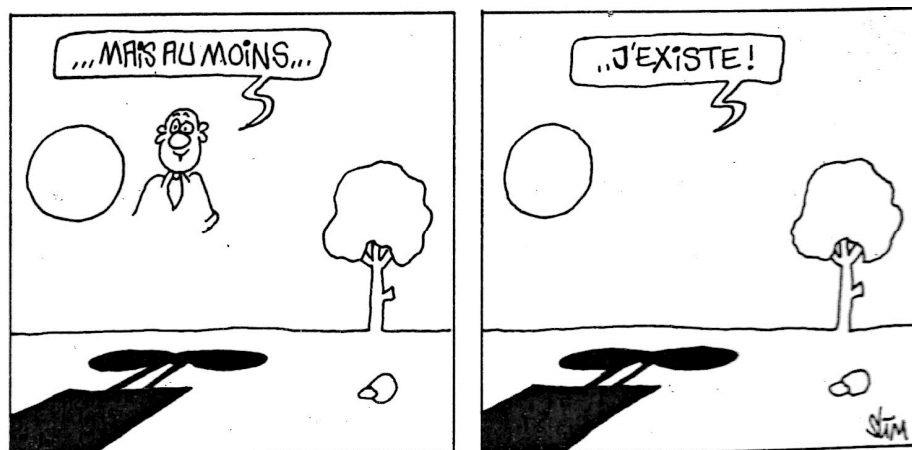


Figure 71. *Il était une fois rien* « J'ai rien ».p.43

9) Exception faite aux you you qui annoncent la fête de mariage, aucun autre énoncé n'est donné pour situer le début de l'histoire.



Figure 72. *Il était une fois rien* « Galopie démagraphante ».p.32

L'articulation classique du récit en trois phases bien marquées ne se présente pas toujours à l'intérieur des BD de Slim. À partir du modèle original, l'auteur peut imaginer des variantes.

- Le récit peut commencer par une ou plusieurs scènes d'action, il ne devient par conséquent que plus dynamique : les personnages sont vus en pleine action.
- L'exposition peut se passer à travers un échange conversationnel durant lequel des informations sont échangées à propos des événements : *La grande kachfa*, *Chkoune kinapli zina diali*, plusieurs BD dans *Il était une fois rien* (*Miloud et l'antenne*, *weekend*, *compte de fée*, *égyptien navet...*) sont des exemples à citer.

- Dans *La vraie histoire de L'émigré Younes* « Il était une fois rien. p. 61 », nous remarquons les faits suivants :
- la première case porte le titre de la BD, sa fonction est d'annoncer l'histoire ;
- l'emploi de l'adjectif qualificatif « vraie » permet de considérer l'énoncé comme le commentaire de l'auteur ;
- Le monologue dans la BD devient l'expression appropriée de l'expérience affective : Slim laisse l'émigré Younes raconter au lecteur ce qui lui est arrivé en France avant de parvenir à acheter sa 404.



Figure73. *Il était une fois rien* « La vraie histoire de L'émigré Younes ». p. 61

L'exposition peut se présenter grâce à la narration. L'auteur intervient pour annoncer les faits ; cela se remarque à l'intérieur de plusieurs BD :

- 1) C'est drôle. Dès que le Ramadhan arrive, certains commerçants volent. (*Ramadhan*1408. Il était une fois rien. p.18)
- 2) Nous sommes dans le laboratoire secret du professeur BAA qui vient de mettre au point le premier robot algérien. (*Robotique. Idem.* p.9)

VI.2. 2. Le corps : la deuxième phase structurant le récit s'annonce généralement par un problème de départ ; dans ce cas, la situation dramatique prend la forme d'un conflit reposant sur la nature des relations qui existent entre les personnages. L'articulation des événements, les obstacles auxquels se confrontent les personnages, leurs désirs contrariés, constituent ce que les théoriciens appellent *le nœud dramatique*. Entre le problème et sa solution, surgissent des *péripéties* souvent sous forme d'obstacles.

Les différents incidents, qui constituent *le nœud*, forment *l'intrigue* ; Michel Pruner définit celle-ci comme : « [...] l'agencement des éléments et des événements qui permettent à l'action d'avancer. Structure de surface de la pièce, l'intrigue en fournit la trame dynamique. Déterminer l'intrigue d'une pièce, c'est donc repérer les mécanismes qui font progresser le conflit dramatique »²⁰⁸.

Pour qu'il y ait un passage de la phase 1 à la phase 2 du récit, il faut qu'un élément intervienne modifiant la situation initiale, suite à quoi le lecteur assiste à une suite d'événements.

- Dans la BD, le déclenchement des actions est causé dans *Il était une fois rien* par :

1) une question que le docteur pose à son patient : « Alors de quoi se plaint-on ? » (*La toux* p. 51)

2) la décision de choisir *Zoulikha* la femme de *Da Issa* pour voyager à l'espace (*L'immonde Da Issa*. p.56)

3) la programmation du robot « Bon maintenant je vais le tester : Je le programme pour aller m'acheter 2 plaquettes d'œufs et je lui remets les clés pour qu'il les ramène chez moi ensuite il me rejoint au café » (*Robotique*. p.9)

- Dans *La grande kachfa*, la situation initiale est modifiée à partir du moment où Bouzid constate que Zina est en colère contre lui, qu'elle fait grève de faim et qu'elle exige qu'il aille la demander en mariage.

- L'élément modificateur dans *Chkoune kidnapi Zina diali* est la panne de la voiture. Bouzid sort du véhicule, s'éloigne pour demander de l'aide ; de retour, il constate que Zina a disparu.

- Dans *Dorémi... fakou*, le passage de la situation initiale au déroulement des faits s'effectue suite au coup de téléphone reçu par Si Sadek.

Dans le déroulement des événements, Slim introduit des données pour provoquer l'émotion chez le lecteur : la tension dramatique se crée grâce à des périphéties²⁰⁹ dont le nombre croissant donne à l'intrigue son intensité et lui permet d'être complexe.

Dans la BD, les procédés qui permettent à l'action de rebondir varient :

- Bouzid se prête à se suicider, le lecteur s'attend à ce que le bédéiste lui donne la fin de l'histoire, or Zina rejoint le désespéré et le convainc de garder confiance en lui. (*La grande kachfa*. pp. 9-10). L'arrivée de la femme donne à l'histoire un nouvel élan et lui permet de continuer.

²⁰⁸ PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Op.cit., pp.31-32.

²⁰⁹ Le terme renvoie aux possibilités qui s'offrent pour relancer l'action. Il est utilisé dès l'époque baroque, au pluriel et désigne la succession des événements imprévus.

- Une idée surgit dans l'esprit du père de Zina : deux hommes demandent la main de sa fille, cela pose un vrai problème ; ne sachant pas qui prendre, il décide de leur faire passer un concours.



Figure74. Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa ».p.11

Les périphéries sont nombreuses : il peut s'agir d'un homme que le personnage rencontre, une voiture qu'il poursuit croyant qu'elle emporte sa femme, une Aalgia qu'il prend pour la pauvre Zina kidnappée, et même de la police qui intervient brusquement tout comme dans le rêve, pour remettre de l'ordre...

Un fait nouveau survient produisant une sorte de rebondissement, la situation est modifiée grâce à un événement inattendu :

- Dans *Ckoune kidnapi zina diali* : Bouzid est en prison mais la bande Fartas arrive dans les ténèbres de la nuit pour le délivrer, on lui demande de participer dans un hold-up, les bandits complotaient pour attaquer un hammam. L'inattendu c'est qu'à leur arrivée les voleurs sont reçus par des coups de poing : une femme d'une force extraordinaire se chargea de leur apprendre à respecter la loi.



Figure75. Zid ya Bouzid t2 « Chkoune kidnapi Zina diali ? ». p18

- Bouzid continue sa course insensée, cherchant toujours sa femme ; sur son chemin, il rencontre des personnes, assiste à une fête, aide des ouvriers à réussir leur grève... Il voyage d'une ville à une autre, changeant les moyens de transport : voiture, bus, et même avion.

VI.2.3. L'agencement de l'action dans la BD

Dans la dramaturgie classique, l'organisation du récit se perçoit comme une globalité homogène et unifiée : reposant sur un enchaînement de causes et d'effets, les actions progressent suivant une logique cohérente et répondent au principe de nécessité²¹⁰. L'organisation de la matière narrative est constituée logiquement en fonction d'une *nécessité* exclusive. Mais l'Unité d'action est loin de signifier action unique, ou d'être le synonyme de simplicité. Des intrigues secondaires peuvent bien intervenir, seulement, il faut qu'il y ait des rapports étroits entre elles et l'action principale ; les éléments qui déterminent le déroulement de l'action doivent s'enchaîner sans intervention du *hasard*. Les différentes intrigues accessoires sont étroitement liées entre elles ; ensemble, elles forment une action complexe mais *unique*.

Contrairement à cette conception unitaire de la réalité, le réel représenté se perçoit dans la BD, comme un ensemble fragmentaire et éclaté ; le fonctionnement dramatique s'avère par conséquent plus aléatoire. Par ailleurs, le principe d'unité d'action est loin d'être respecté : plusieurs actions progressent sans qu'il y ait un enchaînement logique nécessaire pour les articuler ; des drames variés sont joints entre lesquels se tissent de subtils liens thématiques²¹¹. Par un faisceau d'actions différentes, subtilement mises en relation les unes avec les autres, le bédéiste réussit à créer cette illusion de vie et cette teneur d'affectivité fortement ressenties dans la BD.

À l'exception des BD brèves figurant sur une seule planche (à titre d'exemple : *Il était une fois rien* et *La boîte à chique*), le récit dans plusieurs albums de Slim se caractérise par :

- la multiplicité des lieux ;
- une temporalité qui ne s'inscrit pas dans la simultanéité mais dans la jointure de moments espacés.

L'action dans la BD se forme d'instantanés qui s'enchaînent entre eux d'une manière accidentelle. Elle s'accomplit selon la logique du *hasard* et de l'*irrationnel*. La causalité est remise en question, et le principe de nécessité ne devient plus l'organisateur des séquences. Slim ne montre pas au lecteur comment Zina parvient à échapper à ses kidnappeurs, ni qui est

²¹⁰ PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Op.cit., p.38.

²¹¹ Ce point est développé dans la deuxième partie avec plus de précision.

le type qui l'a accompagnée à la plage, aucune précision n'est donnée sur l'endroit exact où se trouvait Bouzid (ce dernier était en train de se noyer lorsque Zina l'avait trouvé). La tension dramatique se base sur un permanent effet de surprise ; elle se produit par l'agencement des événements qui conduisent jusqu'à la résolution finale.

VI. 2. 4. La situation finale ou la clôture

Le dénouement constitue le dernier moment du récit classique. La situation finale se caractérise par l'effacement des contradictions ; les obstacles qui formaient le nœud disparaissent produisant la résolution du conflit : dans la clôture, l'ordre est de nouveau établi. On assiste le plus souvent à un dénouement heureux ou triste selon l'effet recherché par l'auteur.

- Dans *Oukacha* (Il était une fois rien.p.19), un accident inattendu se produit ; la situation finale est l'annonce de la mort subite du personnage.



Figure76. *Il était une fois rien* « Oukacha », p.19

- La clôture peut correspondre au moment où l'auteur ou l'un des personnages présente son point de vue à propos d'un fait.

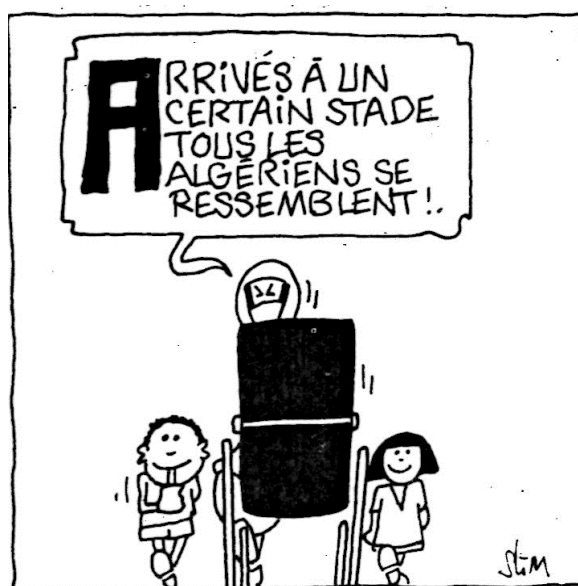


Figure77. Il était une fois rien « 'Hoeufs ! ». p.11

- Dans *La grande kachfa*, le dénouement de l'histoire est heureux : Bouzid gagne le concours que le son futur beau-père a organisé, El hadj consent à lui donner la main de sa fille.
- La relation entre l'image et le texte devient parfois singulière : le texte précède le visuel pour annoncer la clôture alors que d'habitude c'est l'inverse qui se passe. Cette technique ne fait qu'accroître l'effet psychologique : cela est générateur d'un effet de surprise.



Figure78. Zid ya Bouzid t2 « Chkoune kinapli Zina diali ? ». p.37

- Dans la BD, la première case et la dernière se présentent selon des enjeux stratégiques de l'auteur. Dans *Il était une fois rien*, la fin de l'histoire est généralement marquée par le commentaire. Les énoncés conclusions prennent deux formes linguistiques principales : la première est typiquement constative, l'énoncé produit est à l'indicatif présent ; la seconde est injonctive, dans ce cas, le recours à l'impératif devient nécessaire.

- 1) Hélas ! Aicha ne lui fut d'aucun secours car la pauvre était restée enfermée à double tour, et les clés de la maison c'est lui qui les avait dans la poche droite de son paletot. (*Statue personnelle*. p.13)
- 2) Pauvres, quand vous verrez un riche passer, surtout ne riez pas ...Car Dieu peut vous rendre comme lui !... (*Documentaire*. p.17)

Selon Michel Pruner²¹², le dénouement réussi dans le théâtre classique est celui qui est à la fois nécessaire, complet et rapide. Un dénouement nécessaire est celui qui découle logiquement de la situation, qui semble être la seule issue possible du drame. Le dénouement complet ne laisse aucun problème sans que l'auteur ne lui trouve solution, l'achèvement de l'histoire suppose tout est réglé. Enfin, le dénouement doit être rapide, l'une des exigences dramatiques étant de savoir terminer l'histoire. Ces impératifs concernant le dénouement ne sont pas toujours respectés par le bédéiste.

- La clôture dans les BD laisse le champ libre à l'imaginaire du spectateur. Gérard Betton écrit : « La situation des personnages en devenir est imprévisible, recherchée par les cinéastes d'aujourd'hui, on la retrouve parfois jusque dans la dernière image du film, laquelle n'est alors pas une conclusion mais une amorce de prolongement de l'histoire... »²¹³. Dans *La grande Kachfa*, après avoir fait marier Zina et Bouzid, le bédéiste dessine une femme, apparemment c'est Zina, pourquoi s'étonne-t-elle alors quand Bouzid l'interpelle ? Un grand point d'interrogation est tracé, toute l'histoire racontée prend à cet instant l'apparence d'un songe que le personnage vient de faire, un fantasme, une illusion délirante : l'histoire refuse de prendre fin.

²¹² PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Op.cit., p.35.

²¹³ BETTON, Gérard. 1983. *Esthétique du cinéma*. Paris. Presses universitaires de France. Coll. Que sais-je? p.100.



Figure79. Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa ».p.13

- La rapidité du dénouement dans la BD est une nécessité dramatique. Certes, l'auteur ne propose la fin qu'un peu plus tard, qu'après avoir mis son lecteur sur tous les chemins, mais le dénouement doit intervenir au moment propice sans trop s'attarder. L'auteur doit tenir l'intérêt du lecteur en éveil, il sait très bien que la fin de l'histoire est attendue avec impatience et que celui qui lit peut se lasser. L'affectivité (intérêt toujours éveillé et empressement à connaître le dénouement de l'histoire) dépend d'une fin mise à sa juste place.
- Le bédéiste offre au lecteur une histoire amusante et l'invite à la découvrir le long de la BD. La BD présente un tableau en miettes, chacune de ses vignettes prévoit un minimum de spectacle, un fragmenté. L'objectif de l'auteur est de créer une image attractive qui se laisse découvrir par page ; la lecture du texte devient alors une exigence pour parvenir à découvrir toute l'histoire.

Le lecteur ne se lasse pas d'être un perpétuel spectateur ; le rôle qu'il tient est extrêmement important puisqu'il doit organiser lui-même les rapports entre les différents éléments proposés, et surtout élaborer le sens de la scène : les relations possibles entre les événements se tissent grâce à une imagination fertile et éveillée.

Conclusion partielle

La BD se caractérise essentiellement par une temporalité bien représentée ; en outre, elle se présente comme un assemblage d'éléments hétérogènes : description, narration, dialogue et commentaire. Afin de créer son monde imaginaire, l'auteur se sert d'une gamme variée de procédés narratifs. Il s'adresse directement au lecteur à travers le commentaire ou se dissimule subtilement derrière ses personnages. Par ailleurs, la succession d'images dans la BD permet de mieux comprendre l'histoire racontée. Grâce au code visuel, des précisions sont faites autour des personnages et de la situation d'énonciation.

Le bédéiste met en relation le lecteur avec son vécu social et culturel ; incessamment, un discours est produit sur le réel. Le décodage de ce discours n'est possible que par une projection *vraisemblable*. La lecture de la BD se réalise foncièrement par une expérience subjective, le lecteur la perçoit en fonction de sa propre culture, d'un savoir idéologique et culturel qu'il se partage avec le bédéiste. Tout en lisant, le lecteur accepte de s'abandonner à des fantasmes, placé dans un monde bien différent de celui de la réalité, il prend part dans le jeu créatif en essayant de deviner la stratégie narrative de l'auteur.

L'affectivité est produite grâce à des effets de surprise. Le monde possible se trouve constamment régi par une logique irrationnelle : le hasard et l'imprévu constituent des techniques fortement exploitées par l'auteur. Ce dernier ne cesse d'offrir à son lecteur une vision morcelée de la réalité. L'écriture fragmentaire est la caractéristique principale de la production artistique de Slim. Ce que nous proposons d'analyser avec plus de précision dans le premier chapitre de la deuxième partie de notre étude.

Bilan de la première partie

Nous avons commencé cette première partie par une présentation rapide du cadre théorique de notre travail. Par la suite, nous avons abordé l'étude des particularités formelles de la BD de Slim, puis les principales caractéristiques de la narrativité à l'intérieur du médium. En sciences du langage, la problématique des affects est traitée sous différents angles. Notre travail consiste précisément à analyser l'expressivité linguistique et iconique de l'affectivité et son mode de réception. La construction des affects dans le discours occupe actuellement une place prépondérante dans les sciences du langage. Les études réalisées dans ce domaine, reprennent les trois pôles de la rhétorique classique : l'*ethos* ou la construction d'une image de soi dans le discours, le *logos* ou les arguments mis dans la langue et le *pathos* qui désigne tous les moyens propres à émouvoir le public. Dans notre travail, nous montrons que le *pathos* dans la BD de Slim est un moyen de persuasion. Les multiples concepts que nous exploitons relèvent de l'analyse argumentative : branche de la pragmatique qui entreprend de voir la valeur perlocutoire du discours.

Dans le premier chapitre, nous avons précisé les concepts-clés de notre recherche : l'affectivité dans le discours, l'argumentation, la logique affective... Nous avons jugé nécessaire d'amorcer l'étude par une synthèse critique des travaux anciens et récents sur l'argumentation. Perelman accorde un grand intérêt à l'interlocuteur ; le caractère *psychologique* de ce dernier joue un grand rôle dans l'argumentation. Le principe de *coopération* constitue l'armature de la théorie de P. Grice²¹⁴. Des rapports de dépendance existent entre la structure de la conversation et la signification conventionnelle des mots. Le lecteur déduit une implicature conversationnelle grâce à plusieurs éléments notamment la considération du contexte, les règles de la conversation, et la connaissance de *l'intention de celui qui parle*. Selon Ducrot et Anscombre²¹⁵, l'argumentation décrit un état du monde ; elle ne le fait que par une sorte *d'orientation discursive*. L'énoncé est interprété via des mécanismes d'inférence qui incluent des données extralinguistiques. La langue sert moins à informer d'un état de choses qu'à mener vers certaines conclusions. Le sens se construit progressivement, et se base sur des connaissances que doit posséder le lecteur.

²¹⁴ GRICE, Paul. 1979. « Logique et Conversation ». Communications n° 30. p.57-72.

²¹⁵ ANSCOMBRE, Jean-Claude. DUCROT, Oswald. 1983. *L'argumentation dans la langue*. Mardaga. Coll. Philosophie et langage.

Le deuxième chapitre de cette partie est une tentative de réponse à notre problématique sur le déterminisme du *cadre générique* dans la production et l'accentuation de l'effet affectif. Nous nous interrogeons sur la valeur des éléments constitutifs de la BD, ainsi que sur leur apport affectif. La BD s'offre à la lecture dans une composition hétérogène, le choix de ses éléments constitutifs s'explique relativement à l'effet que le bédéiste veut produire sur son lecteur, leur agencement s'effectue en apport avec l'affectivité. Dans la BD, une histoire est racontée : l'épaisseur des traits, l'échelle des plans, la variation des cadres, tous participent à créer une *narrativité* propre à cette réalisation artistique. La *catégorisation générique* détermine la production de l'écrit et oriente sa lecture. L'auteur se sert de la composition de l'image pour produire l'effet affectif, la forme de représentation qu'il emprunte est censée agir sur les affects. Les éléments constitutifs de l'image (les bords, les angles, etc.) ont leur rôle spécifique dans la lecture, leur agencement est bien calculé. Ils fonctionnent comme signes d'une intention communicative, leur fonction est d'engager le lecteur dans un ensemble de relations déterminantes dans la construction du sens : ils créent des possibilités de signification que ne possède pas l'écrit.

À de multiples endroits de la présente partie, nous avons traité la question de *l'implicite*, soulignant l'apport affectif du *hors-champ*. L'intégration aux espaces métaphoriques de la BD et son lieu (récit) est le propre de la fiction, le lecteur doit pénétrer dans un espace plus vaste que celui qu'il perçoit. L'auteur utilise une technique appropriée pour faire apparaître la dimension affective. La narrativité iconique se crée sur le fond d'une perspective spatio-temporelle bien marquée. Les relations du champ et de son hors-champ jouent sur les possibilités présence/absence des objets et/ou des êtres qui construisent le temps et l'espace et qui leur rassurent leur continuité. Le hors-champ n'existe que par rapport au champ, son existence se fait grâce à différents éléments notamment le *personnage*, le regard demeure le moyen le plus couramment utilisé pour évoquer l'espace absent.

Dans le troisième chapitre, nous avons analysé les composantes dramatiques et narratives dans les albums de Slim ; notre travail a consisté à les décrire en gardant à l'esprit les éléments inhérents à la constitution structurelle de la BD. Nous avons commencé notre étude en soulignant l'aspect *polyphonique* du médium. La BD est parcourue par une multiplicité de voix qui se croisent, se confrontent pour toucher la sensibilité du lecteur ; entremêlées, elles transmettant chacune un point de vue diversifié parfois opposé, la multiplicité des instances énonciatrices créent des effets insolites, des soubresauts inattendus,

des ornements fantaisistes. Notre travail a consisté également à expliciter la relation entre l'auteur et le lecteur. Il a été question de voir l'effet des *affects* sur la narrativité du médium. Nous avons montré comment le récit constitue un moyen de persuasion. La dimension affective détermine les composants narratifs ; l'effet psychologique leur attribue leur signification. Les concepts que nous avons exploités relèvent de différents domaines de l'analyse narratologique. Le questionnement a porté sur les procédés discursifs et illustratifs qui permettent à l'auteur de raconter une histoire. Une grande importance est attribuée aux représentations sociales et idéologiques à l'intérieur des albums choisis.

LA DEUXIEME PARTIE

Les principales caractéristiques de l'écriture affective

Présentation de la deuxième partie

Dans la présente partie, nous nous proposons de saisir le caractère *fragmentaire* de l'écriture de Slim. À travers les albums, se dessine la recherche d'une esthétique moderne et rénovatrice ; le mouvement de *renouvellement* se perçoit à des niveaux variés. L'esthétique postmoderne se marque essentiellement par le sceau de l'éclatement, de l'émiettement et du chaos ; ceci est très apparent dans la BD de Slim. L'auteur crée un univers oscillant entre le réel et l'imaginaire ; il utilise différents moyens pour susciter la persuasion. Notre objectif à travers cette deuxième partie est de parvenir à expliciter la discontinuité du médium en étudiant les principaux procédés utilisés. Dans les albums de Slim, le fragment traduit les affects du moi créateur : son épuisement et sa blessure. Il incarne la mobilité et le dynamisme d'un esprit toujours agité. L'auteur démantèle le visible, dissout les repères figés pour créer des inconnus, des inattendus. Le *fragment* traduit ce besoin extrême de témoigner sa propre liberté. L'imagination créatrice traverse des territoires psychiques reculés pour en faire la matière de la création et les livrer au regardant. Le geste artistique provoque le choc et la déstabilisation. Grâce à quels éléments ceci est-il possible ? À quel niveau peut-on le déceler ?

Notre travail, dans la deuxième partie, consiste à expliquer comment et pourquoi la *discontinuité* est le moyen approprié pour exprimer l'affectivité. L'écriture fragmentaire exprime une tentative permanente d'exclure les concepts d'unité et de totalité ; elle répond au besoin de décrire le monde d'une manière entièrement différente, de rassembler des idées incomplètes, indécises, tourmentées. Le *fragment* fonctionne comme la mémoire d'un chaos extérieur et intérieur, mettant en mouvement une scénographie du réel qui se confond avec des visions intérieures profondes. L'art traduit le désordre sociopolitique et en fait la thématique de l'œuvre imaginaire ; la BD se fait miroir grossissant, déformant de la réalité : l'inspiration insaisissable se convertit en planches remplis d'affects.

Nous amorçons le premier chapitre par une définition de l'écriture fragmentaire, puis nous indiquons les éléments d'*incohérence* et de *rupture* à l'intérieur de la BD. Multiples sont les indices de la discontinuité dans les albums : structure des récits, configuration temporelle et spatiale. Notre travail consiste à les mettre en exergue, à montrer le caractère fragmentaire du médium à partir de repères précis. La discontinuité se reconnaît dans la désagrégation du

récit, l'éclatement de l'unité, la prégnance du non-sens et de l'irrationnel. L'œuvre fragmentaire s'ouvre à une nouvelle dimension temporelle et spatiale : comment ceci est-il exprimé dans la BD ? En quoi consiste la mise en abyme ? Peut-on parler d'éléments de similitude à l'intérieur de la brisure ? Quelle est la valeur de la gestuelle dans la BD ? Quel est le rôle de l'humour dans l'expression des ressentis ?

Le deuxième chapitre est consacré à l'étude de la *logique affective*. Les critères définitoires de l'écriture fragmentaire sont la *contradiction* et le *paradoxal*, cependant, l'argumentation conserve toujours sa rationalité : dans sa structuration la plus insolite, le monde possible détient sa propre logique. Les fragments dans la BD s'entremêlent indéfiniment, mais c'est dans leur entrecroisement même, à travers le chaos de leurs rapports mutuels, qu'ils se chargent de connotations affectives. Différents arguments sont avancés afin d'influencer le lecteur ; ils s'articulent en harmonie parfaite avec l'objectif visé. Si besoin existe d'allier l'augmentation aux notions de raisonnement et de cohérence, que devons savoir sur la logique affective à l'intérieur des albums ? En quoi est-elle spécifique ? Quelle est la valeur de l'*enthymème* dans la BD ? Quel est l'effet affectif de la *contradiction* ?

Dans le troisième chapitre, nous montrons comment l'affectivité est déterminante dans la construction des personnages ; nous expliquons également les modalités affectives de lecture et d'écriture. À l'intérieur des albums, l'auteur crée des personnages vivants, imprévisibles, exprimant à la fois le conflit, le chaos, l'incertain et l'indéterminé. La construction des personnages se charge de *connotations* idéologiques. En outre, l'expérience de *distance* demeure attachée aux modalités affectives. La reconnaissance du *non-dit* se fait selon des perceptions subjectives. Dans une expérience faite de gratuité et d'entière *liberté*, l'auteur devient le porte-parole de son groupe tout en continuant de révéler ses propres ressentis. Dans le troisième chapitre, nous répondons à des questions : quels traits séparent le héros de personnages secondaires ? Comment l'effet de vie est-il construit ? Quelles sont les modalités affectives ?

PREMIER CHAPITRE

Affectivité et caractère fragmentaire de l'écriture

Introduction

La BD se base sur un jeu permanent de renvois et de ruptures, de symétries et de dissymétries, de répétitions et de variations ; son sens est saisi à travers des mouvements discursifs brusques et intermittents qui la parcourent. L'analyse argumentative propose d'appréhender le médium en tenant compte de ces heurts qui le caractérisent. Notre objectif à travers cette étude est de le décrire, en gardant à l'esprit les éléments inhérents à sa constitution structurelle. L'écriture fait partie de cette écriture dite *fragmentaire* : les parties de l'œuvre ne forment plus une totalité mais un montage, *un appareillage*. L'analyse argumentative doit montrer ses particularités, déceler le système de significations qui lui confère ses particularités.

Dans notre travail, nous proposons de mettre l'accent sur les formes narratives de ce type d'écriture. Nous fondons notre étude sur les concepts relevant de différents domaines de l'analyse narratologique : structure des récits, le temps et l'espace. Nous proposons de voir les expressions des ressentis à partir des procédés narratifs utilisés.

La BD présente une illustration parfaite du concept de *discontinuité*. Multiples sont les éléments d'incohérence et de rupture qu'on peut déceler à l'intérieur du récit. Des formes innombrables de renforcement sont présentées aux niveaux textuel et iconique. L'auteur se sert de l'écriture fragmentaire. Il opte pour la désagrégation du récit et emploie des formes romanesques nouvelles. La BD se caractérise par l'éclatement de l'unité : la fragmentation remplace le concept de *linéarité*, la chronologie, la logique causale disparaissent, cédant place au non-sens et au discontinu. Les notions de temps et des lieux perdent, sous l'effet de ce mouvement dévastateur, leur clarté et leur précision. L'humour s'ajoute aux procédés pour mettre en évidence le caractère fragmentaire de l'écriture. L'ensemble des codes utilisés introduit la fragmentation dans la texture narrative.

La discontinuité s'impose donc comme le principe gérant la construction artistique ; notre travail consiste à expliquer le sens que ceci peut avoir. Le lecteur se sépare de l'œuvre dans un mouvement de perpétuel divertissement ; il demeure incapable de fixer l'ouverture et la clôture, cherchant vainement à récupérer l'unité perdue. Le bédéiste trouve plaisir à le décontenancer à le mettre mal à l'aise. Le lecteur découvre les modalités d'une écriture qui s'offre dans une hétérogénéité la plus totale : une nouvelle esthétique capable à un haut degré de bousculer et heurter les habitudes traditionnelles de lecture.

I. L'écriture fragmentaire

L'écriture dans la BD est *fragmentaire* : des éléments hétéroclites donnent libre élan à la pluralité de la parole et au dédoublement sémantique. Le fragmentaire permet ce retour incessant de l'*obsession* ; juxtaposition de *fragments*, *brisure* du temps et de la linéarité, *éclatement* de l'unité, telles sont les principales caractéristiques de ce mode d'expression littéraire et artistique. C'est ce que nous essayons d'expliquer dans ce qui suit de l'étude. Définissons d'abord et avec plus de précision l'écriture fragmentaire.

I.1. Définition de l'écriture fragmentaire

Il n'existe pas une définition simple et unifiée qui peut rendre compte de l'écriture fragmentaire ; on peut tout de même la chercher dans les enjeux de la fragmentation textuelle, se basant sur la persistance des thèmes, des tours et positions. Dans les termes de Françoise Susini –Anastopoulos :

Au-delà des nuances, voire des réelles différences de direction que l'on a pu constater d'un auteur à l'autre, l'écriture en fragments, et c'est là le « modèle » que l'on proposera, peut se définir globalement comme un espace conflictuel, un lieu de tensions et un champ de forces, où s'affrontent et se combinent courants négatifs de déconstruction et pratiques positives d'ouverture et de redéfinition, confirmant ainsi son statut général d'écriture d'intersection, tant au niveau esthétique et générique, que logique et gnoséologique ²¹⁶.

Cette forme esthétique ne correspond à aucune catégorisation précise, car la profusion des déterminations pose un vrai embarras terminologique ; toutefois, certains auteurs ont essayé de mettre un peu d'ordre dans la définition de la notion, en se référant soit à l'intentionnalité de la forme, soit à des catégories morphologiques ou/et structurelles.

Selon une première partition, il faut distinguer les textes de la fermeture et les textes de l'ouverture.

- Les textes de la fermeture se caractérisent par une structure parfaitement close et équilibrée ; l'auteur fait de la clarté de la formulation et de l'acuité du vocabulaire ses principaux instruments.
- Les textes de l'ouverture sont plutôt *ésotériques*, la séduction qu'ils exercent relève d'un usage subtil de la polysémie et de l'ambiguïté.

²¹⁶ SUSINI –ANASTOPOULOS, Françoise. 1997. *L'écriture fragmentaire définitions et enjeux*. Paris. Presses Universitaires de France. p. 258.

L'œuvre discontinue ou fragmentaire constitue une forme *ouverte*. Dans les termes de Ralph Heyndels : « En ce qu'elle est négative, la discontinuité peut donc être comprise non seulement comme forme paradoxale, mais aussi : déceptive (c'est-à-dire : ne s'offrant pas à une complétude potentielle, n'existant pas dans l'attente d'être achevée, dépassée, etc. »²¹⁷.

L'écriture fragmentaire est étudiée depuis deux décennies ; un intérêt exclusif lui est accordé, selon Françoise Susini –Anastopoulos, ceci s'explique par l'éclatement et la dispersion de notre société²¹⁸. La notion de *discontinuité* témoigne aussi bien d'une préoccupation littéraire que philosophique²¹⁹. L'engouement pour la liberté expressive s'avère la marque de la modernité ; l'imagination moderne étant rebelle à toute entrave quelle que soit sa nature. En outre, le *fragment* préserve le caractère ludique, il renferme également une réflexion personnelle et une agitation affective.

L'*affectivité* se trouve donc inhérente à l'écriture discontinue : elle intervient dans l'acte d'écrire et détermine le choix du dispositif narratif. L'objectif est de susciter des émotions chez le lecteur. Marie-Pascale Huglo affirme :

Cela implique donc que l'émotion est comprise comme une construction, comme une fabrique indissociable d'une écriture, d'un dispositif narratif, d'une mémoire et d'images mentales issues de l'expérience sensible du monde, de ses perceptions et de ses imaginaires. Le sensible passe par une histoire et un dispositif de narration capables de susciter émotion, perception et intellection chez le lecteur²²⁰.

²¹⁷ HEYNDELS, Ralph. 1985. *La pensée fragmentée*. Bruxelles. Pierre Mardaga. Coll. Philosophie et langage. p. 11.

²¹⁸ De nouvelles tendances sont apparues dans les sciences de la nature ; les rapports entre l'économie et la physique ont apporté un grand changement à la perception du monde. Dans le domaine de la physique, la matière a perdu ses qualificatifs d'objet simple et continu. Le concept primordial exploité dans les différents domaines de la vie moderne est devenu celui de l'*hétérogénéité*. L'image du centre et de la totalité est remplacée par celle de l'*éparpillement* et du *fragmenté*.

²¹⁹ Selon Annick Bureau et Nathalie Magnan, l'âme moderne porte la marque affective de ce perpétuel changement : « Dans la période que nous vivons, les valeurs établies nous apparaissent souvent comme dévaluées, vidées de leur contenu. Elles appartiennent la plupart du temps à un passé révolu. Nous nous trouvons souvent dans l'impossibilité de nous reconnaître en elles. À l'image de notre environnement physique et mental, elles sont en instance de mutation. Des changements sociaux affectent en profondeur les courants de la société. Ils semblent converger dans une même direction, celle d'un réajustement et d'une recherche d'une nouvelle vision du monde que notre sensibilité appelle » (BUREAUD, Annick. MAGNAN, Nathalie. 2002. *Connexions Art Réseau Média*. Paris. Ecole Nationale Supérieure Des Beaux-Arts. p.226).

⁵ HUGLO, Marie-Pascale. 2007. *Le sens du récit Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*. Villeneuve-d'Asq. Les Presses Universitaires du Septentrion. Coll. Perspectives. pp.12-13.

Pour Th. W. Adorno : « Le fait de se tourner vers le brisé et le fragmentaire est en vérité une tentative de salut de l'art par le démontage de leur prétention (prétention des œuvres) à être ce qu'elles ne peuvent être et ce qu'elles veulent pourtant devenir ; le fragment renferme ces deux aspects »²²¹.

Les auteurs optent pour le nouvel mode d'écriture pour plusieurs raisons, entre autres, le goût de la variabilité : « Les narrateurs exorcisent ainsi la monotonie de l'écriture romanesque, au sens littéral et métaphorique du terme, au profit d'une composition polyphonique... »²²².

L'écriture fragmentaire traduit l'ébranlement de l'affectivité. L'*affectif* s'exprime dans le mouvement de la contingence et de la discontinuité ; l'artiste ne cherche plus à construire une œuvre complète et suffisante à elle-même : l'art devient le domaine de l'expression démesurée, libre de toute contrainte.

I. 2. De profonds changements

Philippe Sohet distingue dans le récit plusieurs dimensions²²³ :

- la dimension sémantique : l'auteur raconte une histoire ;
- la dimension syntaxique : l'histoire est racontée selon des règles conventionnelles ;
- la dimension pragmatique : le contexte communicationnel précise la forme sémantique et syntaxique des énoncés employés ;
- la dimension médiatique : le récit est actualisé grâce à l'emploi d'un support.

Actuellement, de profonds changements ont touché ces différentes dimensions, dans les termes de Françoise Revaz :

Les ingrédients narratifs habituels (une intrigue bien nouée, un personnage central typé dont les actions apparaissent motivées et explicables par son caractère, un déroulement chronologique dans un univers stable et cohérent, une représentation du réel) sont considérés par les Nouveaux Romanciers comme des notions définitivement périmées²²⁴.

²²¹ THEODOR W. Adorno. 2002. *L'art et les arts*. Paris. Desclée de Brouwer. p. 352.

²²² NANNICINI STREITBERGER, Chiara Maria. 2009. *La revanche de la discontinuité Bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*. Bruxelles. Peterlang. p.14.

²²³ SOHET, Philippe. [1949] 2007. *Images du récit*. Presses de l'Université du Québec. Coll. Communication. p.20.

²²⁴ REVAZ, Françoise. 2009. *Introduction à la narratologie : Action et narration*. Bruxelles. Groupe de BOECK. p. 142.

Au niveau du texte, on remarque l'emploi de nouveaux procédés dramatiques ; les aspects visuels ne sont pas à l'abri de ce changement, comme le confirme Chiara Maria Nannicini Streitberger :

Souvent liés à d'autres bouleversements plus radicaux, les aspects visuels ne sont pas moins importants dans l'esprit de renouveau qui les relie et les organise. Car les changements de l'aspect graphique du texte, qui touchent à son apparence - ou, pour le dire par un terme en vogue, à son iconicité - sont les premiers à se faire remarquer [...] ²²⁵.

Des points précis sont pris en considération dans la reconnaissance de l'œuvre fragmentaire :

- Le texte discontinu provoque un vrai rejet des normes idéologico-textuelles usuelles ; il exprime l'*insatisfaction* du sujet, tout en favorisant le *questionnement* et l'*ambiguïté*. Ralph Heyndels écrit :

[...] le texte discontinu fissure, dans l'apparence immédiate de son être organique, les assurances vraisemblables des régimes idéologiques de la plénitude qui a réponse à tout et où tout trouve sa place prédéterminée. Par là, il privilégie toujours la relance du questionnement et excite l'insatisfaction qui, elle, déplace, bouleverse, transforme les modélisations idéologico-textuelles préalables ou différées ²²⁶.

- Au niveau du dispositif narratif, le texte discontinu refuse de présenter une histoire qui progresse en détails et qui donne sens et clarté aux objets du monde. Jean-Pierre Goldenstein affirme cette idée en avançant : « Le roman moderne rejette le souci du petit détail vrai et curieux qui éclaire le dessous des choses et la psychologie de l'homme, l'indice matériel qui donne une signification au monde » ²²⁷. Il ajoute : « L'évolution d'un destin individuel n'intéresse plus le romancier [...] De là découle la quasi impossibilité où se trouve le lecteur de reconstituer la trame -logique -du récit, plus simplement de résumer la fiction » ²²⁸.

- En effet, l'écriture affective rompt avec la notion de *logique* ; à l'intérieur de la BD, l'unité est loin de former un système de rapports logiques : *arabesque*, *circuit*, *écart* et *dérive* demeurent des termes bien adéquats pour qualifier ce caractère fragmentaire. Le lexique traduit l'affectivité par des traits qui lui sont propres. F. Susini –Anastopoulos explique :

²²⁵ NANNICINI STREITBERGER, Chiara Maria. *La revanche de la discontinuité Bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*. Op. cit., p.19.

²²⁶ HEYNDELS, Ralph. *La pensée fragmentée*. Op.cit., p. 14.

²²⁷ GOLDENSTEIN, Jean-Pierre. 1999. *Lire le roman*. Bruxelles. De Boeck & Larcier. Coll. Savoirs en pratique. p. 14.

²²⁸ Idem., p. 14.

Marquée par ce voisinage, l'arabesque retient l'attention par son caractère déviant, sa ligne sinueuse et sa capricieuse ingéniosité. L'emploi du terme est déjà à lui seul un écart, par transport d'une catégorie esthétique dans le champ de la réflexion sur le savoir²²⁹.

- L'œuvre discontinue ou fragmentaire se caractérise par l'éclatement de l'*unité*. Celle-ci est indépendante de ce qui la précède et de ce qui la suit. Les actions se présentent selon une succession qui ne correspond aucunement à l'ordre chronologique ; le tout est formé d'une divergence de points de vue discontinus rassemblés accidentellement pour produire l'intensité de l'effet affectif désiré. Ralph Heyndels écrit :

Paradoxale (si l'on veut : « intenable » — se situant par rapport à « quelque chose » dont en même temps sa signification propre ne peut admettre la prétendue positivité), négative (si l'on veut : s'affirmant contre « ce qui est », l'ordre des choses et le système même de cet ordre, mais sans qu'on en puisse déduire le remplacement par un « autre » système), déceptive (si l'on veut : déconstruisant elle-même toute possibilité interne d'achèvement programmé, se « défaisant » dans le mouvement de sa propre démarche), ...²³⁰.

- Le récit se construit d'une juxtaposition de moments discontinus ; la dynamique de l'histoire repose sur un enchevêtrement de scènes *plurielles* : le discours offre un amalgame d'éléments diversifiés.

En écrivant, l'auteur essaie d'attirer son lecteur, Pour Bruno Blanckeman, l'écriture crée des éléments de dérochage adéquats. Il énonce : « Entre l'histoire racontée et sa narration, l'écriture crée des éléments de dérochage un chœur interne qui scande la fiction, la commente à l'ironie ou au poétique, la donne en spectacle »²³¹. Le ton ironique constitue l'un des moyens utilisés.

II. La discontinuité dans la BD à travers des repères précis

Ce qui constitue les caractéristiques fondamentales de l'écriture fragmentaire se trouvent inhérents à la structure de la BD. L'auteur se sert du principe de *discontinuité* dans ses albums ; par des procédés narratifs, il crée l'effet *fragmentaire* de son écriture. La *discontinuité* dans la BD se révèle à travers plusieurs indices, et se montre à différents niveaux.

²²⁹ SUSINI –ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire définitions et enjeux*. Op. cit., p. 218.

²³⁰ HEYNDELS, Ralph. *La pensée fragmentée*. Op.cit., p. 12.

²³¹ BLANCKEMAN, Bruno. 2002. *Les fictions singulières étude sur le roman français contemporain*. Paris. Prétéxte éditeur. p.16.

II.1. Le temps fragmentaire

L'exigence fragmentaire est associée à une certaine représentation du *temps*²³². La discontinuité montre une destruction fortement subjective de la cohérence du monde ; elle exprime un sentiment d'incapacité de penser et surtout de représenter la dimension spatio-temporelle. Benveniste précise que le temps est purement une création subjective, puisqu'il a « pour corrélat dans l'homme une durée infiniment variable que chaque individu mesure au gré de ses émotions et au rythme de sa vie intérieure »²³³. L'objectivité temporelle n'est qu'apparente. La délimitation temporelle n'est qu'illusoire ; elle ne devient significative que par rapport à des ressentis.

La dimension temporelle dans les albums de Slim porte la marque de cette *discontinuité* et de cette *brisure* : la BD s'ouvre sur une autre temporalité.

- Ses BD, le bédéiste les construit de façon épisodique, intermittente²³⁴ : l'intrigue progresse par bribes ou fragments ; cette construction au fil du temps disperse la cohérence. Jean Regazzi commente la construction asymétrique en soulignant ce qu'elle possède de particulier :

La structure narrative d'un feuilleton peut certes sembler fragilisée par la fragmentation, mais son unité n'apparaît pas qu'après-coup. Elle se construit progressivement et, d'entrée de jeu, il y a volonté du journaliste-narrateur d'unifier les fragments apparemment disjoints en intégrant la nouvelle du jour dans le récit en construction²³⁵.

- Slim installe ses albums dans le brisé, Omar Zelig affirme :

Dans ces albums, la chronologie est bousculée, des bandes manquent dans les recueils au point de nuire à la compréhension de l'histoire [...] mais malgré tous ces ratés, peut-être à cause d'eux, ces deux volumes restent pour l'éternité comme l'ultime témoignage sur la réalité de nos années²³⁶.

²³² Dans la conception traditionnelle du temps, celui-ci apparaît comme continu et linéaire ; or, les nouveaux concepts scientifiques n'ont pas tardé à remettre cette idée en question, imposant de nouvelles formes de *pensée* et de *pathos*. Parlant du temps, André JACOB écrit : « Jamais il n'est la simple contrepartie, massive et vivante, ou au contraire creuse et purement reflétante, du monde des objets. Son recul par rapport à ce dernier trouve sa réplique dans la distance intérieure, qu'il comporte lui-même, entre les potentialités lentement acquises et la pointe d'actualisation sans laquelle il manquerait d'unité ». (JACOB, André. [1967] 1992. *Temps et langage Essai sur les structures du sujet parlant*. Paris. Armand Colin. p.294).

²³³ BENVENISTE, Emile. 1974. *Problèmes de linguistique générale*. Paris. Gallimard. p.70.

²³⁴ Les BD de Slim sont publiées dans des journaux avant de paraître dans des albums.

²³⁵ REGAZZI, Jean. 2011. *L'expérience du roman Lecture et mise en abyme chez Melville, Faulkner et Welles*. Paris. Harmattan. Coll. Critique. pp.186-187.

²³⁶ ZELIG, Omar. 2009. *Slim le Gatt et moi*. Edition Dalimen. p. 89.

- L'auteur offre souvent une vision fragmentaire de l'univers représenté. Il joue avec ironie sur l'incohérence des indices temporels, comme dans l'exemple suivant :

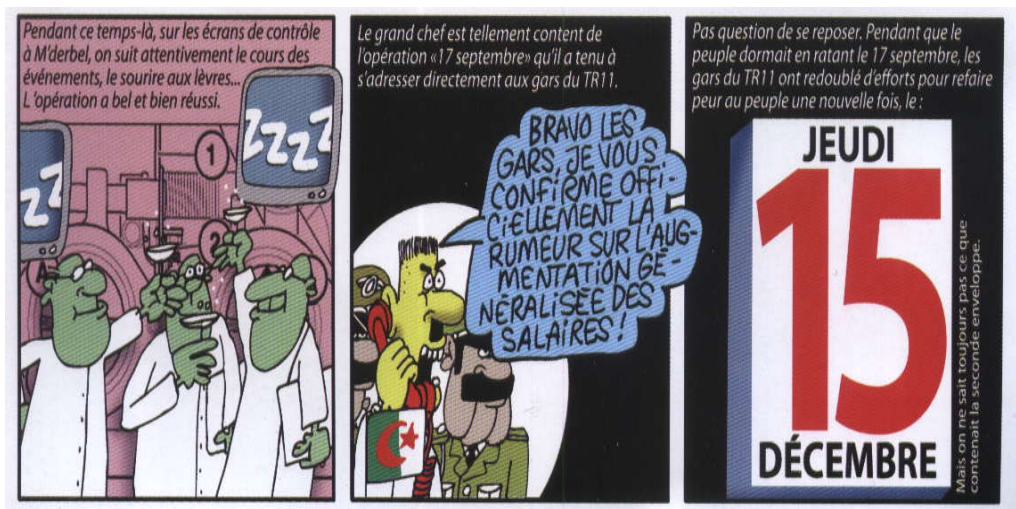


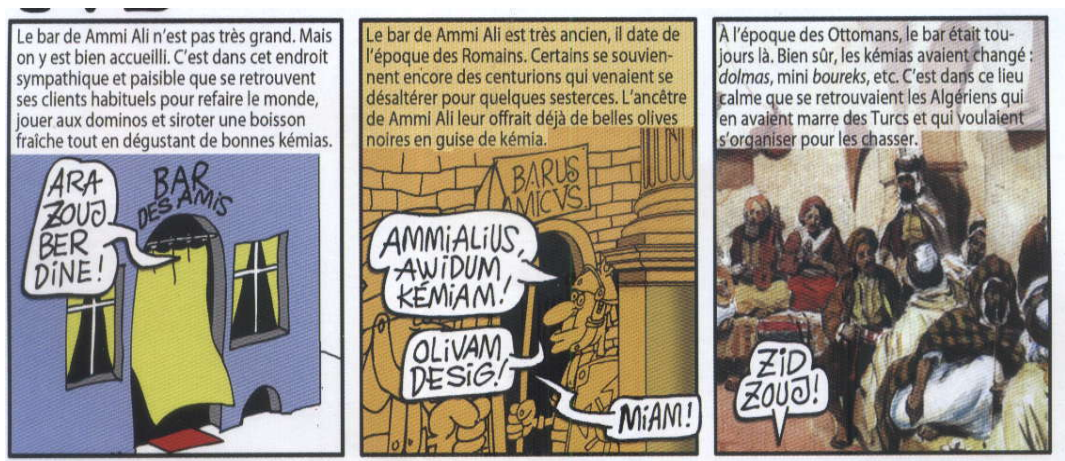
Figure 80. Tout va bien « Les gars du tri 11 »

- Le récit renvoie souvent à un temps et des lieux en contradiction avec ceux du lecteur, un tel renvoi accorde au *vraisemblable* sa surprenante élasticité. Les représentations se construisent suivant une *dissymétrie* rhétorique voulue. Le récit perd son repère véridique et devient circonscrit à la BD.



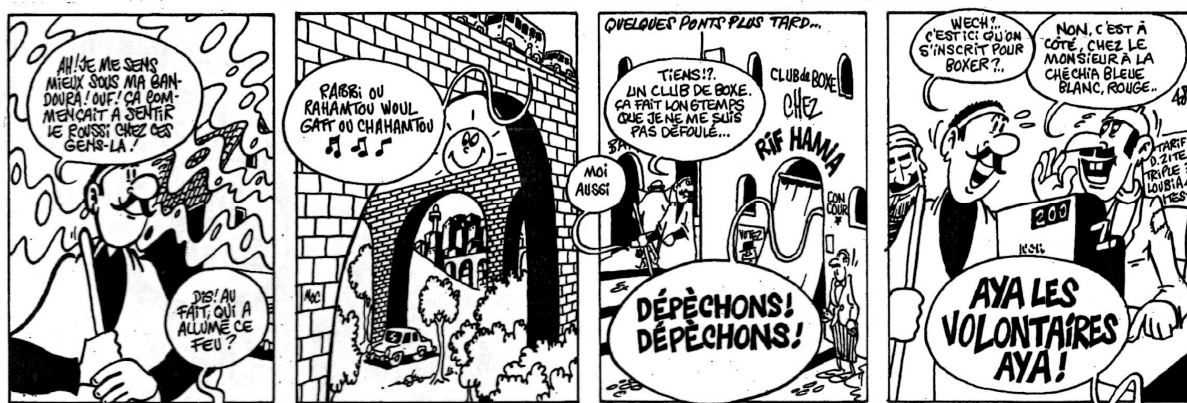
Figure 81. Tout va bien

- La succession des différents actes à l'intérieur de la BD peut suivre un ordre chronologique qui consiste à présenter les événements dans leur continuité ; ceci se fait toutefois d'une façon bien ironique : l'histoire du *Bar de Ammi Ali* remonte à des siècles passés, Slim raconte des faits extraordinaires se rapportant à cet endroit *imaginaire*.

Figure 82. *Tout va bien* « Le bar de Ammi Ali »

- L'organisation du temps demeure linéaire, mais n'est pas ici le cas général ; la succession des différentes images peut également faire surgir des vides dans lesquels le temps s'installe. Frédéric Pomier précise que : « Le fameux espace blanc entre deux cases arrête le temps comme il le symbolise et c'est dans cette ellipse obligée, consubstantielle au genre, que se nichent les modes de causalité si particuliers du rêve »²³⁷. La rupture qui se produit dans la continuité est très significative.

- Séparées, les images montrent des faits qui s'étalent par *bonds* ; la fragmentation ne devient que trop apparente. Le discontinu peut se créer par le moyen d'une rupture temporelle entre des moments vraisemblablement éloignés.

Figure 83. *Zid ya Bouzid t2* « Ckouné kidnapi zina diali ? ». p.21

- Le temps se déroule à un rythme accéléré, des *ellipses* spatio-temporelles permettent à Slim de créer le vertige et le non-sens de cette course à laquelle est condamné son héros.

²³⁷ POMIER, Frédéric. 2005. *Comment lire la bande dessinée?*. Paris. Klincksieck. pp. 102-103.



Figure84. Zid ya Bouzid t2 « Ckouné kidnapi zina diali ? ».p. 23

Dans les termes de Pierre Pommier :

Cet espace peut donc être assimilé à une ellipse temporelle, suggérant ainsi que l'illusion du temps qui passe est issue du travail de l'imagination entre deux cases. Ainsi le lecteur, en reconstituant des scènes totalement virtuelles, déduit le déroulement du temps. Des modifications de l'espace inter-case provoquent inévitablement des changements dans la perception du temps²³⁸.

Une circulation ludique se fait entre les différents éléments visuels de l'image. L'imagination du lecteur reconstitue ce qui manque conformément à une certaine logique propre à la BD : d'une case à l'autre, le temps, le lieu, le sujet et l'action changent perpétuellement, le lecteur déduit ce changement en remplissant les omissions opérées dans la représentation graphique des personnages, des lieux et des objets.

À travers le discontinu, le fil de la continuité reste toutefois présent. Cette dernière peut être temporelle ou être assurée par l'espace, par la permanence du personnage ou par une articulation serrée des séquences.

- Souvent, le temps est reconnu grâce au dialogue des personnages ; des informations sont apportées sur l'époque dans laquelle l'action est censée se dérouler. Le dialogue fournit un grand nombre d'indices temporels : les personnages évoquent le temps qui passe ; ceci confère à la BD une vraie dynamique temporelle. Aussi, les relations entre les personnages se construisent fréquemment à partir de la représentation qu'ils se font du temps.

- Les ennemis de Bouzid trouvent le moment propice pour amorcer leur complot.

²³⁸ POMMIER, Pierre. 1999. *Education et bande dessinée en Aquitaine*. Presses universitaires de Bordeaux. p.68.



Figure 85. Zid ya Bouzid t2 « Dorémi fakou !... » p. 46

- Le temps dans le récit s'écoule en conformité avec les événements représentés : il s'accélère rapidement ou s'étire avec une lenteur imposée par les exigences dramatiques. Il peut s'étaler sur des journées entières ou se limiter à quelques moments fugitifs ; l'organisation de l'action dans le temps crée cette impression de lenteur ou de rapidité, de surprise ou de répétition. Des dialogues serrés, à travers lesquels les événements se bousculent, créent un rythme rapide, par contre, la succession de monologues durant lesquels l'action est arrêtée, suggère un rythme très lent.
- Dans *Week-end* (p.7), l'auteur accorde au rythme sa lenteur désirée, il avance des détails banals, décrit les nombreuses circonstances anecdotiques de la vie quotidienne.



Figure 86. Il était une fois rien « Week-end », p.7

La fin se présente dans l'énoncé suivant : « À l'aube, j'ai raccompagné Karima chez elle et j'ai été attendu le bus pour rentrer chez moi, en Algérie ». Elle est très commune ; et c'est bien cette insignifiance des faits racontés qui constitue le comique de la scène. Le lecteur suit l'auteur espérant qu'un changement se produise dans le déroulement des événements. L'effet humoristique résulte de la contradiction produite d'une attente déçue et d'une banalité trop commune pour être racontée avec tant de détails. Le *ralenti* de la scène est une source abondante d'effets affectifs très variés. Gérard Betton le confirme :

Par ailleurs, il a été reconnu que l'effet de ralenti provoque souvent l'adhésion parfaite du spectateur, un fléchissement de sa conscience accompagné de réactions affectives diverses (malaise, angoisse, tristesse, nostalgie, exubérance imaginative, etc.) et quelquefois psychomotrices (activité onirique)²³⁹.

- Le personnage se crée un passe-temps inattendu.

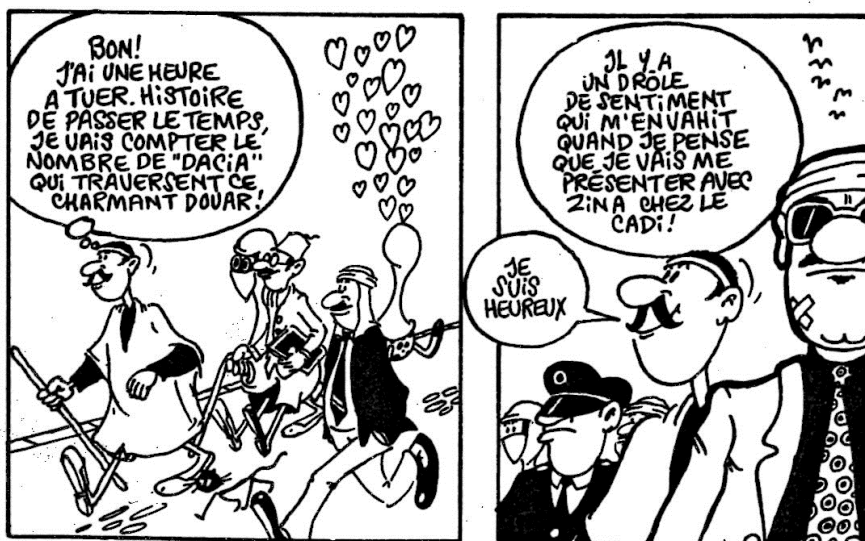


Figure87. Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa », p.6

Le temps dans la BD est celui d'un sujet en perpétuelle agitation : à la recherche d'une identité jamais atteinte, le sujet se disperse à des temps éparpillés, en des lieux multiples ; ce déplacement, dans le temps, se transforme en aventure interrompue dans un espace affectif surprenant.

II.2. La fragmentation de l'espace imaginaire

Selon Annick Bureau et Nathalie Magnan, la notion traditionnelle d'espace continu et homogène s'effrite vis-à-vis des nouveaux concepts apparus. L'homme demeure incapable de repérer les contours de la dimension spatiale et de saisir son étendue.

Il faut donc, désormais, que nous apprenions à nous installer dans le provisoire. Il faut nous faire à l'idée d'une errance permanente. Nous accommoder d'une instabilité que nous devons bien finir par domestiquer [...] Pour cela, nous devons nous appuyer sur des notions qu'il faut intégrer au

²³⁹ BETTON, Gérard. *Esthétique du cinéma*. Op.cit., p.18.

plus vite et qui portent pour noms des mots étrangers et barbares : commutation, arborescence, intermittence, intervalle...²⁴⁰.

À l'intérieur de la BD, la discontinuité spatiale est perçue au niveau du code iconique grâce à plusieurs éléments.

Le *cadre* crée par son existence, un rapport d'espaces hétérogènes. Il fait apparaître une rupture d'espace réel / métaphorique ; le rôle qu'il joue dans le récit, est celui d'*intégrateur*²⁴¹. Constituant une voie de passage, il délimite les espaces séparant nettement un « dedans » le lieu métaphorique qui est la représentation et un « dehors » qui est le lieu physique, le lieu du regardant. Michel Rio précise :

La bande dessinée, comme la peinture ou le cinéma, a suscité son propre lieu clos de représentation, une démarcation précise de l'image que nous appellerons « cadre » délimitant arbitrairement, et abstraitement (il s'agit généralement d'une figure géométrique parfaite), les contours de l'image, un « dedans » qui est la représentation, son lieu métaphorique, par opposition à un « dehors », monde, lieu physique, lieu du destinataire²⁴².

Le rôle du cadre est donc prépondérant dans la construction narrative de la séquence, Thierry Groensteen affirme :

Au stade de l'élaboration de la bande dessinée, l'opération du *découpage* est celle qui gère la répartition de l'action dans les cases. En décidant de ce qui doit faire image et de ce qui peut être laissé in-vu, elle confère à la séquence un rythme particulier, décide de son amplitude, programme les effets censés porter sur le lecteur²⁴³.

En outre, les signifiés *personnages* et *récit* jouent un rôle crucial dans la conceptualisation de l'espace ; la crédibilité de ce dernier dépend de la crédibilité du récit. Il faut repérer l'avant et l'ailleurs dans un « en deçà » du cadre mais aussi dans un *hors-champ*. - Dans les séquences où Bouzid traverse l'espace, le bédéiste emploie des plans variés. L'image montre des proportions différentes du personnage et du lieu où il se trouve. Dans la

²⁴⁰ BUREAUD, Annick. MAGNAN, Nathalie. *Connexions Art Réseau Média*. Op. cit., p. 248.

²⁴¹ Selon Michel RIO, le cadre sert à impliquer l'espace métaphorique, sa première fonction est *phatique*. Cette fonction est celle que joue le code « allo » lorsqu'il annonce une conversation téléphonique. Dans le processus d'intégration du destinataire à la fiction, la fonction phatique dépend de l'invariabilité des cadres ; ceux-ci permettent d'abord d'accrocher l'attention, leur similarité et leur disposition dans la chaîne demeurent des éléments à prendre en considération. (RIO, Michel. 1992. *Rêve de logique*. Paris. Seuil. Coll. Essais critiques. p17).

²⁴² Idem., p. 7.

²⁴³ GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée mode d'emploi*. Op. cit., p.47.

deuxième case de l'exemple ci-dessous, l'auteur met la figure du personnage sur le devant de la scène la détachant nettement du « lieu » ; ceci instaure une discontinuité entre le personnage et l'espace de la fiction. Le repère spatial se trouvant brouillé, la séquence s'apparente à un songe qui n'exige pas un lieu précis pour s'accomplir.



Figure88. Walou à l'horizon. p.52

Au rôle joué par le cadre dans le récit, s'ajoute celui de la *page* qui demeure un élément important dans la composition de la BD. Dans les termes de Thierry Groensteen :

Mais très vite, les exigences du découpage doivent composer avec une autre instance, qui est celle de la *mise en page*. La planche, en effet, n'est pas extensible, elle s'impose au dessinateur comme une unité à la fois plastique et narrative contraignantes obéissant à un format déterminé. Il n'y aurait pas de sens à décider du contenu des images sans savoir comment elles se répartiront dans l'espace, quelles seront leurs positions et, à peu près, leurs superficies respectives²⁴⁴.

L'assemblage des espaces différenciés des dessins supposent des dimensions variables de cadres et de plans. La page constitue un espace de fiction qui s'agrandit relativement aux exigences dramatiques.

- La surface de la page s'oppose à celle occupée par les signes linguistique et iconique ; elle intensifie et d'une façon remarquable l'effet *affectif*. Michel Rio précise que le blanc « inter-iconique » joue le rôle de gommage de l'espace réel. Tout comme le blanc, qui entoure l'ensemble des cadres, il permet de séparer les images l'une de l'autre, favorisant la lecture d'une série d'éléments parfaitement isolés.

²⁴⁴ Idem., p.47.

Le blanc de la page englobant l'ensemble des cadres est ici un « rien en dehors de l'image », un gommage de la juxtaposition espace réel-espace métaphorique pouvant dévoiler précisément les ficelles de l'écriture, rendre permanente la non-véracité de l'espace de substitution. L'extérieur immédiat de l'image est le blanc, le néant, l'absence, imposant comme seule pseudo-réalité l'image elle-même²⁴⁵.

- Mais le blanc n'est pas la seule couleur employée, comme le montre bien l'exemple suivant :



Figure89. Walou à l'horizon. p.35

- Dans la BD, la page s'attribue une nouvelle force de signification ; elle joue le rôle de gommage entre un espace réel et un espace métaphorique. Dans l'exemple choisi, le *personnage* fait irruption, se trouvant dans cet espace noir de la page, cette absence ; il se voit rejeté hors le lieu métaphorique, sans pour autant appartenir à l'espace réel ; ceci provoque un fort sentiment d'*insolite*. Cette apparition *saugrenue* renverse la logique spatiale.



Figure90. Walou à l'horizon. p.36

²⁴⁵ RIO, Michel. *Rêve de logique*. Op.cit., p. 14.

Pour Frédéric Pomier, les images présentent l'être fictif se déplaçant dans un monde de rêve :

Ces images contigües que l'œil peut appréhender aussi à rebours coexistent dans le même espace, celui de la planche, et de ce fait illustrent à la perfection l'instabilité fréquente de l'identité des êtres qui évoluent dans les songes et empruntent (successivement ou simultanément) leur personnalité à divers familiers du rêveur²⁴⁶.

Le code linguistique rejoint l'image pour représenter l'espace ; ce dernier fonctionne à l'intérieur de la BD d'une façon bien particulière, ce fonctionnement le texte ne le rend plus que sensible.

- Les patronymes constituent une première indication spatiale ; ils dénotent l'espace d'où les personnages proviennent. Le choix du patronyme est connotatif (oued-Hallouf = vallée - cochon).



Figure91. Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa » .p. 6

Le texte offre des indications spatiales sous des formes très variées (verbes de mouvement, adverbes ou compléments de lieu...).

- À l'intérieur de la BD, des réseaux de significations nouveaux déterminent la nature des espaces et leur valeur symbolique. Des espaces qui s'opposent représentent souvent des valeurs contraires : deux mondes sont mis en contraste. Les fils s'entrecroisent autour de plusieurs dynamiques d'actions ; souvent, le fil narratif (l'histoire) se croise avec un fil social et moral : l'auteur ironise certaines conduites.

²⁴⁶ POMIER, Frédéric. *Comment lire la bande dessinée?*. Op. cit., p.103.

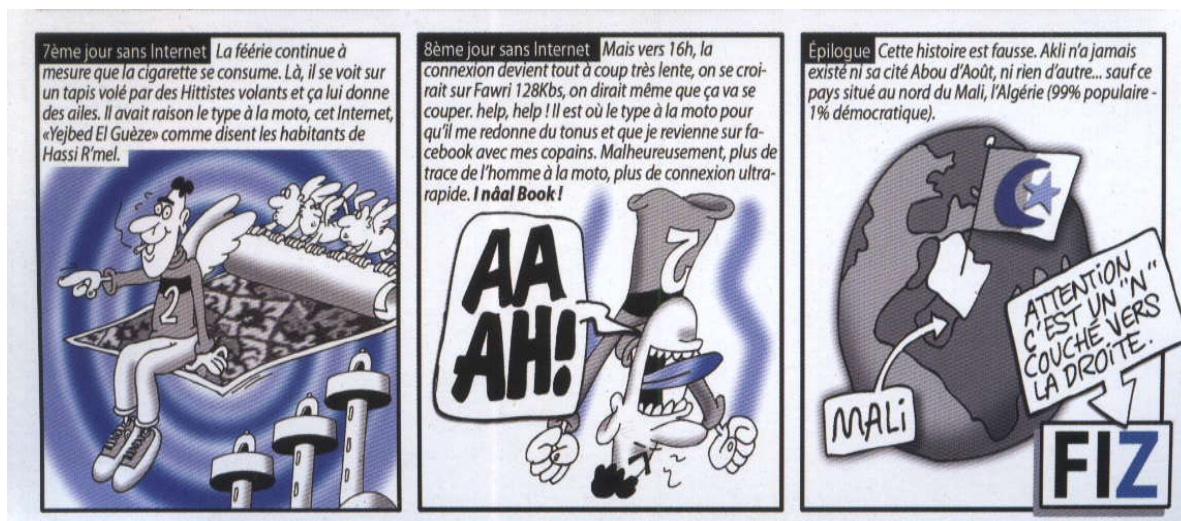


Figure92. Tout va bien

- Parfois, l'espace n'existe que seulement à travers l'évocation qui en est faite par le discours ou par le geste des personnages. Dans ce cas, il inscrit l'action dans un environnement qui se prolonge au-delà du cadre scénique, accordant à la scène plus d'intensité affective. Bouzid et Zina parlent de *Bab el oued* : un endroit où ils vont passer leur voyage de nocces, leur budget ne leur permettant pas d'aller plus loin.

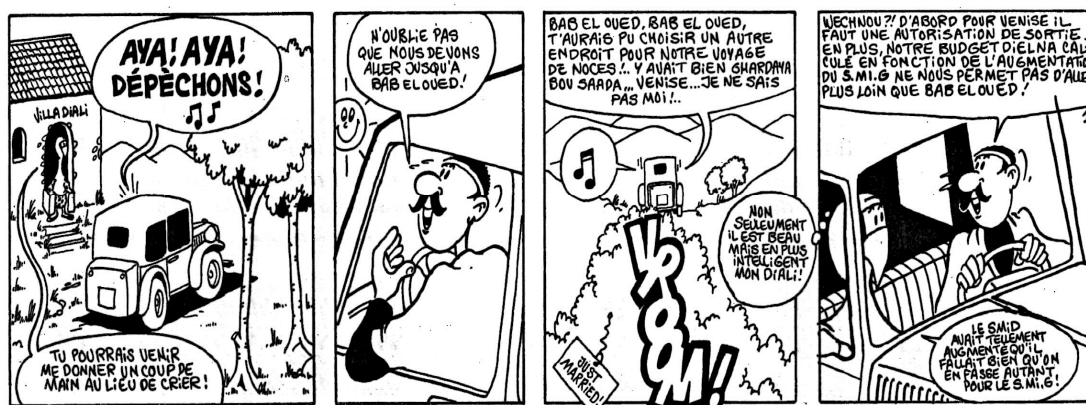


Figure93. Zid ya Bouzid t2 « Kkouna kidnapi zina diali ? ».p.14

- Grâce à un espace ouvert, des rencontres et des aventures vont se créer : Bouzid accompagne Melle Benreak la seule personne qui a accepté de l'aider.

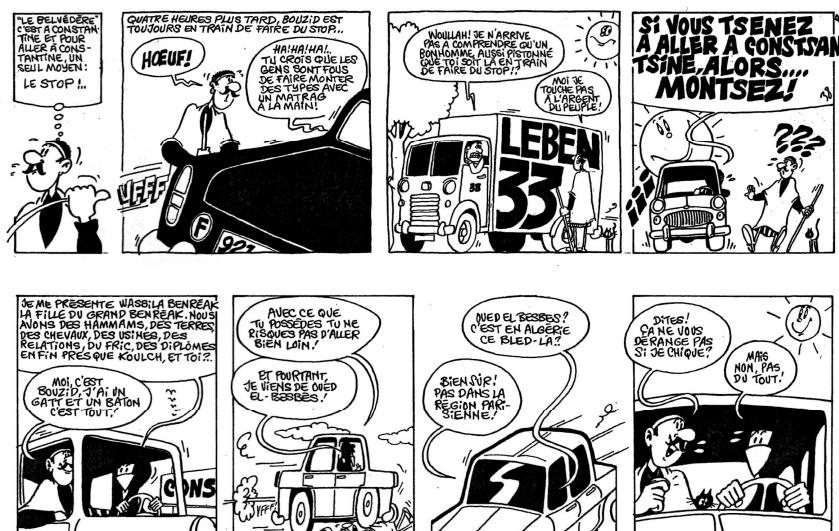


Figure94. Zid ya Bouzid t2 « Ckouné kidnapi zina diali ? ».p.19

- Toujours à la recherche de Zina kidnappée, Bouzid continue sa course folle allant d'un endroit à un autre. L'espace perd son *immobilité*, sa continuité ; ce parcours effréné auquel se livre le sujet devient celui de la *discontinuité* et de l'*intermittence*, le personnage le vit comme une force qui le projette loin de lui-même, et le divise en bribes désorbitées.



Figure95. Zid ya Bouzid t2 « Ckouné kidnapi zina diali ? ». p.17

Cette course effrénée de Bouzid est une errance continue : le héros de Slim est condamné à poursuivre son chemin sans aucune chance de repos. Ghania Mouffok affirme que Bouzid est tombé dans le néant d'un monde dérobé ; Walou (rien) à l'horizon.

Mais Bouzid est-il un héros de bandes dessinées ou l'anti-héros de nos échecs ? Ce paysan parti à la conquête de la modernité va se casser les dents sur le bitume et même son matrag ne le sauvera

pas de la chute, Walou à l'horizon. Bouzid tombe dans le vide d'un monde qui se dérobe. Avant c'était mieux ? Accroché au haïk de Zina, dont on ne sait au fond si elle est son amante ou sa sœur en galère, son égale, son miroir...²⁴⁷.

La discontinuité est le caractère d'un espace insaisissable ; l'écriture fragmentaire propose de décrire cet espace, et tente de traduire ce sentiment d'épuisement et d'incapacité. Des procédés narratifs sont mis en œuvre pour accorder à la dimension spatio-temporelle ses particularités.

II. 3. La mise en abyme : vertige et profondeur au cœur de l'espace fragmentaire

Yves Reuter définit la mise en abyme en écrivant :

On désigne par le terme de mise en abyme le fait qu'un passage textuel, soit reflète plus ou moins fidèlement la composition de l'ensemble de l'histoire, soit mettre au jour, plus ou moins explicitement, les procédés utilisés pour construire et raconter l'histoire ²⁴⁸.

Dans la BD, la mise en abyme consiste dans le retour constant de plans ou de séquences dont les caractéristiques sont identiques ; ce rapprochement et cette ressemblance se distinguent à deux niveaux différents :

- au niveau formel : l'auteur se sert des mêmes types de champs ou des mêmes types de mouvements ;
- au niveau des contenus : l'auteur répète des actions identiques. De part et d'autre de la discontinuité, des récits différents sont répartis.

Des critères déterminent l'emploi de la mise en abyme dans le *récit*, laquelle exige la présence, à l'intérieur de la séquence, de deux conditions fondamentales : 1) la séquence doit faire preuve d'une cohésion suffisante ; 2) elle doit également réunir une quantité suffisante d'*analogie*. Construit par une multiplication de ressemblances et de rassemblements, le *récit* comprend plusieurs autres récits emboîtés : un *récit* parallèle et semblable s'offre à la lecture en parallèle à un premier.

À l'intérieur de la BD, des séquences sont construites sur une répétition systématique d'un ensemble d'éléments, d'une série de condensations et de déplacements. Elles se partagent plusieurs caractères communs. Jean Ricardou affirme :

²⁴⁷ MOUFFOK, Ghania. Slim. 2012. *Tout va bien*. AUTO.

²⁴⁸ REUTER, Yves. [2005] 2009. *L'analyse du récit*. Paris. Armand Colin. p. 59.

L'enseignement de la mise en abyme est ici plus ample qu'il n'y paraît. D'un côté, elle trahit des événements ultérieurs : la fin de l'aventure nous est offerte pratiquement d'emblée. De l'autre, elle souligne les fonctionnements de l'ensemble : inversion symétrique, circularité²⁴⁹.

Dans *Walou à l'horizon*, le *récit* comprend plusieurs autres récits emboîtés : Bouzid se réveille souffrant d'une perte de mémoire, ses amis décident de partir pour Alger (pp.7-11). Le riche maître *Kheirdine*, qui fête son 600 milliard, les invite chez lui. La fête finit dans la dispute et par l'arrivée des policiers. (pp. 19-22). La somme d'argent exagérée que possède *Kheirdine* est une hyperbole qui permet à Slim d'ironiser les affairistes illicitement enrichis. D'autres récits fragmentés se trouvent à l'intérieur de *Walou à l'horizon* : blessé, Bouzid est emmené en France par ses amis (pp.34-38). Il trouve, subitement et sans le comprendre, ses photos affichées sur le mur, et se lance dans une campagne électorale (pp.53-60).

Dans *Ckoune kidnapli zina diali ?*, Slim raconte l'histoire de Zina volée, à l'intérieur de ce récit, d'autres récits se trouvent enchâssés :

- récit2 : Bouzid est à Constantine, il prend une certaine Aljia pour Zina et se fait arrêter par la police ; délivré par la bande Fartas, il participe dans un hold-up, puis réussit à s'enfuir.
- récit 3 : grâce à l'aide de M^{elle} Benréak, il arrive à Constantine, se trouve dans un bal, et se déguise pour ne pas être reconnu de Bentrust son pire ennemi.
- récit 4 : Bouzid apprend que l'usine est en grève et fait preuve d'intelligence et de courage pour remettre tout en ordre.
- récit 5 : Bouzid arrive à un endroit où règne un calme inquiétant. Les habitants ont tous peur d'un fantôme, qui hante les régions, appelé Chibania (= vieille femme). Bouzid soupçonne Sil Hachemi d'être derrière tout ce vacarme et décide de dévoiler le secret.

Une véritable césure s'installe entre les différentes parties de la BD ; de même, une rupture totale se trouve entre les séquences. Toutefois, des points de rencontre vont rassembler le dispersé. Jean Ricardou précise qu' : « En somme, tel élément ne se met jamais en abyme qu'en nouant avec le texte une relation de similitude par laquelle il se dégage proportionnellement de son assujettissement local »²⁵⁰.

À l'intérieur de la *brisure*, des éléments de similitude font rassembler l'épars par de fil de la continuité : 1) chaque récit se passe dans un endroit différent du pays ; 2) Bouzid est le héros de chaque récit ; 3) Bouzid est confronté toujours à un ennemi, des opposants essaient de l'empêcher d'atteindre sa juste destination et délivrer Zina ; 4) le non-sens et le ton

²⁴⁹ RICARDOU, Jean. [1973] 1990. *Le Nouveau Roman suivi de Les raisons de l'ensemble*. Paris. Seuil. p.72.

²⁵⁰ Idem., p.85.

humoristique restent le caractère inhérent aux différentes séquences. Pour Monique Yaari, le ton ironique caractérise l'ensemble de la création :

Ajoutons que le plus souvent la littérature crée des microcosmes où le même processus peut se réverbérer à l'infini, au niveau des personnages, leurs univers et leurs lectures, au niveau des narrateurs et des narrataires, etc. ; en plus, l'œuvre étant un objet fabriqué artificiellement par son auteur, ce dernier peut établir un rapport ironique avec l'ensemble de sa création ²⁵¹.

L'unité de la BD se fait par un assemblage de séquences hiérarchisées sous l'une d'elles : le montage suppose une relance infinie de scissions toujours nouvelles. Le récit comporte une foisonnante multitude de semblables. Les diversités se trouvent réunies, chaque séquence tend vers une autonomie relative permettant davantage d'assister à une histoire. Jean Ricardou affirme : « Le drame moindre ne serait plus alors seulement présage, oracle, prophétie mimétiques, il fonctionnerait comme un modèle, un jeu de directives, un ensemble d'injonctions »²⁵².

Pour expliquer la mise en abyme, Jean Regazzi se réfère à l'étude de Claude-Edmonde Magny²⁵³ ; selon la conception qu'il propose, le procédé par sa structure réfléchie, permet d'ouvrir un « espace du dedans » créant un effet de *vertige* et de *profondeur*. La mise en abyme se transforme en description de l'objet ou/et du personnage, dans un espace et un temps délimités. Elle étend aussi la dimension spatiale ; un élargissement considérable se construit dans le récit. Ainsi construit, l'espace devient une *illusion d'optique*. La mise en abyme est l'un des procédés narratifs par lesquels l'œuvre se détache nettement de la réalité. Il écrit : « ...et que la destruction de la transparence narrative entraînerait avec elle la rupture de toute illusion réaliste, neutraliserait jusqu'au moindre effet de réel qui eût permis au lecteur de s'identifier et, partant, à la *mimésis* de fonctionner à plein régime »²⁵⁴.

Claude-Edmonde Magny insiste sur les éléments narratifs ; ce qui est placé en abyme pourrait être : des actes, des situations, des pensées, des perceptions.

- Le personnage rêve de plusieurs histoires à la fois. Les frontières sont brouillées entre le réel et l'imaginaire.

²⁵¹ YAARI, Monique. 1988. *Ironie paradoxale et ironie poétique*. Copyright. Summa Publications. p.20.

²⁵² RICARDOU, Jean. *Le Nouveau Roman*. Op. Cit., p.65.

²⁵³ Jean REGAZZI renvoie le lecteur à l'ouvrage de Claude-Edmonde Magny. (1950. *La mise en abyme ou le chiffre de la « transcendance » histoire du roman français depuis 1918*. Paris. Seuil. pp.242-251).

²⁵⁴ REGAZZI, Jean. 2011. *L'expérience du roman Lecture et mise en abyme chez Melville, Faulkner et wellies*. Paris. L'Harmattan. Coll. Critique. p.9.



Figure96. Zid ya Bouzid t2 « Ckoun kidnapi zina diali ? ». p.24

Les scènes se caractérisent par une inversion symétrique, à mieux lire leurs caractères communs, on remarque que dans l'une et l'autre s'accomplit tout un jeu d'inversions.

- Un effet de circularité est incessamment produit : la fin devient un nouveau commencement ; un renvoi réciproque se fait du début à la fin et de la fin au début. Un renversement symétrique s'effectue dans le récit, résultant de plusieurs rapports inverses.



Figure97. Zid ya Bouzid t2 « Ckoun kidnapi zina diali ? ».p.27

- Dans le silence de la nuit, Bouzid entend un cri de détresse.



Figure98. Zid ya Bouzid t2 « Ckoun kidnapi zina diali ? ».p.28

L'œuvre devient un assemblage saugrenu d'éclats éparpillés qui se croisent par la loi du *hasard* et du *contingent*. Toutefois, Les éléments fragmentés s'unissent : l'épars et le divers se joignent et tendent à se confondre. La divergence n'est qu'apparente, car l'éparpillement est hiérarchique et la répétition s'accomplit avec un rythme calculé, le fragment ne se suffisant pas à lui-même. L'écriture fragmentaire révèle le paradoxe d'une infinie *réitération*, elle recommence chaque fois là où on pense qu'elle s'est arrêtée ; et c'est justement par la *réitération* que le continu se rétablit à l'intérieur de la discontinuité.

II. 4. La gestuelle dans la BD

À l'intérieur de la BD, les gestes sont codés comme des signes ayant une valeur *affective*. Les sentiments des personnages se révèlent à travers des signaux non verbaux que le regard fragmente en deux classes distinctes :

- les signaux paralinguistiques : le rythme, les pauses, et les vocalisations (rires, cris, grognements, reniflements, etc.) ;
- les signaux non linguistiques : les postures, les regards, les distances et les positions dans l'espace, les expressions faciales, etc.

La communication non verbale s'effectue à travers deux types de signifiants²⁵⁵ :

1 / L'indice : il révèle un état émotionnel et se manifeste comme une réaction à l'interaction. Des gestes apparaissent comme l'équivalent d'une parole ; ils indiquent les anaphores et précisent les déictiques. Dans ce cas, la *gestuelle* fonctionne comme une réponse à une sollicitation extérieure matérielle ou psychique (peur ou désir). Les excitations, provenues du monde extérieur, produisent des changements corporels.

²⁵⁵ Dans la théorie de Peirce, le signe peut être une icône, un indice ou un symbole. 1) L'icône manifeste deux caractéristiques fondamentales : d'abord elle est l'image de son objet, ensuite, elle continuerait à exister même si cet objet devait disparaître. 2) L'indice diffère de l'icône dans la mesure où il dépend de son objet sans toutefois être son image. Il correspond toujours à quelque chose de précis sur laquelle il dirige l'attention. 3) Enfin, le symbole résulte d'une convention socio-culturelle ou d'une habitude mentale (PEIRCE, Charles. 1978. *Écrits sur le signe*. Traduits par Gérard DELEDALLE. Paris. Seuil. Harvard University Press pour les textes traduits.



Figure99. Bac La boîte à chique

2/ Le symbole : il s'agit du code gestuel quotidien du groupe social. L'élaboration du comportement corporel se constitue à partir d'une codification culturelle. Le sens d'un grand nombre de mouvements, de gestes et de postures n'existe qu'à l'intérieur d'un rituel : embrasser le front comme dans la dernière vignette de l'exemple est une marque d'un grand respect.

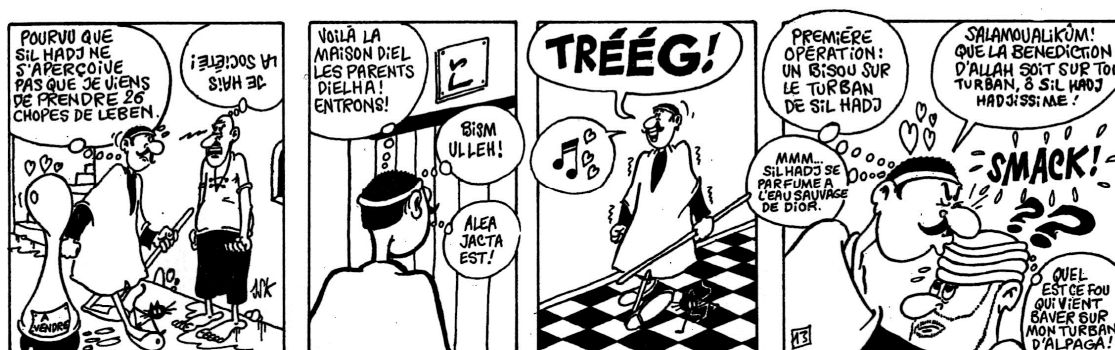


Figure100. Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa ». p.8

Selon Thierry Groensteen, un rapport de complémentarité se trouve entre le dialogue des personnages et leur expression physiologique, il écrit :

En principe, la parole des personnages dessinés et leur expression physiologique se soutiennent et s'interprètent mutuellement. Un clin d'œil, une moue dubitative, un sourire en coin, un rictus sont autant de signes qui permettent de donner aux mots prononcés leur vrai sens, et par exemple de lire l'ironie quand les mots seuls ne donnent pas à entendre²⁵⁶.

²⁵⁶ GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée mode d'emploi*. Op. cit., p. 163.

Dans la BD, la gestuelle est généralement intentionnelle et exprime un vouloir-agir sur l'autre (menace, séduction, etc.).

- à titre d'exemple, le geste de s'embrasser dans les images ci-dessous (case 3) :



Figure101. Walou à l'horizon. p. 21

- Bouzid décide d'aller présenter des fleurs à Zina pour lui marquer son attachement affectif.



Figure102. Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa ». p.5

La BD fragmente la gestuelle par : 1) une imitation d'une gestuelle-dans-le monde ; 2) une création d'une gestuelle propre au monde imaginaire. Le bédéiste choisit des gestes qui existent déjà dans le monde de référence, il peut également combiner des gestes codés ou inventer des codes nouveaux.

- Les gestes insensés des personnages sont possibles grâce à leur physionomie irréaliste : bras démesurés et tordus.

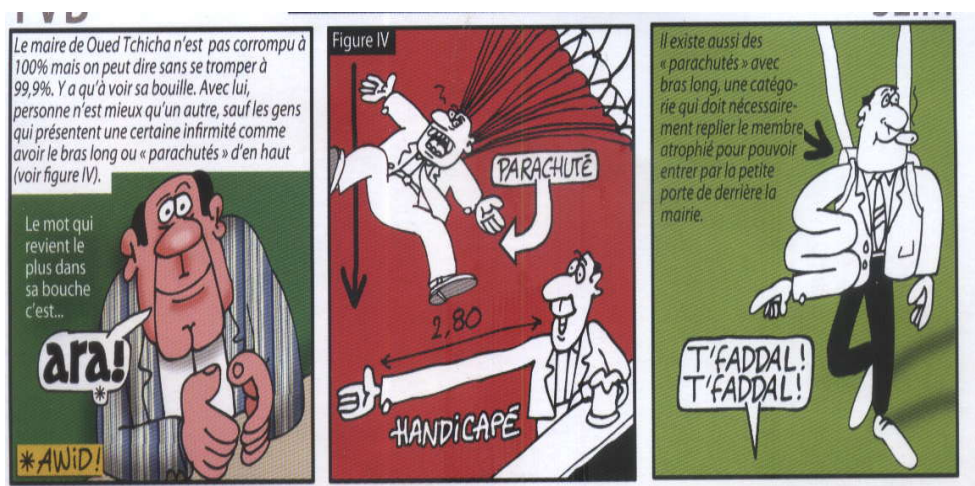


Figure103. Tout va bien

Le personnage se présente effectuant différents gestes, à travers une successivité de « moments » plus ou moins brefs. Le développement de l'intrigue tient compte du langage spécifique de la bande dessinée : les éléments de l'image fragmentent les mouvements et les présentent dans des dimensions variées ; les détails insignifiants sont décrits lorsqu'ils sont nécessaires dans la configuration du récit. La gestuelle possède une structure et un sens propres, sa lecture s'effectue d'une façon pareille à celle du discours verbal ; dans la BD, elle est un fait de communication et rassemble à la fois un faire et un dire.

Au niveau de la gestuelle, la discontinuité se traduit souvent par un décalage fort apparent entre le code visuel et le code linguistique.

- Un simple geste peut révéler ce qui demeure caché et détruire la signification d'un message antérieur.



Figure104. Tout va bien « les gars du tri11 »

- Slim parle du sourire du médecin alors que l'image confirme le contraire.



Figure105. Walou à l'horizon. p.38

Dans la BD, le geste exprime généralement un non-dit de la parole : il montre précisément ce que l'écrit ne peut exprimer. La situation physique, les gestes des personnages donnent aux propos des personnages leur vrai sens. Loin de former un bloc homogène, le discours arrête le mouvement et vice versa ; le geste de la brisure se décrit comme un mouvement latéral : le sens est saisi par surprise.

- Dans *Yabon banana* (Il était une fois rien. p.40), l'auteur présente un jeu *le yabon* : la case 3 laisse voir une chaîne infernale, rappelant les pénuries des années 80, ceci cause une vraie fissure dans le récit.



Figure106. Il était une fois rien « Yabon banana ». p.40

Le gestus déplace le sens, un décalage permanent se fait entre les gestus et le texte ; le plaisir du lecteur naît de sa perception de ces deux niveaux de sens différents. Cette fissuration de la représentation produite est le principe même de la *distanciation*. Situé au cœur du procédé, le geste rend possible la reconnaissance du social et invite à réfléchir sur le texte. C'est le constat que fait Patrice Pavis :

Au lieu donc de fondre logos et gestualité en une illusion de réalité, le gestus fissure radicalement la représentation en deux blocs : le montré (le dit) et le montrer (le dire). Le discours ne forme plus un bloc homogène, il menace à tout moment de se séparer de son énonciateur. Loin d'assurer la construction et la continuité de l'action, il s'interpose pour en arrêter le mouvement, pour commenter ce qui aurait pu être joué en scène²⁵⁷.

La représentation de la gestuelle répond à des exigences dramatiques :

- Selon le principe d'intégration développé par Michel Rio, le lecteur perçoit le personnage, tout en produisant un gommage inconscient des hiatus inter-iconiques. Il n'est que très peu attentif au rapport d'espaces. L'intégration continue dépend des signifiés (récits) de la fiction représentée, mais aussi et surtout des cadres et des plans dont le choix d'organisation favorise les intégrations successives. Ainsi, dans la BD, le cadre permet de marquer :

- 1) les distances et les positions des personnages dans l'espace ;
- 2) les phases du discours tenu par le personnage qui accordent à ses positions un ordre et une durée.

Deux éléments essentiels sont à prendre en considération :

- la similarité/variabilité des cadres et leur disposition régulière/non-régulière sur la page ;
- la similarité/variabilité des plans, et le rapport de distance (variable ou non) entre le lecteur et le personnage dans un même espace métaphorique.

Michel Rio définit trois possibilités générales de combinaison²⁵⁸ plan/cadre :

- 1) cadres et plans invariables²⁵⁹ ;
- 2) cadres invariables, plans variables ;
- 3) cadres et plans variables.

La conjonction des deux éléments (cadre et plan) contribue à la représentation de la gestuelle. Le bédéiste choisit l'assemblage adéquat pour dessiner ses personnages, fragmentant les contours de l'aperçu, il met le visuel au service de la narration. Le parcours de

²⁵⁷ PAVIS, Patrice. 2000. *Vers une théorie de La pratique théâtrale Voix et images de la scène*. Paris. Presses universitaires du Septentrion. Coll. Perspectives. p. 73.

²⁵⁸ Les trois modèles d'organisation formelle dans l'écriture de la BD, issus des trois possibilités de combinaison plan/cadre, appartiennent à des époques différentes dans son histoire. M. RIO parle d'une évolution générale du premier modèle par rapport au troisième. Les premiers temps de la BD se caractérisent par une tendance générale à une certaine invariabilité. Les créateurs du neuvième art devaient produire un nouveau système de lecture et penser d'abord à assigner à la BD naissante ses propres critères techniques de crédibilité. (*Rêve de logique*. Op. cit., p.19)

²⁵⁹ Dans le modèle 1, la distance lecteur/ personnage est invariable et demeure capitale dans l'acte de lecture. Elle constitue un élément de repérage, de reconnaissance. Le personnage est pris dans chaque image en plan moyen, il est vu verticalement comme dans l'espace « normal » du lecteur, occupant la majorité de l'espace de la fiction avec le texte et le décor.

lecture ne devient par conséquent que plus complexe ; on passe alors non plus d'une « ligne » à l'autre, mais d'une image à l'autre. Benoît Peeters écrit :

En dépit d'une apparence de grande liberté, tous les effets visuels sont ici au service de la narration, avec autant d'évidence et de force [...] Il ne faut donc ni surestimer un phénomène comme cette absence de contours, en le considérant comme un gage automatique de modernisme, ni le tenir pour problématique. Il s'agit d'un code spécifique, habilement utilisé par un auteur qui maîtrise à la perfection les multiples possibilités du langage de la bande dessinée²⁶⁰.

Généralement, les gestes, qui assurent à la fiction sa durée et sa continuité, sont montrés à travers des images successives ; ce qui signifie que la séquence dans la BD est une suite de plans assemblés dans une unité narrative. Raymond Bellour précise que : « La séquence de mouvement présente d'abord l'intérêt d'obliger la séquence à mieux dire ce qu'elle est : une suite d'images en relation, et qui n'ont d'intérêt à l'être que si la relation est forte »²⁶¹. Selon Pierre Fresnault-Deruelle, le langage que possède la BD est capable de traduire le mouvement avec vigueur :

Lorsque des coups sont portés, le signe (abstrait) des impacts, le sillage nerveux des mobiles qui traversent l'espace des cases, ainsi que les coups portés par les uns sur les autres (baffes en tous genres, uppercuts, etc.), apportent à la fixité des cases des accents inouïs. Des accents non pas compensatoires — ce qui signifierait que les bandes dessinées sont une sorte de « cinéma du pauvre » — mais bien spécifiques : le burlesque se manifestant en l'occurrence dans l'invention d'une gesticulation propre où l'imaginaire dispose du truc de l'ellipse et de l'accentuation des effets...²⁶².

L'écriture fragmentaire trouve toute sa force dans le mouvement trépidant des images qui se brisent, dans cette succession intermittente de plans et de coupures. Sans qu'il ne soit averti, le lecteur passe d'un personnage à un autre ; cette circulation agitée, ce déplacement imprévu se chargent promptement d'une valeur *subjective*. Les êtres et les objets réussissent à acquérir une nouvelle place dans la sphère de l'affectivité.

III. La discontinuité dans le discours humoristique

Dans la BD, l'écriture fragmente la pensée dans un ton humoristique. L'humour se produit par une rupture dans l'ordre des faits ; il est le moyen propice pour cultiver

²⁶⁰ PEETERS, Benoît. 1998, *Lire la bande dessinée*, Flammarion Casterman. p.66.

²⁶¹ BELLOUR, Raymond. 2002. *L'entre –images photos. Cinéma. Vidéos*. Paris. La différence. Coll. Les Essais. p. 98.

²⁶² FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. 2009. *La bande dessinée*. Paris. Armand Colin. p. 82.

l'ambiguïté et le doute. L'écriture comique illustre à un haut degré le concept de *discontinuité*. C'est ce que nous proposons de montrer à travers ce qui suit de ce premier chapitre.

III.1. L'humour : expression des ressentis

Les relations entre l'art et le comique est une question qui ne cesse d'intéresser les théoriciens. Afin de comprendre ce phénomène, plusieurs explications ont été proposées ; les différentes analyses réalisées sur l'humour portent sur sa définition, les causes de son apparition, sa fonction dans le discours... Quoique le champ reste toujours ouvert et que la notion échappe à toute tentative de restriction, les théoriciens repèrent, à l'intérieur des définitions du concept, sa caractéristique fondamentale : l'humour fonctionne sur la logique de la *contradiction*, du *paradoxe*.

En effet, un *écart* doit exister entre ce qui est logiquement attendu et ce qui se produit dans la réalité ; percevoir cet écart devient le déclencheur du rire. Arthur Koestler affirme que la compréhension de l'élément producteur de l'effet comique s'effectue selon deux niveaux de sens différents : logique et incongru, les prendre en compte est une condition majeure pour que l'élément devienne humoristique²⁶³.

Dans *Ironie paradoxale et ironie poétique*²⁶⁴, Monique Yaari indique que le terme d'*incongruité* renferme ceux de *contraste*, *contradiction*, *contraire* et de *non-sens*, la présence de l'élément incongru dépend de sa perception. Elle affirme : « un trait est toujours présent : c'est l'incongruité, c'est-à-dire la juxtaposition de deux ou plusieurs éléments qui, dans un certain contexte, ne “vont” pas ensemble »²⁶⁵.

Selon la conception la plus moderne, le rire qu'engendre l'humour²⁶⁶ se subdivise en deux grandes catégories :

1- Le rire de base résultant d'une simple contraction nerveuse, purement corporelle ; dans ce cas, il est perçu comme une réponse spontanée à un moment de panique soudaine.

Nous avons là le rire de base, celui qui n'est même pas le propre de l'homme, et en deçà duquel il n'y a que le réflexe sans signification provoqué par une stimulation physique, comme le

²⁶³ KOESTLER, Arthur. [1964] 1980. *Le cri d'Archimède*. Paris. Calmann-Levy.

²⁶⁴ YAARI, Monique. 1988. *Ironie paradoxale et ironie poétique*. Summa Publications. p. 16.

²⁶⁵ Idem., p.16.

²⁶⁶ Le rire exprime généralement le bien-être et la gaieté, il peut être également causé par des stimulations extérieures (chatouillements), par un sentiment de supériorité (T. Hobbes) ou par la perception d'une situation comique incongrue (A. Schopenhauer) (SILLMY, Norbert. [1991] 2003. *Dictionnaire de psychologie*. Montréal. Larousse. p. 234).

chatouillement. Ce rire est le résultat d'une brusque détente après une forte tension : c'est d'ailleurs ainsi que Kant a défini le rire. La cause de tension la plus fréquente et la plus ancienne étant la crainte, il est assez juste de dire que le rire traduit, après la peur, le soulagement de la sécurité retrouvée²⁶⁷.

2- Le rire de complicité, présent seulement chez l'homme et présupposant un interlocuteur. Dans *Dictionnaire de critique littéraire*, nous lisons le passage suivant :

[...] indissociables, les deux termes de comique et de rire sont liés par une relation de cause à effet ; ils mettent en jeu trois instances : le rieur (1), celui qui fait rire (2), celui dont on rit (3). Un rapport de connivence s'établit entre (1) et (2). Une distance s'instaure entre (1) et (3), le comique, dans l'art comme dans la vie, résultant du point de vue adopté par le témoin »²⁶⁸.

L'humour se présente à la fois comme un état d'esprit et un comportement dont la principale caractéristique est l'arrêt de *jugement*. La suspension opérée passe par des moments décisifs :

- 1- d'abord, une confrontation brutale arrive entre l'évident et l'absurde.
- 2- l'évident perd place dans le raisonnement même si celui-ci continue à conserver son apparence formellement logique.

Par l'emploi du ton humoristique, la BD se rapproche du *rêve*. Daniel Sibony écrit : « Et ce rire lointain qui semble venir d'un autre monde, d'une autre réalité, comme d'un rêve (curieux lien entre le rire et le rêve) »²⁶⁹.

L'humour est un phénomène *affectif*. Selon Robert Escarpit, la question psychologique reste essentielle, il précise : « [...] l'humour est une manière d'être de l'humoriste et son effet sur les autres hommes n'a d'importance que dans la mesure où il établit entre les autres hommes et l'humoriste un certain type de relations »²⁷⁰. Robert Escarpit se réfère à M. Cazamian pour expliquer l'arrêt de jugement que l'humour produit. Il rappelle la distinction des quatre grands types de jugements sur lesquels porte l'acte humoristique : le jugement de comique, le jugement affectif, le jugement moral, et enfin le jugement philosophique.

Robert Escarpit précise que l'humour par arrêt du jugement affectif : « est également très répandu. Il peut intéresser les émotions les plus élémentaires, aussi bien que les

²⁶⁷ ESCARPIT, Robert. [1960] 1991. *L'humour*. Paris. Presses universitaires de France. Coll. Que sais-je?. p.111.

²⁶⁸ TAMINE, Joëlle Gardes. HUBERT, Marie-claude. 2004. *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris. Armand Colin. p.42.

²⁶⁹ SIBONY, Daniel. 2010. *Le sens du rire et de l'humour*. Odile Jacob. Coll. Psychologie. p. 9.

²⁷⁰ ESCARPIT, Robert. *L'humour*. Op. cit., pp.73-74.

sentiments les plus élevés »²⁷¹. Quant à l'arrêt du jugement moral, le théoricien l'explique en énonçant : « Dans certaines formes d'humour supérieur, l'arrêt du jugement moral constitue un moyen efficace de substituer à une morale lâche ou hypocrite une attitude plus courageuse et plus vraie »²⁷².

- L'exemple suivant est un arrêt du jugement moral, le drame d'autrui devient un sujet de joie et d'amusement. L'auteur ne dissimule point sa joie de voir Mimoun englouti par la poubelle.



Figure107. Il était une fois rien « Khobz ». p. 59

Robert Escarpit remarque que l'humoriste décale le ton et le contenu de ses paroles, transposant de la sorte ses idées et ses sentiments.

Normalement, le passage d'un monde à l'autre se fait par un glissement imperceptible, mais si le « placage » bergsonien, la rencontre des deux mondes est brusque, les deux réalités refusent « d'embrayer » l'une sur l'autre, et l'on sent naître alors ce sentiment d'insécurité, cette angoisse qu'on éprouve quand on se réveille dans une chambre inconnue, quand au sortir du métro on découvre un paysage inattendu, quand un humoriste décale soudain le ton et le contenu de ses paroles ou transpose sans crier gare ses idées et ses sentiments²⁷³.

La BD crée un monde insolite, pareil à un rêve dans lequel tout se trouve renversé ; les faits puisent leur logique d'un ordre complètement différent du nôtre.

L'emploi du discours humoristique répond à une certaine intention communicative. Le comique permet au bédéiste d'atteindre des objectifs bien précis. L'humour forme l'indice d'une rupture dans l'ordre des faits ; il est le moyen propice pour cultiver l'ambiguïté chez le

²⁷¹ Idem., p.78.

²⁷² Ibid., p. 80.

²⁷³ Ibid., p. 84.

lecteur. Ce dernier est appelé à s'interroger sur sa propre réalité, car ce qu'il croyait profondément connaître devient subitement déroutant, étrange. La *coupure* indéterminée dans le tissu de la réalité devient sitôt une destruction des certitudes stables, des identités basées sur l'absolu et le parfait.

En choisissant l'écriture humoristique, l'auteur montre qu'il ne faut pas se fier aveuglément aux apparences. La vérité doit trouver son sens par la voie de l'ambiguïté et du paradoxe. Par le jeu humoristique, les données culturelles se remettent en question. Un dédoublement s'opère sur les lieux communs. La discontinuité se présente en tant qu'un jeu sur le vraisemblable. « Avec Zid ya Bouzid, les normes du politiquement et du culturellement correct volaient en éclats (de rire) »²⁷⁴.

L'écriture fragmentaire prend l'apparence d'un jeu subtil sur la réalité. Dans les termes de Jean Bessière :

Si la littérature joue sur les représentations et les critères qui forment notre quotidien, en faisant des lieux communs des lieux communs paradoxaux, elle est encore ce qui joue de l'ordinaire, dès lors que l'ordinaire est défini comme le commun du commun, le lieu commun des lieux communs, leur pratique et leur mesure²⁷⁵.

L'œuvre d'art libère de l'ordinaire insignifiant et installe l'imagination dans le domaine de l'insolite et de l'imprévu.

III.2. Humour et procédés utilisés

Jean Sareil définit l'écriture comique comme l'ensemble des moyens utilisés par l'auteur et qui lui permettent de susciter le rire chez son lecteur. Il énonce :

Par écriture comique, j'entends l'ensemble des moyens mis en œuvre pour provoquer le rire et qui résultent de la situation, des réactions des personnages, de la vision double sous laquelle une scène est présentée, tout autant que des incongruités de langage et plus généralement de tous les effets formels²⁷⁶.

Selon Jean Sareil, l'écriture comique part d'un ensemble de principes : d'abord, le risible ne provient pas d'une émotion très forte. Il affirme : « [...] grâce à elle, l'auteur peut

²⁷⁴ ZELIG, Omar. 2009. *Slim le Gatt et moi*. Op. cit., p. 9.

²⁷⁵ BESSIERE, Jean. 1999. *La littérature et sa rhétorique La banalité dans le littéraire au xx siècle*. Paris. Presses universitaires de France. Coll. L'interrogation philosophique. p. 229.

²⁷⁶ SAREIL, Jean. 1984. *L'écriture comique*. Paris. Puf. p.117.

dénaturer par le rire les situations les plus tendues, les pousser à leurs extrémités mélodramatiques sans que jamais l'émotion ne gagne le public. Au contraire l'excès joue en sa faveur »²⁷⁷.

Pour Charles Mauron, il s'agit bien d'un *jeu* qui, à la différence du rêve nocturne, appelle une participation *consciente*, éveillée du lecteur. Le jeu conserve toutefois ses particularités. Le linguiste avance le constat suivant :

Le spectateur est rapidement averti qu'il participe mentalement à un jeu et non pas à un rêve. Mettant hors circuit sa participation affective, il peut admettre ce qu'elle eût interdit : une incohérence contraire à son expérience réelle des actions humaines de leurs causes et de leurs effets. Car telle est bien la liberté du jeu : paradoxalement, la plus mythique des tragédies a moins droit à l'irréalité que la comédie la plus quotidienne²⁷⁸.

L'auteur se sert de l'écriture comique pour alléger la situation. Il accentue le comique, le rend plus perceptible. Le lecteur est appelé à prendre part dans cette activité ludique. Dans les termes de Daniel Sibony :

Car rire suppose de se donner du jeu, un jeu où l'on peut se faire plaisir à certains moments aigus. Le rire, comme le jeu, est universel même si ses voies d'accès sont singulières [...] Et dans ce vaste espace du jeu, le rire est un moment aigu, il porte à son comble l'envie de se distraire, de couper un peu les traits, les liens qui vous tirent et font de vous une bête de trait ; il coupe juste le temps de souffler, et vous fait respirer fort dans un spasme assez curieux²⁷⁹.

L'humour se caractérise principalement par l'attitude de *distance* du locuteur face au monde qui l'entoure. Dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, le terme se définit comme un mouvement de recul par rapport à la réalité ; ceci devient possible grâce à l'application plus ou moins rigoureuse d'un ensemble de techniques.

Le terme distanciation [...] par lequel il faut entendre le mouvement fait pour prendre du recul , recouvre dans la théorie et dans la pratique brechtienne du théâtre épique à la fois un concept de portée philosophique et les techniques mises en œuvre pour produire l'effet d'éloignement [...] ces techniques consistent en une série de mesures pratiques , de procédures relèvent de la dramaturgie , du jeu de l'acteur, de la scénographie, de la musique, qui ont pour but de créer une distance entre les événements et le spectateur, de rendre au spectateurs sa liberté de critique devant le récit, de

²⁷⁷ Idem., p.94.

²⁷⁸ MAURON, Charles. 1964. *Psychocritique du genre comique*. Paris. José corti. p.29.

²⁷⁹ SIBONY, Daniel. *Le sens du rire et de l'humour*. Op. cit., p.11.

cultiver son attitude d'observateur actif en dissipant le phénomène d'identification (sans pour autant censurer tous ses sentiments)²⁸⁰.

L'auteur essaie de marquer par des procédés formels son recul par rapport à ce qui est énoncé.

Cette distance à toutes les positions qui favorise l'élaboration formelle, c'est le travail sur la forme qui l'inscrit dans l'œuvre même : c'est l'élimination impitoyable de toutes les « idées reçues », de tous les lieux communs typiques d'un groupe et de tous les traits stylistiques propres à marquer ou à trahir l'adhérence ou l'adhésion à l'une ou l'autre des positions ou prises de position attestées [...] ²⁸¹.

L'auteur se sert de constructions narratives et dramatiques bien particulières afin de produire l'effet humoristique : la rapidité du rythme ou au contraire son excessive lenteur, les continuelles surprises, la densité du dialogue, le changement du ton, les situations qui ne cessent de se renouveler contribuent à construire le comique de la scène.

La rapidité d'écriture figure parmi les procédés utilisés : le changement rapide de décision, le passage brusque d'un sentiment à son opposé (de la joie à la tristesse et vice versa) créent à l'intérieur de la BD un rythme accéléré. L'auteur demande de saisir rapidement le trait immédiat.

- L'auteur exploite l'inattendu pour produire l'effet humoristique : après une longue réflexion, Oukacha décide de mettre ses billets dans un sac poubelle pour aller les déposer dans la banque. Seulement un accident inattendu se passa et empêcha le personnage d'arriver.

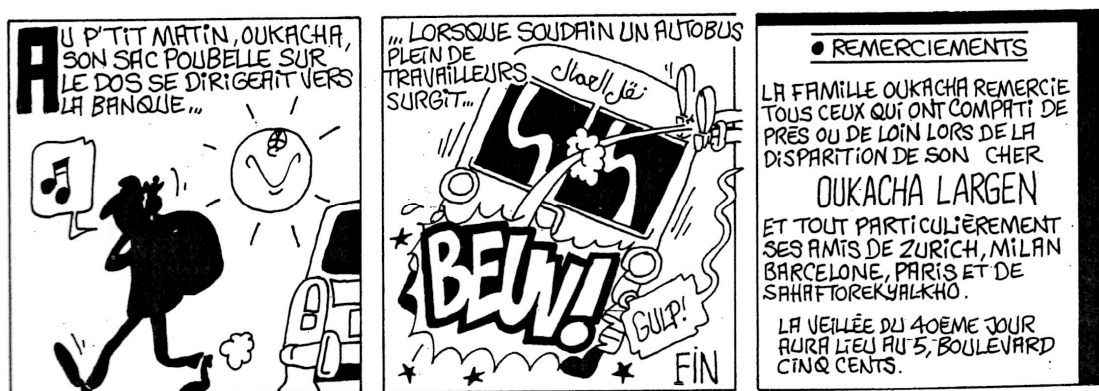


Figure108. Il était une fois rien «Oukacha». p.19

²⁸⁰ Dictionnaire des genres et notions littéraires. 2001. Paris : Encyclopædia universalis et Albin Michel. p.199.

²⁸¹ BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les règles de l'art genèse et structure du champ littéraire*. Paris. Seuil. p. 163.

- Parfois, Slim crée un rythme lent, mettant la scène au ralenti : Dans *Week-end* (p.7), l'auteur avance les détails, décrit les nombreuses circonstances anecdotiques de la vie quotidienne.
- L'auteur laisse parler ses personnages. Le dialogue présente des informations qui données en détail deviennent très utiles pour découvrir le caractère du personnage ; aussi, elles permettent de créer l'atmosphère comique de l'histoire. Le personnage peut par exemple s'attarder trop à réfléchir à un sujet banal. Ceci devient amusant, comme le montre l'exemple suivant.



Figure109. Il était une fois rien « Ammi zogine »p.49

Les éléments dont dispose la bande dessinée permettent à l'auteur d'exprimer avec beaucoup de force ses idées ; dans les termes de Thierry Groensteen :

La cohésion syntagmatique, qui permet à la narration de se dérouler sans heurts, est assurée par la coopération entre séquence iconique et séquence linguistique. Cette coopération permet aussi au médium de jouer d'une très large gamme d'effets comiques, émouvants ou dramatiques. C'est sans doute dans l'humour que la complémentarité entre les deux instances conduit quelquefois aux trouvailles les plus subtiles. Dans ce domaine, la fonction d'ancrage est souvent retournée : c'est en effet, à l'image qu'il appartient de fournir les clés permettant une juste interprétation du texte, par exemple en explicitant qu'une litote ou un euphémisme sous-entendait, ou encore en dénonçant, par sa trivialité, l'emphase et la boursoufflure délibérée d'un pseudo-littéraire²⁸².

Le dessin sert à grossir un trait ; à faire ressortir les caractéristiques du sujet. L'auteur met en exergue le caractère comique et ses défauts. L'embarras, la maladresse des personnages déclenchent le rire et deviennent une source du comique, ceci est transcrit sous forme d'un enchaînement d'images.

- L'ellipse joue un grand rôle dans la production de l'effet comique, la séquence intermittente crée des vides que seule l'imagination peut remplir, Raymond Bellour affirme :

²⁸² GROENSTEEN, Thierry. [1999] 2011. *Système de la bande dessinée*. Presses Universitaires de France. Coll. Formes sémiotiques. pp.155-156.

La séquence de mouvement doit être elliptique, intermittente, c'est-à-dire marquer des phases qui ménagent autant de grands vides dans lesquels l'imagination s'engouffre et travaille, à la fois par rapport à un avant et un après, contrairement à ce qui arrive avec la photo isolée... La séquence (et la séquence seule) donne à lire un comique [...]²⁸³.

- Les effets affectifs dans la BD sont exprimés parfois grâce à une morphologie très caractéristique du personnage ; ainsi en fonction des besoins du récit, le nez prend une longueur démesurée.

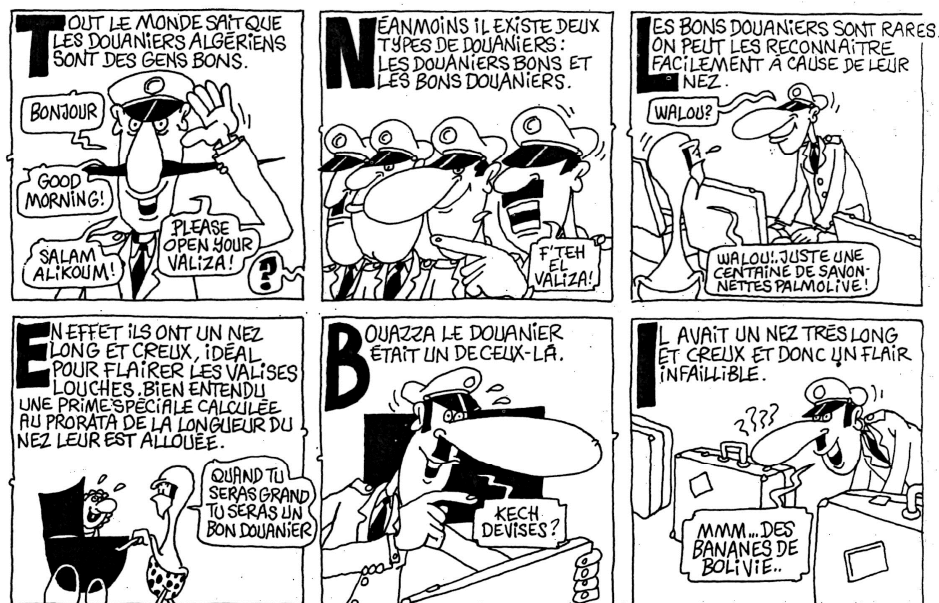


Figure110. Il était une fois rien « Le nif de Bouaaza le douanier », p.55

Le « nez » et les moustaches dans la société algérienne désignent la fierté et l'honneur de la personne.

- L'une des techniques que l'auteur utilise est de dessiner des personnages très identiques : l'individu fait partie du groupe dans lequel il se confond voire disparaît.

1) Dans *Baaa*, tous les trafiquants se ressemblent (case 2 de l'exemple) :



Figure111. Il était une fois rien « Baaa ». p.39

²⁸³ BELLOUR, Raymond. 1990. *L'entre –images photos Cinéma Vidéos*. Paris. La différence. p. 98.

2) Il est de même pour les ouvriers rassemblés devant le patron qui feint d'approuver leurs dires, dans une bassesse sans égal.



Figure112. Il était une fois rien « Wi » p.34

- La *description* permet de produire l'effet humoristique. Le comique se base sur l'observation des défauts humains ; l'auteur ironise la nature humaine, décrivant avec sa verve coutumière, les imperfections des individus, leurs relations et leurs comportements irréfléchis.

[...] mais les principes esthétiques restent les mêmes : il s'agit de montrer des personnages que domine un trait de caractère et de les placer dans des situations telles que ce trait les mette comiquement en porte-à-faux par rapport aux autres personnages et à l'action. Là aussi, il y a toute une gamme de nuances entre le coup de crayon du dessinateur malin qui croque sans méchanceté, et le coup de plume acéré du caricaturiste qui souligne impitoyablement le détail grotesque²⁸⁴.

L'observation peut bien dépasser le singulier pour aborder le général. La description ironique de la réalité prend l'allure d'une caricature : des mœurs et des coutumes sociales prêtent à rire, Slim les dévoile à son lecteur décrivant non sans amertume toute une société qui se métamorphose.

- Pour choisir son futur gendre, le père de Zina propose à Bouzid et son rival de penser à un mensonge. Le gagnant est celui qui mentira le mieux.

²⁸⁴ ESCARPIT, Robert. *L'humour*. Op. cit., p. 44.



Figure113. Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa », p. 12

- Dans Publicité (p.60), des personnages se rendent au guichet à tour de rôle, présentant chacun un numéro : 15-3-9-13-17-27. À la fin, l'agent du bureau se montre effectuant un jeu de loto, tout en riant, il énonce : « merci, j'ai rempli ma grille ! ». Le commentaire avancé : « Le loto, c'est facile c'est pas cher et ça peut rapporter gros ». Les personnages se comportent en *automates* accomplissant des actions mécaniques, insensées. Le comique comme le montre Bergson (1990), résulte d'un arrangement d'actes et événements qui, dans leur insertion, créent l'impression d'un agencement mécanique. Les personnages manifestent la tendance à imiter aveuglement les autres, refusant de s'accorder aucun moment de réflexion et de lucidité.

Selon Daniel Sibony, le déclencheur de l'effet humoristique est cette découverte de notre propre réalité.

Devant un sens caché ou malicieux, devant une autre face des choses, le rire surprend et emporte. Car c'est plus drôle, quand le monde est à double face, plus trompeur aussi, mais le rire comporte une tromperie surmontée aussitôt que perçue [...] Rencontrer la double face de nos petites réalités, ou son propre double, cela fait rire dès que ce n'est plus inquiétant²⁸⁵.

L'auteur agit sur la modalité du *savoir* ; il joue constamment sur l'effet humoristique, l'objectif constant est de modifier les habitudes interprétatives et de proposer une nouvelle façon d'appréhender le monde ; l'intention du bédéiste est de mener le lecteur à s'interroger sur le bien-fondé de ses opinions, et mettre en cause les idées reçues.

²⁸⁵ SIBONY, Daniel. *Le sens du rire et de l'humour*. Op. cit., p.9.

Conclusion partielle

L'œuvre discontinue est *ouverte*. La forme d'ouverture de l'écriture comporte le bizarre et le discordant, sur cette liste, figure tout ce que l'on a négligé dans les années passées notamment *l'affectivité*. En se servant de multiples procédés et afin d'orienter le sens, l'auteur met en œuvre une stratégie. En outre, dans le médium, l'interaction image/écrit donne au récit son infinie capacité de production : les deux systèmes de signes se complètent offrant une liberté excessive aux interprétations.

Dans la BD, la discontinuité se crée grâce à l'emploi de procédés narratifs ; elle se perçoit également à travers la structuration de la dimension spatio-temporelle. Les notions temps et lieux se chargent d'ambiguïté et deviennent des composantes d'une extrême importance dans le récit. Dans la BD, ils sont presque toujours une image déformée du réel, parfois même, ils n'appartiennent qu'à ce monde insolite créé par le bédéiste. Les points de repères sont destinés à être perçus par une imagination libre ; leur fonction est d'évoquer souvent des lieux et des moments oniriques, la BD les place dans l'ordre de l'imaginaire et sous le signe de l'affectivité.

L'auteur se sert de l'humour ; le ton humoristique se transforme en expression tranchant net avec la banalité du quotidien. Se prêtant au regard moqueur de l'auteur et de son lecteur, la vie ordinaire perd subitement son enracinement que l'on croyait à tort inébranlable. La communication comique produit une certaine complicité, suivant une logique argumentative et pragmatique : le rire devient un acte d'acquiescement et de connivence.

Les ruptures au niveau textuel et iconique sont le signifiant de l'affectivité de l'auteur, de son lecteur et des personnages. L'écriture fragmentaire devient le moyen approprié pour transmettre l'expérience affective.

Les marques discursives de l'écriture fragmentaire sont multiples ; de nombreux points interviennent pour la souligner : les équilibres et les correspondances sont brisés, l'ordre chronologique est altéré. La logique disparaît, cédant place au non-sens et au discontinu. Mais est-ce que l'affectivité exclut vraiment tout ordre et toute logique ? C'est ce que nous essayons de faire découvrir dans le deuxième chapitre.

DEUXIEME CHAPITRE

La logique de l'écriture affective

Introduction

L'auteur se sert du concept de *discontinuité* pour transmettre l'expérience affective. L'*indétermination* et le *chaos* sont les propriétés essentielles du fragmentaire ; les critères définitoires de ce mode d'écriture étant la contradiction, la gratuité et le paradoxe. Dans les structures narratives, prônent des normes d'un ordre singulier. La voix narrative subdivise en multitude de discours contradictoires qui se déploient dans la cassure et la dispersion. L'humour et l'ironie constituent des moyens qui vont permettre de décrire l'incongruité de l'univers référentiel, de montrer son éparpillement le plus insolite. Le texte éclate en fragments au lieu d'embrasser la forme continue. Le discours s'avance de façon non systématique, par bonds capricieux, par élans vivifiés.

Or, de cet éclatement et de cette relance incessante se dégage un effet de *cohérence* qu'il faut savoir déceler. L'enchaînement des séquences ne peut être incohérent ; leurs relations mutuelles sont conçues suivant une rythmique qui se décèle à travers des opérations logiques apparentes à l'intérieur du récit. La logique et l'affectivité se mêlent pour créer le monde imaginaire : un ordre de réalité s'impose, auquel le lecteur doit accéder.

Cependant, dans la BD, le discours affectif est loin de refléter le monde à partir de lois objectives, sa fonction ne peut se limiter à son aspect informatif. La réalisation artistique émane d'un monde subjectif dont les critères explicatifs sont ceux du rêve et de l'affectivité. Elle résulte de cette confrontation du réel avec l'imaginaire. Aussi, le discours est modulé par les présupposés de la situation et des connaissances partagées entre le lecteur et l'auteur. L'affectivité n'agit sur le lecteur que parce qu'elle multiplie les significations implicites.

La logique affective manifeste des particularités que nous proposons d'analyser à travers ce chapitre.

I. La logique de l'affectivité

L'argumentation se perçoit comme une procédure logique ; la relation qu'elle entretient avec la persuasion s'explique par des mécanismes interactionnels basés à grand échelon sur la rationalité. Les mouvements de pensée, mis au service de l'argumentation ou modèles de raisonnement, sont considérés comme des éléments persuasifs. Le raisonnement est présent dans l'argumentation, pour Jo Godefroid, il est un processus qui permet de prendre des implications à partir d'un ensemble d'informations : « Il s'agit là en d'autres termes d'une

activité mentale par laquelle on tente de dégager une conclusion ou d'élaborer une règle, à partir de différents aspects de notre expérience passée et nos connaissances »²⁸⁶.

Le raisonnement constitue une activité intentionnelle et contient une dimension *psychologique*, son orientation dans la BD se fait suivant le but que le bédéiste veut atteindre. La notion d'*ethos* se construit conformément à des exigences rationnelles. L'auteur projette sa propre image dans son discours ; il ne le fait que conformément aux exigences dramatiques.

Il s'agit effectivement en premier lieu, de reconnaître les arguments du discours, dans l'ordre de leur disposition et de leurs enchaînements. Cela doit constituer « plan » et « repères » pour approcher des articulations de construction d'une « pensée » édifiée stratégiquement par le discours : « machinerie » mise en place ainsi, par son sujet énonciateur²⁸⁷.

Loin d'être exclue de la sphère du raisonnement et de la logique, l'affectivité apparaît donc intimement liée à ces deux derniers. Selon Théodule Ribot, il existe effectivement un raisonnement émotionnel dont la trame est purement affective : les sentiments déterminent les états intellectuels dans leur choix et leur enchaînement.

Sommairement et par anticipation, le raisonnement émotionnel peut se définir : un processus dont la trame tout entière est affective, c'est-à-dire consiste en un état de sentiments qui, en restant identique ou en se transformant, détermine le choix et l'enchaînement des états intellectuels : ceux-ci ne sont qu'un revêtement, un moyen nécessaire pour donner du corps à cette forme de logique²⁸⁸.

Herman Parret confirme l'existence d'une logique des *passions*, il présente la « pensée » entièrement associée à l'affectivité : le raisonnement est passionnel, la rationalité ne peut figurer à l'écart des *émotions*. Le raisonnement affectif se présente sous la forme d'une démonstration, d'une justification ; il repose essentiellement sur un jeu d'oppositions et de symétries. Pour Herman Parret : « Les parcours émotionnels sont des formes d'inférences, des enchaînements d'états affectifs qui sont en accord ou en contraste »²⁸⁹.

²⁸⁶ GODEFROID, Jo. 2008. *Psychologie: Science humaine et science cognitive*. De boeck. Coll. ouverture psychologiques. p. 401.

²⁸⁷ VIGNAUX, Georges. 1988. *Le discours acteur du monde. Argumentation et énonciation*. Paris. Ophrys. p.226.

²⁸⁸ RIBOT, Théodule. 1998. *La logique des sentiments*. Paris. L'Harmattan. Coll. Psychanalyse et civilisations. p. 20.

²⁸⁹ PARRET, Herman. 1986. *Les passions : essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Liège- Bruxelles. Pierre Mardaga. Coll. Philosophie et langage. p. 141.

Des études récentes ont mis l'accent sur la place et le rôle de la logique dans l'argumentation :

L'argumentation, comme la développe Jean- Michel Adam²⁹⁰, s'intègre dans un modèle global qui vise à expliciter les formes élémentaires de textualisation. Le linguiste présente les notions de *séquence* et de *phase périodique* argumentatives. Après avoir analysé le schéma classique d'argumentation de S.E. Toulmin et l'avoir complexifié, Jean- Michel Adam réussit à aboutir à celui de la séquence argumentative prototypique. Le linguiste constitue son corpus à partir des argumentations qu'il emprunte à la presse écrite et au monde politique.

Dans ses travaux, Georges Vignaux essaie de montrer la relation entre l'argumentation et le discours : « parler, c'est d'abord discourir et discourir, c'est argumenter »²⁹¹. Se situant dans le sillage des travaux de J.-B. Grize, Vignaux identifie la logique naturelle de l'argumentation et sa dimension cognitive. Il explique les opérations logico-discursives mises en jeu et distingue les opérations cognitives, les opérations de langage et les opérations argumentatives.

Il faut encore comprendre comment effectivement s'organise ce qui « exprime » ces raisonnements, à savoir : le langage, et comment celui-ci peut être un « système », effectivement porteur de règles mais aussi, de manipulations de ces règles, les unes imposées (la grammaire, la syntaxe), d'autres offertes à la liberté de chacun, selon le discours qu'il souhaite produire²⁹².

Selon Georges Vignaux, les arguments, qui trouvent leur sens grâce au discours, définissent l'argumentation et lui confèrent ses principales caractéristiques. Dans l'analyse argumentative, il faut prendre en considération le sujet énonciateur, le récepteur des arguments et le contexte d'énonciation : les arguments deviennent des *raisons*, des *significations* qui prennent forme à travers le discours. Le linguiste précise :

On ne peut imaginer ainsi d'argumentation sans discours qui l'exprime et la soutient ni non plus sans considération du sujet qui l'énonce. Cela veut dire que toute argumentation se caractérisera d'abord au travers des types d' « arguments » que le discours avance et ensuite, s'identifiera en regard de celui qui l'a produite selon telle ou telle circonstance historique ou conjoncturelle²⁹³.

²⁹⁰ ADAM, Jean- Michel. [1997] 2001. *Les textes types et prototypes*. Paris. Nathan. pp.103-124.

²⁹¹ VIGNAUX, Georges. 1999. *L'argumentation : du discours à la pensée*. Paris, Hatier. p. 5.

²⁹² VIGNAUX, Georges. *Le discours acteur du monde*. Op. cit., p.6.

²⁹³ Idem., p. 21.

À son tour, Christian Plantin, dont la contribution est un vrai enrichissement de l'étude de la logique argumentative, situe l'argumentation dans le système rhétorique comme un *discours logique*. Il affirme :

Dans une optique similaire, l'invention des postulats de conversation permet, au prix de l'introduction d'un niveau d'analyse supplémentaire, de préserver un niveau logique tout en rendant justice aux effets de sens indéniablement attachés à l'usage courant...²⁹⁴.

Grâce à de nombreuses études, on dispose à l'état actuel de moyens d'analyse permettant de comprendre et d'expliquer la logique affective dans le discours argumentatif.

II. Les composantes de la relation argumentative

Selon Patrick Charaudeau, toute relation argumentative est composée de trois éléments distincts²⁹⁵ : une assertion de départ qui est la prémisse ou la donnée, une assertion d'arrivée qui est la conclusion, ou le résultat, et une ou plusieurs assertions de passage. Concernant le troisième élément, il s'agit d'inférence, d'une preuve, d'un argument.

a) L'assertion de départ (A1) : appelée donnée ou prémisse constitue une parole sur le monde et permet de faire exister des êtres, de leur attribuer des propriétés, de les décrire. Cette assertion A1 est présentée sous la forme d'un énoncé, elle se justifie par rapport à une autre assertion qu'elle fait accepter.

b) L'assertion d'arrivée (A2) : « Cette assertion A2 représente ce qui doit être accepté du fait de l'assertion de départ A1, et du lien qui la rattache à celle-ci »²⁹⁶.

Le lien existant est toujours un « lien de causalité ». L'assertion d'arrivée A2 représente la cause de la prémisse ou sa conséquence. Cette assertion est la conclusion de la relation argumentative.

c) L'assertion de passage : le passage de A1 à A2 ne s'effectue pas arbitrairement, car il doit s'établir par une assertion justifiant le lien de causalité par lequel A1 et A2 sont unis.

L'assertion de passage rend compte du déterminisme des faits dans l'expérience humaine. Elle représente l'univers de croyance partagé entre les interlocuteurs impliqués par l'argumentation. L'argument incite l'interlocuteur à accepter comme vrai le propos avancé par le sujet argumentant. Selon Charaudeau : « Cette assertion (ou série d'assertions), souvent

²⁹⁴ PLANTIN, Christian. 1991. *Essais sur l'argumentation. Introduction à l'étude linguistique de la parole argumentative*. Paris. Kime. Coll. Argumentation et sciences du langage. p.176.

²⁹⁵ CHARAUDEAU, Patrick. 1992. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris. Hachette. p. 787.

²⁹⁶ Idem., p.788.

non dite, implicite, pourra être appelée preuve, inférence ou argument selon le cadre de questionnement dans lequel elle s'inscrit »²⁹⁷.

La relation argumentative est donc définie comme une relation de « causalité » ; elle s'exprime à travers les catégories de l'implication et de l'explication. Le théoricien affirme : « Il ne suffit pas que soient émis des propos sur le monde, encore faut-il que ceux-ci s'inscrivent dans un cadre de questionnement qui pourra engendrer un acte de persuasion »²⁹⁸.

Les différents types du raisonnement argumentatif tirent leur crédibilité de leur appartenance à des processus utilisés précisément dans les sciences exactes. L'intérêt accordé à la déduction s'explique par sa relativité à la logique et à la démonstration : le raisonnement causal se rapproche de la démarche expérimentale. Gilles Declercq énonce :

C'est dire que l'argument quasi logique s'appuie sur le prestige -idéologique- du raisonnement scientifique et tente de faire accepter son application au raisonnement du langage naturel ; son succès reposant ainsi sur le caractère de plus ou moins grande acceptabilité de l'effort de réduction à un schème formel²⁹⁹.

Cependant, les opérations logiques employées dans l'argumentation ne se déploient aucunement en dehors des *affects*. Le raisonnement argumentatif, contrairement à ce que l'on peut bien penser, contient une dimension *psychologique*, puisque dans sa structuration la plus insolite, le monde possible continue toujours à garder sa logique affective.

L'argument affectif se distingue de l'argument démonstratif du fait qu'il ne peut être que *vraisemblable* : il ne conclut jamais de façon évidente ; la logique à laquelle il obéit reste toutefois d'un autre ordre. Une autre caractéristique crée ainsi la séparation : l'argument rhétorique est toujours réfutable.

III. Les opérations logiques dans le corpus

Pour comprendre la logique affective dans la BD, il faut élucider les opérations logiques employées. La transformation des unités discursives en force persuasive s'effectue par une double opération logique : induction et déduction, d'où l'existence de deux types de preuves intrinsèques qui sont l'exemplum (induction) et l'enthymème (déduction).

²⁹⁷ Ibid., p.788.

²⁹⁸ Ibid., p. 803.

²⁹⁹ DECLERCQ, Gilles. 1992. *L'art d'argumenter*. Paris. Presses universitaires. p.125.

III. 1. 1. La déduction

Dans ce qui suit du travail, nous abordons la définition du la déduction comme un type particulier de raisonnement puis nous expliquerons l'intérêt du syllogisme rhétorique dans la le corpus.

III.1.1. Le raisonnement déductif

François Chénique définit la déduction en écrivant : « La déduction est l'argumentation dans laquelle on passe du plus général au moins général »³⁰⁰, de son côté, Patrick Charaudeau précise :

Il s'agit d'un « mode de raisonnement » qui s'appuie sur A1 pour aboutir à une conclusion A2, laquelle représente la suite, le résultat, l'effet, bref la conséquence mentale (même si celle-ci s'appuie sur l'expérience des faits) de la prise en considération de A1, étant donné bien évidemment une certaine inférence³⁰¹.

Le raisonnement déductif constitue une forme logique usuelle³⁰², son fonctionnement s'effectue selon deux principes différents :

- le principe de non-contradiction ;
- la progression du général vers le particulier.

Le point de départ du raisonnement déductif est l'ensemble des propositions initiales qui mènent nécessairement à des conséquences ; l'inférence doit conduire la pensée à admettre l'inconnu à partir du connu : la déduction oriente l'interprétation de l'énoncé. Le schéma du raisonnement déductif dans l'argumentation comporte également d'autres éléments ; les prémisses doivent être justement posées. Celui qui argumente est appelé à fournir beaucoup d'efforts concernant la proposition générale (première prémisses du syllogisme) et/ou la caractéristique en jeu de la personne ou de l'objet en question.

- Le dilemme est une forme déductive ; dans ce raisonnement, chacune des deux propositions aboutit presque à la même conséquence.

³⁰⁰ CHENIQUE, François. 2006. *Éléments de logique classique. 1. L'art de penser et de juger. 2. L'art de raisonner*. Paris. L'Harmattan. p.196.

³⁰¹ CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression*. Op. cit., p.794.

³⁰² La méthode de base du raisonnement déductif telle qu'elle est déterminée par Aristote est le *syllogisme*. Celui-ci consiste en la mise en rapport des termes de deux propositions appelées prémisses, débouchant sur une conclusion. L'ensemble des deux prémisses et de la conclusion constituent l'argument. (GODEFROID, JO. *Psychologie : Science humaine et science cognitive*. Op. cit., p. 401).

- Dans *Maachou (Il était une fois rien. p.38)*, Slim raconte l'histoire d'un choix très drôle à faire : tout commence lorsqu'un paisible citoyen ouvre la fenêtre pour jeter un sac plein d'ordure. Le héros se trouve devant un réel dilemme :

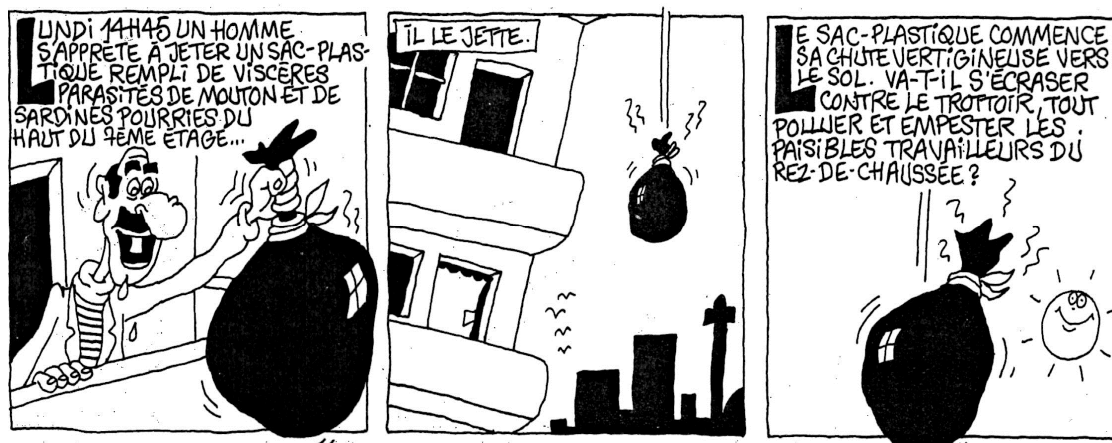


Figure114. *Il était une fois rien « Maachou »*. p.38

Mais ce qui rend cette mission difficile c'est que Maachou aperçoit des trains électriques mis en vente par l'unité 52 des galeries algériennes et il n'ya presque pas de chaine !...

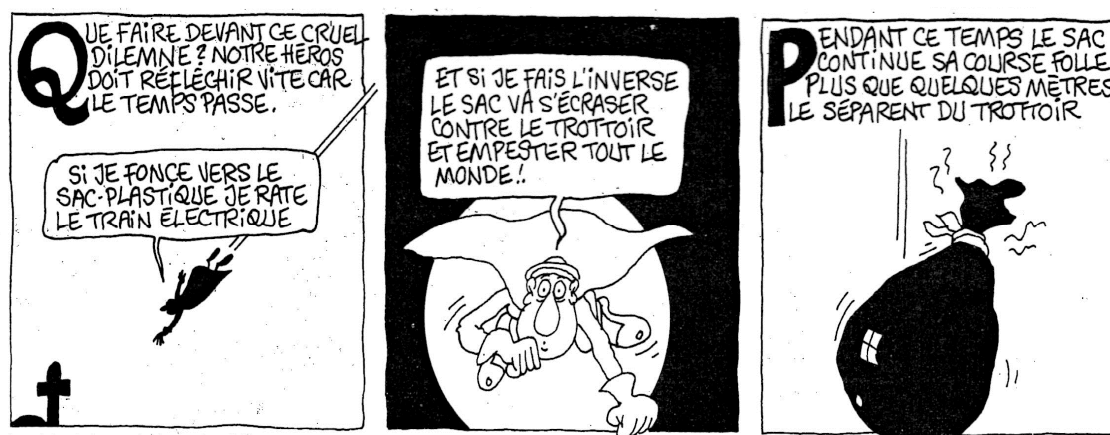


Figure115. *Il était une fois rien « Maachou »*. p.38

- Le personnage peut traiter un sujet dans ses aspects les plus divers, la conclusion semblera alors fortement fondée. Une des situations semble plus négative que l'autre, il n'est pas très aisé de choisir.
- Dans *tout est bian*, Slim donne son avis à propos des révolutions arabes : le peuple algérien va-t-il subir le même sort de ses confrères ?

Figure116. *Tout va bien*

- Le raisonnement conditionnel est l'une des formes du raisonnement déductif. Les ouvriers sont en colère, il faut vraiment une solution magique pour les calmer, la proposition est claire : le musicien sera très bien récompensé s'il réussit sa mission.

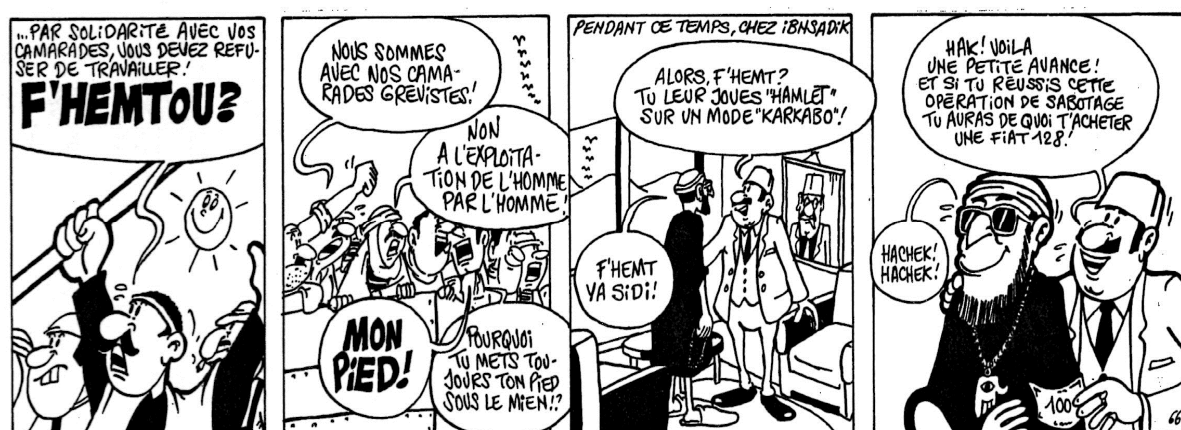


Figure117. Zid ya Bouzid t2 « Kkouné kidnapi zina diali ? ». p.25

(karkabo est un genre de musique en Algérie).

- Le raisonnement conditionnel peut prendre la forme d'un syllogisme (syllogisme conditionnel) ; sa première prémisses établit un rapport de condition à conséquence entre deux propositions différentes : « Le syllogisme conditionnel se présente sous la forme « si ...alors », selon laquelle la conclusion est logiquement déduite des prémisses »³⁰³.
- Par l'hypothèse, l'auteur tente de montrer les conséquences éventuelles d'un fait, d'une opinion ou d'un choix.

³⁰³ GODEFROID, Jo. *Psychologie : Science humaine et science cognitive*. Op.cit., p. 402.



Figure118. Tout va bien

- L'hypothèse peut servir aussi de menace.



Figure119. Zid ya Bouzid t2 « Ckoune kidnapi zinadiali ? ».p. 26

- L'hypothèse peut former la cause de l'agitation affective, et se présenter comme la source d'une inquiétude dans la délibération avec soi-même.

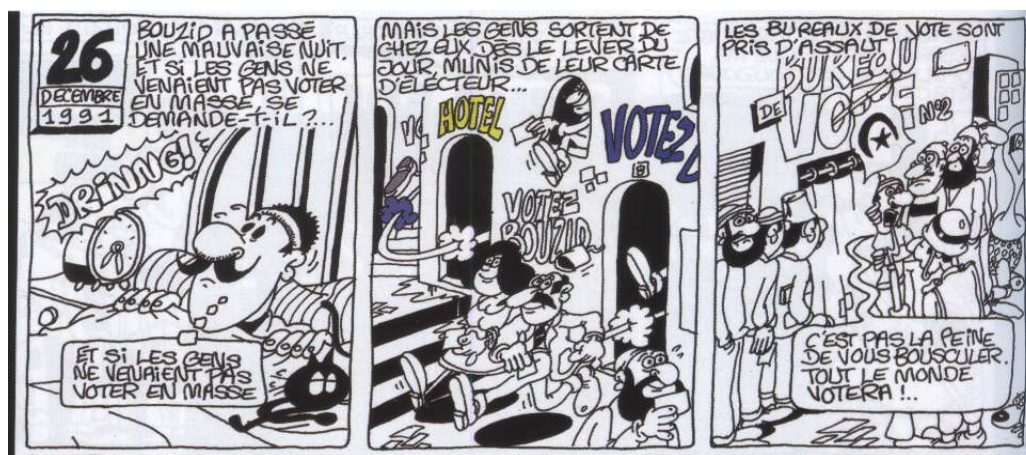


Figure120. BENDIR n°4, 2011. Une aventure peu connue de Bouzid.p.12

- La réalisation non désirée de l'hypothèse impose au personnage une décision incontournable : quitter le pays.

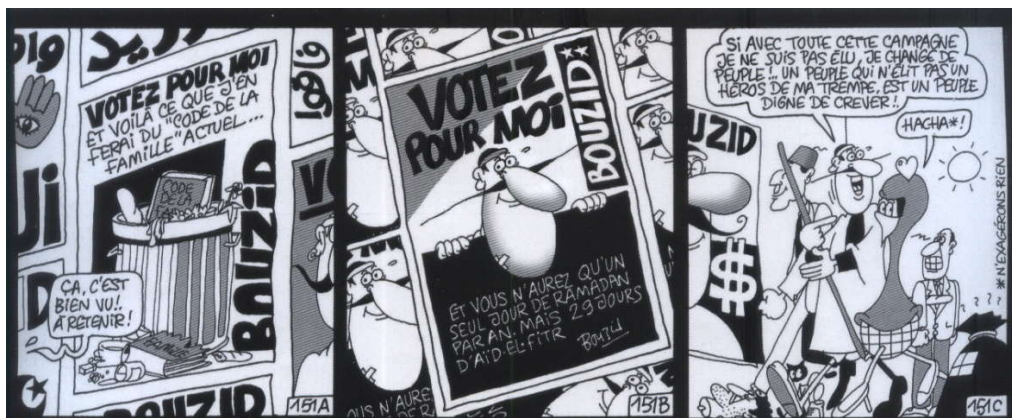


Figure121. Walou à l'horizon..p.56

Dans la BD, la déduction se réalise à travers deux types différents de raisonnement : le syllogisme³⁰⁴ et l'enthymème.

III. 1.2. Le syllogisme rhétorique dans la BD

Slim se sert du *syllogisme rhétorique* (ou enthymème). Celui-ci se définit par le caractère elliptique de son articulation ; il correspond à tout syllogisme incomplet, l'une des deux prémisses ou la conclusion se trouvant sous-entendue. Christian Plantin le définit en écrivant :

On donne deux définitions de l'enthymème. Selon l'une, un enthymème est un syllogisme se développant à partir de prémisses probables. Selon la définition courante dans le domaine argumentatif, un enthymème est un syllogisme incomplet, dont une prémisses ou, plus rarement, la conclusion est omise...³⁰⁵.

Gilles Declercq développe une théorie *psycho-esthétique* de l'expression enthymématique. Dans un principe de brièveté et de vivacité, l'ellipse sert à marquer un décalage entre la langue et la pensée ; le locuteur énonce la première proposition d'un syllogisme dont les propositions se formeront plutôt en pensée qu'en discours : le but est de se faire entendre sans jamais ennuyer. Gilles Declercq explique :

³⁰⁴ Les prémisses dans le syllogisme se qualifient de « majeure » ou de « mineure » selon les termes qu'elles contiennent. Pour que le syllogisme conserve sa rigueur, il ne doit comporter aucune proposition sous-entendue ; il doit également reposer sur des propriétés purement formelles ; leur présence est une exigence majeure : 1) les propositions sont affirmatives, presque toujours universelles ; 2) les termes dans les propositions occupent une place déterminée. La complexité des règles du syllogisme le rend très peu usité (pour les règles du syllogisme, voir CHENIQUE, François. *Éléments de logique classique*. Op.cit., p.209).

³⁰⁵ PLANTIN, Christian. *Essais sur l'argumentation*. Op.cit., p.177.

Le caractère elliptique de l'énoncé enthymématique procure du plaisir à l'esprit de l'auditoire par un double processus de perfection du sens et de satisfaction de l'auditeur. [...] ce postulat psychocognitif fonde l'universalité du schème argumentatif dont l'efficacité repose sur un principe conjoint d'intelligibilité et de vivacité. Intérêt et attrait du raccourci que constitue l'enthymème ; intensité focalisée du sens à visée persuasive qui définit le processus argumentatif, et qui inscrit dans l'activité persuasive l'arsenal rhétorique des passions³⁰⁶.

Gilles Declercq rappelle que dans la théorie de Port-Royal tout un chapitre est consacré par Arnauld et Nicole à l'enthymème (III, 14). Il précise que l'enthymème tel que l'on définit illustre bien le rapport entre la logique et la linguistique. Dans la théorie de Port-Royal, l'imperfection logique de l'enthymème se transforme en perfection psychologique.

- dans un sens *cognitif*, le sens résulte de la coopération interactive de l'auteur et du lecteur ;
- dans un sens *esthétique*, l'enthymème est la source du plaisir de lecture : l'enthousiasme *herméneutique* consiste à trouver le sens de l'énoncé, donc à participer d'une façon spontanée et euphorique dans l'achèvement de la réalisation artistique.

Basé sur des *vraisemblances* et non pas sur le vrai et l'immédiat, l'enthymème se définit par la nature même de ses prémisses, et diffère du syllogisme scientifique. Pour Georges Vignaux : « L'enthymème diffère du syllogisme en ce qu'il dégage une conclusion à partir de prémisses simplement probables. En conséquence, ce qu'il infère, ce sont les causes des effets et non les effets des causes »³⁰⁷.

L'enthymème représente la forme du raisonnement pratique, les termes qu'il comporte sont moins nombreux que ceux dans le syllogisme. Basé essentiellement sur l'implicite, son impact sur le lecteur ne devient que plus grand. La prémisses majeure est sous-entendue ; parce que, énoncée, elle perdra sa force persuasive ; il est de même pour la conclusion.

Dans l'enthymème, une prémisses fait défaut. L'omission de la prémisses se fait parce qu'elle est bien connue du lecteur.

- Suite à une manœuvre réussie, la conclusion se présente comme une loi incontestable comme nous pouvons le remarquer dans l'exemple suivant :

³⁰⁶ DECLERCQ, Gilles. 2004. *Schémas argumentatifs et culture oratoire : l'exemple de Jean RACINE*. In DOURY Marianne et MOIRAND Sophie. Presses de la Sorbonne nouvelle. p. 148.

³⁰⁷ VIGNAUX, Georges. *Le discours acteur du monde*. Op. cit., p.29.



Figure122. Walou à l'horizon. p. 40

Dans la deuxième vignette, le regard est amené selon des lignes de perspective vers l'arrière de la scène où se tient Zina. On peut bien penser que le pronom personnel « vous » désigne les deux personnages que montre l'image, la voix venue d'un hors-champ intervient pour préciser la signification du déictique (vous = Bouzid et l'argent).

- La prémisses manque dans l'énoncé suivant, la conclusion se base sur ce que le lecteur connaît à propos de son propre vécu.



Figure123. Tout va bien « People »

Le journal que tient le personnage est vidé de tout contenu sauf du mot « hier » : l'absence du référent ne le rend que renforcé.

- Bouzid en colère juge qu'il était trop bon avec sa femme ingrate et décide de changer cette conduite, une fois il réussit à la trouver.



Figure124. Zid ya Bouzid t2 « Ckouné kidnapi zina diali ? ».p.28

- Des non-dits ponctuent le discours des personnages.



Figure125. Tout va bien

Dans l'exemple, l'angle de prise se déplace vers l'oblique permettant de voir de côté les personnages. L'auteur essaie de renforcer l'effet affectif; les particularités génériques lui

permettent de réussir ses intentions communicatives. Thierry Groensteen souligne un point très important :

Cette opération logico-déductive atteint quelquefois un certain degré de complexité. Mais le plus souvent, le dessinateur s'emploie à rendre son découpage le plus fluide possible de sorte que la reconstitution s'accomplit sans difficulté dans l'esprit du lecteur, sans même qu'il ait besoin d'y réfléchir consciemment³⁰⁸.

Dans la création du *syllogisme rhétorique*, l'auteur s'intéresse à ce que pense le lecteur. La valeur déductive de l'enthymème est concrète ; il naît d'une présentation, son acceptabilité par le lecteur est un point primordial. Il s'agit en effet d'un raisonnement public dont le maniement procure la persuasion affective. Si l'enthymème est un syllogisme imparfait, c'est justement parce qu'il laisse au lecteur le plaisir de reconstruire la partie manquante. Par cette suppression d'une partie du syllogisme, l'auteur interpelle directement l'intelligence du lecteur : plus court, le discours ne devient que plus fort, que plus vivifié.

L'argumentation affective prend des formes concrètes grâce à la diversité des données textuelles. Le maniement de l'enthymème ne se réduit pas uniquement aux contenus propositionnels et aux opérations de déduction ; le sens de la structure syllogistique sous-jacente réside précisément dans l'échange avec le lecteur. Ceci exige une prise en compte continue de la doxa partagée.

III.2. L'induction

L'induction est la seconde opération du raisonnement, à l'intérieur de la BD, elle possède une valeur et se manifeste à travers des formes logiques précises.

III.2.1. Définition de l'induction

Pour définir l'induction, François Chénique écrit :

L'induction est l'argumentation dans laquelle l'esprit humain s'élève de connaissances moins générales, voire particulières, à une connaissance plus générale : Le fer, le cuivre, l'argent, etc. sont des métaux et conduisent bien la chaleur donc tous les métaux conduisent bien la chaleur³⁰⁹.

³⁰⁸ GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée mode d'emploi*. Op. cit., pp.24-25.

³⁰⁹ CHENIQUE, François. *Éléments de logique classique*. Op.cit., p.196.

Si la déduction est le raisonnement qui consiste à partir du général vers le particulier, le raisonnement inductif, lui, adopte la direction inverse³¹⁰, consistant à inférer une règle générale, ou règle *inférentielle*, à partir d'éléments communs propres à différentes informations³¹¹.

L'induction suppose le choix d'un ou de plusieurs exemples à travers lesquels sont perçus les signes d'une règle générale. La règle peut s'établir à partir d'un recensement des éléments d'un ensemble ; ce recensement possède le statut de preuve et persuade du vrai. Le raisonnement inductif même lorsqu'il n'est pas complet, permet de procéder par généralisation, à partir d'une série d'observations. Il se présente comme un mouvement de pensée allant du particulier au général. Des conclusions sont tirées des cas précis. Quoique l'induction soit délaissée aussi bien par les théoriciens de la logique formelle que par les théoriciens de l'argumentation tel Perelman, elle reste toujours une ressource argumentative d'une force justificative puissante : le cas particulier fonde souvent des valeurs ou/et des conduites générales.

III. 2.2. L'appel aux faits

Le raisonnement inductif s'appuie sur les faits, qui décrits ou narrés, constituent l'objet d'inférences et conduisent à l'idée ou à la règle. Claude Cazenabe écrit : « Issue du courant logique et cartésien de pensée, l'induction suppose une chaîne de faits reliés par des causalités, des conséquences, donc une sorte de chronologie linéaire induisant une compréhension du monde »³¹².

La narration puise sa force persuasive d'un ensemble d'éléments : la chronologie, les faits précis, la sélection des détails, les articulateurs logiques (d'abord, ensuite, enfin...).

- La valeur persuasive de la narration dépasse le poids des faits bruts.

³¹⁰ Selon J.-M ADAM le modèle du mouvement argumentatif est « exemplairement réalisé par l'induction (Si p alors q] et par le syllogisme (avec sa variante incomplète propre au discours ordinaire : l'enthymème). »(ADAM, Jean- Michel. *Les textes types et prototypes*. Op. cit., p. 111).

³¹¹ GODEFROID, Jo. *Psychologie: Science humaine et science cognitive*. Op. cit., p. 405.

³¹² CAZENABE, Claude. 2003. *La formation interculturelle. Un projet existentiel de réciprocité*. Paris. L'Harmattan. Coll. Histoire de vie et formation. p.204.



Figure126. Tout va bien

Dans l'exemple ci-dessus, nous remarquons que le discours est mis en exergue grâce à la couleur dont la valeur, comme l'affirme Gérard Betton, est extrême dans la narration. En utilisant ce procédé, l'auteur imprime des sentiments et accroît des impressions ; il agit sur l'esprit, renforçant certaines connotations. La *couleur* joue un grand rôle dans la progression de l'action et la création de l'atmosphère psychologique³¹³.

Pour renforcer la force d'une description ou d'une narration, l'auteur doit savoir abréger des éléments ou au contraire évoquer dans le détail certains faits. Le but est de tenir en haleine le lecteur. La *narration* possède une réelle vigueur persuasive ; elle inscrit les faits. Ceux-ci possèdent le poids de preuve et de témoignage. Ils se veulent des explications et constituent des éléments rationnels qui provoquent l'émotion et mobilise des charges affectives. Leur rôle d'éléments de preuve est dicté par le type de culture dominant dans la société.

- Dans la BD, les faits font l'objet de déformations et de manipulations : l'auteur se sert du pouvoir des mots pour les modifier.
- Bouzid trouve le prix de la viande exorbitant, sa colère ne tarde pas à faire face.

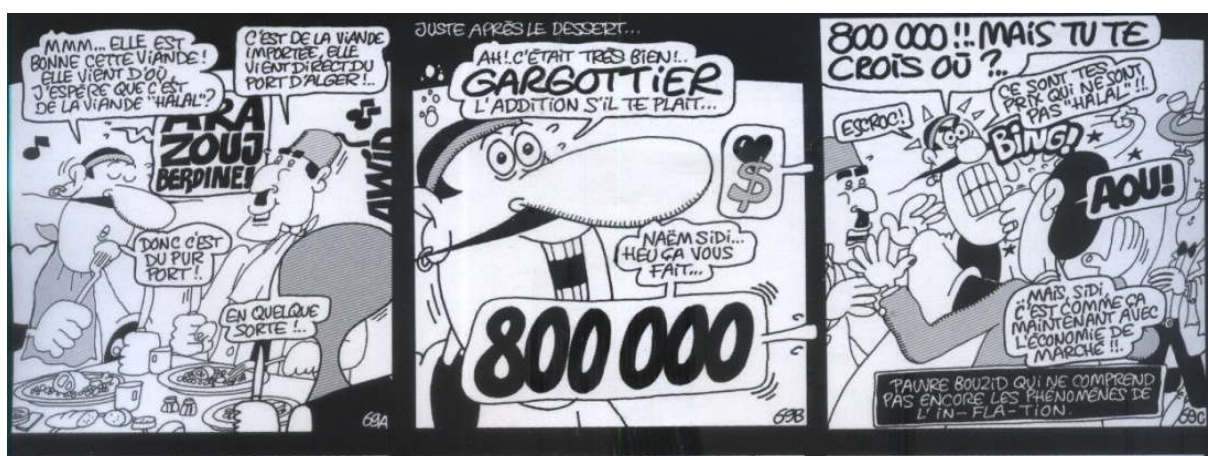


Figure127. Walou à l'horizon. p. 30

³¹³ BETTON, Gérard. 1983. *Esthétique du cinéma*. Paris. Presses universitaires de France. Coll. Que Sais-je? p.6.

- Les faits renvoient à des données variées ; leur présentation devient possible grâce à l'affirmation de l'auteur :

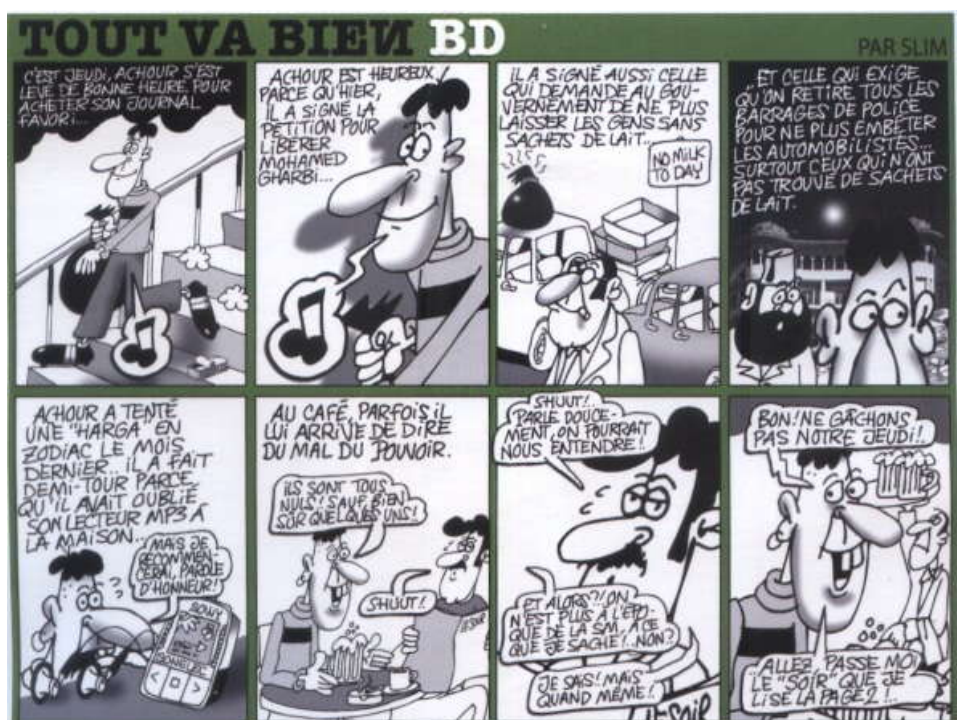


Figure128. Tout va bian

- Les faits se relatent également par le biais du discours des personnages ; le commentaire traduit leurs idées et surtout leur affectivité.



Figure129. Bac La boîte à chique

Dans la BD, le non-sens est l'un des moyens rhétoriques utilisés.

- L'auteur fonde l'argumentation sur des chiffres.



Figure130. Zid ya Bouzid t2 « Dorémi fakou !... » p.41

Les données chiffrées renforcent les assertions : les témoignages des rapports sur les faits suscitent les émotions. L'argumentation devient efficace en utilisant ces deux composantes.

La règle générale tire son explication et son efficacité de l'exemple et du particulier. L'induction consiste à partir de cas précis pour arriver à l'universel ; le passage s'effectue d'un particulier à un autre particulier par un procédé de généralisation. L'auteur évoque des expériences concrètes *vraisemblables*. L'exemple peut être un mot, un ou plusieurs faits et leur récit. Georges Vignaux souligne la valeur de l'exemple.

L'exemple, comme mode de raisonnement, va donc correspondre aux formes rhétoriques ordinaires du syllogisme en ce qu'il permet effectivement - on vient de le voir - d'appliquer des conclusions générales à des cas particuliers³¹⁴.

- La scène se passe dans un journal, l'exemple est celui du rédacteur en chef qui défend aux journalistes de traiter certains sujets tabous.



Figure131. Bac La boîte à chique

³¹⁴ VIGNAUX, Georges. *Le discours acteur du monde*. Op. cit., p.29.

Le recours à l'exemple est une démarche dont se sert l'auteur pour appuyer un constat ; ceci permet de mieux comprendre les faits évoqués. Selon Lionel Bellenger³¹⁵, le recours à l'exemple reste crucial dans la production et la justification des énoncés, il permet la transposition de ce qui est connu au plan de l'inconnu ou au moins du bien connu. Le rôle de l'analogie est important dans les argumentations où un précédent est mis en avant ; où le cas présent se rapporte à un cas typique ; enfin où l'auteur propose un modèle à éviter. Il permet de dénoncer certains faits.

- L'auteur se sert de l'argumentation pour dénoncer des coupables.



Figure132. *Tout va bien*

L'argumentation se base sur la valeur inductive de l'exemple, lequel s'appuie sur la valeur des éléments représentés, son évocation suffit à déclencher le mécanisme d'*inférence*. L'auteur emploie des *stéréotypes* fondés sur des valeurs sociales et culturelles : l'explication d'un fait se réalise par son intégration à un système de représentations. L'apparition de l'induction par l'exemple est employée souvent pour ironiser certains comportements.

L'argumentation par induction permet de généraliser des constats ; grâce à ce procédé, il devient possible d'introduire des énoncés qui vont constituer des bases pour d'autres argumentations. L'exemple perdra son effet s'il ne réussit pas à engendrer sa propre extension, et à suggérer d'autres identiques³¹⁶.

III. 2.3. Le raisonnement causal

La notion d'argumentation se rattache à celle d'explication. L'argumentation causale se présente généralement comme une réponse à une question, une explication des données.

³¹⁵ BELLENGER, Lionel. 1988. *L'Argumentation - principes et méthodes*. Paris. Editions Sociales Françaises (ESF). pp. 18-19.

³¹⁶ La persuasion produite par l'exemplum est moins forte que celle créée par l'enthymème, celui-ci d'une force violente, constitue une preuve irréfutable.

- L'auteur établit une relation causale, il montre l'existence d'un rapport causal entre deux faits différents. Reconnaître les causes d'un phénomène reste très important, cela incite le lecteur à réfléchir.

Le ton humoristique est très apparent dans l'exemple suivant :



Figure133. Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa ». p.7

- Des faits divers expliquent la joie de Achour :



Figure134. Tout va bien

- La cause est parfois une contrainte extérieure qui dicte une certaine conduite : la panne de téléviseur oblige Bouzid et Zina à aller chez les voisins.



Figure135. BENDIR n°4. 2011. Une aventure peu connue de Bouzid.p.12

En bande dessinée comme le montre l'exemple ci-dessus, le texte se rapproche du dessin par son aspect visuel (sa forme, sa couleur, sa taille...). Le visuel devient porteur des significations que le textuel ne peut fournir à lui seul.

- Le lien causal joue un rôle principal dans l'acte argumentatif. Deux passages sont à remarquer :
- de la cause vers l'effet :

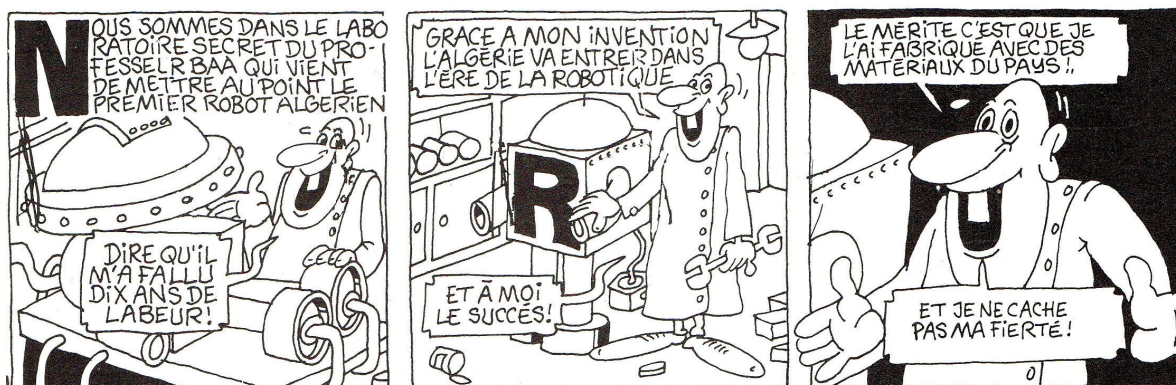


Figure 136. *Il était une fois rien « Robotique »*. p.9

- de l'effet vers la cause.

Depuis, Ammi Cmac est malheureux car il ne peut plus garer devant le parti sans risquer un sabot. (*Il était une fois rien*. Ammi Cmac, p.27)

- L'argumentation causale se construit souvent à partir d'un ensemble de signes. Par une accumulation de détails, la conclusion devient quasi certaine : le raisonnement porte l'attention sur les raisons qui établissent les faits. L'auteur exploite la relation causale présumée par l'argumentation ; il met en exergue les conséquences négatives d'un fait afin de parvenir à le critiquer. La loi causale devient une loi de passage dans les argumentations.
- Zina sait très bien quel langage tenir dans les bureaux.



Figure 137. *Walou à l'horizon*. p.36

La logique de l'intrigue montre que la secrétaire est regardée par Zina. Dans la BD, ce que l'image laisse voir est relié de diverses manières au regard de certains personnages dans la fiction dont la place, les arrêts, la direction des déplacements et des regards, ajoutés à l'agencement de l'échelle des plans, constituent des informations narratives indispensables dans l'interprétation de la BD.

III.2.4. Argumentation par définition

Dans l'argumentation, la définition se présente comme un jugement qui porte sur un fait pour l'expliquer. Le but serait de frapper les esprits, et tourner en dérision certains comportements. Dans la BD, la définition sert de prémisse à une déduction, et permet de présenter une démonstration causale. Selon Lionel Bellenger, parce qu'il établit des évidences, le procédé alimente la force persuasive du message³¹⁷.

Par l'argumentation par définition, l'auteur insiste sur les caractères intrinsèques du défini, sur ses traits essentiels. Le choix de ce type de raisonnement est précis : énoncer un jugement de valeur. La définition devient argumentative et consiste à exprimer en quelque sorte une prise de position vis-à-vis de l'objet défini. L'auteur manifeste une prise de position, une réaction d'entraînement ou de rejet. Patrick Charaudeau affirme :

Dans le cadre d'une argumentation, la définition est utilisée à des fins stratégiques. Même dans le cas où il ne s'agit pas d'une véritable définition (elle se donne l'apparence d'une définition), elle sert à produire un effet d'évidence et de savoir pour le sujet qui argumente³¹⁸.

- La définition, s'appliquant à une personne, vise à fixer une catégorie de ressemblance.



Figure138. Il était une fois rien « Les mandataires ». p.57

³¹⁷ BELLENGER, Lionel. *L'Argumentation - principes et méthodes*. Op. cit., p.36.

³¹⁸ CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression*, Op. cit., p. 821.

- Dans *Yabon banana* (p.40), Slim explique les règles d'un jeu :

Mais le yabon... Qui ne connaît ce jeu fantastique qui égayait nos longues soirées d'hiver ? Ensuite et c'est là tout le charme du jeu, il faut essayer de la ressortir. Plus le jeu est long plus elle a le temps de mûrir ! Pour que ce jeu soit plus attrayant il faut être plusieurs. (Yabon banana ...p.40)

- L'argumentation repose parfois sur la définition d'une situation par énumération des traits qu'elle comporte. La situation se présente alors comme fatale, aucune échappatoire n'est laissée au sujet.

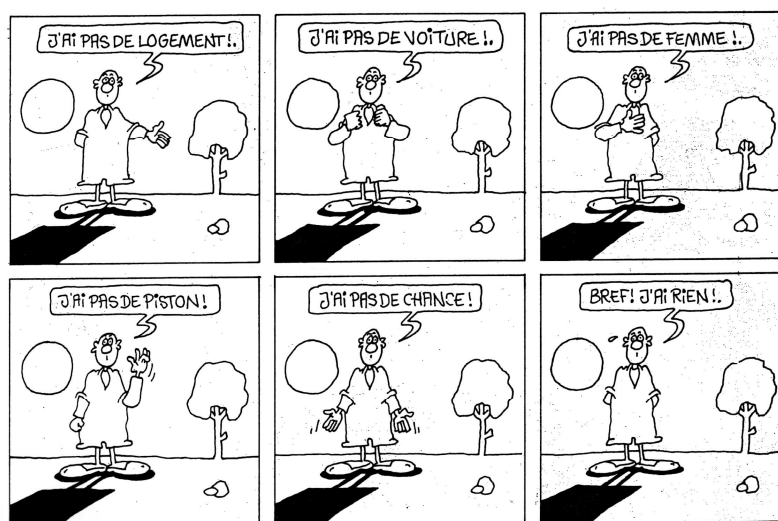


Figure139. Il était une fois rien « J'ai rien ». p.43

- Définir une notion revient à citer ses traits distinctifs :



Figure140. Il était une fois rien « Publicité ». p. 60

La désignation procède toujours sous certains points de vue subjectifs, de ce fait, la définition devient un acte argumentatif qui présuppose des engagements *affectifs*. Elle renvoie presque toujours à une série de stéréotypes qui orientent le discours. L'auteur attache des prédicats aux êtres ; les mécanismes de désignation, qu'il place dans le discours, dissimulent des non-dits. Par leur présence, ils servent à renforcer les conclusions. La reconstruction et le réemploi du signe linguistique caractérisent une visée argumentative : refusant d'assumer la responsabilité de ses dires, l'auteur ne cesse de solliciter la participation affective de son lecteur.

IV. La cohérence et la contradiction dans la BD

La cohérence et la contradiction sont deux concepts d'une importance majeure dans la construction de la BD, nous proposons de les expliquer dans ce qui suit de l'étude.

IV.1. La cohérence dans la BD

La cohérence est le critère définitoire du discours par excellence, Anne Reboul et Jacques Moeschler insistent sur sa valeur. Ils précisent qu'une séquence de phrases ne peut considérée comme discours que si elle est cohérente³¹⁹, ils ajoutent que la cohérence du discours est assurée grâce à la présence de quatre méta-règles qu'on peut résumer dans les points suivants³²⁰:

- I. Méta-règle de répétition : dans son développement linéaire, le discours comporte des éléments récurrents ; l'auteur introduit un objet ou un individu, et continue à parler de ce même objet ou individu.
2. Méta-règle de progression : le développement du thème est accompagné d'un apport sémantique qui ne cesse de se renouveler ;
3. Méta-règle de non-contradiction : l'auteur n'introduit aucun élément sémantique allant à l'encontre du contenu posé ou que présupposé par une occurrence antérieure.
4. Méta-règle de relation : le discours dénote des faits reliés dans le monde représenté.

En effet, dans toute langue donnée, il faut appliquer un ensemble de règles pour aboutir à l'organisation des unités discursives. La reconnaissance de la cohérence s'effectue grâce à certains éléments appelés marques de cohésion et qui relèvent de différentes catégories : 1) les pronoms, les descriptions définies, les SN démonstratifs qui correspondent à des anaphores

³¹⁹ REBOUL, Anne. MOESCHLER, Jacques. 2005. *Pragmatique du discours*. Paris. Armand Colin. Coll. Linguistique. p.60.

³²⁰ Idem., p.61.

discursives, 2) les ellipses, 3) les connecteurs pragmatiques, 4) les temps verbaux. Les marques de cohésion manifestent la présence de relations discursives entre les contenus ; leur emploi souligne le plus souvent la cohérence du discours³²¹.

Selon Aron Kibedi-varga, la cohérence du texte consiste dans ce qu'il présente comme connu, compréhensible ; dans ses termes : « On n'établit pas de liens entre entités absolument hétérogènes : la cohérence mise sur le connu, l'unité du texte est garantie par ce qu'il nous offre comme familier »³²².

La cohérence établit un rapport entre deux ou plusieurs signes linguistiques, facilitant de la sorte la compréhension. Elle peut relever d'un ordre *linguistique*, ou *culturel*, si le rapport qui assemble les divers éléments présente une structuration hiérarchique³²³. Aron Kibedi-varga avance :

Le texte se compose en général d'unités linguistiques nombreuses qui sont réunies selon certains principes de cohérence. La cohérence est la notion de base de toute théorie du texte. Il faut distinguer deux types de cohérence, la cohérence linguistique et la cohérence culturelle³²⁴.

Dans ce deuxième chapitre, nous avons décelé des formes variées du raisonnement affectif. L'argumentation comporte des rapports diversifiés qui s'articulent en harmonie parfaite avec l'objectif visé. Pour influencer son lecteur, l'auteur se sert de différents arguments, qui insérés dans le discours, constituent des moyens appropriés à une fin ; leur organisation en faisceau fait preuve de la solidité de la thèse, assurant à la BD sa cohérence.

À différents endroits de cette étude, nous avons montré que les albums du bédéiste sont une illustration parfaite du principe de *discontinuité* ; ils constituent des fragments qui se rassemblent sans le respect d'aucune attache logique apparente. Or, il faut prendre en considération un point très important : l'autonomie du fragment n'est qu'illusoire ; car chaque élément appartient à cette totalité qui est l'album, chaque partie rejoint l'ensemble. Tout en paraissant présenter une nouvelle perspective, le fragment ne fait que renforcer la thématique initiale. Jean Ricardou montre que :

La multitude des éclats se lit alors comme une mosaïque éparse dont il importe d'obtenir le remembrement. Tout nouvel éclat s'investit donc dans le jeu selon un procès contradictoire : ajout

³²¹ Selon Anne Reboul et Jacques Moeschler, cette question pose problème en sciences du langage et continue à être discutée. (*Pragmatique du discours*. Op.cit., pp. 62-69).

³²² KIBEDI-VARGA, Aron. 1989. *Discours, récit, image*. Liège /Bruxelles. Pierre Mardaga. p.21.

³²³ Idem., p.21.

³²⁴ Ibid., p.20.

d'un élément, il peut éventuellement former un lien nouveau ; interrompant, par sa venue, l'élément précédent, il en provoque la rupture³²⁵.

Maillon dans une seule chaîne, quoique isolé des autres, chaque *fragment*³²⁶ présente cette fonction de consolider les éléments de l'ensemble, leur apportant richesse et éclaircissement.

Dans la BD comme le confirme Thierry Groensteen, les éléments sont conçus dans une cohérence : « Chaque case a été composée en fonction de cette cohérence préméditée. Cette notion de préméditation est essentielle : une séquence n'est jamais le résultat d'un bout-à-bout aléatoire, mais toujours le produit d'une construction réfléchie »³²⁷.

La forme fragmentaire multiplie les connotations : l'opacité du contexte qui entoure chaque éclat ajouté crée des effets de sens en perpétuel renouvellement. La BD conserve sa cohérence logique, seulement, cette logique est d'un type très particulier. Nous constatons à plusieurs endroits du corpus que l'auteur avance des propos que nous pouvons qualifier d'*illogiques*. Le concept présent à l'intérieur de la BD et auquel il faut faire attention est bien celui de *contradiction*.

IV.2. Le concept de contradiction dans l'écriture affective

La *contradiction* occupe une large place dans le raisonnement dialectique ; il s'agit d'un concept clef que les logiciens ne cessent d'employer dans leurs contributions. La logique classique considère la *contradiction* comme un mode d'opposition des propositions. L'effet affectif résulte le plus souvent d'une violation du *principe de réalité*, la logique affective se trouvant en dehors des normes usuelles. L'auteur invente une histoire drôle ; il crée un monde dont le fonctionnement est inhabituel. Les valeurs de référence diffèrent de celles du monde réel. Sous la plume de Jean-Pierre Goldenstein :

³²⁵ RICARDOU, Jean. [1973] 1990. *Le Nouveau Roman suivi de Les raisons de l'ensemble*. Paris. Seuil. p.76.

³²⁶ À l'intérieur de l'album, le fragment présente certains traits permettant de le définir ; les critères à prendre en considération dans son étude demeurent : la relation avec le tout, l'opposition au système et le fait de se constituer comme une marque générique. En effet, le fragment se reconnaît par son détachement de l'ensemble dans lequel il participe organiquement, toutefois, il n'est pas le morcellement de l'ensemble. C'est un langage particulier ; une forme spécifique d'écriture qui ne se définit pas nécessairement par rapport à une totalité divisée. Chaque élément est complémentaire à l'égard des autres. Il est choisi relativement à la place qu'il doit occuper ; son fonctionnement demeure relatif au nœud des fils dramaturgiques et idéologiques.

³²⁷ GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée mode d'emploi*. Paris. Les impressions nouvelles. p. 35.

Contradiction interne, refus d'une représentation naturaliste du monde, utilisation du doute, critères de pertinence adoptés en fonction de La matérialité de la lettre, tous ces procédés sont communs à la plus grande partie de la production scripturale moderne³²⁸.

Les exigences de la dramaturgie font que la *maxime de qualité* devient inopérante. L'auteur offre des jeux divertissants avec les contradictions, et joue avec tous les cas possibles de dissimulations, d'erreurs d'interprétation : éléments inhérents à la nature même du discours argumentatif. La question de cohérence passe donc au deuxième niveau, ce qui compte le plus est bien la réussite du processus de persuasion. Cette idée est confirmée par Georges Vignaux :

Il s'ensuit que tout discours se voit contraint de respecter des « rhétoriques », au sens de l'agencement des moyens de persuader et cela en regard d'auditoires qu'on a souci de cerner au préalable...Les problèmes de cohérence voire de « vérité » passent ainsi au second plan³²⁹.

L'*incongruité* affective relève d'un ordre singulier : elle se crée par l'association d'univers *contradictaires*. Dans la BD, l'auteur raconte des faits ; il met en scène des personnages et décrit un héros fictif. La fiction laisse libre cours à l'*irrationnel* ; elle fait pénétrer dans un ordre du monde où l'explication des phénomènes échappe à la rationalité habituelle. La fin de l'histoire est conçue de façon à créer surprise et désarroi chez le lecteur ; celui-ci est tiré vers la chute de l'histoire qu'il ne peut deviner. Deux exemples nous permettent d'expliquer cette idée :

- 1) Dans *khobz* (Il était une fois rien. p.59), Mimoun entreprend d'élever une poubelle qui, à la fin, finit par le dévorer.
- 2) Dans *Landing* (Idem. p.16), les personnages se trouvent dans une situation critique : la scène se passe dans le ciel, au bord d'un avion qui risque de tomber.

³²⁸ GOLDENSTEIN, Jean-Pierre. 1999. *Lire le roman*. Bruxelles. De Boeck & Larcier. Coll. Savoirs en pratique. p.23.

³²⁹ VIGNAUX, Georges. *Le discours acteur du monde*. Op. cit., p. 37.

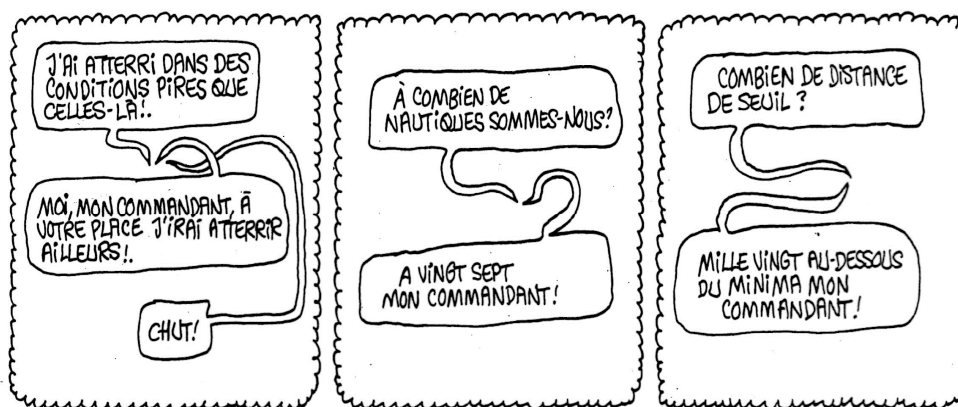


Figure141. Il était une fois rien « Landing ». p.16

Pour se tirer de la situation critique où ils se trouvent, le commandant de bord ordonne de mettre les portes sur « manuel » et propose une inversion de poussée. À la fin de l'histoire, les deux personnages se proposent d'aller prendre un petit café, très contents d'avoir accompli à merveille leur mission.

L'auteur passe de la signification plus ou moins évidente à une autre plus ou moins inattendue ; la chute de l'histoire drôle consiste à proposer un énoncé ou un acte absurde. Le non-sens possède toutefois sa propre logique ; il répond à des règles conventionnelles, car comme le remarque Robert Benoyoun :

Ce que ne possède pas le nonsense, en définitive, c'est la Raison, ou ce qu'on nomme Sens commun [...]. Ce qui ne l'empêche nullement de disposer d'une logique particulière [...] Le nonsense ne participe en aucun cas d'un défaut de signification [...] il en possède une, toujours, et pour plus mystérieuse, pour moins perceptible, parfois des plus profondes³³⁰.

La fiction se construit des normes ; leur sens dépend en grande partie de l'effet affectif que l'auteur veut produire³³¹.

IV.3. Le non-respect des maximes conversationnelles

Dans l'analyse de la communication, Grice insiste sur la rationalité de l'échange communicatif³³² ; les maximes conversationnelles sur lesquelles le théoricien met l'accent, correspondent à des normes qu'il faut respecter afin de maintenir l'organisation rationnelle du

³³⁰ BENOYOUN, Robert. 1984. *Les Dingues du nonsense De Lewis Carroll à Woody Allen*. Paris. Seuil, coll. Points. pp. 17- 18.

³³¹ Dans un article consacré aux histoires drôles, Jean-Charles Chabanne définit la cohérence particulière de l'incongruité, il précise que la justification de celle-ci se fait relativement au contexte. (CHABANNE, Jean-Charles. [1988] 1990. T 2 : *Apport de l'analyse textuelle à l'étude psycho-génétique d'un corpus d'histoires drôles* in Actes du Colloque International sur L'humour d'expression française. Paris. Z'Éditions. pp.31-40).

³³² GRICE, Paul. 1979. « Logique et Conversation », *Communications*, no 30, p.57-72.

discours. Jacques Moechler écrit : « Ces normes sont qualifiées par Grice de conversationnelles, mais elles relèvent en fait d'une conception rationaliste de la conversation »³³³. Toutefois, pour des raisons précises, ces maximes peuvent être violées, Jacques Moechler explique la raison de cette violation : « Les maximes conversationnelles de Grice correspondent à des normes, qui ont pour propriété d'être respectées ou violées, le respect et la violation expliquant tous deux le mécanisme d'accès à l'implicite »³³⁴.

Le viol des maximes conversationnelles est très apparent dans les albums de Slim ; leur non-respect est la source même de l'affectivité. Le contrat de communication explique l'*incohérence* logique sur laquelle se base le monde possible. Dans les termes de Frédéric Pomier :

Bien sûr, la liberté graphique extraordinaire du dessinateur lui permet de représenter l'irreprésentable, l'absurde, l'illogique, et même ce qui relève de l'« inquiétante étrangeté » (*Unheimlich*) freudienne. Mais, surtout, la bande dessinée est seule à même de refléter les caractéristiques elliptiques comme l'alternance permanente entre réalisme et fantaisie, spécifiques du rêve »³³⁵.

L'irrationnel et l'absurdité sont les caractéristiques inhérentes à la BD, l'auteur les exploite à des fins de communication ; la violation ouverte et délibérée de la maxime de vérité engendre un monde complètement nouveau.

- Sil Miloud est récompensé pour le simple fait qu'il appartient à ce monde contradictoire de Slim.



Figure142. *Tout va bien* « La villa de M.Garcia »

³³³ MOESCHLER, Jacques. 1985. *Argumentation et conversation Eléments pour une analyse pragmatique du discours*. Paris. Hatier-credif. p.43.

³³⁴ Idem., p. 43.

³³⁵ POMIER, Frédéric. 2005. *Comment lire la bande dessinée?*. Paris, Klincksieck. p. 102.

- La fuite des cerveaux est un problème que Slim n'oublie pas d'évoquer dans ses albums : le bédéiste présente des indications qui ne peuvent relever que de son imagination toujours à la recherche de l'exceptionnel.



Figure143. Tout va bien

- Les deux boxeurs décident de se réconcilier et d'adresser leurs coups à l'arbitre.



Figure144. Zid ya Bouzid t2 « Ckouné kidnapi zina diali ? ».p. 23

(Fel galb=dans le cœur)

Le recours à la fiction permet, par des mises en scène, de créer des situations d'où surgit une *incompatibilité* ; par cette technique argumentative, agissant à l'encontre du *prévu*, le personnage énonce des propos que l'on juge inacceptables. La *maxime de relation* porte sur la pertinence des actes et propos ; en transgressant cette maxime, le bédéiste produit l'effet affectif et l'intensifie. L'*impertinence relationnelle* est la source de la richesse des informations (directes et indirectes) contenues dans la BD.

La contradiction cause une forte émotion, elle constitue la source de l'effet humoristique.

1) Slim crée une situation comique où l'ordre est renversé : la mère de Zina punit son mari pour avoir frappé sa fille.



Figure145. Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa ». p.10

2) Le père de Zina est très content que le concours soit difficile, aucun des deux candidats ne pourra réussir et Zina ne se mariera jamais.



Figure146. Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa ». p.11

Les exemples enchâssent une (auto-)réfutation : l'affirmation qu'ils contiennent est une contrevérité. La connaissance du contexte culturel et social algérien permet de déceler le ton ironique qui les colore.

Selon la loi de quantité, la contribution doit contenir autant d'information qu'il est nécessaire, l'auteur transgresse cette loi. L'emploi de l'ellipse et de l'allusion demeure fréquent dans la BD. Le personnage dit trop ou peu par rapport au prévu.

- Ce *trop* s'annonce comme le signifiant d'une agitation psychologique.



Figure147. Tout va bien

Selon Anne Ubersfeld le flux de paroles et l'excès informationnel constituent une information en soi³³⁶.

L'absurde émane d'un non-respect continu des maximes conversationnelles; l'auteur l'utilise pour construire un monde tout à fait nouveau, ceci constitue la base de l'affectivité dans la BD. Le *mensonge* se transforme en outil dramaturgique, en acte fondamental dans la situation d'énonciation; le plaisir du lecteur est de discerner le non-dit, de reconnaître le mensonge des énoncés et de l'apprécier.

- Les déclarations des personnages produit un arrêt du jugement moral.



Figure148. Walou à l'horizon. p.27

³³⁶ UBERSFELD, Anne. 1996. Lire le théâtre (t III) Le dialogue de théâtre. Paris. Éditions Belin. p.81.

- Bouzid ne finit pas de tomber dans les embarras, cette fois-ci c'est bien le piston qui va le sauver.



Figure149. Walou à l'horizon. p.27

Le bédéiste use des possibilités que lui offre la BD pour mettre en exergue certaines idées et souligner certains énoncés. Par des accélérations, ralentissements, condensations et expansions, la BD se procure un univers qui lui est propre et à travers lequel se déploie l'affectivité.

Conclusion partielle

A travers les albums de Slim, le dispositif rhétorique exprime le réel tout en se libérant de l'assujettissement de la logique classique ; la stratégie discursive consiste à ancrer l'événement dans le réel, tout en lui proposant une explication inattendue. Le pouvoir persuasif des opérations logiques est évident.

La BD possède donc sa propre logique : à l'intérieur de ce médium, la pensée se présente en complet désordre transgressant les normes de l'écriture usuelle. Or, à travers cette structuration désordonnée, la cohérence textuelle reste toujours présente. L'ordre se place sous l'empire de l'irrationnel et du discontinu. Le discours se construit de façon à atteindre un résultat précis selon la logique du texte fictif. Le code iconique rejoint l'écrit pour produire des significations et un univers fictif propre à cette réalisation artistique.

Dans la BD, Slim vise des valeurs abstraites qui se transforment en figures concrètes et sensibles. L'auteur sensibilise fortement le lecteur à propos des éléments relevés de son propre vécu. La logique affective repose essentiellement sur des connaissances communes ; son sens est puisé à partir de valeurs partagées. Le discours s'articule autour des préconstruits culturels (prémisses, représentations, topos). Le contrat de parole consiste précisément dans cette mise en scène qui propose au lecteur un assentiment à faire part dans ce monde d'insolite et d'affectivité.

TROISIEME CHAPITRE

**Personnage/lecteur/auteur : déceler
l'affectivité à des niveaux différents**

Introduction

Dans ce troisième chapitre, nous proposons de voir comment la composition hétérogène de la BD lui permet d'exprimer l'affectivité à des niveaux différents. Le caractère de la BD se construit par le croisement de dimensions subjectives diverses. Le discours affectif porte des valeurs et des intentions qui le singularisent ; il se transforme en moyen de mise en ordre des ressentis. En outre, la construction du monde fictionnel appelle un recours constant au vécu ; le percevoir c'est le mettre en parallèle avec le monde du lecteur, c'est discerner les frontières qui existent entre le « réel » et « l'irréel ».

À l'intérieur de la BD, le rôle de l'idéologie se perçoit au niveau du *récit* ; dans la conceptualisation que se font les personnages du monde, dans leurs programmes de persuasion réciproque. Leurs déplaisirs, leurs égarements, leurs perplexités et leurs rêveries font partie de la narrativité de la BD.

Dans ce chapitre, nous expliquons que la lecture de la BD suppose une participation affective de la part du lecteur. Des règles déterminent les attentes de ce dernier qui, censé reconnaître l'appartenance du texte à un genre, s'attend à certains éléments. L'expérience de *distance* reste attachée aux modalités affectives ; le ressenti devient une découverte, une prospection d'un autre monde. Le lecteur s'aventure dans le monde fictif, gardant toujours ses facultés de jugement. La jouissance qu'il ressent naît dans cette fuite vers l'émotion, dans cet intérêt accordé au personnage ; ceci s'effectue dans un cadre de lecture bien déterminé.

Le vrai sens du discours affectif échappe à l'immédiateté et à la transparence. L'évidence de l'image dépend de l'affectivité ressentie : la profondeur, les proportions, les contours du monde représenté sont recherchés dans un hors-champ que le bédéiste ne cesse d'évoquer. La structure de la BD et sa thématique se développent, toutes deux, associées à l'expérience affective. L'auteur fait part de sa subjectivité, utilisant différentes composantes narratives : il vit son œuvre, et à travers elle. Cette mutualité intime est inhérente à la création artistique. La révélation et la découverte atteignent parfois le summum de l'intensité affective. C'est ce que nous proposons d'élucider dans ce troisième chapitre.

I. L'affectivité au niveau du personnage

À l'instar de l'être vivant, l'être romanesque possède ses propres affects ; à travers le récit, un accès direct est donné au flux changeant de ses ressentis. L'activité psychologique ainsi représentée s'avère un témoignage direct de ce qui se passe dans la société : les personnages transmettent des idées et illustrent des valeurs.

I.1. La définition du personnage

Le mot *personnage* vient du latin *persona* qui signifie une « personne fictive mise en action dans un ouvrage dramatique, dans un poème narratif, un roman »³³⁷ ; par extension, le terme désigne le rôle que peut tenir un acteur. Dans l'analyse argumentative, la notion de personnage se rapporte à celle de référent : « [...] on peut considérer le personnage comme la métonymie et/ou la métaphore d'un référent et, plus précisément, d'un référent historico-social »³³⁸.

La définition du concept relève d'une répartition assez claire à l'intérieur de la BD : les personnages se répartissent selon qu'il s'agit du héros ou de personnages secondaires. Des personnages sans nom apparaissent également autour du héros pour consolider une idée et souligner un trait.

I.1.1. Les personnages secondaires

Dans la BD, les *personnages* se présentent comme des êtres fictionnels, accomplissant des actes successifs. Leur existence est virtuelle, puisqu'ils se construisent dans l'imaginaire du lecteur. Leurs affects sont ceux que leur prête l'auteur, leurs sentiments existent seulement par et dans le discours. Ils constituent un élément essentiel et fondamental dans la lisibilité de l'œuvre.

Outre la première répartition, une seconde se présente : dans la BD, les personnages se classent en deux catégories selon qu'il s'agit de : 1) personnages qui possèdent un modèle dans l'univers référentiel, 2) personnages « surnuméraires » par rapport à cet univers (c'est-à-dire, selon la terminologie de Eco, qui n'ont pas de correspondant dans la « réalité »).

Les personnages comme éléments narratifs se trouvent généralement corrélés au monde de la réalité ; pour Umberto Eco, certaines de leurs propriétés sont empruntées au monde de référence du lecteur, leur perception se fait presque toujours par référence à un au-delà du texte. Le théoricien écrit :

Le texte nous oriente donc, sauf indications contraires, vers l'encyclopédie qui règle et définit le monde « réel » [...] Ainsi, un monde narratif emprunte — sauf indications contraires — des propriétés du monde « réel », et, pour faire cela sans gaspillage d'énergie, il met en jeu des individus déjà reconnaissables comme tels, sans les reconstruire propriété par propriété³³⁹.

³³⁷ Dictionnaire Le Nouveau Littré. 2004. Édition Garnier.p.1008.

³³⁸ UBERSFELD, Anne. 1996. *Lire le théâtre (t III) Le dialogue de théâtre*. Paris. Éditions Belin. p.99.

³³⁹ ECO, Umberto. 1985. *Lector in fabula*. Traduit de l'italien par BOUZAHHER, Myriem. Paris. GRASSET. p. 168.

Les personnages possèdent des traits qui permettent de les reconnaître, dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, nous lisons : « Ces figures héroïco-romanesques, dont la bande dessinée, le cinéma répètent l'image, nous leur trouvons un aspect physique, une vêtue, des comportements, des attitudes mentales bien déterminées »³⁴⁰.

Les personnages ont des modèles dans le monde : ils forment des copies de ce que l'auteur voit dans la société.

- Dans l'exemple suivant, les personnages tous *corrompus*, reflètent le monde réel tel que Slim le ressent.



Figure150. *Tout va bien* « Sondage (remake) »

Un même modèle prête souvent des traits à des personnages différents ; la modification à laquelle procède le bédéiste au fur et à mesure qu'il élabore son œuvre rend le changement complet. Le bédéiste introduit les personnages dans son propre monde imaginaire, leur attribuant un rôle en fonction de l'équilibre général de la fiction. Omar Zelig atteste :

Un univers dont la règle, l'époque, le support exigent que même les personnages secondaires soient installés dans des rôles tranchés, aux traits forcément appuyés pour donner naissance à cette galerie d'affreux magnifiques : Sid Essadik, Ben Trust, Ben Frik, etc. Des méchants incarnant les propriétaires fonciers, les réactionnaires, la bourgeoisie nationale qui, comme chez Walt Disney, se doivent d'être particulièrement réussis pour créer l'effet contraste et comique³⁴¹.

³⁴⁰ Dictionnaire des genres et notions littéraires encyclopédia universalis et Albin Michel. 2001. Paris. p. 672.

³⁴¹ ZELIG, Omar. 2009. *Slim le Gatt et moi*. Edition Dalimen. p.57.

À l'intérieur de la BD, la liberté des personnages est incontestable ; livrés à l'imprévu de leur instant, ils accomplissent des actes qui ne cessent d'impressionner le lecteur. Le bédéiste désire conférer au réel une signification bien singulière ; afin d'atteindre son objectif, il ne cesse de transposer les personnages et les faits.

Pour accorder à l'histoire l'intérêt souhaitable, l'auteur anime les personnages, relie les épisodes entre eux, évoque le cadre dans lequel ils évoluent. Il organise le texte et le fonde sur des effets de contrastes et de symétries. Le *récit* éclate en lignes éparses : des fils d'intrigues diverses se trouvent entrecroisés.

Les personnages secondaires dans le récit supportent les traits du *héros*.

I.1.2. Le héros

Le héros est le personnage principal sur lequel se construit le récit ; c'est le personnage marqué par rapport à des personnages non marqués. Pour Philippe Hamon, la construction du héros se réalise grâce à des procédés structuraux internes à l'œuvre. Le concept désigne le « personnage mis en relief par des moyens différentiels »³⁴² ; « c'est le personnage au portrait plus riche, à l'action la plus déterminante, à l'apparition la plus fréquente, etc. »³⁴³.

Les fréquences d'apparition comme l'affirme Thierry Groensteen, attribuent au personnage sa valeur dans le récit :

Le récit en images est donc beaucoup moins discriminant que le texte littéraire. Pour insister sur un motif et le désigner comme plus important que d'autre, il faut sans doute que la caméra s'y attarde davantage ; mais, ce faisant, elle n'en produit rien qui soit équivalent à une description. Dans la bande dessinée, c'est avant tout par la fréquence de ses apparitions que tel personnage ou tel objet sera privilégié par rapport aux autres, et ce n'est pas pour autant que sa « définition optique » sera supérieure à celle de personnages ou d'objets plus épisodiques³⁴⁴.

Le personnage-héros se compose de données psychologiques et sociologiques. Il renvoie à une idée que le lecteur se fait d'une catégorie de personnes, et s'avère l'un des éléments sur lesquels s'investit le plus l'affectivité réceptrice. Le caractère prend tous ses contours, il se précise, s'établit par rapport à un modèle qui est censé exister dans la vie : « Le tracé du personnage, la manière dont il est présenté au lecteur dépendent avant tout du système de

³⁴² HAMON, Philippe. 1984. *Texte et idéologie Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Paris. Presses universitaires de France. p 47.

³⁴³ Idem., p 47.

³⁴⁴ GROENSTEEN, Thierry. [1999] 2011. *Système de la bande dessinée*. Presses Universitaires de France. Coll. Formes sémiotiques. p.146.

pensée qu'il est chargé de rendre sensible, et ce système est lui-même inscrit dans une civilisation et une culture »³⁴⁵.

- Bouzid demeure le héros de Slim, ce personnage des années 80 est présent dans les albums de Slim les plus récents ; le bédéiste participe aussi dans la revue *Bendir* laissant son héros s'adresser périodiquement au lecteur.

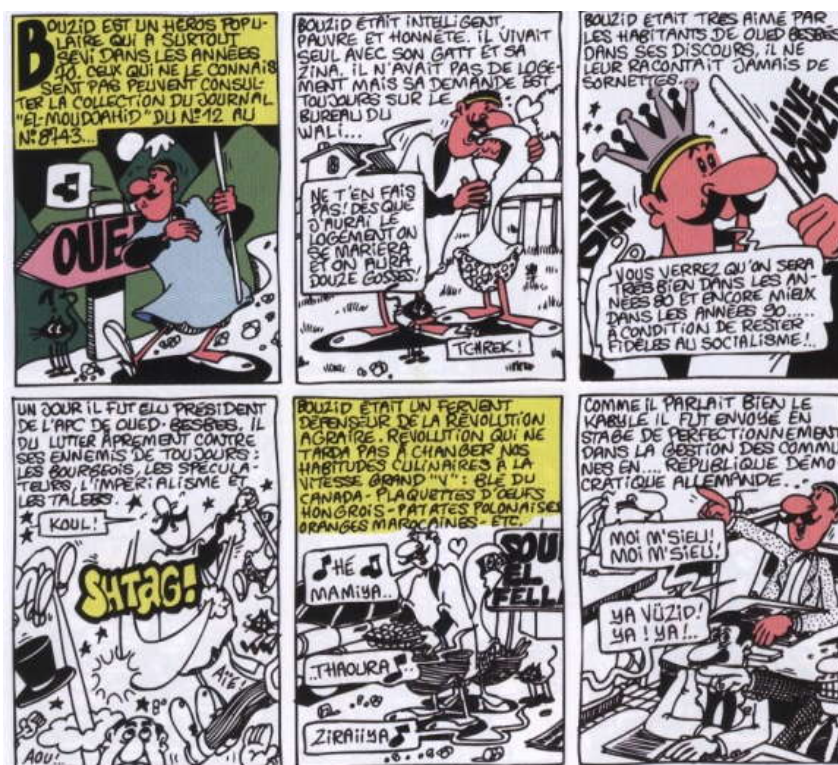


Figure151. BENDIR n°3. Une aventure peu connue de Bouzid.p.11

Le héros renvoie au monde culturel de l'auteur ; le récit se présente comme une forme symbolique de l'affectivité dans ses rapports avec le social. Selon Vincent Jouve :

Les valeurs qui affleurent dans le texte ne fonctionnent pas en système clos. Si le texte propose sa propre vision du bien et du mal, il le fait en jouant sur des représentations qui existent hors de lui et indépendamment de lui — faute de quoi, il serait tout simplement illisible. Les valeurs inscrites dans le texte ne se laissent donc appréhender qu'à travers les relations implicites qu'elles entretiennent avec les valeurs extérieures au texte³⁴⁶.

Un renvoi incessant s'effectue à la réalité évoquée, le héros fictif s'offre en tant que modèle : le romanesque déborde sur le non-romanesque. Slim raconte la création de son personnage :

³⁴⁵ Dictionnaire des genres et notions littéraires encyclopédia universalis et Albin Michel. Op. cit., p.673.

³⁴⁶ JOUVE, Vincent. 2001. *Poétique des valeurs*. Paris. Puf. Coll. Ecriture. p.15.

Quand j'ai fait Bouzid et la révolution agraire en 1973, on voyait déjà que c'était un peu bidon, que je n'y croyais pas vraiment [...] Mais, comme c'était un personnage positif, il fallait aller jusqu'au bout, il fallait qu'il dise aux paysans que le travail allait les émanciper, qu'ils pourraient décider eux-mêmes de leur destin. Moi, au fond, j'étais un peu en dehors de tout ça, je faisais rêver les gens, c'est tout³⁴⁷.

L'intrigue offre généralement la possibilité de reconnaître les vices humains à un niveau qui diffère de celui de la perspective naturelle.

Le bédéiste choisit ses personnages comme des axes autour desquels il organise les aventures. Des constantes et des variantes vont naître autour de ces personnages ; le bédéiste explicite leur configuration ainsi que leurs différents rapports physiques par une application plus ou moins rigoureuse d'un ensemble de règles.

I.2. La création romanesque du personnage

L'affectivité de l'être romanesque est essentielle à l'effet de vie que l'auteur désire produire. Vincent Jouve affirme :

L'illusion d'autonomie est souvent soutenue par une série de techniques annexes. L'auteur, par exemple, refuse de se réserver le moindre excédent de sens afin de donner l'illusion qu'il n'est pas le créateur de ses personnages (vis-à-vis desquels il est sur un pied d'égalité), mais un simple observateur³⁴⁸.

Des procédés vont servir à souligner la cohésion et la lisibilité des personnages :

1) L'image construit le personnage et lui donne son apparence : le texte conforte l'illusion référentielle. Thierry Groensteen précise l'importance de l'image dans la représentation des ressentis, il justifie l'intérêt qui lui est accordée :

La dépression d'Oreste, l'exaltation de Louis, les sentiments successifs d'ennui, de gêne coupée de confiance, d'effarement puis de soulagement par lesquels passait la compagne du grand amateur d'art, tout cela nous l'avons déchiffré sur le visage des intéressés. La représentation de la figure humaine est d'une importance particulière dans les bandes dessinées. Leurs images fixes et silencieuses ne peuvent compter ni sur l'animation des traits ni sur le timbre et les inflexions de la

³⁴⁷ ZELIG, Omar. *Slim le Gatt et moi*. Op. cit., p.73.

³⁴⁸ JOUVE, Vincent. [1992] 2004. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris. Presses Universitaires de France. p.116.

voix pour porter le « jeu » de ses « acteurs ». Il apparaît d'autant plus nécessaire de pourvoir ceux-ci d'un masque éloquent³⁴⁹.

- Pour montrer les effets de la parabole, Slim crée la famille *Bendikhay* ; les membres de cette famille prétendent être en bonne santé, l'image contredit bien leurs dires.



Figure152. Tout va bien « Les dangers du téléphone portable »

2) L'effet vie résulte des données statistiques construites par l'œuvre. Ainsi, le *lexique modal* renforce l'illusion référentielle.

- Ammi Cmac aime le parti. Il en est fier. C'est normal tant ça arrange mes affaires ! (Il était une fois rien « Ammi Cmac ». p.27)

- je suis curieux de voir la tête de cet Algérien qui fête une fortune pareille sans vergogne (se dit Bouzid, Walou à l'horizon. p. 19)

3) La ressemblance que les personnages entretiennent avec la réalité s'effectue grâce à certains points précis : le nom propre constitue l'un des éléments qui permettent d'établir l'identité du personnage. L'*onomastique* du personnage renvoie à un référent concret (personnages qui existent ou qui donnent l'impression d'appartenir au monde réel). Les noms de *Bouzid*, *Zina*, *Driss*, *Miloud*, *Karima*...sont bien empruntés au monde référentiel du lecteur ; ceci les inscrit dans la réalité. Vincent Jouve explique le rôle des noms

³⁴⁹ GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée mode d'emploi*. Op. cit., p160.

propres : « L'illusion de vie est d'abord liée au mode de désignation du personnage. Au-delà du cas particulier des personnages historiques, c'est bien tout nom propre, inventé ou non, qui suscite une impression de réalité »³⁵⁰. Dans la BD, le nom peut n'exister que dans le champ de la fiction : *Maachou le superman anti-zbel algérien*. (Zbel signifie : ordure), les familles : *Aarien* et *Cibien* dans *Il était une fois rien* (Bidonvie.p.33).

4) Le personnage central est *mouvementé* ; par ses actions, il constitue ce support qui sert à attacher les actions de la continuité. Le caractère naît de ses comportements agités sur scène. Dans ses albums, Slim dessine des visions hallucinantes de personnages fantastiques allant toujours à l'encontre du sensé.



Figure153. Bac La boîte à chique

5) L'effet-vie résulte du *dialogue* des personnages ; dans l'exemple ci-dessous, nous voyons ces derniers pressés autour de Bouzid lui posant leurs questions.



Figure154. Walou à l'horizon. p.55

³⁵⁰ JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Op. cit., p.110.

6) Pour renforcer l'impression d'autonomie, l'auteur réutilise les mêmes personnages dans des albums différents. Ce retour des personnages lui permet de mener son lecteur vers un horizon *intertextuel*. Cette technique accorde à l'être romanesque son épaisseur et sa durée : une existence autonome et continue se crée à l'intérieur du médium.

Dans le récit, les personnages n'ont pas la même fonction. Plusieurs études ont essayé de rendre compte de leur rôle dans l'agencement de la narration ainsi que des différentes fonctions qu'ils assument³⁵¹. A.J. Greimas (1917-1992) reconsidère dans ses travaux les propositions de Propp et Souriau et entreprend de les enrichir³⁵². Le théoricien analyse le discours en décrivant la signification, l'aboutissement de ses recherches est la conception de ce qu'il appelle les *actants* : personnages abstraits assurant au discours sa dynamique³⁵³.

Michel Pruner précise que, dans le modèle actantiel, les personnages sont traités comme unités appartenant au système global de l'action³⁵⁴. Ils se définissent à partir des fonctions successives qu'ils occupent ; les relations qui existent entre eux déterminent l'évolution de l'action dramatique. Le modèle actantiel permet de mieux cerner les véritables enjeux dramatiques.

Selon leurs rôles narratifs (leurs fonctions, leurs sphères d'actions), et aussi relativement à leurs rapports mutuels, les personnages sont considérés comme des actants³⁵⁵ : leur reconnaissance s'effectue grâce à leur extériorisation dans des situations relationnelles. Un personnage intervient toujours par rapport à autrui, sa fonction est grande dans l'organisation dramatique. Placé dans un réseau relationnel qui l'unit ou l'oppose aux autres, il permet d'exprimer, dans la scène, des alliances et des oppositions très variées.

³⁵¹ L'hypothèse formulée par Propp est que les personnages intervenant dans les contes se distribuent en sept rôles fondamentaux : le héros (ou le faux-héros), le donateur, l'agresseur, la princesse, l'auxiliaire, le mandateur, le père. Le modèle de Propp définit les fonctions fondamentales des personnages, il permet de définir la construction syntaxique de toute action dramatique : l'objectif est de rendre compte des forces qui interviennent dans le drame ainsi que de leur fonction dans l'action. (PROPP, Vladimir. 1970. *Morphologie du conte*. Paris. Seuil. Coll. Points. p. 29.)

³⁵² Voir Julien GREIMAS, *Sémantique structurale*. Paris. Larousse. Coll. Langue et Langage, 1966. p. 180. (Voir les pages 153-158 et 172-213 pour la définition de l'actant et du modèle actantiel).

³⁵³ La conception de la notion d'*actants* que Greimas présente s'avère plus précise que les travaux antérieurs. À l'origine, le schéma proposé se conçoit pour l'analyse du mythe, il est appliqué, par la suite, à tout scénario prédominé par la quête et le conflit. L'existence du conflit s'explique parce qu'il y a désir et quête de quelque chose. L'étude de la thématique des structures actanciennes abordée par Greimas est suivie d'autres travaux intéressants.

³⁵⁴ PRUNER, Michel. [2001] 2005. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris. Armand Colin. Nathan /HER. p.30.

³⁵⁵ Greimas distingue :1) le destinataire : c'est celui qui rencontre un problème ou trouve un manque. Il peut s'agir du héros ; 2) le sujet : est le personnage ou le groupe de personnages ; il a un but à réaliser et se trouve au centre du récit ; 3) l'objet : c'est ce que cherche à atteindre le héros ;4) le destinataire : c'est celui qui va bénéficier de l'action du héros ;5) adjuvants (ou auxiliaires) : ce sont les alliés du héros (amis, compagnons) ; ils constituent des forces agissantes ; 6) opposants (ou adversaires) : ce sont ceux qui font obstacle ; ils constituent des forces défavorables.

- Le récit rapporte les aventures de Bouzid qui cherche à se marier avec Zina : l'objet de la quête (*la grande kachfa*) ou qui essaie de la trouver (*Ckoune kidnapli zina diali ?*). Le pivot de l'action dans le modèle actantiel est bien l'objet du désir³⁵⁶ que vise le sujet, l'axe qui joint le Sujet à l'Objet est celui du désir (de la quête), l'interdit est le moteur premier du récit. De l'opposition des forces antagonistes résulte le *conflit dramatique*.
- La richesse psychologique du personnage provient de la modification du faisceau des fonctions qu'il remplit à l'intérieur du récit. Un seul et même personnage peut occuper des rôles différents être simultanément ou alternativement : Bouzid est, à la fois, le sujet et l'opposant, il s'aventure à la recherche de son objet et s'oppose à des ennemis. Zina est l'objet et le destinataire puisqu'elle bénéficie de l'action du héros, elle est aussi le destinataire : elle demande à Bouzid de répondre aux exigences de son père et d'aller la demander en mariage.
- Dans *la grande Kachfa*, Bouzid se trouve en rivalité avec Driss ; tous deux veulent avoir la main de Zina et confrontent la même situation. Les obstacles que rencontrent les personnages relèvent de plusieurs catégories : le père de Zina qui s'oppose au désir de Bouzid, les problèmes financiers qui l'empêchent de réaliser son désir. Les opposants sont aussi intérieurs : le personnage est tourmenté par un sentiment qu'il porte en lui et qui ne cesse de l'affliger.
- Bouzid se déplace d'un endroit à un autre, torturé par un sentiment de perte et d'inquiétude.

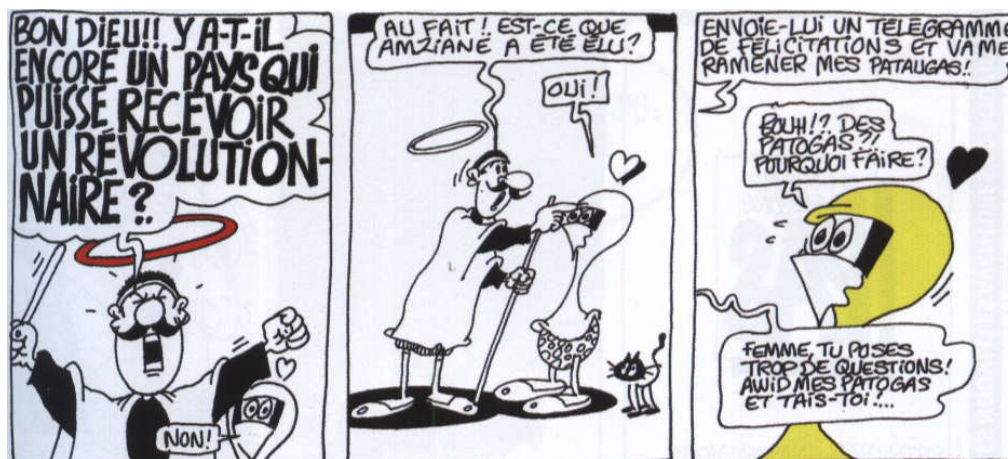


Figure155. BENDIR n°3. Une aventure peu connue de Bouzid. p.13

Au niveau du modèle actantiel, le héros est un opérateur du fait qu'il assume, par le biais des fonctions qu'il remplit, les transformations nécessaires au déroulement de l'histoire. Il

³⁵⁶ GREIMAS, Julien. 1970. *Du sens*. Paris. Seuil. pp.176-177.

hiérarchise les autres personnages et leur permet de prendre place, son rôle est aussi d'assurer la continuité du récit.

Le « personnage-sujet » est une *subjectivité*, une individualité possédant sa propre épaisseur psychologique. L'idéologie ou l'effet-idéologie devient un effet-affect qui ne cesse de se manifester à travers le texte : dans le discours des actants tout comme dans leurs comportements.

I.3. Personnages et modalités affectives

Dans le schéma actanciel, l'affectivité possède la place « destinateur » et se confond avec le Sujet³⁵⁷ ; les modalités affectives prennent plusieurs formes. Les personnages affirment leur système de valeurs, d'une part, à travers leurs relations réciproques, et d'autre part, dans leur rapport avec le monde.

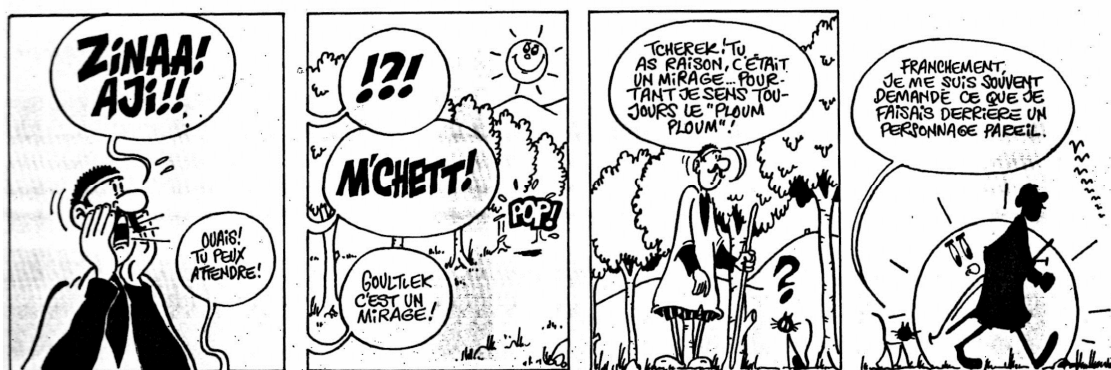


Figure156. Zid ya Bouzid t2 « Kkoune kidnapi zina diali ? ». p. 28

Grâce aux travaux de A.-J. Greimas et C. Lakoff, les linguistes disposent actuellement d'un processus organisé, détaillé, formant une séquence nécessaire à l'identification de la *passion*³⁵⁸ dans les textes. Celle-ci se caractérise généralement par des traits fondamentaux : 1) l'excès, 2) le désordre et 3) l'irrationnel ; sa présence traduit une vision subjective d'un monde mouvementé. Herman Parret précise que le caractère propre de la passion : « est

³⁵⁷ En sémiotique littéraire, le terme d'*actant* recouvre non seulement les êtres humains, mais tout ce qui peut agir subir une action et influencer le cours des événements (les animaux, les objets, les forces de la nature, les concepts, les valeurs, ...). Son emploi est plus étendu que celui de personnage ou d'acteur.

³⁵⁸ La définition accordée au terme de *passion* se présente dans le passage suivant : « Aujourd'hui, dans le discours courant, nous désignons sous le terme de *passion* des états très divers, reconnaissant la passion là où nos ancêtres voyaient tout autre chose. La plupart des passions antiques et classiques sont devenues *vertus* (la générosité, l'honneur) ou *vices* (l'orgueil, l'avarice). La gamme des passions désavouées est celle des péchés dans une optique religieuse (colère, cupidité, gourmandise...), ou des travers néfastes. Les autres passions sont des *affects* (la pitié, la crainte par exemple) » (RALLO DITCHE, Elisabeth. FONTANILLE, Jacques. 2005. *Dictionnaire des passions littéraires*. Paris. Belin. p.9).

l'obsession permanente ou intermittente et le travail d'imagination qui s'ensuit [...] la passion étant une formation secondaire et plus complexe »³⁵⁹.

Tout comme Lakoff, Greimas propose de réfléchir sur les structures narratives du discours ; il essaie d'expliquer le fonctionnement linguistique des affects, son étude sur la *colère* permet de la repérer grâce à des items lexicaux : les formes de la colère se traduisent dans des usages et des expressions particuliers. Greimas propose la séquence canonique suivante³⁶⁰ :

Attente fiduciaire - Frustration —Mécontentement— Agressivité

- La colère apparaît dans la BD souvent comme la conséquence d'une autre passion dans laquelle elle se trouve comme *enchâssée* (les liens de nécessité entre les phases apparaissent par présupposition) ; elle se déploie également dans un acte de langage polémique.
- La colère de Bouzid éclate à des endroits nombreux de la BD.



Figure157. Walou à l'horizon. p. 21

Le premier critère distinctif que fournit la séquence est bien l'existence de l'*anti-sujet*. En effet, l'effectif de la structure actantielle de la colère est de trois rôles : un sujet, un objet (objet attendu et/ou désiré) et un autre sujet. Les étapes de la séquence supposent la confrontation des actants.

La colère résulte d'un « mécontentement » qui s'explique par une privation de l'objet désiré. Dans *Dictionnaire des passions littéraires*, il doit exister un certain état de

³⁵⁹ PARRET, Herman. 1995. *Les passions : essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Bruxelles. Pierre Mardaga. Coll. Philosophie et langage. p.125.

³⁶⁰ RALLO DITCHE, Elisabeth. FONTANILLE, Jacques. *Dictionnaire des passions littéraires*. Op. cit., p.62.

« confiance » (attente fiduciaire) nécessaire pour produire le « mécontentement ». La colère se manifeste à travers un comportement observable (une attitude agressive).

La séquence de la colère, en somme, décline la signification d'un comportement irruptif, éclatant, ou dérangeant. Plus généralement, c'est la forme même de la séquence d'une passion qui délivre le sens de l'émotion ou du comportement par lesquels elle se manifeste³⁶¹.

L'agressivité s'adresse explicitement à un autre sujet, et résulte directement de l'évaluation de la situation : la déception est la configuration concrète d'un engagement négligé ; la présence de l'autre est sentie comme une présence hostile, irritante.

- La séquence présente le comportement agressif des ouvriers.



Figure158. Zid ya Bouzid t2 « Ckoune kidnapli zina diali ? ». p 27

Le personnage apparaît comme le lieu d'une surdétermination modale. Il se trouve en conjonction avec un objet et une valeur, et subit l'effet de trois modalités : un vouloir, un savoir, et un pouvoir.

- Le personnage de Slim possède des rêves très simples à réaliser.

³⁶¹ Idem. p. 63.



Figure159. Tout va bien « L'homme qui n'avait plus d'internet »

- Le *non-pouvoir* provoque chez le sujet un désordre affectif ; le *vouloir*, quant à lui, est entravé par des obstacles différents, la confrontation se fait entre deux états différents : le réel et le virtuel, la perception de chacun d'eux suscite une tension affective. Pour Vincent Jouve :

L'effet de vie n'est jamais aussi efficace que lorsque les différentes modalités viennent se télescoper dans une même occurrence d'un personnage. L'état de crise est sans doute le plus propice à cette imbrication du désir, du pouvoir et du savoir à l'intérieur de l'être romanesque. Le personnage le plus torturé est également le personnage le plus « vivant »³⁶².

L'actant est partagé entre des modalisations qui se contredisent ; son instabilité (inquiétude, agitation) se traduit dans son discours.

- Comme modalité affective, la *confiance* prend l'aspect d'un croire en quelqu'un ; elle est une relation qui résulte d'un rapport affectif entre au moins deux actants. Le personnage se représente un état ou un événement à venir et espère parvenir à le réaliser : Bouzid croit pouvoir se marier avec Zina ; la confiance, qu'il lui fait, produit chez lui un espoir et une attente.

- Le personnage vit son échec et sa déception comme la frustration d'une attente implicite (une rupture de confiance).

³⁶² JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Op. Cit., p.112.



Figure160. Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa ». p.9

(Chorba = une soupe typiquement algérienne, il faut mettre quelques gouttes de citron (lim) pour donner à la chorba son gout et sa senteur).

La phase de frustration concerne le rapport du sujet à l'objet, le personnage la vit comme une *privation*. Le corps traduit la déception ressentie.

- La *frustration* peut se transformer en détresse et en désespoir : sur son chemin, Bouzid rencontre des jeunes qui espèrent pouvoir quitter le pays ; leur désespoir actualise les rapports à tout un système de valeurs.

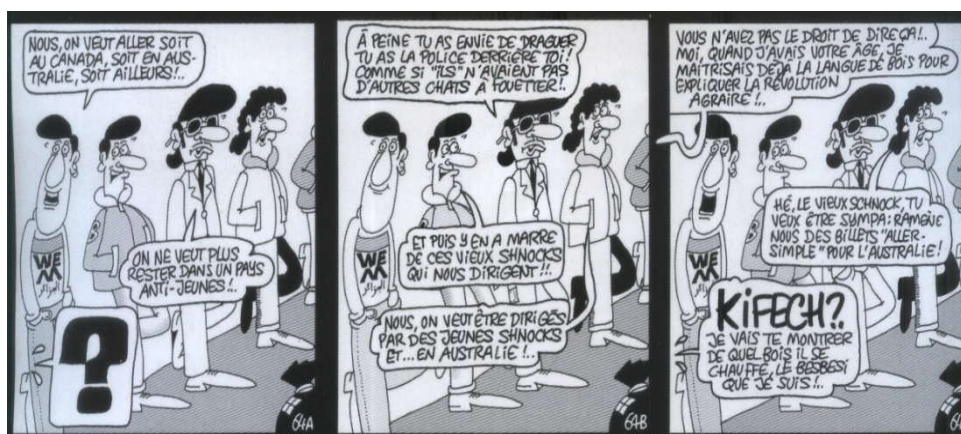


Figure161. Walou à l'horizon. p. 35

Comme l'affirme les auteurs de *Dictionnaire des passions littéraires*, la *frustration* affecte les valeurs elles-mêmes ; par une remise en question de ces dernières, le système de croyances qui fondait la confiance initiale perd, d'un coup, sa stabilité.

La frustration ne suscite pas obligatoirement un mécontentement, et peut tourner à la détresse et au désespoir. Dans ce cas, la frustration affecte plus que la relation avec l'autre sujet ; elle touche aux

valeurs elles-mêmes, peut-être à la stabilité du système de croyances qui fondait la confiance initiale, parfois même le mérite du sujet lui-même, autre croyance, mérite qui lui permettait de penser que la réalisation de l'événement attendu était, sinon un dû, du moins conforme à ses compétences et à sa propre valeur. Dans ce cas, c'est la légitimité de l'attente et de la confiance qui se trouve remise en cause³⁶³.

- Slim fait remarquer qu'une atmosphère de morosité règne dans le pays ; ceci a mené les responsables à proposer toutes sortes de solutions.



Figure162. Tout va bian « Hai hai hai hai »

- Dans des séquences de la BD, l'affectivité des personnages prend une autre forme qui est celle de la peur. Dans *Dictionnaire des passions littéraires*, cette passion signale l'effondrement des systèmes de valeurs ; elle implique une répulsion vis-à-vis de l'autre sujet ou/et de l'objet du monde, et se manifeste par une contagion intersubjective. Cette passion dépasse les limites de l'individu.

Contagion intersubjective, tout d'abord, car l'expérience anté-prédicative et anté-cognitive qui nourrit la peur ne connaît pas les limites de l'individu ; l'appréhension de l'objet indécidable, qui achoppe à cerner et situer le statut actantiel de la source, est de ce fait même, ... l'expérience d'un actant « flou », d'un proto-sujet qui ne se perçoit plus comme individuel³⁶⁴.

La peur revêt un aspect, et se déploie dans un temps et un espace. Le sujet *timoré* se caractérise foncièrement par une attitude de *fuite* : il ne peut discerner le type d'action à prendre, sa fuite est une posture de rejet par rapport à l'objet qui lui cause cet état affectif.

- Bouzid découvre que les habitants ont tous peur d'un fantôme appelé Chibania.

³⁶³ RALLO DITCHE, Elisabeth. FONTANILLE, Jacques. *Dictionnaire des passions littéraires*. Op. cit., p.68.

³⁶⁴ Idem., p.228.



Figure163. Zid ya Bouzid t2 « Ckoune kidnapi zina diali ? ».p.28

- La source de la peur pour les citoyens est une présence vague et indémêlable : l'objet de leur crainte se présente comme *insaisissable*. L'incompréhension de ce qui se passe crée, chez le sujet timoré, un sentiment de mystère et d'inquiétude qui pousse à entreprendre des actions irréfléchies : les citoyens quittent, l'un après l'autre, la région. Décidé à élucider l'énigme, Bouzid cherche à comprendre la source de cette peur contagieuse.
- Le danger est risible, car derrière cette histoire de fantôme se cache Sil Hachemi qui trouve intérêt à ce que l'endroit reste vacant. Il a écrit un livre qu'il a intitulé : *Peut-on vivre éternellement dans un bien-vacant ?* Le thème de la conférence qu'il tient est : « est cela faute aux turcs si certains biens-vacants sont hantés ? »
- Bouzid est le seul à *vouloir* comprendre.

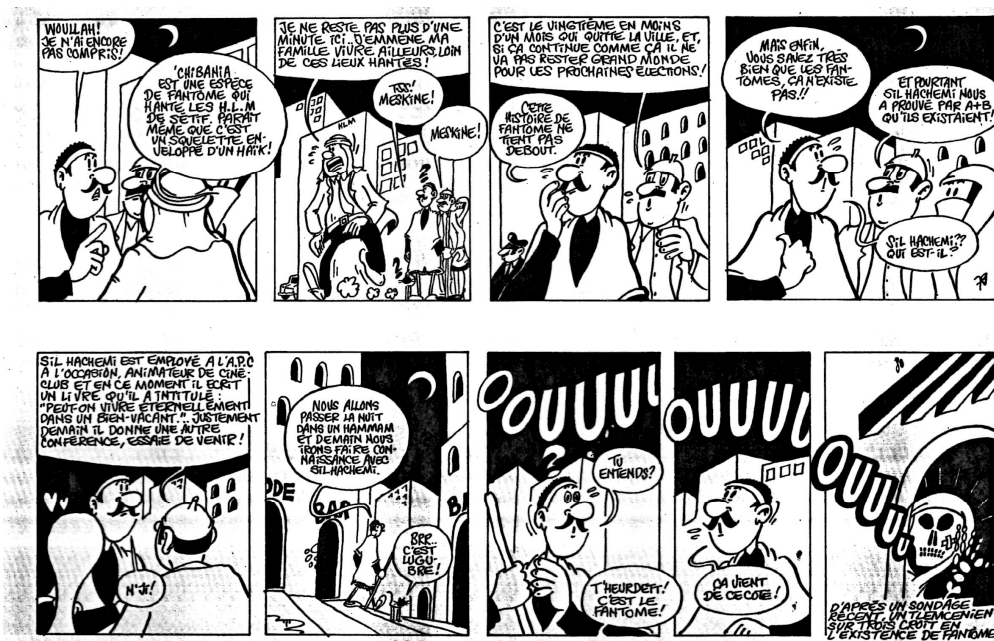


Figure164. Zid ya Bouzid t2 « Ckoune kidnapi zina diali ? ».p. 29

L'humoriste donne à la réalité sa coloration ironique, modifiant amplement son éclairage : la peur est celle d'un sujet face à un monde incompréhensible qu'on tente vainement d'expliquer.

Par des moyens très diversifiés, l'auteur essaie de montrer les affects des personnages. Ce que nous remarquons à propos de l'affectivité du personnage est que l'être créatif de Slim reste *non déterminé* ; ce manque de détermination caractérise également ses actions³⁶⁵. Cette remarque, nous pouvons la justifier en nous basant sur les points suivants :

- 1) Le personnage diffère le passage à l'acte, et finit par ne rien faire :
 - Dans *sil Missoum va peut-être prendre le maquis* (Il était une fois rien. p. 29), le personnage trouve toujours un prétexte pour ne rien faire.
 - Bouzid abandonne le projet de dénoncer sil Hachemi alors que tout allait bien (Ckouné kidnapi zina diali ?).
 - Bouzid et Zina ne se sont jamais mariés, Bouzid a passé un temps horrible à ne rien faire.



Figure165. Zid ya Bouzid t2 « Dorémi fakou !... ». p. 42

- 2) Le désinvestissement est une attitude que manifestent systématiquement les personnages de Slim, ce sont toujours les autres qui décident à leur place.
 - Emprisonné, Bouzid ne fait rien pour se délivrer ; voyant que les choses dépassent de loin son pouvoir, il se contente d'implorer Dieu pour l'accomplissement d'un miracle.

³⁶⁵ Dans son analyse des héros de Toussaint, Françoise REVAZ relève trois façons de ne pas agir : le héros diffère le passage à l'acte, il agit sans savoir la raison de ses actes, et enfin il subit passivement les conséquences des actions d'autrui. Nous avons remarqué que les trois traits s'appliquent aussi aux personnages de Slim. (REVAZ, Françoise. 2009. *Introduction à la narratologie : Action et narration*. Bruxelles Groupe de Boeck. p. 146).



Figure166. Walou à l'horizon. p.26

- Bouzid est grièvement blessé, son sort est cette fois-ci entre les mains d'un certain Larbi Stouri :



Figure167. Walou à l'horizon. p. 34

3) Le jeu acquiert une valeur bien singulière : les personnages ne sont actifs que lorsqu'ils jouent, leur seule façon d'agir reste le jeu, lequel prend des allures très sérieuses. L'indétermination des personnages provient d'un arrêt brusque du sens et de la valeur de l'action.

- Pour se marier avec Zina, Bouzid doit participer au concours, celui des deux qui dansera le mieux est le gagnant (évidemment le concours comportera d'autres jeux à passer).



Figure168. Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa ». p.12

- Pareil à ce qui se passe au stade, la fraude dans la logique affective n'est en fait de compte qu'un jeu qui exige un savoir- faire.

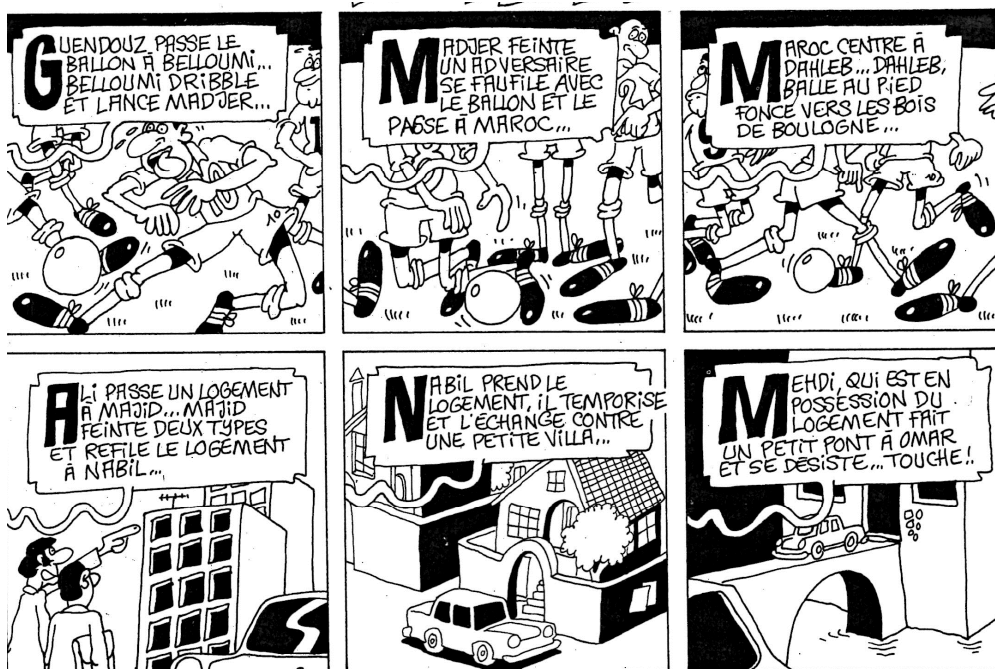


Figure169. *Il était une fois rien « Football »*.p. 52

Les modalités affectives trouvent vie grâce à l'assemblage texte/ image. Selon Serge Tisseron, la BD est un genre narratif, sa structure spécifique lui permet de créer la vie de ses personnages et surtout d'exprimer l'affectivité à un degré très élevé :

Mais la bande dessinée n'est pas seulement un ensemble de contenus, c'est aussi un genre narratif dont la caractéristique principale est de faire intervenir de multiples cadres et limites. Il s'agit bien sûr des bulles et des cases, mais aussi du trait qui ferme le contour de chaque personnage un peu comme la ligne de plomb qui enserme les morceaux de verre d'un vitrail. Grâce à cette structure spécifique, la bande dessinée propose à ses lecteurs d'intérioriser *en même temps* des figurations de contenus difficiles à penser – parce qu'ils sont à la fois proches du corps et chargés d'angoisse – et des cadres multiples pour les contenir³⁶⁶.

Serge Tisseron ajoute :

Ces cadres fonctionnent alors comme autant d'« enveloppes » sur lesquelles les enveloppes psychiques peuvent s'étayer, et cette particularité explique à son tour comment des représentations particulièrement violentes présentes dans une bande dessinée peuvent être assimilées sans dommage par ses lecteurs³⁶⁷.

³⁶⁶ TISSERON, Serge. « Passer sa thèse en bandes dessinées. C'est possible, et c'est nécessaire ! », *Sociétés*, 2009/4 n° 106, p. 9-13. DOI : 10.3917/soc.106.0009. p.12.

³⁶⁷ Idem., p.12.

Les représentations que l'auteur présente dans la BD sont les interprétations idéologiques d'un imaginaire collectif. Le récit révèle le côté caché de la réalité, il extériorise ce qui se trouve en-deçà de sa forme et de ses contours.

II. Le lecteur et l'interprétation affective de la BD

Le personnage n'a de valeur que celle que lui donne le lecteur ; ce dernier attribue sens aux indices significatifs, partant de ses propres ressentis. Le monde imaginaire ne possède d'épaisseur qu'à travers son émotivité. C'est ce que nous proposons de montrer à travers les points suivants.

II.1. Affectivité et mode de lecture

L'affectivité dans la BD se construit grâce à un type d'écriture particulier ; elle se révèle également dans l'acte de lecture. Le fonctionnement générique de la BD s'effectue selon une superposition de signes qui construisent la *psychologie* du média ; des règles précises déterminent le destinataire et son mode de réception affective. Le mode subjectif de lecture se réalise grâce à différents éléments.

Le monde possible fait naître des effets multiples ; il émeut le lecteur au fur et à mesure qu'il se livre à lui. Michel Henry écrit : « le monde ne nous est pas donné pour ensuite et éventuellement nous toucher et nous émouvoir ou nous laisser dans l'indifférence, il ne peut précisément nous être donné que comme ce qui nous touche et nous émeut »³⁶⁸. La BD suscite une affectivité qui colore l'information sur soi et les autres.

Vincent Jouvencin distingue dans l'acte de lecture trois codes complémentaires : le code narratif, le code affectif et le code culturel. Le code affectif entraîne le sentiment de *sympathie*, le code culturel accorde aux personnages leur valeur *axiologique*, le code narratif oriente leur réception *affective*. Selon Vincent Jouvencin, l'importance du code culturel dépasse celle que possède le code narratif ou affectif. Il précise que l'investissement émotionnel du lecteur se construit selon les procédés structuraux narratifs. L'auteur fournit des indications, des directives émotionnelles, pour retrouver le sens caché. Le lien *affectif* qui se tisse entre l'être fictif et le sujet lisant transforme ce dernier : le personnage influence le lecteur. Le point de passage se situe au niveau de l'imaginaire, un sentiment de *sympathie* se construit vis-à-vis des personnages, le code *narratif* conduit à l'identification. Dans les termes de Vincent Jouvencin :

³⁶⁸ MICHEL, Henry. [1963] 1990. *L'essence de la manifestation*. Puf. Coll. Épiméthée, p. 602.

Trois codes de sympathie sont donc à retenir : le code *narratif* le code *affectif* et le code *culturel*. Le code narratif est le seul à provoquer une *identification* du lecteur au personnage. Le code affectif n'entraîne, lui, qu'un sentiment de *sympathie*. Le code culturel, enfin, valorise ou dévalorise les personnages en fonction de l'axiologie du sujet lisant³⁶⁹.

Généralement, le lecteur individualise le personnage et se rapproche son statut existentiel, il l'appréhende en tant qu'un *moi*. Le personnage devient *sympathique*, le lecteur reconnaît en lui un sujet *authentique*. Vincent Jouvent énonce :

Le propre du code affectif est de jouer sur certains mécanismes du psychisme humain. Une des lois psychologiques fondamentales est que notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui : plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive³⁷⁰.

La BD partage certaines des caractéristiques générales de l'acte de lecture, non pas toutes. Ses particularités font qu'elle se constitue comme un *genre* à part, possédant sa propre logique, et imposant un mode de lecture typique. L'un des traits qui la déterminent est le concept de *distanciation* : les personnages à l'intérieur de ce média ne peuvent être assimilés à des personnes. Le lecteur ne peut concevoir le monde fictif comme le sien ; l'identification à l'être fictif n'est donc pas possible, l'assimilation au personnage imaginaire demeure irréalisable.

La lecture de la BD propose un *jeu* et procure un grand plaisir sans toutefois causer le processus d'*identification*. Ce dernier dans *Dictionnaire des passions littéraires* dépend d'étapes bien distinctes : (1) la sensibilisation participante qui provoque l'émotion du sujet ; (2) la classification qui consiste dans la reconnaissance d'un semblable, l'attribution d'une situation ou d'un devenir ; une telle action s'effectue par le sujet ; (3) la troisième étape est « l'égalisation, grâce à laquelle, par quelque manifestation figurative que ce soit, l'obligateur va « obliger » l'obligataire »³⁷¹. Suite à ceci, apparaît le processus d'*identification* : le locuteur vise la modification de l'identité de l'allocutaire.

Pour des raisons précises, ces étapes ne peuvent se présenter dans la lecture de la BD. D'abord, les personnages sont *indéterminés*, le bédéiste leur attribue des traits qui les éloignent du lecteur ; en outre, le cadre dans lequel ils évoluent reste non précis. Le ton

³⁶⁹ JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Op. Cit., p. 123.

³⁷⁰ Idem., p. 132.

³⁷¹ RALLO DITCHE, Elisabeth. FONTANILLE, Jacques. *Dictionnaire des passions littéraires*. Op. cit., p.264.

humoristique nécessite l'emploi de procédés qui *dédramatisent* la situation et transforment les affects du personnage en matière risible et amusante.

La BD crée une *atmosphère* d'insolite, de surprenant. Dans son ouvrage *Morale et mise en mots* (1994), Frédéric François souligne la relation entre l'*interprétation* et cette notion d'*atmosphère*. Le concept désigne une entité constituée de critères dominants qui entretiennent un lien entre eux. Selon le théoricien, l'interprétation du texte s'explique par sa « façon de dire ». La *signification* dépend de la *matérialité* de l'énoncé. Il écrit :

Un texte, comme une personne ou un paysage, se manifeste par une certaine atmosphère à l'égard de laquelle nous nous ressentons nous-mêmes comme en accord ou en désaccord. Il n'y a nulle irrationalité à dire que l'essentiel de l'influence d'un texte peut être son atmosphère, en tant que signification liée la matérialité, à la façon de dire ... ³⁷².

L'atmosphère de la BD fait que le lecteur entre dans le jeu, tout en restant maître de son jugement, de son imagination et de ses réactions affectives : il est ému, s'agit, sans pour autant perdre son jugement critique. La *distanciation* est une notion qui interdit au lecteur d'être un consommateur fasciné et captif, de se jeter dans le flot des événements et de se laisser complètement emporter. Le procédé brise l'*identification*, arrache le lecteur à sa passivité, éveille son activité intellectuelle. Le choix de la technique représentative fait que l'on sollicite plus la capacité de réflexion que la sympathie. L'accent est donc déplacé. Le lecteur se pose plus de questions devant le récit que devant l'action ; une distance est maintenue par rapport à ce qui est décrit : l'affectivité s'avère *autoréflexive*. La distanciation devient un moyen de sortir de soi-même, de voir ses états affectifs au lieu d'être leur proie et de perdre complètement tout contrôle : la BD libère l'esprit critique du lecteur et le transforme en examinateur de la vérité quotidienne.

II.2. Écriture fragmentaire et plaisir de lecture

L'expérience de *distance* reste cependant attachée aux modalités affectives. Le plaisir de lecteur provient d'une participation active et passionnée. À travers une série complexe de mouvements coopératifs, le lecteur réussit à actualiser le contenu textuel, son rôle dans la création artistique est très grand : il postule des hypothèses sur les actants, et définit les structures narratives. Ses promenades inférentielles dans l'univers extratextuel sont illimitées.

³⁷² FRANÇOIS, Frédéric. 1994. *Morale et mise en mots*. Paris. L'Harmattan. p. 40.

Afin de l'aider, l'auteur lui fournit certaines traces textuelles. L'intrigue prépare ses attentes ; l'état successif de la fabula approuve ou contredit ses prévisions. Umberto Eco écrit :

Le Lecteur Modèle est appelé à collaborer au développement de la fabula en anticipant les stades successifs. L'anticipation du lecteur constitue une portion de fabula qui devrait correspondre à celle qu'il va lire. Une fois qu'il aura lu, il se rendra compte si le texte a confirmé ou non sa prévision³⁷³.

L'auteur fait allusion à des faits que le lecteur connaît déjà ; le sujet qu'il évoque est en relation constante avec l'évènement réel. Jean Sareil précise : « Pour qu'il y ait comique, il faut que ce qui se produit soit saugrenu et en même temps soit la conséquence de quelque chose que le public savait déjà ; un recul est nécessaire pour pouvoir juger »³⁷⁴.

Afin de créer l'effet de *plaisir*, la BD doit être *intéressante*. Dans l'écriture affective, la notion d'*intérêt* détermine le choix du thème. Le texte introduit des signaux de différents types, l'effet qui résulte est important. Le choix thématique dépend étroitement des tendances affectives du lecteur. L'intérêt prend des formes très différentes ; à côté du choix d'un thème intéressant, l'auteur essaie de stimuler l'attention du lecteur, de garder son intérêt en éveil. L'œuvre agit sur le lecteur : elle appelle ses *affects* et vise ses *sentiments*. Le lecteur est *orienté* dans son affectivité.

L'écriture fragmentaire transmet les affects de l'auteur tout en faisant naître chez le lecteur des jouissances très variées. La première surprise qu'elle engendre vient précisément de ces bribes qui s'entrelacent pour former un tout. Le plaisir esthétique est associé au *fragment* ; celui-ci signifie *dépaysement* et *désarroi* esthétique. Par des jeux de savoir/non-savoir, de renversements de sens, le lecteur se trouve projeté hors du quotidien dans un monde de rêverie, de fantaisie et de beauté. Le plaisir de lire prend sa source dans l'imaginaire. Les réactions affectives de l'instance lectrice devant le monde possible différent³⁷⁵ : le lecteur peut s'indigner, se réjouir, ou/et se révolter. L'expérience esthétique procure une sensation double de liberté et de créativité. Dans les termes de Anne Ubersfeld :

³⁷³ ECO, Umberto. 1985. *Lector in fabula*. Traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER. Paris. Grasset. p.145.

³⁷⁴ SAREIL, Jean. 1984. *L'écriture comique*. Paris. Puf. p. 108.

³⁷⁵ Dans une enquête sur *la lecture de la BD*, EVANS Christophe et GAUDET Françoise avancent les résultats suivants : « Les réponses des lecteurs actuels à la question de savoir ce que représente principalement pour eux la bande dessinée confirment l'importance de la dimension distractive : 30% d'entre eux déclarent qu'elle est d'abord un divertissement comme un autre, tandis que pour 22%, elle est avant tout un moyen de s'évader et pour 19% un passe-temps ; pour 14% d'entre eux, elle évoque une nostalgie de l'enfance ; 9% des lecteurs la considèrent surtout comme une pratique culturelle, et 6% seulement la qualifient de passion dévorante. Il va de soi que les forts lecteurs sont les plus représentés dans cette dernière catégorie » (Evans Christophe et Gaudet Françoise, « La lecture de bandes dessinées », *Culture études*, 2012/2 n°2, p.1-8).

On peut presque tout dire sur le plaisir du spectateur ; et les formules les plus contradictoires ont leur vraisemblance : plaisir de la sympathie et plaisir de la gausserie, plaisir de comprendre et plaisir de ne pas comprendre, plaisir de la distance intellectuelle et plaisir de l'emportement passionnel ; plaisir du conte (« Et après ? » dit le spectateur-enfant) et plaisir du tableau ; plaisir de rire et plaisir de pleurer ; plaisir de rêver et plaisir de savoir ; plaisir de s'amuser et plaisir de souffrir ; plaisir de désirer et plaisir d'être à l'abri des passions...³⁷⁶.

L'œuvre se montre rebelle et chaotique ; le lecteur est pris par sa logique, la joie de la lecture réside dans cette tentative permanente de déceler le non-dit à travers tout un système de signes représentatifs.

Le lecteur cherche, dans ce qu'il lit, l'absurde, l'irrationnel, un ébranlement qu'il ne peut par lui-même se procurer. Le désir qu'il éprouve est associé à cette recherche de l'imprévu ; le récit le captive, la BD lui offre le plaisir recherché à chaque moment de sa lecture. Plaisir et lire vont de pair, « La jouissance, comme fait de lecture, est incontournable : c'est elle qui fonde et autorise l'aventure du sujet »³⁷⁷.

La lecture prend sens dans ses rapports avec le monde référentiel. La BD côtoie des lieux mentaux et des formes de vie nouveaux, offrant une vision affective très personnelle, complètement différente de la réalité. Omar Zelig écrit :

Ce qui n'était donc, au départ, qu'une commande d'un personnage populaire pour un journal gouvernemental va vite bourgeonner, se ramifier, se complexifier, pour devenir un univers très personnel, mais dans lequel chacun pourra se reconnaître...³⁷⁸.

Le lecteur est placé devant l'insolite et le surprenant. L'auteur opte pour une structure particulière, multipliant les hiatus entre les événements, remettant en question la causalité. Le lecteur se trouve par conséquent en perpétuel décalage par rapport à ce qui est raconté ; l'auteur l'invite à sentir et à penser autrement, tout en lui offrant le plaisir et la joie de la lecture.

III. L'écriture et l'expérience subjective

L'affectif s'étale dans l'écriture fragmentaire et devient perceptible à des niveaux différents. L'affectivité est décelée à travers les affects que le bédéiste laisse découvrir à travers ses albums. L'auteur exprime ses propres ressentis et essaie de les faire partager ; il

³⁷⁶ UBERSFELD, Anne. 1996. *Lire le théâtre (t II) Le dialogue de théâtre*. Paris. L'école du spectateur. p. 273.

³⁷⁷ JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Op. cit., p.197.

³⁷⁸ ZELIG, Omar. *Slim le Gatt et moi*. Op.cit., p.57.

transmet aussi les affects de son groupe. La discontinuité demeure l'expression d'une liberté individuelle, le signe d'une indépendance d'esprit. Elle traduit un décalage constant entre un monde valorisé et le monde dans sa réalité la plus décevante. L'écriture fragmentaire dans la BD révèle l'écart ressenti entre l'illusion de l'idéal et la quotidienneté. D'abord, le bédéiste s'exprime partant d'une prise de position bien déterminée.

III.1. Affectivité et concept de vision du monde

Dans son ouvrage, *Pour une sociologie du roman* (1964), Lucien Goldmann³⁷⁹ (1913-1970) montre les rapports entre les structures romanesques et les structures économiques et sociales. Appliquant sa théorie aux écrits de Georg Lukacs et René Girard, il parvient à formuler des hypothèses d'ordre sociologique : la structure du texte littéraire puise toutes ses significations à partir de la *vision du monde*³⁸⁰ qu'elle tente d'exprimer. Chaque œuvre littéraire est censée pouvoir traduire avec cohérence les affects et la pensée du groupe social.

La dimension sociale de l'œuvre réside précisément dans le fait qu'un individu ne peut, par lui seul, établir une structure mentale cohérente qui correspond à *la vision du monde* ; l'élaboration d'une telle structure est l'apanage de tout le groupe. L'individu peut seulement lui attribuer cohérence et la transposer sur le plan de la création imaginaire. Il peut également exprimer son désir constant de trouver des valeurs que le groupe social refuse de défendre. Le problème de l'œuvre est de faire de ce qui, dans la conscience de l'auteur reste abstrait et éthique, l'élément essentiel de la création. Renauld Dumond écrit :

Cette réalité n'est jamais le fait d'un individu, bien que l'auteur lui-même soit une personne unique, mais bien celui d'un sujet collectif, qu'on pourrait qualifier de « trans-individuel », à la fois

³⁷⁹ De nombreuses terminologies sont proposées afin d'étudier les communautés productrices d'œuvres. Le champ littéraire (Bourdieu, 1992), l'espace des visions du monde (Goldmann, 1964), le milieu et ses habitus (Panofsky, 1967), les formations sociales (Elias, 1991) ; ces travaux sont considérés comme les plus importantes contributions réalisées à propos de cette question.

³⁸⁰ S'inspirant des travaux de Georg Lukacs, Goldmann parvient à fonder une méthode d'analyse nouvelle des textes littéraires et théâtraux. Une explication cohérente est accordée aux divers aspects structurels de l'œuvre littéraire. L'idée prédominante se résume en ceci : l'univers syntaxique et idéologique de l'œuvre reflète les structures mentales des groupes sociaux. La structure de l'œuvre entière du romancier révèle les tendances économique-politique de la société dans laquelle il a été amené à écrire ce qu'il a écrit. Goldmann entend par la « vision du monde » la tendance commune aux pensées, sentiments, aspirations et comportements des membres du groupe se trouvant dans une situation socio-économique déterminée. Le concept de « vision du monde » permet de définir ce que les sociologues désignent par « Conscience collective ». Voir : 1) GOLDMANN, Lucien. 1964. *Pour une sociologie du roman*. Paris. Gallimard. Coll. Idées. pp. 21 à 57. 2) GOLDMANN, Lucien. 1970. *Marxisme et Sciences humaines*. Paris, Gallimard. Coll. Idées. p.125).

individu unique et porteur d'une appartenance d'ordre socioculturel, c'est-à-dire à la fois social et culturel³⁸¹.

Selon Pierre Bourdieu, l'auteur occupe une position déterminée dans la structure sociale ; sa vision du monde, clairement apparente dans son œuvre, résulte de son *habitus* : système de dispositions régissant sa façon de se représenter le monde. Il agit selon des schèmes de perception, d'évaluation et d'action préétablis ; ces dispositions sont ce qu'il a acquis dans son milieu familial et sa socialisation, elles structurent l'*habitus* lequel inclut en grande partie la dimension affective. Pierre Bourdieu écrit :

[...] exister socialement, c'est occuper une position déterminée dans la structure sociale et en porter les marques, sous la forme notamment d'automatismes verbaux ou de mécanismes mentaux, c'est aussi dépendre, tenir et être tenu, bref appartenir à des groupes et être enserré dans des réseaux de relations qui ont l'objectivité, l'opacité et la permanence de la chose et qui se rappellent sous forme d'obligations, de dettes, de devoirs, bref de contrôles et de contraintes³⁸².

La vision subjective inclut un ensemble d'imaginaires socio-discursifs ; elle constitue par ailleurs un moyen d'*identité* et de *reconnaissance*. Les énoncés puisent leur signification par référence à la norme sociale. Patrick Charaudeau affirme :

Cet ensemble de connaissances et de jugements qui constituent les imaginaires socio-discursifs fonctionnent comme une sorte de « médiation sociale externe », c'est-à-dire ce qui permet aux individus de se reconnaître comme appartenant à un groupe avec lequel ils tiennent ces imaginaires en partage. Pour être fondateurs du groupe ces imaginaires doivent avoir une valeur transcendante. Ainsi, parler, ce serait toujours parler « sous couvert de » discours de référence implicites, d'imaginaires qui font office de norme sociale, au nom desquels les énoncés prennent leur valeur sémantique³⁸³.

L'auteur transmet les ressentis de son groupe. La voix qui se fait entendre est celle d'un sujet collectif aspirant à un réel changement.

³⁸¹ DUMOND, Renauld. 2007. *De l'écrit à l'écran réflexions sur l'adaptation cinématographique*. Paris. L'Harmattan. p.7

³⁸² BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les règles de l'art Genèse et structure du champ littéraire*. Paris. Seuil. p.53.

³⁸³ CHARAUDEAU, Patrick. 2004. *Tiers, où es-tu ?* in *La voix cachée du tiers. Des non-dits du discours*. Paris. L'Harmattan. p 30.



Figure170. Tout va bien

La BD, considérée longtemps comme médium réservé uniquement aux enfants ou à des non-cultivés, réussit grâce aux thèmes qu'elle traitait à se procurer un nouveau statut.

Tisseron Serge rappelle le passé de la BD :

Qui se souvient encore que la bande dessinée fut, dans les années 1960, l'objet d'attaques violentes en tous points semblables à celles qui visent les jeux vidéo aujourd'hui ? Les pires inquiétudes se manifestaient alors à son sujet : détérioration de la langue, abandon de la lecture, école de la violence [...] ³⁸⁴.

Cette position n'est plus maintenue à l'état actuel, Pierre Alban Delannoy affirme que l'épreuve de la réalité confère à la bande dessinée son identité ; grâce aux thèmes développés, on envisage autrement ce médium.

Celle-ci, longtemps cantonnée dans le registre de la littérature enfantine ou dans celui de la distraction, a trouvé son émancipation en prenant les réalités du monde, qui n'étaient souvent qu'un cadre pour des fictions d'aventures, comme objet plein et entier. Dès lors qu'ils ont publié des histoires empruntées à la réalité historique ou à des faits sociaux et politiques actuels, les comics ont été pris au sérieux et reconnus au même titre que les autres modes d'expression [...] ³⁸⁵.

La BD permet de communiquer la vision du monde : l'auteur possède une vocation de témoin, dénonçant tout ce qu'il voit dans sa société. Dans les termes de Omar Zelig : « Avec un humour souvent féroce, toujours tranchant, Slim scanne le pays dans une résonance toute

³⁸⁴ TISSERON, Serge. « Passer sa thèse en bandes dessinées. C'est possible, et c'est nécessaire ! ». *Sociétés*, 2009/4 n° 106, p. 9-13. DOI : 10.3917/soc.106.0009. p.9.

³⁸⁵ DELANNOY, Pierre -Alban. 2008. *La bande dessinée à l'épreuve du réel*. Paris. L'Harmattan. p.9.

magnétique »³⁸⁶. Le discours affectif se construit autour d'une mémoire, d'une interrogation sur l'histoire. Pour Annick Bureau et Nathalie Magnan :

L'artiste est aussi un homme et un témoin engagé dans l'aventure d'une époque. Il ne peut ignorer, il ne peut échapper aux transformations radicales qui la secouent. Sa qualité d'artiste le place devant la nécessité impérieuse d'en saisir le "sens" et d'en formuler les « langages »³⁸⁷.

Dans le récit, le fait historique ne se présente que pour fournir le cadre dans lequel s'installe le récit. L'effet-idéologie du texte s'annonce comme un effet-affect permanent dans la BD.

- Le choix thématique est déterminé par le fait historique :



Figure171. BENDIR n°3. Une aventure peu connue de Bouzid. p 13

Robert Martine affirme que la mémoire est à l'origine de la création artistique :

Le récit et la représentation qui se donnent au regard de tous s'appuient sur un premier travail d'élaboration et de représentation, encore intime cependant, celui de la mémoire. Le souvenir pur appartient à la sphère intentionnelle non-objective. Il n'est pas conscient puisque toute conscience est conscience de quelque chose, d'un objet donc, mais il doit bien être, en quelque manière, présent. L'effort de remémoration est un effort de représentation³⁸⁸.

³⁸⁶ ZELIG, Omar. *Slim le Gatt et moi*. Op. cit., p.10.

³⁸⁷ BUREAUD, Annick. MAGNAN, Nathalie. 2002. *Connexions Art Réseau Média*. Paris. Ecole Nationale Supérieure Des Beaux-Arts. pp.230-231.

³⁸⁸ MARTINE, Robert « Connaissance historique et bande dessinée » Propositions pour un savoir en images, *Le philosophe*, 2003/2 n° 20, p. 215-236. DOI : 10.3917/phoir.020.0215. p.217

Thierry Groensteen insiste sur la valeur de la mémoire dans la construction de la BD :

Ainsi, dans le dessin dit d'invention, la mémoire joue un rôle important. Mémoire des objets, des êtres, du « spectacle du monde » tel que le dessinateur a pu l'observer dans un passé proche ou lointain, mais aussi mémoire médiate de toutes les représentations déjà vues de ces mêmes êtres ou objets, mémoire visuelle de quantité d'images antérieures que l'artiste a observé d'un œil professionnel et emmagasinées³⁸⁹.

Mais l'artiste n'appelle l'histoire que pour servir son propre projet. Le recours à la réalité historique confère à la fiction une illusion de véracité. Le fait historique qui s'y amalgame remplit des fonctions purement romanesques.

- L'arrière-plan du récit dans l'exemple ci-dessous est les révolutions arabes :



Figure172. Tout va bien

- À l'occasion du 50^{ème} anniversaire de la libération du pays, Slim reprend l'histoire du maquis parue dans son album *Il était une fois rien* : le personnage pris pour un héros de la révolution n'est jamais allé au maquis, avait-il seulement l'intention de le faire ?



Figure173. Tout va bien

³⁸⁹ GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée mode d'emploi*. Op. cit., p. 92.

À l'intérieur des albums, la réalité se confond avec l'imaginaire. L'œuvre est cet amalgame entre la vraisemblance et le fait historique ; elle recèle des éléments qui relèvent des souvenirs personnels de l'auteur, de sa propre intimité. À la différence de l'historien, l'auteur garde sa totale liberté : il évoque les événements historiques tout en les modifiant à sa guise. Faisant vivre le lecteur l'histoire, il lui offre ce que l'historien ne sait donner : mouvements confidentiels, intimité des conversations, ressorts des passions. L'art organise les rapports de l'histoire et de l'imaginaire, offrant une nouvelle vision des faits et une nouvelle *affectivité*.

Sous la plume d'Annick Bureau et Nathalie Magnan :

Le concept, la réalisation, le déroulement, la finalité de nos actions visent par une méthodologie appropriée à mettre en relation des situations fictives avec des données du réel. La fiction est présentée au monde réel comme une "autre réalité" possible où l'expérience vécue de la communication entre l'artiste et le spectateur se trouve enrichie. Le jeu, le rêve, l'imaginaire sont introduits dans la dimension du vécu³⁹⁰.

L'affectivité tient place à l'intérieur d'une conscience collective : le fond historique se compose d'arabesques intermittentes qui ne cessent d'éveiller l'intérêt du lecteur et de faire revenir de lourds souvenirs. L'auteur joue sur le champ visuel du lecteur et le sentiment que celui-ci prend de la réalité ; il entretient une distance à l'égard du monde social : attitude d'un subjectivisme qui essaie de s'affranchir de la dépendance à la norme sociale.

III.2. Le fragment : indice de l'affectivité de l'auteur

L'univers fictif est construit d'étrangeté et d'irrationnel ; il se perçoit par le biais des intuitions de l'inconscient et du fantasme³⁹¹. Dans la théorie de Freud, la lecture d'une œuvre c'est découvrir ce qu'elle refuse de révéler explicitement, déceler ce qu'elle tait. Céline Masson écrit :

³⁹⁰ BUREAUD, Annick. MAGNAN, Nathalie. *Connexions Art Réseau Média*. Op. Cit., p. 228.

³⁹¹ La linguistique actuelle accorde de l'intérêt à la dimension fantasmatique de la production artistique. Le *fantasme*, exprimé dans la littérature, devient l'objet d'étude dans les sciences du langage. On essaie d'exploiter la notion pour expliquer les affects inconscients que le texte fait naître et qui se traduisent dans la langue. Le cadre théorique pour appréhender le fantasme s'appuie sur les travaux de Freud. La notion de scénario suppose des personnages qui interviennent dans des actions. Ceci s'applique à la BD. Le point commun entre le fantasme, ou rêve éveillé, et le rêve nocturne est l'accomplissement d'un désir inconscient. Tous deux conjuguent une part consciente et une part inconsciente que transforme la censure. (RICŒUR, Paul. 1965. *De l'interprétation Essai sur Freud*. Paris. Seuil. p.144).

Le travail de l'œuvre est véritablement une scène pulsionnelle et l'objet esthétique interroge d'emblée l'objet psychanalytique [...] Il me semble encore qu'avant d'être un objet esthétique, l'objet est avant tout un objet plastique/psychique produit par la crise psychique de l'état de création, sorte de ressac psychique qui sculpte une matière en formation³⁹².

Claude Wiart précise que cette notion de *fantasme* est déterminante dans le processus de la création picturale pour plusieurs raisons³⁹³ :

- 1) la création picturale actualise des *hallucinations* engendrées par le désir ;
- 2) la structuration du fantasme puise sa dynamique et se complète à travers la création artistique.

Claude Wiart souligne le caractère fragmentaire de l'écriture :

Toutes ces énonciations, d'un ordre double intimement mêlé : dynamique et topique, ordre éminemment positif, semblent s'opposer aux notions, qui paraissent négatives, de manque, d'absence ou de leurre, également justes et bien décrites en ce qui concerne la créature peinture et ce qui en découle et en répond, tant pour le spectateur de l'œuvre achevée que pour le créateur en cours de création³⁹⁴.

Le choix de l'écriture fragmentaire s'explique principalement par une recherche constante de liberté et d'évasion créative : Le *moi* s'exprime en transgressant les normes d'écriture usuelles, ceci est une manière de sentir sa liberté. Ceux qui ont connu Slim nous disent de lui :

J'ai connu Slim à l'hebdomadaire Algérie-Actualité, dans le milieu des années 80. Il était à la fois présent et absent. Il était présent par sa capacité à saisir la musique de l'instant et absent par sa manière de ne pas s'impliquer dans les débats oiseux et, avec du recul, dérisoires, qui animaient les conférences de rédaction. C'est sans doute cela la liberté de Slim, tel un chat, il renifle sa proie avant de s'en saisir ou de la rejeter avec dédain. Et les proies de Slim, en vérité, ce sont des mots et des postures³⁹⁵.

Conscient de son plus haut degré de liberté, l'auteur utilise les moyens rhétoriques pour approcher la matière réelle, exprimant à chaque instant son désir ardent de franchir

³⁹² MASSON, Céline. 2001. *L'angoisse et la création : essai sur la matière*. Paris. L'Harmattan. Coll. L'œuvre et la psyché. p.11.

³⁹³ WIART, Claude. 1984. *Des fantasmes et des « ismes » en peinture*. In *art et fantasmes l'or d'Atalante. Conférences du centre d'étude de l'expression*. Seyssel. Champ Vallon. p. 28

³⁹⁴ Idem., p. 28.

³⁹⁵ MOUFFOK, Ghania. SLIM. *Tout va bien*. 2012. AUTO.

l'infranchissable, d'aller toujours plus loin. L'*écart* devient alors une tendance de distinction. Le fragment se révèle comme une forme d'un perpétuel questionnement, Jean Bessière affirme :

Où il y a la liberté de l'écriture. Cette liberté, parce qu'elle a des moyens rhétoriques, parce qu'elle dispose librement l'extension des identités des diverses représentations et, en conséquence, leurs proximités, leurs distances, leurs différences, leurs similitudes, parce qu'on vient ainsi à la lettre et à sa pertinence, cette liberté donc s'apparente à la modalité du questionnement³⁹⁶.

Le bédéiste découvre la réalité sociale avec un esprit ludique et la livre à son lecteur avec le même esprit, le but de l'ironie étant de sentir l'étrangeté de soi-même et d'autrui. La démarche ironique serait un ensemble de conduites indirectes ; un déplacement sceptique et oblique qui met le monde à distance ; enfin, le choix qui s'impose quand la ligne droite ne parvient à atteindre le but visé. Dans les termes de Vladimir Janketevitch :

L'ironie, qui est oblique, est finalement pour la droiture ; elle veut que le scandale larvé se déclare avec franchise ; que l'inconscient devienne conscient ; elle concentre l'absurdité pour que celle-ci soit pure et vraiment scandaleuse. Ainsi la duplicité de l'ironie ne serait pas sans la duplicité du scandale. Ce n'est pas l'ironiste qui a commencé ; mais, au contraire, parce qu'il y avait déjà dans les âmes beaucoup de méandres, de réticences et d'énigmes, l'ironie est devenue nécessaire³⁹⁷.

Le regard moqueur de l'auteur dénude la vérité et l'oblige à dévoiler ses tares ; les moyens dont se sert l'ironiste sont nombreux :

De là la nature analytique, excitante de l'ironie : l'ironie, mimant les fausses vérités, les oblige à se déployer, à s'approfondir, à détailler leur bagage, à révéler des tares qui, sans elle, passeraient inaperçues ; elle fait éclater leur non-sens, elle induit l'absurdité en auto-réfutation, c'est-à-dire qu'elle charge l'absurde d'administrer lui-même la preuve de son impossibilité ; elle fait faire par l'absurde tout ce que l'absurde peut faire lui-même³⁹⁸.

L'expérience affective se développe à travers la forme artistique. La pratique de la discontinuité relève d'un plaisir de la pensée, d'une jouissance qui s'exerce pour rien : le plaisir est gratuit, individuel. La joie d'écrire et de dessiner est la récompense seule à laquelle espère l'auteur. Ce dernier dévoile la réalité sans chercher à aller jusqu'au fond des choses.

³⁹⁶BESSIERE, Jean. 1999. *La littérature et sa rhétorique La banalité dans le littéraire au xx siècle*. Paris. Presses universitaires de France. Coll. L'interrogation philosophique dirigée par Michel MEYER.p.7.

³⁹⁷ JANKETEVITCH, Vladimir. 1964. *L'ironie*. Paris. Flammarion. Coll. Champs. p.130.

³⁹⁸ Idem., p. 107.

Dans ces ruses de l'ironie on a déjà reconnu un talent propre à l'intelligence [...] l'art d'effleurer. L'ironiste ne veut pas être profond ; l'ironiste ne veut pas adhérer, ni peser ; mais il touche le pathos d'une tangence infiniment légère, et quasi impondérable³⁹⁹.

Le discours affectif est caractérisé par une profusion de termes qui indiquent la fatigue et l'égarement de l'humoriste : chaque planche laisse voir un moi endolori. Pour Françoise Susini –Anastopoulos, ce trait caractérise les auteurs de fragments en général :

Le moi des auteurs de Fragments, corps, cœur et esprit, est souvent un moi découragé et fatigué, la rareté textuelle projetant alors comme un reflet languissant de la lassitude de l'être, paradoxalement érigée en une sorte de supériorité ontologique⁴⁰⁰.

L'écriture fragmentaire traduit une exténuation de l'âme et du corps ; le bédéiste découvre son vécu avec une maladie propre aux humoristes. Les fragments, bribes de pensée ironique, forment des lignes de fuite. Robert Escarpit explique :

Au-delà, il n'y a que la folie, le délire de la persécution, cette maladie professionnelle des humoristes. A force de contempler les incongruités de la vie, on risque de devenir incongru soi-même. À force de jouer le persécuté, on finit par se croire persécuté⁴⁰¹.

Le ton humoristique traduit l'angoisse de la création, pour Daniel Sibony :

L'homme qui rit » ou l'homme dont le visage est un masque serait donc un symbole de l'individu mutilé, mutilé par l'Autre ou par lui-même pour pouvoir vivre ; coupé de ses ressources profondes, de ses émotions, muni d'une « face » qui les embrouille ou qui fait pression sur elles. C'est l'homme dont le visage, censé être le haut lieu de la vérité, est forcé de se figer sur ce semblant et de s'en tenir à la surface⁴⁰².

- Slim ressent que l'Algérie se dirige va droit vers sa perte ; pour lui, tout est fini, rien ne pourra désormais nous sauver.

³⁹⁹ Ibid., p. 33.

⁴⁰⁰ SUSINI –ANASTOPOULOS, Françoise. 1997. *L'écriture fragmentaire définitions et enjeux*. Paris. Presses Universitaires de France. p.246.

⁴⁰¹ ESCARPIT, Robert. [1960] 1991. *L'humour*. Paris. Presses universitaires de France. Coll. Que sais-je?. p.110.

⁴⁰² SIBONY, Daniel. 2010. *Le sens du rire et de l'humour*. Paris. Odile Jacob. Coll. Psychologie. p.137.



Figure174. Tout va bian

- Le désespoir que ressent le bédéiste est sans limites :

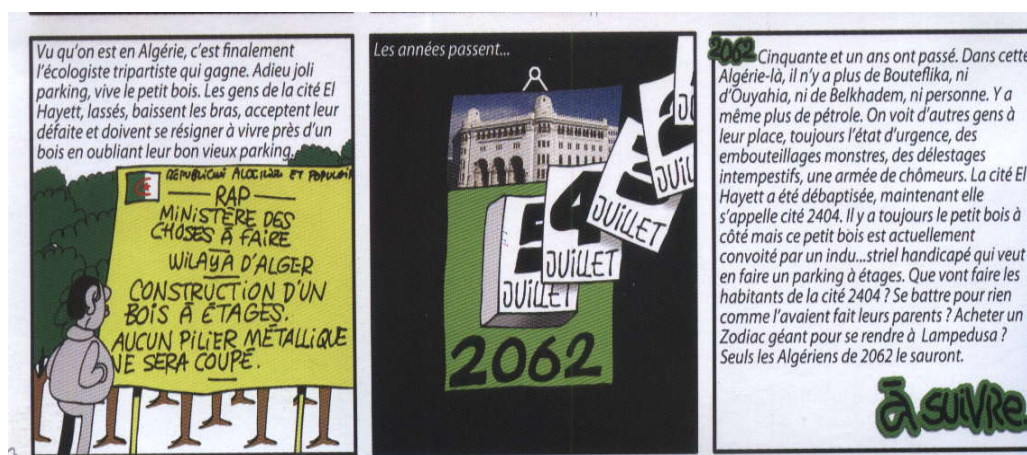


Figure175. Tout va bian « Le parking vert »

Cette tristesse immense est née d'un drame bien réel, Slim nous parle de sa grande douleur : « Après ce qu'on a vécu, aujourd'hui souvent je crois que j'ai rêvé, cauchemardé plutôt. C'est bizarre, et en même temps ce qui me chagrine le plus, c'est que beaucoup de copains sont morts pour rien »⁴⁰³. Pour Slim, il n'est pas facile d'évoquer le drame passé sans être la proie d'une grande souffrance morale, le bédéiste avoue qu'il est pessimiste et que ceci est bien le lot des dessinateurs :

C'est dur de parler de nous, aujourd'hui. La plaie n'est pas refermée, même si les gens, et moi aussi, on occulte très vite, on ne veut plus en parler, c'est trop fort, trop violent. Je suis un pessimiste, les dessinateurs sont des angoissés, et c'est peut-être par le travail qu'on arrive à évacuer, à mettre de la distance. À l'époque de notre descente aux enfers, quand les gens disaient :

⁴⁰³ ZELIG, Omar. 2009. *Slim le Gatt et moi*. Op. cit., p. 118.

« ça va mal ! », moi je leur disais : « Ne vous inquiétez pas, ça va changer... mais en pire ! », et je ne croyais pas si bien dire⁴⁰⁴.

L'agitation affective de la pensée produit un état d'*étonnements successifs* ; l'esprit, continuellement *ému*, est loin de scruter ou de raisonner : le *moi* découvre le réel par *fragments*. Ce regard qui se retourne sur soi se laisse sentir à plusieurs endroits de la BD.

Le but du discours de fiction est loin de représenter le monde d'une façon exacte ; certes, la réalité se reflète dans la BD mais bien singulièrement. La majeure partie des énoncés qui composent le discours est fausse. Or, c'est à travers la fausseté même de ses énoncés que la fiction contribue à se représenter le mieux le monde réel. L'écrivain se forge une écriture personnelle, en combinant la langue et le style. Il crée un univers de significations, suscitant à chaque détour amusement et plaisir de lecture. Dans la BD, le signifiant ne dénote que de peu le signifié.

⁴⁰⁴ Idem., p.118.

Conclusion partielle

L'univers fictionnel se reconstitue à l'intérieur de la BD à partir des personnages et des indices sociaux qui les entourent. L'idéologie apparaît en filigrane, sous forme d'un composé des attitudes, des comportements et des valeurs des personnages. En outre, les représentations découlent d'un imaginaire socio-économique, portant le sceau de la crise et du chaos. La découverte de la position de l'auteur se fait le plus souvent à partir d'éléments structurés à l'intérieur de l'œuvre. L'appréhension du réel se fait à travers une pluralité de voix, une divergence d'opinions : matériau constitutif de la BD qui lui procure son expressivité singulière. Cet entrecroisement de discours divers, souvent contradictoires, crée la discontinuité de la scène. Les personnages se retrouvent rejetés hors du contexte de vie ordinaire ; leur attitude exprime des ressentis divers.

Par ailleurs, le texte joue sur les compétences idéologiques du lecteur dont la participation affective s'avère un élément indispensable dans la constitution de l'univers imaginaire. Le lecteur se place dans une situation d'interprétation ; les espaces vides du texte ne sont remplis que par le biais de son activité. Grâce à de multiples procédures narratives choisies, les aventures parviennent à le fasciner et à l'amuser ; l'intérêt et le plaisir qu'il éprouve se doublent rapidement d'un regard critique.

De surcroît, la BD subit l'effet des traces multiples du social, sa création porte les marques du contexte historique dans lequel elle trouve vie. Elle se parcourt des options idéologiques qui lui donnent souffle et vitalité. L'auteur prend position par rapport aux thèmes et aux événements de son époque, il devient le porte-parole du groupe auquel il appartient. Sa pensée et ses affects s'expriment à travers sa production artistique, appelant avec force son public.

L'affectivité est ce mouvement qui nourrit la BD, la force qui permet à l'univers fictif de se construire. L'œuvre est pour l'artiste le moyen de faire part de son expérience affective, de révéler ses ressentis ; elle est la voie de découverte intérieure. En écrivant, l'auteur s'investit dans un projet de révélation et d'éclaircissement.

L'expérience dans laquelle prime l'affectivité est complexe : sensation et réflexion se mêlent ; la raison et l'affectivité fusionnent. L'affectif et le réflexif se trouvent étrangement joints dans des sphères nouvelles, projetant le lecteur au-delà du compréhensible et du connu.

Bilan de la deuxième partie

Notre étude dans la deuxième partie a consisté à interroger l'écriture de *la brisure*. La BD est une illustration parfaite du concept de la *fragmentation* ; son fonctionnement dépend principalement des traces signifiantes de la *discontinuité*. L'auteur procède à des arrangements qui font acquiescer au texte, parfois de façon subreptice, des modalités subjectives diverses. Pour accentuer l'inattendu, la surprise, différents procédés sont employés. Le bédéiste crée un monde romanesque chaotique, introduisant des éléments de rupture dans la matière fictive. Afin d'expliquer le sens du fragmentaire, nous avons commencé le premier chapitre par citer les changements qui ont affecté la fiction postmoderne. Notre travail a consisté, par la suite, à analyser les éléments de discontinuité dans les albums de Slim. Différentes modalités discursives affectives sont exprimées à travers les planches, nous les mettons en exergue dans le dernier chapitre de cette partie.

Dans un premier niveau de notre analyse, nous avons décrit les indices de brisure dans les albums de Slim. L'inachèvement du récit, sa brusque rupture, devient la source inépuisable de l'affectivité. En outre, la trame et la chronique des faits cèdent la place à la sidération, à la surprise et au néant. L'idée de *disjonction* et d'*incomplétude* affleure dans le choix des lieux et dans la présentation du temps. La discontinuité des séquences se crée par le moyen de la rupture temporelle. Le bédéiste démonte l'espace et le temps et les travaille dans un postulat nouveau, procédant à une destruction intentionnelle de la cohérence spatio-temporelle. Le récit renvoie souvent à un temps et des lieux en contradiction avec ceux du lecteur, ceci s'effectue suivant une dissymétrie rhétorique recherchée : les faits se laissent découvrir par bonds surprenants. Dans la BD, l'espace constitue une donnée imaginée et demeure une structure abstraite ; il apparaît comme la projection d'un *espace psychique* et prend souvent le détour du *symbole*. Les personnages se meuvent dans des mondes insolites, cette multiplication des lieux est significative : Bouzid traverse différents endroits, parcourt des espaces semés de surprises, ceci renvoie surtout à un éparpillement physique et moral dans une société en pleine crise.

Toujours dans le cadre du premier chapitre, notre travail a consisté à décrire l'écriture humoristique de Slim. Le fragmentaire se reconnaît par la distanciation, *l'humour est* l'un de ses moyens privilégiés. Des situations amusantes sont créées par une déformation intentionnelle du vécu ; le référent acquiert une singularité surprenante. Le monde imaginaire tire sa *crédibilité* d'une évocation continue du réel ; le plaisir de la BD (texte/image)

s'accomplit justement au moment où l'écriture réussit à reproduire la quotidienneté du lecteur. Toutefois, le réel dans la BD n'est qu'une illusion, qu'un simulacre ; le monde réel est vite suppléé par un monde imaginaire entièrement décalé. Les témoignages sur le monde réel ainsi que sa description se présentent de façon susceptible d'émouvoir le lecteur. Grâce à des procédés discursifs, ce dernier est orienté vers un univers à l'écart du prévu. Par un suivi des mots, le lecteur découvre d'innombrables étendues. Grâce à une imagination débordante, le banal et le quotidien se livrent sous un regard inaccoutumé ; l'ordinaire acquiert sous l'effet des affects une singularité surprenante, déconcertante. La déformation du réel fait surgir une réalité autre : l'art tend à l'édification d'un monde double, dans lequel le bédéiste projette incessamment son lecteur.

Dans le deuxième chapitre, notre travail a consisté à mettre en exergue les particularités du raisonnement affectif. Loin d'être exclue de la logique, l'affectivité apparaît intimement liée à cette dernière ; les affects ne peuvent figurer à l'écart de la rationalité, la finalité des ressentis étant de maximiser la puissance des arguments. L'argumentation s'appuie sur des éléments déjà acceptés par le lecteur ; le sujet argumentant fait appel à des arguments d'ordre empirique, expérimental ou statistique, les arguments qu'il choisit jouent le rôle de garant du raisonnement. Tout en tentant de les ancrer dans un cadre empirique, le bédéiste révèle un positionnement affectif vis à vis des systèmes de la doxa. Le *raisonnement* constitue donc l'un des éléments fondamentaux qui structurent le discours affectif. Toutefois, le raisonnement affectif est d'un type bien particulier : dans la logique affective, la procédure émotionnelle l'emporte sur la procédure rationnelle ; la part des émotions est plus grande que celle de la raison. L'argumentation respecte les règles de la logique tout en les modifiant : le bédéiste transgresse la règle de la pertinence. L'effet affectif résulte le plus souvent d'une violation du *principe de réalité*. Dans le deuxième chapitre de cette étude, nous avons expliqué le sens et la valeur affectifs de cette transgression.

Dans le troisième chapitre, notre objectif était de décrire les modalités affectives autour de trois axes : le personnage, le récepteur de la BD et enfin son créateur. Notre étude nous laisse voir que, dans les albums de Slim, les *personnages* extériorisent très peu de traits individuels qui leur soient propres. Cette confusion, dans laquelle ils se noient, rend impossible de s'identifier à eux ; il s'agit ici de l'une des caractéristiques principales de l'écriture humoristique caractérisée essentiellement par une distanciation vis-à-vis du monde réel. Slim décrit les sentiments de ses personnages ; par une mise en scène des ressentis, un

effet de *vraisemblable* se crée à l'intérieur de l'œuvre. À travers les discours et les gestes accomplis, différents affects sont exprimés. Quoique les êtres créés paraissent insolites, ils conservent des propriétés empruntées directement au monde réel. Les personnages investissent toute une série de constructions idéologiques et culturelles, leur construction s'effectue selon une valeur connotative.

Comme remarques fondamentales sur la modalité de lecture, nous pouvons énoncer d'abord que la BD de par sa constitution formelle et son mode de fonctionnement interdit le procédé d'*identification*, le lecteur ne peut nullement s'identifier aux personnages, ensuite, qu'elle est fondée sur un principe de plaisir. Le lecteur est appelé à quitter l'empirisme du monde réel pour côtoyer une multiplicité d'espaces imaginaires, pérégriner dans le chassé-croisé de l'insolite. Lire devient alors un perpétuel déplacement, une rupture continue avec ses propres habitudes et certitudes. L'absence de liens logiques entre les événements racontés accentue cet aspect d'incongruité. L'auteur enfonce l'entité du récit, fait apparaître ses lacunes ; le lecteur est convié à découvrir la substitution de l'irrationnel au vraisemblable. L'effet affectif résulte essentiellement du manque de détails que donnent les segments, de l'absence de continuité entre les fragments. Ceux-ci se définissent comme réseaux se tissant à travers les albums ; le lecteur les suit selon ses perceptions subjectives. Chaque nouvel élément ajouté relance le jeu de lecture ; des structures éclatées, disparates, écartées apparaissent, renversant la lecture traditionnelle à laquelle le public s'est longtemps accoutumé.

En décrivant les affects de l'auteur, nous avons choisi d'emprunter deux voies différentes mais complémentaires : voir le fragment comme l'expression de la vision du monde, puis comme le reflet de l'inconscient de son créateur. La BD propose un nouveau mode de sentir. Les albums sont ancrés dans une époque, de ce fait, ils dévoilent ses perturbations intensives. L'art est une révolte, un refus permanent de la réalité : l'auteur décrit sa société mais d'une façon qui lui est propre. Le bédéiste transforme le monde en images, ses albums deviennent le lieu de métamorphoses du réel. Il exprime le désir de communiquer la vérité sur le monde et sur soi, sa création expose les apories d'une pensée en mouvement agité. Par ailleurs, Slim divulgue ses propres instants émotionnels ; ses albums offrent des souvenirs personnels, ils matérialisent l'affectivité qui se transforme en œuvre d'art. Le bédéiste se délivre de sa colère, il rejette le réel exténuant ; pour lui, l'art est une voie compensatoire, l'unique refuge pour apaiser son malaise existentiel.

TROISIEME PARTIE

La langue sous l'emprise de l'affectivité

Présentation de la troisième partie

Nous consacrons la troisième partie à l'étude de la langue de l'affectivité. Nous montrons comment et pourquoi la BD se rapproche du *rêve*. Notre travail consiste d'abord à analyser les *processus linguistiques* producteur de l'effet onirique ; nous expliquerons, par la suite, la valeur affective de la notion d'*écart*. Sous l'effet de l'affectivité, les mots subissent de sérieuses modifications, l'écriture fragmentaire se caractérise par un désir constant d'infléchir la matière verbale dans le sens du composite et de l'hybridation ; le plaisir d'écrire serait d'exprimer une indépendance vis-à-vis du figé. Le rejet de la forme fixe et de l'unicité du langage fait du fragment un jeu infini, une source intarissable de l'affectivité. Dans la sphère ludique, les signes linguistiques s'affranchissent de leur vieux carcan qui les tenait enfermés : ils se font éléments déclencheurs de l'affectivité. Quels éléments linguistiques confèrent à la BD son caractère onirique ? Pourquoi le non-conformisme aux règles de la langue, très apparent dans les albums, est une expression fort éloquente de l'affectivité ?

L'écriture fragmentaire met en scène deux tensions opposées : l'expression et la transmission de l'affectivité, à l'origine de la composition ; et le mouvement propre des mots, leurs attirances réciproques et leurs interactions. Les affects font apparaître de nouvelles configurations significatives : les mots acquièrent leur totale signification en s'affranchissant de la norme ; les expressions concourent à construire le contexte *onirique*. Uniques, discontinus, les rêves sont rebelles à la conception de linéarité, de complétude. À travers failles et errances, la *langue* dessine un horizon instable qui est celui du rêve. Le mouvement incessant des affects projette le lecteur en dehors des contours de la réalité.

Le premier chapitre permet de voir les processus linguistiques qui octroient à la BD son caractère onirique. Nous analysons les procédés d'écriture qui rendent possible la constitution de ce monde fait principalement de visions fantasmatiques et de souffles de l'affectivité. Nos questions portent sur l'aspect étrange des séquences engendrées par la sélection et l'assemblage des signes linguistiques. Aussi, nous préciserons la pertinence de l'emploi des démonstratifs, des noms propres, des pronoms personnels et des temps verbaux.

Le deuxième chapitre sert à répondre à des questions à propos du jeu de l'écart dans la BD : comment expliquer la destruction de la langue et l'invention continue des nouveaux

signes ? Quel est le rôle de l'écart à l'intérieur du médium ? Quelle est la fonction de la métaphore dans l'argumentation affective ? Pourquoi et comment la langue paradoxale parvient-elle à exprimer les ressentis ?

Le fragment renvoie au chaos, à la déperdition. À l'intérieur de la BD, la langue est incessamment métamorphosée. Démembrant de façon subversive la structure canonique de la langue, l'imagination créatrice ne cesse de mettre à jour des failles et des soubresauts. L'écriture fragmentaire permet une parole paradoxale, toujours double ; elle représente l'irrégularité, l'étrangeté. En outre, le langage est l'objet d'une activité ludique intense ; les mots reflètent le moi psychique : ses rêveries et ses fuites infinies. La réalisation artistique se transforme en jeu qui refuse de se terminer. Des idées saugrenues émergent de l'inconscient, apparitions soudaines, effrénées, que concrétise une langue elliptique, subtile, marquée fortement par la métaphore et le paradoxal. Les mots se retirent de leur contexte habituel, se trouvant subitement affectés d'une énergie propre, d'un potentiel qui leur confère leur qualité d'instrument des ressentis.

CHAPITRE 1

La langue dans le récit de rêve

Introduction

Dans ce chapitre, nous proposons d'étudier la langue affective dans le *récit de rêve* ; la séquence narrative dans son apparition et sa progression imite la *séquence onirique*, notre travail consiste à voir les éléments linguistiques qui contribuent à la production de cet effet. Des affinités existent entre le récit de fiction et le *rêve*, des composantes narratives donnent l'impression d'assister à un *songe* ; notre étude consiste à expliciter les unités discursives qui créent et accentuent cette impression.

Des processus oniriques caractérisant aussi bien l'image que le texte sont utilisés à l'intérieur de la BD. Le récit se présente comme une association libre de représentations et d'affects ; des images visuelles et langagières enrichissent la représentation du monde sur le mode d'expression de la subjectivité. La séparation de la réalité vers une vision intérieure onirique se manifeste essentiellement par la matérialité et le sens des énoncés.

Les sélections lexicales et sémantiques traduisent un rapport affectif au monde réel. Dans l'utilisation affective de la langue, dans l'ébranlement voire le renversement continu des certitudes, l'œuvre s'ouvre sur un espace et une temporalité toujours instables et renouvelés. L'auteur joue de la complexité des valeurs possibles, son imagination fantaisiste lui permet de dévoiler ce qui se dérobe au langage commun.

Le récit se rapproche de la vision onirique par la force des images et l'incongruité de l'expression. La rêverie résulte d'une activité transcendantale libre qui s'éloigne de la perception habituelle ; l'écriture se transforme en procédé continu d'invention et de surprise. Comment ceci est-il apparent dans la BD ? Quels traits caractérisent la langue du rêve ? C'est ce que nous proposons d'élucider à travers ce chapitre.

I. Langue et affectivité

La BD puise sa force de *signifiant-signifié* dans l'effet de la langue ; celle-ci est éminemment puissance d'affectivité. L'*inconscient* de l'auteur, ses impressions affectives paraissent amalgamées dans son œuvre. La création artistique laisse entrevoir le refoulé, l'inconscient de son créateur. Dans l'intériorité du sujet, au plus profond de lui-même, se tisse un agrégat de signes et d'indices ; derrière les allures chaotiques de la surface textuelle, se décèle une unité et une cohérence d'un psychisme individuel.

La langue utilisée relève des situations affrontées ; elle traduit nécessairement une façon subjective de penser et d'agir. Le style que l'auteur se forge résulte d'une construction émotionnelle et culturelle spécifique. Dans son activité artistique, l'auteur, comme le

confirme Claudel Jean Rousset, cherche ses expressions, ses images, à l'intérieur de lui-même :

Tourné vers l'œuvre, engagé dans une série de recherches formelles, l'artiste n'est pourtant pas tourné vers le dehors. Il n'y a de forme en art que vécue et travaillée de l'intérieur. L'écrivain n'écrit pas pour dire *quelque chose*, il écrit pour se dire, comme le peintre peint pour se peindre ; mais, s'il est artiste, il ne se dit, il ne se peint que par le moyen de cette composition qu'est une œuvre [...] ⁴⁰⁵.

Par ailleurs, le choix langagier est fondamental dans la réussite de l'argumentation. Attribuant une intention particulière aux impressions du récepteur, l'auteur évoque des situations émouvantes et crée des contextes persuasifs. Le jeu au niveau de l'appareil énonciatif permet d'atteindre le but visé.

Selon Herman Parret, une force domine les actes illocutionnaires du langage ; cette force insère l'élément *passionnel* dans le discours. À côté de la force illocutionnaire, il existe une seconde qui, elle, est dirigée vers la réalisation d'un (ou des) *effet(s)* qui n'est (ne sont) pas prévisible(s) selon les règles établies de la langue. Cette seconde force est *perlocutionnaire*. L'affectivité accorde aux actes illocutionnaires et perlocutionnaires leur vitalité : « Mais ce qui confère un dynamisme producteur aux actes illocutionnaires et perlocutionnaires, et en général, à tout phénomène énonciatif, c'est la *force* qu'on pourrait qualifier génériquement d'*émotive* » ⁴⁰⁶.

L'affectivité modifie les contenus des énoncés ; les éléments affectifs que l'auteur associe au discours renforcent sa valeur *persuasive*, et c'est bien par cette force émotive que les unités linguistiques recouvrent leur vraie signification.

« Avec passion » devient alors un degré plus ou moins grand de la force d'un énoncé, et ce type de conditions est particulièrement important pour la classe des actes de langage appelés expressifs [...] la mise en discours de la subjectivité, de son intensité « pathique » est réalisée au niveau de la force émotive des énoncés. Cette force émotive n'existe pas isolément et antérieurement à l'énoncé : elle est l'énonciation partiellement énoncée, ou un effet de l'énoncé en tant qu'opération de force ⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ ROUSSET, Claudel Jean. [1963]1996. *Critica forme et signification Essai sur les structures littéraires de Corneille à Librairie*. Paris. José Corti. Cérès Éditions. p.10.

⁴⁰⁶ PARRET, Herman. 1986. *Les passions : essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Bruxelles. Mardaga. Coll. Philosophie et langage. p.158.

⁴⁰⁷ Idem., p.160.

Jean bellemin-noël met l'accent sur les positions d'énonciation, sur les forces du langage. Les *effets performatifs* font que la parole devient l'acte même, ceci redonne la valeur à une dimension longtemps absente dans le domaine de la linguistique : l'affectivité. Le théoricien avance le constat suivant.

C'est aussi pouvoir envisager une réalité trop souvent négligée par la linguistique de la langue : *l'affect* — dont l'importance est de mieux en mieux reconnue en terre freudienne. Cette manière autre de penser le discours, comme foyer d'échanges rusés ou biaisés, recherchés et esquivés, incite à regarder d'un autre œil, à écouter d'une autre oreille la fiction et la poésie⁴⁰⁸.

Le discours vise à créer des *illusions référentielles*⁴⁰⁹ ; le langage s'ouvre sur un au-delà de la signification courante. Les mots dépassent de loin les significations de leurs composantes ; le langage pour Herman Parret : « [...] constitue un écran plus ou moins mensonger destiné à cacher la réalité et sa vérité sous-jacente »⁴¹⁰. Denis Vernant constate qu' : « Au sujet, conscient de sa pensée, source de la représentation du monde, se substitue l'homme appréhendé dans la multiplicité et l'opacité de ses pratiques symboliques »⁴¹¹. La création se substitue à la représentation. Le langage s'approprie une fonction particulière, insolite : produire l'intelligible, l'incongru. Daniel Oster confirme cette idée en énonçant : « Excessif dans la présence comme dans l'absence, le langage abolit ce dont il parle ; il déréalise l'irréalisation même. Il faut alors lui demander autre chose qu'un reportage sur l'indescriptible »⁴¹².

La langue affective se révèle dans son aspect *démesuré* de *non-sens* et d'*ambiguïté* ; les tours particuliers du discours révèlent une agitation psychologique : l'affectivité à l'origine de la création. L'analyse argumentative entreprend de déceler la présence de l'homme dans son discours, d'exhiber les unités discursives qui expriment les ressentis.

⁴⁰⁸ BELLEMIN-NOËL, Jean. 1996. *Vers l'inconscient du texte*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. Puf. p. 270.

⁴⁰⁹ Le langage n'est plus appréhendé, à l'heure actuelle, comme l'expression de la réalité ; ce n'est plus le problème de la vérité qui est au centre de l'attention des linguistes. Conscient de sa propre impuissance et de celle des moyens dont il dispose, l'homme éprouve le néant de ce qu'il croyait avoir possédé ; il raconte son impuissance à se retrouver. La littérature postmoderne reflète l'état du monde d'après-guerre, le langage porte les traces de la crise, de la déception fortement ressenties. Dans les termes de Beïda chikhi : « Dans le cadre d'une lecture socio-historique, le Nouveau Roman peut être perçu comme une littérature du deuil. La désintégration des catégories de la représentation aurait quelque chose à voir avec la crise des valeurs motivée, entre autres, par la désintégration de l'empire colonial ». (CHIKHI, Beïda.1996. *Maghreb en textes écriture, histoire, savoirs et symboliques*. Paris. L'harmatan. p.8).

⁴¹⁰ PARRET, Herman. *Les passions : essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Op. cit., p.150.

⁴¹¹ VERNANT, Denis. 1997. *Du discours à l'action : études pragmatiques*. Paris. Presses Universitaires de France. p. 10.

⁴¹² OSTER, Daniel. 1997. *L'individu littéraire*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. Écriture. p.188.

II. La rencontre avec la psychologie

De nombreux travaux ont été réalisés dans le domaine des sciences du langage, visant à éclairer la part du *psychique* dans la production littéraire, empruntant à la psychanalyse⁴¹³ une partie de ses concepts. Le langage artistique porte l’empreinte des conflits *pulsionnels* ; l’analyse argumentative propose justement de découvrir cet aspect dissimulé, de mettre à la surface ce qui dérobe au regard du pressé, du non avisé.

Dans son œuvre, l’écrivain a beau fait semblant d’imiter le réel, il ne fait qu’exprimer sa *subjectivité*, c’est bien dans l’inconscient qu’il faut chercher la clé du monument édifié : le *refoulé* ne cesse de faire retour dans et par le texte. Les effets de l’inconscient sur la réalisation artistique sont incontestables, ceci explique l’intérêt que lui porte l’analyse argumentative.

Paul-Laurent Assoun constate que l’œuvre littéraire révèle un double caractère ; l’analyse doit montrer cette nature *mixte* de la création afin de parvenir à expliquer l’œuvre produite, Paul-Laurent Assoun écrit : « Ainsi envisagée comme « formation fantasmatique » (Phantasiebildung), l’œuvre littéraire révèle son double caractère, préconscient/conscient d’une part, inconscient d’autre part. Cette nature « mixte » est essentielle à sa compréhension»⁴¹⁴.

Mais l’inconscient dans le discours n’est pas une chose que l’on peut facilement préciser ; pour Jean Bellemin-noël, l’inconscient échappe à la délimitation, il consiste précisément dans cette série de glissements :

On peut déjà appeler sujet inconscient du texte cette série de glissements qu’il est impossible d’arrêter, car le glissement tient au fait même de l’inconscience, à la réalité incontournable de cette « impossession » où nous sommes de nos propres actes, états, paroles et pensées⁴¹⁵.

L’*inconscient* du texte se dissimule ; par une déformation continue, une altération de la matière réelle, le sujet-créditeur disparaît cédant place au sujet *fictif* du discours.

⁴¹³ Dans les rapports qu’entretiennent la psychanalyse et la littérature, se distinguent deux courants fondamentaux : le premier essaie de voir comment s’intègre la notion de processus inconscient au processus de l’écriture ; le second se comporte de plusieurs branches, entre autres : 1) celle de la psychobiographie, qui tente de retrouver dans l’œuvre littéraire l’histoire personnelle de son auteur ; 2) celle de la psychocritique qui fait des écrits littéraires le fondement de ses études.

⁴¹⁴ ASSOUN, Paul-Laurent. 1996. *Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire* Thèmes & études. Ellipses. p.38.

⁴¹⁵ BELLEMIN-NOËL, Jean. *Vers l’inconscient du texte*. Op.cit., p.246.

Obstinément nous le tenons pour de la pensée alors qu'il n'est qu'un travail, une force de déformation, une omniprésente *transférance* — que chacun rêve sur ce mot. C'est parce que nous le sentons comme une chose que nous avons tendance à lui chercher un propriétaire et que nous retournons toujours à l'homme [...] Poussons plus loin. Si je dis par commodité : l'inconscient du texte peut être rapporté à *un sujet inconscient du texte*. Si je précise : le sujet-créateur a disparu au profit de ce sujet fictif du discours auquel je prête ici et maintenant mon entendement⁴¹⁶.

La parole du *refoulé* se révèle indistincte ; à la différence de la langue rationnelle, le discours affectif apparaît difforme, lacunaire, égaré dans les labyrinthes du *psychisme*. En outre, le langage de l'affectivité fonctionne sans attache à la logique ; polysémique, le signifié renvoie à une infinité sans mesure. Le langage du rêve se spécifie par son opacité, par les prismes de l'inconscient qui l'habite et le distord à tout moment.

L'affectivité passe d'abord dans le langage sous la forme inarticulée, et en toute rigueur non linguistique, des cris des exclamations etc. ; ou bien elle est reprise dans un vocabulaire adéquat (« j'ai mal », « ça me plaît ») ; ou encore elle peut se présenter de manière oblique par rapport à l'axe du discours. Soit dans un récit quelconque une description : elle ne reproduit en aucun cas du réel, elle fabrique une approximation de l'objet du monde [...] ⁴¹⁷.

Selon Jean Bellemin-noël, les représentations se traduisent à travers deux formes différentes : directe (le fantasme), et latérale (la signifiante) :

- 1) le *fantasme* tel qu'il se manifeste dans l'œuvre est le développement narratif d'un noyau inconscient ; l'objet se rapporte aux désirs inconscients du sujet.
- 2) le mot signifiante *désigne* l'ensemble des effets de sens en dehors de la configuration narrative immédiate, Jean Bellemin-noël cite comme exemple les échos sonores observés dans un poème. Ceci recouvre le partage traditionnel entre le « fond » et la « forme ».

L'écrivain met des *scénarios fantasmatiques* en écriture. Le fantasme s'exprimant tout en se dissimulant, l'analyse doit prêter attention aux éléments révélateurs du moi profond, elle doit avant tout repérer le ou les « traits » par lesquels se trahit l'affectivité inconsciente.

Cette question complexe peut s'éclairer si l'on rappelle que le « fond » de cette écriture inconsciente est constituée par des « traces-souvenirs » qui se conservent et sont susceptibles à la fois d'être « oubliées » (refoulées) et réactivées à des moments déterminés, avec toute leur

⁴¹⁶ Idem., p.244.

⁴¹⁷ Ibid., pp.50-51.

fraîcheur d'origine. L'écrivain mettrait donc au travail sa mémoire (inconsciente) et celle de l'autre (le lecteur-spectateur) »⁴¹⁸.

L'effet *inconscient* de l'œuvre ne se vérifie nulle part ailleurs que chez le lecteur, car c'est dans et par ce dernier que se réalise et s'authentifie l'œuvre littéraire. L'écrivain produit son œuvre ; par cet acte même, il agit sur son lecteur.

Car c'est un fait : l'œuvre «se pose un peu là », elle s'inscrit dans l'esprit du lecteur par un certain événement « affectal » : elle le saisit, l'émeut, l'atteint (selon des modalités à déterminer). Cela ressemble à une action magique, au sens précis ou cela agit sans que l'on sache comment.⁴¹⁹

L'œuvre s'adresse à son lecteur, lequel est à l'écoute constante du dissimulé. Jean Bellemin-noël résume le rôle de l'analyste en écrivant : « En fait, je suis le maître du relief, des intensités relatives, des Jean bellemin-noël Jean bellemin-noël accélérations ; je marque plus ou moins le contraste et la brillance ; j'administre la tonalité. Je fais apparaître ce qui restait inaperçu au premier regard — même à celui de l'écrivain »⁴²⁰. Pour Daniel Oster, ce qui intéresse l'analyste, l'émeut, est de voir comment l'auteur se tourne vers ses imaginaires, comment l'inconscient de l'auteur détient la clé de cet édifice appelé création.

Ce qui m'intéresse, me passionne, et finalement m'émeut ici, c'est l'extrême acuité avec laquelle un écrivain se retourne vers ses imaginaires et, sans prétendre s'en détacher, les remet au contraire au lieu d'où tout vient sans doute, et où tout retourne à coup sûr : l'écriture : Avoir « prétendu écrire pour arriver à mieux vivre et n'avoir au bout du compte mené à peu près rien d'autre qu'une vie d'écrivain »⁴²¹.

Le *psychique* revêt une forme matérielle : les images, les thèmes, les termes récurrents dans la BD sont fortement marqués par le *subconscient*. Le discours traduit l'élan de la subjectivité : la langue se place sous l'égide de l'affectivité.

III. Le récit de rêve

Du point de vue *psychanalytique*, l'analyse de la création littéraire s'effectue à partir les traces de l'activité psychique. Dans ce sillage, les rêves sont considérés comme le symbole de

⁴¹⁸ ASSOUN, Paul-Laurent. *Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire*. Op.cit., p.39.

⁴¹⁹ Idem., p.32.

⁴²⁰ BELLEMIN-NOËL, Jean. *Vers l'inconscient du texte*. Op.cit., p.242.

⁴²¹ OSTER, Daniel. *L'individu littéraire*. Op.cit., p.32.

l'inconscient créateur ; le critique applique certaines méthodes analytiques pour déceler leur présence dans le récit.

En effet, les *rêves éveillés* fournissent le matériau primitif de l'élaboration *fantasmatique* littéraire. Par d'incessantes transformations, de multiples déguisements, l'auteur en fait la matière première de sa production artistique. L'œuvre se crée essentiellement avec le fonds de rêveries ; les *rêves éveillés* servent de matériel premier de la production : ils prêtent à l'œuvre sa partie concrète.

Jean Le Guennec montre que l'étude critique distingue plusieurs types de textes :

- 1) les rêves des personnages fantastiques ;
- 2) les récits qui ressemblent aux récits de rêve, même s'ils ne sont pas⁴²².

Jean Le Guennec avance le constat suivant :

Il y a en revanche une façon plus typiquement fantastique qui consiste à présenter la fiction comme la genèse d'un songe, comme l'élaboration même d'un rêve songe, comme l'élaboration même d'un rêve. On y voit comment un personnage, confronté à des événements réels, réélabore en rêve ces éléments⁴²³.

Des affinités existent entre le rêve et le récit de fiction : les mécanismes propres au *songe* se trouvent inhérents à l'écriture *fragmentaire*. Nous avons montré jusqu'ici que l'un des traits caractérisant cette écriture est la brisure de la linéarité du récit, ce dernier dans la BD est fondé sur l'*irrationnel* ; il s'inscrit dans l'instabilité. Le récit demeure ouvert, permettant une multiplication de sens et de lectures. L'analyste suit dans l'intrigue ses fils tressés, ceux-ci ne conduisent presque jamais à la plénitude *sémantique*. Certes, les énoncés possèdent leur sens, mais comme l'énonce Francesca Manzari : « [...] celui-ci n'est pas le sens pur, propre, identique à lui-même auquel nous sommes habitués la tradition philosophique. Il s'agit de sens, mais pas d'un seul »⁴²⁴.

L'écriture est *onirique* du fait qu'elle traduit le monde du flou, de l'indécis ; Francesca Manzari affirme que l'écriture : « [...] répond ainsi à une poétique du « fragmentaire », du « non-fini » et permet à l'écrivain de décrire une réalité où le progrès industriel et économique entraîne des changements dans la perception de la réalité [...] »⁴²⁵.

⁴²² Le GUENNEC, Jean. 2003. *Etats de l'inconscient dans le récit fantastique 1800-1900*. L'Harmattan. Coll. L'œuvre et la psyché. p. 76.

⁴²³ Idem., p. 76.

⁴²⁴ MANZARI, Francesca. 2009. *Ecriture derridienne : entre langage des rêves et critique littéraire*. Berne. Peter Lang. p.63.

⁴²⁵ Idem., p.52.

La BD et *le rêve* se partagent le trait de *narrativité*. Benoît Mouchart commente la fonction narrative de la BD en écrivant :

[...] Töpffer est un arpenteur de rêves : ses histoires, délirantes de fantaisie, ne cherchent pas à imiter la vie, mais plutôt à divertir en favorisant l'imagination des lecteurs. [...] Il assurait néanmoins que « faire de la littérature en estompes » ne consistait pas seulement à « mettre au service d'une fantaisie uniquement grotesque un crayon naturellement bouffon » ou à « mettre en scène un proverbe ou en représentation un calembour ». Pour lui, être auteur de bande dessinée consistait bien à inventer « un drame quelconque, dont les parties coordonnées à un dessein aboutissant à faire un tout [...] »⁴²⁶.

La *narrativité* constitue une composante onirique ; Jean Bellemin-noël définit le rêve comme un énoncé qui peut être raconté : « Le rêve, c'est ce que nous nous racontons et que nous pouvons raconter à d'autres, autrement dit quelque chose de verbalisé, ce que la linguistique appellerait « un énoncé narratif »⁴²⁷. Il précise encore :

Un rêve se présente donc comme un texte. Ce sont des phrases enchaînées qui retracent une succession de conduites et d'expériences, de sensations, d'images, d'idées concrètes – ce sont des représentations – et ces données diverses sont colorées de plaisir ou de déplaisir, ou même, le plus souvent, d'une proportion variable des deux –c'est l'affect⁴²⁸.

La *narrativité* est une composante fondamentale dans le rêve, faute de quoi, il serait intelligible, insaisissable. C'est le récit qui lui donne existence, qui lui confère sa propre réalité⁴²⁹. Pour Romain Verger :

L'impression onirique ne peut prendre effet qu'à l'intérieur d'un cadre narratif et descriptif, de la même manière que le rêve est lié à sa narration (fût-elle décousue), condition de notre accessibilité à lui, via l'élaboration secondaire que nous en faisons, et dont le résultat est le récit de rêve⁴³⁰.

L'*inconscient* associe les éléments de la vie du rêveur sans tenir compte de leur succession logique. Un effet de va-et-vient continu se produit entre des épisodes de la vie du rêveur sans présence de la linéarité temporelle ; de même, l'affectivité dans la BD refuse de se plier aux exigences de la rationalité.

⁴²⁶ MOUCHART, Benoît. 2009. *La Bande dessinée*. Le cavalier bleu. Amazon. Coll. Idées reçues. p.21.

⁴²⁷ BELLEMIN-NOËL, Jean. 2002. *Psychanalyse et littérature*. Paris. Presses universitaires. Quadrige/puf. p.25.

⁴²⁸ Idem., p.25.

⁴²⁹ Le GUENNEC, Jean. *Etats de l'inconscient dans le récit fantastique 1800-1900*. Op.cit., p.40.

⁴³⁰ VERGER, Romain. 2004. *Onirocosmos Henri Michaux et le rêve*. Presses Sorbonne nouvelle. p. 96.

Les passages *narratifs* participent à la création de l'effet onirique. Forte est la charge affective des unités discursives. La lecture du récit comme rêve laisse découvrir des horizons sans finitude ; par leur langue tout comme par leur pouvoir de suggestion, les séquences ne finissent pas de susciter des ressentis variés enracinés au plus profond de l'instance créatrice.

IV. La langue dans le récit de rêve à travers les albums de Slim

Le discours *affectif* intègre des processus *oniriques* en plein cœur de la *narrativité*. Le récit, à l'intérieur de la BD, se développe comme un *rêve*. Des éléments narratifs donnent l'impression d'assister à un songe, différents points permettent de confirmer ce constat. Notre travail consiste, à ce niveau de l'analyse, d'abord, à voir la langue en ce qu'elle possède de particulier, ensuite, à expliciter les rapports texte/image à l'intérieur de la séquence onirique.

IV.1. La langue de rêve : traits à découvrir

Le *rêve* diffère bien de l'éveil ; en conséquence, la langue dont il se sert ne sera que trop éloignée de celle du monde ordinaire. En effet, le discours onirique possède des attributs qui permettent de le reconnaître ; la langue présente un ensemble de traits définitoires :

IV. 1. 1. La langue de l'abrégé

Le récit de *rêve* se reconnaît par sa langue dont les principales caractéristiques se trouvent réunies dans la citation de Romain Verger :

[...] le trait le plus frappant de son style est sa simplicité, parfois télégraphique : phrases courtes, réduites au minimum requis pour informer et témoigner, économie adjectivale, simplicité lexicale, conservation du mode comparatif mais exclusion du mode métaphorique. On constate également un recours courant à la parataxe, autre forme de « court-circuit » puisqu'elle supprime des mots indispensables à la plénitude de la construction syntaxique et à l'articulation des idées : connecteurs logiques, subordinations, coordinations. Les phrases elliptiques du sujet ou du verbe sont également fréquentes⁴³¹.

Selon Romain Verger, la simpliste du style dépend du genre ; elle est dans le rêve une matière très réfléchie :

Si la simpliste du style répond ici aux lois implicites du genre, elle fait l'objet, dans les textes oniriques, d'une stratégie visant à imprimer l'effet naturel du rêve à une matière minutieusement

⁴³¹Idem., p.137.

réfléchie [...] Mais ne nous y trompons pas, le resserrement, la contraction de l'écriture émanent d'un vrai travail de composition⁴³².

La langue *brève* du rêve fait acte de *condensation*, d'*abrégé* ; le style dont se sert la séquence onirique témoigne de contraction et de concision. Ne sont-ils pas réunis ici les attributs propres à la langue de la BD ?

La réponse n'est qu'affirmative ; en effet, la langue de la BD se reconnaît par la simplicité de son *style*. À l'instar du rêve qui bénéficie d'un maximum de relâchement de la censure la BD utilise une langue parcourue de beaucoup de fautes⁴³³ ; la destruction du code conventionnel de la langue de la BD est intentionnelle, stratégique.

Une association de pensée et d'intention semble relier fragments multiples et silence d'autres lieux et durées ; Pierre Garrigues constate que le vif du *fragment* relève de l'intention de la parole à ne pas tout communiquer. Absence, imperfection, différence, chiasme et antithèse, l'introduction de tels éléments dans l'écriture lui confère son caractère onirique :

C'est là sans doute en de tels lieux de parole et de silence que gît le vif du fragment, dans l'imperfection qui se dénonce comme aspiration à une perfection absente, illusoire, indicible ou en retrait. Vertige de l'identité, gouffre de la différence, chiasme et antithèse travaillent, érodent, délitent, tout en lui donnant forme, la séparation qui les fonde et les mine⁴³⁴.

Pour Philippe Hamon, l'*absence* s'intègre dans une rhétorique textuelle ; l'œuvre ne fonctionne que par la collaboration de l'interprétant, il écrit :

L'absence peut se définir par rapport à un modèle logique, rhétorique ou stylistique construit par le texte, posé, exploité et mis en œuvre dans et par le texte, incorporé à celui-ci, et partiellement éludé par le texte ; l'absence est ici ellipse, programmée par le texte et comblée (remplie) par le lecteur qui collabore ainsi à la complétude de l'énoncé⁴³⁵.

Oscillant entre présence et absence, l'écriture fragmentaire fait de la faute et du non-sens les instigateurs du vrai sens. Ce dernier s'exprime sans se dire, se révèle en se dissimulant. Annette de la Motte commente le caractère de l'écriture :

⁴³² Ibid., p. 138.

⁴³³ Nous analyserons ce point avec précision dans le deuxième chapitre de cette étude.

⁴³⁴ GARRIGUES, Pierre. 1997. *Éloge de l'imparfait*. Paris. L'Harmattan. Coll. Sémantiques. p.7.

⁴³⁵ HAMON, Philippe. 1984. *Texte et idéologie Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire ÉCRITURE*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. Puf. p. 14.

Loin d'être suicidaire, voire mourante, l'écriture se dépouille, se rétrécit, s'amenuise, poursuivant la réduction, le manque, l'absence et le vide - vide constitutif, absence signifiante, silence éloquent, certes, qui ne minent pas le sens, mais qui, subtilement, l'accomplissent⁴³⁶.

La coïncidence des contraires, la dissociation du signifié de son signifiant, l'enchevêtrement insolite des mots installent l'écriture au centre de la vision *onirique*. Le sens onirique est ce qui échappe le plus à l'effort de l'interprétation ; dans la langue de rêve, l'essentiel est déplacé vers une position secondaire, accessoire⁴³⁷. Le sens paraît inépuisable, disséminé, se déroband à toute tentative de précision. À l'intérieur de la BD, se remarque une tendance à pratiquer une *esthétique de l'esquive* : le récit enfouit ou dérive des données importantes. L'écriture discontinue délivre son message de manière oblique, contournée. Le discours ne cesse de filer, l'effet produit est celui d'un récit opaque, qui dissimule le sens.

La langue sert à traduire des appréciations affectives, à transmettre des affects plutôt que des informations empiriques. À l'intérieur de la BD, la tonalité affective se traduit par le biais des mots bien particuliers ; l'état affectif de l'auteur ou/et personnages est représenté par des termes et syntagmes des impressions subjectives. L'affectivité se libère de l'emprise de la logique, témoignant d'une activité onirique poussée à l'extrême.

IV.1.2. L'insolite des séquences

Le discours dans le *récit de rêve*, comme l'affirme Jacques Derrida, porte clairement la marque de l'effet onirique : « La structure logique et idéale du discours conscient doit donc se soumettre au système du rêve, s'y subordonner comme une pièce de sa machinerie »⁴³⁸.

L'auteur laisse les expressions et les idées défiler sans se soucier trop de l'attache logique. Les mots portent des charges *connotatives* ; le sens figure bien dans le domaine du sous-entendu que dans celui de l'immédiat, car : « Le songe est davantage présentation de symboles énigmatiques que révélation d'un savoir immédiatement déchiffrable »⁴³⁹.

- Dans *le parking vert* (Tout va bien), Slim se sert d'un ensemble de symboles pour souligner la corruption de la société.

⁴³⁶ DE LA MOTTE, Annette. *Au-delà du mot une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*. Munster. Verglas. Coll.ARS RHETORICA 14. p.2.

⁴³⁷ Le *rêve*, comme le présente la psychanalyse, se constitue comme un système de représentations essentiellement fondé sur le déplacement (une image, un objet, un être, pour un autre) et sur la condensation (représentation synthétique de plusieurs images en une seule).

⁴³⁸ DERRIDA, Jacques. [1937] 1967. *L'écriture et la différence*. Paris. Seuil. p. 322.

⁴³⁹ Le GUENNEC, Jean. *Etats de l'inconscient dans le récit fantastique 1800-1900*. Op. cit., p.63.

Slim affirme l'existence de gens à bras très long, ou *parachutés*. Une telle infirmité leur permet d'entrer par la petite porte de derrière la mairie ; tout à côté de ces êtres bizarres, apparaissent les gens de la cité El hayett menacés de voir disparaître à jamais leur parking vert.



Figure176. Tout va bien « le parking vert »

Le *parking vert* est le symbole de la liberté, de la dignité des citoyens. L'auteur sollicite l'intelligence du lecteur pour repérer l'implicite des séquences et leur trait comique.

- Dans *l'homme qui n'avait plus d'internet* (Tout va bien), Slim décrit une autre situation : Akli est un jeune algérien qui découvre un autre type d'internet venant du Maroc et dont les bienfaits sont très nombreux :

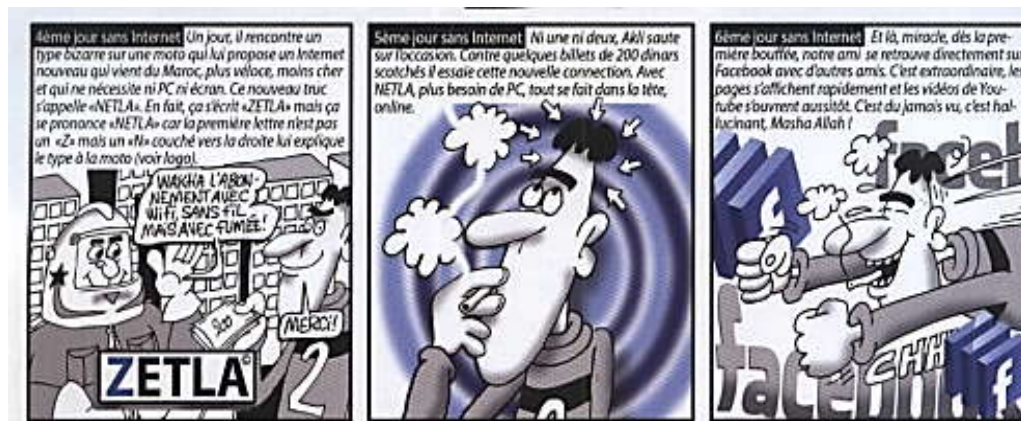


Figure177. Tout va bien « L'homme qui n'avait plus d'internet »

Slim aborde le problème de la drogue, il amuse son lecteur tout en l'incitant à réfléchir.

- Dans le rêve, les signes linguistiques continuent à préserver leurs significances, même à la mort du signifiant et du signifié.



Figure178. Tout va bien « Bulles dozer »

Les différents syntagmes qui nourrissent le développement du récit servent à exprimer des actions *bizarres*, *inadmissibles*. L'auteur crée un effet d'onirisme en accentuant l'insolite des séquences, Romain Verger souligne que : « Le récit tire son effet onirique du sentiment d'étrangeté (éprouvé par le lecteur) provoqué par l'éclatement paradigmatique et la défaillance des liens logiques entre les différents thèmes »⁴⁴⁰.

La langue du rêve donne accès à un pouvoir surprenant, ouvrant les portes d'un autre monde où tout se voit renversé :

- Les passagers au bord de l'avion sont loin de sentir la gravité de leur situation, le seul inconvénient de la position insolite de l'engin c'est qu'on ne parvienne pas à distribuer les plats ; la même idée est reprise dans la vigette2 mais à travers une image différente.



Figure179. Tout va bien « VVBQJFLR »

⁴⁴⁰ VERGER, Romain. *Onirocosmos Henri Michaux et le rêve*. Op. cit., p.103.

À travers la continuité syntagmatique se décrit l'état et les actions insolites des personnages :

- Habibou Rkhiss est un :

Grand commis de l'État, il a passé son temps à lécher les pompes de « mon colonel » qui lui promettait une villa ou Club des Pains. L'État menteur ne lui a rien donné. Il a fui le pays en oubliant son cerveau au hammam de la rue de la lyre.

- Quant à Moukhtr bechoula :



Figure180. Tout va bien « La fuite des cerveaux »

Dans la BD, les traits physiques et moraux des personnages relèvent « de ces aberrations communes au rêve »⁴⁴¹.

- Les parachutés sont une catégorie de gens qui peuvent replier facilement leur bras très long pour pénétrer dans les endroits les plus étroits :



Figure181. Tout va bien « Le parking vert »

⁴⁴¹ Idem., p.54.

Le rêve est ce monde où tout devient possible notamment les actions les plus irréalisables. Jean Le Guennec écrit : « Le désir trouve dans le songe la réalisation que la réalité lui refuse ordinairement pour des raisons évidentes »⁴⁴².

- Dans le monde merveilleux des corrompus Tchippaland (Tout va bian.), le professeur *Sqolli de Tlemcen* réussit à inventer un radar capable de flasher tous les corrompus :

À un moment donné, même le professeur Sqolli de Tlemcen fut mis à contributions diverses. Après 13 mois de travail acharné, il mettait au point un radar qui, une fois installé à la sortie des ministères, devait flasher tous les corrompus qui dépassaient les 80%. Hélas, la plupart des corrompus flashés étaient méconnaissables. Et pour cause, les photos étaient floues. (*Tout va bian* « le monde merveilleux des corrompus Tchippaland »).

Aussi, le rêveur accomplit des actes qu'il ne pourra jamais réaliser dans le monde de l'éveil, Jean Le Guennec présente cette particularité en énonçant : « Le songe présente au rêveur, sous une forme imagée et déformée, son désir comme déjà réalisé »⁴⁴³.

Bouزيد satisfait ses désirs les plus insensés :

- être le maire de Oued besbes et gérer à merveille les affaires des citoyens :



Figure182. Zid ya Bouزيد. t.2 « Dorémi fakou !... » p. 41

- Bouزيد est de même à obliger les bureaucrates du douar à commencer très tôt leur journée de travail :

⁴⁴² Le GUENNEC, Jean. *Etats de l'inconscient dans le récit fantastique 1800-1900*. Op. cit., p.48.

⁴⁴³ Idem.



Figure183. Zid ya Bouzid.t.2 « Dorémi fakou !... » p. 42

- Le rêve se confond avec la réalité : Bouzid réfléchit à ce qu'il peut bien faire pour sauver l'Algérie ; encouragé par ses proches, il se jette par la fenêtre du deuxième étage convaincu de pouvoir réussir une telle action.



Figure184. Walou à l'horizon. p. 48

La langue permet la représentation de l'univers onirique ; l'œuvre se sépare de la réalité vécue, animée d'une vie intérieure : la force de l'affectivité crée l'insolite des séquences.

IV. 2. Onirisme et dualité expressive : langue/ image

L'onirisme des séquences est exprimé grâce à cette dualité expressive que possède la BD : langue/ image.

IV.2.1. Langue/ image à l'intérieur du récit de rêve

Le récit onirique montre, visualise ce qu'il raconte, ses principaux traits caractéristiques résident comme le confirme Romain Verger dans le fait qu'il soit visuel et iconique. Pour ce

linguistique : « Le rêve est d'abord visuel et iconique ; il met en scène des images plastiques et concrètes »⁴⁴⁴.

Le rêve est en relation directe avec la figuration (perçue et surtout visualisée). La formulation abstraite doit passer par une illustration, Jean Bellemin-noël précise que dans le rêve tout élément est relayé par un substitut concret visuel (emblème, symbole, allégorie, métaphore, etc.)⁴⁴⁵.

Pierre Fresnault-Deruelle affirme que la planche dans la BD se dispose à la manière de l'unité éditoriale⁴⁴⁶, le récit est sujet à des altérations considérables, l'auteur passe au régime de l'onirisme ou de la fantasy la plus surprenante :

Il va de soi que les dessinateurs disposant de planches comme unités éditoriales pensent la narration sous de toutes autres espèces. Le récit livré planche après planche ou bien directement, sous forme d'album, a toute latitude pour procéder à ce que nous pourrions appeler des *happenings*. On veut dire que, dégagé d'un espace chichement compté, l'auteur peut se permettre de passer du régime sous contrôle de la vraisemblance à celui, plus « dépensier » de l'onirisme ou de la fantasy la plus spectaculaire. La planche permet des « caprices » ou des exhibitions que le strip récuse par principe⁴⁴⁷.

Afin de créer un effet de *rêve*, l'auteur opère constamment des écarts par rapport au code conventionnel de la BD. L'affectivité se manifeste par des traits formels variés : irrégularité du format des cases, éclatement du cadre, circulation des personnages dans l'espace du support et hors des cases.

Thierry Groensteen emploie le concept de *tressage* pour désigner les relations entre les vignettes :

Participe du tressage tout ce qui instaure une relation remarquable (c'est-à-dire allant au-delà de la simple relation de causalité et de consécution) entre deux ou plusieurs vignettes. Le tressage définit une série (limitée, dans le cas d'espèce, à deux images) à l'intérieur de la trame séquentielle⁴⁴⁸.

⁴⁴⁴ VERGER, Romain. *Onirocosmos Henri Michaux et le rêve*. Op.cit., p.108.

⁴⁴⁵ BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psychanalyse et littérature*. Op.cit., p.30.

⁴⁴⁶ La structure classique traditionnelle de la planche de BD éclate faisant apparaître des mises en page « plus complexes, plus expressives..., ou plus folles quelquefois ». (Le centre belge de la bande dessinée. 2000. Bruxelles Dexia banque. p.93)

⁴⁴⁷ FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. 2009. *La bande dessinée*. Paris. Armand Colin. p.58.

⁴⁴⁸ GROENSTEEN, Thierry. 2007. *La bande dessinée mode d'emploi*. Paris. Les impressions nouvelles. p.50

L'effet onirique se crée par et à travers ces relations ; Le rêve détruit les bords et crée l'incertitude des repères diégétiques. Les cases mêlent descriptions et visions internes. Le lecteur se place dans un univers insolite, l'auteur ménageant sans cesse des zones *émouvantes*. Des images oniriques se mettent en scène à travers l'emploi de plans différents, d'oppositions vives, de contradictions. Grâce à la superposition, l'orientation des cadres et leur taille, se créent des types variés d'assemblages d'une très grande richesse dans la création de la vision onirique.

Le rêve s'exprime grâce au caractère composite de la BD. Faite de deux langages différents, la séquence offre des possibilités inouïes d'invention. Nous remarquons que la langue est créée, en grande partie, par et à travers des processus propres au code iconique. Les formes linguistiques s'affranchissent de leurs vieux carcans ; le bédéiste en fait le truchement des ressentis. Cette subjective du message verbal est à l'origine de l'onirisme du médium.

IV.2.2. Des traits oniriques

L'image, dans le récit de rêve, présente des particularités qui rendent possible son identification :

- Le dessin de Slim est simplificateur et abrégatif, présentant uniquement l'essentiel ; l'image révèle la tendance constante de supprimer tout ce qui semble superflu⁴⁴⁹. Nous remarquons ce trait dans tout le corpus. Aussi dans le dessin suivant, seuls les personnages sont apparents Slim supprime toute précision de décor.



Figure185. *Il était une fois rien* « Sondage bidon ». p.47

⁴⁴⁹ Thierry GROENSTEEN explique le caractère de simplicité que possède en général le dessin narratif : « Le dessin narratif ; (...) évacue le plus souvent ce qui n'est pas nécessaire à l'intelligibilité de la situation représentée. Si la séquentialité l'oblige à certaines redondances, il n'en privilégie pas moins, à tout moment, les éléments qui présentent un caractère Informatif immédiat, éliminant ou secondarisant le reste ». (Idem., p.190).

- Dans la vignette ci-dessous, Slim décrit l'Algérie ; l'image ne comporte que les éléments nécessaires à la compréhension du récit. Selon des lignes de perspective, le regard est amené vers l'arrière de la scène où des éléments connotatifs font apparition. Le dessinateur a choisi de remplacer les cimes des montagnes par un sac-poubelle et une habitation esseulée (est-elle une maison ou une prison ?), les baguettes de pain suppléent la forêt : dans la préoccupation de survie, beaucoup de valeurs esthétiques ont disparu.



Figure186. Walou à l'horizon. p. 19

Le bédéiste préfère garder un certain mutisme devant les faits constatés, mais c'est justement à travers ces arrêts et ces silences que l'écriture fragmentaire dans la BD réussit à tracer l'image du peuple algérien. Des faits, comme le souligne Ghania Mouffok, ont marqué à jamais le bédéiste algérien, il les revoit comme dans un rêve, en parcimonie : silhouettes confuses qui proviennent d'un autre temps et d'une autre étendue.

Un Algérien heureux, même si les pénuries ont disparu, restera à jamais dans l'imaginaire de ma génération marquée par les années Boumediene et le socialisme spécifique, cet Algérien anonyme qui pourrait être vous ou moi et qui vient d'arracher au monde une plaquette d'œufs comme s'il venait de poser son pied sur la lune. Et c'est ainsi que cette posture, saisie telle une photo en noir et blanc, avec cette économie qui caractérise les dessins de Slim, marque nos mémoires⁴⁵⁰.

⁴⁵⁰ Ghania Mouffok. *Slim*. 2012. *Tout va bien*. Auto.

Le caractère imaginaire dans la BD tient à une apparition saugrenue du verbal⁴⁵¹. La rencontre entre iconique et verbal engendre l'effet désiré. Le message verbal et le dessin se confondent, effaçant les contours qui ordinairement les séparaient :

Ainsi, la forme des lettres, la typographie, l'écriture manuscrite, la calligraphie [...] et la forme de l'espace dans lequel s'inscrit le message verbal et sonore vignette et « bulle » ont une valeur expressive. Transgressant les justifications conventionnelles, l'échelle, la couleur, la ligne et la masse du message verbal participent au message iconique en s'en appropriant les signes : ponctuations codées (étoiles, chandelles, têtes de mort, spirales, formes géométriques, symboliques...), formes des « bulles » (intertitres de style, nuages, constellations de formes mimétiques ou symboliques), expressivité du trait, analogies perceptives⁴⁵².

Le verbal subit l'effet de l'iconique : à l'intérieur de cet espace onirique, le mot se présente en tant que « chose » visuelle que l'imagination ne cesse d'ébranler.

Présente dans le rêve, la parole n'y intervient que comme un élément parmi d'autres, parfois à la manière d'une « chose » que le processus primaire manipule selon sa propre économie. « Les pensées sont alors transformées en images — surtout visuelles — et les représentations de mots sont reconduites aux représentations de choses correspondantes, tout à fait comme si tout le processus était commandé par une seule préoccupation : l'aptitude à la mise en scène [...]»⁴⁵³.

- La forme des lettres, la typographie, l'écriture manuscrite confèrent au *message verbal* ses particularités, comme dans l'exemple suivant :

⁴⁵¹ Selon Thierry Groensteen : « Le dispositif même de la bande dessinée apporte une valeur ajoutée certaine aux bons mots de l'auteur, simplement en les répartissant dans des suites de bulles et de cases qui font un sort à chaque proposition et paraissent différer la concussion du discours, créant un effet de chute attendu » (*La bande dessinée mode d'emploi*. Op.cit., p.168).

⁴⁵² FOZZA, Jean-Claude, GARAT, Anne-Marie. PARFAIT, Françoise. 2003. *Petite fabrique de l'image*. Paris. Magnard. p.118.

⁴⁵³ DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Op.cit., p. 353.

Figure187. *Walou à l'horizon*. p. 11

Le dessinateur associe librement impressions textuelles et iconiques pour répondre à l'esthétique fragmentaire. Il joue de toutes les possibilités que lui offre la BD ; rien n'est plus certain : les cases se transforment en lieux où le monde, en perpétuelle réinvention, subit d'incessantes métamorphoses.

Le bédéiste évite généralement la redondance texte-image, l'information se livre souvent sur un mode éclaté ; au lecteur d'opérer la synthèse entre le discours verbal et le discours iconique. Thierry Groensteen insiste sur le rôle de l'image dans l'interprétation sémantique :

On voit ici que le sens d'une case de bande dessinée n'est pas toujours immédiat. Si les images situées en amont contiennent généralement les informations contextuelles nécessaires à son interprétation correcte, quelquefois c'est la médiation d'une image postérieure qui assure cet ancrage sémantique, fixant la case dans une signification univoque⁴⁵⁴.

Le dessin sert à l'individualisation des êtres et des choses, sa force affective résulte d'un face à face avec le lecteur. Dans la BD, le texte assure la continuité narrative. Parfois, il tend à s'effacer devant le dessin, pour mettre en relief un moment important : à l'évocation plus ou moins abstraite d'une situation succède sa monstration.

- Bouzid s'étonne de voir ses images affichées sur les murs ; comment cela s'est-il produit ?

⁴⁵⁴ GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée mode d'emploi*. Op.cit., p. 63.



Figure188. Walou à l'horizon. p. 53

- Le texte, dans la BD, contredit souvent l'image. Les deux personnages se vantent d'être sauvés, mais est-ce qu'ils le sont vraiment ?



Figure189. Walou à l'horizon. p. 13

Des éléments relevant du code iconique permettent de constituer le récit de rêve. Dans la BD, des scènes baignent dans un climat onirique, ceci est tributaire de la façon dont le dessinateur gère l'usage de la couleur. À titre d'exemple, la couleur jaune met en exergue le message verbal au milieu d'une obscurité totale, à cette couleur, s'ajoutent les monochromes : blanc, noir, gris.

La construction de la vision onirique appelle un procédé très important qui est celui de la *condensation* : des objets, des personnes, des lieux sont condensé par plusieurs autres.

Soulignant la valeur du procédé dans le récit de rêve, Isabelle Constant écrit :

La condensation est un phénomène type du rêve, qu'il faut prendre en considération. Le rêve à tendance à aller trop vite, à imbriquer les images les unes dans les autres et par conséquent à omettre des mots. C'est pourquoi il demande à être développé comme un film⁴⁵⁵.

- Les *mandataires* sont des créatures qui rassemblent des traits humains mais aussi des particularités d'un autre monde : sucer le sang et voler d'un endroit à l'autre à la recherche de leurs proies. Le dessin donne à l'idée plus de vigueur.



Figure192. Il était une fois rien « Les mandataires », p.57

Dans le rêve, l'argumentation est aussi la pratique du monde animal :

- Bouzid est happé par un requin qui nageait dans les régions, mais l'animal refuse d'avalier sa proie argumentant sa décision :



Figure193. Zid ya Bouzid .t.2 « Ckoune kidnapli zina diali ? » p.37

⁴⁵⁵ CONSTANT, Isabelle. 2008. *Le rêve dans le roman africain et antillais*. Paris. Karthala. p.71.

Le compagnon que Slim préfère donner à Bouzid est Elgatt (le chat), l'apparition de ce personnage est énigmatique, il quitte on ne sait comment et pourquoi Bouzid, puis subitement il apparaît, prenant place à ses côtés.

Elgatt met en œuvre une neutralité sentencieuse transmettant des propos qui relèvent d'une logique de l'absurde.

- Zina rejoint Bouzid et le fait changer sa décision, pour El gatt : « Sont bien naïfs ceux qui ont cru au suicide de Bouzid ». (*Zid ya Bouzid* « Ckoune kidnapi zina diali ? ». p. 9).
- Fatigué de mener une course folle à la recherche de la bien-aimée, le chat conseille son ami : « Aya Bouzid ! Arrête ce cinéma et rentrons à Oued –el-besbes ! » (Idem., p. 19).
- Dans l'exemple ci-dessous, El gatt, pareil à son compagnon, est projeté en dehors de la délimitation spatiale.



Figure194. *Zid ya Bouzid*.t.2 « La grande kachfa » .p.5

Le *hors-champ*, comme nous l'avons déjà expliqué, accentue l'effet de l'affectivité.

La création des visions *hallucinatoires* distordues nécessite un entrelacement permanent entre la langue et l'image ; dans l'une comme dans l'autre, se manifestent d'importantes altérations : le verbal et l'iconique se rejoignent pour constituer l'onirisme de la séquence.

V. Constituants linguistiques de l'onirisme de séquences

V. 1. La dénomination affective

La dénomination porte la trace d'un sujet aux prises avec la langue et avec la réalité. Une dépendance étroite se trouve entre la perception et le langage : le sujet se sert de la langue pour désigner ce qu'il perçoit. Selon Anne Theissen, la relation de *dénomination*

représente une relation fondamentale puisqu'elle établit un lien référentiel perdurant entre le signe et l'objet. Le sujet nomme, représente, réfère à des objets de sa réalité. La relation de dénomination fournit de la sorte : « une compétence référentielle à tout locuteur en associant aux signes un pouvoir référentiel privilégié »⁴⁵⁶.

Cependant, la dénomination est loin d'être un processus arbitraire ; le nom manifeste l'articulation de la réalité et de l'imaginaire, révélant un rapport référentiel subjectif. Le fait d'attribuer des noms à des personnes, à des lieux ou à objets, reflète une affectivité vis-à-vis du réel. Le choix linguistique, comme le souligne Catherine Détrie, accorde un aspect particulier au réel et aussi à l'entité perçue. Le nom est choisi relativement aux traits perçus dans ce qui est nommé ; le langage ne peut être créatif qu'en fonction d'un certain oubli des opérations perceptives.

Quand nous nommons les choses, le mot qui s'impose est le résultat d'un choix qui s'effectue en fonction d'opérations perceptives, et qui manifeste la façon dont notre regard se pose sur le réel et permet de constituer ce que nous voyons en choses. Le langage ne semble aller de soi que quand nous oublions ces opérations perceptives, qui sous-tendent nos choix linguistiques, et que nous reconduisons des significations entérinées, qui ne demandent pas d'effort interprétatif à notre destinataire⁴⁵⁷.

L'auteur choisit le nom de ses personnages, ce choix est bien motivé : les occurrences des noms propres inaugurent une représentation du monde que l'auteur tente de représenter. À une *nomination* unique, rejetée, parce qu'elle est jugée comme stéréotypée, conventionnelle, relevant d'un langage inerte, impropre à traduire l'affectivité, se présente la nomination multiple, plurielle. Concevant une catégorisation subjective, l'auteur organise sa perception et la charge de connotations.

Selon Sarah Leroy, les noms propres jouent un rôle dans la création de l'univers fictif ; dans la construction de la représentation du personnage, de nombreux éléments sont déterminants :

[...] sonorités du nom, valeur des affixes, mots qu'on peut y percevoir (on entend nettement *meurt* dans *Meursault*, nom du héros de *L'Étranger*). Tout cela est mis en rapport avec ce qui est décrit du personnage, ses traits physiques ou psychologiques, ou son rôle dans la narration⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ THEISSEN, Anne. 1997. *Le choix du nom en discours*. Genève. Droz. Coll. Langues et cultures. p. 26.

⁴⁵⁷ DÉTRIE, Catherine. 2001. *Du sens dans le processus métaphorique*. Paris. Honoré champion. p.269.

⁴⁵⁸ LEROY, Sarah. 2004. *Le Nom propre en français*. Paris. OPHRYS. Coll. L'essentiel français. p.101.

Sous la hantise de trouver toujours des noms appropriés, l'auteur recourt à son imagination pour suppléer le monde réel :

- Des acteurs de renommée nationale traduisent le feuilleton « Dallas » lui donnant une voix typiquement algérienne.



Figure195. *Il était une fois rien « Dallas »*, p.31

- Bouzid cherche Zina kidnappée à l'intérieur d'une voiture, la réponse qu'il reçoit :



Figure196. *Zid ya Bouzid* .t.2« Kkounne kidnapi zina diali ? » p. 16

Par leur consonance, les noms laissent percevoir la fonctionnalité narrative des personnages : ils suggèrent leur identité, leur caractère saugrenu :

- Monsieur *Blech* est de ceux-là. Le matin, pour aller de chez lui à son magasin, il vole. (*Il était une fois rien « Ramadhan1408 »*, p. 18)
- Maître *Abor* on vous écoute ! (*Il était une fois rien « Nuln »*, p. 46)
- C'est jeudi aussi pour *Ali Zbentet* qui sort de son garage pour rejoindre son bureau. (Tout va bien)

Dans le domaine de l'*onomastique* littéraire, le sens des noms propres des personnages leur permet de s'inscrire dans la narration. L'auteur se sert des noms répondant à une fonction *textuelle* dans le récit ; le jeu se pratique souvent sur la base des rôles des personnages dans l'action romanesque.

- Le choix du nom propre peut se fonder sur des traits *psychologiques* et *moraux* des personnages, sur des *motivations sociales* ou *professionnelles* :

Le fils *Regda* est furieux on lui a volé son téléviseur Grundig !. (*Il était une fois rien* « Rentrée des classes ». p. 21)

Regda signifie sommeil, le nom est choisi pour faire allusion au problème de *chômage* dont souffrent beaucoup de jeunes algériens.

- Dans *la villa de M.Garcia*, le nom est celui de *Bouchebka* (possesseur du filet), le mot est à sa juste place, comme nous pouvons le constater dans l'exemple suivant :

- L'an prochain, l'Algérie fêtera ses 50 ans d'indépendance. Comment ne pas évoquer le parcours atypique de certains militants. Et dire que c'est à cause d'eux que le pays est dans l'état où il est. C'est la faute, par exemple, de Sil Miloud de *Bouchebka*. (*Tout va bien* « la villa de M.Garcia ».)

- Le procédé de *condensation* figure dans la construction de certains toponymes : *Mgaji Zebda* est une illustration du procédé :

Le mot se compose de « *Mgaji* » qui signifie « engagé dans l'armée militaire » et de « *Zebda* » qui signifie « beurre ». Slim fait allusion à la pénurie des produits alimentaires qui caractérisait les années 80 en Algérie.

- Un jour le grand chimiste algérien *Mgaji Zebda* (Prix Nobel de l'appât) a mis un puissant aérosol destiné à désintégrer les mandataires en plein vol. (*Il était une fois rien* « Les mandataires ». p.57)

Le ton ironique est très apparent dans la dénomination des personnages de la BD : encore une fois, la création artistique refuse de se plier à la logique rationnelle.

- *Laïd S'ghir* (au sens de la fête religieuse clôturant le mois de ramadan) est désireux de s'enrichir en usant de tous les moyens possibles :

- M. *Laïd S'ghir*, à l'instar de ses amis de Sonatrach, se contente de détourner de l'eau potable pour la commercialiser en tant que « L'ma ZemZem » et s'enrichir sur le dos de ses coreligionnaires. Il est sous les verrous. (*Tout va bien* « halte au gaspillage ! ».)

- Slim mêle des noms de comédiens (Saïd Hilmi) à ceux de sa propre imagination (Saïd Toutah , Saïd Selmoune) ; la désignation accentue le ton *comique* de la séquence.

- Parmi les personnalités qui ont été zappées par M. Bensalah, on citera au hasard Saïd Sadi, Saïd Hilmi, Saïd Toutah ou encore Saïd Selmoune. Ces VIP ne savent pas qu'elles ont échappé à une grossière tromperie puisque de toute façon, la fin du monde étant programmée pour décembre 2012, leur avis n'aurait servi à rien. (*Tout va bian* « the last day »).

- Les noms propres répondent à une logique de *non-sens*, comme dans l'exemple suivant :

- Parmi les Roms en colère se trouve *Arezki*, un harrag de Draa-el-Mizan qui a atterri ici sans le vouloir. Il était sans-papiers en France et comme il a l'aspect d'un Rom, il s'est retrouvé avec les Roms renvoyé en... Roumanie. Mais, *Arezki* s'en fiche, du moment qu'on ne l'a pas renvoyé à *Draa el-Mizan*. (*Tout va bian*)

- Parfois, l'auteur recourt à la grammaire française pour former les noms de ses personnages : le nom *aarien* se compose de a + rien.



Figure197. *Il était une fois rien* « Rentrée des classes », p. 21

- Le nom propre «Aarienn» apparaît à d'autres endroits de la BD :



Figure198. *Il était une fois rien* « Bidonvie », p.33

- Dans son album *Tout va bien*, Slim amalgame deux particules pour nommer une famille d'émigrés algériens : « a » et « rien »

- La famille *Aariene* va aller en Algérie. Le taxi les dépose à l'aéroport d'Orly. La joie se lit sur leurs visages. Dire que dans deux heures ils seront au pays. (Hum !) (*Tout va bien* « L'homme qui arrêta la clim ».)

Le jeu de la langue prend vite l'allure d'un vrai jeu avec le lecteur, la *connivence* de ce dernier est fortement sollicitée. Sarah Leroy insiste sur les deux niveaux de la manifestation du sens du nom propre : encodage/décodage :

Le sens du nom propre intervient à deux niveaux : le premier niveau, celui de « l'encodage lexical », c'est-à-dire de la conception du nom propre par l'auteur, qui l'élabore avant et pendant la rédaction ; le second niveau est celui de la lecture, de la réception de l'œuvre et des noms propres par le lecteur, qui se fait obligatoirement en contexte, dans une dimension syntagmatique⁴⁵⁹.

Le nom se rapporte à un élément de la fiction, le lecteur est appelé à rapprocher les significations créées par le texte et que véhicule le toponyme et les éléments dénotatifs.

La représentation spatiale dans la BD est assurée par la présence d'un réseau important de toponymes, éléments clés de caractérisation ; expliquant leur fonction, Foudil Cheriguen écrit :

C'est ainsi que le toponyme - ou le nom propre, en général - fermé pour lui-même dans sa fonction de désignant, ouvre la voie à une diversité de lectures possibles. Pour le toponyme, la première fonction est celle de délimiter un espace, tel espace et non tel autre, ou tel espace en substitut de tel autre où la métonymie joue un rôle fondamental ; le toponyme est la partie donnée, *présente* pour la référence à une totalité *absente* et qui est de nature extralinguistique⁴⁶⁰.

La dénomination, comme le souligne Foudil Cheriguen, accorde aux lieux leur ancrage narratif :

Car du point de vue du sujet, il n'y a d'espace que nommé. Le processus de dénomination des lieux est simultanément un processus de spatialisation. C'est par la dénomination toponymique que les

⁴⁵⁹ LEROY, Sarah. 2004. *Le Nom propre en français*. Op. cit., p. 100.

⁴⁶⁰ CHERIGUEN, Foudil. 2008. *Essais de sémiotique du nom propre et du texte*. Alger. Office des publications universitaires. pp.76-77.

lieux, en tant qu'espaces délimités, existent et s'affirment pour l'homme. Par conséquent, un espace sans nom n'existe pas⁴⁶¹.

- Bouzid est citoyen de Oued El besbes, cet endroit est typiquement algérien :



Figure199. Zid ya Bouzid .t.2 « Ckoune kidnapi zina diali ?. » p. 19

- Des noms, à l'intérieur de la BD sont révélateurs des sentiments de *désespoir* et d'*angoisse* de l'instance créatrice :

- Les gens de *oued-Nachef* ne tiennent pas à passer le mois de juillet terrés dans leurs maisons. (*Il était une fois rien* « Miloud » . p. 62)

Nachef = sec, tari

- L'ancrage spatial s'effectue généralement au moyen d'une dénomination fantaisiste. Les toponymes situent les lieux en dehors de toute précision, l'auteur crée des endroits oniriques qui n'existent nulle part que dans le domaine de l'imagination :

- Brasov (Roumanie), le joyau des « Carpattes » comme on l'appelle. Une belle ville un peu tristounette mais moderne au cœur de forêts profondes, dominée par le *Mont Tampa* et au pied de la plus importante station de ski de Roumanie : *Poiana* qui n'a rien n à envier à la station de Tikjda. (*Tout va bien*).
- *M'derbel*, un petit village au sud de Tiaret. C'est là que se trouve le TR 11, l'endroit secret où se cuisinent les complots. C'est un cabran délégué qui nous reçoit gentiment et nous remet deux

⁴⁶¹ Idem., p.80.

enveloppes. La première contient la recette détaillée de l'opération « Rumeur » : 12Kg de sirocco, 300g de foehn, 700m de rih galvanisé, une gousse d'Aïe ! médicinale, 3 petits extraits de naissance certifiés, un demi-tour de passe-passe et une pincée d'intox. (*Tout va bien* « Les gars du TR 11 ».)

- Les toponymes évoquent des espaces irréels, de pures visions fantasmatiques, émanant de l'inconscient de l'auteur. Cependant, à travers le choix référentiel, se manifeste le souci de retrouver le monde de la réalité. Le dispositif toponymique, que l'auteur met en place dans la BD, rend compte de son désir d'intégrer certains lieux véridiques à l'univers fictionnel : l'auteur invente un itinéraire au fil duquel apparaissent des endroits de l'Algérie. Au nombre des effets d'imaginaire, figure également le rattachement de l'auteur à évoquer certains segments de sa propre réalité.

- Dans *La vraie histoire de L'émigré Younes*, les détours incessants de l'itinéraire du personnage se trouvent matérialisés. L'émigré Younes rappelle les endroits par lesquels il a dû passer avant de pouvoir s'installer en France et acheter sa voiture : « 24 heures plus tard, nous sommes arrivés à Marseille », ensuite : « J'ai pris le train de Paris » ; « J'ai pu quand même trouver le chemin qui mène à Nanterre. C'est là qu'habite mon cousin Bouzid ». (*Il était une fois rien* « La vraie histoire de L'émigré Younes », p. 61)

- Les toponymes peuvent installer des oppositions, un espace de clivage riche/pauvre :

Mais imaginez un père de famille pauvre qui doit envoyer ses enfantsDans une école à Lausanne ! (*Il était une fois rien* « Documentaire », p. 17)

- Les toponymes forment un réseau qui se laisse parcourir selon des itinéraires libres, la recherche obsessionnelle équivaut à une clé qui peut servir à appréhender l'inconscient.

Je ne comprends pas ! Le taleb m'avait pourtant bien dit que je retrouverais Zina à Annaba ! (*Zid ya Bouzid*. t.2 « Ckouné kidnapli zina diali ? » p. 19)

- Annaba n'est pas la seule ville que Bouzid devait voir pour trouver Zina :

V.2. L'embrayage onirique

Le rôle de la *deixis* est primordial dans la constitution de l'univers fantasmatique : pronoms personnels, formes verbales, démonstratifs fonctionnent autant qu'indices ouvrant une voie d'accès à la vision *onirique*. L'affectivité détermine l'ensemble du discours ; l'auteur communique des images affectives via l'appareil *énonciatif*. Les déictiques participent à la création de la dimension *affective* du discours, pourquoi et comment ? C'est ce que nous proposons d'expliquer dans ce qui suit du travail.

V.2.1. Les démonstratifs

Des études en sciences du langage ont montré la *psychologie* des *démonstratifs*. Ces éléments de la langue contribuent à produire les effets affectifs désirés. Benveniste⁴⁶², tout comme ses héritiers, les considère comme des indices de la *subjectivité* du langage. L'énonciateur cherche à exprimer des sentiments en utilisant ces unités discursives. Marie-Noëlle Gary-prieur explique le fonctionnement du GN démonstratif :

[...] un GN démonstratif signale au lecteur l'inscription du référent dans l'univers d'une personne, l'auteur ou tel personnage, d'où une orientation différente de l'attention portée par le lecteur à ce référent. C'est pourquoi je dirais volontiers que ce genre de GN démonstratif impose au lecteur une position *in medias fabulas* : il se trouve devant un objet de discours qu'il doit localiser dans l'univers constitué par le texte⁴⁶³.

Pour Marie-Noëlle Gary-prieur, les propriétés sémantiques du démonstratif font de lui un moyen d'une importance extrême dans la création « d'un univers singulier qu'est un texte »⁴⁶⁴. L'acte de référence repose sur une *connivence* entre l'auteur et le lecteur ; il comporte un présupposé qui renvoie à des connaissances communes partagées. Le référent se présente selon un point de vue subjectif, mettant en place des objets qui n'ont d'existence que dans l'univers de croyance du locuteur. Marie-Noëlle Gary-prieur commente cette relation en écrivant : « [...] le GN démonstratif complexe invite le destinataire à se reporter à une

⁴⁶² Selon Benveniste, avant l'énonciation la langue n'est que la possibilité de la langue ; le sujet parlant est créateur de la langue. Le destinataire est toujours présent même si cela n'est pas explicite. L'organisation de l'espace se fait à partir d'un point central qui est l'*Ego*. La personne désigne l'objet en tant que « loin » ou « proche » selon le lieu où elle se trouve à l'instant de l'énonciation, et selon aussi ce qu'elle ressent à cet instant ; de même, l'objet n'obtient sa qualification de « haut », « bas », « visible », « invisible » que par rapport à un ressenti. Les *démonstratifs* sont bien des formes linguistiques qui servent à actualiser l'expérience affective. (BENVENISTE, Emile. 1974. *Problèmes de linguistique générale*. Paris. Gallimard. pp.67-78).

⁴⁶³ GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle. 2005. *La référence démonstrative comme élément d'un style*. In *De la langue au style*. Sous la direction de GOUVARD, Jean-Michel. Collection dirigée par WAHL, Philippe. Presses universitaires de Lyon. pp.255-279. Cit., p. 265.

⁴⁶⁴ Idem., p. 263.

« expérience commune » qu'il est supposé sinon partager (ce qui évidemment n'est pas vérifiable pour tout lecteur), au moins pouvoir imaginer »⁴⁶⁵.

Dans l'emploi du démonstratif, les personnes (du discours) deviennent les protagonistes implicites de l'acte de référence. La *relation intersubjective* constitutive du discours marque fortement le référent, dans les termes de Marie-Noëlle Gary-prieur :

Le référent mis en place par un GN démonstratif est donc un objet fortement marqué par la relation intersubjective qui constitue le discours. D'une part, c'est un objet qui se présente comme portant doublement la marque du locuteur : c'est *je* qui assume la distinction de cet objet et sa caractérisation lexicale⁴⁶⁶.

L'assertion des propositions présente le monde décrit selon la croyance que veut installer l'énonciateur chez son lecteur ; l'auteur vise à partager une affectivité ou une connaissance.

Selon Marie-Noëlle Gary-prieur, le GN démonstratif indique une opération référentielle qui peut se décomposer en trois instructions différentes :

- 1) la désignation : l'énonciateur désigne le référent, il identifie l'objet ;
- 2) la catégorisation : le référent désigné se présente comme étant un élément de la catégorie référentielle en correspondance avec le sens du nom tête du GN ;
- 3) la mise en relief : le sujet parlant/écrivain essaie d'attirer le regard du destinataire sur le référent désigné. Au niveau 3, le destinataire est censé pouvoir identifier le référent⁴⁶⁷.

Dans la BD, *Je* distingue l'objet et le caractérise :

- 1) Dans *Egyptien navet*, le terme *navets* renvoient aux feuilletons égyptiens, l'énonciateur porte un jugement dépréciatif : « Hé oui ! Comme ces *navets* n'ont ni queue ni tête, je comprends ! » (*Il était une fois rien*. p.12)
- 2) Le père de Zina trouve *Driss* un mari très convenable à sa fille : « Bravo garçon ce driss ! Juste ce qu'il fallait à ma fille ! » (*Zid ya Bouzid* . t.2 « La grande kachfa ». p.8)
- 3) Bouzid s'attarde dans un bar, en arrivant à la maison de Sil hadj, la première action qu'il fait est d'embrasser le turban du vieux qui contrairement au rituel ne va pas apprécier cette conduite : « Quel est *ce fou* qui vient baver sur mon turban d'Alpaga ! » (Idem. p.8)
- 4) Les voleurs s'apprêtent à attaquer un hammam, le bandit met en valeur la valeur du plan d'attaque : « Fartas, notre chef, nous attend. Il va nous expliquer en détail le plan de l'attaque.

⁴⁶⁵ Ibid., p. 272.

⁴⁶⁶ Ibid., p.260.

⁴⁶⁷ Ibid., p.258.

Il lui a fallu quatre ans pour mettre au point *ce plan* ! » (*Zid ya Bouzid* . t.2 « Ckoune kidnapi zina diali ? » p. 18)

5) Au hammam, les femmes se disputent les bijoux : « Oui ma chère, mon mari est P. D .G donc ce «crafache » est bien le mien ! » (Idem. p. 18)

Le démonstratif se rapporte à des *sentiments* ; il présuppose une connivence morale et affective que doit partager le lecteur, la pertinence de tel emploi dans l'argumentation est donc incontestable. Le lecteur s'intègre fortement dans l'acte énonciatif, il est mené à considérer le monde possible comme le sien. Pour Violaine Géraud, la catégorie s'emploie généralement pour focaliser les affects, dans ses termes : « Les démonstratifs servent donc à identifier avec précision les états d'âme »⁴⁶⁸.

De surcroît, le fonctionnement du démonstratif est tributaire du cadre *générique* dans lequel il est employé⁴⁶⁹. Dans la BD, le lecteur parvient à identifier le référent en dépit de l'incomplétude sémantique du démonstratif, c'est à l'image de pallier ce déficit linguistique. L'interprétation s'accomplit grâce au dessin, indice fondamental dans la construction de la BD qui permet au lecteur d'identifier avec justesse le référent du GN démonstratif : par ses effets, l'image embraye le travail narratif.

La deixis suppose une « monstration » dont la gestuelle diffère de celle des autres embrayeurs tels *je* ou *tu*, contrairement à ces marques de personnes qui s'emploient sans être accompagnés nécessairement d'un geste de désignation, le démonstratif est associé mentalement à un geste de pointage⁴⁷⁰. Violaine Géraud souligne cette fonction ostensive :

Répondre positivement à ces questions, c'est adopter une conception « ostensive » du démonstratif, lequel aurait le pouvoir de guider le regard du spectateur vers le référent. Dans cette perspective, le dramaturge userait des démonstratifs pour mieux diriger le regard des spectateurs et ainsi accomplir la dimension proprement spectaculaire de l'écriture dramatique⁴⁷¹.

- Slim ironise les pénalités trop sévères que comporte le code routier :

⁴⁶⁸ GÉRAUD, Violaine. 2000. *Démonstratifs et deixis théâtrale dans le fils naturel* in *Des noms nomination, désignation interprétations* sous la direction de NEVEU, Franck. Sedes. pp.117 -129. Cit., p.121.

⁴⁶⁹ Le démonstratif fonctionne différemment selon qu'il s'agit d'un écrit ou d'une conversation orale, dans cette dernière, l'énoncé s'accompagne généralement d'un geste aidant le lecteur à identifier l'objet sur lequel l'auteur souhaite porter son attention.

⁴⁷⁰ Cette question si le démonstratif est un montreur ou un pointeur, est traitée comme l'affirme Violaine GÉRAUD par plusieurs théoriciens. Selon G. Kleiber, la fonction du démonstratif n'est pas de montrer le référent, mais de signaler une référence faite à l'objet. (KLEIBER G. 1983, Les démonstratifs (dé)montrent-ils ? Sur le sens référentiel des adjectifs et pronoms démonstratifs, *Le Français Moderne*, 51, 2, p. 107 (pp. 99-117).)

⁴⁷¹ GÉRAUD, Violaine. 2000. *Démonstratifs et deixis théâtrale dans le fils naturel*. Op.cit., p.120.



Figure202. Tout va bien

- Djilali le charmeur de serpents doit, en jouant avec sa flûte, faire monter la courbe de production du graphique.

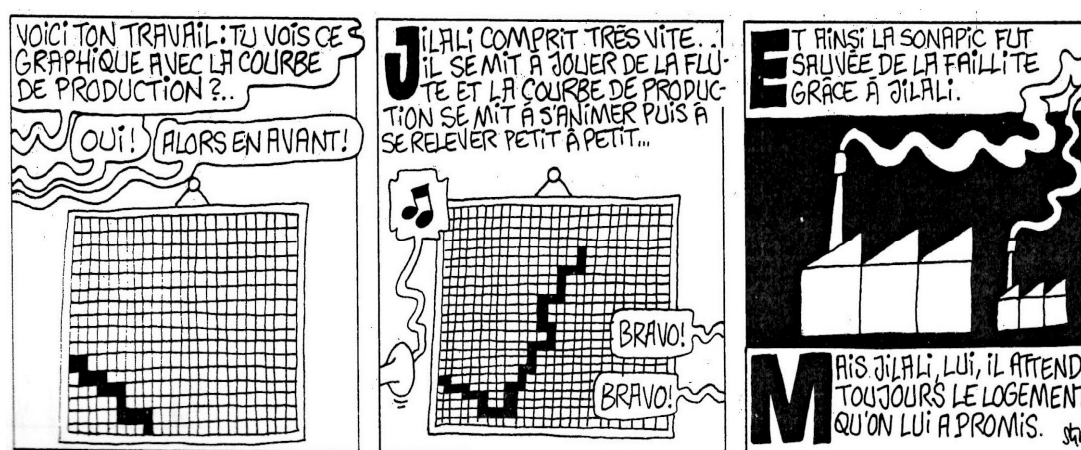


Figure203. Il était une fois rien « Le charmeur de serpents », p.22

- Le démonstratif souligne la valeur de l'objet : un petit carnet qui pourrait sauver la vie de Bouzid.



Figure204. Walou à l'horizon. p. 35

- Le GN démonstratif réalise une intention *définitionnelle*, le substantif Chétane est un emprunt à l'arabe dialectal qui signifie diable.



Figure 205. Zid ya Bouzid.t.2 « Kkoune kidnapli zina diali ? ». p. 26

(Nichèche a le sens de c'est juste). Le personnage est un être doublement décalé par rapport au monde réel. *La description* inscrit le référent dans le monde fantastique du rêve.

Le démonstratif instaure une relation directe entre les énonciateurs et les référents ; son rôle dans l'expressivité affective est primordial. Le déictique permet de transmettre les affects de l'auteur et de sensibiliser le lecteur, une telle fonction est assurée également par d'autres éléments linguistiques, entre autres, les pronoms personnels.

V.2.2. L'emploi des pronoms personnels

René Rivera définit la *deixis* comme un processus grâce auquel les éléments de la langue recouvrent leur valeur désignative. Les déictiques permettent de référer à un monde déterminé ; ils ancrent le discours dans une situation d'énonciation particulière :

L'analyse du fonctionnement des pronoms de 1^{re} et 2^e personne définit le phénomène dénommé *deixis* et permet de recenser les éléments qui en relèvent. La *deixis* est le phénomène par lequel un élément d'une langue reçoit sa valeur désignative *de son rapport à une situation d'énonciation particulière*. Le mot et l'acte de parole collaborent pour faire référence à un objet du monde⁴⁷².

⁴⁷² RIVERA, René. 2000. *La langue du récit introduction à la narratologie énonciative*. L'Harmattan. Coll. Sémantiques. p.60.

Selon Mainguenu, le *je* marque le plan embrayé ; le linguiste énonce : « On l'a vu, un énoncé embrayé s'organise autour du locuteur, désigné par « je », qui joue le rôle de « centre déictique », dans la mesure où il sert de repère aux déictiques spatiaux et temporels »⁴⁷³.

Dans la fiction, comme le souligne Joël Zufferey, le référent n'existe qu'à l'intérieur de l'œuvre imaginaire. Les énoncés fictionnels se caractérisent par une absence d'ancrage dans un Je-Origine réel. La référence se fait non pas à une situation réelle mais à une situation fictive. Aussi, « Vu l'absence d'ancrage énonciatif, le système de référence par renvoi contextuel devient caduc »⁴⁷⁴. Selon Joël Zufferey, les déictiques possèdent une signification propre à la fiction.

L'une des manifestations de l'affectivité dans le discours est d'être assurée par un emploi particulier des pronoms personnels. Le jeu *énonciatif* complexe apparaît justement à travers le fonctionnement des marqueurs de personnes. La BD place le lecteur devant un réseau complexe de dispositifs énonciatifs. Tout en choisissant ses points d'ancrage, l'auteur effectue une certaine orientation dans l'univers diégétique.

L'énonciation, telle qu'elle se présente dans la BD, se caractérise par une pluralité de voix narratives. Les séquences sont fragmentées d'instances multiples, de nœuds de vibrations ; chaque lieu de juxtaposition, de rencontres, suffit pour provoquer une prolifération de résonances.

Des voix fragmentées transmettent des ressentis. Jean Bellemine-Noël écrit : « Il suffira de quelques lignes pour fixer des coordonnées à ce vertige, à ce jeu des je, à ces jeux de je — il faudrait écrire verti-je »⁴⁷⁵.

L'acte d'énonciation détermine la valeur référentielle des pronoms du dialogue *Je* et *tu*. L'« énonciateur » se détermine comme l'*origine* énonciative.

L'énonciateur apparaît ainsi comme l'*origine* à partir de laquelle sont effectuées des *opérations de détermination* qui portent d'abord sur le destinataire, les éléments constitutifs de la situation d'énonciation (le temps, le lieu), puis ce qui lui est extérieur qui lui est extérieur (la 3e personne)⁴⁷⁶.

⁴⁷³ MAINGUENAU, Dominique. [2007] 2012. *Analyser les textes de communication*. Paris. Armand Colin. p.98.

⁴⁷⁴ ZUFFEREY, Joël. 2006. *Le Discours Fictionnel : autour Des Nouvelles De Jean-pierre Camus*. Peeters. Publishers. p.40.

⁴⁷⁵ BELLEMIN-NOËL, Jean. 1996. *Vers l'inconscient du texte*. Paris. Presses Universitaires de France. Puf. p.245.

⁴⁷⁶ RIVERA, René. *La langue du récit introduction à la narratologie énonciative*. Op. cit., p.59.

Slim crée un véritable jeu du « je » ; ce dernier ne cesse de se manifester à travers ses différentes instances :

Énoncés	Énonciateurs
1) Le mérite c'est que <i>je</i> l'ai fabriqué avec des matériaux du pays ! Et <i>je</i> ne cache pas ma fierté ! (<i>Il était une fois rien</i> « Robotique ». p.9)	Le fabricant du robot
2) <i>Je</i> vais <i>me</i> faire une statue pour <i>moi</i> tout seul ! (Idem., « Statue personnelle ». p.13)	Le bâtisseur de la statue
3) <i>J'</i> espère au moins que tu as les 20 centimes symboliques ! (<i>Zid ya Bouzid</i> . t.2 « La grande kachfa ». p.6)	Zina parlant à Bouzid
4) Avant, <i>je</i> voulais la marier avec un médecin mais maintenant que la médecine est gratuite...ça n'aura plus aucun intérêt ! (Idem., p.11)	Le père de Zina

- Dans l'emploi du pronom personnel, le terme français peut être remplacé par son équivalent arabe :

- Anaya mon problème est plus compliqué ! (*Il était une fois rien* « Documentaire ». p. 17)

- L'image fournit plusieurs informations, ainsi on peut connaître la situation d'énonciation et les causes de l'affliction de l'énonciateur :



Figure206. *Il était une fois rien* « J'ai rien », p.43

Les séquences dévoilent des modalités subjectives ; saccages, outrances, grincements de dents soulèvent une langue désarticulée, violente, agitée. Cette langue violente est bien la caractéristique fondamentale du récit de rêve :

[...] dans son sens propre, le rêve a pour caractère le mouvement, la mobilité ; dans son sens figuré, il apparaîtra tumultueux, agité, voire violent, l'entrée dans le rêve s'accompagnant le plus souvent d'un déchaînement de pulsions agressives et destructrices⁴⁷⁷.

- Bouzid éprouve une grande colère face à la situation des jeunes algériens :



Figure207. Walou à l'horizon. p. 28

L'exaspération du *sujet* provient de son incapacité à retrouver l'*objet* à jamais perdu ; sa rage émane de son impuissance à soulever les obstacles du monde empirique.

- Le *je* n'a d'existence que par rapport à un *tu* sur lequel il porte un jugement affectif.



Figure208. Walou à l'horizon. p.67

⁴⁷⁷ VERGER, Romain. 2004. *Onirocosmos Henri Michaux et le rêve*. Presses Sorbonne nouvelle. p.56.

- Les traces de *l'affectivité onirique* se lisent également dans des paroles décalées : le discours trop franc de maître Kheiredine ne peut appartenir au monde de l'éveil.

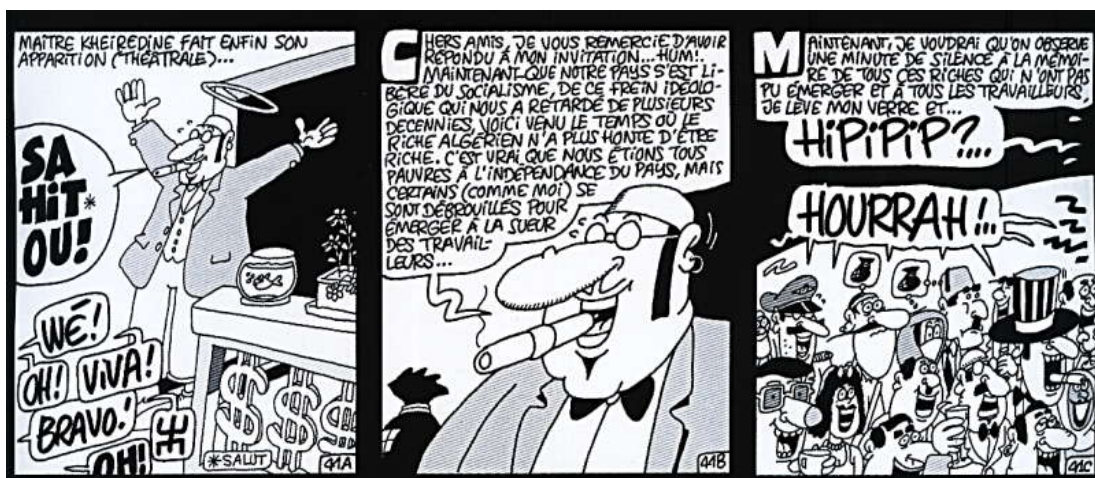


Figure 209. Walou à l'horizon. p. 20

À côté de la voix des personnages, se fait entendre également celle de l'auteur ; à l'intérieur de la BD, ce dernier superpose son point de vue à ceux de ses créatures fictives. Un véritable jeu se crée sur les instances de discours, installant la BD dans la sphère du *contredit*. Des passages, souvent en opposition, illustrent le procédé de la construction en abyme. Des *complexités* se multiplient, déroutant le lecteur et faisant naître chez lui des affects variés.

- L'auteur se livre à des commentaires empruntés d'ironie, il s'engage dans des jugements mêlés de plaisanterie :

Aujourd'hui, nous avons voulu aborder le douloureux problème de la fuite des cerveaux. Pour cela nous avons fait appel à des spécialistes restés encore au pays mais pour combien de temps encore ? Car il faut reconnaître que si ça continue, nous ne trouverons plus personne capable d'apporter des réponses à nos questions. (*Tout va bian* « La fuite des cerveaux ».)

L'auteur préfère garder un certain mutisme, laissant son affectivité se révéler à travers les mouvements et le dialogue des personnages. Ce positionnement n'est pas toujours maintenu, car parfois, il apparaît à la fin ou au début des séquences, commentant certains faits et apportant des précisions nécessaires à la compréhension du récit. Des jugements affectifs créent un effet comique ; ces connections revêtent, au plan cognitif, un caractère abrupt. Des fragments contradictoires se trouvent souvent unis à l'intérieur des séquences.

- La reprise allusive et partielle de certains moments de vie des Algériens leur confère un effet onirique.



Figure210. Walou à l'horizon. p. 7

La voix narrative reste insaisissable, à travers ses multiples dérobades et retours. Fragments mobiles, se déplaçant à l'infini ; dans leur mouvance agitée, ils deviennent des lieux de fixation des souvenirs et des affects de l'auteur mais aussi de l'interprétant.

V. 2.3. Les temps verbaux

Les déictiques, qu'ils soient pronoms personnels ou marques temporels, traduisent l'affectivité de l'énonciateur⁴⁷⁸ ; leur fonction est précisément d'assurer aux énoncés leur ancrage situationnel :

La plupart des énoncés possèdent ainsi des marques qui les ancrent directement dans la situation d'énonciation : « cette pièce », « ici » ou « hier », la désinence de temps des verbes, de « je » ou de « tu » ne sont interprétables que si l'on sait à qui, où et quand l'énoncé est dit⁴⁷⁹.

Pour Joëlle Gardes-Tamine, la *subjectivité* se marque par des déictiques variés ; la deixis permet au locuteur de se situer plus ou moins explicitement dans un cadre spatio-temporel, elle écrit :

⁴⁷⁸ Le problème de la définition des *déictiques* relève de la problématique de la « référence ». Benveniste précise que les deux pronoms personnels « je », « tu » ne renvoient ni à un concept ni à un individu. (BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Op. cit., p.85). Cette nature très particulière se partage aussi avec d'autres outils linguistiques. Benveniste inclut dans la classe des déictiques 1) les formes lexicales et syntaxiques de l'interrogation, de l'intimation (Formes qui vont permettre d'influencer le comportement de l'allocataire). 2) toutes formes de modalités : celles qui appartiennent aux verbes comme les modes, et d'autres expressions logiques (sans doute, assurément, peut-être...).

⁴⁷⁹ MAINGUENAU, Dominique. *Analyser les textes de communication*. Op.cit., p.10.

La subjectivité déictique représente l'inscription de la situation de parole dans l'énoncé. [...] Elle se marque par les déictiques, pronoms (personnes du dialogue, démonstratifs), déterminants (articles définis et démonstratifs), adverbes comme *ici* et *maintenant*, et par l'emploi des temps. C'est à travers elle que le locuteur se situe plus ou moins explicitement dans un cadre spatio-temporel⁴⁸⁰.

Dans l'étude de la temporalité dans la BD, il faut partir d'un constat primordial : le discours se déploie dans une sphère ludique, rappelant à chaque moment la structure onirique, ceci est suffisant pour expliquer l'absence du principe de rationalité chronologique. Le récit se déroule en dehors de la notion du temps ordinaire⁴⁸¹. La pensée dans la BD est celle que Laurent Danon –Boileau qualifie de *pensée aux marges du langage* :

Quand on songe à ce que peut être une pensée aux marges du langage, on imagine souvent qu'elle est comparable à celle que déploie l'enfant qui joue avant même de savoir parler. Ou bien, on songe à ce que l'on trouve dans le rêve, quand la figuration semble affranchie des règles du discours. Car, comme Freud l'avait noté, dans le rêve, ni négation ni temps n'ont plus cours. Ce qui se trouve figuré n'appartient pas à un moment particulier de l'histoire du sujet (du moins s'il ne s'agit pas d'un rêve traumatique) et il n'y a pas de chronologie⁴⁸².

La lecture du récit est orientée dans le sens d'une élaboration progressive de l'univers fictionnel, le temps forme le fond de tableau de ce monde *fantasmatique*. Dans la BD, il est construit à travers une structure en *spirale*. En effet, le temps est l'un des moyens qui contribuent dans la création du *récit en abyme*. La narration est fondée sur l'organisation d'un réseau de répétitions, de symétries et d'oppositions. Le *récit* se base sur une multiplication de ressemblances et de rassemblements, selon Jean Le Guennec, cette constitution dépend de la représentation temporelle, de la confrontation continue entre le présent et le passé : « On peut attribuer certaines de ces sensations inhabituelles à des modifications de l'espace-temps. Le passé revient brusquement, et pour très peu de temps, au même niveau que le présent »⁴⁸³.

Le rêve donne l'exemple de l'existence d'un temps *fragmenté*, d'une actualité éclatée que le lecteur doit saisir dans toute sa richesse, son instabilité et son éphémère. L'alternance temps du discours/ temps du récit fragmente les séquences, une confusion semble, par

⁴⁸⁰ GARDES-TAMINE, Joëlle. 1997. *la rhétorique*. Paris. Armand Colin. p.72.

⁴⁸¹ Nous avons expliqué le temps de la BD dans la partie 2, il ne s'agit pas ici de répéter ce que nous avons déjà dit, mais de montrer les unités linguistiques exprimant le temps qui construisent le récit de rêve notamment le présent de l'indicatif.

⁴⁸² DANON-BOILEAU, Laurent. 2007. *La parole est un jeu d'enfant fragile*. Paris. Odile Jacob. Coll.Psychologie.p.39.

⁴⁸³ Le GUENNEC, Jean. 2003. *Etats de l'inconscient dans le récit fantastique 1800-1900*. L'Harmattan. Coll. L'œuvre et la psyché. p.57.

conséquent, exister entre le passé et le présent, le mélange des deux registres temporels témoigne de deux modes de saisie distincts mais complémentaires des événements relatés⁴⁸⁴.

Le déploiement temporel est fondé sur des associations d'idées, convoquant plusieurs mondes à la fois : les séquences font surgir deux sphères temporelles en opposition, ceci ouvre la perspective du renouvellement et de la rupture d'une écriture ancrée dans l'imaginaire.

- Un va et vient permanent se fait entre un passé où sont prises des décisions importantes, et un instant présent puis futur où apparaissent les conséquences de telles décisions.



Figure 211. Tout va bien

- Le déictique *demain* s'installe dans la déperdition et la brisure : le personnage n'a jamais accompli son action, trouvant toujours des prétextes pour rester chez lui et voir de loin le combat des autres.

⁴⁸⁴ Mainguenu distingue le temps (présent, passé, futur) et les tiroirs (les paradigmes de conjugaison). Le tiroir de base du *plan embrayé* est le *présent déictique* à partir duquel sont distribués : le passé exprimant une antériorité par rapport au présent déictique et le futur qui exprime une postériorité relative à ce temps. Selon Mainguenu, le plan *non embrayé* utilise le présent à valeur non déictique (pour les proverbes ou les définitions). La narration non embrayée se caractérise par une absence du futur, lequel exprime l'incertitude et se projette à partir du présent. Mainguenu souligne : « [...] lorsque le narrateur doit exprimer qu'un fait est postérieur à un autre, il recourt à un pseudo-futur, par lequel il anticipe sur un enchaînement inéluctable déjà connu (« Paul devait/allait réussir beaucoup plus tard »), pseudo-futur que Benveniste a proposé d'appeler prospectif » (MAINGUENAU, Dominique. *Analyser les textes de communication*. Op. cit., p. 92)



Figure212. Tout va bien « 50° anniversaire »

Différer leurs actions, comme nous l'avons déjà expliqué, est l'une des caractéristiques des personnages à l'intérieur de la BD.

Des temps différents sont employés selon la conception des actions et leur valeur subjective. Le temps prédominant dans la BD reste toutefois le présent de l'indicatif ; les effets de sens de tel choix langagier restent variés.

Le présent narratif engendre les alternances et des alternatives les moins attendues : Slim situe ses personnages dans un discours de l'immédiateté de l'instant. Le présent sert à décrire l'état perdurant :

- d'une famille algérienne :

La famille Cibien *habite* un beau bidonville. Leur maison qui borde l'égout est très très bien. (*Il était une fois rien* « Bidonvie ». p.33).

- ou de toute la population :

L'observatoire Algérien des PoPulations Heureuses (OAPPH) *est* formel : depuis un an, les habitants de ce pays, ne *rient* plus comme avant ». (*Tout va bien* « HAI HAI HAI HAI »).

- Le *présent* de l'indicatif se perçoit comme un flot narratif *uniforme* : les actions et les gestes des personnages se livrent au lecteur dans une trame indivise. L'irruption du présent véhicule une sorte de continuum temporel par lequel se dessine le parcours monotone et fade du

quotidien. L'emploi itératif du présent sert à retracer une existence condamnée à une perpétuelle répétition de l'identique.

- M. Slidi Lahcene *fait* partie des 33 millions d'Algériens qui ne *sont* pas au courant que la fin du monde est pour bientôt. Alors il *continue* de faire des demandes de logement dans n'importe quelle wilaya, pourvu qu'on lui en *donne* un. (*Tout va bian* « the last day »).
- Je *mange*, tu *voles*, il *chipe*, nous *mangeons*, vous *regardez*, ils *ferment* les yeux (Idem., « le monde merveilleux des corrompus Tchippaland »).

L'emploi du présent de l'indicatif institue des scènes oniriques : les séquences s'ouvrent sur une temporalité démesurément agrandie ; le rêve se présente en forme de digression récurrente.

- Les deux personnages discutent autour des qualités de télévision : elle est ancienne et ne permet de capter qu'une seule chaine ou d'autres mais toutes pareilles à la première !



Figure213. *Tout va bian*

Slim lance une critique acerbe au parti unique qui a gouverné l'Algérie et ceci depuis son indépendance.

Les séquences se caractérisent par un éloignement du flux temporel réel pour se constituer en « hors-temps ». Cet éclatement relève du caractère même du *rêve*. La réalisation des actions advient presque toujours dans un temps présent.



Figure214. Tout va bien « Le top 10 »

- Des jours et des mois renvoient à un faisceau de références qui en retour se perdent ; le retournement du verbe devient celui de l'espace et de la durée dans lesquels se confond voire s'efface le repère temporel.

7^{ème} jour sans internet La féerie *continue* à mesure que la cigarette se *consume*. Là, il se voit sur un tapis volé par des hittistes volants et ça lui donne des ailes. Il avait raison le type à la moto, cet internet, « yejbed el Guèze » comme disent les habitants de Hassi R'mel. (*Tout va bien* « l'homme qui n'avait plus d'internet »).

L'instant présent est installé entre un futur inquiétant et un passé source intarissable d'images et de souvenirs. Les indices temporels ainsi employés soulignent l'intervention du rêve, de l'irréel ; le système de signes répond à un niveau de sens qui où l'irrationalité.

[...] le temps du jeu-fantasma diffère profondément du temps des horloges ou même de la durée vécue [...] Ainsi l'instant du jeu pourrait-il s'articuler de manière complexe entre le présent, « capable d'éveiller un des grands désirs du sujet », le passé, par le souvenir de satisfactions enfantines de ces désirs, et le futur, comme champ de leur possible réalisation⁴⁸⁵.

Slim utilise l'imparfait de l'indicatif ; ce temps, dans la BD, sert à décrire⁴⁸⁶ :

⁴⁸⁵ PICARD, Michel. 1986. *La lecture comme jeu essai sur la Littérature*. Paris. Minuit. p.25.

⁴⁸⁶ Pour MAINGUENAU, l'imparfait est commun aussi bien au *plan embrayé* qu'au *plan non embrayé* : « Ce tiroir est en effet complémentaire-n aussi bien du passé composé que du passé simple ; il permet d'évoquer, des faits qui ne contribuent pas à faire progresser l'action (détails, descriptions, commentaires [...]), qui en sont une partie, au sens large ». (MAINGUENAU, Dominique. *Analyser les textes de communication*. Op. cit., p. 92). CHARAUDEAU souligne la fonction de ce temps : « L'imparfait exprime une position de transposition du « présent actuel » dans un moment qui n'est pas l'actualité du sujet parlant » (CHARAUDEAU, Patrick. 1992. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris. Hachette. p.462).

- les personnages :

- C'est vrai qu'il ne *gagnait* pas beaucoup d'argent mais il se *sentait* bien en voyant autour de lui les gens heureux. (*Il était une fois rien* Djilali « Le charmeur de serpents ». p.22)
- 2^{ème} jour sans internet Akli *guettait* chaque heure son modem pour voir si la petite lumière rouge *passait* au vert comme avant. Mais, rien, nixt, waloo. Sa vie *devenait* un calvaire, adieu facebook, youtube et le tacht entre amis. (*Tout va bien* « l'homme qui n'avait plus d'internet »).
- Après 13 mois de travail acharné, il *mettait* au point un radar qui, une fois installé à la sortie des ministères, *devait* flasher tous les corrompus qui *dépassaient* les 80%. Hélas, la plupart des corrompus flashés *étaient* méconnaissables. Et pour cause, les photos *étaient* floues. (Idem., « le monde merveilleux des corrompus Tchippaland »).

- le peuple encourageant son équipe de football :



Figure215. *Il était une fois rien* « Espana ». p. 82

L'imparfait produit une permanence dans le passé ; il est surtout le temps du *souvenir* et permet aux choses et aux êtres de *se figer* dans la durée.

- Les séquences apparaissent comme une réitération que provoque la mémoire : l'image affective se construit par la référence au passé ; l'auteur évoque des souvenirs et les met en scène.



Figure216. *Il était une fois rien* « La vraie histoire de l'émigré Younes » p. 61

D'autres temps sont employés dans la BD pour exprimer des actions diverses :

1) Le passé composé sert à :

- marquer un constat personnel :

- Par sid'zouaoui ! Je *me suis oublié* et il est déjà quatre heures ! (*Zid ya Bouzid* t.2 « La grande kachfa ». p.8)

- s'adresser aux ouvriers que Ibnsadik a fait appeler pour leur expliquer la situation :

- Ibnsadik, moul l'usine *s'est servi* de vous pour briser la grève entreprise par vos camarades pour leurs justes revendications. (*Zid ya Bouzid* . t.2 « Ckoune kidnapi zina diali ?. » p. 25)

- s'étonner de voir quelqu'un qui n'a pas entendu parler de Chibania, le fantôme qui sème la panique dans l'endroit :

- C'est quand même bizarre que vous n'avez pas encore *entendu* parler de ce « monstre » ! (Idem. p. 30)

2) Le futur de l'indicatif marque l'affectivité temporelle ; dans la BD, il accentue l'effet onirique :

- Le monde de la BD est fantastique, ce que font et voient les personnages ressemble bien à des *hallucinations*.

- Pour avoir une idée de l'emplacement de votre futur appartement, facile...vous voyez les deux nuages blancs à droite, il *sera* juste à ce niveau, légèrement plus bas que le nuage de gauche !... (*Tout va bien*).

- Les ennemis de Bouzid réfléchissent longtemps à la façon dont ils peuvent le corrompre : lui envoyer des friandises, à sa femme Zina, un parfum.

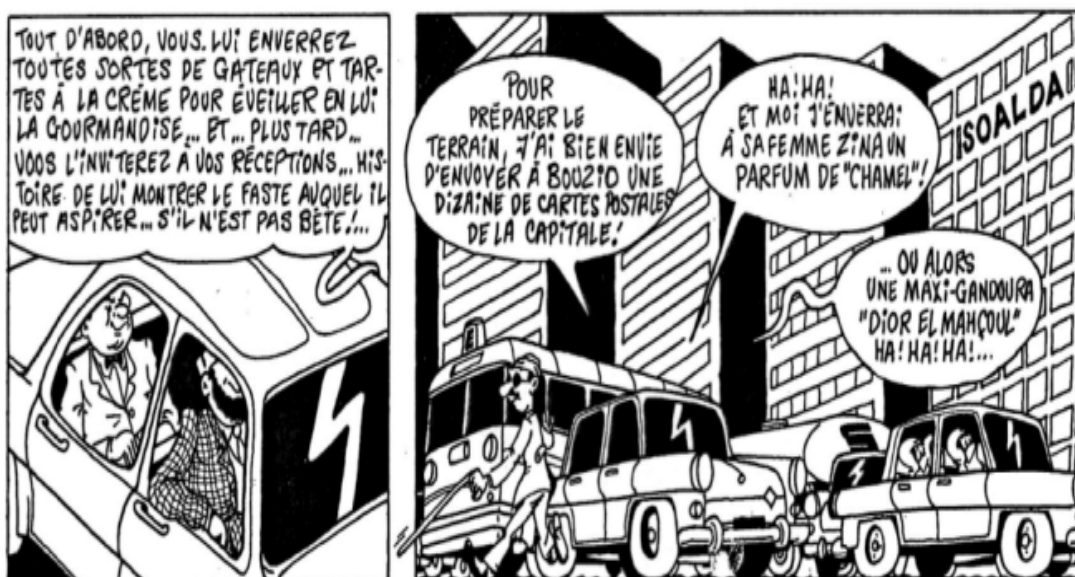


Figure 217. Zid ya Bouzid .t.2« Dorémi fakou !... » p. 41

La vision onirique de la BD est tributaire du temps de la fiction, de la durée des événements et des actions. La temporalité à l'intérieur de la BD produit un effet qui ne serait être que celui du rêve, la structure que possède ce dernier diffère de celle de la réalité. Dans l'univers onirique, tout est possible, dans le temps comme dans l'espace, puisque le monde diégétique ne connaît pas de limites. Une fois encore, le lecteur est appelé à découvrir le règne de la fantaisie et à prendre part dans ce jeu de l'affectivité.

Conclusion partielle

L'auteur livre à son lecteur sa représentation subjective de la société ; par un recours constant aux matériaux et aux techniques linguistiques, il lui transmet son expérience affective. Les moyens discursifs mis en œuvre permettent de créer une ambiguïté quasi systématique des contenus. Le rêve est le monde du surprenant, de l'irrationnel ; la langue de l'affectivité illustre cette logique de l'absurde et de l'irrationalité.

Les particularités de la BD rendent possible la constitution du récit de rêve. L'onirisme des séquences tient essentiellement à une apparition saugrenue du verbal, de plus, une association libre se fait entre impressions textuelles et iconiques. Dans la BD, l'usage de la couleur, le choix des angles et des plans confèrent au monde dessiné sa dimension de rêve.

Tout comme le dessin, les unités linguistiques forment l'onirisme des séquences. En effet, le récit de rêve se construit grâce à l'emploi des unités discursives. L'affectivité s'effectue généralement au moyen d'une dénomination fantaisiste. La deixis assure au discours affectif son ancrage situationnel ; les déictiques demeurent essentiels à la réalisation du flou et de l'indécis. Le démonstratif instaure une relation affective double : entre l'énonciateur et le référent d'une part, et d'autre part, entre l'auteur et le lecteur. Les pronoms personnels et les temps verbaux s'ajoutent aux éléments discursifs pour créer le récit de rêve et traduire l'affectivité.

L'auteur utilise la langue selon une stratégie particulière ; la production artistique découle d'un ensemble de choix langagiers. Les mouvements de pensée et d'affects s'expriment via des éléments linguistiques. Les mots se rassemblent dans la contiguïté syntagmatique, dans des enchaînements saugrenus, propres à faire apparaître les particularités du monde onirique.

CHAPITRE 2

Le jeu de l'écart dans la langue affective

Introduction

Dans ce dernier chapitre, nous proposons d'étudier la notion d'*écart* dans la langue de la BD. Notre travail consiste à voir précisément les *altérations* qui atteignent la langue utilisée. Celle-ci, sous l'effet des affects, se transforme en une expression puissante de l'*incohérence*, de l'*illogisme* et du *fragment*. Les séquences dans la BD révèlent un vrai déni de la linéarité et du conformisme ; le discours par sa graphie et sa sémantique reflète l'instabilité de l'écriture et son accessibilité. Notre étude est de voir la valeur de l'*écart* dans la langue. Le concept est autant un principe du fonctionnement de l'écriture *fragmentaire* qu'une marque de l'*affectivité*. La notion constitue le lieu privilégié de la subjectivité, l'expression appropriée des affects.

Un regard nouveau est jeté à l'heure actuelle sur les modalités de l'écriture. La langue subit un changement radical aussi bien dans son sens que dans sa réalisation graphique ; les expressions convergent pour dérégler ou entraver la clarté et l'évidence du sens. Les formes linguistiques naissent dans une absence à tout autre chose qu'à elles-mêmes, témoignant d'une présence subjective continue.

L'*écart* longtemps sous-estimé, minimisé, relégué à l'arrière-plan, fait son entrée fulgurante dans le domaine de l'analyse discursive. Le concept renvoie à tout élément qui transgresse la norme conventionnelle de la langue ; d'anodin et de négatif, il devient un moyen stratégique d'une extrême importance. Le jeu des formes et des contenus confère des connotations subjectives aux énoncés : des contradictions se réunissent dans un même énoncé, le sens s'offre en se refusant, et se livre en se déroband ; le signifié se dissocie de son signifiant. Cette altération syntaxique, lexicale ou/et sémantique, est bien intentionnelle ; la destructivité de la langue s'intègre bien dans la stratégie communicative. Notre objectif est d'explicitier les modalités de fonctionnement de l'*écart*, de comprendre surtout comment et pourquoi le concept acquiert une importance extrême dans l'expression et la transmission des ressentis.

I. Assimilation de l'activité artistique au jeu d'enfant

L'activité artistique apparaît comme le prolongement de l'activité *ludique* ; un parallélisme s'établit entre l'écriture et le *jeu*. Ce dernier persiste chez l'adulte ; sa forme poétique est la création d'un monde à l'*écart* du prévu. L'idée de correspondance entre les deux modes de pensée et d'*affects* est confirmée par Michel Picard qui énonce : « Il est frappant de découvrir chez les spécialistes de l'esthétique des supputations, des descriptions et

parfois même un vocabulaire parallèles : la fonction adaptative assignée à l'art recouvre très exactement celle que semblerait posséder le jeu »⁴⁸⁷.

Le *jeu* exprime un désir permanent de reformuler les relations moi-monde à l'intérieur des énoncés. Il marque le refus du réel par un retrait fugitif du monde environnant. Ginette Pellend explique sa valeur psychique : « La référence au jeu aide à cerner la spécificité de ce comportement qui permet de projeter un monde conforme aux aspirations du psychisme, sans les contraintes dues à la réalité »⁴⁸⁸. Cependant, le jeu diffère du rêve éveillé ou du fantasme, car comme le confirme Michel Picard :

À la différence du simple rêve éveillé, ou du fantasme, dispositifs automatiques et silencieux d'appropriation, de ré-assurance et de compensation, le jeu implique donc une activité *délibérée* plus complexe, plus exceptionnelle mais aussi plus déterminante dans la perpétuelle reconstruction du Moi face à ses multiples agressions⁴⁸⁹.

L'auteur dans la production artistique se comporte en enfant qui *joue*, tous deux créent un univers insolite, causant la surprise de quiconque consent à assister à leur création. L'artiste, comme le joueur, instaure un espace particulier où se déploie l'activité créatrice. Aussi, le jeu appelle un investissement affectif intense. L'enfant-joueur, comme le souligne Paul-Laurent Assoun, se donne à son jeu comme s'il était de la pure réalité :

Le jeu infantile consiste en cette séparation, nettement perçue et pratiquée par l'enfant-joueur, tout en l'investissant d'un affect propre. Autrement dit : l'enfant donne l'impression, quand il est immergé dans son jeu, d'y adhérer comme si c'était la réalité — la seule, même, qui compte —, mais il maintient la distinction entre cette réalité imaginée et la réalité proprement dite — en une sorte de double régime de conscience, qui surprend à l'occasion l'adulte qui en est le... spectateur!⁴⁹⁰.

La distinction entre l'imaginé et la réelle demeure toutefois présente, Michel Picard apporte le commentaire suivant : « L'enfant qui joue situe son jeu hors du réel, mais en rapport avec celui-ci, dans lequel il garde des « points d'appui » »⁴⁹¹.

⁴⁸⁷ PICARD, Michel. *La lecture comme jeu essai sur la Littérature*. Op. cit., p.26.

⁴⁸⁸ PELLEND, Ginette. 2003. *Freud en question*. Québec Amérique. Coll. En question. P.114.

⁴⁸⁹ PICARD, Michel. *La lecture comme jeu essai sur la Littérature*. Op. cit., p.26.

⁴⁹⁰ ASSOUN, Paul-Laurent. 1996. *Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire* Thèmes & études. Ellipses. p. 35.

⁴⁹¹ PICARD, Michel. *La lecture comme jeu essai sur la Littérature*. Op. cit., p.25.

L'œuvre se détache du monde de la réalité ; le *microcosme*, produit de l'activité ludique, ne mime le réel que pour le contrarier. En instituant des lois spécifiques, l'art comme le jeu proposent tous deux une transformation de la vision du réel. Selon Pierre Fresnault-Deruelle, le propre de la BD serait de proposer une vision autre de notre univers : « On veut dire que cette forme brève des graphiques qu'est le comic strip sert le mieux du monde l'humilité de microcosme où, par échos réfractés, nous sont données des nouvelles notre propre macrocosme [...] »⁴⁹². L'affectivité projette des visions *altérées* dans les représentations culturelles et idéologiques, elle devient un principe vital permanent de renouvellement et de dynamisme.

Par ailleurs, la fonction *ludique* rompt l'assujettissement d'un automatisme longtemps pratiqué. Le joueur se libère d'un conformisme ressenti comme trop contraignant ; la forme et le contenu du jeu auquel il se livre lui donnent le pouvoir de pratiquer l'expérience de l'autonomie. André Menaut affirme : « L'essentiel, à l'occasion d'une activité ludique, est de toujours fournir au joueur la possibilité d'aller de la dépendance à l'autonomie en lui donnant l'occasion d'être créatif »⁴⁹³.

En effet, le *jeu de l'écart* se caractérise essentiellement par la liberté et la gratuité qu'il implique. L'auteur ne cherche guère à trouver une solution au problème constaté, à faire changer les vieilles solidarités ; dans la BD, il ne fait que jouer dans une intention d'entière gratuité. L'écrivain s'amuse avec un certain contenu refoulé, ménageant un espace fictionnel vers lequel il essaie d'attirer le lecteur par la force de l'affectivité. Le jeu dans l'écriture fragmentaire se détache de l'intention d'enseigner le lecteur, de lui donner une morale :

Que les énoncés soient présentés comme des constats indépendants les uns des autres (le texte étant un ensemble de fragments distincts) ne fait que confirmer un projet romanesque qui consiste à donner au lecteur non pas un enseignement, ni une morale, mais seulement des discours présentés comme des substituts d'autres discours toujours possibles sur un certain contexte historique⁴⁹⁴.

Le jeu des rythmes et des images relève de la fidélité aux rêves de l'*enfance* ; il conserve le lien avec cette étape éphémère pendant laquelle s'inventait le monde imaginaire. La création artistique restitue le raisonnement affectif intense de l'enfant, faisant appel constant à une logique d'un autre type qui est celui des *passions*. La vision irrationnelle ne

⁴⁹² FRESNAUIT-DERUELLE Pierre. 2009. *La bande dessinée*. Paris, Armand Colin. p.58.

⁴⁹³ MENAUT, André. 1998. *Le réel et le possible dans la pensée tactique: contribution à une théorie du jeu sportif*. Presses universitaires de Bordeaux. Coll. Milon. p.58.

⁴⁹⁴ CHERIGUEN, Foudil. 2008. *Essais de sémiotique du nom propre et du texte*. Alger. Office des publications universitaires. p.175.

finit pas d'accorder sens à ce qui en est démuné ; le *passionné* raisonne différemment, en conséquence, ses visions et son discours s'éloignent de ceux de l'homme ordinaire. Ayant pour mission principale la transcription de l'agitation affective ; le discours s'écarte des conventions du rationalisme, les mots acquièrent vitalité et vigueur grâce à l'apport de l'affectivité.

II. L'écart dans le jeu de l'art

Le *discontinu* convoque les aspects les plus risqués de l'acte d'écrire ; la notion d'*écart* constitue l'un des moyens dont l'écriture fragmentaire fait usage. Le concept s'emploie pour désigner traditionnellement : 1) la distance qui sépare deux choses qu'on écarte ou qui s'écartent ; 2) la différence entre deux grandeurs ou valeurs ; enfin, 3) l'action de s'écarter, de s'éloigner⁴⁹⁵. Le concept comporte l'idée d'*éloignement*, de *distance* et de *différence*. L'*écart* dans la langue renvoie à tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, présente des traits qui le font éloigner des formes linguistiques conventionnelles, créant de la sorte sa différence, sa spécificité.

Dans la définition que Jean-Jacques Robrieux donne au concept, la notion de *norme* est fondamentale, l'écart suppose que l'usage de la langue est artificiel : « La notion classique d'*écart* fait implicitement référence à une « norme » du langage et suppose que tout travail sur celui-ci en est d'une certaine façon une reconstruction artificielle, peut-être même truquée »⁴⁹⁶.

L'*écart* s'effectue par rapport à l'opinion communément reçue, il se conçoit relativement à une norme conventionnelle. Par ailleurs, il est le signe expressif de l'affectivité : les mots et les constructions, qui s'écartent de la norme figée de la langue, apportent au *discours affectif* dynamisme et nouveauté.

Le *jeu* de l'art correspond à la création subjective qui ne cesse d'opérer le renouvellement et la productivité de la langue. Selon Jean Gillibert, ce jeu des mots, avec les mots, est non pas un signe d'une psychologie pathologique, mais une exigence, une nécessité artistique :

Ce jeu des mots, avec les mots, ce jeu avec les rôles, avec les « objets » objectivés et seulement présents par leur objectivation, n'est pas un meurtre de la chose ou une substitution à la présence des choses. Un cache-douleur et une assomption subjective, comme le croit la psychanalyse

⁴⁹⁵ Le robert dictionnaire de français. 2011. Paris. Silk Zimmerman avec la Collaboration de Laurence Laporte. p.138.

⁴⁹⁶ ROBRIEUX, Jean-Jacques. 2010. *Rhétorique et argumentation*. Paris. Armand Colin. p.48.

positiviste idéaliste, type Lacan — un travail ludique et innocent du signifiant — mais peut-être tout autant une nécessité préalable à un travail de création, comme à une fuite hémorragique — narcissique — de toute subjectivité. L'enjeu est, en fait, redoutable ! Création ou destruction (par la décréation) »⁴⁹⁷.

L'écart est donc loin d'être pris pour signe d'une subjectivité pathologique, ou indice d'incongruité ou d'agrammaticalité. Gabriele Fois- Kaschel précise que : « [...] l'écart doit se démarquer de la notion d'incongruité ou d'agrammaticalité qu'on lui attache non sans raison. D'autre part, il cesse d'exister dès que le secret de son fonctionnement est définitivement levé, [...] »⁴⁹⁸. Ce que Jakobson appelle la fonction poétique du langage trouve libre élan dans la conception et l'élaboration de la BD. Pierre Fresnault-Deruelle écrit :

La bande dessinée réfléchie par elle-même a souvent été pour les *cartoonists* l'occasion d'activer ce que le linguiste Jakobson nomme la « fonction poétique », à savoir cette fonction qui, dans tout processus langagier cherche à accorder ce qu'on dit à la manière dont on le dit⁴⁹⁹.

La composition hétérogène de la BD procure à l'auteur une possibilité de jouer : « On l'a compris, la bande dessinée se constitue sur la capacité qu'ont les dessinateurs de jouer (= introduire du jeu) avec le bricolage graphique auquel ils se livrent »⁵⁰⁰.

La valeur de *l'écart* dans la BD est grande puisqu'il permet à l'œuvre d'art d'*émouvoir* son lecteur ; l'ébranlement du système des préconstruits constitue l'une de formes les plus attirantes de l'art. Sans la part des affects, à l'origine de l'écart, l'écriture se vouerait au règne monotone du même, du déjà-dit et pensé. *Jouer* avec les mots c'est montrer l'éclat que fait naître un signifié en discordance avec son signifiant ; fulgurations, morcellement du langage, fautes intentionnelles traduisent bien le désir permanent de renouveler le discours produit.

Dans le discours *affectif*, les signes passent d'un premier niveau de la langue conventionnelle (système fondé sur des régularités qui le constituent) à un niveau second qui est celui de la *pragmatique*. Le discours est acteur du monde en ce qu'il permet le renouvellement incessant de ses compositions et structures. La structuration des signifiants et signifiés s'effectue conformément à des déterminations *subjectives* qui fondent leur mise en représentation ainsi que leur reconnaissance.

⁴⁹⁷ GILLIBERT, Jean. 1990. *Folie et création*. Seyssel. Champ Vallon. Coll. L'or d'Atalante. p.147.

⁴⁹⁸ FOIS-KASCHEL, Gabriele. 2012. *Analyse linguistique de l'hermétisme et des libertés poétiques chez Hölderlin, Trakl et Celan*. PARIS. L'Harmattan. Coll. Université da la Réunion. p. 50.

⁴⁹⁹ FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *La bande dessinée*. Op.cit., p.94.

⁵⁰⁰ Idem., pp.95-96.

[...] construire en définitive, toujours, des « écarts » par rapport aux façons dont ces expressions, ces propositions sont usuellement composées et interprétées. C'est en ce sens, que tout discours est bien « acteur », porteur à chaque fois, de stratégies orientant la « lecture d'objets » en regard de déterminations qui vont en fonder la « reconnaissance » et la « mise en représentation »⁵⁰¹.

Le *jeu de l'écart* s'opère à travers d'agencements insolites, causant la déperdition des repères stables de la langue, et faisant surgir des rapports insolites entre les mots et/ou des syntagmes. Georges Vignaux souligne que : « Le jeu avec les formes sensibles du langage trouve son accomplissement lorsqu'il porte non sur des mots isolés mais sur des couples de termes, c'est-à-dire sur des relations entre des termes antagonistes »⁵⁰².

Le jeu de l'écart reconstruit les frontières qui délimitent l'essentiel et l'accessoire, l'usuel et le figuré. Il s'effectue sur les places attribuées dans le discours aux mots et aux expressions. L'effet *affectif* est tributaire de l'apparition, de la répétition, et du développement de certaines composantes narratives, de certaines unités discussives. L'écriture change de mode et d'aspect ; les questions que pose que Jacques Derrida dans son ouvrage *L'écriture et la différence* ne sont que trop pertinentes :

Qu'en sera-t-il de ce « sens nouveau » ? Et d'abord de cette nouvelle écriture théâtrale ? Celle-ci n'occupera plus la place d'une notation de mots, elle couvrira tout le champ de langage : non seulement écriture phonétique et transcription de la parole mais écriture hiéroglyphique, écriture dans laquelle les éléments phonétiques se coordonnent à des éléments visuels, picturaux, plastiques⁵⁰³.

L'écart met en relief l'*arbitraire* du langage, faisant perdurer le flottement entre la réalité et l'illusion, le compréhensif et l'intelligible. Le néant, l'absurde, l'absence constituent des lieux où s'expriment la liberté de l'imaginaire et le caprice de la langue de l'affectivité. Les mots dans l'écriture *fragmentaire* esquissent la possibilité de signifier autrement ; le carcan de la rationalité et de la transparence est définitivement brisé, libérant les signifiants et les signifiés. Le langage *affectif* ne traduit la pensée qu'en la déformant. Un abîme sépare de la sorte, et profondément, les mots et leurs désignations⁵⁰⁴.

⁵⁰¹ VIGNAUX, Georges. 1988. *Le discours acteur du monde. Argumentation et énonciation*. Paris. Ophrys. p. 220.

⁵⁰² Idem., p. 184.

⁵⁰³ DERRIDA, Jacques. (1937)1967. *L'écriture et la différence*. Paris. Seuil. p. 353.

⁵⁰⁴ Dans le commentaire que fait Renauld Dumond sur la fonction du langage : « Le langage n'est-il pas capable d'exprimer l'objet absent, niant ainsi toute réalité, toute référentialité immédiate ? Le langage n'est-il pas utilisé aussi pour mentir sur cette même réalité... ? Il apparaît donc que le langage n'est qu'une représentation, « un spectacle » substitué au réel. L'homme est pris et en quelque sorte « détourné » par le spectacle linguistique »,

III. La langue du jeu : destruction intentionnelle et emprunt affectif

Pour le lecteur de Slim, la langue est l'élément le plus difficile à saisir tant son œuvre abonde d'emprunts et d'altérations linguistiques. Outre la démesure du lexique, des fautes intentionnelles, le lecteur algérien est continuellement placé face à un foisonnement de termes lui rappelant son propre parler. L'auteur manipule les potentialités de la langue dans le seul but de la gratuité. Il mène une aventure dans le langage ; l'objectif est d'ébranler les ressentis.

III.1. Des altérations dans la langue de l'affectivité

Un penchant *affectif* transcendant caractérise l'écriture *fragmentaire* : libérer les puissances expressives latentes inhérentes aux mots. Le signe s'affranchit des contraintes conventionnelles : permanence et reproductibilité. La langue affective révèle un refus obstinent des signes conventionnels creux et usés ; l'auteur manifeste un désir ardent de quitter la langue conventionnelle, jugée incapable d'exprimer l'élan des *ressentis*. Dans sa quête de l'ineffable et du singulier, l'imagination récalcitrante ne cesse d'explorer d'autres étendues ; ceci est le caractère général des nouveaux textes magrébins de langue française qui, comme le fait remarquer Beïda chikhi, manifestent une activité de destruction, de rupture, d'incomplet :

Parcourir les nouveaux textes magrébins de langue française, c'est découvrir un espace ouvert dans lequel l'écriture est devenue comme par nécessité une activité de démolition. Inachèvement, expression chaotique, destruction des codes de lisibilité et de vraisemblance, fragmentation, mélange des genres, amorce et rupture presque simultanées de divers plans de réflexion, fauchage systématique du sens...Le tout tendu vers la recherche de l'inédit, vers un non-lieu de la clôture, pour le maintien perpétuel de l'œuvre en chantier⁵⁰⁵.

La matérialité linguistique se veut une émancipation vis-à-vis de ses canons traditionnels. Le discours *biaisé* incarne une écriture qui s'ouvre sur d'autres possibilités et accepte d'autres règles : l'hétérogénéité, l'ambiguïté, et le désordre. L'écriture déviée transcende le code langagier standard ; écrire exhibe le différend et en joue. La langue dans la BD subit de sérieuses *altérations*, le jeu du langage en fait un monument d'édifice en perpétuel remaniement, l'auteur offrant sans réticence une expression altérée. Le désordre et

celui d'une réalité qui lui échappera éternellement et dont il n'aura jamais une vision objective » (DUMOND, Renauld. 2007. *De l'écrit à l'écran réflexions sur l'adaptation cinématographique*. Paris. L'Harmattan. p. 10).

⁵⁰⁵ BEÏDA, Chikhi. 1996. *Maghreb en textes écriture, histoire, savoirs et symboliques*. Paris. L'Harmattan. p.7.

le chaos de la langue confirment la *discontinuité* du discours affectif ; le fragmentaire se veut une déconstruction des certitudes qui figent le discours⁵⁰⁶ :

Démolition au sens expérimental, au sens où celle-ci permet de découvrir des éclats de mots, des fragments, des possibles à l'état brut, des risques qui font que les œuvres s'accrochent les unes aux autres pour l'échange ou le dialogue, la caution ou l'authentification, pour l'acte fécond ou la réviviscence décisive, et surtout pour le rendez-vous avec l'avenir, qui s'exprime intensément dans cette accélération du rythme de la recherche scripturale caractérisant les nouveaux textes maghrébins⁵⁰⁷.

Le principe de démolition semble gérer la littérature de la modernité et l'art en particulier, Annette de la Motte énonce :

Au vingtième siècle, l'écriture se met à rejeter ce langage, à le détruire, et elle tend à s'en dissocier, à le dépasser, à aller vers un au-delà du langage, vers une région du dire qui est en dehors du dire, une région où s'arrête le dire et où commence le silence⁵⁰⁸.

Cette activité de destruction de la langue conventionnelle relève d'un scepticisme à l'égard du langage. Selon Jean Bessière :

Cette reconnaissance de la spécificité du littéraire et de sa propriété critique a pour cause un double scepticisme à l'égard du langage. On ne dispose pas d'un langage fiable, témoin du monde — en disposerait-on que l'objet et, en conséquence, l'objectivité seraient toujours dicibles et, par là, récusable tout mensonge⁵⁰⁹.

La règle, le pas d'entrée dans la lecture de la langue *affective*, est donc l'association libre entre le *signifié* et le *signifiant* ; dans un déluge de subversion, ce dernier se différencie de lui-même, dans l'intention de signifier autre chose que ce qu'il dit. Dans les termes de Christian Flerens : « Ainsi toute lettre, tout mot, toute phrase, tout discours s'offre-t-il à la

⁵⁰⁶ Au vingtième siècle, une révolution du langage littéraire se produit. L'écriture subit de sérieuses modifications. Dans le désir de rendre l'expression plus éloquente, on opte pour une nouvelle forme d'écriture.

⁵⁰⁷ BEÏDA, Chikhi. *Maghreb en textes écriture, histoire, savoirs et symboliques*. Op. cit., p.7.

⁵⁰⁸ DE LA MOTTE, Annette. *Au-delà du mot une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*. Munster. Verglas. Coll. ARS RHETORICA 14. p.1.

⁵⁰⁹ BESSIERE, Jean. 1990. *Dire le littéraire. Points de vue de vue théoriques*. Bruxelles. Pierre Mardaga. Coll. Philosophie et langage. p. 21.

parole qui en renouvelle et en transforme la signification : toute parole fait naître du signifiant (par la transformation d'un signifiant en un autre signifiant) »⁵¹⁰.

À l'intérieur de la BD, l'écriture *fragmentaire* est caractérisée essentiellement par les jeux de mots et par une syntaxe volontairement mal construite ; elle se manifeste à travers des erreurs tant sur la *forme phonique* que sur la *signification*. L'écriture de l'altérité se base sur un refus continu des règles fixes. L'écart ouvre la possibilité d'une réflexion subtile sur la malléabilité des mots qui, de ce fait, revêtent de nouvelles connotations tropiques.

Le signifiant s'offre dans des proportions et un dessin de lettre modifiés : les signifiants utilisés présentent des écarts aux normes orthographiques.

La modification porte sur des termes grammaticaux variés :

- la préposition *pour* :

ffPour mettre fin à ce fléau, les autorités ont tout tenté. (*Tout va bian* « Le monde merveilleux des corrompus Tchippaland »).

- ou l'interjection *merci* :

- Salam oualikoum! S'il vous plaît, comment faire pour sortir du port 2 tonnes de pétards pour le Mouloud sans rien payer ? MerSi ! (Idem.)

La nature grammaticale de l'écart orthographique peut être aussi :

- l'adverbe *non* qui s'écrit avec le doublement du « o » : le substantif *loi* est transformé dans cette langue de différence en loa.



Figure218. *Tout va bian*

⁵¹⁰ FLERENS, Christian. 2002. *Lecture de L'étourdit : Lacan 1972*. Paris. L'Harmattan. Coll. Etudes psychanalytiques. p. 29.

L'écart réside parfois au niveau de toute l'expression : « silvoupilé » dans la vignette 3 de l'exemple.

- Il se remarque au niveau de l'adverbe *bon*



Figure219. Zid ya Bouzid. t.2 « Ckouné kidnapi zina diali ? ». p. 36

- Les erreurs intentionnelles se manifestent dans les vignettes suivantes :



Figure220. Tout va bian

Les fautes se présentent au niveau du substantif « loa » et de l'adverbe « pourquoi »

De véritables créations graphiques se créent dans la BD grâce à une déformation continue des formes préexistantes. L'auteur modifie l'orthographe des mots, la transforme ; ce

jeu de l'écart fait surgir la *singularité* de l'écrit : les mots visent les sentiments par un effet de *surprise*.

L'*orthographe* n'est pas le seul lieu de l'écart car le jeu du mot implique des transformations aussi bien au niveau de la *graphie* qu'à celui de la *sémantique* : les erreurs résident parfois dans l'attribution d'une signification à des termes. L'auteur joue souvent de l'étonnement du lecteur, l'invitant à découvrir de nouvelles distributions.

Le ton ironique est très apparent dans l'explication de certains mots :

1) Le mot *tchippa* :

- Le mot «tchippa» vient du latin, «Cipus, cipa, 6 pommes». Il signifie littéralement laisser un pourboire au type qui est sympa à l'entrée. Au fil du temps il change, notamment sa prononciation à l'italienne : «Tchipú» puis par la suite «tchipa» d'après Homère. Le terme fut introduit en Afrique du nord par les Romains en l'an 404 (avant JVC) au niveau du port de Cesorae (Cherchell) où on signalait déjà que le maître-mot de l'époque berbère était Awid! (*Tout va bien* « Le monde merveilleux des corrompus Tchippaland »)

2) le mot *gravissime*



Figure221. *Tout va bien* « Halte au gaspillage ! »

3) Slim explique le néologisme *bagarra* trop utilisé parmi les algériens⁵¹¹, telle est la définition qu'il lui donne :

⁵¹¹ Dans l'arabe dialectal, le mot *bagarra* est de la même famille de *bagra* qui signifie *vache* ; il désigne toute personne inculte, étourdie, grossière.

- Littéralement « vachers » - Sorte de bédouins arrivistes et incultes dont les mains sont pleines de billets de mille scotchés imprimés au Mali, qui mangent des brochettes d'âne sans pain et teignent de tapoter amicalement le dos du videur histoire d'essuyer leurs mains sur sa veste sans qu'il s'en aperçoive. (*Tout va bien* « Le top 10 ».)

Le jeu des mots se base sur leur homophonie, prenons des exemples du corpus pour expliciter cette idée :

- 1) Je viens donner un *coup* de main je reçois un *coup* de brique ! (Ckouné kidnapi zina diali ?. p. 24)
- 2) Pendant qu'on fait des *briques* à 3 trous lui, il met ses « *briques* » dans une banque suisse ! (Idem.)
- 3) 25ème étage, 3ème bureau à droite ! Vous entrez sans *frapper*, c'est eux qui *frappent* ! (*Tout va bien*).
- 4) le jeu des mots est au niveau de : *coupe* de cheveux et *coupe* d'Algérie (dans la vignette 2)



Figure 222. Zid ya Bouzid .t.2 « Ckouné kidnapi zina diali ? », p. 21

Nous proposons d'éclairer le jeu des mots dans le tableau ci-dessous :

Énoncés	Mots	Sens	Mots	Sens
1	Coup	Aide, appui	Coup	Choc brutal que l'on fait subir à qqn pour faire mal.
2	Briques	Matériaux de construction fabriqués avec de la terre argileuse.	Briques	Argent
3	Frapper	Toucher rudement en portant un ou plusieurs coups.	Frapper	Donner des coups
4	Coupe	Action de couper	Coupe	Prix qui récompense le vainqueur d'une compétition sportive.

- Dans l'exemple qui suit, Slim joue sur les occurrences du mot « sel » : régime sans *sel*, mer *salée*, vélo sans *selle*. Quoique le mot « selle » ne soit pas de la même famille que ses précédents, Slim l'intègre dans la même série jouant sur l'homonymie qui permet un tel rapprochement.

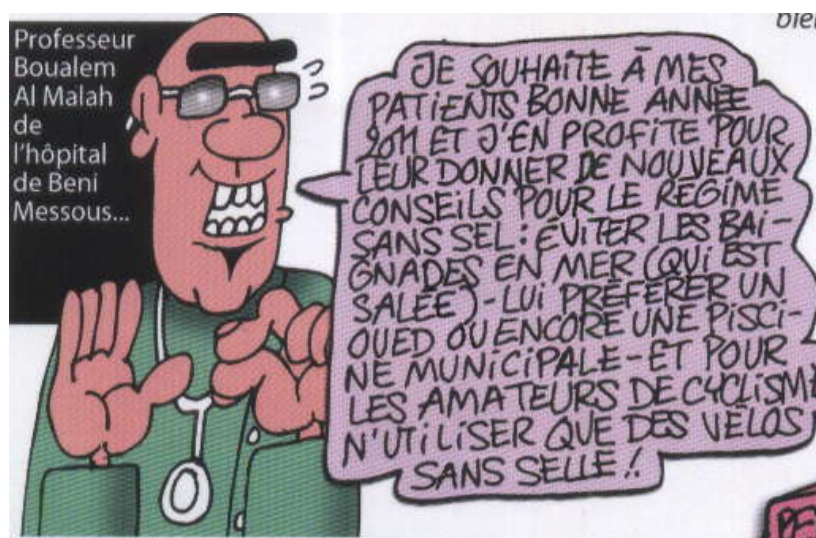


Figure223. Tout va bian

Le professeur *Boualem Almalah* de l'hôpital *Beni messsous* donne à ses patients les conseils pour le régime *sans sel*.

Almalah et messsous sont des emprunts à l'arabe dialectal ; les mots sont des antonymes : Almalah= salé, messsous =qui manque de sel.

- Bouzid répond que l'on n'est pas forcé d'accepter sa décision, car elle à prendre ou à *lécher*.



Figure224. Zid ya Bouzid.t.2 « La grande kachfa ».p. 6

Le mot *lécher* n'est pas à sa juste place, le terme correct qui devait s'employer est bien *lâcher*, mais l'erreur est bien féconde car elle permet de créer la *métaphore* : lécher la décision. Les termes vont au-delà des significations de leurs composantes, ceci est la source de la richesse et de la vitalité de la langue affective.

- L'erreur dans l'exemple qui suit est au niveau du terme « gros sistes », sa présentation en deux syllabes séparées n'est pas arbitraire : Slim imagine la catégorie des *sistes* qui grossissent au dépend du peuple ; le sens du mot change en vertu de la forme qu'il s'approprie. Les erreurs concrétisent le renouvellement des expressions.



Figure225. Tout va bien « VVBQJFLR »

La langue accepte une grande capacité de *subversion* ; les effets de l'activité ludique trouvent écho dans un environnement *graphique* et *sémantique*. Le *jeu* tient à la matérialité des mots ainsi qu'à leur signification ; il prend véritablement sens dans la sphère *affective*. La transformation que subit le mot comporte une nuance d'ironie, laquelle se trouve atténuée par cet aspect ludique perçu et senti à tout moment. L'auteur joue de la force allusive des termes faisant appel à l'intelligence du lecteur.

L'écart ne consiste pas en un automatisme sans signification ni direction, car le procédé installe le fragmentaire de l'écriture et produit le *dédoublement* du langage. Les mots, nouvellement créés, disent beaucoup plus que ceux effacés, l'auteur s'en sert afin d'enrichir la langue dans le but de servir son propos : la dissonance est violemment révélatrice.

De surcroît, la langue que choisit l'auteur confère une certaine authenticité aux *dire*s des personnages. La prononciation des lettres, les fautes de grammaire, le vocabulaire utilisé, soulignent tous l'appartenance sociale, le niveau d'instruction :

Bouzid est le modèle du journalier agricole, l'auteur lui prête des propos qui illustrent sa fonction dans le récit.

- Bouzid découvrant que le père de Zina a accepté la demande de *Driss* son rival, s'écria :

Je suis victime d'un koudétamonté ! Il a suffi que je m'attarde un peu dans un bar pour que tout change. La vie ne tient qu'à une zlabia comme disait ce coopérant tunisien. Il avait raison, ouallah !
(Zid ya Bouzid .t.2 « La grande kachfa ». p. 9)

- Bouzid faisant la commande d'un tracteur :



Figure226. Zid ya Bouzid.t.2 « Dorémi fakou !... ». p. 42

Les personnages de Slim balbutient, bafouillent, ressassent, la langue qu'ils utilisent reflète bien leur état *affectif* ; leurs propos est le lieu privilégié des déformations formelles et sémantiques, nous citons à titre d'exemple :

1) À l'aéroport, la mère aérienne lança la phrase suivante : « Il est pas donné le prix des billets ! » (*Tout va bian* « L'homme qui arrêta la clim »).

2) Le patron s'adressant aux grévistes : « Wech ! Mazel ? Vous le savez bien, vous êtes perdants ! Ana, je m'en fous, je vous donne encore le temps de réfléchir. Chkoune le « dieu de la poêle », vous ou moi ? » (*Zid ya Bouzid* « Ckoune kidnapi zina diali ? » p. 24)

(*Wech* ! = comment, *Mazel* = pas encore, *Ana* = moi, *Chkoune* = qui, le dieu de la poêle : expression qui signifie le *patron*).

3) L'agent de police annonça la fuite des prisonniers : « Alhoouu ! Les prisonniers chardou ! » (Idem. p. 18)

(Chardou = se sont évadés)

4) Bouzid est accusé d'avoir attaqué maître Kheir eddine, le commissaire Qada se charge du procès :



Figure227. *Walou à l'horizon*. p. 23

Les propos accentuent le comique de la scène avec une certaine recherche de *vraisemblance*. Les termes et les tournures syntaxiques attribués aux personnages correspondent au *parler populaire*. L'auteur trouve plaisir à manipuler les mots, à jouer avec les expressions ; le jeu, auquel il se livre, déstabilise la langue et agit sur les affects.

III.2. L'emprunt affectif

Dans les albums de Slim se dégage un trait prépondérant : le recours constant à l'emprunt. La BD, comme l'affirme Thierry Groensteen, privilégie l'emploi de ce procédé :

Quoi qu'il en soit, il est certain que les particularités morphosyntaxiques de la bande dessinée, d'une part le fait qu'elle combine deux systèmes sémiotiques différents, le texte et l'image, d'autre part le caractère discontinu de son discours, font de ce médium un lieu d'accueil privilégié pour toutes les citations, le véhicule idéal d'une esthétique du collage et de l'emprunt⁵¹².

Slim choisit le français pour écrire ; ce changement de langue est en lui-même un signe expressif de l'affectivité. Anne-Rosine Delbart écrit : « Changer de langue donne à l'écrivain l'occasion de s'affranchir d'un coup de ses origines familiales, des circonstances historiques, sociales, politiques propres à l'idiome natal, c'est-à-dire, en un mot, du hasard »⁵¹³. Le *changement* de langue ne signifie pas l'oubli de l'appartenance idéologique et culturelle. Le *sentiment*, comme le confirme Anne-Rosine Delbart, demeure toujours présent : « L'incapacité de parler ou d'écrire dans la langue oubliée n'empêche pas qu'existe le sentiment très fort d'une double appartenance, d'un partage du moi entre deux cultures »⁵¹⁴.

L'auteur ne dissimule en rien son appartenance à son groupe ni sa *sensibilité* nationale. Tout en préférant écrire dans une autre langue que sa langue maternelle, le bédéiste continue à manifester sa nationalité, son idéologie, par des termes qu'il intègre dans ses albums. Le partage entre deux cultures est très marqué dans la langue *affective*. Le discours témoigne d'un ancrage dans un sol, dans une culture.

L'*emprunt affectif*, point fulgurant dans l'écriture fragmentaire, révèle des sentiments variés : inquiétude, nostalgie, quête désespérée à retrouver le perdu. Par ailleurs, la BD s'adresse aux masses et leur parle leur langue ; les particularités régionales, que l'auteur introduit, instituent un rapprochement manifeste du lecteur algérien. Au sein d'une écriture française, les mots empruntés à l'arabe dialectal forment une composition chaotique, complexe. Ainsi introduits, ils vont sensibiliser le lecteur algérien. L'écrivain cause la surprise, en utilisant des vocables étranges, empruntés à une autre langue. Les lexèmes frappent par leurs sonorités, leur introduction dans l'écriture décuple la charge affective des énoncés.

L'espace du signifiant est recomposé autour de la rupture entre la langue de l'écrit et une langue seconde que l'auteur introduit dans la texture textuelle. Au niveau des personnages, des vocables étranges sont perçus dans les paroles et les pensées :

- Les calques d'expression entraînent des connotations expressives proprement algériennes.

⁵¹² GROENSTEEN, Thierry. 2007. *La bande dessinée mode d'emploi*. Paris. Les impressions nouvelles.p.145.

⁵¹³ DELBART, Anne-Rosine. 2005. *Les exilés du langage Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Presses universitaires de Limoges. Coll. Francophonies. p. 160.

⁵¹⁴ Idem., p.70.

- Ah ! Pour être grosses, mes pêches, elles le sont ! Rak tchouf ! (*Il était une fois rien* « Cilimascope ». p.10) (Rak tchouf = tu vois bien)
 - Choufli wahda ! (Idem)
- Choufli est au sens de regarde pour moi, mais ici il signifie donne-moi, wahda = une.

- L'expression arabe révèle le ressenti avec plus de force, la raison Slim l'explique dans la vignette 2 de l'exemple.

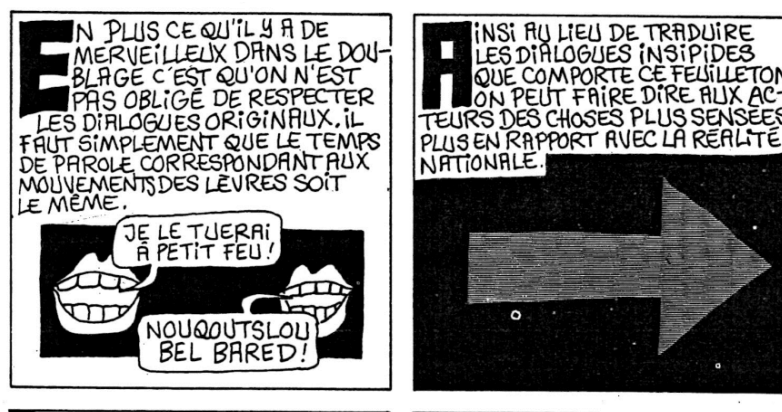


Figure 228. *Il était une fois rien* « Dallas ». p.31

- L'emprunt donne au mot une plus-value affective, comme dans l'exemple suivant :
 - Les flics en civil pullulent. On les reconnaît à leur chapeau mou et quand ils descendent d'une voiture bleue où il est écrit « Chorta ». (Tout va *bian* « les tuniques bleues ».)

Le mot *chorta* (police) dans l'énoncé est lié à des images affectives chez le lecteur algérien.

L'emprunt peut-être une description d'un état d'esprit, que fait l'un des personnages :

- la femme désapprouvant la décision de son mari.



Figure 229. *Il était une fois rien* « Le Maquis ». p.29

L'emprunt arabe dans la vignette 1 « H'belt ? » signifie « est-ce que tu es devenu fou ? »

- Un passant dans la rue décrit son état d'âme par l'expression : « Rani m'digouti ! » (*Ckoune kidnapli zina diali ?*, p. 16) (Rani m'digouti = je suis dégoûté)
- Commentant la proposition de Zina de jouer au pari sportif pour avoir sa dot, Bouzid se dit :



Figure230. *Zid ya Bouzid*.t.2 « La grande kachfa », p. 5

Mahboula est l'équivalent de folle.

- Bouzid juge que la seule solution qui lui reste devant le refus de sa demande de mariage : « Une chose reste à faire n'suicidi rouhi ! » (*Zid ya Bouzid*.t.2 « La grande kachfa », p. 9) n'suicidi rouhi = me suicider.
- L'emprunt à l'arabe dialectal correspond à des actions jugées nécessaires.

Les mots que Zina emploie pour inciter Bouzid à marcher : « Aya atmacha ! Rouh ! » (Idem., p.6)

Aya atmacha ! Rouh ! = allez, marche, vas-y

L'emprunt constitue la question que pose :

- la mère de Zina s'adressant à son époux pour savoir la raison de son emportement :

S'il hadj ?! Wechnou ?! Pourquoi criais-tu comme ça ? Chkoune ja ? (Idem., p 8)

Wechnou ? Qu'arrive-t-il ? chkoune ja ? Qui est venu ?

- ou Bouzid à lui-même comme le montre le dessin.



Figure231. *Zid ya Bouzid*.t.2 « La grande kachfa ». p. 6

Chkoune hada : qui est celui-là ?

- L'auteur se sert des procédés grammaticaux pour créer de nouveaux termes :

Dans le titre *Un des nombreux exploits de Maachou le superman anti-zbel* (Il était une fois rien. p.38), [Le mot « zbel » est l'équivalent de « ordure »].

Le mot « anti-zbel » est créé par l'ajout du suffixe « anti » au mot « Zbel » qui signifie « ordure ».

- l'ajout d'un préfixe français au mot arabe est une source de l'effet comique comme dans l'exemple suivant :



Figure232. *Zid ya Bouzid* .t.2 « Kkoune kidnapi zina diali ? » .p. 20

Ya latif signifie Dieu le subtil-bienveillant, le terme est repris dans la Vignette 2. L'ajout du préfixe « re » marque l'insistance du personnage à nier la confusion, les ennemis de Bouzid ne sont pas sûrs de l'avoir reconnu.

- L'emprunt à l'arabe est utilisé pour ironiser le système économique du pays. Dans *Dallas (Il était une fois rien*, p.31), Slim caricature la langue officielle de l'époque pour avoir trop prêché l'épargne dans la dépense : « Iqtacid likay tamlika ! Iqtacid ! Iqtacid ! Et que ça saute ! Et que ça saute ! »

Les trois emprunts sont « iqtacid » ; « likay » ; « tamlika ». L'énoncé a le sens de « fais des économies pour un bon avenir ». L'ironie est exprimée à travers les répétitions et la phrase exclamative.

Les interjections occupent une grande place parmi les éléments qui confèrent à la BD son oralité, Lorella Sini explique la valeur de ces éléments discursifs :

Ces marqueurs interjectifs relèvent de formes qui sont parfois peut-être idiosyncrasiques à tel ou tel individu, dans la mesure où leur apparition semble, dans les énoncés surtout oraux, involontaires ; mais ils sont surtout bien ancrés dans les habitudes linguistiques des locuteurs d'une langue donnée et, à ce titre, font partie des idiotismes de la langue⁵¹⁵.

Lorella Sini précise : « Onomatopées et interjections sont l'empreinte ostensible d'une langue-culture sur le sujet parlant »⁵¹⁶.

Les interjections, les onomatopées dans la BD, relèvent généralement du parler algérien ; leur particularité est de constituer l'expression appropriée de l'*affectivité*. Les interjections jouent des rôles illocutoires différents, et sont en étroite relation avec le contexte au sein duquel elles opèrent.

Dans la BD, les interjections marquent des affects très variés :

- l'émerveillement et la félicitation :

- Ya khouya, *yaatik saha* ! Pour un robot, il se débrouille pas mal ! (*Il était une fois rien* « Robotique » p.9) (Ya khouya, *yaatik saha* = mon frère, que Dieu te donne la sante)
- Ya khouya *khmouss alih* !... (Idem. p.9) (Mon frère, que Dieu le protège du mauvais œil)

- la colère :

- *Bezef* ! (*Il était une fois rien* « Décontractil ». p.26) (c'est trop)
- *Cherya* ! (*Il était une fois rien* « Bidonvie ». p.33) (c'est fait exprès)

- L'emprunt est une interjection exprimant le remerciement :

⁵¹⁵ SINI, Lorella. 2005. *Mots transfuges et unités sémiotiques transglossiques : onomatopées et nom propres de marques. cahiers du RAPT*. Paris. L'Harmattan. p. 26.

⁵¹⁶ Idem., p. 26.



Figure233. Tout va bien

Chokrane = merci, la chokra aala wajib != ne me remercie pas pour mon devoir !

- Slim se sert du dessin pour accentuer la graphie et la sémantique de l'emprunt. Dans les cases ci-dessous, l'objet de la discussion est ce qu'on va offrir à Bouzid au dessert, on sait qu'il est un grand gourmand et qu'il adore précisément le gâteau appelé « qalbellouz » (gâteau fait d'amandes).



Figure234. Zid ya Bouzid t.2 « Dorémi fakou !... » . p.43

L'objet se construit autour de dimensions symboliques : au-delà du sens immédiat de l'image, se décèle un sens indirect et caché ; seul le dessin permet de bien montrer la tarte préparée. Nous remarquons que si Sadik appelle le gâteau « kalbellouz » ce qui peut changer complètement le sens de la désignation. *Kalb* signifie *chien*. Bouzid crée de grands problèmes aux affairistes du douar *Oued –Besbes* et ils veulent à tout prix le corrompre.

- Enfin, une remarque à avancer sur l'emploi de l'emprunt dans le corpus : Dans *Walou à l'horizon*, Slim traduit souvent les mots arabes qu'il introduit.



Figure 235. Walou à l'horizon. p. 48

Les ressources linguistiques arabophones qui affluent sous la langue française façonnent une originalité propre, et donnent un cachet spécifique à la BD ; le foisonnement des mots autres que le français emporte le lecteur dans un mouvement *émotionnel*. Le langage *instable, informe*, jouant sur les signifiants, donne naissance à un univers où le *spontané*, le *trivial* réussissent à donner à la BD une impression de *vraisemblance* linguistique. Les éléments les plus typiques, les plus négligés, les plus censurés de la langue vivante, se mettent en relief dans un style plein de verve.

La langue dans la BD est pleine de déformations, l'emprunt accentue justement cet effet incongru des expressions. Aussi, l'invention des termes et expressions est liée à la simplicité de l'*enfance*. L'écriture s'apparente à une sorte d'exploration ludique des pouvoirs du langage ; Slim joue avec les ressources linguistiques dans une naïveté feinte. Les mots se présentent comme des *anomalies* ; leur surgissement saugrenu dénote une *passion* pour la langue. Slim exploite des reprises et des échos incompréhensibles pour évoquer un mode lointain presque oublié. Composite, déconcertante et incongrue, la langue passe outre les barrières de la norme, visant la sensibilité du lecteur.

L'écriture fragmentaire se caractérise essentiellement par des jeux de mots ; dans ce qui suit de l'étude, nous proposons de voir deux types de tropes différents : la métaphore et le paradoxe.

IV. Le jeu de la métaphore

La métaphore est une forme d'*écart* ; elle supplée au discours littéral, trop réaliste. Son introduction dans le discours permet de raviver certaines valeurs qui unissent l'auteur à son

lecteur. Son rôle dans l'*argumentation* est donc incontestable. Le rapport du langage au monde référentiel, nouvellement créé, permet à l'auteur de se positionner face à des préconstruits doxiques. Par l'emploi métaphorique, l'auteur joue avec la langue offrant au lecteur un point de vue *subjectif*.

IV.1. Définition de la métaphore

La métaphore a suscité l'intérêt de plusieurs chercheurs ; du concept, Dumarsais en propose la définition suivante :

La métaphore est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit. Un mot pris dans un sens métaphorique perd sa signification propre, et en prend une nouvelle qui ne se présente à l'esprit que par la comparaison que l'on fait entre le sens propre de ce mot, et ce qu'on lui compare⁵¹⁷.

Dumarsais justifie l'appellation des figures : « Elles sont ainsi appelées parce que, quand on prend un mot, dans le sens figuré, on le tourne, pour ainsi dire, afin de lui faire signifier ce qu'il ne signifie point dans le sens propre »⁵¹⁸.

Le mot dérive de « metaphora » qui signifie en grec « transport, transposition ». Fontanier la considère comme une figure qui consiste à représenter une idée plus frappante et très peu usitée⁵¹⁹.

La métaphore est un trope, la notion est donc intimement liée à celle d'*écart*⁵²⁰. Cette idée se confirme dans le commentaire de Jean-Jacques Robrieux :

Le mot « trope » a pour étymologie *tropos*, signifiant « détour » ou « conversion », terme qui vient lui-même du verbe *trépo*, signifiant « tourner » [...] Les tropes sont donc des procédés de

⁵¹⁷ DUMARSAIS. 1988. *Des tropes ou des différents sens*. Présentés par DOUAY- SOUBLIN, Françoise. Paris. Flammarion. p.135.

⁵¹⁸ Idem., p. 69.

⁵¹⁹ FONTANIER, Pierre. 1968. *Les figures du discours*. Paris. Flammarion. Coll. Science.

⁵²⁰ La place des figures, dans la théorie de l'argumentation, a longtemps posé problème ; quoique la figure relève d'un langage « artificiel » elle n'est plus traitée à l'heure actuelle comme un simple ornement, la théorie moderne de l'argumentation la considère plutôt comme un moyen de recherche de la vérité. Sous la plume de François- Emmanuel BOUCHER et de Sylvain DAVID : « La valeur ornementale de la métaphore est devenue tout à fait secondaire au XXI siècle. La métaphore n'est plus strictement attachée à la rhétorique et à la poétique ; elle est devenue un fait du discours et, surtout, un mécanisme de la pensée sans que toutefois sa dimension littéraire perde complètement son importance » (François- Emmanuel BOUCHER et Sylvain DAVID, Définir *la métaphore* in *Que peut la métaphore ? : Histoire, savoir et poétique*. PRZYCHDZER, Janusz. 2009. Paris. L'Harmattan. p. 9).

substitution, ou plus exactement de transfert sémantique entre un terme (ou un ensemble de termes) et un autre⁵²¹.

Le linguiste explique le fonctionnement du trope :

Du grec *métaphora*, transfert, ce trope opère un transfert de sens entre mots ou groupes de mots, fondé sur un rapport d'analogie plus ou moins explicite. À la différence de la comparaison, la métaphore repose sur des formes syntaxiques plus complexes, étant donné l'absence de lien comparatif explicite⁵²².

En effet, la métaphore se caractérise par son écart à la norme de la langue⁵²³ ; elle attribue au terme un second sens. La plupart des définitions de la métaphore se basent sur cette idée d'*écart* : pour Kerbrat-orecchionni c'est un *discours déviant*⁵²⁴ qui relève « de la représentation indirecte, de la rhétorique du détournement »⁵²⁵ ; Jean Cohen⁵²⁶ la considère comme une *impertinence prédicative*.

IV.2. La métaphore dans la BD : jeu du signifiant et du signifié

La métaphore résulte d'un principe de *condensation*, elle se présente sous forme d'un rapprochement entre deux réalités différentes. L'emploi métaphorique du terme se reconnaît sur la base du clivage *figuré/non figuré*, il suppose la présence de deux sens distincts : un sens second ou dérivé par rapport au sens littéral ou propre du mot. Dans la BD, la métaphore apparaît comme une figure qui sert à représenter une idée par une autre plus frappante et d'un usage inhabituel. L'*affectivité* perturbe l'ordre linéaire de la langue, marquant de son sceau le discours produit. L'auteur explique le réel en utilisant de nouvelles représentations.

Catherine Détrie insiste sur le caractère incongru du trope :

Seule l'apparente incongruité fait prendre conscience du processus de négociation du sens inhérent au fonctionnement linguistique. Cette apparente incongruité démarque la métaphore des autres actualisations praxémiques perçues comme plus « normales » ou moins « illégales »⁵²⁷.

⁵²¹ ROBRIEUX, Jean-Jacques. 2010. *Rhétorique et argumentation*. Paris. Armand Colin. p.54.

⁵²² Idem., p. 57.

⁵²³ Envisager l'écart par rapport à la *norme* pose problème. Le concept constitue une alternance liée souvent à une pratique sociale ritualisée, de ce fait, il se fixe à des règles. Cependant, il n'est pas toujours aisé de séparer « les phrases rhétoriquement déviantes (figures) » des « phrases simplement déviantes (fautes) ».

⁵²⁴ KERBRAT-ORECCHIONNI, Catherine. 1978. « Problèmes de l'ironie », *In l'ironie. Travaux du Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon*. Presses universitaires de Lyon. pp.10-46.

⁵²⁵ KERBRAT-ORECCHIONNI, Catherine. 1977. *La connotation*. Paris. Presses Universitaires de Lyon. p.8.

⁵²⁶ COHEN, Jean. *La comparaison poétique : essai de systématique*. In *Langages*, n°12, (1968). pp.43-51.

⁵²⁷ DÉTRIE, Catherine. 2001. *Du sens dans le processus métaphorique*. Paris. Honoré champion. p. 169.

La métaphore se crée chaque fois qu'un terme acquiert une valeur *sémantique* nouvelle. Prenons des exemples du corpus et regardons de près la signification des termes :

- 1) Le match aller Nigéria avait été *houleux* et s'était soldé par la victoire des locaux : 2à 0. (Il était une fois rien « Espana 82 », p.30)
- 2) Pendant ce temps l'énorme marché continuait sa course *folle*. Plus que quelques mètres le séparaient soit de l'entrepreneur *véreux* soit de la petite société de wilaya. (Idem., « Maamar », p.41)
- 3) Le peuple faisait la moue. Mais le fait de voir que son équipe-chérie allait affronter d'aussi grands clubs le peuple *gonflait* sa poitrine *de fierté*. (Idem., « Espana 82 », p.30)

Le tableau ci-dessous permet de voir le sens propre et figuré de chacun des mots choisis :

Termes	Sens propre	Sens figuré
1) Houleux	Agité par la houle (ondulation de la mer).	Mouvementé
2) Folle	Personne atteinte de troubles mentaux	Contraire à la raison, à la modération
3) Véreux	Qui renferme des vers	Malhonnête, corrompu
4) Gonfler	Distendre en remplissant d'air	Agir sur l'âme comme ce qui gonfle agit sur le corps

Le transfert sémantique réalise le rapprochement entre deux idées séparées : le comparé et le comparant :

Comparés	Comparants
1) Match	1) Mer
2) Course	2) Personne
3) Entrepreneur	3) Arbre, fruit
4) Poitrine	4) Objet

Le jeu sur les deux termes de la comparaison (comparant, comparé) engendre deux types de métaphores différents : métaphore *in praesentia* et métaphores *in absentia* :

- 1) Dans le premier type, la métaphore apparaît comme une comparaison sans terme comparant. Le comparant et le comparé sont présents dans le même énoncé ; le rapport qui les unit est exprimé généralement au moyen d'une attribution, d'une apposition ou d'un

complément de nom. La métaphore *in praesentia* se trouve à mi-chemin entre la métaphore *in absentia* et la *comparaison*, la substitution n'est que partielle.

- Les mandataires sont *des mammifères* dont la morphologie rappelle un peu celle de l'homme. Pourtant, et nous le verrons un peu plus loin, ils n'ont rien d'humain. (*Il était une fois rien* « Les mandataires », p.57)
- Quand il a froid le parti lui sert de couverture. (Idem., « Ammi Cmac », p. 27)

2) De la métaphore *in absentia*, Jean-Jacques Robrieux donne la définition suivante : « La métaphore *in absentia* consiste en l'ellipse du comparé. Elle opère donc non seulement un transfert sémantique, mais une substitution de termes »⁵²⁸. Un signifié inédit se glisse sous un signifiant, rien n'annonce, dans ce cas, l'introduction fort subite de la deuxième réalité.

- Les ennemis de Bouzid lui préparent un procès truqué, le verbe *enfoncer* signifie : faire tirer vers le bas, faire pénétrer profondément. Dans la séquence, il est pris au sens figuré :



Figure236. Walou à l'horizon. p. 27

- La page du journal se transforme en *océan* dans lequel le personnage décida de plonger.

⁵²⁸ ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Rhétorique et argumentation*. Op. cit., p.60.

Figure237. *Tout va bien*

- Le mot *entente* dans la vignette 2 est associé à l'image de *terrain*. L'*abstrait* dans la langue de l'affectivité s'octroie une dimension et une pesanteur.

Figure238. *Tout va bien « Le parking vert »*

Le choix déterminé de la métaphore favorise l'apparition et l'appropriation de ce qui n'est pas saisissable par les sens en lui imputant la forme d'une certaine présence visible.

- L'analogie opère des transferts sémantiques ; des déplacements se pratiquent dans les domaines de l'animé et de l'inanimé. Le signifié s'offre à travers des sèmes qu'il ne possède pas son emploi ordinaire :

- Il nous faudra débusquer tous les *loups* qui pillent l'Algérie et traquer tous les *corrompus* qui *sucent le sang* du peuple... (Walou à l'horizon. p. 19)
- On passe au musée des rumeurs, c'est là que sont *stockées les bonnes rumeurs*. (Tout va bian « Les gars du TR 11 ».)
- Bon ! J'ai *une heure à tuer*. (Zid ya Bouzid « La grande kachfa ». p 6)
- Le forcené qui en veut à Bouzid n'a même pas 7% de *rahma*. (Walou à l'horizon. p. 33) (rahma = clémence).

- Dans le monde du rêve, les sentiments ont des couleurs.



Figure239. Walou à l'horizon. p. 15

Dans la BD, l'auteur se sert de la *métaphore filée* pour viser les ressentis ; l'image se développe dans ce cas à travers plusieurs énoncés, elle s'effectue grâce à la présence de plusieurs signifiants à la fois : « On appelle métaphore filée (ou continuée) une métaphore qui s'étend à un ensemble plus ou moins long d'une ou plusieurs signifiants reliés en un réseau sémantique cohérent »⁵²⁹. La force *affective* du signifiant réside précisément dans sa capacité à engendrer (et de continuer à engendrer) des significations totalement nouvelles.

1) Dans *La machine à vents* (Tout va bian), on parvient à fabriquer un *vent de la Révolution* car :

⁵²⁹ Idem., p. 61.

Si la Tunisie, l’Egypte, la Libye et d’autres pays ont reçu le fameux « vent de la Révolution », chez nous, on n’a pas le temps d’attendre. Notre « vent de la Révolution », sera fabriqué sur place et par des gens qui sont nés chez nous, donc on peut leur faire confiance. Le label est déjà sur toutes les lèvres des naïfs : « Par nous mêmes et pour le peuple ».

- L’idée est de :

...créer un « vent de la Révolution-maison » typiquement algérien et le lancer depuis les hauteurs. Avec l’aide de la rotation de la terre et le réchauffement climatique, il atteindra Annaba dans 3 jours, Oran dans une semaine et Tamanrasset dans un mois (effet Anderson) ».

Slim décrit l’engin :

L’énorme ventilateur (acheté en euros à une société privée d’El Eulma) est chargé de souffler le vent de la Révolution. Tout est prêt pour un premier test grandeur nature. Toute l’intelligentsia du pays est un peu stressée, Il faut le reconnaître. « Et si ça foirait ? » murmurent certains chefs de partis réunis par l’instance de consultation sur les réformes politiques.

- L’image montre le ventilateur avec plus d’expressivité.



Figure240. Tout va bien « La machine à vents »

- L’affectivité opère un *transfert* de l’*inanimé* vers l’*animé* : dans *khobz* (=pain) (Il était une fois rien. p.59), le siège de l’émotion⁵³⁰ est une *poubelle* que le personnage a élevée, il devait quotidiennement lui augmenter la quantité de pains. Mais un jour, et par malheur, trouvant la boulangerie fermée, Mimoun rentra sans ramener le pain avidement attendu ; exaspérée, la bête n’hésita pas à dévorer son pourvoyeur.

⁵³⁰ Dans l’analyse interactionnistes de l’émotion, il faut préciser le lieu des ressentis : par qui ou par quoi ils sont éprouvés.



Figure241. Il était une fois rien « khobz ». p.59

L'effusion de la sensibilité exacerbée anime les choses inanimées et donnent au réel stéréotypé un nouvel aspect.

La métaphore est un jeu qui transforme sans cesse les expressions, les faisant installer sous l'égide de l'incongruité. Dans *football* (Il était une fois rien, p. 52), une substitution sémantique et lexicale s'effectue au niveau de deux images : jouer au football et tirer un papier de la mairie. Mimoun se trouve placé au cœur du jeu se transformant en *ballon* que se lancent entre trois agents différents : la mairie, la daïra et la wilaya. L'image *hallucinatoire* se prolonge par un renversement subit : Mimoun tire le papier, va-t-il marquer son but ?

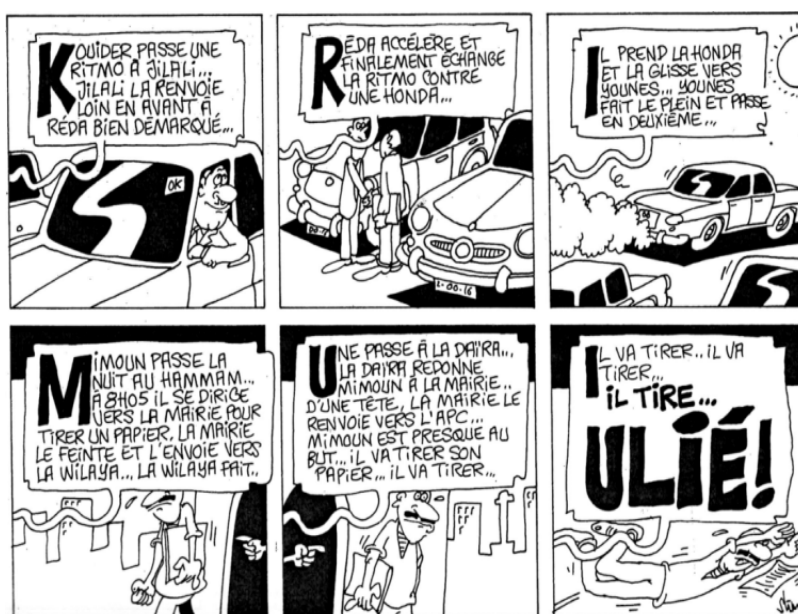


Figure242. Il était une fois rien « football ». p.52

Le jeu de la substitution entre le signifiant et le signifié est la source de la richesse de la langue du rêve. Sous l'effet de l'affect, le signifié s'émancipe du lien nécessaire avec son signifiant habituel ; il se sépare du sens préalable codifié. Ceci engendre des significations nouvelles, inattendues. L'expression, nouvellement apparue, s'intègre parfaitement dans le récit. Sous l'aspect insolite des termes et des expressions, se dissimulent des sous-entendus qui ne cessent d'ébranler l'affectivité du lecteur. Ce dernier ne trouve pas de peine à comprendre que les images dans *khobz et football* sont des critiques aux vices de la société : le *gaspillage* et la *bureaucratie*.

Par le mécanisme de transfert sémantique, l'auteur insiste sur certains aspects, renforçant l'appartenance au groupe. La figure possède une structure déterminée, un sens profond. Sa pertinence lui permet de servir de prémisses à l'*argumentation*. C'est ce que nous proposons de préciser dans ce qui suit de l'analyse.

IV.3. La métaphore dans l'argumentation

Le transfert de sens est un acte argumentatif primordial, un moyen d'action persuasif imprégné de valeurs et de normes culturelles et sociales. La métaphore possède une visée argumentative ; sa force de conviction réside précisément dans le rapport qu'elle entretient avec tout ce qui façonne le *subconscient social*. Pour Jean-Jacques Robrieux : « Le principe de substitution ne suffit pas à définir le trope. Encore faut-il une raison rhétorique ou stylistique à ce transfert sémantique »⁵³¹.

Les modalités de fonctionnement de la métaphore en matière de *persuasion* sont nombreuses. La figure s'oppose à la façon de parler ordinaire, simple et directe. Pour exprimer un être, un contenu sémantique, ou un état du monde ; deux chaînes de signifiants deviennent possibles, l'écrivain choisit le *singulier*, le *biaisé*. Ce choix n'est pas arbitraire : entraînant la surprise et la rupture entre les attentes du lecteur et entre ce qui est produit, le trope permet de viser les sentiments et porter un nouveau regard sur l'accoutumé.

En outre, la métaphore renvoie à un *non-dit*. L'auteur énonce ses idées sans pour autant offenser les représentations doxiques. Douay-Soublin parle d'une rhétorique de la *feinte intentionnelle*, du *masque* et de la *(dis)simulation transparente*⁵³². Pour Jacques Moeschler : « Le sous-entendu est ainsi une technique rhétorique très astucieuse, bien que tout à fait

⁵³¹ ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Rhétorique et argumentation*. Op.cit., p.55.

⁵³² DOUAY-SOUBLIN, Françoise. 1990. « Mettre dans le jour d'apercevoir ce qui est : tropologie et argumentation chez Dumarsais ». In MEYER, Michel. LEMPEREUR, Alain. Bruxelles. *Figures et conflits rhétoriques*. Éditions de l'université de Bruxelles. pp.83-102.Cit., pp.88-89.

hypocrite, permettant au locuteur de dire et de ne pas dire, c'est-à-dire de donner à entendre tout en se protégeant derrière le paravent du sens littéral »⁵³³.

L'auteur s'adresse au lecteur afin de l'impliquer dans le *jeu de l'art*, faisant de lui un éternel rêveur, un participant actif dans cette activité créatrice. Des indices dans la BD témoignent de cet effet d'*implication*.

Dans l'album de Slim, le sens figuré, base du trope, renvoie à un contexte précis : celui des Algériens. Le bédéiste choisit des éléments très significatifs pour le lecteur ; ils relèvent tous de son univers référentiel et servent à le mettre en direct avec sa propre réalité :

- Le vécu social apparaît dans *ramadan 1408 (Il était une fois rien*. p.18). Slim dénonce la cupidité des marchands qui haussent les prix des produits alimentaires pendant le mois sacré. « Voler » représente cette action d'élever les prix : se placer au-dessus de la loi mais aussi au-dessus des clients et de leur souffrance. Des jeux d'oppositions mettent fortement en évidence la nature contradictoire des faits énoncés : le logos en délire se mêle à l'image.

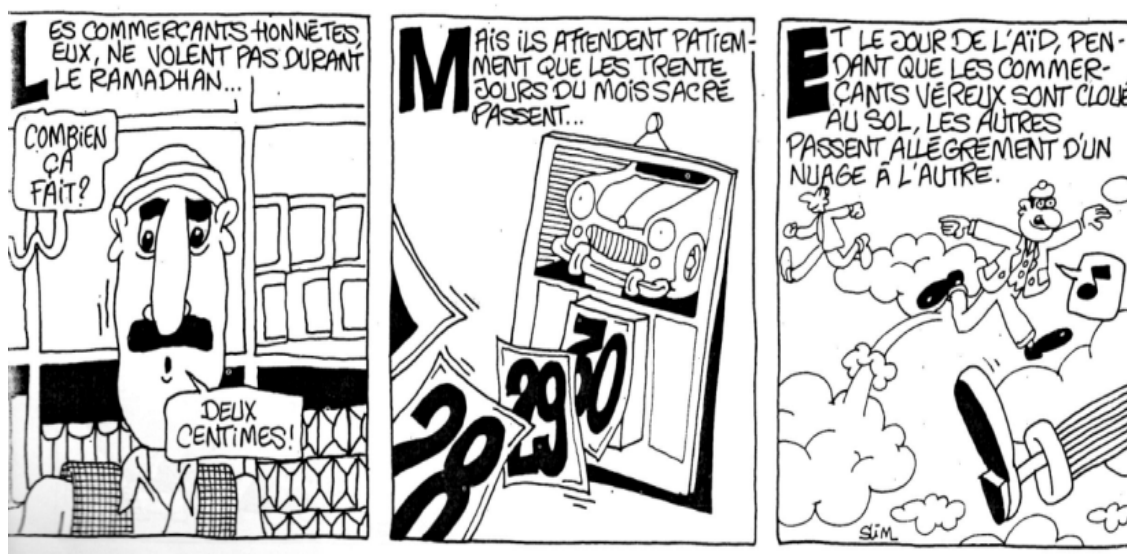


Figure243. *Il était une fois rien* « Ramadhan1408 ». p. 18

- Le lexique, travaillé par des valorisations et dévalorisations, sert à mettre en relief l'horrible action des *mandataires*. La métaphore dévalorise l'élément auquel elle est reliée. L'image repose sur la présence des sèmes négatifs, l'analogie accentue l'expression par le heurt des champs sémantiques.

⁵³³ MOESCHLER, Jacques. 1985. *Argumentation et conversation Eléments pour une analyse pragmatique du discours*. HATIER-CREDIF. p.37.



Figure244. Il était une fois rien « Les mandataires ».p. 57

- Slim dénonce les loups dont la proie est ce peuple livré à lui-même, incapable de se défendre.



Figure245. Walou à l'horizon. p. 23

L'image s'inscrit dans un savoir *culturel* et *idéologique* bien déterminés ; le trope suppose une connaissance assez suffisante du *réfèrent*. Selon Irène Tamba-Mecz, la valeur référentielle du trope est dissociable de son effet pragmatique :

On se souvient que toute figure comporte un terme (simple ou composé) construit de telle manière qu'il articule le reste de l'énoncé à un référent situationnel précis. Un « objet » extra-linguistique est ainsi évoqué, avec toutes les propriétés physico-culturelles qui lui sont attachées conventionnellement⁵³⁴.

L'auteur se sert de clichés pour créer le pôle métaphorique : l'image des *loups* ou celle des commerçants *volants* sont, tous deux, des *clichés* dont la structure dans la langue conventionnelle est tout ou partiellement maintenue. À force d'automatisme, le décalage n'est presque plus perceptible dans la langue. Le *trope*, rendu sensible grâce au dessin, brise cette *accoutumance* dans la langue. L'affectivité affectionne l'alliance, remotive les stéréotypes et les clichés. Loin d'énoncer un sens littéral, l'auteur préfère accorder aux expressions souffle et vitalité.

La figure augmente la force *illocutoire* des énoncés parce qu'elle engendre la *surprise* : le prodrome des émotions. Le trope viole le principe de la qualité et de la pertinence. L'effet affectif se trouve doublement motivé : d'une part, par la création de l'analogie, et d'autre part, par la surprise que crée la perception de cette analogie.

L'auteur établit des ressemblances entre des faits, des objets et des personnes pour appuyer certaines valeurs. Le procédé de *singularisation* s'emploie pour présenter le monde référentiel sous un nouvel aspect.

La métaphore exhibe ce qui demeure caché, réalisant le transfert du signifiant d'une perception habituelle. Le changement sémantique spécifique est capable de produire l'effet affectif désiré. En outre, la disposition nouvelle des mots et des constructions sémantiques traduit un refus permanent de se plier au conformisme, aux normes approuvées. Le caractère esthétique se crée effectivement pour libérer de l'automatisme. Catherine Détrie souligne ces traits de rejet et de déstabilisation de la norme sociale en énonçant :

De ce dialogue avec le mot de l'autre, avec le réglage social, il ressort que ce qu'on catégorise comme *métaphore* est une régulation subjective, en rejet de la régulation objectivante instaurée par l'usage (une subjectivité partagée): le locuteur rejoue par là même la catégorisation que la régulation sociale, en rapport avec une expérience collective, a articulée au mot, se pose comme conscience critique, en contestant la reconduction systématique des significations intersubjectivement stables⁵³⁵.

⁵³⁴ TAMBA-MECZ, Irène. 1981. *Le sens figuré Vers une théorie de l'énonciation figurative*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. Linguistique nouvelle. p. 141.

⁵³⁵ DÉTRIE, Catherine. 2001. *Du sens dans le processus métaphorique*. Paris. Honoré champion. pp. 181-182.

Par un mouvement de *dérogation*, l'objet s'approprie une vie particulière, un caractère étranger, surprenant, suivant un rythme de violations subites que l'auteur ne cesse à tout moment de systématiser. Irène Tamba-mecz souligne un point très important dans l'interprétation de la métaphore :

Ce faisant, on considérera la signification figurée comme un « construit énonciatif », qui n'est plus la somme de ses éléments constitutifs mais un *produit sémantique de synthèse*, doté de propriétés que ne possède aucun de ses termes⁵³⁶.

La métaphore est le produit d'une imagination agitée ; dans un mouvement d'affectivité, celle-ci allie deux images apparemment séparées. Des vibrations sonores se font entendre dans la matière verbale : l'imagination affective intensifie la force des expressions, frappant de dérision le discours produit.

La métaphore n'est pas la seule forme du trope qui illustre cette logique de l'écart. L'affectivité dans la BD résulte de l'emploi d'autres procédés lexicaux et sémantiques ; entre autres, le paradoxe, sur ce trope, nous posons plusieurs questions : quel sens possède cette figure ? Quel est son mode de fonctionnement dans la BD ?

V. Le paradoxe dans la langue affective

L'éloignement, par rapport à la norme et au conventionnel, se produit également par le biais du *paradoxe*. Ce dernier, à son tour, se conçoit comme la mise à distance entre les signifiants et les signifiés ; cependant, son mode de fonctionnement diffère de celui de la métaphore. Le *paradoxe* est un point de *bifurcation* qui dérègle l'agencement ordinaire des énoncés. L'affect courbe la linéarité du discours ; plutôt que de dessiner un rapport direct à l'objet, les mots vont tracer un cercle brisé, détourné. Le sens paradoxal comporte celle du non-sens, de l'absurde. L'inconscient dans le texte n'est surtout pas un simple automatisme ; l'auteur détruit, renouvelle, reconstruit sans cesse la langue qui est le support permanent de l'affectivité : les mots dans le paradoxe se veulent une expression de l'ineffable, voire de l'inconcevabilité.

V.1. Définition du paradoxe

Le trope concerne essentiellement le domaine du langage. Il comporte une visée cognitive et fonctionne sur un décalage entre ce qui est donné formellement et

⁵³⁶ TAMBA-MECZ, Irène. *Le sens figuré Vers une théorie de l'énonciation figurative*. Op.cit., p. 141.

sémantiquement et ce que suggère le texte. Le paradoxe naît de l'union, dans un même énoncé, de deux univers de croyance différents.

Les définitions du paradoxe sont nombreuses ; Jean-Jacques Robrieux le définit en énonçant⁵³⁷ : « Du grec, *para*, contre, et *doxa*, l'opinion commune, un paradoxe est une affirmation ou un raisonnement qui contredisent une idée généralement admise. Il s'agit en vérité d'un mode de pensée, non d'une figure à proprement parler »⁵³⁸. Le linguiste précise encore :

Étymologiquement, *para* + *doxa* signifie « contre ce qui est admis ». Le raisonnement peut donc être classé parmi les arguments provocateurs dans la mesure où il vise à heurter l'opinion commune, voire à choquer. Dans le discours politique il faut souvent frapper les imaginations, créer une émotion, afin de susciter les réactions d'une assemblée ou d'une foule⁵³⁹.

Dans son classique traité *Les Figures du Discours*, Pierre Fontanier conçoit le paradoxe (ou paradoxisme, dans sa terminologie) comme :

[...] un artifice de langage par lequel des idées et des mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux, se trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure réciproquement, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord, et produisent le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique⁵⁴⁰.

La définition que Katarzyna Wolowska⁵⁴¹ donne du concept :

Dans cette optique, le paradoxe est défini comme un rapprochement discursif de deux mots ou propositions contradictoires, le terme de *contradiction* étant entendu au sens courant et non pas logique, [...] comme une opposition entre deux éléments sémantiques quelconques qui s'excluent mutuellement⁵⁴².

⁵³⁷ Jean-Jacques Robrieux affirme qu'il existe une différence d'intensité dans la présentation paradoxale de la pensée. Le terme d'*antilogie* s'emploie quand le *paradoxisme* atteint les limites de l'absurde.

⁵³⁸ ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Rhétorique et argumentation*. Op.cit., p.98.

⁵³⁹ Idem., p.225.

⁵⁴⁰ FONTANIER, Pierre. *Les Figures du Discours*. Op.cit., p. 137.

⁵⁴¹ Pour longtemps, on refusait d'étudier les énoncés paradoxaux les traitant de périphériques et de bizarres. Or, ce type d'énoncés ne tarde pas à attirer l'attention des linguistes. Katarzyna WOŁOWSKA souligne que contrairement à la logique qui, elle, enferme le paradoxe sur le territoire des valeurs aléthiques en proposant de formaliser son expression verbale ; les études qui relèvent de la rhétorique et de la poétique s'occupent du paradoxe de langue, tout l'intérêt est accordé aux occurrences du paradoxe dans le discours *oratoire* ou *littéraire*. (WOŁOWSKA, Katarzyna. 2008. *Le Paradoxe en langue et en discours*. Paris. L'Harmattan. Coll.Sémantiques. p.26)

⁵⁴² Idem., p.26.

En son sens technique et classique, le paradoxe se définit comme : « un raisonnement dont la conclusion contredit les prémisses, ou qui justifie deux conclusions contradictoires, et qui est souvent porteur de vérité »⁵⁴³.

Les différentes définitions du concept laissent apparaître son trait fondamental : le paradoxe opère sur la matérialité signifiante du langage. L'objet du jeu dans le trope n'est pas d'explicitier les contenus, mais d'engendrer l'ambiguïté et le désarroi. Le discours affectif mobilise une logique déroutante, l'effet de l'affectivité est, par conséquent, en relation étroite avec le sens. Le paradoxe place la langue sous le signe des contraires et de la réversibilité.

Le jeu du paradoxe est celui des contrastes sémantiques ; le procédé apparaît dans la *contradiction* présente entre les informations véhiculées dans le discours et le sens commun. La saisie du paradoxal dépend d'une organisation discursive précise ; dans l'écriture, plusieurs traits, séparés ou cumulés, viennent accuser les contrastes. La constance du paradoxe est d'établir des oppositions.

Des mots marquent l'appréciation qui sous-tend les paradoxes ; les instigateurs de cette résonance sont des groupes de termes opposés, dont le sens se constitue à travers l'ajout de connotations respectives contradictoires.

- Le contraste sémantique est réalisé par l'introduction dans le même énoncé de termes contradictoires : *vote propre* et *honnête*, *élire librement* d'un côté, et le terme *dictateur* d'un autre côté.

Grâce à un vote *propre* et *honnête* basé sur un tirage au sort rural, le peuple a *librement* élu son nouveau président : un jeune *dictateur* de Rouiba. (*Tout va bien*.)

Le ton ironique que comporte le paradoxe est renforcé par l'expression : « tirage au sort rural ».

- Le fait de lire les emails personnels, même pour une seule fois, annule ce qui vient d'être auparavant énoncé :

Nul ne sera l'objet d'immixtions arbitraires dans sa vie privée, sa famille, son domicile ou sa correspondance. Tous ses emails ne seront lus qu'une seule fois. (*Tout va bien* « l'homme qui n'avait plus d'internet ».)

- La liste trop longue des demandes fait perdre au terme « seulement » sa vraie signification.

⁵⁴³ Encyclopédie Philosophique Universelle. t. 2, dirigé par S. AUROUX. 1990. Paris. Puf. p. 1848.



Figure246. Zid ya Bouzid. t.2 « La grande kachfa ». p. 5

L'énoncé paradoxal se base sur une incongruité⁵⁴⁴ apparente, génératrice d'une tension communicative. Le trope possède sa propre logique, la contradiction est son trait fondamental, Jean-Jacques Robrieux affirme : « Ce type de raisonnement est bien quasi logique, puisqu'il s'applique à l'origine à des objets et des concepts rigoureusement définis par leurs propriétés caractéristiques »⁵⁴⁵.

- Dans le récit de rêve, les actions subissent l'effet du contraste : les ennemis de Bouzid l'obligent à jurer, mais d'une façon bien paradoxale.



Figure247. Walou à l'horizon. p. 27

⁵⁴⁴ Chez Perelman, comme le rappelle Jean-Jacques Robrieux, une distinction nette est établie entre l'incompatibilité et la contradiction : « Alors que la contradiction oppose une idée à sa négation pure et simple (par exemple : « cet objet existe et n'existe pas », proposition inadmissible dès lors qu'on admet le principe de non-contradiction, ou bien de la même manière, un objet posséderait un attribut ou une qualité et son contraire), l'incompatibilité se manifeste entre deux assertions qui ne peuvent coexister dans un même système, sans *ipso facto* se nier logiquement ». (ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Rhétorique et argumentation*. Op.cit., p. 165).

⁵⁴⁵ Idem., p. 165.

- Les lieux dans la BD sont construits selon un procédé analogue : Dans *Bidonvie* (Il était une fois rien. p.33), le signifiant « bidonville » désigne un endroit très beau où vit « Cibien » une famille heureuse ; tout près de ce beau bidonville, se trouve une villa triste et honteuse habitée par la famille Aarien ».

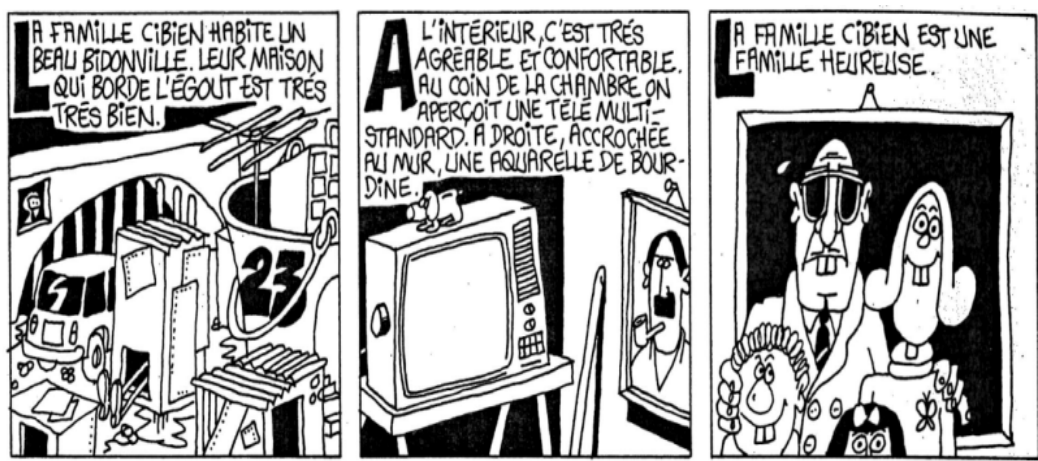


Figure248. *Il était une fois rien* « Bidonvie ». p.33

Le paradoxe est la résultante de termes et d'expressions contradictoires :

- Bidonville/ beau », border l'égout/ être en très bon état. La répétition de l'adverbe « très » renforce le ton ironique : « Leur maison qui borde l'égout est très très bien ».
- Le contraste sémantique résulte également de l'image du « quartier hideux rempli de villas tristes et honteuses ».

L'ironie joue sur le contraste à la fois formel (signifiant) et sémantique (signifié) :

- bidonville/bindonvie
- Cibien / Aarien

Le jeu continu, et qui s'exerce sur les mots, constitue un penchant de ce procédé de réinvention ; de nouveaux sens sont octroyés aux termes usés de la langue conventionnelle. Le jeu sur les deux registres fantasmatique et réaliste, produit un recul ludique. Le texte établit le paradoxe : l'écrivain ajoute une expressivité bien différente, soulignant la bizarrerie des énoncés.

V. 2. Voix polyphonique

La notion de dialogisme, empruntée à Bakhtine, pose que l'interaction verbale est au cœur de toute pratique discursive. Les mots gardent des traces d'ordre sémantique de leurs

multiples emplois antérieurs ; loin d'être figés, ils constituent un milieu dynamique, changeant, dans lequel s'effectue l'échange dialogique. À l'intérieur de ces milieux, se laissent entendre une multitude de consciences, des voix multiples qui n'émanent pas d'une seule instance énonciatrice. Les mots, leur vie ils la tire de leur passage d'un locuteur à un autre. Le mot conserve le souvenir de son trajet, il ne peut se débarrasser de l'emprise des contextes dont il fait partie. Oswald Ducrot commente le dialogisme de Bakhtine⁵⁴⁶ :

Pour Bakhtine, il y a toute une catégorie de textes, et notamment de textes littéraires, pour lesquels il faut reconnaître que plusieurs voix parlent simultanément, sans que l'une d'entre elles soit prépondérante et juge les autres : il s'agit de ce qu'il appelle, par opposition à la littérature dogmatique, la littérature populaire, ou encore carnavalesque, et qu'il qualifie quelquefois de mascarade, entendant par là que l'auteur y prend une série de masques différents⁵⁴⁷.

Bakhtine présente le discours comme lieu de confrontations où des voix sont croisées ; le mot est envisagé comme un événement linguistique représentatif du rapport locuteur/ réel. Les énoncés, aboutissement et commencement du rapport dialogique, portent la trace d'autres énoncés ; ils n'ont de sens que dans ce rapport polyvalent. Des discours d'autrui sont en interaction. L'usage de la langue est en rapport avec un réel que le locuteur cherche à actualiser.

Dans ce cadre construit à partir des propositions de Bakhtine, mais redéfini non plus à partir de l'intentionnalité bivocale / monovocale, mais au contraire de l'intentionnalité représentationnelle du sujet qui veut faire partager sa propre perception du monde, son propre rapport dialectique au réel (qui se construit à partir de représentations antérieures), le mot peut être sans aucun doute appréhendé comme unité au fonctionnement dialogique⁵⁴⁸.

Le paradoxe repose sur la tension que crée la jonction des deux univers de croyance différents. Deux voix autonomes se font entendre, se rattachant chacune exclusivement à l'un des pôles de la figure ; la coexistence de ces deux voix témoigne d'une organisation « polyphonique », *deux univers de croyance* sont de la sorte convoqués. Des rapprochements de points de vue tenus généralement pour *contradictaires* font surface. Le lecteur se place face à deux niveaux de lecture.

⁵⁴⁶ La théorie de la polyphonie énonciative se présente comme une extension à la linguistique des recherches de Bakhtine. Toutefois, elle s'en démarque par un trait fondamental : Ducrot remet en cause « l'unicité du sujet parlant ».

⁵⁴⁷ DUCROT, Oswald. 1984. *Le Dire et le Dit*. Paris. Minuit. p.171.

⁵⁴⁸ DÉTRIE, Catherine. *Du sens dans le processus métaphorique*. Op.cit., p.149.

L'énoncé fait cohabiter deux points de vue contradictoires, un premier apparent et un second sous-jacent, ceci apparaît clairement dans les exemples suivants :

- 1) Le 12 février, les marcheurs étaient venus nombreux (30 000 d'après la police). Très disciplinés, ils s'étaient tous habillés en bleu et portaient des casques et matraques de peur d'être attaqués par des manifestants pacifiques que ça. (*Tout va bien* « les tuniques bleues » p.26)
- 2) Dans tous les contes de fées, les *méchants* sont *punis* et les *bons* sont *récompensés*. Sil Miloud est un bon méchant. (*Tout va bien* « la villa de M.Garcia » p. 54)
- 3) Le taxi dépose nos amis devant la *somptueuse* villa de Elhadjleufta construite avec de l'*argent sale*... (Walou à l'horizon p. 41)

Les exemples illustrent cette juxtaposition de points de vue ; deux énonciateurs se font entendre, soutenant deux thèses différentes :

Énoncés	Voix 1	Voix 2
1	Les marcheurs étaient très disciplinés, et craignaient d'être attaqués par les manifestants.	Les marcheurs étaient des policiers venus pour réprimer les manifestations puisque tous étaient habillés en bleu et portaient des casques et matraques.
2	Sil Miloud est un bon récompensé	Sil Miloud est un méchant puni.
3	La villa de Elhadjleufta est somptueuse.	Elhadjleufta a construit sa villa avec de l'argent sale, elle ne peut donc être somptueuse.

- La nouvelle du *meurtre* est annoncée dans un journal appelé « el Bonheür ». La graphie est marquée par le ton humoristique (le tréma sur la lettre u), el est un emprunt arabe, article défini.

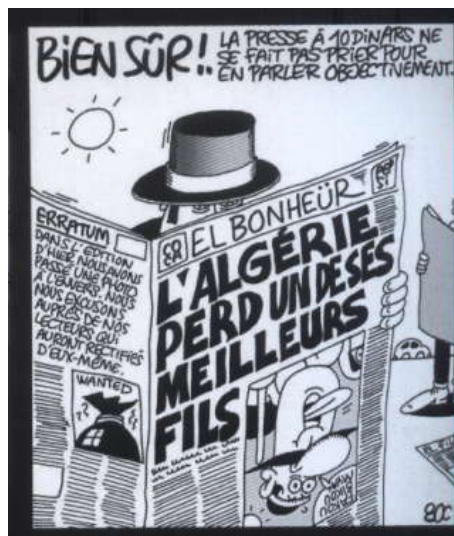


Figure250. Walou à l'horizon. p. 33

- Le paradoxe réside dans le fait d'organiser un colloque sur la censure alors qu'il est strictement interdit d'aborder certains sujets jugés tabous comme le ramadhan.



Figure251. Bac La boîte à chique

Dans l'expression paradoxale, le défi à la *logique* est très apparent, aussi l'ironie s'exprime avec plus de vigueur. Les *contradictions* affichées se lisent comme des supports occasionnels du ton *humoristique*. Le heurt de ces résonances suffit pour faire naître chez le lecteur des affects très variés. Le choix des enchaînements argumentatifs est paradoxal⁵⁴⁹ ; l'énonciateur préfère jouer sur les contrastes sémantiques. L'expression avancée témoigne une forte opposition avec ce qui déjà énoncé ; ceci installe dans la continuité discursive, le heurt et la rupture : une manœuvre du dévié qui caractérise l'écriture fragmentaire.

L'intervention ludique du dessinateur se manifeste par un décalage entre un sens apparent et un sens caché. L'énoncé paradoxal représente la conclusion d'un raisonnement dont le déroulement n'est pas exprimé, il introduit une ambiguïté qui n'est jamais gratuite. De ce fait, le lecteur est obligé à refaire le parcours inverse pour repérer la signification.

V.3. La langue paradoxale : heurt et contraste

Le paradoxe recouvre sa justification dans la théorie de l'argumentation dans la langue (ADE). L'un des objectifs de cette théorie fut de décrire d'une façon satisfaisante les énoncés paradoxaux. Pour Anscombe et Ducrot (1983), les énoncés produits par un locuteur comportent des instructions argumentatives qui permettent ou interdisent certains enchaînements discursifs. Les attentes du destinataire de l'énoncé se prévoient à partir du

⁵⁴⁹ Dans le paradoxe littéraire, les prémisses sont des unités discursives (mots ou propositions) correctes et acceptables mais qui acquièrent leur caractère paradoxal d'une jonction surprenante, voire absurde. Le sens paradoxal est codifié dans le système créé au fil du discours ; la tension sémantique produite, possède une fonction pragmatique particulière ; celle d'attirer l'attention du destinataire vers un énoncé *bizarre*. L'objectif, dans l'analyse argumentative, est de mettre en exergue le sens profond dissimulé.

matériau linguistique, elles peuvent, tout de même, subir des modifications plus ou moins importantes dans le contexte.

Les auteurs de la théorie de *l'argumentation dans la langue* se sont proposé de construire une sémantique fondamentalement intentionnelle. Dans la théorie, l'analyse sémantique ne doit pas envisager l'énoncé isolément ; l'orientation du sens n'est pas faite vers la pensée ou la réalité, mais vers la poursuite du discours. Par l'argument, le postulat intentionnel est relié à l'orientation donnée au discours. L'interlocuteur idéal doit être capable de poursuivre le discours, de passer sans trop d'effort à l'énoncé suivant. L'interlocuteur est continuellement orienté dans une certaine direction discursive, vers un certain dit. Dans les termes de Pierre Fresnault-Deruelle :

[...] la fascination que la BD peut opérer sur le lecteur repose, entre autres éléments, sur sa capacité à nous faire fantasmer tout autre chose que ce qu'elle montre positivement : il y a un bruissement des signes aphones (tout comme il y a un grouillement de l'immobile) derrière ces cases sagement alignées⁵⁵⁰.

Anscombe et Ducrot recourent à la notion de forme *topique* ou *topos*, la notion se présente comme principe argumentatif selon lequel la signification des mots lexicaux de la langue serait tributaire de certains préconstruits⁵⁵¹. L'énoncé paradoxal est obtenu par inversion des *topoi*, ces derniers sont inclus dans la signification même des termes utilisés.

- Le terme *somptueux* comporte des sèmes appréciatifs du type : la villa est belle, agréable à voir, ... (*La boîte à chique*. p.33)

- L'expression *colloque sur la censure* comporte des *topoi* suivants : les journalistes sont libres, aucun sujet n'est par conséquent tabou. (*Walou à l'horizon*. p. 41)

Le paradoxe apparaît dès qu'un *topos* contraire est posé (l'introduction de terme *sale* dans l'énoncé, et la défense d'aborder le sujet de ramadhan), un nouvel énonciateur apparaît s'opposant aux *énonciateurs lexicaux*. L'auteur se place face à un double choix : s'identifier avec ce nouvel énonciateur ou refuser d'assumer la responsabilité du dire.

⁵⁵⁰ FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. « Le fantasme de la parole », Europe, no 720 : La bande dessinée, Paris, avril 1989, p. 54-65. Cit., p.54.

⁵⁵¹ Julien LONGHI présente les *topoi* en écrivant : « Lors d'une énonciation, le locuteur donne des indications sur le chemin qu'il a choisi pour aller d'un argument à une conclusion : ce sont les *topoi* c'est-à-dire des principes généraux qui servent d'appui au raisonnement mais qui ne sont pas le raisonnement [...] Les *topoi* sont utilisés, pas assertés, et ils sont présentés comme faisant l'objet d'un consensus au sein d'une communauté. Ils peuvent être créés de toute pièce, issus d'une idéologie, une donnée sociologique ». (LONGHI, Julien. 2008. *Objets discursifs et doxa Essai de sémantique discursive*. Paris. L'Harmattan. Coll. Sémantiques. p. 138.)

Le paradoxe constitue un procédé assez puissant de déstabilisation ; il permet de mettre en question les valeurs et les lieux communs, son rôle principal est de former un refus de la norme. Ce penchant affectif à aller toujours à l'encontre du prévu, à choquer l'opinion commune, est une forme ludique dont la valeur est grande dans l'argumentation. Pierre Fresnault-Deruelle insiste sur la valeur argumentative de la BD :

Rien de plus propice, on le voit, à l'engendrement de ce type de récits fantastiques où romanciers, peintres, dessinateurs ou cinéastes éprouvent le besoin de nous alerter sur la fragilité de ce qu'on appelle la conscience et la maîtrise des niveaux de réalité⁵⁵².

L'auteur ne s'attache à l'expression *paradoxe* que pour mettre en cause les représentations fixes de la réalité. Le paradoxe colore le réel d'une teinte *affective*, l'*affectivité* éloigne les énoncés des habitudes de pensée conventionnelles. Par leur fonctionnement, leur composition inaccoutumée, leurs propriétés singulières, les mots renouvellent la perception de la réalité :

« Mémoire » des mots ? Stabilités des représentations et « notions » du monde et nécessités cependant de les « retravailler » sans cesse ? Jeux du discours sur des « frontières » et des « objets » réels ou mentaux ? Ainsi s'avère la condition permanente, ancienne et future - et pour chacun de nous, d'argumenter, de discourir et ce faisant, la langue prend vie [...] ⁵⁵³.

Le paradoxe joue sur les présuppositions, sur ce qui, dans le texte, demeure dissimulé. L'absurde est constitutif de l'expérience affective. Le discours n'est saisi (dans son intention et sa portée) que si le lecteur accepte d'occuper place dans l'univers imaginaire, de s'imprégner de cette vision du monde particulière qui sous-tend les énoncés.

Ainsi, loin d'exclure la notion d'*intention* de leurs études pour son caractère psychologique et subjectif, les linguistes accordent à la notion un grand intérêt. Selon les théoriciens, il existe une stratégie de l'interprète ; laquelle comme l'affirment Reboul et Moeschler :

⁵⁵² FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. 2009. *La bande dessinée*. Paris. Armand Colin. p.52.

⁵⁵³ VIGNAUX, Georges. 1988. *Le discours acteur du monde. Argumentation et énonciation*. Paris. Ophrys. p. 225.

[...] est ce qui nous permet d'anticiper sur ce que va dire un locuteur, de terminer son énoncé avant lui : nous lui attribuons l'intention de nous communiquer un contenu particulier et nous en la forme que va prendre son énoncé⁵⁵⁴.

Les paradoxes dans la langue surgissent assez vite, brisant la monotonie de l'accoutumé, jetant brillance et éclat sur un monde usé par l'habitude. Jean-Jacques Robrieux explique la valeur argumentative du paradoxe :

Le paradoxe est une forme d'expression privilégiée de ce non-conformisme, de cette insolence qui semble autorisée pour autant qu'elle amuse. Renverser la pensée commune est un jeu d'autant plus attrayant qu'il conduit à des vérités très profondes. Il faut réfléchir et faire réfléchir avec le sourire, sourire souvent narquois et ironique⁵⁵⁵.

Le trope est un jeu volontaire à travers lequel se libère *le mouvement psychique*. Il est complètement aberrant de chercher à expliquer la séquence paradoxale en la comparant au langage ordinaire, car comme l'affirme Jacques Derrida :

Ce qu'il faut ici retenir, c'est que, *de ce point de vue*, le dormeur, ou le rêveur, est plus fou que le fou. Ou du moins, le rêveur, [...] C'est dans le cas du sommeil et non dans celui de l'extravagance que la *totalité absolue* des idées d'origine sensible devient suspecte, est privée de « valeur objective » [...] ⁵⁵⁶.

Le jeu du paradoxe apparaît comme un puissant ressort, révélant à l'infini la relation dynamique entre deux niveaux de sens différents : celui du signifiant (littéralité) et celui du signifié (compréhension). Le décalage est immense entre le dicible et le suggéré. Peut-on croire dans ce cas, au langage ? La finalité de ce dernier serait de transmettre l'expérience affective plutôt que de référer au réel objectif. Le paradoxe joue sur les contradictions entre ce qui énoncé et ce qui se produit dans le monde réel. Les énoncés, de par leur sens connotatif, revêtent une forte expressivité. Les idées s'expriment avec plus de résonance dans la sphère de l'affectivité.

⁵⁵⁴ REBOUL, Anne. MOESCHLER, Jacques. 1998. *La pragmatique aujourd'hui*. Paris. Seuil. p.48.

⁵⁵⁵ ROBRIEUX, Jean-Jacques. 2010. *Rhétorique et argumentation*. Paris. Armand Colin. p.225.

⁵⁵⁶ DERRIDA, Jacques. (1937)1967. *L'écriture et la différence*. Paris. Seuil. p.79.

Conclusion partielle

La pratique du discontinu se manifeste par une position ludique distanciée, laquelle se déploie via des processus bien particuliers. Dans la langue, s'installent les notions de séparation et d'absence, pensées exclusivement dans une redécouverte perpétuelle de l'univers référentiel. La langue affective se caractérise principalement par l'écart à la norme conventionnelle ; l'effet qui résulte est la création d'un monde singulier rempli d'affects et de contredits.

En effet, l'écriture fragmentaire se caractérise par l'emploi d'une langue nouvelle, infinie et toujours mouvante. Les signes se caractérisent par d'importantes variations sur les plans lexical et syntaxique. L'auteur détruit expressément les signes conventionnels de la langue. Le travail d'abolition se retrouve dans de continus inversions ou/et retournements qui s'effectuent dans la langue. Les mots, uniques ou combinés à d'autres, acquièrent une résonance affective. En outre, des termes arabes sont employés pour désigner un parler typiquement algérien.

L'écart dans la BD n'est pas hasardeux, mais plutôt prescrit, formé en vue d'exprimer des sentiments, faire jaillir une affectivité. Calculé et médité, loin de nuire à la séquence, il se montre bénéfique, sa fonctionnalité dans le discours est donc sans limites. Ainsi, la métaphore, le paradoxe, la faute comme l'emprunt rehaussent la puissance évocatrice du langage. Le jeu de la langue accorde aux mots leur vitalité et leur vigueur affectives ; l'écart permet d'actualiser une isotopie qui n'a de sens que dans un registre ludique. La langue crée un univers imaginaire où les choses et les êtres acquièrent cette liberté de s'associer et de se combiner. Par ses anomalies, la langue réalise ce passage d'un mode de communication sérieux vers un mode ludique : la bascule est surprenante.

Le langage *biaisé* développe un point de vue à transmettre à autrui ; il est lié à la subjectivité de l'auteur. L'argumentation s'appuie sur des présupposés communs et se base essentiellement sur une connaissance des opinions dominantes. Quoique l'auteur porte le regard sur son vécu, il ne le fait que pour persuader le lecteur de l'absurdité du monde perçu. En rupture avec le conventionnel, la langue affective interpelle et interroge les pratiques sociales et culturelles de son époque.

Bilan de la troisième partie

L'étude des *ressentis* inscrit la langue dans une nouvelle problématique ; l'analyse des *affects dans le discours* remet en question la *transparence* du langage et repose le problème de la *vérité* perçue. Dans les théories objectivistes, l'usage linguistique suppose une correspondance entre les mots et le monde, le langage est censé référer au monde des objets d'une façon exacte et directe, sans défaut ni excès. L'affectivité modèle l'expérience perceptive, déterminant les choix lexicaux et brisant la coïncidence entre les mots et les choses ; l'objectif est intentionnel : mener le lecteur dans les dédales d'un étrange *brouillage* linguistique. L'analyse argumentative se propose d'éclairer les états d'âmes de l'instance créatrice, et vise à déceler les *ressentis* à partir de traces laissées dans le discours. Le bédéiste exprime, dans son discours, ce qu'il ressent, la langue lui permet de proposer une perception affective de sa société. Par l'entremise de son imagination, il déforme, transforme, reconstruit la langue. Cette retranscription linguistique est l'essence même de la création. La déformation s'avère un dépassement qui renforce l'implicite et le sous-entendu ; l'écriture procède par des ratures et des manques, elle passe par des échecs plutôt que par des réussites expressives.

À l'intérieur de la BD, se crée un monde qui s'approche par sa langue, sa logique, et ses créatures à celui du *rêve*. Notre travail dans le premier chapitre a consisté justement à montrer comment les particularités de la BD : dessin/écrit concourent à engendrer cette impression d'étrangeté. Par des procédés divers, l'auteur entraîne son lecteur dans un monde fantasmatique ; l'onirisme des séquences se constitue grâce à l'emploi de certains moyens linguistiques. La langue affective confère à la réalité un autre visage, et donne au quotidien une nouvelle signification. Un espace se creuse à la frontière du dicible, contrariant la rationalité du texte. L'affectivité produit justement l'intelligible et l'incongru. La langue du refoulé et des fantasmes apparaît opaque, lacunaire et difforme, fonctionnant sans nulle attache à la logique. Le fragmentaire se déploie en dehors de la fermeture, de l'immobilité, de l'achèvement. La langue conventionnelle, bien construite, cède place à la langue concise, elliptique. Les affects renforcent la valeur *persuasive* des énoncés et la force affective des expressions, laquelle provient précisément du relief de leurs saillances, de leurs soubresauts.

L'affectivité *onirique* se marque dans le discours par un ensemble d'éléments, et se traduit par un choix spécifique des catégories linguistiques. Le rôle de la *deixis* est suprême dans la constitution de l'univers de rêve. En effet, Les *déictiques* traduisent l'affectivité de l'énonciateur. Dans l'emploi du *démonstratif*, le référent est fortement marqué par la relation

intersubjective, le monde se décrit selon la croyance que l'auteur veut installer chez son lecteur. En outre, le jeu *énonciatif* apparaît à travers le fonctionnement des marqueurs de personnes ; chaque lieu de juxtaposition, de rencontres provoque une prolifération de résonances. Le *temps* forme le fond de tableau de ce monde fantasmatique. À ces moyens producteurs de l'effet onirique, s'ajoutent les procédés de *désignation*. L'un des traits récurrents de la BD est cette tendance à attribuer aux êtres et aux objets des noms insolites perçus comme plus adéquats, plus expressifs. Les toponymes évoquent des espaces irréels, Ils deviennent les indices pertinents de la perte des référents traditionnels, de l'effacement du monde réel. Le temps et l'espace retracent le débat effréné du héros, ils reflètent son désir perpétuel de franchir les frontières, d'être toujours hors la norme tracée.

Nous avons construit le deuxième chapitre autour d'un double constat : l'auteur joue avec la langue ; l'image du lecteur détermine la matière linguistique. Dans son activité ludique, interpellant incessamment son lecteur, l'auteur est soucieux de se faire comprendre. La langue qu'il utilise reflète celle du public. Le *fragmentaire* se définit comme l'écriture de la déperdition, de la brisure ; sa principale caractéristique est bien l'inachèvement et l'incomplétude. À l'intérieur de la BD, se crée un véritable jeu avec les signifiants et les signifiés. L'auteur met fin à l'unicité du signifié et amène une pluralité de lectures. Il réduit, amenuise, coupe dans la matière brute, ampute le corps du langage. Surgissent alors des lieux étranges où rien ne peut être saisi. L'écart correspond au déplacement permanent qui s'effectue entre les signes linguistiques et leurs objets ; il incarne un abandon de la signification que les mots semblaient revêtir. Le bédéiste exprime sa révolte contre l'état solide des signes linguistiques et des idées, manifestant, à chaque instant, son désir ardent de dépasser l'ordre conventionnel des mots. Le rythme passionné de la création dévoile les tensions des termes ; ceux-ci s'offrent à la lecture dans une prolifération incontrôlée, dans une traversée démesurée : le sens s'ouvre et se fait éclater. Les mots se suivent, exprimant une tendance à s'effacer en se produisant, à se produire en s'effaçant. Le bédéiste rompt la surface linguistique, défait et dénoue la langue pour la refaire et la renouer, prenant goût dans cette destruction, dans cette reconstruction continue de la matière verbale. Le bédéiste éclate le signe linguistique, cet affranchissement du langage fait accroître son pouvoir de fascination. De par tout ce qu'elle renferme d'irrationnel et de magie, la langue affective possède un pouvoir persuasif très fort. Le lecteur, qui trouve dans la langue de la BD une partie de son propre parler, est convié à prendre part dans ce jeu d'écart, à interpréter les énoncés partant de ses propres affects.

CONCLUSION GENERALE

Conclusion générale

L'implication *affective* du locuteur dans son discours n'a pas fini, depuis les écrits d'Aristote, d'attirer l'attention des théoriciens et de constituer un thème extrêmement important. Dans le cadre de cette recherche, nous avons eu comme projet de réfléchir sur les aspects discursifs et pragmatiques de l'affectivité dans les albums du bédéiste algérien Slim. Si la psychologie part du discours du sujet pour arriver à saisir ses sentiments, en sciences du langage, il faut emprunter le chemin inverse : aller des affects vers le discours. Nous avons essayé de saisir les affects à partir de points précis : l'art de l'écriture, la collaboration que requiert sa réception, le statut des personnages. Autour de ces trois grands pôles, différentes modalités discursives affectives sont exprimées, notre travail a consisté à les mettre en exergue, en exploitant les concepts et les principes de l'analyse argumentative.

À l'issue de cette étude, nous pouvons affirmer que la BD de Slim transmet son *émotion* et témoigne de son intériorité. Les impressions affectives de l'auteur se trouvent amalgamées dans son œuvre : la création artistique traduit une façon subjective de penser et de sentir. En effet, la BD recèle des éléments qui relèvent d'une intimité profonde, de souvenirs personnels ; dans ses albums, le bédéiste reprend sa propre expérience affective, les événements qu'il a vécus façonnent son mode d'écriture. À l'intérieur des albums, les énoncés traduisent une agitation psychologique intense ; chaque planche reflète une vision subjective qui ne cesse d'apparaître : dans la BD se dessine l'Algérie comme la ressent Slim. Des arabesques intermittentes ne cessent de faire revenir de lourds souvenirs. Le bédéiste est touché à un haut degré par la réalité de son pays, ses affects se reflètent sur ses planches sous forme de dessins et de thématiques. Slim décrit l'atrocité de la réalité avec ironie, avec un humour qui trouve joie dans la douleur. L'œuvre artistique est faite d'allusions disparates à des événements bien réels, de bribes de souvenirs intimes ; ce regard, qui se retourne sur soi dans un rapport avec un extérieur déplaisant, est la thématique prédominante dans la BD de Slim. La matière brute de la création est l'*inconscient* collectif que le bédéiste ne cesse de modifier, de réinventer pour le livrer à son lecteur.

La présente étude se veut être *pragmatique* ; le recours à l'analyse argumentative nous a permis d'aborder l'affectivité comme modalité de persuasion. L'expression des ressentis suscite des réactions psychiques similaires chez le récepteur, et de ce fait entraîne sa conviction. Au moyen d'une fantaisie débridée, l'auteur conjoint le réel et les ressentis. À

l'intérieur du médium, la densité des effets de polyphonie, la multiplicité d'effets d'alternance et d'opposition constituent le matériau par lequel se conçoit le monde réel. Le jeu de l'art transforme la vérité en substance complètement ambivalente et personnelle. Le sérieux et le non-sérieux se mêlent, conférant aux faits et aux objets un caractère plastique, et non pas une forme figée. Les points de repère imagés sont des arrêts, des moments brusques qui causent le choc émotif et suscitent la réflexion. Le lecteur assiste à un discours et à un contre-discours, il est convié à partager les mêmes ressentis, la même vision des faits. Le renversement ironique fait ressortir l'absurdité ; la dérision devient le moyen d'affirmation et de négation. Le jeu provoque la surprise, éveille les affects, tient l'esprit en haleine. L'écriture se transforme en une conception immédiate de soi que de la réalité. Dans l'expérience imaginaire, se profilent des images diverses ; l'affectivité leur confère leur teinte, les fait apparaître dans un aspect saugrenu, soulevant à leur propos de nombreuses questions.

Dans l'analyse des albums, nous montrons que la description du réel est faite avec beaucoup d'humour et d'ironie, lesquels sont choisis comme une stratégie discursive puissante. Derrière le comique se tient l'affectivité, Christian Morin affirme que le caractère de l'humour est profondément subjectif, la passion étant à l'origine du processus humoristique. Il écrit : « Le sujet humoriste est d'abord un sujet sentant ou passionné : une passion est à l'origine de l'action double par laquelle le sujet en vient à la dominer [...] »⁵⁵⁷. Le rire dans la BD relève d'une vision satirique. Dans son sens premier, *la satire* se présente comme le genre qui attaque les défauts littéraires, moraux, politiques de l'époque et des individus. Florence Mercier-Leca écrit : « Le mot satire désigne une intention critique et moqueuse, qui passe par un certain nombre de procédés, directs ou indirects, au premier rang desquels se trouve l'ironie »⁵⁵⁸. Tout en feignant d'admettre l'inconcevable, le discours se déploie dans le sens contraire de ce qui est dit. À l'intérieur des albums, la satire revêt un caractère violent, diffamatoire : par le rire et la moquerie, Slim tourne en dérision ses cibles, exprimant sa déconvenue vis-à-vis des travers sociaux. Le bédéiste dévoile les déviances sociales et raille ceux qui en sont la cause. À plusieurs endroits du corpus, la satire

⁵⁵⁷ MORIN, Christian. 2002. « Pour une définition sémiotique du discours humoristique » *Protée*. Vol. 30. n° 3, p. 92.

⁵⁵⁸ MERCIER –LECA, Florence. 2003. *L'ironie*. Hachette. p.108.

atteint son paroxysme. Parfois même, il arrive que Slim ressente la gravité de son action⁵⁵⁹, mais la satire, cet élan de renversement, est irrépressible. Le bédéiste trouve dans l'agressivité un exutoire. L'imagination fait preuve d'une verve, d'un excès débordant. L'ironie se montre donc comme une forme de négation, une force de transcendance. L'insincérité, règle d'or dans l'écriture humoristique, garantit au moi son entière liberté. Le sujet humoriste décrit d'une manière plaisante une réalité désagréable ; le rire constitue, pour lui, un moyen afin de se protéger contre la douleur. Le moi refuse de souffrir à cause des réalités extérieures, au contraire, il transforme ces dernières en source continue de plaisir⁵⁶⁰ : par le jeu de l'humour, le moi retrouve la gaité et la fraîcheur du temps perdu.

Le bédéiste algérien ironise le réel et le présente sous un regard moqueur. La voix narrative, comme nous l'avons montré à travers cette étude, renforce les effets de dissimulation ; une double énonciation perce par une position *distanciée*. Slim refuse d'assumer la responsabilité des énoncés, de prendre en charge l'assertion : la *distanciation* est bien visée. À l'intérieur des albums, le *commentaire* apparaît comme totalement inadapté, interpellant avec force le lecteur. Le flou et l'ambiguïté se présentent sous couvert d'un discours qui n'est pris en charge par personne. Les points de suspension laissent entendre qu'une suite existe, qu'elle n'est jamais terminée. Le fragment dans la BD se révèle comme une forme d'un perpétuel questionnement. Toutefois, le bédéiste est loin de s'attendre à trouver des réponses. Dans son œuvre artistique, il ne répond à aucune question et ne propose aucune solution ; la joie d'écrire et de dessiner est la seule récompense qu'il veut atteindre. Le bédéiste exprime un désir ardent de franchir l'infranchissable, dans un jeu d'entière gratuité. Slim a la vocation de témoin ; il décrit ce qu'il voit et le fait montrer à son lecteur. Le jeu dans l'art procède par des moments de suspension, des arrêts ; il représente ainsi un temps de réflexion. Tout en jouant sur les affects du lecteur, il l'incite à déceler l'autre visage de la réalité, le côté sous-jacent des évidences.

Pour trouver sens aux albums de Slim, il faut les placer sous le signe de la *rupture* et de la *crise* personnelle, le fragment renfermant en lui les éléments de la perte, du manque, de la

⁵⁵⁹ Dans un article paru dans Takam Tikou (revue en ligne), Slim avoue à la journaliste Hasmig Chahinian qu'il savait les risques auxquels sa satire du pouvoir l'exposait et que parfois il regrettait d'être allé si loin, se disant que c'était vraiment trop dangereux.

⁵⁶⁰ Sigmund Freud affirme : « Le moi se refuse à se laisser entamer, à se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures, il se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le toucher, bien plus, il faut voir qu'ils peuvent lui devenir des occasions de plaisir. Ce dernier trait est la caractéristique essentielle de l'humour ». (*Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. 1928. Gallimard. Les essais p. 279).

démolition : syntaxe caractéristique de la fiction moderne. Le fonctionnement de la BD dépend principalement des traces signifiantes de la *discontinuité* ; les éléments de brisure se multiplient avec une vive intempérance à l'intérieur du médium. À travers l'infinie diversité des intrigues et des périphéries, se laisse sentir un moi épuisé, exténué à force de livrer combat à la vie. En outre, la réalisation artistique témoigne d'une perpétuelle quête de soi et d'un désir ardent de liberté. Le fragment est une fracture, une brisure. Ce penchant à mettre tout en éclats engendre des débris, des fracas ; la modernité étant pensée comme une remise en cause des principes traditionnels (perfection, achèvement, totalité...). L'art se fait libérateur ; un moyen pour vaincre son angoisse, son malaise. La recherche d'une liberté et d'une autonomie de pensée et d'action donnent à l'art sa vraie signification, sa réelle étendue.

Dans notre travail, nous avons relevé les indices de discontinuité à plusieurs niveaux. La brisure formelle réside, tout d'abord, dans le mouvement trépidant des images, dans cette succession intermittente de plans et de coupures. Les lignes, les plans et les cadres forment des éléments fragmentés qui traduisent les affects. Le bédéiste se sert de la composition de l'image pour impressionner son lecteur. Les éléments constitutifs de l'image engagent ce dernier dans un ensemble de relations déterminantes dans la construction de l'affectivité. Les ressentis perturbent la structure technique de la BD. Les champs et les cadres varient ; cette variation exprime mieux l'affectivité. À l'intérieur des albums, se dessine un monde hallucinant ; l'imagination créatrice fait perdre à l'objet ses vrais contours. Le *lettrage* contribue à la création puis à l'accentuation de l'effet affectif. La taille des caractères graphiques traduit souvent l'intensité des ressentis. L'affectivité fait apparaître le monde dans un aspect insolite. Ceci est tributaire en grande partie de l'utilisation que Slim fait des paramètres formels telle que la *couleur*. Introduisant cet élément dans ses albums récents, Slim l'utilise avec beaucoup de calcul. En effet, la couleur chez le bédéiste algérien est bien plus qu'un simple remplissage, son rôle est prépondérant dans la constitution de l'effet affectif. La couleur n'est pas restituée vraisemblablement, sa sélection se fait en fonction des exigences dramatiques et selon les affects que Slim désire montrer. Dans le médium, le paramètre de la couleur est libéré des caractéristiques référentielles de l'objet dessiné ; les jeux de lumière ne respectent qu'en peu les règles de base du vraisemblable : la motivation réaliste du clair et du sombre n'échappe pas à cette passion de destruction et de dérèglement. La répartition du noir et du blanc se soumet à des impératifs d'ordre plutôt affectif. D'une case à l'autre, les zones éclairées et celles laissées dans l'ombre s'échangent leurs propriétés pour construire un univers bizarre, complètement nouveau.

Les procédés d'*éclatement* et de *subversion* que l'auteur met en œuvre se perçoivent également au niveau de la narratologie. En introduisant des éléments de brisure, le bédéiste crée un monde romanesque chaotique : le *récit* devient un jeu permanent d'attentes et de surprises. La discontinuité se marque par l'absence de l'enchaînement logique entre les actions. Le réel se présente comme un ensemble fragmentaire et éclaté. Le fonctionnement dramatique s'avère généralement aléatoire ; le principe d'unité d'action étant loin d'être respecté. Le propre d'une intrigue est d'organiser une suite d'événements ou d'actions dans l'unité de l'histoire, créant un effet de cohérence et complétude ; Slim renverse ce primat de l'intrigue. Les aventures ne se racontent pas selon la logique usuelle des faits (le principe d'effet et de conséquence). Un amalgame de rapports saugrenus sert à produire l'affectivité. Slim procède à des arrangements qui font acquérir au texte des modalités subjectives diverses ; une source d'idées disparates avive le récit, l'auteur travaille ces idées, les met en forme pour créer l'effet affectif. Les albums de Slim s'offrent à la lecture, dans une composition hétérogène de contredit et d'irrationalité, lesquels demeurent tributaires de la narrativité du médium. Le récit progresse dans un écart par rapport au monde référentiel. Les chaînes causales cessent de fonctionner, l'incohérence des séquences renvoie souvent à une signification imprévue ; de ceci, émane un effet étrange de brisure et d'écartelé. Les rêveries excèdent les limites de l'empirisme, le vécu se restructure dans des formes affectives inattendues ; et c'est ici que réside justement l'esthétique de la création et la force de l'imaginaire.

Dans la BD, l'hétérogénéité forme système ; les éléments disparates deviennent cohérents, leur projecteur commun et unique est bien le paradoxe : la voie suprême menant droit vers la surprise et l'étonnement de l'esprit. La principale caractéristique de l'argumentation affective est la *rupture* avec les lois empiriques, la *contradiction* est son trait pertinent. L'effet affectif résulte le plus souvent d'une violation du *principe de réalité*. Le *paradoxe* dans l'énonciation permet une lecture oblique, ironique : dans la confusion du chaos hétérogène, apparaissent des relations nouvelles, inédites, créatrices. Dans la logique affective, la procédure émotionnelle prime sur la procédure rationnelle ; la part des émotions est beaucoup plus grande que celle de la raison. Le jeu invite à reconsidérer des fonctionnements tenus pour irréfragables et naturels, et à les rejouer : le jugement est sans cesse reconduit. Le ludique déstabilise les logiques convenues, développant une perception critique du monde, et substituant le doute à l'évidence : l'imagination se fait servante de l'émotion. Par le déplacement des valeurs, se crée une nouvelle coexistence des contredits

Les personnages de Slim émanent de sa propre vie ; son héros *Bouزيد* représente un investissement émotionnel intense. L'esquisse de ce personnage apparaît pour la première fois en 1968 sous le nom de Mimoun, dans l'album *Moustache et les frères Belgacem*, Bouزيد est officiellement né dans le journal *El Moujahid* dès juin 1969. Le personnage est naïf, ne représentant presque rien en société, il révèle, par sa conduite, toutes sortes de comportements de la communauté. Le jeu ici est celui du reflet, Lakhdar Barka considère *le phénomène Bouزيد* comme l'une des formes d'expression culturelles les plus importantes de l'Algérie des années soixante-dix, Bouزيد réussit à se faire un large public, Lakhdar Barka explique les raisons de cette réussite :

De façon générale, on peut avancer que Bouزيد prend une bonne revanche, celle des laissés-pour-compte du système. Bouزيد décharge, décompresse l'overdose de stress quotidien. En effet, il est bien le porte-parole du conscient collectif non exprimé et/ou non exprimable, conscient collectif déguisé qui emprunte les jeux de l'ambiguïté, les atouts du divertissement enfantin, les méandres de la connotation et toutes ses variantes, pour échapper au quadrillage de la pensée par le discours au pouvoir⁵⁶¹.

En analysant les personnages de Slim, nous remarquons qu'ils sont un jeu de miroir et de dévoilement. Le lecteur est placé devant un artifice qui se dévoile au fur et à mesure que la lecture progresse. Les personnages de Slim sont privés de toute épaisseur : l'auteur n'essaie jamais d'analyser les mécanismes psychologiques et sociaux qui pourraient expliquer leurs comportements. Ils manifestent systématiquement une attitude de désinvestissement : ils ne prennent jamais de décision mais laissent les autres le faire à leur place. Le jeu prend ici des allures très sérieuses, tout ce passe comme si on rêvait. Par des procédés techniques, l'auteur ôte à la narration sa charge *émotionnelle*. Les scènes qu'il présente sont *dédramatisées* ; l'objectif est d'assister aux différentes scènes présentées sans partager les émotions des personnages. Les malheurs des personnages suscitent chez le lecteur rire et amusement. En outre, le procédé de *polyphonie* permet à l'auteur de critiquer les personnages par le biais de leurs propres déclarations.

Par ailleurs, l'exigence *fragmentaire* est associée à une certaine représentation du temps et de l'espace. L'analyse des albums laisse voir un passage constamment effectué : du réel au

⁵⁶¹ LAKHDAR BARKA, **Sidi Mohamed** « L'interlangue dans les caricatures de Slim : le phénomène Bouزيد », *Insaniyat* /  URL : <http://insaniyat.revues.org/12242>. [En ligne], 7 | 1999, mis en ligne le 13 mai 2013, consulté le 15 mai 2015.

monde fictif, de la spatialité des lieux à l'imaginaire des références. Le bédéiste quitte la chronologie contingente et éphémère pour l'intemporalité des séquences : le discours s'ouvre sur d'autres possibilités. L'imaginaire est l'œuvre d'une activité transcendante libre qui s'éloigne de la perception habituelle ; l'imagination produit des représentations symboliques inédites. La quête de soi, l'inquiétude du bédéiste, son désir de liberté se manifestent dans cette recherche permanente d'un lieu et d'un temps dans la BD. Bouzid se trouve livré à une quête incessante ; cette multiplication des lieux est significative, elle devient le signifiant d'une fuite jamais interrompue. Bouzid traverse différents endroits, parcourt des espaces semés de surprises. Ceci renvoie surtout à un éparpillement physique et moral que Slim a dû vivre. La quête du lieu et du temps perdus est intérieure, elle s'exprime, à travers l'instabilité du personnage, son mouvement, sa fuite désespérée.

De surcroît, la discontinuité se caractérise par la *densité* formelle, par l'*abrégé*. L'écriture fragmentaire se caractérise par une opacité sémantique, par une feintise qui lui est inhérente. Elle se déploie dans cette variante constante : dissimuler la vraie signification. Ceci concrétise une vision fragmentée de la réalité. La brièveté de langue n'est pas synonyme de la concision, mais plutôt l'expression qui reste en deçà, qui n'épuise surtout pas son sujet. Le non-dit accorde au fragment force et vitalité ; il possède une énergie condensée, un dynamisme qui ne se trouve pas dans le dit, le continu. Un dédoublement de sens se produit, par des déplacements continuels brusques et rapides ; les subites apparitions et disparitions des êtres et des objets projettent le lecteur dans un univers fantasmagique. L'écriture devient un jeu de connotations, référant à un signe implicite et absent. L'inachèvement de la forme laisse une voie vers ses espaces plus libres de réflexion. Le bédéiste multiplie les détours et les silences parce qu'il sait que l'autre, à qui il s'adresse, est capable de voir cette partie échappant à la vue. Entre le dessin et le hors-dessin, le visible et l'invisible, un vide existe ; et c'est au lecteur de le compléter en faisant recours à sa propre imagination.

Dans la BD de Slim, la langue traduit une *blesse* profonde : l'ambiguïté, le détournement du langage, les jeux de mots et les *emprunts*, omniprésents dans l'écriture du bédéiste algérien, sont le reflet de sa *tourmente*. Les termes récurrents dans la BD sont fortement marqués par le subconscient. Le moi psychique crée un rapport particulier avec la réalité ; il procède à une déformation continue de la matière réelle. Les perturbations énonciatives esquissent les manifestations récurrentes de brouillage. *Les déictiques*

deviennent le point de rencontre entre des images *psychique* intériorisées et un réel extérieur. Les *unités* linguistiques octroient la liberté de la désignation, de la caractérisation. Les affects détruisent les limites de l'ordinaire et de la rationalité ; tout semble confus et indéterminé. Des formes-sens singulières émergent dans le déploiement du discours, conférant à la BD sa vision fantasmatique. Le caractère onirique du médium tient à une apparition saugrenue du verbal ; un désir permanent est à tout instant exprimé : basculer dans un monde où le langage perd sa rigidité. Le jeu dans la BD produit la destruction des rapports habituels de correspondance entre les signes et leurs référents ; les expressions se transforment en lieu constant d'étonnement. Par leur sonorité tout comme par leur signification, les mots surprennent le lecteur : la langue se transforme en lieu discursif où se manifestent le refus de l'ordre établi et le désir de se libérer.

Nous remarquons que le discours dans la BD exprime l'absurdité et se veut être à la fois significatif et persuasif ; la langue oscille entre des perspectives contradictoires. Des variations discursives saillantes jouent sur la plasticité des expressions. Selon Patrick Bacry : « le mot trope (mot masculin) se rattache à la racine d'un verbe grec (trepô) qui signifie « tourner ». Le terme grec *tropê* signifie « ce qui tourne », « ce qui change de sens » c'est-à-dire aussi bien de direction que de signification [...] »⁵⁶². Le trope est donc un écart, un détournement, son emploi permet au bédéiste de manifester un positionnement subjectif. De par leur fonction et leur statut, les lexèmes illustrent un esprit créatif. Le sens ne prend forme qu'à travers un agencement insolite, qu'à travers des formules ambiguës, contradictoires, paradoxales. Cette langue qui détourne les significations est une langue qui renferme en elle un pouvoir illimité. Les modulations et les inflexions du discours marquent une agitation affective intense. Les figures de style révèlent des affects personnels. En choisissant le processus métaphorique, l'énonciateur communique une perception qui diffère de l'ordinaire. La dimension argumentative des *figures* provient de leur forte fonctionnalité dans le discours ; elles révèlent les affects de Slim et éveillent ceux de son lecteur. Par leurs dislocations, leurs saillances importantes et leur vivacité énonciative, les énoncés contribuent à la persuasion. Le renouvellement que déclenche le *trope* part des éléments de reconnaissance. L'énoncé paradoxal trouve sa propre justification grâce à un recours constant à la doxa. Son emploi prend appui sur certaines présuppositions. Le rapprochement des présupposés contradictoires dans un seul segment est la source des modalités affectives.

⁵⁶² BACRY, Patrick. 1992. *Les figures de styles et autres procédés stylistiques*. Paris. Coll. Sujets. p.9.

La verve langagière et le débit anarchique donnent au sens sa propre vigueur. *L'écart* est le signe d'une exaltation et d'une imagination fantaisiste de l'auteur, mais tout en se livrant à ce jeu incessant de destruction et de réinvention, Slim est soucieux de rendre possible la découverte et l'interprétation de la signification nouvellement apparue. Le bédéiste choisit ses mots et ses expressions, il retient le langage de tous les jours. Les variations des tons et des registres explicitent un tempo personnel et permettent la coexistence de l'oral et de l'écrit. Slim emploie des mots reconnus de lecteur algérien, il utilise les expressions les plus sensibles. Les termes reflètent les us et coutumes de leur communauté d'origine, ils marquent l'enracinement dans un terroir bien circonscrit. La langue algérienne manifeste culturellement tout un mode de vie et de pensée. L'emploi de ce substrat culturel donne au style un caractère personnel, une couleur locale. Par ailleurs, ce renvoi au registre populaire algérien accorde à l'écriture un aspect d'étrangeté. Dans ses albums, les termes algériens créent un effet d'insolite. Exotiques pour le lecteur francophone par leurs sonorités insolites, tout comme par leur accent et la syntaxe de leur propos, ils ne cessent de faire naître des affects très variés. L'introduction de ces mots, dans le discours, est souvent une source du comique de la scène.

Pour conclure, nous pouvons dire que l'affectivité est l'essence même du médium. Elle constitue la toile de fond du récit, le mécanisme qui met en marche les événements. Et c'est à travers le *style* du bédéiste que l'affectivité est exprimée. En effet, les affects prennent forme via la matérialité discursive. Par une réélaboration artificielle, grâce aux deux codes : langue/image, perpétuellement entrelacés, les ressentis atteignent leur stade final, intelligible, qui est celui de la *représentation*. À l'intérieur des albums, l'écriture est sans cesse tournée vers soi. L'auteur expurge ses affects ; tout en les formalisant, il s'en libère. Slim exprime ses propres ressentis, tout en s'adressant à son public ; les affects produisent un choc, une surprise chez ce dernier. Par ses particularités génériques, la BD permet la création du sensible. L'art transforme les sensations de l'existence fade et monotone du quotidien en plaisir esthétique. Dans les planches du bédéiste algérien se manifeste une recherche constante de *liberté*. À l'intérieur de ses albums, s'entremêlent des paroles entrecoupées, des registres de langue et de tonalités. La mise en scène est faite de distorsion et de décalage : tout semble suivre un processus d'effondrement et de démolition. L'imaginaire tend vers la destruction de l'ordre établi. L'auteur crée et détruit, jusqu'à l'absurdité. Plus rien ne reste figé dans ce nouveau monde. Des zones secrètes, des vérités essentielles qui demeurent dissimulées, enfouies au plus profond de l'inconscient créateur, reviennent à la surface, sous le regard fasciné du lecteur.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

Albums

- SLIM. [1989] 2002. *Il était une fois Rien*. Alger. ENAG.
 SLIM. 2010. *L'Algérie comme si vous y étiez*. Préface de Yasmina Khadra. Alger. Ed-diwan.
 SLIM. 1981. *Zid ya Bouzid* vol.3 SNED.
 SLIM. 1989. *Bac La boîte à chique*. Alger. ENAG.
 SLIM. 2003. *Walou à l'horizon*. TARTAMUDO.
 SLIM. 2012. *Tout va bian*. AUTO.

Ouvrages sur l'image et la bande dessinée

- ABROUS, Mansour. 2002. *Les artistes algériens Dictionnaire biographique 1917-1999*. Alger. Casbah Editions.
 ARABYAN, Marc. 2000. Lire l'image Emission réception interprétation des messages visuels. Paris. L'Harmattan.
 AUMONT, Jacques. 2001. *L'image*. Paris. Nathan.
 BAETENS, Jan. 1998. *Formes et politique de la bande dessinée*. Paris. Vrin/ Peeters.
 BARON-CARVAIS, Annie. 1985. *La bande dessinée*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. Que Sais-je ?
 BELLOUR, Raymond. 1990. *L'entre –images photos Cinéma Vidéos*. Paris. La différence.
 BERGALA, Alain. 1977. *Initiation à la sémiologie du récit en images*. Paris. Service audiovisuel de la Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente.
 BETTON, Gérard. 1983. *Esthétique du cinéma*. Paris. Presses universitaires de France. Coll. Que Sais-je ?
 BUREAUD, Annick. Magnan Nathalie. 2002. *Connexions Art Réseau Média*. Paris. Ecole Nationale Supérieure Des Beaux-Arts.
 CADET, Christiane. GALUS, Jean-Luc. 1994. *La Communication par l'image*. Paris. Nathan.
 CARVAIS, Annie -Baron. 1985. *La Bande dessinée*. Paris. Puf. Coll. Que Sais-je ?
 DELANNOY, Pierre Alban. 2008. *La bande dessinée à l'épreuve du réel*. Paris. L'Harmattan.
 DUC, Bernard. 1992. *La pratique du scénario Cinéma, télévision. B.D.* Paris. Dujarric.
 DUMOND, Renauld. 2007. *De l'écrit à l'écran réflexions sur l'adaptation cinématographique*. Paris. L'Harmattan.
 FOZZA, Jean-Claude, GARAT, Anne-Marie. PARFAIT, Françoise. 2003. *Petite fabrique de l'image*. Paris. Magnard.
 FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. 2009. *La bande dessinée*. Paris. Armand Colin.
 GAUTHIER, Guy. 1982. *Vingt Leçons sur l'image et le sens*. Edilig. Coll. Médiathèque.
 GERVEREAU, Laurent. [1996] 2004. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris. Éditions La Découverte.
 GROENSTEEN, Thierry. 2007. *La bande dessinée mode d'emploi*. Paris. Les impressions nouvelles.
 GROENSTEEN, Thierry. 1999. *Système de la bande dessinée*. Paris. Presses universitaires. Coll. Formes sémiotiques
 JOLY, Martine. 1993. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris. Nathan.
 JOLY, Martine. 1994. *L'image et les signes Approche sémiologique de l'image fixe*. Paris. Nathan.
 KIBEDI-VARGA, Aron. 1989. *Discours, récit, image*. Liège /Bruxelles. Pierre Mardaga.
 MARION, Philippe. 1993. *Traces en cases*. Louvain-la-Neuve. Academia.

- MARTIN, Marcel. [1985] 1992. *Le langage cinématographique*. Paris. Les éditions du cerf.
- MCCLOUD, Scott. [1993] 1999. *L'art invisible : comprendre la bande dessinée*. Paris. Vertige Graphic
- MCLUHAN, Marshall. 1968. *Pour comprendre les médias*. Seuil. Paris.
- METZ, Christian. [1977] 1984. *Le signifiant imaginaire psychanalyse et cinéma*. Union générale d'éditions. Christian bourgeois.
- MITRY, Jean. 1963. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris. Editions universitaires.
- MOLES, Abraham. 1981. *L'image, communication fonctionnelle*. Casterman. Coll. synthèses contemporaines.
- MOUCHART, Benoît. 2009. *La Bande dessinée*. Le cavalier bleu. Amazon. Coll. idées reçues.
- PEETERS, Benoît. 1991. *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*. Casterman.
- PEETERS, Benoît. 1998. *Lire la bande dessinée*, Flammarion Casterman.
- POMIER, Frédéric. 2005. *Comment lire la bande dessinée?*. Paris, Klincksieck.
- POMMIER, Pierre. 1999. *Education et bande dessinée en Aquitaine*. Presses universitaires de Bordeaux.
- RIO, Michel. 1992. *Rêve de logique*. Paris. Seuil. Coll. Essais critiques.
- THEODOR W, Adorno. 2002. *L'art et les arts*. Paris. Desclée de Brouwer.
- THIBAUT-LAULAN, Anne Marie. 1971. *L'image Dans la société contemporaine*. Edition E.P. Denoël. Coll. Le Point De La Question.
- TÖPFFER, Rodolphe. 1992. *L'Histoire de Monsieur Jabot*. Éditions de l'Unicorne.
- VANOYE, Francis. 1989. *Récit écrit-récit filmique*. Paris. Nathan.
- ZELIG, Omar. 2009. *Slim le Gatt et Moi*. Edition Dalimen.

Ouvrages théoriques

- ADAM, Jean- Michel. 2005. *La linguistique textuelle*. Paris. Armand Colin.
- ADAM, Jean- Michel. [1997] 2001. *Les textes types et prototypes*. Paris. Nathan.
- AMOSSY, Ruth. 2000. *L'argumentation dans le discours*. Paris. Nathan.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude. 1995. *Théorie des topoï*. Paris. Kimé.
- ARCAND, Richard. BOURBEAU, Nicole. [1995] 1998. *La communication efficace De l'intention aux moyens d'expression*. Département De Boeck Université. Paris. Bruxelles.
- ARISTOTE. 1965. *Ethique De Nicomaque*. Traduit par Voilquin Jean. Paris. Garnier – Flammarion.
- ARISTOTE. 1991. *Rhétorique*. Trad. C-E. Ruelle. intr. M. MEYER. Paris. Le Livre de poche.
- ASSOUN, Paul Laurent. 2002. *Le Vocabulaire de Freud*. Paris. Ellipses. Coll. dirigée par Zarader Jean –Pierre.
- ASSOUN, Paul-Laurent. 1996. *Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire* Thèmes & études. Paris. Ellipses.
- BACRY, Patrick. 1992. *Les figures de style et autres procédés stylistiques*. Paris. Coll. Sujets.
- BAKHTINE, Michail. 1977. *Le marxisme et la philosophie du langage*. Préfacé par Roman J. Traduit par M.Yaguello. Paris. Minuit.
- BALLY, Charles. [1909] 1951. *Traité De Stylistique Française*. Klincksieck.
- BANGE, Pierre. 1992. *Analyse Conversationnelle et Théorie de l'action*. Paris. Hatier.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. 2002. *Psychanalyse et littérature*. Paris. Presses universitaires. Quadrige/puf.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. 1996. *Vers l'inconscient du texte*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. Puf.

- BELLENGER, Lionel. 1988. *L'Argumentation - principes et méthodes*. Paris. Editions Sociales Françaises (ESF).
- BENOYOUN, Robert. 1984. *Les Dingues du nonsense De Lewis Carroll à Woody Allen*. Paris. Seuil. Coll. Points.
- BENVENISTE, Emile. 1974. *Problèmes de linguistique générale*. Paris. Gallimard.
- BERGSON, Henri. [1900] 1983. *Le rire*. Paris. Puf.
- BERTHELOT, Francis. 2001. *Parole et dialogue dans le roman*. Paris. Nathan.
- BESSIERE, Jean. 1999. *La littérature et sa rhétorique La banalité dans le littéraire au xx siècle*. Paris. Presses universitaires de France. Coll. L'interrogation philosophique.
- BLANCHET, Alain. [1991] 2003. *Dire et faire dire L'entretien*. Paris. Armand Colin.
- BLANCKEMAN, Bruno. 2002. *Les fictions singulières étude sur le roman français contemporain*. Paris. Prétexte éditeur.
- BOISSINOT, Alain. LACOSTE, Bertrand. 1992. *Les textes argumentatifs*. Toulouse. CRDP.
- BOUCHER, François- Emmanuel. DAVID, Sylvain. 2009. « Définir la métaphore ». In *Que peut la métaphore ? Histoire, savoir et poétique*. Paris. L'Harmattan.
- BOURDIEU, Pierre. 1982. *Ce que parler veut dire*. Paris. Fayard.
- BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les règles de l'art Genèse et structure du champ littéraire*. Paris. Seuil.
- BRETON, Philippe. [1996] 2006. *L'argumentation dans la communication*. Paris. La Découverte.
- BROWN, Llewellyn. 2005. *Figures du mensonge littéraire études sur l'écriture au XX^e siècle*. Paris. L'Harmattan.
- CAZENABE, Claude. 2003. *La formation interculturelle. Un projet existentiel de réciprocité*. Paris. L'Harmattan. Coll. Histoire de vie et formation.
- CHARAUDEAU, Patrick. 1992. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris. Hachette.
- CHARAUDEAU, Patrick. 1983. *Langage et discours*. Paris. Hachette.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Tiers, où es-tu? In La voix cachée du tiers A propos du tiers du discours*. Paris. L'Harmattan.
- CHENIQUE, François. 2006. *Éléments de logique classique. 1. L'art de penser et de juger. 2. L'art de raisonner*. Paris. L'Harmattan.
- CHERIGUEN, Foudil. 2008. *Essais de sémiotique du nom propre et du texte*. Alger. Office des publications universitaires.
- CHIKHI, Beïda. 1996. *Maghreb en textes écriture, histoire, savoirs et symboliques*. Paris. L'harmatan.
- CONSTANT, Isabelle. 2008. *Le rêve dans le roman africain et antillais*. Paris. Karthala.
- CULIOLI, Antoine. 1999. *Pour une linguistique de l'énonciation*. Paris. Ophrys.
- DECLERCQ, Gilles. 1992. *L'art d'argumenter*. Paris. Presses universitaires.
- DECLERCQ, Gilles. 2004. *Schémas argumentatifs et culture oratoire : l'exemple de Jean RACINE*. In DOURY Marianne et MOIRAND Sophie. Presses de la Sorbonne nouvelle.
- DANON-BOILEAU, Laurent. 2007. *La parole est un jeu d'enfant fragile*. Paris. Odile Jacob. Coll. Psychologie.
- DE LA MOTTE, Annette. *Au-delà du mot une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*. Munster. Verglas. Coll. ARS RHETORICA 14.
- DELBART, Anne-Rosine. 2005. *Les exilés du langage Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Presses universitaires de Limoges. Coll. Francophonies.
- DERRIDA, Jacques. [1937] 1967. *L'écriture et la différence*. Paris. Seuil.
- DESCLES, Jean -Pierre. 1995. *Schéma de lexis. Langues et langage. Problèmes et raisonnement en linguistique*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. Linguistique nouvelle.
- DÉTRIE, Catherine. 2001. *Du sens dans le processus métaphorique*. Paris. Honoré champion.

- DOISE, Willem. DESCHAMPS, Jean-Claude. [1978] 1991. *Psychologie Sociale Expérimentale*. Paris. Armand Colin.
- DUCROT, Oswald. 1984. *Le Dire et le Dit*. Paris. Minuit.
- DUCROT, Oswald. 1980. *Les Echelles argumentatives*. Paris. Minuit.
- DUMARSAIS. 1988. *Des tropes ou des différents sens*. Présentés par DOUAY- SOUBLIN, Françoise. Paris. Flammarion.
- ECO, Umberto. 1985. *Lector in fabula*. Traduit de l'italien par Myriem BOUZAHHER. Paris. Grasset.
- ECO, Umberto. [1962] 1965. *L'œuvre ouverte*. Paris. Seuil.
- ECO, Umberto. 1988. *Sémiotique et philosophie du langage*. Traduit par Bouzaher Meriem. Paris. Presses Universitaires De France.
- EGGS, Ekkehard. 2002. *Topoi, discours, arguments*. Franz Steiner verlag. Eurasburg.
- ELIAS, Norbert. 1991. *La société des individus*. Paris. Fayard.
- ESCARPIT, Robert. [1960] 1991. *L'humour*. Paris. Presses universitaires de France. Coll. Que sais-je?
- FLERENS, Christian. 2002. *Lecture de L'étourdit : Lacan 1972*. Paris. L'Harmattan. Coll. Etudes psychanalytiques.
- FOURASTIÉ, Jean. 1983. *Le rire, suite*. Paris. Denoël/Gonthier.
- FOIS-KASCHEL, Gabriele. 2012. *Analyse linguistique de l'hermétisme et des libertés poétiques chez Hölderlin, Trakl et Celan*. Paris. L'Harmattan. Coll. Université da la Réunion.
- FONTANIER, Pierre. 1968. *Les figures du discours*. Paris. Flammarion. Coll. Science.
- FONTANILLE, Jacques. 1999. *Sémiotique et littérature*. Paris. Presses Universitaires de France.
- FONTANILLE, Jacques. 2004. *Soma et Séma figures du corps*. Paris. Maisonneuve Lorose.
- FRANÇOIS, Frédéric. 1994. *Morale et mise en mots*. Paris. L'Harmattan.
- FREUD, Sigmund. 1920. *Introduction à la Psychanalyse*. Paris. Payot.
- FREUD, Sigmund. 1928. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Gallimard. Les Essais.
- GARDES-TAMINE, Joëlle. [1996] 2002. *La rhétorique*. Paris. Armand Colin.
- GARRIGUES, Pierre. 1997. *Éloge de l'imparfait*. Paris. L'Harmattan. Coll. Sémantiques.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris. Seuil.
- GILLIBERT, Jean. 1990. *Folie et création*. Seyssel. Champ Vallon. Coll. L'or d'Atalante.
- GODEFROID, Jo. 2008. *Psychologie : Science humaine et science cognitive*. De boeck. Coll. ouverture psychologiques.
- GOFFMAN, Erving. 1974. *Les rites D'interaction*. Trad. Paris. Minuit.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre. 1999. *Lire le roman*. Bruxelles. De Boeck & Larcier. Coll. Savoirs en pratique.
- GOLDMANN, Lucien. 1970. *Marxisme et Sciences humaines*. Paris. Gallimard. Coll. Idées.
- GOLDMANN, Lucien. 1964. *Pour une sociologie du roman*. Paris. Gallimard. Coll. Idées.
- GREIMAS, Algirdas Julien. [1966] 2002. *Sémantique structurale*. Paris. Puf. Coll. Formes sémiotiques.
- HEYNDELS, Ralph. 1985. *La pensée fragmentée*. Bruxelles. Pierre Mardaga. Coll. Philosophie et langage.
- HAMON, Philippe. 1984. *Texte et idéologie Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire ÉCRITURE*. Paris. Puf.
- HENRIOT, Jacques. 1989. *Sous couleur de jouer. La métaphore ludique*. Paris. José Corti.
- HUGLO, Marie-Pascale. 2007. *Le sens du récit Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*. Villeneuve-d'Asq. Les Presses Universitaires du Septentrion. Coll. Perspectives.

- JACOB, André. [1967] 1992. *Temps et langage Essai sur les structures du sujet parlant*. Paris. Armand Colin.
- JANKETEVIČ, Vladimir. 1964. *L'ironie*. Paris. Flammarion. Coll. Champs.
- JOUE, Vincent. [1992] 2004. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris. Presses Universitaires de France.
- JOUE, Vincent. 2001. *Poétique des valeurs*. Paris. Puf. Coll. Ecriture.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1977. *La connotation*. Paris. Presses Universitaires de Lyon.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1999. *L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris. Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. [1990] 2006. *Les interactions verbales*. Paris. Masson.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1986. *L'implicite*. Paris. Armand Colin.
- KOESTLER, Arthur. [1964] 1980. *Le cri d'Archimède*. Paris. Calmann-Lévy.
- LAFON, Robert. 1963. *Vocabulaire de Psychopédagogie et de psychiatrie de l'enfant*. Paris. Presses Universitaires de France.
- LAGACHE, Françoise. 2006. *La littérature de jeunesse*. Paris. Belin.
- Le GUENNEC, Jean. 2003. *Etats de l'inconscient dans le récit fantastique 1800-1900*. L'Harmattan. Coll. L'œuvre et la psyché.
- LE MAIRE, Patrick. 2003. *Psychologie Cognitive*. Bruxelles. De Boeck Université. Coll. Ouvertures Psychologiques.
- LERCH, Richard. 2005. *Le texte argumentatif*. Paris. Le Manuscrit.
- LEROY, Sarah. 2004. *Le Nom propre en français*. Paris. Ophrys. Coll. L'essentiel français.
- LIPIANSKY, Edmond Marc. 1992. *Identité et Communication L'expérience groupale*. Paris. Presses Universitaires de France.
- LONGHI, Julien. 2008. *Objets discursifs et doxa Essai de sémantique discursive*. Paris. L'Harmattan. Coll. Sémantiques.
- LUMINET, Olivier. 2003. *Psychologie des émotions*. Bruxelles. De Boeck.
- MAINGUENAU, Dominique. [2007] 2012. *Analyser les textes de communication*. Paris. Armand Colin.
- MAINGUENAU, Dominique. 1984. *Genèse du discours*. Liège. Mardaga.
- MANZARI, Francesca. 2009. *Ecriture derridienne : entre langage des rêves et critique littéraire*. Berne. Peter Lang.
- MASSON, Celine. 2001. *L'angoisse et la création : Essai sur la matière*. Paris. L'Harmattan. Coll. L'œuvre et la psyché.
- MAURON, Charles. 1964. *Psychocritique du genre comique*. Paris. José Corti.
- MENAUT, André. 1998. *Le réel et le possible dans la pensée tactique : contribution à une théorie du jeu sportif*. Presses universitaires de Bordeaux. Coll. Milon.
- MERCIER-LECA, Florence. 2003. *L'ironie*. Paris. Hachette.
- MEYER, Michel. 2004. *La rhétorique*. Paris. Presses universitaires de France. Coll. Que sais-je ?
- MEYER, Michel. 2005. *Qu'est-ce que l'argumentation ?* Paris. Librairie Philosophique Vrin.
- MEYER, Michel. 1993. *Questions de rhétorique. Langage raison et séduction*. Paris. Le Livre de poche.
- MICHEL, Henry. [1963] 1990. *L'essence de la manifestation*. Paris. Puf. Coll. Épiméthé.
- MOESCHLER, Jacques. 1985. *Argumentation et conversation Eléments pour une analyse pragmatique du discours*. HATIER-CREDIF.
- MORAND, Bernard. 2004. *Logique de la conception Figures de Sémiotique générale d'après Charles S Peirce*. Paris. L'Harmattan.

- MORFAUX, Louis Marie. [1980] 1999. *Vocabulaire de la philosophie et de sciences humaines*. Paris. Armand Colin.
- NANNICINI STREITBERGER, Chiara Maria. 2009. *La revanche de la discontinuité Bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*. Bruxelles. Peterlang.
- NEVEU, Franck. 2000. *Lexique des notions linguistiques*. Paris. Nathan.
- OLÉRON, Pierre. [1987] 1988. *L'argumentation*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. Que sais-je ?.
- OSTER, Daniel. 1997. *L'individu littéraire*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. Écriture.
- PAGES, Max. 1975. *La vie affective des groupes : esquisse d'une théorie de la relation humaine*. Paris. Dunod.
- PANOFSKY, Erwin. 1967. *Architecture gothique et pensée scolastique*. Paris. Minuit.
- PARRET, Herman. 1986. *Les passions : essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Bruxelles. Mardaga. Coll. Philosophie et langage.
- PAVIS, Patrice. 2000. *Vers une théorie de la pratique théâtrale Voix et images de la scène*. Paris. Presses universitaires du Septentrion. Coll. Perspectives.
- PEIRCE, Charles. 1978. *Ecrits sur le signe. Traduits par Gérard Deledalle*. Harvard University Press pour les textes traduits. Paris. Seuil.
- PELLEND, Ginette. 2003. *Freud en question*. Québec Amérique. Coll. En question.
- PERELMAN, Chaim. OLBRECHTS, Tyteca Oga. [1958] 1970. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. Editions de l'université de Bruxelles.
- PERELMAN, Chaim. [1977] 2002. *L'Empire rhétorique*. Paris. Vrin.
- PERRON, Michelle. 1997. *Perron Borelli Roger. Fantasma Action Pensée Aux origines de la vie psychique*. Alger. Société Algérienne de recherche en psychologie. Centre de recherche d'Édition et de Diffusion.
- PESEZ, Yvette. RICHAUDEAU, François. 1980. *Le Savoir Ecrire Moderne*. Paris. RETZ. Coll. Les Encyclopédies Savoir Moderne.
- PICARD, Michel. 1986. *La lecture comme jeu*. Paris. Minuit. Coll. Critique.
- PLANTIN, Christian. 1991. *Essais sur l'argumentation. Introduction à l'étude linguistique de la parole argumentative*. Paris. Kime. Coll. Argumentation et sciences du langage.
- PROPP, Vladimir. 1970. *Morphologie du conte*. Paris. Seuil. Coll. Points.
- PRUNER, Michel. [2001] 2005. *L'analyse du texte de théâtre*. Sous la direction de Daniel PRUNER, Michel. [2001] 2005. *L'analyse du texte de théâtre*. Sous la direction de Daniel BERGEZ. Paris. Armand Colin. Nathan /HER.
- RANCIERE, Jacques. 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris. La Fabrique éditions.
- REBOUL, Anne. MOESCHLER, Jacques. 1998. *La pragmatique aujourd'hui*. Paris. Seuil.
- REBOUL, Olivier. 1984. *La rhétorique*. Paris. Presses universitaires de France. Coll. Que sais-je?
- REBOUL, Anne. MOESCHLER, Jacques. 2005. *Pragmatique du discours*. Paris. Armand Colin. Coll. Linguistique.
- RECANATI, François. 1981. *Les énoncés performatifs*. Paris. Minuit.
- REGAZZI, Jean. 2011. *L'expérience du roman Lecture et mise en abyme chez Melville, Faulkner et wellies*. Paris. Harmattan. Coll. Critique.
- REUCHLIN, Maurice. [1977] 1991. *Histoire de la psychologie*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. Psychologie.
- REUTER, Yves. [2005] 2009. *L'analyse du récit*. Paris. Armand Colin.
- REVAZ, Françoise. 2009. *Introduction à la narratologie : Action et narration*. Bruxelles. Groupe de BOECK.
- RIBOT, Théodule. 1998. *La logique des sentiments*. Paris. L'Harmattan. Coll. Psychanalyse et civilisations. BERGEZ. Paris. Armand Colin. Nathan /HER.

- RICARDOU, Jean. [1973]1990. *Le Nouveau Roman suivi de Les raisons de l'ensemble*. Paris. SEUIL.
- RICŒUR, Paul. 1965. *De l'interprétation Essai sur Freud*. Paris. Seuil.
- RIVERA, René. 2000. *La langue du récit introduction à la narratologie énonciative*. L'Harmattan. Coll. Sémantiques.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques. 1993. *Eléments de rhétorique et d'argumentation*. Paris. Dunod.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques. 2010. *Rhétorique et argumentation*. Paris. Armand Colin.
- ROCHE, Anne. TARENGER, Marie-Claude. [1999] 2003. *L'atelier de scénario Eléments d'analyse filmique*. Paris. Nathan.
- ROUSSET, Claudel Jean. [1963] 1996 *Critica forme et signification Essai sur les structures littéraires de Corneille à Librairie*. Paris. José Corti. Cérès Éditions.
- SAREIL, Jean. 1984. *L'écriture comique*. Paris. Puf.
- SARFATI, Gorges Elia. [1991] 1997. *Éléments d'analyse du discours*. Paris. Nathan Université.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 1986. *Théorie des genres*. Paris. Seuil. Coll. Points.
- SEARLE, John. 1972. *Les actes de langage Essai De Philosophie du langage*. Paris. Hermann. Coll. Savoir Lettres.
- SIBONY, Daniel. 2010. *Le sens du rire et de l'humour*. Odile Jacob. Coll. Psychologie.
- SINI, Lorella. 2005. *Mots transfuges et unités sémiotiques transglossiques : onomatopées et nom propres de marques*. Cahiers du RAPT. Paris. L'Harmattan.
- SOHET, Philippe. [1949] 2007. *Images du récit*. Presses de l'Université du Québec. Coll. Communication.
- SUSINI –ANASTOPOULOS, Françoise. 1997. *L'écriture fragmentaire définitions et enjeux*. Paris. Presses Universitaires de France.
- TAMBA-MECZ, Irène. 1981. *Le sens figuré Vers une théorie de l'énonciation figurative*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. Linguistique nouvelle.
- THEISSEN, Anne. 1997. *Le choix du nom en discours*. Genève. Droz. Coll. Langues et cultures.
- TRAVERSO, Véronique. 1999. *L'Analyse des conversations*. Paris. Nathan.
- TROUVE, Alain. 2004. *Le roman de la lecture, Critique de la raison littéraire*. Belgique. MARDAGA.
- UBERSFELD, Anne. 1996. *Lire le théâtre (t II) Le dialogue de théâtre*. Paris. L'école du spectateur.
- UBERSFELD, Anne. 1996. *Lire le théâtre (t III) Le dialogue de théâtre*. Paris. Éditions Belin.
- VERGER, Romain. 2004. *Onirocosmos Henri Michaux et le rêve*. Presses Sorbonne nouvelle.
- VERNANT, Denis. 1997. *Du discours à l'action : études pragmatiques*. Paris. Presses Universitaires de France.
- VIGNAUX, Georges. 1999. *L'argumentation : du discours à la pensée*. Paris, Hatier.
- VIGNAUX, Georges. 1988. *Le discours acteur du monde. Argumentation et énonciation*. Paris. Ophrys.
- WALLON, Henri. [1941] 2000. *L'évolution psychologique de l'enfant*. Paris. Armand Colin.
- WOLOWSKA, Katarzyna. 2008. *Le Paradoxe en langue et en discours*. Paris. L'Harmattan. Coll. Sémantiques.
- YAARI, Monique. 1988. *Ironie paradoxale et ironie poétique*. Copyright. Summa Publications.
- ZUFFEREY, Joël. 2006. *Le Discours Fictionnel : autour Des Nouvelles De Jean-pierre Camus*. Peeters. Publishers.

Dictionnaires

- AQUIEN, Michèle. MOLINIE, Georges. 1999. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. La Pochothèque librairie générale française.
- BLOCH, H. et al. 2002. *Dictionnaire fondamental de la psychologie*. Paris. Larousse Vuf.
- CHARAUDEAU, Patrick. MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d'analyse du discours*. 2002. Paris. Seuil.
- DEJEUX, Jean. 1984. *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*. Karthala. Paris.
- Dictionnaire de la langue française. 1995. Editions de la Connaissance.
- Dictionnaire de Philosophie. 1990. Nathan. Paris.
- Dictionnaire des genres et notions littéraires. 2001. Paris. Editeur Albin Michel. Coll. Encyclopédia universalis.
- Dictionnaire Le Nouveau Littré*. 2004. Édition GARNIER.
- DORON, Rolond, PAROT Françoise. [1991] 2007. *Dictionnaire de psychologie*. Paris. Presses universitaires de France.
- Encyclopédia Universalis. 1974. Paris. Editeur Arthème Fayard.
- Encyclopédia De La Philosophie. [1981] 2002. La Pochothèque Garzanti. Librairie Générale française.
- GUILÉMOT, Michel. [1997] 1998. *Connaissance de la peinture Courants genres mouvements picturaux*. Larousse.
- POUGEOISE, Michel. [2001] 2004. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris. Armand Colin/Vuef.
- RALLO DITCHE, Elisabeth. FONTANILLE, Jacques. 2005. *Dictionnaire des passions Littéraires*. Paris. Belin.
- SILLMY, Norbert. [1991] 2003. *Dictionnaire de psychologie*. Montréal. Larousse.
- TAMINE, Joëlle Gardes. HUBERT, Marie-claude. 2004. *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris. Armand Colin.
- THENES, Georges. LEMPEREUR, Agnès. 1975. *Dictionnaire général des sciences humaines*. Paris. Edition Universitaire.

Articles

- BARTHES, Roland. 1979. « L'ancienne rhétorique ». In *Communications* n°30. Paris. Seuil. pp. 254-333.
- BARTHES, Roland. 1964. « Rhétorique de l'image ». In *Communications* n°4. Paris. Seuil.
- BREMOND, Claude. 1966. « La logique des possibles narratifs ». In *Communication* n°4. Paris. Seuil.
- BRONCKART, Jean-Paul. 1996. « L'acquisition des discours. Le point de vue de l'interactionnisme socio-discursif » In *Le Français dans le monde. Le discours : enjeux et perspectives*. pp. 55-64.
- COHEN, Jean. 1968. « La comparaison poétique : essai de systématique ». In *Langages* n°12. pp.43-51.
- DOUAY-SOUBLIN, Françoise. 1990. « Mettre dans le jour d'apercevoir ce qui est : tropologie et argumentation chez Dumarsais ». In MEYER, Michel. LEMPEREUR, Alain. *Figures et conflits rhétoriques*. Bruxelles. Éditions de l'université de Bruxelles. pp.83-102.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. 1989. « Le fantasme de la parole », *Europe*, no 720. La bande dessinée. Paris. p. 54-65.
- GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle. 2005. *La référence démonstrative comme élément d'un style*. In *De la langue au style*. Sous la direction de GOUVARD, Jean-Michel. Coll. dirigée par WAHL, Philippe. Presses universitaires de Lyon. pp.255-279.

- GÉRAUD, Violaine. 2000. *Démonstratifs et deixis théâtrale dans le fils naturel* in *Des noms nomination, désignation interprétations* sous la direction de NEVEU, Franck. Sedes. pp.117 - 129.
- GRICE, Paul.1979. « Logique et Conversation ». In *Communications* no 30. Paris. Seuil. pp.57-72.
- GROENSTEEN, Thierry. 1997. « Plaisir de la bande dessinée ». 9e Art n° 2. CNBDI Angoulême, Janvier. pp. 14-21.
- KERBRAT-ORECCHIONNI, Catherine. 1978. « Problèmes de l'ironie », In *L'ironie. Travaux du Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon*. Presses universitaires de Lyon. pp.10-46.
- MAIGRET, Éric. 2012. « Théorie des bandes débordées ». In *La bande dessinée : une médiaculture*. Sous la direction de Éric Maigret et Matteo Stefanelli. Paris. ARMAND COLIN. pp.50-70.
- WIART, Claude. 1984. *Des fantasmes et des « ismes » en peinture*. In *art et fantasmes l'or d'Atalante*. Conférences du centre d'étude de l'expression. Seyssel. Champ Vallon.

Articles sur internet

- Evans Christophe et Gaudet Françoise, « La lecture de bandes dessinées », *Culture études*, 2012/2 n°2.
- LAKHDAR BARKA, Sidi Mohamed « L'interlangue dans les caricatures de Slim: le phénomène Bouzid », *Insaniyat / إنسانيات*. URL : <http://insaniyat.revues.org/12242>. [En ligne], 7 | 1999, mis en ligne le 13 mai 2013, consulté le 15 mai 2015.
- MARTINE, Robert « Connaissance historique et bande dessinée » Propositions pour un savoir en images, *Le philosophoire*, 2003/2 n° 20, p. 215-236. DOI : 10.3917/phoir.020.0215.
- MEYER, Jean-Paul. 2012. « Du roman à la bande dessinée. Double contrainte de la transposition narrative ». *Formules*, 15. pp.7-18.
- MEYER, Jean-Paul. 2002. « Tintin et le prototype, ou Quand les singes auront des ailes ». In *Traits d'union*, G. Kleiber et N. Le Querler (éd.). Caen. Presses universitaires de Caen. pp. 193-207.
- MEYER, Jean-Paul. 2008. « Trois aspects du décadrage dans la relation texte-image. L'exemple de Maigret tend un piège dessiné par Philippe Wurm », In *Degrés*. 133. *Texte/Image*. Questions de cadrage. Bruxelles. pp. 1-18.
- MORIN, Christian. 2002. « Pour une définition sémiotique du discours humoristique » *Protée*. Vol. 30. n° 3 URI: <http://id.erudit.org/iderudit/006872ar> DOI: 10.7202/006872ar.
- TISSERON, Serge. « Passer sa thèse en bandes dessinées. C'est possible, et c'est nécessaire ! », *Sociétés*, 2009/4 n° 106, p. 9-13. DOI : 10.3917/soc.106.0009.

LISTE DES FIGURES

Listes des figures

Figure1. Zid ya Bouzid t.2« Chkoune kidnapi Zina diali ? » p.16	54
Figure 2. <i>Il était une fois rien</i> « Paraploui». p.44	54
Figure 3. Zid ya Bouzid t.2«Ckoune kidnapi zina diali ? » p. 23.....	55
Figure4. Zid ya Bouzid t.2« Ckoune kidnapi zina diali ? ». p.24.....	55
Figure5. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa ». p.11.....	55
Figure6. <i>Il était une fois rien</i> «Cilimascopie ». p.10.....	57
Figure7. <i>Il était une fois rien</i> « Bidonvie ». p.33	58
Figure8. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa ». p.10	58
Figure9. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa ». p.10	59
Figure10. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa ». p.9.....	59
Figure11. <i>Bac La boîte à chique</i>	60
Figure12. <i>Il était une fois rien</i> « Galopie démographante ». p.32	60
Figure13. <i>Il était une fois rien</i> « Yabon banana.. » p.40.....	61
Figure14. <i>Bac La boîte à chique</i>	62
Figure15. <i>Walou à l'horizon</i> . p.21.....	62
Figure16. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa ». p.15	63
Figure17. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa ». p.9.....	64
Figure18. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa ». p.9.....	65
Figure19. <i>Il était une fois rien</i> « Maachou ». p.38	65
Figure20. <i>Walou à l'horizon</i> . p.20.....	65
Figure21. BENDIR n°4. 2011. <i>Une aventure peu connue de Bouzid</i> . p 11	67
Figure22. BENDIR n°3. 2011. <i>Une aventure peu connue de Bouzid</i> . p 12	67
Figure23. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa ». p.5.....	68
Figure24. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa ». p.9.....	69
Figure25. Zid ya Bouzid t.2 « Ckoune kidnapi zina diali ? ». p.30	70
Figure26. <i>Walou à l'horizon</i> . p.11.....	70
Figure27. BENDIR n°4. 2011. <i>Une aventure peu connue de Bouzid</i> . p. 12	71
Figure28. Zid ya Bouzid t.2 « Ckoune kidnapi zina diali ? ». p.22	73
Figure29. <i>Il était une fois rien</i> « Oukacha ». p.19	73
Figure30. <i>Il était une fois rien</i> « Réunion ». p.58.....	74
Figure31. <i>Il était une fois rien</i> « consensus ». p.37	75
Figure32. BENDIR n°4. 2011. <i>Une aventure peu connue de Bouzid</i> . p. 14	75
Figure33. <i>Walou à l'horizon</i> . p.9.....	76
Figure34. <i>Walou à l'horizon</i> . p.15.....	76
Figure35. <i>Tout va bien</i>	77
Figure36. BENDIR n°4. 2011. <i>Une aventure peu connue de Bouzid</i> . p 13	79
Figure37. Zid ya Bouzid t.2 «Chkoune kidnapi Zina diali? » p. 24.....	80
Figure38. <i>Il était une fois rien</i> « Dallas ». p. 31	92
Figure39. <i>Walou à l'horizon</i> . p.7.....	92
Figure40. Zid ya Bouzid t.2« Chkoune kidnapi Zina diali ? ». p.19.....	93
Figure41. <i>Il était une fois rien</i> « Documentaire » p. 17.....	94
Figure42. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa ». p.5.....	94
Figure43. <i>Walou à l'horizon</i> . p.11.....	95
Figure44. Zid ya Bouzid t.2 « La grande kachfa ». p.7	95
Figure45. BENDIR n°3. <i>Une aventure peu connue de Bouzid</i> . p. 12.....	96
Figure46. BENDIR n°4. 2011. <i>Une aventure peu connue de Bouzid</i> . p. 11	96
Figure47. <i>Walou à l'horizon</i> . p.7.....	99
Figure48. Zid ya Bouzid t.2 « Chkoune kidnapi Zina diali ? ».p.22.....	99

Figure49. <i>Walou à l'horizon</i> . p.10.....	100
Figure50. <i>Walou à l'horizon</i> . p.8.....	100
Figure51. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Chkoune kindnapli Zina diali ? ». p.25.....	101
Figure52. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « La grande kachfa ». p. 7.....	101
Figure53. <i>Walou à l'horizon</i> . p. 10.....	102
Figure54. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Chkoune kindnapli Zina diali ? . » p.36.....	102
Figure55. BENDIR n°4. 2011. <i>Une aventure peu connue de Bouzid</i> . p. 14.....	103
Figure56. <i>Walou à l'horizon</i> . p.9.....	104
Figure57. <i>Walou à l'horizon</i> . p.10.....	104
Figure58. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Chkoune kindnapli Zina diali? » . p.14.....	105
Figure59. BENDIR n°4. 2011. <i>Une aventure peu connue de Bouzid</i> . p. 14.....	105
Figure60. <i>Walou à l'horizon</i> . p. 8.....	106
Figure61. <i>Walou à l'horizon</i> . p.9.....	106
Figure62. <i>Walou à l'horizon</i> . p.10.....	107
Figure63. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Chkoune kinapli Zina diali ? . » p.14.....	107
Figure64. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « La grande kachfa ». p.6.....	109
Figure65. BENDIR n°4. 2011. <i>Une aventure peu connue de Bouzid</i> . p 13.....	109
Figure66. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Chkoune kindnapli Zina diali ? ». p.16.....	110
Figure67. <i>Chkoune kindnapli Zina diali?</i> . p 22.....	114
Figure68. <i>Il était une fois rien</i> « Ammi Zogine ». p.49.....	114
Figure69. <i>Il était une fois rien</i> « Miloud et l'antenne ». p.62.....	115
Figure70. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Dorémi fakou !... » p.38.....	118
Figure71. <i>Il était une fois rien</i> « J'ai rien ». p.43.....	119
Figure72. <i>Il était une fois rien</i> « Galopie démagraphante ».p.32.....	119
Figure73. <i>Il était une fois rien</i> « La vraie histoire de L'émigré Younes ». p. 61.....	120
Figure74. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « La grande kachfa ».p.11.....	122
Figure75. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Chkoune kindnapli Zina diali ? ». p.18.....	122
Figure76. <i>Il était une fois rien</i> « Oukacha ». p.19.....	124
Figure77. <i>Il était une fois rien</i> « 'Hoeufs ! ». p.11.....	125
Figure78. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Chkoune kinapli Zina diali ? ». p.37.....	125
Figure79. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « La grande kachfa ».p.13.....	127
Figure80. <i>Tout va bian</i> « Les gars du tri 11 ».....	143
Figure81. <i>Tout va bian</i>	143
Figure82. <i>Tout va bian</i> « Le bar de Ammi Ali ».	144
Figure83. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Ckoune kidnapli zina diali ? ». p.21.....	144
Figure84. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Ckoune kidnapli zina diali ? ».p. 23.....	145
Figure85. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Dorémi fakou !... » p. 46.....	146
Figure86. <i>Il était une fois rien</i> « Wéek- en », p.7.....	146
Figure87. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « La grande kachfa ». p.6.....	147
Figure88. <i>Walou à l'horizon</i> . p.52.....	149
Figure89. <i>Walou à l'horizon</i> . p.35.....	150
Figure90. <i>Walou à l'horizon</i> . p.36.....	150
Figure91. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « La grande kachfa » .p. 6.....	151
Figure92. <i>Tout va bian</i>	152
Figure93. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Ckoune kidnapli zina diali ? ».p.14.....	152
Figure94. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Ckoune kidnapli zina diali ? ».p.19.....	153
Figure95. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Ckoune kidnapli zina diali ? ». p.17.....	153
Figure96. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Ckoune kidnapli zina diali ? ». p.24.....	157
Figure97. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Ckoune kidnapli zina diali ? ».p.27.....	157
Figure98. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Ckoune kidnapli zina diali ? ».p.28.....	157

Figure99. <i>Bac La boîte à chique</i>	159
Figure100. <i>Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa »</i> . p.8.....	159
Figure101. <i>Walou à l'horizon</i> . p. 21.....	160
Figure102. <i>Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa »</i> . p.5.....	160
Figure103. <i>Tout va bian</i>	161
Figure104. <i>Tout va bian « les gars du tri11 »</i>	161
Figure105. <i>Walou à l'horizon</i> . p.38.....	162
Figure106. <i>Il était une fois rien « Yabon banana »</i> . p.40.....	162
Figure107. <i>Il était une fois rien « Khobz »</i> . p. 59.....	167
Figure108. <i>Il était une fois rien « Oukacha »</i> . p.19.....	170
Figure109. <i>Il était une fois rien « Ammi zogine »</i> p.49.....	171
Figure110. <i>Il était une fois rien « Le nif de Bouaaza le douanier »</i> .p.55.....	172
Figure111. <i>Il était une fois rien « Baaa »</i> . p. 39.....	172
Figure112. <i>Il était une fois rien « Wi »</i> p.34.....	173
Figure113. <i>Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa »</i> .p. 12.....	174
Figure114. <i>Il était une fois rien « Maachou »</i> . p.38.....	183
Figure115. <i>Il était une fois rien « Maachou »</i> . p.38.....	183
Figure116. <i>Tout va bian</i>	184
Figure117. <i>Zid ya Bouzid t2 « Ckoune kidnapli zina diali ? »</i> . p.25.....	184
Figure118. <i>Tout va bian</i>	185
Figure119. <i>Zid ya Bouzid t2 « Ckoune kidnapli zinadiali ? »</i> .p. 26	185
Figure120. BENDIR n°4. 2011. <i>Une aventure peu connue de Bouzid</i> .p.12	185
Figure121. <i>Walou à l'horizon</i> ..p.56.....	186
Figure122. <i>Walou à l'horizon</i> . p. 40.....	188
Figure123. <i>Tout va bian « People »</i>	188
Figure124. <i>Zid ya Bouzid t2 « Ckoune kidnapli zina diali ? »</i> .p.28	189
Figure125. <i>Tout va bian</i>	189
Figure126. <i>Tout va bian</i>	192
Figure127. <i>Walou à l'horizon</i> . p. 30.....	192
Figure128. <i>Tout va bian</i>	193
Figure129. <i>Bac La boîte à chique</i>	193
Figure130. <i>Zid ya Bouzid t2 « Dorémi fakou !... »</i> p.41	194
Figure131. <i>Bac La boîte à chique</i>	194
Figure132. <i>Tout va bian</i>	195
Figure133. <i>Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa »</i> . p.7	196
Figure134. <i>Tout va bian</i>	196
Figure135. BENDIR n°4. 2011. <i>Une aventure peu connue de Bouzid</i> .p.12	196
Figure136. <i>Il était une fois rien « Robotique »</i> . p.9.....	197
Figure137. <i>Walou à l'horizon</i> . p.36.....	197
Figure138. <i>Il était une fois rien « Les mandataires »</i> . p.57.....	198
Figure139. <i>Il était une fois rien « J'ai rien »</i> . p.43	199
Figure140. <i>Il était une fois rien « Publicité »</i> . p. 60	199
Figure141. <i>Il était une fois rien « Landing »</i> . p.16.....	204
Figure142. <i>Tout va bian « La villa de M.Garcia »</i>	205
Figure143. <i>Tout va bian</i>	206
Figure144. <i>Zid ya Bouzid t2 « Ckoune kidnapli zina diali ? »</i> .p. 23.....	206
Figure145. <i>Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa »</i> . p.10	207
Figure146. <i>Zid ya Bouzid t2 « La grande kachfa »</i> . p.11.....	207
Figure147. <i>Tout va bian</i>	208
Figure148. <i>Walou à l'horizon</i> . p.27.....	208

Figure149. <i>Walou à l'horizon</i> . p.27.....	209
Figure150. <i>Tout va bian</i> « Sondage (remake) ».....	214
Figure151. BENDIR n°3. <i>Une aventure peu connue de Bouzid</i> .p.11.....	216
Figure152. <i>Tout va bian</i> « Les dangers du téléphone portable ».....	218
Figure153. <i>Bac La boîte à chique</i>	219
Figure154. <i>Walou à l'horizon</i> . p.55.....	219
Figure155. BENDIR n°3. <i>Une aventure peu connue de Bouzid</i> . p.13.....	221
Figure156. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Ckoune kidnapi zina diali ? » p. 28.....	222
Figure157. <i>Walou à l'horizon</i> . p. 21.....	223
Figure158. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Ckoune kidnapi zina diali ? » p. 27.....	224
Figure159. <i>Tout va bian</i> « L'homme qui n'avait plus d'internet ».....	225
Figure160. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « La grande kachfa » p.9.....	226
Figure161. <i>Walou à l'horizon</i> . p. 35.....	226
Figure162. <i>Tout va bian</i> « Hai hai hai hai ».....	227
Figure163. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Ckoune kidnapi zina diali ? » p.28.....	228
Figure164. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Ckoune kidnapi zina diali ? » p. 29.....	228
Figure165. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « Dorémi fakou !... » p. 42.....	229
Figure166. <i>Walou à l'horizon</i> . p.26.....	230
Figure167. <i>Walou à l'horizon</i> . p. 34.....	230
Figure168. <i>Zid ya Bouzid t2</i> « La grande kachfa » p.12.....	230
Figure169. <i>Il était une fois rien</i> « Football » p. 52.....	231
Figure170. <i>Tout va bian</i>	239
Figure171. BENDIR n°3. <i>Une aventure peu connue de Bouzid</i> . p. 13.....	240
Figure172. <i>Tout va bian</i>	241
Figure173. <i>Tout va bian</i>	241
Figure174. <i>Tout va bian</i>	246
Figure175. <i>Tout va bian</i> « Le parking vert ».....	246
Figure176. <i>Tout va bian</i> « le parking vert ».....	267
Figure177. <i>Tout va bian</i> « L'homme qui n'avait plus d'internet ».....	267
Figure178. <i>Tout va bian</i> « Bulles dozer ».....	268
Figure179. <i>Tout va bian</i> « VVBQJFLR ».....	268
Figure180. <i>Tout va bian</i> « La fuite des cerveaux ».....	269
Figure181. <i>Tout va bian</i> « Le parking vert ».....	269
Figure182. <i>Zid ya Bouzid</i> . t.2 « Dorémi fakou !... » p. 41.....	270
Figure183. <i>Zid ya Bouzid</i> .t.2 « Dorémi fakou !... » p. 42.....	271
Figure184. <i>Walou à l'horizon</i> . p. 48.....	271
Figure185. <i>Il était une fois rien</i> « Sondage bidon » p.47.....	273
Figure186. <i>Walou à l'horizon</i> . p. 19.....	274
Figure187. <i>Walou à l'horizon</i> . p. 11.....	276
Figure188. <i>Walou à l'horizon</i> . p. 53.....	277
Figure189. <i>Walou à l'horizon</i> . p. 13.....	277
Figure190. <i>Tout va bian</i> « Délestages ».....	278
Figure191. <i>Walou à l'horizon</i> . p. 24.....	278
Figure192. <i>Il était une fois rien</i> « Les mandataires » p.57.....	279
Figure193. <i>Zid ya Bouzid</i> .t.2 « Ckoune kidnapi zina diali ? » p.37.....	279
Figure194. <i>Zid ya Bouzid</i> .t.2 « La grande kachfa » p.5.....	280
Figure195. <i>Il était une fois rien</i> « Dallas » p.31.....	282
Figure196. <i>Zid ya Bouzid</i> .t.2« Ckoune kidnapi zina diali ? » p. 16.....	282
Figure197. <i>Il était une fois rien</i> « Rentrée des classes » p. 21.....	284
Figure198. <i>Il était une fois rien</i> « Bidonvie » p.33.....	284

Figure199. <i>Zid ya Bouzid .t.2</i> « Ckoune kidnapli zina diali ? » p. 19.....	286
Figure200. <i>Zid ya Bouzid .t.2</i> « Ckoune kidnapli zina diali ? » p. 19.....	288
Figure201. <i>Zid ya Bouzid .t.2</i> « Ckoune kidnapli zina diali ? » p. 27.....	288
Figure202. <i>Tout va bian</i>	292
Figure203. <i>Il était une fois rien</i> « Le charmeur de serpents » p.22	292
Figure204. <i>Walou à l'horizon</i> p. 35.....	292
Figure205. <i>Zid ya Bouzid.t.2</i> « Ckoune kidnapli zina diali ? » p. 26.....	293
Figure206. <i>Il était une fois rien</i> « J'ai rien » p.43	295
Figure207. <i>Walou à l'horizon</i> p. 28.....	296
Figure208. <i>Walou à l'horizon</i> p.67.....	296
Figure209. <i>Walou à l'horizon</i> p. 20.....	297
Figure210. <i>Walou à l'horizon</i> p. 7.....	298
Figure211. <i>Tout va bian</i>	300
Figure212. <i>Tout va bian</i> « 50 ^e anniversaire »	301
Figure213. <i>Tout va bian</i>	302
Figure214. <i>Tout va bian</i> « Le top 10 ».....	303
Figure215. <i>Il était une fois rien</i> « Espana » p. 82.....	304
Figure216. <i>Il était une fois rien</i> « La vraie histoire de l'émigré Younes » p. 61	304
Figure217. <i>Zid ya Bouzid .t.2</i> « Dorémi fakou !... » p. 41	306
Figure218. <i>Tout va bian</i>	317
Figure219. <i>Zid ya Bouzid. t.2</i> « Ckoune kidnapli zina diali ? » p. 36.....	318
Figure220. <i>Tout va bian</i>	318
Figure221. <i>Tout va bian</i> « Halte au gaspillage ! ».....	319
Figure222. <i>Zid ya Bouzid .t.2</i> « Ckoune kidnapli zina diali ? » p. 21.....	320
Figure223. <i>Tout va bian</i>	321
Figure224. <i>Zid ya Bouzid.t.2</i> « La grande kachfa » p. 6.....	322
Figure225. <i>Tout va bian</i> « VVBQJFLR ».....	322
Figure226. <i>Zid ya Bouzid.t.2</i> « Dorémi fakou !... » p. 42	323
Figure227. <i>Walou à l'horizon</i> p. 23.....	324
Figure228. <i>Il était une fois rien</i> « Dallas » p.31	326
Figure229. <i>Il était une fois rien</i> « Le Maquis » p.29	326
Figure230. <i>Zid ya Bouzid.t.2</i> « La grande kachfa » p. 5	327
Figure231. <i>Zid ya Bouzid.t.2</i> « La grande kachfa » p. 6	328
Figure232. <i>Zid ya Bouzid .t.2</i> « Ckoune kidnapli zina diali ? » p. 20.....	328
Figure233. <i>Tout va bian</i>	330
Figure234. <i>Zid ya Bouzid .t.2</i> « Dorémi fakou !... » p.43	330
Figure235. <i>Walou à l'horizon</i> p. 48.....	331
Figure236. <i>Walou à l'horizon</i> p. 27	335
Figure237. <i>Tout va bian</i>	336
Figure238. <i>Tout va bian</i> « Le parking vert ».....	336
Figure239. <i>Walou à l'horizon</i> p. 15.....	337
Figure240. <i>Tout va bian</i> « La machine à vents	338
Figure241. <i>Il était une fois rien</i> « khobz » p.59	339
Figure242. <i>Il était une fois rien</i> « football » p.52	339
Figure243. <i>Il était une fois rien</i> « Ramadhan1408 » p. 18.....	341
Figure244. <i>Il était une fois rien</i> « Les mandataires » p. 57.....	342
Figure245. <i>Walou à l'horizon</i> p. 23.....	342
Figure246. <i>Zid ya Bouzid. t.2</i> « La grande kachfa » p. 5	347
Figure247. <i>Walou à l'horizon</i> p. 27	347
Figure248. <i>Il était une fois rien</i> « Bidonvie » p.33.....	348

Figure250. *Walou à l’horizon*. p. 33..... 350

Figure251. *Bac La boîte à chique*..... 351

TABLES DES MATIERES

Table des matières

Introduction générale.....	2
-----------------------------------	----------

Première Partie

L'affectivité argumentative dans la BD de Slim

Présentation de la première partie	14
---	-----------

CHAPITRE 1

Éléments théoriques

Introduction partielle.....	17
I. Argumentation et analyse argumentative.....	17
II. Composants de l'argumentation	18
II. 1. Les preuves	19
II. 2. Le vraisemblable	20
II. 3. Les topoï	21
III. La définition de l'affectivité	22
III.1. L'affectivité en psychologie	22
III.2. L'affectivité dans le discours	25
IV. Argumentation et logique.....	27
V. Argumentation affective et rhétorique	30
V.1.Le rapport entre les deux disciplines	30
V.2.L'enseignement des premiers rhétoriciens	32
V.3 Développement et nouvel objectif	34
VI. Les grands théoriciens de l'argumentation contemporaine	35
VI.1. Chaim Perelman et la nouvelle rhétorique	35
VI.2. La théorie de l'argumentation chez P. Grice	37
VI.3. Les travaux de Jean-Claude Anscombe et d'Oswald Ducrot	38
Conclusion partielle	41

CHAPITRE 2

La BD et l'expression de l'affectivité argumentative

Introduction partielle.....	43
I. Argumentation affective et déterminisme générique	43
I.1. Argumentation et genre de discours	43
I.2.La BD : genre spécifique	44
II. Le bédéiste algérien Slim.....	46
III. Argumentation et composition de la BD.....	48
III.1. La BD : une hétérogénéité formelle à découvrir	48
III.2. L'image dans la BD	50
III.3. Les cadres dans la BD	52
III.4. Les plans	57
III.5. Les angles de vues dans la BD.....	63
III.6. La couleur	66

III.7. Le champ et le hors-champ	67
IV. L'image et le texte dans la BD	71
IV.1. La relation entre l'image et le texte	72
IV.2. Expression du son dans la BD	75
IV.3. Temps et espace dans la BD	77
Conclusion partielle	83

CHAPITRE 3

Narrativité et argumentation affective

Introduction partielle	85
I. L'auteur	85
II. L'adaptation au lecteur	87
III. Les formes énonciatives à l'intérieur de la BD.....	90
III.1. La polyphonie énonciative	90
III.2. Le commentaire dans la BD	91
III.3. Le dialogue dans la BD	97
III.3.1. Définition et principales caractéristiques	97
III.3.2. Le dialogue expression des ressentis	98
III.3.3. Le dialogue comme composante narrative	102
III.4. Le monologue forme dialogique dans la BD	107
IV. BD et imaginaire narratif.....	110
V. La BD et le rêve	112
VI. Le récit dans la BD	115
VI.1. Définition du récit	115
VI.2. La construction du récit	117
VI.2.1. L'ouverture	117
VI.2.2. Le corps	120
VI.2.3. L'agencement de l'action dans la BD	123
VI.2.4. La situation finale ou la clôture	124
Conclusion partielle	128
Bilan de la première partie.....	129

DEUXIEME PARTIE

Les principales caractéristiques de l'écriture affective

Présentation de la deuxième partie	133
--	-----

CHAPITRE 1

Affectivité et caractère fragmentaire de l'écriture

Introduction partielle.....	136
I. L'écriture fragmentaire	137
I.1.Définition de l'écriture fragmentaire	137
I.2.De profonds changements	139
II. La discontinuité dans la BD à travers des repères précis.....	141

II.1. Le temps fragmentaire	142
II.2. La fragmentation de l'espace imaginaire	147
II.3. La mise en abyme : vertige et profondeur au cœur de l'espace fragmentaire	154
II.4. La gestuelle dans la BD	158
III. La discontinuité dans le discours humoristique	164
III.1. L'humour : expression des ressentis	165
III.2. Humour et procédés utilisés	168
Conclusion partielle	175

CHAPITRE 2

La logique de l'écriture affective

Introduction partielle.....	177
I. La logique de l'affectivité.....	177
II. Les composantes de la relation argumentative	180
III. Les opérations logiques dans le corpus	181
III.1. La déduction	182
III.1.1. Le raisonnement déductif	182
III.1.2. Le syllogisme rhétorique dans la BD	186
III.2. L'induction	190
III.2.1. Définition de l'induction	190
III.2.2. L'appel aux faits	191
III.2.3 Le raisonnement causal	195
III.2.4 Argumentation par définition.....	198
IV. La cohérence et la contradiction dans la BD.....	200
IV.1. La cohérence dans la BD	200
IV.2. Le concept de contradiction dans l'écriture affective	202
IV.3. Le non-respect des maximes conversationnelles	204
Conclusion partielle	210

CHAPITRE 3

Personnage/lecteur/auteur : déceler l'affectivité à des niveaux différents

Introduction partielle.....	212
I. L'affectivité au niveau du personnage.....	212
I.1 La définition du personnage	213
I.1.1. Les personnages secondaires.....	213
I.1.2. Le héros.....	215
I.2. La création romanesque du personnage	217
I.3. Personnages et modalités affectives	222
II. Le lecteur et l'interprétation affective de la BD.....	232
II.1. Affectivité et mode de lecture	232
II.2. Écriture fragmentaire et plaisir de lecture	234
III. L'écriture et l'expérience subjective	236
III.1. Affectivité et concept de vision du monde	237
III.2. Le fragment : indice de l'affectivité de l'auteur	242
Conclusion partielle	248

Bilan de la deuxième partie.....	249
----------------------------------	-----

Troisième Partie

La langue sous l'emprise de l'affectivité

Présentation de la troisième partie	253
---	-----

CHAPITRE 1

La langue et le récit de rêve

Introduction partielle.....	256
I. Langue et affectivité	256
II. La rencontre avec la psychologie.....	259
III. Le récit de rêve.....	261
IV. La langue dans le récit de rêve à travers les albums de Slim.....	264
IV.1. La langue de rêve : traits à découvrir.....	264
IV.1.1. La langue de l'abrégé.....	264
IV.1.2. L'insolite des séquences.....	266
IV. 2. Onirisme et dualité expressive : langue/ image	271
IV. 2.1. Langue/ image à l'intérieur du récit de rêve.....	271
IV. 2.2. Des traits oniriques.....	273
V. Constituants linguistiques de l'onirisme de séquences.....	280
V.1. La dénomination affective	280
V. 2. L'embrayage onirique	289
V.2.1. Les démonstratifs	289
V. 2. 2. L'emploi des pronoms personnels.....	293
V. 2.3. Les temps verbaux.....	298
Conclusion partielle	307

CHAPITRE 2

Le jeu de l'écart dans la langue affective

Introduction partielle.....	309
I. Assimilation de l'activité artistique au jeu d'enfant.....	309
II. L'écart dans le jeu de l'art	312
III. La langue du jeu : destruction intentionnelle et emprunt affectif.....	315
III.1. Des altérations dans la langue de l'affectivité	317
III.2. L'emprunt affectif	324
IV. Le jeu de la métaphore	331
IV.1. Définition de la métaphore.....	332
IV.2. La métaphore dans la BD : jeu du signifiant et du signifié.....	333
IV.3 La métaphore dans l'argumentation.....	340
V. Le paradoxe dans la langue affective.....	344
V.1. Définition du paradoxe.....	344
V. 2. Voix polyphonique.....	348
V. 3. La langue paradoxale : heurt et contraste	351
Conclusion partielle	355

Bilan de la troisième partie.....	356
Conclusion générale	359
Bibliographie	370
Liste des figures.....	380
Tables des matières.....	387
Résumé de la thèse.....	392
Annexes	

Résumé

Dans ce travail, nous envisageons d'analyser les aspects discursifs et pragmatiques de l'affectivité dans les albums de Slim ; nous postulons que les thèmes et les images dans la BD émanent d'une vision subjective de la réalité et que dans les planches se décèlent des éléments qui relèvent d'une profonde intimité. À travers cette étude, nous montrons que l'affectivité est un moyen d'influence. En effet, les ressentis se déploient dans une visée de persuasion : les arguments affectifs fondés sur l'exploitation des composantes sociales et culturelles confèrent au discours une valeur persuasive. Dans notre travail, nous sommes partis avec l'idée que l'affectivité modifie la structure technique de la BD et perturbe la forme canonique de la langue. L'analyse du corpus choisi nous a permis d'affirmer la justesse des hypothèses avancées. Slim décrit l'Algérie, il ne le fait toutefois qu'avec un regard entièrement détaché. Des procédés linguistiques et illustratifs variés entrent en jeu pour créer l'absurde et l'irrationalité des séquences. Notre travail se divise en trois parties ; il s'agit dans la première de définir les concepts fondamentaux pour notre étude, nous explicitons par la suite, les particularités génériques du médium et ses composantes narratives. Notre analyse vise dans la deuxième partie à repérer les ruptures dans la BD de Slim, à mettre en exergue les éléments d'incohérence et de discontinuité à l'intérieur des albums. Notre objectif dans la troisième partie est de montrer les effets de l'affectivité sur la langue de la BD. Le discours se tisse d'innombrables singularités linguistiques : l'auteur met fin à l'unicité du signifié et amène une pluralité de lectures. En outre, la langue des affects se caractérise par l'incomplétude et la concision ; les propos elliptiques interpellent avec force le lecteur. À travers ses albums, Slim quitte le monde empirique avec tout ce qu'il porte de conventionnel et de figé. La recherche d'une liberté confère à la création imaginaire une large étendue : l'art se fait libérateur. Tout en exploitant les différentes théories du vaste domaine des sciences du langage, notre objectif était de montrer l'insertion de la production artistique de Slim dans le cadre culturel de son pays d'origine, de souligner les enjeux de la création face à la modernité, de donner surtout un nouvel éclairage à la problématique de l'affectivité dans le discours.

ملخص

نعتزم من خلال هذا العمل القيام بتحليل المظاهر اللغوية والبراغماتية للعاطفة داخل ألبومات الفنان الجزائري سليم، نفترض بدءاً أن المواضيع والصور هي انعكاس لمنظور ذاتي للحقيقة وأن الألواح الفنية ليست إلا تعبيراً عن عناصر دنيئة جد عميقة. نوضح من خلال هذه الدراسة أن العاطفة هي شكل أساسي للتأثير على القارئ، فبالفعل يتم التعبير عن الأحاسيس في إطار هدفه الأساسي هو الإقناع. تقوم الحجج العاطفية المرتكزة أصلاً على إستغلال مركبات اجتماعية وثقافية بإعطاء الخطاب قيمة إقناعية كبيرة. إنطلقنا خلال هذا البحث من فكرة مفادها أن للعاطفة القوة على تغيير البنية التقنية المعتادة للرسومات الكاريكاتورية وإن باستطاعتها في الوقت ذاته إحداث زعزعة للأشكال اللغوية المتعارف عليها. بالفعل أكدت

دراسة العينة العلمية صحة فرضياتنا هاته. يصف سليم الجزائر وهو لا يقوم بذلك إلا من خلال منظور منفصل تماما عن الواقع. تتداخل وسائل وأساليب لغوية وفنية عديدة لتعطي لسلسلة الصور الكاريكاتورية طابعا لاعقلانيا غير منطقي. تنقسم دراستنا الى ثلاث أقسام. نخصص الجزء الاول لتعريف وشرح المفاهيم المهمة لهذا البحث' نتطرق بعدها الى توضيح المزايا الفنية للرسومات الكاريكاتورية' لنتقل بعدها الى دراسة مركباتها القصصية. في الجزء الثاني نتطرق الى إبراز التجزئة والتمزق داخل ألبومات الفنان الجزائري. نسلط الضوء على عناصر اللاعقلانية واللاترابط الى تشمل عليها الرسومات. هدفنا في الجزء الثالث للدراسة هو إظهار التأثيرات التي تحدثها العاطفة على اللغة. يتضمن النص الخطابي المرافق للرسومات على العديد من المفردات والتراكيب اللغوية الغريبة. يضع الفنان حدا لوحدة المعنى' وهو إنما بذلك يفسح المجال لكل الفراءات المحتملة. تتميز لغة الأحاسيس بالاقتضاب وبانها غير منتهية. للعبارة المختصرة والغير منتهية قوة شديدة في مخاطبة القارئ. يدع الفنان الجزائري الواقع بكل ما يحتويه من مألوف ومن جمود' باحثا عن عوالم أخرى. إن البحث عن الحرية يعطي للأبداع الفني حدودا أوسعاً' فالن هو تحرير للمرء من ضيق القيود ومن جمودية الواقع. نعتمد في دراستنا هاته' على مجموعة نظريات مأخوذة كلها من المجال الواسع لعلوم اللغة. نهدف إلى إظهار مكانة الادعاءات الفنية للفنان سليم إضافة الى انتماءاته الثقافية الى الوطن الأم. كما نهدف أيضا إلى إيضاح مسيرة أعماله الفنية مع متطلبات العصرية والتقدم وأخيرا فإن عملنا هذا هو إضافة جديدة تنضم إلى مجموعة الدراسات المتعلقة بإشكاليات العاطفة في الخطاب

Abstract

In this study, we plan to analyze the discursive and pragmatic aspects of affectivity in the albums of Slim. we apply the themes and images in the comic come from a subjective view of reality along with the planks detect elements that are part of a deep intimacy. Through this study, we demonstrate that affectivity is a means of influence. Indeed, feelings are deployed in a persuasive sight. Emotional arguments based on the exploitation of social and cultural components give the speech its persuasive value. Into our study, we left the idea that emotions change the technical structure of comics and alter the canonical form of the language. The analysis of the selected corpus allowed us to affirm the accuracy of the advanced hypotheses. Slim described Algeria, however, he did with an entirely detached view. Various linguistic and illustrative methods come into performance to create absurdity and irrationality sequences. Our research is divided into three parts; in the first concerns to define the fundamental concepts for our study, we explain subsequently, generic features of the medium and its narrative components Our analysis aims in the second part to identify ruptures in Slim's comic, to highlight the elements of inconsistency and discontinuity within albums. Our objective in the third part is to show the effect of emotions on comics' language. The speech is woven of countless linguistic singularities: the author ends the uniqueness of the signified and brings a plurality of readings. In addition, the language of affects is characterized by incompleteness and brevity; about elliptic forcefully challenge the reader. Through his albums, Slim leaves the empirical world with everything fixed and conventional. The search based on freedom gives the imaginary creation a wide scope: the art is liberating. Albeit exploiting the different theories of the vast science of language, our aim was to show the insertion of Slim's artistic output in the cultural context of his origin country, to highlight the challenges facing the creation of modernity specially to give a new light to the problem of emotions in speech. Albeit exploiting the different theories of the vast science of language, our aim was to exhibit the insertion of Slim's artistic output in the cultural context of his origin country, to highlight the challenges facing the creation of modernity specially to give a new light to the problem of emotions in speech.

ANNEXES

Annexe 1

Biographie de Slim

Dates importantes dans la vie de MERABTENE Menouar.

La partie est une adaptation de à l'ouvrage ZELIG, (Slim le Gatt et moi .2009. Edition Dalimen).

1958 : Le père de Slim est en prison. Slim commente ce fait en disant : « quand mon père a été arrêté, nous, nous avons tout de suite été pris en charge par la famille, ma grand-mère, les frères de ma mère, qui sont venus habiter chez nous, mais on s'est retrouvés face à des difficultés nombreuses, ma mère ne travaillait pas, elle n'a jamais travaillé d'ailleurs. Il y avait une voiture, une Simca p 60, que mon père avait prise à crédit et qu'il fallait tout de suite revendre, la maison dont il fallait payer les traites... ». Pendant que son père est jeté en prison, Slim fait le grand écart entre les deux mondes, et continue à aller au lycée : « En classe, on était quatre Arabes sur quarante élèves... Essentiellement des enfants de colons et de militaires, qui ne venaient pas à la piscine du lycée parce qu'ils n'aimaient pas se baigner dans la même eau que nous... C'était assez sélectif dans le collège où j'étais. J'étais un très bon élève, j'étais fort un très bon élève en français, mais, avec l'arrestation de mon père, ça n'a pas duré, je me suis un peu laissé aller... ».

1964 : Slim s'embauche comme cinéma. Il dit de cette époque « [...] je suis toujours au lycée mais je veux le quitter, j'ai complètement lâché prise dans mes études même si je ne sais pas trop quoi faire de ma vie. Je me fais embaucher au cinéma de mon enfance comme caissier, puis comme projectionniste. Je me souviens du film « Le colosse de Rhodes » de Sergio Leone, je le connaissais par cœur, je savais quand il fallait changer les bobines, et j'adorais Neron, j'aimais voir les Romains manger du raisin, allongés. Les soirées de ramadhan, je faisais comme eux [...] ».

1965 : Slim n'arrête pas de dessiner. Il propose même des dessins aux journaux : « On avait des périodes où l'institut nous mettait en vacances. Il devait y avoir des problèmes. Souvent, durant tout un mois, j'étais entre Alger et Sidi Bel Abbès. Comme je dessinais toujours dans

mon coin, j'envoyais des trucs à Algérie Actualité qui paraissait alors le samedi avec une page de bande dessinée [...].».

En décembre 1966, se dessine une carrière, Slim est en route pour Varsovie, avant d'atterrir à Bielsko-Biata, « une petite ville très jolie et très froide en hiver, pas très loin de Katowice. En été, c'était merveilleux, c'était tout vert. J'ai travaillé avec des gens formidables, comme Nehrebevsky. Il est mort malheureusement, il avait fait Vendetta, un film couvert de prix. J'ai connu ces milieux du cinéma polonais des années soixante, les films de Wajda, j'ai même connu son acteur fétiche Andrej Cibulski [...] ».

Entre 1969 et 1972, El Moudjahid publie régulièrement de nouvelles séries des aventures de Bouzid et Zina. « Do Ré Mi Fakou » (1971). (Sid Es Sadik est horrifié par l'élection de Bouzid au poste de président de l'APC de Oued el Besbès, et tente de le corrompre avec l'aide de ses amis réactionnaires et bourgeois. Bouzid joue le jeu, va aux soirées fastueuses, mange avec eux, mais n'en pense pas moins...) « J'ai eu un petit scandale dans El Moudjahid, avec le courrier des lecteurs qui m'a pris à partie pour un dessin jugé immoral, où l'on voyait en arrière-plan une femme dire par la fenêtre à un homme en bas de l'immeuble « tu peux venir, il est parti... Mais il fallait bien un peu de provocation pour faire une BD de son temps... Même des trucs inattendus posaient problème... ».

Slim commente l'année 1969 en disant : « « L'année 1969 a été une année faste pour moi, quand même. Il y avait la publication de Zid Ya Bouzid, il y avait le PanaF, le vrai, celui qui donnait de l'espoir. Il y avait aussi les premiers pas de l'homme sur la lune, avec la chanson « Appolo mcha ou wella, ou hbibi mazal ma dja »... D'ailleurs, je me souviens on attendait les images avec des amis, j'ai vu un truc dans le ciel, une espèce de soucoupe volante ou je ne sais pas quoi. Tout le monde est sorti pour voir, en faisant des oh et des ah, il y avait un ovni dans le ciel d'Alger. »

1971 : Slim est en mission en Tchécoslovaquie : « On doit aller faire un film publicitaire avec la SN Sempac pour lancer la «Supéramine », la première poudre alimentaire algérienne pour les bébés, pas chère et équilibrée, avec de la farine de pois chiches et des graines. Un projet socialiste, comment ne pas être pour, dans un pays où les enfants avaient connu la

faim ? Je vais donc à Prague, et avec une équipe sur place, en huit jours on a réalisé un film de huit minutes, « Bouzid et la Supéramine », bonne expérience, bon souvenir.»

1973. Slim revient de Paris, il continue son curieux compagnonnage avec Sonatrach dont il intègre le département design à Arzew, pendant que Siné regagne la France. Il fait des roughs pour les huiles SH et enrichit son palmarès de rencontres avec ces personnalités exceptionnelles qu'attirait encore l'expérience algérienne : « La police de caractères de Sonatrach, c'est l'œuvre de Roberto Hamm. Je fais sa connaissance quand il est avec Waxman à la SNS. il y a de grands designers qui sont venus ici. C'étaient les nouveaux porteurs de valises, bourrées de talent...»

1974 : Slim revient à Alger, 1974 est l'année où apparaissent « Les pénuristes », avec Bouzid s'attaquant à la pénurie de femmes, toutes stockées dans les caves du méchant spéculateur... Délire, mais aussi fin en queue de poisson, peut-être parce que le journal, après son heure de gloire, connaît des turbulences. C'est la fin de l'expérience de La République, par une de ces décisions venues d'en haut, épée de Damoclès des médias publics, censée réprimer une dérive gauchiste et/ou refléter les subtils équilibres et les nouveaux rapports de force au niveau du pouvoir... Bref, une nouvelle équipe est nommée et l'arabisation du titre décrétée, laissant de facto Bouzid sans support et ses supporteurs en manque.

En 1974 toujours, des copains organisent sa première exposition personnelle à Moretti. C'est à cette occasion qu'il fait la connaissance de Faïza, étudiante en médecine, qui deviendra sa femme en 1975 et la mère de ses deux enfants, Driss et Lila. Parlant de l'année 1975, Slim avance les propos suivants : « En 1975, le ministère de l'information, tenu par Ahmed Taleb Ibrahimi demande, ou fait demander par des types qui viennent à la rédaction, une bande contre le « régime féodal de Rabat ».

1976 : Bouzid revient dans les journaux, mais sous la forme d'une bande publicitaire pour la SNTF.

1977, un projet est lancé à Paris Demain l'Afrique qui ambitionne de concurrencer Jeune Afrique, seul sur la place dans sa catégorie : « C'est comme ça que j'essaye d'imaginer un Bouzid émigré, avec son copain Koffi, un black, censé illustrer la solidarité des travailleurs émigrés. J'envoyais mes bandes à partir d'Alger, mais ça marchait un peu moins bien. Je

n'avais pas la même connivence linguistique avec les lecteurs, on me donnait des tuyaux mais je ne connaissais pas très bien cet univers... »

En 1977, Slim quitte l'ANEP pour l'ONALAIT.

1979 : La mort de Houari Boumediène et l'arrivée au pouvoir de Chadli Bendjedid. Slim va à Alexandrie, toujours avec la FAQ, enseigner les techniques du cinéma d'animation... À son retour, il rejoint l'équipe d'Algérie Actualité, avec Zouaoui Benhamadi, connu à La République, comme directeur, et Hocine Abdedou, dit Doudou comme rédacteur en chef.

1981 : la SNED, par le biais d'Abrous Outoudert, publie ses albums, Zid ya bouzid, tomes 1 et 2.

En 1982 : Slim participe à une exposition sur l'émigration à Grenoble.

En 1986 : Le festival de la bande dessinée de Bordj El Kiffan se tient lieu. L'ENAL publie Zid Ya Bouzid, tome 3 en album qui regroupera des deux premiers tomes en un seul (1986), dans le cadre de son département des publications pour la jeunesse...

1987 : Bouzid revient dans Actualité de l'émigration, l'organe officiel de l'Amicale des Algériens en Europe, à la demande de Abdelkader Djeghloul, connu à Algérie-Actualité.

Il va même y avoir la création en 1987 d'une émission de télévision « Qabsa Chemma », une émission d'humour et de dérision.

Entre 1986 et 1989 : Slim crée de nouveaux logos titres, et surtout lance La boîte à chique, comme une page de journal alternatif et autonome, plus écrit que dessiné.

De 1989 à 1992, la tournure des événements force Slim à quitter l'Algérie pour aller s'installer au Maroc. Expliquant cette décision d'aller à ce pays : « C'est à cette période que je suis parti, au Maroc, en septembre 1992 » Pourquoi le Maroc? Est-ce pour suivre l'exemple de sa tribu d'origine, les Sidi Ah Benyoub qui, chassés de leurs terres par le général Chanzy, y trouvèrent refuge? « Peut-être, c'est un destin. Nous sommes les Ouled Sidi Chanzy, mais

c'était surtout une situation de repli pas trop éloignée, et relativement simple à l'époque ». Slim trouve du travail, « Je faisais de l'illustration pour les journaux marocains ».

1999 : Slim crée Milooda pour le magazine Femmes du Maroc

2000 : retour à la bande dessinée avec l'album « Walou à l'horizon », en couleurs, éditions Tartamudo «Au départ, c'étaient des strips quotidiens commandés par L'Expression, le quotidien algérois. Elle y a paru quelques mois avant d'être interrompue. J'imagine qu'ils préféraient mettre de la pub en dernière page. Du coup, pour l'édition en album, j'ai essayé de faire en sorte qu'elle soit comprise par des lecteurs autres qu'Algériens, alors il y a beaucoup de textes, d'explications, de sous titres en français...»

2004 : retour à Alger.

Slim parle de sa rentrée au pays : « « Je rentre à Alger en 2004, de manière plus assidue. Rester en France, c'était pas évident, je voulais rentrer au pays, ça me manquait. C'est dur l'exil, je plains ceux qui ont choisi le Canada, trop loin... Le pays commençait à se calmer, rien à voir avec l'angoisse de 1993 et la suite... Et puis, ma maison m'attendait. Commencée dans les années 80, on devait y habiter en 1987, mais c'était sans compter tout ce qui a suivi... J'ai eu toutes les galères du monde pour la terminer, mais quand elle a été enfin finie, c'est moi qui n'y étais plus. Je ne l'avais jamais habitée, alors maintenant, j'en profite. On en avait tellement rêvé, de cette maison ! Et c'est à partir d'elle que je me réinstalle dans la nouvelle Algérie ».

Slim continue à vendre des dessins aux journaux de la place. Il a tenté de relancer la charmante Milooda dans un éphémère magazine féminin il fait une planche dans un quinzomadaire (Le Cap) intitulée « Avant c'était mieux », et dans d'autres feuilles périodiques, ou dans des revues.

Slim collabore à plusieurs journaux et magazines et fait des dessins de presse et des caricatures. Il habite actuellement à Alger et publie ses planches dans les colonnes du quotidien francophone algérien « Le Soir d'Algérie ».

Annexe 2 Bibliographie de Slim

L'Algérie comme si vous y étiez. Alger, Alger. Ed-diwan.2010.

Avant c'était mieux. Alger, Éditions Fakoo, 2010.

Ainterdi - Les années FIS. Lulu éditions, 2009

Walou à l'horizon : la dernière aventure de Bouzid et Zina. Nouv. éd. Alger, Dalimen, 2009.

The Wonderful World of the Whiskered. Lulu éditions, 2009

Collectif, Dessine-moi l'humour. Alger, Chihab éditions, 2006.

Walou à l'horizon : la dernière aventure de Bouzid et Zina. Cachan, Tartamudo, 2003.

BAC : La boîte à chique. Nouv. éd. Alger, ENAG éditions, 2002.

Il était une fois Rien. Nouv. éd. Alger, ENAG éditions, 2002.

Moustache et les Belgacem. Nouv. éd. Alger, ENAG éditions, 2002.

Retour d'Ahuristan. Paris, Seuil, 1997.

Le Monde merveilleux des Barbus. Toulon, Soleil productions, 1995.

BAC : La boîte à chique. Alger, ENAG éditions, 1989.

Dessins de presse. Alger, ENAG éditions, 1989.

Il était une fois Rien. ENAG éditions, 1989

Zid Ya Bouzid. Vol. 3. Alger, SNED, 1981. Contient : Taoura, taoura, taoura ; Une loubia pour un marsien naïf.

L'Affaire des "Jil". Marseille, Sun Adversiting, 1985

L'Algérie de Slim : recueil de bandes dessinées. Paris, L'Harmattan ; Saint-Martin-D'Hères, Revue « Grand-Maghreb », 1983.

Il était une fois Rien. Alger, ENAG éditions, 1983.

Zid Ya Bouzid. Vol. 2. Alger, SNED, 1981. Contient : La Grande Kechfa ; Chkoune kidnappé Zina diali ? ; Do Re Mi Fakou !

Zid Ya Bouzid. Vol. 1. Alger, SNED, 1980. Contient : Oued Side Story ; Les Pénuristes ; Il était une fois dans l'Oued ; Au train où ça va pas.

Moustache et les Belgacem. Alger, Algérie actualité, 1968.

Annexe 3 Entretiens avec Slim

Entretien 1

Conversation avec Slim

(KHELLADI, Aïssa. VIROLLE, Marie. Algérie. Littérature/Action n° 10. Avril –mai. 1997. p. 171-173).

A L/A — Tu viens de publier au Seuil un album de dessins, Retour d'Ahuristan. Est-ce qu'on peut considérer que c'est le retour de Slim, après une période de relatif effacement?

Slim — Je ne prends pas les choses de cette manière. Disons que, dans l'exil, il y a des règles à respecter, des règles qui ne sont pas les miennes mais qu'il faut accepter. Où tu t'y tiens ou bien il n'y a rien. Je ne sais pas si tu comprends.

A L/A — Mais ton dernier album date de quand?

Slim — J'en ai fait un petit l'année dernière qui a été diffusé confidentiellement. En fait, je tenais une page dans le magazine Révolution Africaine jusqu'en 1988, La boîte à chique, où je m'amusais bien toutes les semaines. Jusqu'aux émeutes d'octobre qui m'ont un peu déstabilisé. Je n'en comprenais pas à cette époque les tenants et les aboutissants. J'étais un peu givré, je me suis dit qu'il fallait faire attention : quelque chose se tramait. "Démocratie", "liberté de la presse", tout ce qui venait à la suite de ces émeutes me laissait sceptique. Je préférais regarder tout ça en spectateur. J'ai vu arriver des gens nouveaux, des plumes acerbes, des dessinateurs inconnus. J'ai fini par croire qu'il y avait une révolution et je me suis décidé alors à prendre le train, mais prudemment.

A L/A — Doit-on comprendre que Slim, pour une fois, a été dépassé par les événements?

Slim — Peut-être. Je ne sais pas. En tout cas cela a duré jusqu'en 89-90, lorsque des copains sont venus me proposer de créer le premier journal satirique algérien, El- Manchar. Je m'étais dit qu'il s'agissait d'une aubaine qu'il ne fallait pas laisser passer. Et là, lorsque je me suis rendu compte qu'on pouvait se moquer et ridiculiser les gouvernants, jusqu'au sommet de l'Etat, j'avais l'impression que je tenais ma revanche. J'avoue cependant que j'étais resté marqué par vingt-cinq ans de parti unique et de privation de liberté. Je conservais toute ma méfiance, et j'avais sans doute raison mais voilà qu'arrivèrent les islamistes.

A L/A — Restons un peu au niveau d'El Manchar. C'est tout de même une expérience extrêmement intéressante; peux-tu nous en parler?

Slim — El Manchar est né du fait que nous nous sommes retrouvés une dizaine de dessinateurs. On s'était dit il y avait des possibilités avec très peu d'argent de faire un bon journal. On a quand même été encouragés par les autorités de l'époque, notamment le cabinet du premier ministre, Hamrouche, qui nous avait reçu dans son bureau et aidé. On a reçu de l'argent, des locaux pour travailler, et quand on a paru on a continué à être chouchouté. Maintenant, avec du recul, ça ressemblait à un complot, mais un complot dans la bonne direction si je puis dire. On s'est éclaté, j'ai fait des choses fabuleuses, j'ai vu le journal se vendre à 80 000 exemplaires en une journée. 80 000, c'était là une expérience qui n'avait pas d'équivalent dans les pays arabes. La liberté absolue. Si bien que, parfois, moi, marqué par la peur du système, je faisais les choses et le soir je les regrettais en me disant que c'était peut-être trop dangereux.

A L/A — Combien de temps cette expérience a-t-elle duré?

Slim — Toute l'année 90, jusqu'en 91, y compris durant les législatives, et début 92 jusqu'à la mort de Boudiaf, vers juin. Voilà à peu près la durée de ma période, ensuite le journal a continué, peu à peu pour devenir un journal débile, un "livre pour lycéens", comme on dit. Beaucoup de copains l'ont quitté et puis les gens ont eu peur, et c'est vrai : la période est devenue difficile.

A L/A — Est-ce qu'il y a eu des problèmes de censure à El Manchar, pendant que tu y étais?

Slim — Je l'ai quitté début 92, dès l'interruption des élections législatives gagnées par le FIS. Quand les militants islamistes ont été internés, ce n'était plus vivable pour moi. Dessiner les barbus à ce moment-là, c'était prendre des risques, c'était montrer que tu étais contre eux, et donc je me suis dit : moi, je ne suis ni pour les uns ni pour les autres, finalement. On avait fait un journal satirique pour taper sur tout le monde, c'était cela la vraie démocratie, et non sur des cibles précises. Tant que les islamistes étaient reconnus sur un plan légal, il y avait pas de raison qu'eux ils jouent le jeu et que nous on ne le joue pas. Mais à partir du moment où ils ont été marginalisés et exclus, on ne pouvait plus les dessiner. Les dessiner c'était les ridiculiser, c'était leur rentrer dedans, c'était se montrer leur ennemi. Dès lors, je ne voulais pas ça, parce que je sais que c'est une peste et donc j'ai pris du recul, je n'ai plus voulu intervenir nulle part.

A L/A — On peut dire que la "traversée du désert" a commencé à ce moment-là pour toi? Qu'as-tu fait pendant tout ce temps?

Slim — Je suis parti au Maroc, j'ai fait n'importe quoi, beaucoup de trucs libres, de la publicité, des choses et d'autres. Puis j'ai commencé à avoir des remords, me disant, quand même avec tout ce qui se passait, avec toutes ces tueries, toutes ces exactions, il fallait prendre position, ne pas rester les bras croisés. J'ai commencé à faire ma série sur les Barbus. Je me trouvais encore au Maroc lorsque j'ai entamé le travail, en 1994. J'avais l'intention de m'établir en France, je voulais y aller avec quelque chose. Je suis arrivé en janvier 95 avec un album, *Le monde merveilleux des barbus* que j'ai donné à un petit éditeur, voilà.

AL/A — *Le monde merveilleux des barbus*, quel titre! Et qu'est-ce qui s'est passé autour de cet album?

Slim — Il a été fait un petit peu à la va vite, avec quelqu'un qui n'a pas pris tout le soin que je pensais trouver auprès d'un éditeur et qui a créé un produit qui n'était pas tel que je le voulais. Ensuite, il a voulu en faire un produit soi-disant explosif pour le vendre, et il a commencé à me raconter des salades.

A L/A — Donc, on peut considérer que la première tentative de Slim en France a été un échec, du point de vue de l'édition; ce n'est pourtant pas le premier album que tu publies en France ?

Slim — J'avais déjà publié mais le problème de cet album c'était l'ambiguïté entre faire sa promotion et en même temps ne pas faire trop de promotion parce que c'est un boomerang qui revenait vers moi, donc on ne sait pas exactement ce qu'on veut : ou on fait quelque chose et on assume jusqu'au bout, ou bien on ne fait rien et on se cache, on attend. Alors voilà, c'est ça qui s'est passé. En plus, si tu veux, moi, quand je suis arrivé en France, je ne connaissais pas les règles du jeu : qu'il fallait en parler, promouvoir... Moi, j'étais parti sur le truc d'Alger : un produit, il se vend, les gens l'achètent! Ici, les gens si on ne leur dit pas d'acheter ils n'achètent pas.

A L/A — Ça, c'est pas mal.

Slim — Et puis, je l'avais fait avec un éditeur algérien qui n'avait pas d'envergure et qui avait fait ça d'une manière un peu brouillonne. Si bien que dans des endroits où les gens le demandaient, il n'y était pas. On voulait faire des signatures dans un endroit, il ne l'envoyait pas, etc., etc.

AL/A — Que s'est-il passé pour toi, après cet échec?

Slim — Il s'est posé le problème qu'il fallait penser à des produits susceptibles d'intéresser les gens ici. Il fallait être, j'allais dire un petit peu universaliste, pas trop. C'est apparu pas comme une difficulté mais comme une deuxième épreuve, parce qu'on arrive à un certain âge... Il fallait à nouveau scanner les gens et l'entourage, le potentiel des lecteurs et aussi tout un marché à explorer, tout un monde, ce n'est pas facile. On a beau se dire qu'on connaît la langue française, elle garde toujours des ambiguïtés; elle a des tournures, les gens parlent d'une manière, il y a des populations qui ont leur langage, il y a des choses qui sont exclues, ça il faut le connaître.

A L/A — Tu voulais t'adresser aux Français, au marché français?

Slim — Je voulais m'adresser à ceux qui voulaient mon produit. Je visais un peu tout le monde. Je sais que j'avais quand même une partie de la population, la communauté maghrébine, qui était plus ou moins acquise parce qu'elle me connaissait, même de loin. Je me suis dit aussi : il faut maintenant changer carrément le regard et ne garder que les choses qui marchent.

A L/A — Mais, concrètement, qu'as-tu fait? Un autre album?

Slim — Alors concrètement qu'est-ce que j'ai fait? Tu sais que je collabore avec des journaux. Je collabore depuis janvier 95 jusqu'à l'heure actuelle avec L'Humanité. Un dessin par jour, ce n'est pas rien. J'ai accepté ça, c'est exténuant mais c'est un bon exercice, une bonne école. Je n'ai jamais autant travaillé que depuis deux ans. Au Maroc, j'étais en vacances. Mais ici, je dessine, pratiquement je fais dix à vingt dessins par jour. Ça me permet d'approcher et puis de voir comment. Maintenant, je commence à saisir, à décoder ce qu'il faut faire et ce qu'il ne faut pas. On arrive à Ahuristan.

A L/A — Parlons de cet album, paru au Seuil.

Slim — C'est un album test. On a fait un bon travail avec la maquettiste : moi je l'ai assistée, je lui ai donné des petits tuyaux, comment faire ça et ça. Alors on a fait exprès de prendre pour thème la monstrosité du crime, ce qui se passe en Algérie, les intellectuels, les artistes, un peu le social pour donner un climat et c'est ça qui marche actuellement. Je trouve que cet album est très abordable sur le plan de son coût. 45 F, c'est fabuleux, tout le monde peut l'acheter sans problème.

A L/A — Et comment t'es venue l'idée de cet album?

Slim — A partir du matériau que j'avais accumulé. Au départ, c'était uniquement scanner, scanner les gens, travailler et stocker des choses et peut-être penser à préparer une sélection de dessins pour mes lecteurs de L'Humanité. Puis Reporters sans frontières voulait réaliser un projet : voilà, on a envie de faire quelque chose sur l'Algérie avec des dessins à toi, es-tu d'accord? J'ai dit oui, je vais vous faire une série, une proposition. Après, ils ont vu, ils ont fait une sélection et ils ont demandé à Guy Bedos de faire une préface. Le produit a ensuite atterri au Seuil où j'ai été bien reçu.

A L/A — Quel est finalement le thème de cet album, est-ce qu'il y a un thème, est-ce qu'on peut dire qu'il y a un thème nouveau par rapport à tes anciens thèmes qui sont plutôt sociaux?

Slim — Humour noir. L'Algérie vue d'un point de vue autre que celui de l'écriture, le point de vue d'un dessinateur, où l'on peut sourire, rire ou réfléchir à partir des situations d'horreur : des gens avec les têtes coupées, on arrive à en rire. C'est comme ça, je crois, que l'homme est ainsi fait. Des situations extrêmement dramatiques, ça peut faire rire.

A L/A — Et Slim que pense-t-il de la situation en Algérie, d'abord de la situation générale, sur le plan politique?

Slim — Ce que j'en pense, c'est que nous sommes des fourmis et que, comme les fourmis, nous vivons notre train de vie normal. Du jour au lendemain, il y a le pied d'un géant qui donne un coup de pied dans la fourmilière et on est déstabilisé; certains meurent, d'autres partent ailleurs, d'autres encore se cachent. Et on est là, on attend que la terre se re-stabilise pour se retrouver, mais c'est une situation tellement complexe que moi, ce qui m'étonne jusqu'à présent quand je discute avec des décideurs (on peut essayer d'appeler ça comme ça, des types dont la politique est le métier), ils n'ont rien à dire, ils ne savent même pas par où prendre le commencement de la fin. C'est comme le virus du sida, tu cherches à attraper la tête et il n'y a rien. Donc on le laisse bouger jusqu'au moment où ça va s'arrêter tout seul, ou peut-être pas, mais ça ce n'est pas mon problème, je ne suis pas quelqu'un qui peut apporter une solution, je n'en ai pas, moi je subis les choses

A L/A — Mais tu n'as pas perdu ton humour en tout cas, cet album le prouve, ton travail le prouve.

Slim — C'est pas de l'humour vraiment, je suis un peu aigri. Aigri, oui, parce que j'avais l'habitude de rire systématiquement de tout, et là, maintenant, quand je vois qu'il n'y a rien à l'horizon, j'en ai marre, ça ne mène à rien. Mais ça c'est moi, c'est entre moi et moi,

A L/A — Pourtant on ne sent pas cette aigreur dans tes dessins, comment se fait-il? On sent peut-être une amertume, une certaine amertume. Mais elle est esthétiquement bien récupérée; elle ne nuit pas en tout cas à la qualité de ton humour.

Slim — Oui, parce que si tu veux l'humour c'est quelque chose qui est un acquis. C'est comme quelqu'un qui fabrique des pizzas et qui a une dextérité dans la patte. Nous, c'est un mécanisme que nous possédons. Bien sûr, on peut puiser toujours des choses sur l'essentiel. Tant qu'il reste c'est bon mais peut-être arrive le jour où ça se tarit. Je sens que j'ai besoin de rentrer en Algérie pour me faire une espèce de mi-temps, ça j'en ai besoin.

A L/A — Tu prévois de rentrer en Algérie?

Slim - Oui, bien sûr, de rentrer faire un tour.

A L/A — Qu'est-ce que tu penses de ce qu'on peut appeler la nouvelle vague des dessinateurs algériens?

Slim — Je pense qu'elle était attendue, ce sont des jeunes dessinateurs qui n'ont pas eu la chance que j'ai eue moi et qui, en même temps, on eu la chance que je n'ai pas eue. Je m'explique : j'ai eu 19-20 ans dans un pays qui s'appelait l'Algérie et qui s'ouvrait à tout, qui donnait des bourses à droite à gauche, un pays où il n'y avait jamais de chômage, où tout le monde était heureux, les gens allaient et revenaient faire des études, faire des choses, avaient des projets... J'ai vécu dans ce pays-là. J'étais heureux, sauf qu'en matière de liberté, c'était autre chose. C'était impensable de faire ce que ces jeunes peuvent faire aujourd'hui. Nous, on pouvait tout juste faire de la B.D. et encore! Il nous fallait parler des "autres", critiquer les "autres". C'était aussi une manière d'aller tout doucement, de créer des brèches, de se faire une petite place, tandis que les jeunes de maintenant eux sont arrivés direct à la liberté, si bien que, parfois, ça a même dépassé la liberté, c'est devenu de l'insulte. Il y a des balises

qui n'ont pas été mises. Mais je reconnais qu'ils ont connu des drames moraux, puisque certains des dessinateurs ont été assassinés.

A L/A — Par exemple?

Slim — Brahim, qui a été kidnappé devant ses enfants, égorgé : on lui a mis des dessins dans la bouche et on l'a ramené devant chez lui, ça c'est terrible, c'est un jeune. Et Dhorbane le pauvre, c'était un type très très sensible, très fort, qui est mort dans la bombe de février 96, auquel je dédie ce livre, l'album que je viens de sortir. Voilà des choses avec lesquelles on ne rit pas, c'est très difficile et en même temps il faut en parler parce qu'il faut dépasser tout ça.

A L/A — Peut-on dire que ton travail, entre autres, a permis à cette liberté des dessinateurs d'advenir?

Slim — Je pense que j'ai dû faire école. Souvent, je me suis retourné sur ma trajectoire et je me sentais seul, j'étais solitaire, il n'y avait personne qui voulait faire des choses avec moi. Personne n'osait, et donc j'étais malheureux. Et après, quand il y a eu l'éclosion de cette jeunesse, c'était comme une satisfaction, et en même temps une peur parce que je n'y croyais pas comme je l'expliquais tout à l'heure. Non, ce n'était pas normal, c'était louche. Notre expérience, elle est un peu trop unique dans le monde arabe.

A L/A — Question piège maintenant, pour voir si tu es aigri ou pas : raconte-nous une blague, Slim.

Slim — Une blague? Moi je suis quelqu'un qui dessine, je raconte des choses avec des dessins, donc je ne sais pas te raconter un dessin. Par contre, je vais te raconter une anecdote que j'ai vécue dans un train entre Oran et Alger. J'allais à Alger parce que je ne suis pas d'Alger, je suis de Bel-Abbès. Nous étions huit voyageurs dans un compartiment. Un barbu dit : "Voilà, vous vous rendez compte, et dire qu'il y a des types, des voleurs, plein, ces temps-ci." Ensuite, il s'est mis à raconter qu'un bonhomme, dans les années soixante, avait offert de la bouffe aux gens qui étaient assis dans un train, à côté de lui, et dans cette bouffe il y avait du somnifère. Tout le monde s'est mis à dormir après en avoir goûté. Et le voleur les a détroussés, et à la gare d'après, il est descendu et a disparu. Nous avons tous hoché la tête quand le barbu eut terminé son récit. Et que fit le barbu alors? Il sortit du pain d'un sac et offrit de le partager avec nous. Personne n'a voulu en prendre. On voyait très bien que c'était du pain normal, pourtant, mais tout le monde refusa d'y toucher. C'était de l'humour mais les gens ne s'en rendaient pas compte. Voilà, c'est pas une blague, mais c'est symbolique.

A L/A — Est-ce que Zina a un avenir, parce que moi elle me manque?

Slim — Non seulement Zina a un avenir, mais Bouzid aussi. Je vais te dire une chose, les deux ont un avenir parce que je suis en train de gamberger sur un scénario où il est question de la révolte de deux personnages de B.D. qui ont été abandonnés en Algérie par leur auteur. Lui, c'est moi, il est parti et les a laissés là-bas, eux veulent le suivre. Le problème, c'est les papiers, ils n'ont pas de papiers, mais comme le dessinateur peut les leur dessiner, il les fait venir. Il trouve des combines. Ils viennent ici mais ils ont des problèmes parce qu'il ne faudrait pas qu'ils restent trop longtemps : le certificat d'hébergement, le Front national, etc.

Et Zina, elle va s'habiller, elle va mettre des jupes culottes, des trucs.... en attendant de redescendre au bled, bien sûr. Voilà ma prochaine histoire.

A L/A — C'est au lecteur de conclure si tu es aigri ou pas.

Slim — Oui c'est toujours le lecteur qui a le dernier mot.

Entretien 2

L'auteur de bande dessinée Slim traque l'authentique humour algérien

Par Mohand Ouali pour Magharebia à Alger — 30/07/10

Slim, de son vrai nom Menouar Merabtene, est le plus célèbre dessinateur algérien. Ses personnages les plus connus – Bouzid, Zina et Gatt M'digouti – sont connus de chaque Algérien. L'humour dans ses bandes dessinées s'exprime dans la langue de tous les Algériens, un mélange de français, d'arabe parlé et d'amazigh.

L'humour de Slim vise le sens de l'humour des lecteurs par les traits de la société algérienne et de son évolution. Magharebia a pu le rencontrer, entre deux albums, pour parler de sa vie de dessinateur.

Magharebia : Dessinateur de bandes dessinées, pour l'époque, ce n'était pas un métier. D'abord, quelle mouche vous a piqué de choisir un tel destin, et comment votre entourage, notamment familial, a-t-il réagi ?

Menouar Merabtene : Depuis tout petit je dessinais. Surtout sur les marges de mes cahiers. Je dessinais tout le temps et de tout temps j'avais l'esprit ailleurs. A tel point que je n'ai jamais rien compris aux maths mais je savais dessiner un train électrique que mes parents ne pouvaient pas me payer. Je n'ai jamais pensé qu'un jour j'allais en faire un métier. Mon entourage familial savait bien que j'avais des prédispositions à aimer raconter des choses à mon entourage, donc il ne s'y est jamais opposé.

Magharebia : Votre première BD, c'était "Moustache et les frères Belgacem", sur le thème de la bataille d'Alger. Le sens de l'humour qui fera votre succès plus tard n'était pas politiquement très correct dans le contexte. Comment cela a-t-il été accueilli ?

Merabtene : C'était l'astuce. Raconter une période de la bataille d'Alger avec un regard biaisé, désacraliser les "moudjahidines". La BD avait été acceptée telle quelle par tout le monde, c'était déjà un test. On pouvait aller encore plus loin.

Magharebia : Slim est-il né à Oued Besbes ? Bouzid est-il le nom de votre père ? Zina était-elle votre copine de jeunesse ? Aviez-vous un chat, si oui, était-il noir et s'appelait-il "m'digouti" ?

Merabtene : Je suis né dans une gare désaffectée dans la banlieue d'un village, Sidi ali Benyoub. Bouzid est peut être l'un des amis de mon père qui nous rendaient visite et sirotaient du thé à la menthe en racontant des blagues désopilantes. Zina est un clin d'oeil à la femme voilée intelligente et cultivée qui a rejoint Bouzid dans son action. De tout temps nous avions des chats. Celui de Bouzid était un "gatt m'digouti" parce qu'il partageait les angoisses et les préoccupations de son maître.

Magharebia : Bouzid, votre personnage phare, a marqué le paysage culturel des années 1970 et 1980, notamment à travers l'hebdomadaire Algérie Actualité. Un personnage assez subversif, puisqu'il dénonce les conditions de vie des Algériens, dans un journal public qui n'existe plus. Cela n'a pas dû être de tout repos, aussi bien pour vous que pour votre rédacteur en chef.

Merabtene : Et pourtant, rares étaient les fois où le rédacteur me demandait de rectifier une bulle ou une situation. Je crois que parce qu'il s'agissait d'une BD, les choses étaient admises. Souvenons-nous : Bouzid et son ami Amzian buvaient du "Leben 33" et personne ne trouvait rien à redire. Bouzid donnait des petits "bisous" à sa dulcinée, kif-kif, tout le monde trouvait ça normal. Zina dans ma saga fuyait un prétendant imposé par sa famille pour s'acoquiner avec un bouseux du nom de Bouzid et vivre avec lui sans se marier. Il fallait le faire à cette époque ! Seule la magie de la BD pouvait imposer des scènes pareilles. Même le cinéma algérien n'a pas été aussi loin que moi dans les rapports homme/femme. Il faut souligner aussi une chose : ma BD paraissait dans un journal gouvernemental "sérieux", c'était une petite bouffée d'oxygène pour le lecteur de l'époque.

Magharebia : Vous avez signé des dessins publicitaires pour de grandes entreprises. Que vous a apporté une telle expérience ?

Merabtene : Je peux me considérer comme un des premiers créatifs en matière de publicité dans les années 1970 et 1980. Je me suis beaucoup amusé avec les mots et les graphismes. Beaucoup de logo-types pour des entreprises nationales sont encore là pour me rappeler cette belle époque. J'avais deux amours : la BD et le design industriel (grâce à Sid Ahmed Ghozali, qui m'avait envoyé côtoyer le grand dessinateur Siné qui s'occupait de design industriel pour Sonatrach en 1972).

Magharebia : Vous avez aussi travaillé dans l'animation, mais ce fut un essai sans lendemain. Pourquoi ?

Merabtene : Des dessins animés, j'en ai fait plusieurs, mais je me suis rendu compte que ce n'était pas le pays où il fallait en faire. Il fallait aller vite via des médias porteurs comme la presse. Je ne regrette pas. Les jeunes maintenant, avec l'avènement de la conception de films animés assistée par ordinateurs, ne savent pas à quoi ils ont échappé. Maintenant, on peut faire des films pro avec un simple PC - ce qui n'était pas le cas à mon époque, où il fallait tout faire au crayon, où pour faire 5 minutes d'animation on mettait 6 mois.

Magharebia : A ma connaissance votre œuvre n'a pas été traduite en arabe, en Algérie. Pour quelles raisons ? Verra-t-on un jour un Bouzid et Zina sur écran ?

Merabtene : Seules quelques BD publicitaires ont été traduites en arabe - et je me souviens de celles qui vantaient certains gâteaux de la Sempac dans des strips qui étaient présentés de haut vers le bas pour éviter les problèmes de lecture de droite à gauche pour des images qui avaient été dessinées pour être lues de gauche à droite. Bouzid et Zina sur écran, en voilà une idée qu'elle est bonne ! J'attends le jour où un producteur audacieux se lancera dans l'aventure. Il ne regrettera pas. Des jeunes ont déjà réalisé lors du dernier FIBDA (festival de la BD en octobre 2009) un film animé (avec de la pâte à modeler) en se basant sur une planche de moi extraite de "Il était une fois Rien" [Le charmeur de serpent à qui on avait promis un logement]. Une réussite totale - à suivre...

Magharebia : Vous avez travaillé à El Manchar, le premier hebdo satirique algérien, malheureusement disparu. Racontez-nous cette expérience très particulière dans le paysage médiatique national.

Merabtene : Raconter El Manchar demanderait au minimum un ouvrage entier. Il y a tellement de choses à dire dessus. Le collectif qui l'a conçu, les anecdotes, la période faste où il y avait une vraie liberté d'expression, mais c'est déjà loin tout ça, la récréation a duré 3 ans. Des collègues ont essayé de faire l'équivalent mais l'époque que nous vivons ne s'y prête pas - "Allah ghaleb" comme on dit lors de la distribution des Oscars.

Magharebia : Les islamistes n'ont pas échappé à votre trait de plume. Quelles réactions cela a-t-il provoqué et comment avez-vous vécu la montée l'islamisme durant la décennie 1990 ?

Merabtene : C'est une époque douloureuse dans l'histoire de notre pays. Il vaut mieux ne plus y penser et l'oublier.

Magharebia : Votre travail vous a conféré une renommée internationale. Comment apprécie-t-on l'humour algérien et comment perçoit-on l'Algérie à travers votre œuvre ?

Merabtene : Je dis toujours aux étrangers que mes BD sont faites pour les miens. Ceux qui veulent les lire devront s'équiper de décodeurs (comme Canal+) pour comprendre les mots et leur saveur. Quand j'ai commencé à travailler pour le grand journal L'Humanité à Paris, je connaissais déjà les mécanismes des médias dans le Parti Unique, donc je savais comment réagir devant une situation donnée. Je me sentais comme un poisson dans l'eau !

Magharebia : Au Maroc vous avez même cloné notre "Zina" nationale. Comment le lecteur marocain, et plus généralement maghrébin, accueille-t-il votre art ?

Merabtene : Au Maroc j'ai créé une Zina locale que j'ai appelé "Milooda" qui a fait le bonheur des lectrices de Femmes du Maroc. Je suis d'ailleurs en train de réfléchir à la remettre au goût de chez nous. Les Marocains ont beaucoup d'humour et ont vite accroché - Wa'kha sidi !

Magharebia : Vous êtes un auteur prolifique. Mais le métier de dessinateur de presse ne vous manque-t-il pas ?

Merabtene : Ce métier est difficile. Surtout quand il s'agit de faire un dessin quotidien. Souvent j'ai toujours rêvé d'avoir pas loin de chez moi un magasin qui vendrait des idées toutes faites. "Bonjour. Que voulez-vous ?" - "Je veux 3 idées s'il vous plaît" - "Voilà ! Ce sera tout ?" - "Oui merci !". Hélas, ça n'existe pas.

Magharebia : Pour quelles raisons à votre avis y a-t-il peu de jeunes bédéistes en Algérie, alors que l'on trouve d'excellents caricaturistes ?

Merabtene : On ne peut pas dire d'emblée qu'il y a peu de bédéistes. D'abord il doit y en avoir beaucoup qui font ça chez eux. Il faut leur tendre une perche et montrer leur travail dans un magazine à créer, ou sur Internet, c'est la seule façon de les débusquer.

Il y a une grosse différence entre la BD et le dessin de presse - Dans la BD il y a un récit et des personnages en action - dans le dessin de presse, c'est autre chose : c'est la spontanéité, un concentré d'idées et une situation donnée- le tout en un éclair.

Magharebia : Y a-t-il un avenir pour la bande dessinée hors de la presse en Algérie ?

Merabtene : Je crois qu'elle existera, inchallah, dans peu de temps, mais elle aura besoin de la presse pour s'imposer dans le quotidien. **Magharebia :** Les projets immédiats de Slim ?

Merabtene : Je compte publier un bel album en couleur probablement à la rentrée prochaine : "Avant c'était mieux", une compilation de planches en couleur sur plusieurs thèmes. Ce sera très bien, je le sens. Je pense aussi à un livre sur l'histoire de l'Algérie racontée par Bouzid et qui se démarquerait des schémas classiques. Le premier tome démarrerait vers l'an 240 avant JC.

Annexe 4

Planches du corpus

WEEK-END

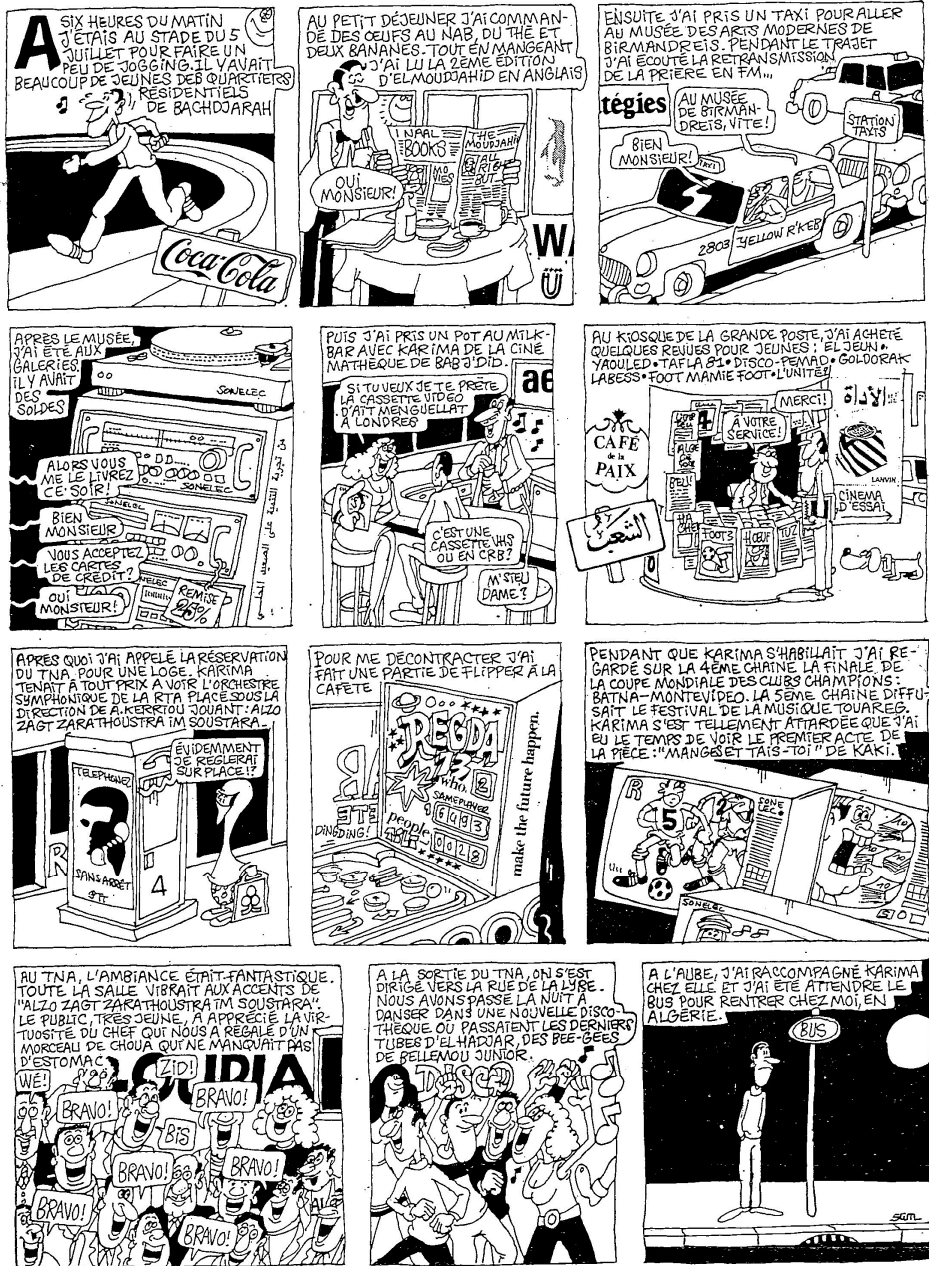


Planche 1. Il était une fois rien. « Week-end ». p.7

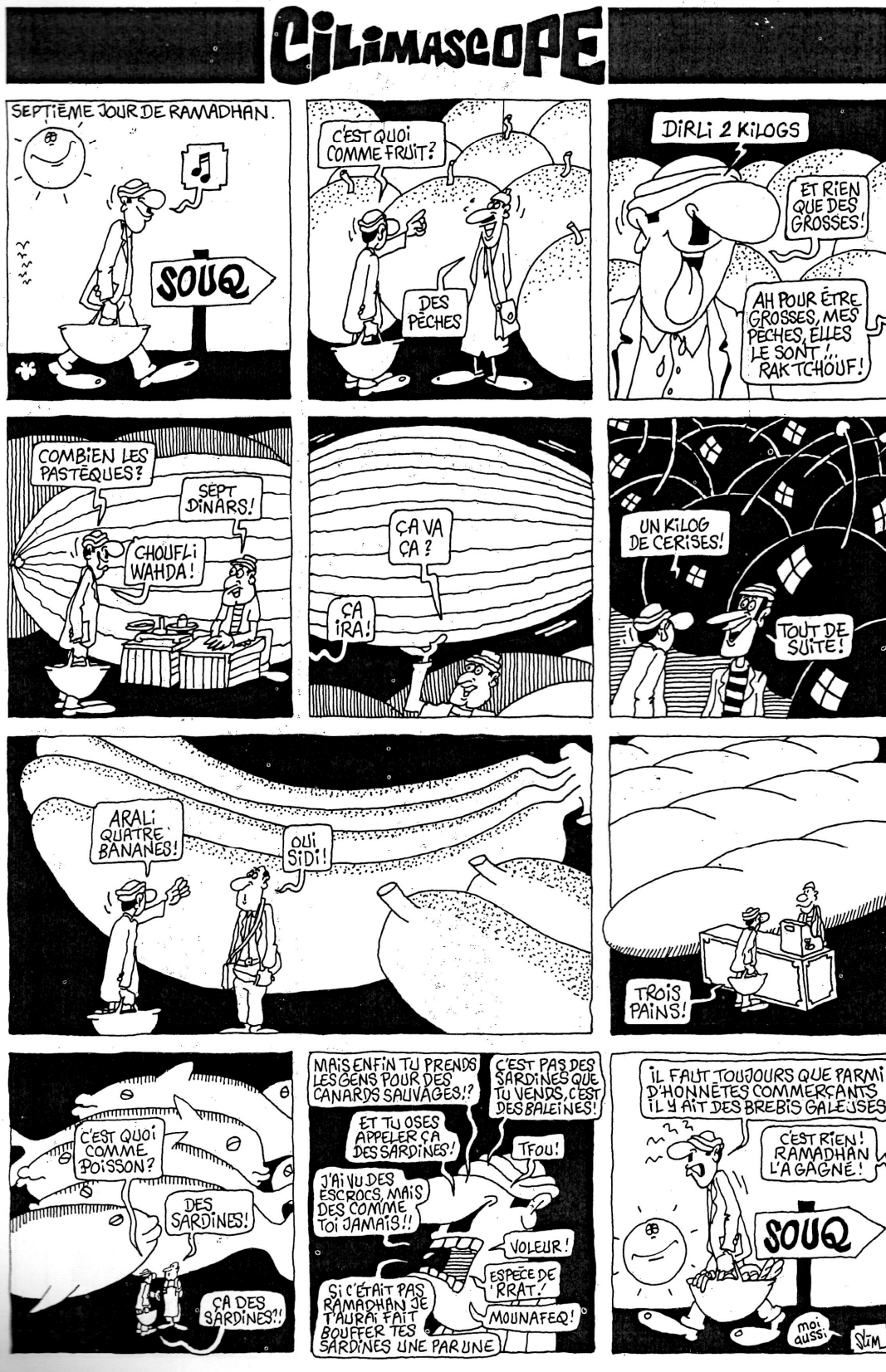


Planche 2 Il était une fois rien. «cilimascope ». p.10



Planche3. Il était une fois rien. «Oukacha et ses petits billets de 500». p.19.

AMMI CMAC



Planche 4. Il était une fois rien. « Ammi Cmac ». p.27

ESPAÑA 82

LE MATCH ALLER NIGÉRIA-ALGÉRIE AVAIT ÉTÉ HOULEUX ET S'ÉTAIT SOLDÉ PAR LA VICTOIRE DES LOCAUX: 2 A0. L'ALGÉRIE AVAIT PERDU ET LE PEUPLE AVAIT ÉTÉ SAGNE PAR LE MÉCONTENTEMENT.



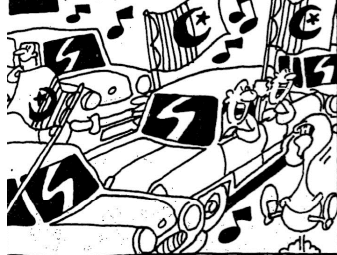
LE RETOUR S'ANNONÇAIT ANGOISSANT, LE PEUPLE COMMENÇAIT À AVOIR DES FRISSONS DANS LE DOS. ET SI L'ALGÉRIE ÉTAIT ÉLIMINÉE ?



MAIS GRÂCE AU TANDEM BENSOUALA-MADJER-BELLOUMI, LES ALGÉRIENS ÉCRASERENT L'ÉQUIPE ADVERSE: 9 A0.



LE PEUPLE N'EN REVENAIT PAS ENFIN LE VIEUX RÊVE QUI SE RÉALISE: L'ALGÉRIE AU MONDIAL.



LE TIRAGE AU SORT N'AVAIT PAS GÂTÉ NOTRE ÉQUIPE NATIONALE. ELLE DEVAIT RENCONTRER LE BRÉSIL, LA HOLLANDE ET L'ITALIE.



LE PEUPLE FAISAIT LA MOUE. MAIS LE FAIT DE VOIR QUE SON ÉQUIPE-CHÈRE ALLAIT AFFRONTER D'AUSSI GRANDS CLUBS LE PEUPLE GONFLAIT SA POITRINE DE FIERTÉ.



LA PREMIÈRE RENCONTRE SE CARACTÉRISA PAR UN JEU DUR BASE SUR LES AILES MAIS GRÂCE AU TANDEM MADJER BENSOUALA-BELLOUMI, L'E.N. SE QUALIFIA AUX DÉPENS DU BRÉSIL.



LE PEUPLE NE CRUT PAS SES YEUX. L'ALGÉRIE VENAIT DE SE QUALIFIER POUR LE SECOND TOUR. ET PETIT À PETIT, DE VICTOIRE EN VICTOIRE NOTRE PAYS SE RETROUVA FINALISTE.



QUOI? L'ALGÉRIE EN FINALE! MAIS C'EST TROP! LE PEUPLE CONTENAIT DIFFICILEMENT SA JOIE LÉGITIME ET PROFONDE.



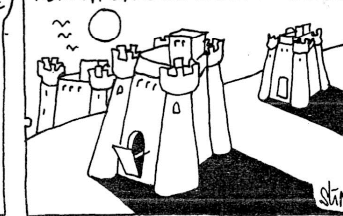
LA FINALE SE JOUA CONTRE L'ARGENTINE. LE MATCH FUT TRÈS ÂPRE. L'ARBITRE DE LA RENCONTRE P. LAKARNHE (INDE) ÉTAIT INTRANSIGEANT.



LA PARTIE ALLAIT SE TERMINER SUR UN SCORE VIERGE LORSQU'À LA 88ÈME MINUTE SUR UNE ACTION PERSONNELLE DE MADJER ET UN DRIBBLE DE BELLOUMI, LOPEZ MARQUA CONTRE SON CAMP. WOAW... L'ALGÉRIE SE RETROUVAIT CHAMPION ET EMPORCHAIT LE TROPHÉE.



LE PEUPLE RECONNAISSANT SE COTISA ET FIT CONSTRUIRE À CHACUN DES JOUEURS DE L'ÉQUIPE UN CHÂTEAU DANS LE PAYS MÊME QUI ABRITA LA COUPE DU MONDE 82.



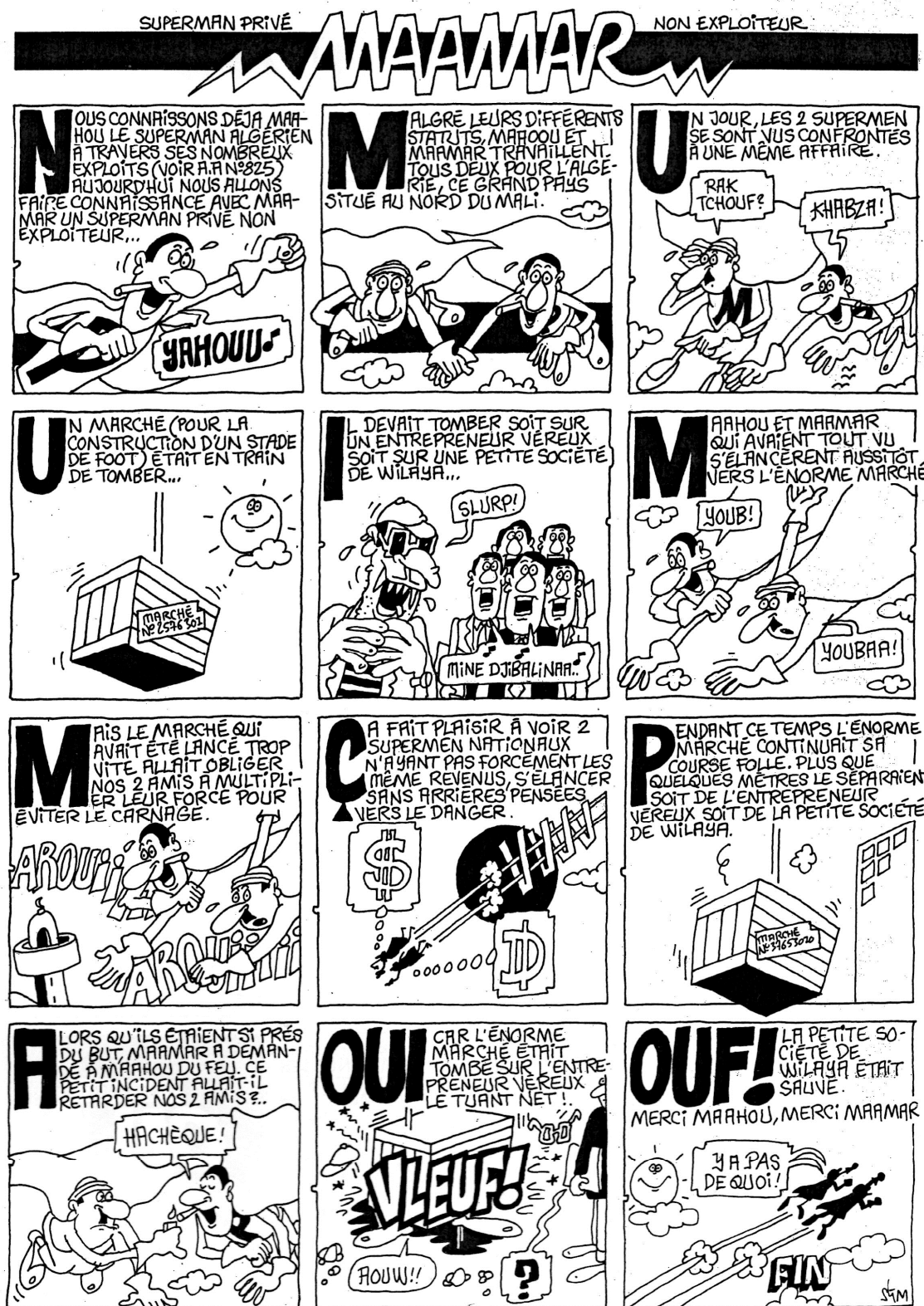


Planche 6. *Il était une fois rien.* « Superman Maamar non exploiteur ». p.41

LA GRANDE KECHEFA



Planche 7. Zid ya bouzid vol.3 « La grande kachfa ». p.5



Planche 8. Zid ya bouzid vol.3 « La grande kachfa ». p.8







Planche 11. Walou à l'horizon. p.14

Annexe 1

Termes de la BD

Glossaire rédigé en 2011 par l'équipe de Château Brignon (Caroline Jurado et Jérôme Muzard), l'auteur de BD Sandrine Revel ainsi qu'Isabelle Depaire, alors conseillère pédagogique en Arts visuels. Version actualisée en mars 2014. Source principale : Thierry GROENSTEEN in « La bande dessinée mode d'emploi » éd. Les impressions nouvelles

Album : livre contenant une bande dessinée.

Bédéphile: lecteur passionné de bande dessinée.

Bleu: épreuve tirée au format de parution, où le dessin est reproduit dans un ton très pâle (souvent bleu). La mise en couleur est traditionnellement réalisée, non par sur la planche originale, mais sur cette épreuve.

Bulle (ou ballon, ou phylactère): Espace délimité par un trait, qui renferme les paroles que prononcent les personnages.

Cadrage: Choix d'un angle de vue et du plan définissant la grosseur du sujet dans la case (gros plan, plan moyen, plan large, etc.).

Cartoon: Désigne à la fois le dessin d'humour, la bande dessinée (cartoon strip) et le dessin animé (animated cartoon). Les auteurs sont des cartoonists.

Case (ou vignette): Unité de base de la narration en bande dessinée, elle consiste en un dessin encadré, généralement isolé par du blanc, et comprenant ou non des inscriptions verbales (bulle ou récitatif).

Coloriste: Assistant(e) spécialisé(e) dans la mise en couleurs des bandes dessinées, sur une épreuve d'imprimerie appelée « bleu », ou sur ordinateur.

Comic book: Aux États-Unis, fascicule de bande dessinée proposant un épisode complet ou un chapitre d'une « saga » plus longue. Le comic book est un produit de presse, à périodicité régulière.

Comic strip: Aux États-Unis, bandes dessinées paraissant dans la presse quotidienne. En semaine, elles se composent d'une seule bande, en noir et blanc (daily strip), tandis qu'elles bénéficient le dimanche d'un espace plus important, en couleur (sunday page).

Crayonné: Etat de la planche avant encrage. Le dessinateur exécute d'abord ses dessins au crayon, les précisant et les corrigeant jusqu'à ce qu'il en soit satisfait. Il les repasse ensuite à l'encre de Chine.

Découpage: Distribution du scénario dans une suite de cases qui forment une séquence narrative. Le découpage détermine le contenu de chaque image.

Fanzine: Publication réalisée bénévolement par des amateurs. Les fanzines informent sur la bande dessinée et publient des auteurs débutants.

Illustré: Abréviation de journal illustré (sous entendu : pour la jeunesse). Terme longtemps appliqué en France, faute d'un meilleur, aux magazines de bande dessinée.

Lettrage: Forme des lettres composant le texte placé dans les bulles ou les récitatifs. Action de tracer ces lettres, à la plume ou au rotring.

Manga: Nom donné, au Japon, à la bande dessinée, mais aussi au dessin d'humour et aux films d'animation. Le terme signifie à peu près : image grotesque, dérisoire. Les auteurs de mangas sont des *mangaka*. La bande dessinée coréenne se dit *manwa*.

Mise en page: Organisation des cases dans la planche. Définit la forme, la superficie et l'emplacement de chacun des cadres.

Multicadre: Espace compartimenté d'une planche de bande dessinée.

Onomatopée: Assemblage de lettres imitant un bruit, un son.

Planche: Nom donné à une page de bande dessinée. La planche originale est la feuille sur laquelle a travaillé le dessinateur.

Récitatif : Espace encadré accueillant un commentaire sur l'action ou une intervention du narrateur. Ce texte même.

Scénariste: Personne qui imagine l'histoire, et qui fournit au dessinateur le découpage ainsi que les dialogues. Le dessinateur peut être son propre scénariste.

Séquence: Suite d'images sémantiquement corrélées et conduisant un récit.

Strip : Bande horizontale composée d'une ou de plusieurs cases. Le strip peut être une unité autonome (voir *comic strip*) ou un « étage » au sein de la planche.

Superhéros: Personnage positif doué de pouvoirs supranaturels (ou auquel ses adversaires prêtent une dimension surhumaine).

Annexe 2

Extraits d'ouvrages théoriques sur la BD

Extrait 1

Sur la question : *La bande dessinée est-elle un genre littéraire*, Frédéric pomier écrit (Lire la BD, p.71) :

Dans une intention louable, certains ont cru bon de définir la bande dessinée comme un genre littéraire. Premier écueil, cette notion reste souvent très floue en elle-même. Dans ce genre de typologie, l'approximation le dispute au normatif; s'y mêlent allégrement registre, mode d'énonciation, convergence des thèmes. Admettons cependant, bon gré mal gré, cette opportune grille de lecture. Que constate-t-on? Que la bande dessinée est capable, pour le meilleur et pour le pire, de prendre en charge la quasi- totalité des genres communément répertoriés. Du genre autobiographique au comique en passant par le didactique, le dramatique, l'épique, le merveilleux, la bande dessinée peut les investir tous. Et ce n'est même pas parce qu'elle a longtemps semblé s'adonner majoritairement à un certain nombre de genres, dans l'acception la plus restreinte du terme — et souvent aux genres les plus codés (western, science-fiction, polar...) — qu'elle se révèle incapable d'aborder les autres. Pour prendre un exemple au Hasard, et prélevé dans un univers que nous n'avons pas encore eu l'occasion d'évoquer, Loustal s'est ingénié, dans l'album intitulé *Insolite* qui regroupe des pages publiées dans un quotidien zurichois, à mettre en images d'authentiques faits divers, renouvelant ainsi par le dessin un genre illustré en son temps par Félix Fénéon dans ses extraordinaires *Nouvelles en trois lignes*. Tout juste peut-on s'interroger sur l'efficacité de la bande dessinée, dans le cadre des genres oratoire ou épistolaire. Encore que des expériences de correspondances dessinées semblent se développer, en particulier

Extrait 2

Dans *La bande dessinée Mode d'emploi*, (p.32 et p. 40), Thierry Groensteen entreprend de répondre à un ensemble de questions : Qu'appelle-t-on une séquence? Texte et dessin sont-ils toujours synchrones? Y va-t-il une limite à La simplification graphique?

Ses réponses sont :

La notion de séquence est essentielle à la définition de la bande dessinée. Une image isolée peut suffire à résumer une scène (ainsi des célèbres couvertures de Norman Rockwell pour le *Saturday Evening Post*) ou à évoquer une situation absurde déclenchant le rire (ici les noms des grands auteurs de cartoons seraient trop nombreux, de Chaval à Topor); elle peut même enfermer une foule de personnages vaquant à des occupations multiples (qu'on songe aux illustrations grouillantes d'un Dubout). Certaines de ces images représentent des situations qui ne sont pas évolutives, leur intérêt s'épuisant dans l'éphémère conjugaison d'éléments qui coïncide avec l'instant montré. D'autres suggèrent un *avant* et un *après* ; leur rhétorique est alors basée sur la synecdoque, l'instant t fixé sur le papier évoquant un cadre temporel plus large. Même quand on peut les qualifier de narratives, aucune de ces images uniques, autosuffisantes, ne relève de la bande dessinée, parce que le propre de celle-ci est le dévoilement *progressif* de l'histoire racontée, sa répartition en « paquets narratifs » ou « fragments d'espace-temps » placés les uns à la suite des autres. À l'inverse, il ne suffit pas d'aligner n'importe quelles images pour obtenir une bande dessinée; il est indispensable que les dessins juxtaposés entretiennent certains rapports particuliers de complémentarité, de successivité et de coréférence à une même action ou intrigue. (...) Le critique et scénariste Benoît Peeters a estimé, non sans quelque raison, que l'« intuition fondamentale » de Töpffer avait été quelque peu perdue de vue par la bande dessinée moderne, « gagnée peu à peu par un souci de réalisme documentaire et d'exactitude anatomique qui lui feront perdre cette spontanéité, l'éloignant peut-être d'une de ses spécificités les plus profondes ». Mais cette opinion doit être relativisée. L'intuition de Töpffer était que la bande dessinée — en l'espèce il s'agit de BD humoristique — n'a pas besoin de s'embarrasser de justesse et de précision pour être efficace. Elle ne saurait définir LE programme esthétique exclusif de la bande dessinée tout entière; l'histoire a montré que le médium s'accommodait fort bien des styles les plus hétérogènes, ceux-ci n'étant que le reflet d'ambitions narratives et artistiques elles-mêmes très dissemblables. Il n'y aurait guère de sens à récuser le réalisme d'un Alex Raymond, d'un Harold Foster, d'un André Juillard ou d'un François Schuiten (dont Peeters est le coauteur) au nom des principes töpffériens d'économie et de spontanéité.

Annexe 3

Cette sélection de ressources numériques proposée par **la médiathèque du Cddp92** www.cddp92.ac-versailles.fr/ à l'occasion du **mercredi de la médiathèque** du 6 décembre 2006 consacré à "**la bande dessinée**"

La bande dessinée

1.1 Les métiers

<http://www.cafepedagogique.org/dossiers/bd/index.php>

Les interviews de ce dossier du Café pédagogique décrivent les métiers et les écoles de formation, parlent des ateliers de BD à l'école et donnent le point de vue d'un documentaliste à l'occasion du 29^e festival d'Angoulême (2002).

<http://www.fetedelabd.com/presskit.zip>

Le dossier de presse (zippé) à télécharger sur le site de la Fête de la BD 2006 (fichier DP_FeteBD) présente les grandes tendances du marché de la bande dessinée en France et des entretiens avec des professionnels (éditeur, libraire, scénariste,...).

<http://www.epiceriesequentielle.com/liens.html>

Sur le site de cette association lyonnaise de professionnels de la bande dessinée, un riche carnet d'adresses internet : éditeurs spécialisés, sites de news, forums,...

<http://www.mdabd.com/>

Le site de la Maison des auteurs de BD abrite outre un espace associatif et pratique, un forum pouvant intéresser tous les amateurs de BD.

1.2 Les auteurs et leurs héros

http://fr.wikipedia.org/wiki/Portail:Bande_dessin%C3%A9e

Le portail de la bande dessinée sur la célèbre encyclopédie libre, wikipédia, présente les différents genres, les métiers et les grandes séries.

http://savoir.pingouin.org/index.php/Bande_dessin%C3%A9e

Ce portail inspiré de wikipédia est consacré à l'histoire de la BD et propose une série de liens intéressants.

<http://www.encyclobd.com/biblio/>

Une encyclopédie de référence sur toutes les séries françaises ou étrangères.

<http://www.adbd.net/>

Cet annuaire de la BD est très complet (auteurs, BD en ligne, blogs, éditeurs, revues, éducation et formation, festivals, personnages...) mais malheureusement infesté de publicité.

<http://www.bdzone.com/>

Ce portail regroupe une base de données de notices critiques accessibles par genre et un annuaire de liens internet sur les personnages et séries, les revues, les sites internet, les mangas, les auteurs, les éditeurs, les librairies, les festivals de BD,...

<http://www.coconino-world.com/>

Un très beau site tout en images pour découvrir les débuts de la narration graphique, à la fin du XIXe et au début du XXe siècle mais aussi les œuvres de graphistes contemporains.

<http://www.cndp.fr/revuetdc/708-40747.htm#top>

Un article sur l'histoire de la BD intitulé "Le temps des bulles".

<http://www.mediadesk.com.fr/groensteen/>

Thierry Groensteen est un universitaire spécialiste de la BD. Son site personnel présente sa thèse "Système de la bande dessinée" mais aussi des essais sur Töpfer, Némó, Tintin au Tibet,...

<http://www.cnbdi.fr/>

Sur le site du Centre national de la bande dessinée et de l'image, une bédéthèque idéale.

http://www.crdp.ac-grenoble.fr/doc/activpeda/anim_lect/bd_au_cdi.htm

Cette page présente la BD au CDI (mais pas seulement) : les éditeurs et les tendances, les grands genres et propose une sélection d'albums "coups de cœur" et une riche sitographie (pour compléter celle-ci).

http://www.crdp.ac-grenoble.fr/doc/biblio/fonds_lyc/bd.pdf

Cette bibliographie, également réalisée par le CRDP de l'académie de Grenoble, liste les ouvrages de référence pour " s'intéresser aux "petits mickeys" en classe" ou "étudier et analyser la BD".

1.2.1 Bases de données et sites d'actualité

<http://www.bedetheque.com/>

La plus grosse base de données en ligne sur la bande dessinée.

<http://www.bulledair.com/index.php>

Une riche base de données sur les auteurs et les albums du monde entier et, pour les abonnés, des jeux de quiz et de reconnaissance de dessins.

<http://www.actuabd.com/> ou <http://www.universbd.com/>

Ce site dédié à l'actualité de la bande dessinée (surtout européenne mais il y a des rubriques "Comics" et "Mangas") propose de nombreuses critiques, des interviews et des quiz sur la BD.

<http://www.1001bd.com/pt/>

Un site d'informations sur la BD : chroniques d'albums, dernières sorties BD, BD à paraître, top des ventes BD, agenda,...

<http://www.coinbd.com/index.php>

Un site sur l'actualité et les sorties d'albums.

<http://www.sitartmag.com/xbookBD.htm>

La rubrique "bande dessinée" de ce magazine culturel en propose des chroniques très complètes et rédigées sans complaisance.

<http://bdnews.over-blog.com/>

Un blog pour suivre l'actualité des sorties de BD européennes, de comics et de mangas.

<http://www.coteblog.com/theme-arts-et-culture/bande-dessinee/>

Un portail des blogs parlant de BD ou en bande dessinée.

1.2.2 Sites de festivals

<http://www.bdangoulême.com/>

Le site du festival international de la bande dessinée d'Angoulême : le programme du prochain festival, l'histoire et les palmarès et aussi les différents concours autour de la BD...

<http://bd.amiens.com/>

"On a marché sur la bulle" est le site des rendez-vous de la bande dessinée d'Amiens.

<http://www.quaidesbulles.com/>

Quai des bulles est un festival organisé chaque année à Saint-Malo autour de la bande dessinée et de l'image projetée.

<http://www.opalebd.com/festivals/index.php>

Festi'BD est un portail des festivals de bande dessinée.

Les courants artistiques : la bande dessinée franco-belge

<http://expositions.bnf.fr/bd/index.htm>

Ce dossier très complet de la BNF sur les "maîtres de la BD européenne" (panorama général, héros et techniques) est accompagné de reproductions de planches commentées de Rodolphe Töpffer (1799-1846) et de François Schuiten (1956) et aussi de pistes pédagogiques multidisciplinaires pour travailler sur la structure du récit à travers l'analyse d'albums ou la création de scénarios (lettres), pour étudier les représentations d'un fait historique à partir d'une BD (histoire), pour étudier des procédés iconographiques de représentation du temps, lire l'image de BD ou analyser l'influence du support sur la construction de la planche (arts plastiques).

<http://membres.lycos.fr/bdaucdi/>

ou <http://pedagogie.ac-toulouse.fr/espace-cdi/outils/bd/index.html> (non mis à jour)

Un documentaliste, Yves Bocquel, propose un riche "choix de BD à l'usage des CDI de collèges et de lycées" : les classiques de la bande dessinée franco-belge, classés par types (série, cycle ou "one shot").

<http://platea.pntic.mec.es/~cvera/ressources/recurfr4.htm>

Une intéressante sélection de ressources internet autour de la bande dessinée francophone, réalisée par une enseignante espagnole en FLE.

1.3.1 Annuaire de sites

<http://www.eurobd.com/>

Ce webring regroupe près de 500 sites consacrés à la bande dessinée (principalement francobelge).

<http://www.poivrons-jaunes.com/>

Ce site associatif se veut "le portail de la culture et des arts". En cliquant sur "littérature" puis "BD", vous trouverez une sélection de sites sur la BD franco-belge.

<http://www.toutenbd.com/>

Outre les critiques de BD, ce site offre un riche annuaire internet (associations, auteurs, BD en ligne, expositions, festivals, fanzines, librairies, personnages et séries, thématiques), des dossiers et des liens vers les "strips de la semaine".

1.3.2 Sites d'actualité et de critiques

<http://www.bdcentral.com/accueil.php>

Un site de référence sur la bande dessinée européenne avec de nombreuses critiques et des fiches sur les séries (Astérix, Gaston Lagaffe, Iznogoud, Marsupilami, Spirou,...),

<http://www.bdparadisio.com/>

Ce site propose des nouvelles sur l'actualité et des sorties de BD européennes et une riche base de données sur les auteurs et les critiques d'albums.

<http://www.bdselection.com/>

Cet hebdo de la bande dessinée propose des nouvelles sur l'actualité de la BD, des analyses d'albums, des dossiers et des interviews d'auteurs mais surtout des BD en ligne à télécharger,

<http://infobd.over-blog.com/categorie-566626.html>

Mo're BD est un blog spécialisé dans la critique de BD (européenne principalement).

<http://www.dominobd.com/>

Cette toute jeune émission de télé en ligne dédiée à la BD européenne propose des chroniques sur les albums récents et des interviews.

<http://www.bdencre.com/>

<http://www.bdencre.com/bouledegomme/>

Le site " Bulle d'encre " et de son petit frère " Boule de gomme " permet de télécharger ces beaux fanzines mais aussi de lire les chroniques du forum.

1.3.3 Sites de personnages et d'auteurs

<http://tintin.francetv.fr/>

Un site très beau pour les tintinophiles : jeux, dessins animés, de nombreuses vidéos des bandes dessinées de Tintin,...

http://www.aplv-languesmodernes.org/article.php3?id_article=551

Un dossier internet autour de Tintin réalisé par l'association des professeurs de langues vivantes pour commémorer le centenaire d'Hergé en 2007.

<http://www.blakeetmortimer.com/>

Le site officiel de Blake et Mortimer : la série, les albums, les auteurs, les liens.

<http://asterixinteractif.free.fr/informations/index.htm>

Le site d'un fan d'Astérix, pour tout savoir sur la naissance du héros gaulois, les clins d'oeil et jeux de mots.

<http://www.lesite.tv/index.cfm?nr=2&f=0000.0633.00>

Dans La création en bande dessinée, Philippe Druillet explique sa méthode de travail.

1.4 Les courants artistiques : la bande dessinée "indépendante" ou "alternative"

<http://clairdebulle.com/>

Un site pour découvrir les auteurs, les éditeurs, les collections et les livres de ce mouvement,

<http://www.du9.org/sommaire.php3>

Ce site dédié à "l'autre bande dessinée" offre de nombreuses chroniques accessibles par auteur ou éditeur du titre concerné.

<http://www.employe-du-moi.org/>

Ce site, créé par une association de bédéistes indépendants belges, propose dans la rubrique "journal " des carnets de dessinateurs.

<http://www.poissonpilote.com/>

Sur la page d'accueil, l'Hôtel des Auteurs permet de visiter les ateliers de ces nouveaux dessinateurs publiés par Dargaud.

http://www.cafe-creed.com/parutions/menu_choco.htm

Café creed est une revue publiant en ligne les bandes dessinées de jeunes auteurs angoumoisins.

<http://www.pastis.org/joann/>

Le site du "petit monde de Joann Sfar", l'auteur du Chat du rabbin.

<http://www.lesite.tv/index.cfm?nr=2&f=0000.0634.00>

"Dessiner la mémoire" est un portrait du dessinateur Enki Bilal.