

Le non-dit dans le dialogue de bande dessinée. Regards croisés sur le cinéma

Tatiana Blanco-Cordón¹

Recibido: 31/05/2021 / Aceptado: 14/10/2021

Résumé. Notre but est de connaître l'étendue du phénomène interactionnel dans la bande dessinée, et plus précisément en ce qui concerne le non-dit. À partir de micro-lectures du roman graphique en série *Plus ou moins...* de Peggy Adam, nous cherchons à étudier l'effet de différentes manifestations d'ordre psychologique et social menant du silence involontaire, de façon progressive, au refus de communiquer. Nous constatons que le non-dit est généralement plus révélateur que la parole proférée. Nous portons, à la fois, un regard contrastif prenant en compte les analogies et divergences de l'implicite dans le dialogue filmique et le dialogue de bande dessinée.

Mots clé : non-dit, silence, roman graphique, dialogue bande dessinée, dialogue filmique.

[es] Lo no-dicho en el diálogo de historieta. Miradas cruzadas con el cine

Resumen. Nuestro objetivo es conocer la envergadura del fenómeno interaccional en la historieta, principalmente en lo que respecta a lo no-dicho. Partiendo de micro-lecturas de la novela gráfica seriada *Plus ou moins...* de Peggy Adam, pretendemos estudiar el efecto de diferentes manifestaciones de tipo psicológico y social que conducen del silencio involuntario, de manera progresiva, al rechazo a comunicar. Constatamos que lo no-dicho resulta, por lo general, más revelador que el discurso proferido. Al mismo tiempo, lanzamos una mirada contrastiva a las analogías y divergencias de lo implícito en el diálogo filmico y el diálogo de historieta.

Palabras clave: no-dicho, silencio, novela gráfica, diálogo historieta, diálogo filmico.

[en] Unspoken Words in Comic Books' Dialogues. Comparative Analysis with Cinema

Abstract. The aim of this article is to explore the depth of the comic book's conversational interactions, above all in relation to the unspoken word. Based on the micro readings of Peggy Adam's serialized graphic novel *Plus au Moins...*, this essay will study the effect of how different manifestations have an impact on the comic's dialogue by moving progressively from unintentional silence to a total refusal to communicate verbally. Unspoken words are often more revealing than uttered speech. We will also take a contrasting look at analogies and implicit differences between film dialogue and comic book dialogue.

Keywords: unspoken words, silence, graphic novel, comic books' dialogue, film dialogue.

Sommaire. Introduction. Aux confins du dialogue. Dialogue avec le Cinéma. Conclusions.

Cómo citar: Blanco-Cordón, T. (2021). « Le non-dit dans le dialogue de bande dessinée. Regards croisés sur le cinéma ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 36, Núm. 2 : 195-209.

¹ Universidad de Granada, tblanco@ugr.es

Introduction

Le silence joue un rôle prépondérant dans l'acte de communication. En effet, le discours se nourrit autant des mots que des silences. Néanmoins, les formes de transmission du visible et de l'occulte varient considérablement selon le médium d'expression. En ce qui concerne la bande dessinée, la nature bidimensionnelle et le double code iconographique et linguistique sur un support imprimé écrit imposent un paradigme conversationnel très particulier qui mérite d'être exploré. D'un point de vue strictement formel, les espaces porteurs de dialogues sont certainement les bulles, mais il reste à se demander si la complexité du phénomène interactionnel demeure circonscrite aux confins des phylactères. Selon Eisner, « the balloon is a desperation device. It attempts to capture and make visible an ethereal element: sound » (1985 : 26). Malgré le manque de son réel et le caractère fixe des images, le dispositif narratif de la bande dessinée est conçu pour apporter toutes les subtilités des échanges conversationnels. Eisner soulève que « inside the balloon, the lettering reflects the nature and emotion of the speech. It is most often symptomatic of the artist's own personality (style), as well as that of the character speaking » (1985 : 26). Les aspects paraverbaux qui concernent l'émission de la parole (intonation, ton de la voix...) trouvent leur équivalent iconographique sous forme de paramètres typographiques (le contour des bulles et le lettrage), et d'autres ressources spécifiques au 9^e Art. Eisner défend l'existence d'un « dictionary of gestures » (1985 : 102). Néanmoins, malgré la présence dans l'image des personnages en situation d'élocution représentant un échange oral, le lecteur doit faire un acte d'abstraction et d'imagination. Selon Groensteen, « en bande dessinée, l'image ne reproduisant pas le même effet de réel que l'image filmique, et se donnant d'emblée pour un artefact, c'est au contraire du côté de la reproduction de la parole que le déficit phénoménologique apparaît le plus nettement » (1999 : 152). Or, l'étude de ce type de « conversation écrite », en reprenant la terminologie proposée par Cicurel, permet de « rechercher des intentions cachées, de révéler les détours que peut prendre la communication qui se fait rarement en "droite ligne" » (Cicurel, 1991 : 90).

Nous proposons une étude de cas à partir de la série de bande dessinée *Plus ou moins...* (Atrabile, 2004-2016)² de l'autrice française Peggy Adam (1974), qui constituerait dans son ensemble un roman graphique³. En partant de micro-lectures de séquences représentatives de l'œuvre, et mettant l'accent sur les non-dits, nous essayerons de saisir les principes régulateurs et l'étendue des dialogues bédéistiques privilégiant la spécificité du médium. Nous porterons, à la fois, un regard contrastif prenant en compte les particularités conversationnelles concernant le non-dit dans le discours du cycle filmique *Les contes des quatre saisons*, d'Éric Rohmer. Pour cela, nous suivrons l'étude proposée par Carmen Alberdi dans son article « Le non-dit dans le dialogue filmique » (2013). En parlant de la fonction réaliste du verbal dans l'économie d'une séquence verbo-iconique, Groensteen assure que « la parole, en bande dessinée, est plus proche de la parole au cinéma que du texte littéraire (même dialogué) » (1999 : 151). D'ailleurs, l'influence du cinéma sur la théorie et la pratique de la bande dessinée est indéniable, au point que certains auteurs proclament un rapport de suprématie avoué : « c'est grâce au cinéma que la BD est devenue un médium » (Stefanelli, 2010 : 299). Ce même auteur illustre la tradition dans les rapports des deux médias comme suit :

Si l'histoire des rapports entre le cinéma et la bande dessinée a été analysée jusqu'ici d'un point de vue linguistique et textuel (je pense aux études fondatrices d'Umberto Eco, Roman Gubern, Pierre Fresnault-Derruelle, Alain Rey, Gino Frezza, Danielle Barbieri, Thierry Groensteen et d'autres) les deux camps ont vu se développer au cours des dernières années une approche différente, orientée vers la sociologie et les *cultural studies* (Stefanelli, 2010 : 281).

Fondée sur l'analyse conversationnelle, notre approche propose des réflexions d'ordre psychologique et social. Le but ici est d'observer le fonctionnement du non-dit dans les dialogues, les constats qui s'en dégagent, et de relever le degré de similitude et de différence entre deux médiums d'expression indépendants qui partagent un double code visuel et linguistique, ainsi qu'un cadre fictionnel, en l'occurrence.

Au-delà de l'axe unificateur autour des quatre saisons, qui ne s'avère pas bien significatif en fin de compte, la mise en perspective des deux séries repose sur des critères à la fois thématiques et formels. D'une part, toutes deux abordent le sujet des relations amoureuses et amicales, traitées d'un point de vue existentiel, accordant une importance particulière au thème des rencontres amoureuses et de la séduction. D'autre part, les deux séries se passent d'une voix narrative. L'ensemble de la narration repose sur les dialogues, ce qui met l'interaction communicative au premier plan. Ceci dit, il faut souligner que, chez Rohmer, la langue est particulièrement *littéraire*, alors que dans la série de Peggy Adam, s'impose le registre courant, voire familier.

Aux confins du dialogue

Suivant le modèle d'analyse du silence proposé par Alberdi (2013), nous allons aborder notre lecture en tenant compte des modulations possibles entre le silence involontaire, qui décèle une incapacité, et le silence délibéré, qui

² *Plus ou moins... Le Printemps* (2004), *Plus ou moins... L'Été* (2006), *Plus ou moins... L'Automne* (2007), *Plus ou moins... L'Hiver* (2016). Lors des citations, nous utiliserons les initiales pour identifier les albums de la série : LP, LE, LA, LH.

³ La définition de roman graphique demeure matière de controverse, car malgré certains éléments récurrents (album, format long, thématique adulte), il s'agit d'un phénomène éditorial en constante évolution.

manifeste le refus. Selon Alberdi, « entre ces deux pôles, diverses modulations restent possibles : le silence relié à des causes cognitives, celui qu'impose le tact, le non-dit qui traduit un univers de présupposés partagés, celui qui est à mettre en rapport avec des procédés d'(auto)censure » (2013 : 10). Le silence dans les récits fictionnels s'avère donc très significatif, car il répond à une fonctionnalité narrative ou dramatique manifeste. Dans tous les cas, il s'agit de « discontinuités toujours signifiantes, donc fonctionnelles, qui traduisent – ou trahissent – soit l'activité psychocognitive du sujet et des états affectifs, soit des enjeux interpersonnels liés à l'interaction. Un personnage qui se tait ostensiblement révèle en effet davantage que ne le feraient ses propos » (Alberdi, 2013 : 11).

Les pauses, les auto-interruptions ainsi que le détournement du sujet dans une réponse révèlent éventuellement l'incapacité psychologique de parler à cause d'un état affectif difficile. Considérons la figure 1 : à bord de la camionnette de la famille de Ganapati, qui va accueillir Marie temporairement, et après avoir assisté à une scène de famille tout à fait banale, Marie, attristée, reste pensive. Étant au courant des rapports d'hostilité que son amie entretient avec sa mère, Ganapati n'a pas besoin de lui demander d'explications supplémentaires sur la raison pour laquelle elle affirme, sensiblement émue, qu'il est chanceux. La relation familiale douloureuse de Marie la met dans l'incapacité psychologique d'aborder le sujet naturellement. La bulle de pensée dans la vignette précédente confirme la raison du silence de Marie, qui regrette profondément d'avoir « une vraie famille ». En effet, la bulle de pensée est un élément graphique qui joue un rôle prépondérant dans l'analyse conversationnelle de la bande dessinée. Sa nature indépendante des sons proférés par la voix lui confère une position privilégiée dans l'interprétation des silences et des non-dits dans les dialogues. En outre, compte tenu du concept de tressage, propre au dispositif de la bande dessinée, selon lequel « toute vignette est, potentiellement sinon effectivement, en relation avec chacune des autres » (Groensteen, 1999 : 173), l'assimilation du non-dit devient effective. En effet, grâce à l'organisation non linéaire, mais en réseau, des albums de bande dessinée, le lecteur est en mesure de déchiffrer les épisodes de silence.

Parallèlement aux procédés porteurs de sens spécifiques dans la bande dessinée, on trouve aussi l'échelle des plans. Prenant comme point de repère le corps humain, ou éventuellement le décor, le choix de cadrage met l'accent sur des aspects narratifs et descriptifs qui ont une incidence considérable sur le sens des dialogues. Le plan choisi pour représenter un moment d'intensité dans le dialogue entre Marie et Ganapati est ici très révélateur. En retranchant le haut des visages, le plan rapproché est resserré sur la poitrine abritant le cœur, comme symbole des sentiments les plus profonds, et en l'occurrence, les plus difficiles à révéler.

(1) MARIE *pense* [une vraie famille]
 GANAPATI : Marie, tout va bien ?
 MARIE : Oui, tu as de la chance, Ganapati.
 GANAPATI : Je sais (LA : 82).

Figure 1. Séquence de *Plus ou moins... L'Automne* (©Atrabile, Peggy Adam, 2007 : 82).



Par ailleurs, la pause interne dans le dialogue est généralement signe d'une hésitation de l'énonciateur qui essaie de trouver une formulation correcte, en lien avec ses pensées. Les intervalles de silence entre deux tours peuvent révéler d'une certaine gêne lorsqu'il faut aborder un sujet qui implique un trouble d'ordre affectif ou émotionnel. La difficulté de faire une révélation se traduit par des pauses ainsi que par des stratégies visant à susciter l'empathie. Regardons la figure 2. Avant d'annoncer qu'elle est enceinte, Marie a recours à un commentaire métacommunicatif explicite qui a une double fonction : préparer le terrain et demander implicitement la participation de l'interlocuteur dans le but d'orienter le thème de la conversation vers sa révélation. Après le coup de pouce verbal proféré par Véra à l'impératif, le moment de parler est venu.

L'intrigue de la scène est renforcée par le choix visuel, notamment en ce qui concerne le découpage et la mise en page. Les deux cases muettes où l'on ne voit que Marie, les yeux fermés, buvant son verre, ralentissent le rythme de l'action et se focalisent sur la difficulté de parler qu'elle éprouve. La vignette suivante présente un plan rapproché de Marie qui, fixant son amie du regard, donne l'impression de regarder directement le lecteur, ce qui favorise le sentiment d'empathie. Comme préface à sa révélation, elle profère le nom de son amie, procédé phatique visant à favoriser l'attention et à insister sur l'importance de l'information à venir. Le fait que ce soit la dernière case augmente l'envie de tourner la page pour connaître le contenu de la révélation, ce qui imprime de la tension et de la gravité à l'échange conversationnel.

(2) MARIE : Tu ne comprends rien Véra. Ça n'a rien à voir avec ça !

VÉRA : Alors, raconte-moi, merde !

(2 cases muettes)

MARIE : Véra (dernière case de la page)

MARIE : Je suis enceinte (LP : 31-32).

Figure 2. Planche de *Plus ou moins... Le Printemps* (©Atrabile, Peggy Adam, 2004 : 31).



Un peu plus épineux du point de vue de l'interaction, mais dans la même ligne de la révélation, l'aveu met en péril la sauvegarde de la propre face, car le locuteur transmet l'information « tout en reconnaissant qu'il en est en faute » (Charaudeau, 1992 : 616). Le sentiment de culpabilité comporte une série de procédés discursifs très révélateurs. « L'image du locuteur qui se rend coupable de tenir une information cachée – donc de mentir en quelque sorte – en pâtit certainement, d'où la difficulté à réaliser un aveu, traduite en termes de structuration par des préfaces, des détours, des pauses, voire des stratégies d'évitement » (Alberdi, 2013 : 14).

Depuis un certain temps, Véra se fait harceler par Tom, le compagnon de son amie Sylvie. C'est lui d'ailleurs qui l'a aussi dénoncée dans le dos auprès de leur patron. Véra garde pour elle l'attitude déplorable de Tom pour préserver le couple de Sylvie, et pour éviter des conflits certainement. Toutefois, l'enchaînement des reproches de Sylvie envers Véra, l'accusant d'avoir eu une mauvaise attitude vis-à-vis de Tom, et le fait que Sylvie ne prenne en compte aucune des réponses de son amie, finissent par déclencher l'aveu de Véra.

Dans la figure 3, les deux amies partagent un moment de détente dans un hammam, un endroit traditionnellement séparé par sexes qui invite aux confidences intimes. Le dispositif visuel se prête à des interprétations plus ou moins révélatrices du contenu, et qui évoquent du texte souterrain. Selon Harry Morgan (2003 : 104), le *texte souterrain* témoigne de l'un des rapports essentiels dans l'interdépendance du texte et de l'image en bande dessinée. L'image joue un double rôle illustratif et évocateur qui nourrit les échanges conversationnels. La ressemblance des vapeurs du hammam avec un nuage de sable vaticinerait la *descente dans l'arène* des deux amies. Les gouttes de sueur qui recouvrent les visages de Véra et de Sylvie symboliseraient les confessions qui sortent petit à petit, *au compte-gouttes*. Les corps nus des personnages, n'ayant comme protection qu'une petite serviette, souligneraient le *corps à corps* dialectique qui mettra fin à l'amitié des deux femmes.

Interprétations mises à part, l'aveu de Véra, en termes de structuration, comporte un détour ironique qui cherche à montrer à Sylvie l'envers du décor. Néanmoins, l'ingénuité de Sylvie est tellement flagrante que, en plus de devenir comique, elle fait exploser Véra qui se livre à raconter la vérité sans détour. Sylvie continue d'ignorer le discours de son amie et lui ordonne de se taire, gifle y comprise. La séquence de l'aveu laisse donc comprendre que la naïveté supposée de Sylvie cache un sentiment de frustration et de déni de la réalité indéniable.

(3) SYLVIE : Tu n'aurais pas dû quitter ce travail aussi vite... de quoi vas-tu vivre ?

VÉRA : Le patron était malsain.

SYLVIE : Quand je pense à tout le mal que s'est donné Tom pour t'obtenir ce job. Tu es vraiment ingrate Véra.

VÉRA : Arrête Sylvie.

SYLVIE : Que va penser son patron à cause de toi ? Que Tom n'est pas quelqu'un de fiable...

Au bout d'une semaine ! Enfin quoi ! Tu aurais pu faire un effort... au moins vis-à-vis de Tom.

VÉRA : Ah ouais ! Comme lui sucer la bite ?

SYLVIE : (*Silence*) Au patron ?

VÉRA : Non, pas au patron, non.

SYLVIE : Qu'est-ce que tu racontes ? Tu es folle !...

J'aime pas tes sous-entendus, Véra !

VÉRA : Et moi, je n'aime pas que ton si parfait petit-copain me tourne autour sans arrêt, avec son regard libidineux et ses avances visqueuses ! J'en ai vraiment marre !

(*Sylvie donne une gifle à Véra*)

SYLVIE : Tais-toi !

Fais-toi soigner hystérique !

VÉRA : Mais, c'est la vérité ! (LA : 63-64).

Figure 3. Planche de *Plus ou moins... L'Automne* (©Atrabile, Peggy Adam, 2007 : 63-64).



Dans la ligne des échanges conflictuels, force est de constater que le non-respect du principe de coopération gricéen est à la base de ce type d'échanges. Prenons comme exemple la micro-lecture de la figure 4. Accompagné de sa petite-amie, Joao, coureur invétéré, tombe par hasard sur Véra et Marie avec lesquelles il a entretenu, séparément, des rapports sexuels furtifs la veille. Personne n'est censé être au courant des flirts de Joao avec les autres, mais les soupçons sont à la base de l'échange interactionnel.

Du point de vue de la structuration, le rituel d'ouverture n'est pas respecté, notamment dans la troncation de la paire adjacente salutation-salutation. Tandis que Joao et Marie, suivent le rituel canonique d'ouverture d'une conversation, Véra et Josie manquent ostensiblement aux règles de politesse. À cette transgression, il faut rajouter une infraction du principe d'alternance de Sacks, Schegloff y Jefferson (1974), car évidemment, « malgré l'allure souvent chaotique des conversations, les prises de parole se présentent comme un procédé systématique et ordonné » (Alberdi, 2012 : 129). Josie fait une intrusion au moment où la production symétrique de salutation de Marie était attendue. Lorsque Marie intervient, elle s'adresse précisément à Josie faisant preuve d'une apparente hyperpolitesse – *madame* –, ce qui accentue, par contraste, le manque de politesse de Josie. En plus de ce contraste, la formule de politesse déplacée risquerait d'opérer « une mise à distance de l'interlocuteur et devient susceptible de produire, paradoxalement, des effets d'impolitesse » (Alberdi, 2012 : 65). L'idée que Joao soit déjà en couple amène Marie à vouloir marquer une distance avec la compagne de son amant. Dans tous les cas, l'absence de « mécanismes d'intersynchronisation, et du caractère coopératif interactionnel » (Kerbrat-Orecchioni, 1990 : 164) est ici évidente.

En ce qui concerne la charge informative, il convient de souligner l'importance de l'information cachée, car « le présupposé constitue le repère par rapport auquel ce qui est posé prend une valeur pertinente » Alberdi (2012 : 25). En effet, ce sont les présupposés et les sous-entendus partagés par Josie et Joao qui amènent Josie à déduire une rencontre sexuelle d'une simple salutation. Ces présupposés rétablissent la pertinence des non-dits.

(4) MARIE : Joao !
 JOAO : Salut.
 JOSIE : Qui c'est ?
 JOAO : C'est Marie.
 MARIE : 'Soir Madame.
 VÉRA : Madame ?!
 JOSIE : Et la grosse là ?
 VÉRA : Vous êtes sa mère ?
 JOSIE : Eh bien, mon garçon, tu ratisses large !
 JOAO : Arrête Josie ! Je ne couche pas avec ces filles, ce sont juste de copines.
 JOSIE : Pour qui me prends-tu ?
 MARIE : Ne l'écoute pas Véra, tu n'es pas grosse du tout, tu as juste une poitrine opulente.
 JOSIE : Baise avec qui tu veux mais fais en sorte que je ne le sache pas, okay ?
 JOAO : Josie !
 JOSIE : N'oublie pas notre rendez-vous Joao ! (LP : 38-39).

Figure 4. Planche de *Plus ou moins... Le Printemps* (©Atrabile, Peggy Adam, 2004 : 38-39).



Ce polylogue présente des échanges enchâssés qui ignorent les règles de prévention d'un FTA (Face Threatening Act) ou acte menaçant la face de l'interlocuteur (Brown & Levinson, 1987). Ici, il n'y pas de silences mais le contenu implicite, dominé par la jalousie, est dense. Les questions rhétoriques et les insultes sous différentes formes constituent des provocations verbales qui viseraient, d'une part, à libérer le sentiment de trahison provoqué par la jalousie, et d'autre part, à pousser à l'extrême la tension conversationnelle afin d'inciter un éventuel dévoilement des faits. Dans la sixième vignette de la figure 4, le duel conversationnel entre Véra et Josie, marqué par des questions rhétoriques dans le but de s'insulter respectivement, est représenté visuellement par le parallèle de l'image des deux femmes affrontées qui se regardent fixement dans des poses symétriques, la main dans la hanche, montrant leur détermination à occuper de l'espace et à s'imposer.

À la fin de l'échange, Josie part abruptement après avoir nié la véracité de l'affirmation de Joao. On assiste à la scission du cadre participatif en deux groupes de deux, ce qui est représenté visuellement par une double case. D'un côté, il y a Joao et Josie. Il avance une justification, qui n'a pas été demandée explicitement, laquelle cherche à nier une conduite socialement censurée. Faisant appel à la locution latine *Excusatio non petita, accusatio manifesta*, la justification spontanée de Joao met en évidence ses infidélités – implicites jusqu'à présent –, ce qui permet de rétablir la cohérence de la scène. D'autre part, il y a Marie et Véra. Marie essaie de rassurer son amie contredisant l'insulte que Véra a reçue à l'aide d'euphémismes. Après une suite constante de cases simples, la case double marque un changement de rythme ralentissant le débit du dialogue. Ce choix de mise en page permet d'attirer l'attention sur les interventions réactives de réparation qui mettent en lumière non seulement les contenus sous-entendus, mais aussi les rapports entre les participants. En effet, comme il est souligné par Mylne, « le dialogue est un moyen très efficace de montrer les rapports entre les personnages [...] On ne peut guère supprimer chez le lecteur une de ses habitudes de la vie réelle, celle d'inférer les traits de personnalité des autres à partir de leurs façons de parler » (1994 : 77). En l'occurrence, la double case ainsi qu'une gestuelle particulièrement descriptive favorisent la fonction de caractérisation des protagonistes.

Sur cette ligne nous consacrerons un dernier commentaire à la séquence ci-dessus. Elle concerne la portée de la ponctuation et de la proxémie dans le langage iconotextuel de la bande dessinée. Les deux premières interventions de l'échange sont aussi concises que représentatives. L'enthousiasme éprouvé par Marie lors de la rencontre est visible par le point d'exclamation à côté du prénom de son ami-amant et la main posée sur son épaule. Cet état d'esprit marque un fort contraste avec la distance spatiale imposé par Joao et la neutralité de la formule de salutation qu'il choisit – *Salut* –, dépourvue de toute émotion. C'est ainsi qu'il feint son indifférence envers Marie vis-à-vis de sa compagne, ce qui révèle l'appréhension devant cette rencontre fortuite, car elle constitue une menace mettant en danger son image sociale et la stabilité de son propre couple.

L'auto-interruption ou l'absence de parole découlant de l'autocensure apparaît comme un moyen d'évitement ou de réparation d'un FTA ou acte menaçant la face de l'interlocuteur. Dans la figure 5, après avoir commis des actes criminels et d'en avoir subi en partie les conséquences, Tom cherche refuge chez son ex-compagne, Sylvie, où il s'effondre. La forte réprobation de Sylvie l'amène à l'implorer d'être plus bienveillante verbalement envers lui. Il laisse entendre son regret par rapport à son comportement. Le silence de la femme, le plan de détail de sa main sur l'épaule de Tom et le plan d'ensemble illustrant la tendresse de sa réaction proposent une lecture partagée, qui se prête à des interprétations diverses par rapport aux sentiments éprouvés par Sylvie – pitié, pardon, amour, espoir... Dans tous les cas, dans cette scène finale particulièrement émouvante, qui clôturera les interventions de l'un des personnages les plus controversés et violents de la série, le silence et le pouvoir monstatif de l'image favorisent sans doute le pouvoir expressif de la séquence.

(5) SYLVIE : T'es un putain de loser !

TOM : Sylvie... Dis-moi quelque chose que je ne sache pas...

(2 cases muettes) (LH : 61).

Figure 5. Planche de *Plus ou moins... L'hiver* (©Atrabile, Peggy Adam, 2016 : 61).



Les valeurs culturellement déterminées renvoient au domaine de l'indicible et du tabou. En effet, « certaines pensées s'avèrent réfractaires à la verbalisation [...] sous la pression des codes socioculturels d'acceptation et de recevabilité des discours » (Alberdi, 2013 : 20). La maladie et la sexualité sont des sujets tabous récurrents qui font l'objet d'atténuations langagières, notamment lorsqu'il y a des enfants présents. La figure 6 en fait exemple.

Marie, Véra, Sylvie, accompagnées du petit Léon, discutent à propos des arnaques garantissant des remèdes miraculeux à des maladies graves. Léon interroge les adultes à propos du sida. La première fois qu'il pose sa question, il est ignoré. À la place d'une réponse, on avance des sujets qui intéresseraient éventuellement les enfants – extraterrestres, monstres – afin de détourner son attention. La question récurrente et la demande de précision de l'enfant met les adultes dans une situation de gêne qu'elles essaient d'éviter par des balbutiements, des euphémismes, de l'humour... La difficulté d'assumer le sujet tabou atteint son apogée lorsque l'on désigne Véra pour s'occuper de l'explication, étant donné son niveau présumé de maîtrise. Cette déclaration provoque un moment de silence très révélateur. D'une part, Véra est déconcertée par la présupposition de Marie. De l'autre, elle se sent obligée d'éclairer l'enfant à propos des sujets sensibles qui la mettent mal à l'aise. Soumise à l'autocensure, Véra finit par se dérober en remettant à plus tard la réponse tout en laissant Léon insatisfait, ce qui permet néanmoins de mettre fin à la situation de gêne conversationnelle.

Au niveau graphique, le sentiment de gêne est souligné par deux procédés fondamentaux qui marquent une rupture avec la norme précédente. La présentation de deux cases plus petites, après une homogénéité des vignettes plus grandes, ainsi que les deux plans rapprochés poitrine en tête à tête, après un flux de plans d'ensemble où les personnages sont situés indistinctement de dos, de face, de profil, entraînent une accélération du rythme narratif et une montée dans la tension conversationnelle. L'effet de s'adresser au lecteur, à travers de gros plans des interlocuteurs qui se fixent sans proférer un mot, constitue une technique narrative récurrente dans cette série. Cette impression d'interpeler le lecteur par le regard fait appel au sentiment d'identification en plus d'imprimer du réel à la situation de communication.

- (6) MARIE : C'est comme l'autre tarte avec ses bains de cul qui soigneraient le sida.
 LÉON : C'est quoi le sida ?
 MARIE : En même temps rien ne prouve que ça n'agit pas vraiment.
 SYLVIE : Et les extraterrestres ou les fantômes. Rien ne prouve qu'ils n'existent pas vraiment.
 LÉON : C'est quoi le sida ?
 MARIE : C'est une maladie.
 LÉON : Ça je sais, mais ça s'attrape comment ?
 SYLVIE : Par le sang et par ... heu... comment dire... Au secours ! Par la malchance.
 VÉRA : Haha, une belle démonstration de pédagogie !
 MARIE : Alors, explique-lui Véra, Tu sembles maîtriser...
 (2 cases muettes, plan rapproché, regard au lecteur)
 VÉRA : Plus tard, Léon
 LÉON : « Plus tard quand tu seras adulte » ?
 VÉRA : C'est ça.
 LÉON : Pff, je vois (LE : 25).

Figure 6. Planche de *Plus ou moins... L'Été* (©Atrabile, Peggy Adam, 2006 : 25).



Dans cet exemple, on constate que l'absence de parole devant l'impossibilité d'aborder certains sujets donne le relais de la transmission du sens à l'image. Selon Barthes :

La fonction de relais [...] on la trouve surtout dans les dessins humoristiques et les bandes dessinées. Ici la parole (le plus souvent dans un morceau de dialogue) et l'image sont dans un rapport complémentaire ; les paroles sont alors des fragments d'un syntagme plus général, au même titre que les images, et l'unité du message se fait à un niveau supérieur : celui de l'histoire, de l'anecdote, de la diégèse (ce qui confirme bien que la diégèse doit être traitée comme un système autonome) (Barthes, 1982 : 32-33).

Cette fonction connecte avec le troisième niveau d'articulation repéré par Groensteen lors de la saisie du sens : « les deux premiers, homogènes, concernant la chaîne des images, d'une part, et la chaîne des bulles, d'autre part ; le troisième, hétérogène, concerne l'articulation de ces deux séquences, l'une iconique, l'autre linguistique » (1999 : 152). Force est de constater que, dans ce troisième niveau d'articulation, la composante linguistique comprend autant les dits que les non-dits.

Dans l'implicite des mots, c'est alors que l'image prend le relais. Comme l'on a vu ci-dessus, cette fonction prend souvent forme d'une impression d'interpellation des personnages aux lecteurs qui s'apparente au brisement du quatrième mur du domaine théâtral et cinématographique. Le but de ce procédé d'interaction visant à rendre la diégèse plus réaliste repose sur un désir d'interpeller le lecteur pour qu'il imagine ou reconstruise les non-dits.

Dans la scène suivante (figure 7), la maladie s'avère encore un sujet qui entrave la parole en raison d'inhibitions personnelles. Cette fois-ci, c'est la maladresse de Marie qui la place dans une situation communicative inconfortable. À la suite d'un malentendu concernant la polysémie du mot *crabe*, Marie accuse Léon de ne pas avoir pris au sérieux une maladie grave, alors qu'il en souffre pour de vrai. Le non-dit se revêt de sens surtout grâce au pouvoir révélateur de l'image. Après une auto-interruption verbale, c'est l'image qui prend le relais du texte pour continuer la narration. Les vignettes centrales, dont le blanc abondant témoigne d'un silence pesant, présentent le regard immobile des personnages sur un plan rapproché, ce qui donne l'impression qu'ils sont en face à face avec le lecteur, qu'ils le prennent pour témoin afin de lui faire part du sentiment d'embarras qui ne peut pas être libéré par des mots. La gêne des adultes les amène à demander implicitement à Léon de quitter le cadre participatif – sous prétexte d'aller chercher des yaourts –, afin de pouvoir finir leur conversation tranquillement.

L'enfant met en évidence le non-respect des règles de politesse dans le discours des adultes en complétant l'énoncé précédent par une reprise diaphonique implicite (« *s'il te plaît* » Léon), qu'il accompagne d'un geste hautain – yeux fermés, menton relevé –. La stratégie conversationnelle utilisée place l'enfant en effet dans une situation de domination, car « toute incorrection signalée à l'autre constitue une offense potentielle dont il faudra juger selon la relation que les interlocuteurs entendent entretenir entre eux. En tout état de cause, celui qui se permet de signaler à l'autre qu'il juge que son énoncé a été mal construit se place provisoirement en situation de supériorité » (Alberdi, 2017 : 130). Compte tenu de la justesse de sa remarque, la reprise diaphonique implicite permet à Léon de se venger, en quelque sorte, après avoir été traité de menteur injustement et après avoir été mis à l'écart de la conversation. L'enfant marque ainsi sa supériorité par rapport à des adultes qui font preuve de maîtriser les principes conversationnels de base moins bien que lui.

Les guillemets à l'intérieur de la bulle, venant combler le manque d'intonation propre aux dialogues verbalisés et proférés, soulignent le ton réprobateur du discours repris. Ces signes typographiques font disparaître la neutralité intonative qui atténuerait l'intention énonciative recherchée. Au dire d'Espuny, « si le locuteur prononce la reprise avec une courbe intonative montante ou descendante, c'est qu'il se porte garant ou se fait responsable d'une interrogation ou d'une assertion, respectivement » (Espuny, 1996 : 279). En l'occurrence, les guillemets tradiraient la courbe intonative descendante révélant l'implication de Léon et le ton ironique de sa reprise diaphonique implicite.

(7) MARIE : Dis-donc, on ne fait pas des blagues si débiles sur une maladie aussi grave.

SYLVIE : Marie

LÉON : Mais...

SYLVIE : Ce n'est pas une plaisanterie, il a les os fragilisés.

LÉON : Chuis pas un menteur, moi.

(2 cases muettes, plan rapproché, regard au lecteur)

SYLVIE : Tu vas chercher des yaourts, Léon ?

LÉON : « S'il te plaît », Léon.

SYLVIE : Depuis l'année dernière il fait régulièrement des séjours à l'hôpital (LE : 23).

Figure 7. Planche de *Plus ou moins... L'Été* (©Atrabile, Peggy Adam, 2006 : 23).



Les silences dus aux besoins physiologiques essentiels constituent une autre source des non-dits qui est pourtant dévoilée par l'image. L'évacuation publique des gaz cumulés dans l'intestin est un acte condamné socialement qui est souvent passé sous silence et qui provoque, chez celui qui en est témoin, un sentiment de gêne. Dans la figure 8, on peut constater que les signes cinétiques et les onomatopées propres au dispositif graphique de la bande dessinée jouent un rôle décisif dans la mise en évidence de ces épisodes de silence linguistique.

A diferencia del cine sonoro, los cómics se han visto obligados a incorporar de modo escritural gran número de onomatopeyas y de sustantivos y verbos fonosimbólicos para expresar con estos sonogramas el rico universo acústico (no verbal) que en ellos es inaudible, tanto si se trata de ruidos como de emisiones animales (Gasca & Gubern, 2001: 578).

Dans l'exemple proposé, on constate que les signes cinétiques et les onomatopées participent amplement dans la description des personnages et des situation communicatives.

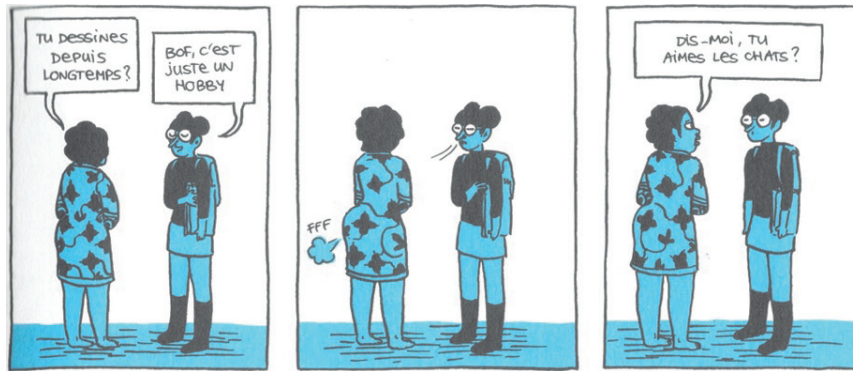
(8) MARIE : Tu dessines depuis longtemps ?

SYLVIE : Bof, c'est juste un hobby.

(*1 case muette : idéogramme et onomatopée de flatulence, et signe cinétique de perception d'odeur*)

MARIE : Dis-moi, tu aimes les chats ? (LA : 20).

En effet, le changement brusque de thème de Marie, avec la rupture au niveau de la cohérence et de la pertinence qui en découle, obéit à la gêne qu'elle éprouve elle-même. En revanche, elle arrive à tirer profit de cet instant de gêne, car c'est à ce moment précis qu'elle lance une question introductive pour préparer le terrain avant de demander à Sylvie de garder son chat pendant son séjour aux Antilles.

Figure 8. Planche de *Plus ou moins... L'Automne* (©Atrabile, Peggy Adam, 2006 : 20).

Le manque d'engagement dans une relation durable constitue dans la plupart des cas une conduite socialement censurable, et une menace mettant en danger l'image sociale de la personne, surtout lorsque son intérêt se limite à des fins simplement sexuelles. Prenons comme exemple la figure 9. Après les retrouvailles lors d'une dispute, Paul et Marie rentrent chez eux en voiture avec leur amie, Véra, qui dort dans le siège arrière. Donnant suite à l'une des interprétations possibles, on pourrait affirmer que le cadrage dans la première case met en évidence l'attraction de deux membres du couple qui se regardent avec complicité et désir. Le fait que leur tête soit à chaque bout de la case souligne le fait que l'ambiance d'entente règne dans l'espace. L'onomatopée des ronflements de Véra, rappelle le cri d'un animal sauvage, ce qui évoque le désir instinctuel du couple. Paul ne contient pas ses pulsions après une période de séparation avec Marie, et fait une insinuation de relation sérieuse et de vie en famille. Dans la deuxième vignette, la voiture coincée entre deux poids lourds et la forte pluie, qui n'épargne pas l'auto-stoppeur, marquent un contraste qui rend le nid d'amour improvisé un espace privilégié bien accueillant, ce qui laisserait présager que Paul a réfléchi et qu'ils vont enfin devenir un couple bien soudé. Néanmoins, lorsque Paul réalise les effets potentiels des avances faites à Marie, il met en place une stratégie dissuasive à base d'excuses, et c'est là que l'ambiance idyllique commence à se dégrader. Malgré son hésitation, Marie met fin aux prétextes de Paul et elle annonce, d'un air déterminé, qu'elle ne va pas garder l'enfant qu'ils attendent.

- (9) PAUL : Marie, tu sais, on a le temps d'avoir un bébé.
 C'est que... Ça n'est pas la période idéale pour moi...
 ...et mon studio à Paris est trop petit pour...
 MARIE : Ne t'inquiète pas, Paul, ma décision est déjà prise.
 PAUL : Tu le gardes ?
 MARIE : Non
 (1 case muette) (LE : 62).

Figure 9. Planche de *Plus ou moins... L'Été* (©Atrabile, Peggy Adam, 2006 : 62).

Le principe de solidarité iconique propre à la bande dessinée fait en sorte que la distanciation subite entre les deux personnages soit bien évidente. Au dire de Groensteen, « on définira comme solidaires les images qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être séparées [...] et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia* » (1999 : 21). En effet, la succession de cases à la fin de la planche où l'on a l'impression que les membres du couple se tournent le dos bien qu'ils soient assis l'un à côté de l'autre, ainsi que la direction de leurs regards et leurs expressions faciales, révèlent la conversation sous-jacente. Paul n'est point intéressé à s'investir dans une relation sérieuse avec Marie. Elle, de son côté, éprouve un fort chagrin suivi d'énervement après avoir constaté une fois de plus, le faible niveau d'implication de Paul dans leur relation. Une fois de plus, le non-dit parle davantage.

Arrivés à ce point, il est convenable de faire porter l'attention sur le type de discours qu'une personne seule se tient à elle-même – le monologue – afin de constater ce que celui-ci partage avec le dialogue en ce qui concerne les non-dits. L'auteur de *La bande dialoguée. Une histoire des dialogues de bande dessinée (1830-1960)* affirme que « la bulle ne fait pas nécessairement le dialogue. Certes, grâce à ce véhicule énonciatif, le texte pénètre dans l'image, mais il peut très bien se cantonner à un fonctionnement monologal et/ou monologique » (Glaude, 2019 : 185). La micro-lecture proposée dans la figure 10 présente un cas significatif de pause interne sous forme de monologue. La pause interne « reliée à l'activité psycho-cognitive du sujet, relève [...] d'un trouble émotionnel ou affectif » (Alberdi, 2013 : 11).

(10) VÉRA pense [Merde ! ...Tom !]

[...Que faire ?]

(voix dans la radio, pluie)

[...pas le choix. Je dois fuir...]

(7 cases muettes)

PASSANT : Psstt. Hey miss, je vous aide ? Dis donc, pétasse, je te cause ! Oh ! pétasse !

(3 cases muettes)

VÉRA pense [Mais où l'a-t-elle cachée ? Ah] (LA : 70-72).

Figure 10. Planches de *Plus ou moins... L'Automne* (©Atrabile, Peggy Adam, 2007 : 70-72).



Après avoir subi des épisodes difficiles au niveau professionnel, amical et amoureux, Vera écoute deux messages de menace sur son répondeur : menace d'expulsion de son appartement, et menace violente d'un ami. Sa situation de désespoir est extrême. Les intervalles de silence entre les énoncés du monologue révèlent l'état d'isolement et de dépression du personnage. La voix automate, machinale, du locuteur radio participe à créer une ambiance déshumanisée. La prévision du mauvais temps s'inscrit dans la continuité de l'image de forte pluie et de rafales de vent que l'on constate à travers la fenêtre. Le sentiment de solitude de Vera est intensifié tout au long d'une séquence muette où elle marche seule dans la rue, notamment lorsqu'elle croise un groupe de gens déguisés en tenues d'horreur. L'interpellation d'un passant constitue le climax de la séquence de désespoir émotionnel, lequel touche à sa fin grâce à la découverte de la clé qui lui donnerait accès à la maison de son amie. Les lacunes d'un dialogue intérieur laconique sont comblées par des indicateurs visuels très révélateurs.

Dialogue avec le Cinéma

La lecture des échanges conversationnels de bande dessinée nous montre qu'en effet la saisie du non-dit passe par les biais des dialogues ainsi que par le biais d'autres voies expressives propres au médium bédéistique. Ce principe demeure le même dans le cinéma :

les silences contribuent à tenir, parallèlement, de façon à la fois plus souterraine et pourtant plus directement perceptible par le spectateur, un autre discours qui passe par le tremblement d'un visage, l'hésitation d'un regard, et en avoue plus que les mots. Ainsi le cinéma nous a familiarisés avec ce « dialogue en dehors de tout langage », avec ce « balancement du silence à la parole » (Clerc, 1993 : 199).

En ce qui concerne le lien de parenté entre Bande Dessinée et Cinéma, une citation du père de la BD franco-belge retient particulièrement notre attention : « Je considère mes histoires comme des films. Donc, pas de narration, pas de description. Toute l'importance, je la donne à l'image, mais il s'agit naturellement de films sonores et parlants 100%, les paroles sortent graphiquement de la bouche des personnages » (Interview de Hergé à Radio-Bruxelles du 4 mars 1942, cité par Peeters, 1991 : 82).

Étant donné le double code visuel et linguistique, dans la présentation des dialogues, la bande dessinée et le film partagent la composante paralinguistique (gestuelle, proxémie des personnages...) qui nourrit les interactions conversationnelles. La spécificité de chaque médium révèle pourtant des différences significatives concernant notamment la temporalisation et les canaux de communication.

Les secondes écoulées pendant un silence dans le film sont imposées par le réalisateur, alors qu'en bande dessinée, étant donné la qualité d'image fixe, la représentation des silences repose sur d'autres procédés de type spatial (mise en page, taille des cases, points de suspensions, etc.). En effet, la condition d'image fixe de la bande dessinée est un élément facilitateur dans la saisie des subtilités conversationnelles qui vient compenser le manque de sons et de mouvement en temps réel. Dans certains cas, le non-dit deviendrait plus accessible dans la bande dessinée que dans le film, car le récepteur peut s'arrêter le temps qu'il veut afin de déchiffrer le message iconographique, alors que dans le film, le temps consacré à la visualisation de chaque séquence est immuable. Certaines nuances expressives risquent ainsi de passer inaperçues. Or, dans la saisie de l'implicite, tout dépend de la maîtrise du lecteur-spectateur à interpréter les codes de chaque médium. Dans des conditions de réception équivalentes, la bande dessinée donne plus de chances à la décodification du non-dit, l'une des raisons, parmi d'autres, qui lui ont valu des reproches d'infantilisme, à une certaine époque.

Le dialogue filmique a aussi lieu dans l'absence de paroles. Prenons l'exemple de l'incipit de *Conte d'hiver* (Rohmer, 1992). Les deux protagonistes ne se disent pas un mot, ce qui amplifie leur fusion. Leur connexion repose sur la voie du désir. L'absence de paroles est comblée par une musique qui rajoute du sens. Comme l'on a vu à plusieurs reprises, dans la bande dessinée, les silences sont également chargés de contenu communicatif et de nuances très significatives. Au-delà des différences propres à chaque médium, l'équivalence dans le traitement du non-dit dans le dialogue filmique et le dialogue de bande dessinée reste important.

Conclusions

Notre étude apporte des réponses significatives par rapport au questionnement de départ sur l'étendue du phénomène interactionnel dans la bande dessinée, notamment en ce qui concerne le non-dit. En effet, dans ce médium d'expression, les échanges conversationnels vont au-delà des confins des bulles. Il existe tout un éventail de procédés pour mettre en scènes les dialogues entre les personnages. Même en absence de bulles et de discours rapporté, le dispositif iconographique du média artistique permet de repérer non seulement les interactions verbales, mais aussi les implicatures conversationnelles. Selon Kerbat-Orecchioni :

pour ce qui est des contenus implicites, les données prosodiques et mimo-gestuelles deviennent [...] fondamentales, pour détecter les connotations (en particulier axiologiques), les allusions ou les emplois ironiques. À la lisière du sémantique et du pragmatique, ces unités sont directement impliquées dans les phénomènes de modalisation ou de « keying » (Kerbat-Orecchioni, 1990 : 146).

Cette idée est bien mise en évidence dans le support de la bande dessinée : « le sonore et le mouvement, qui constituent évidemment l'irreprésentable de toute image fixe, sont le manque à partir duquel s'est constitué, pour les *comics*, un appareil de suppléance originale » (Fresnault-Deruelle, 1989 : 54) qui révèle les contenus implicites des dialogues. Par contre, il n'y a pas que la reproduction en images des sons ou des gestes. Les micro-lectures proposées ont permis de saisir la complexité des principes régulateurs des dialogues bédéistiques et de constater qu'en effet cet « appareil de suppléance originale » dont parle Fresnault-Deruelle, compris au sens large, rend compte d'un dialogue sous-jacent qui prend de l'ampleur aux moments de silence des personnages. Le dispositif iconographique joue donc un rôle majeur dans la saisie du sens implicite des dialogues, en participant au « troisième niveau d'articulation qui

allie la chaîne des images et la chaîne des bulles » (Groensteen, 1999 : 152). La fonction de relais développée par Barthes, selon laquelle le message linguistique complète le sens de l'image, se révèle très significative à ce niveau, mais telle qu'elle a été formulée – « [la parole] fait véritablement avancer l'action, en disposant, dans la suite des messages, des sens qui ne se trouvent pas dans l'image » (Barthes, 1982 : 33) –, elle marque un rapport de suprématie de l'image par rapport au texte. Barthes fait référence à la parole-relais, alors qu'en sens inverse les possibilités sont innombrables. En effet, notre étude montre que c'est le dispositif visuel dans toute son étendue qui prend le plus souvent le relais du contenu textuel, afin d'accomplir le message en apportant toutes les subtilités conversationnelles omises dans le texte. Au-delà des dessins compris dans les cases, le support bidimensionnel de la BD comporte un code de signification plus vaste qui prend en compte des paramètres tels que la mise en page, le découpage, le cadrage, les angles de vue, parmi d'autres. Fondée sur la base des rapports de cohérence narrative – la solidarité iconique, la notion de tressage –, la notion d'arthrologie générale (Groensteen, 1999) s'avère, tel qu'il a été révélé ci-dessus, un paradigme d'analyse essentiel dans l'étude des échanges conversationnels, et plus précisément lorsqu'il s'agit du non-dit.

En outre, nous tenons à mettre en exergue la conception de Benoît Glaude concernant le dispositif énonciatif des dialogues dans la bande dessinée franco-belge. Cet auteur postule que :

le récit de bande dessinée ressortit de la responsabilité d'un méga-narrateur cumulant trois instances narratives imbriquées : la narration scripturale, la graphiation et la monstration. L'isolement des composantes sémiotiques des dialogues montre que chacune de ces trois instances narratives mobilise tous les signes du système signifiant : textuels, plastiques, iconiques et médiatiques (Glaude, 2019 : 352).

Prenant en compte les conclusions proposées par Alberdi (2013), dans l'étude qui vertèbre cet article, et les constatations qui se dégagent de nos micro-lectures du roman graphique de Peggy Adam, nous sommes en mesure d'affirmer que l'étude du non-dit dans les échanges conversationnels de bande dessinée permet de décrire la personnalité des personnages ainsi que les lois qui dirigent leurs comportements relationnels. Dans les deux médiums d'expression, « le comportement interactionnel des personnages permet de saisir leurs attitudes et aptitudes dans la dialectique de leurs relations interpersonnelles et de leur reconnaissance intersubjective, de dégager pour chacun d'entre eux un profil identitaire » (Alberdi, 2013 : 24). À l'image des « prétendus "bavards" rohmériens », les personnages de *Plus ou moins...* apparaissent aussi « trop sensibles aux émotions, trop respectueux des tabous conversationnels et des bienséances, trop attachés au maintien de l'harmonie interactionnelle » (Alberdi, 2012 : 24).

Autant dans le Cinéma, autant dans la Bande Dessinée, l'étude du non-dit permet de construire l'identité et l'altérité des énonciateurs, car elle met en lumière les causes, les effets et les conséquences des pulsions, des peurs et des émotions les plus intimes. Il s'agit des rapports complexes qui échappent donc à des classifications simplistes, car il est question d'assurer la vie et la survie. Dans une époque où la suprématie du parler rend délicat tout moment d'absence de parole, il serait peut-être judicieux de privilégier les mots du silence.

Références bibliographiques

- Alberdi Urquizu, C., (2017) *Dire, redire et ne pas dire. Enjeux du dialogue filmique dans les Contes des quatre saisons (É. Rohmer)*. New York, Peter Lang.
- Alberdi Urquizu, C., (2013) « Le non-dit dans le dialogue filmique » in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* [En ligne]. Vol. 28, pp. 9-25, disponible sur : <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/40027> DOI: https://doi.org/10.5209/rev_THEL.2013.v28.40027 [Dernier accès le 12 mai 2021].
- Alberdi Urquizu, C., (2012) *Communiquer, être : informations, relations, identités*. Granada, Editorial Universidad de Granada.
- Barthes, R., (1982) « Rhétorique de l'image » in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris, Seuil, pp. 25-42.
- Brown, P. & S. Levinson, (1987) *Politeness: some universals in language usage*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Charaudeau, P., (1992) *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette.
- Cicurel, F., (1991) *Lectures interactives en langue étrangère*. Paris, Hachette, Coll. F autoformation.
- Clerc, J-M., (1993) *Littérature et cinéma*. Paris, Nathan.
- Eisner, W., (1985/2006) *Comics and Sequential Art. Principles & Practice of the World's Most Popular Art Form*. New York, Poorhouse Press.
- Espuny Montserrat, J., (1997) « Aspects prosodiques du discours hétérogène diaphonique » in *Estudios de fonética experimental*. Vol. VIII. Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 271-295.
- Fresnault-Deruelle, P., (1989) « Le fantasme de la parole » in *Europe*. N° 70, pp. 54-65.
- Gasca, L. & R. Gubern, (2001) *El discurso del cómic*. Madrid, Cátedra, Coll. Signo e Imagen.
- Glaude, B., (2019) *La bande dialoguée. Une histoire des dialogues de bande dessinée (1830-1960)*. Tours, Presses universitaires François Rabelais, Coll. Iconotextes.
- Groensteen, T., (1999) *Système de la bande dessinée*. Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Formes Sémiotiques.
- Kerbat-Orecchioni, C., (1990/2010) *Les interactions verbales. 1. Approche interactionnelle et structure des conversations*. Paris, Armand Colin, Coll. U « Linguistique ».
- Morgan, H., (2003) *Principes de littératures dessinées*. Paris, l'An 2, Coll. Essais.
- Myne, V., (1994) *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*. Paris, Universitas.

- Peeters, B., (1991) *Case, Planche, Récit : comment lire une bande dessinée*. Paris-Tournai, Casterman.
- Rohmer, É., (1992) *Conte d'hiver*. Paris, Les Films du Losange.
- Sacks, H., Schegloff, E. & G. Jefferson, (1974) « A Simplest Systematics for the Organization of Turn-taking for Conversation » in *Language*. N° 50, 4, pp. 696-735.
- Stefanelli, M., (2010) « Du “cinéma-centrisme” dans le champ de la bande dessinée » in Boillat, A. (dir.), *Les Cases à l'écran. Bande dessinée et cinéma en dialogue*. Genève, Georg. Coll. L'Équinoxe, pp. 283-301.

Corpus analysé

- Adam, P., (2004) *Plus ou moins... Le Printemps*. Genève, Atrabile, Coll. Flegme.
- Adam, P., (2006) *Plus ou moins... L'Été*. Genève, Atrabile, Coll. Flegme.
- Adam, P., (2007) *Plus ou moins... L'Automne*. Genève, Atrabile, Coll. Flegme.
- Adam, P., (2016) *Plus ou moins... L'Hiver*. Genève, Atrabile, Coll. Flegme.

