

# Détournement humoristique d'un double patron syntaxique dans *Le Chat* de Philippe Geluck

Jean-Michel Adam

*Pour Kjersti Fløttum, en souvenir  
des polyphonies scandinaves.*

## 1 Macro-syntaxe et généricité de certains textes

Jeanneret 2005 considère la configuration [X être SI/TELLEMENT p QUE q...] comme une marque générique des contes merveilleux. J'ai montré (Adam 2010) que la présence massive de ce schéma syntaxique est certes une des caractéristiques des contes en prose de Perrault, mais cette construction est également fréquente dans la littérature romanesque du XVII<sup>e</sup> siècle et dans une pratique discursive aussi différente que les insultes rituelle et vanes en « Ta mère... » étudiées par William Labov (1972) et devenues des histoires drôles en changeant de continent et de langue (Adam 1999). Par ailleurs, j'ai observé une utilisation significative de ces mêmes formes d'intensives dans le discours publicitaire, à des fins d'éloge du produit (Adam 2000, Adam 2012). L'étude comparée de ces différents corpus, m'a permis de dégager (Adam 2011) le principe commun d'une valeur sémantique fictionnalisante propre aux usages de *SI intensif*, employé seul ou dans la construction corrélatrice *SI p... QUE q...* Les différences entre les contextes narratifs du conte et de l'histoire drôle et les contextes descriptivo-argumentatifs de la publicité et des vanes semblent secondaires par rapport aux effets de sens qui leur sont communs. La même opération sémantico-pragmatique de distanciation fictionnelle produite par l'hyperbole traverse ces actions discursives pourtant très différentes.

Les deux courts textes de bande dessinée qui retiendront notre attention prennent appui sur un double patron syntaxique et narratif des contes : la formule-incipit *Il était une fois...* et la description d'un personnage au moyen d'une phrase périodique en forme de consécutive intensive qui lance le récit. Les deux exemples choisis posent d'intéressantes questions, à la fois *micro-textuelles* : comment des clauses forment une phrase périodique (macro-syntaxe), et *macro-textuelles* : comment une simple vignette tirée du *Chat au Congo* (1993, page 34) et une planche complète du *Chat a encore frappé* (2005, page 43) parviennent-elles, l'une et l'autre, à *faire texte* et quel usage du récit est ici mis en scène dans le langage spécifique de la bande dessinée ?

En abordant la textualité de la bande dessinée humoristique, il s'agit de rappeler que la linguistique textuelle a pour objet les textes multimédiaux et, en particulier, les textes multimédiaux « à prédominance verbale » (Petöfi 1995, 213). Malgré l'importance du verbal dans la série du *Chat* et la forme d'humour langagier de Philippe Geluck, la bande dessinée est un genre à dominante iconique. La bande dessinée humoristique utilise d'abord toutes les

ressources de la grammaire iconique du 9<sup>ème</sup> art et ensuite – avec un raffinement certain – les ressources de la langue et de la logique dont usent et abusent le personnage-titre et son auteur. Au sein du genre, le bruxellois Philippe Geluck et sa série *Le Chat* occupent une place à part, depuis sa première apparition en 1983, dans le grand journal belge d'expression française *Le Soir*, puis dans la presse régionale française (de *Sud-Ouest* au *Midi libre*, en passant par *Le Progrès* et *Le Dauphiné Libéré*), avant que ces gags ne soient mis en recueils. Une double origine discursive exerce donc des contraintes sur chaque texte : *le dessin de presse écrite* obéit à des contraintes de brièveté (vignette unique ou strip/bande de trois ou quatre cases), tandis que les magazines spécialisés et les recueils de bande dessinée ont pour unités de lecture la page (planche) et la double page. En dépit du titre donné à chaque album de la série, ceux-ci se présentent comme des recueils de textes sans unité narrative d'ensemble. C'est au niveau des cases mises ou non en séries, simples bandes ou planches (généralement uniques et toujours placées en page impaire-de droite) que se déploie une narrativité qui tient plus du récit de paroles que de la mise en intrigue d'actions. Le jeu sur la langue importe d'autant plus que le personnage représenté, d'une part, se détache sur un fond de couleur uni et sans décor et, d'autre part, ce personnage est caractérisé par une posture plutôt statique, qui donne à chacun de ses mouvements et aux paroles qui lui sont attribuées dans les phylactères (ou *bulles*) une importance d'autant plus grande. Le mouvement principal vient, de ce fait, des cadrages (gros plans, plan moyen, etc.) qui, en se rapprochant ou s'éloignant, et font graduellement varier le regard porté sur le personnage (proximité ou distance).

## 2 L'icône-texte bédéique ou comment la bande dessinée fait texte

### 2.1. Grammaire de la bande dessinée comme icône-texte

Comme l'écrit Petöfi, dans le cadre de sa « textologie sémiotique », « la plupart des textes sont des textes multimédiaux » (1995, 213). La bande dessinée en est un bel exemple, surtout quand l'image et le texte en forme de calembour, détournement de proverbes, de maximes, de dictons et de lieux communs, jeux subtils avec la logique et le non-sens, sont aussi intimement associés que dans la série de Geluck. Ceci dit sans exclure la possibilité de gags purement iconiques qui confirment la « primauté de l'image » sur laquelle Thierry Groensteen insiste dans son approche du *Système de la bande dessinée* (1999, 3).

Avec ce dernier, nous considérerons la vignette (ou *case*) comme « l'unité de base du langage de la bande dessinée » (1999, 7) ; unité caractérisée par sa *forme* (dans nos exemples carrée ou rectangulaire), sa *taille* et sa *place* dans la bande (strip) et dans la page (planche). Comme l'écrit très bien Benoît Peeters :

Loin de se poser comme un espace suffisant et clos, la case de bande dessinée se donne d'emblée comme un objet partiel, pris dans le cadre plus vaste d'une séquence. Toute vignette, en ce sens, est "à suivre". (1991, 17)

La force de la bande dessinée dépend pour sa part d'une *segmentation* : retenir les étapes les plus significatives d'une action pour dépeindre un enchaînement. (ibid.)

Idée partagée par Groensteen : « Une vignette ne se présente pas isolée. Elle participe d'une suite (le plus souvent séquentielle, c'est-à-dire narrative) offerte à une lecture » (1999, 58).

Le découpage visuel du cadre des vignettes et leur succession spatio-temporelle dans la bande et des bandes dans l'espace tabulaire de la planche constituent une structure textuelle de base que complètent les phylactères (bulles) et leur distribution dans l'espace des cases. La présence de plusieurs bulles dans une seule vignette introduit une succession temporelle, de gauche à droite (ou verticalement). Cette segmentation visuelle autonomise soit des répliques, soit des parties d'un énoncé. Cette ponctuation très particulière est génératrice d'effets de rythme et de sens.

T1 © Geluck, *Le Chat au Congo*,  
Casterman, Tournai, 1993, p. 34

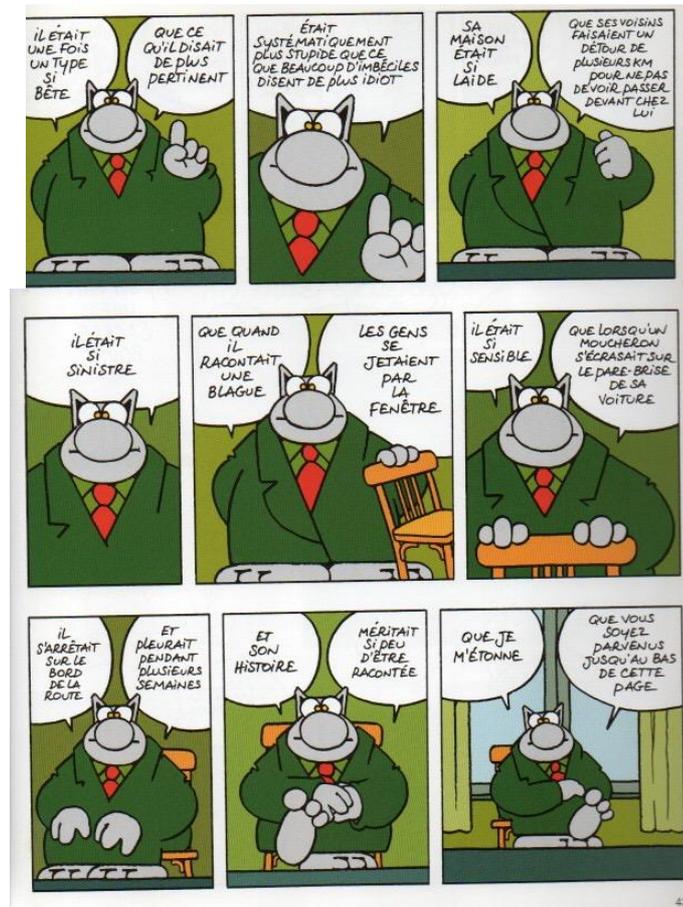


C'est exemplairement le cas dans notre exemple-texte T1 où la première bulle (de gauche) sépare la clause intensive en SI (protase) de la clause consécutive introduite par QUE (apodose). La première bulle : « *Il était une fois un type si maigre* » fixe un cadre narratif imitant le début formulaire des contes et introduit le personnage qui pourrait en être le héros, tandis que la seconde bulle (à droite) : « ... *qu'il avait la peau sous les os !* » vient, comme une chute, interrompre le récit du conte attendu pour le transformer en histoire drôle fondée sur l'absurdité d'un non-sens. La case isolée est ainsi dénarrativisée ou plutôt inscrite dans un autre genre narratif : l'histoire drôle.

La fixité du visuel, très représentative de la posture la plus fréquente du Chat : de face, s'adressant directement aux lecteurs et lectrices, est seulement rompue par l'index levé de sa main-patte gauche (placée du côté de la seconde bulle qu'il ponctue ainsi gestuellement). Le verre de vin posé au premier plan introduit le décor minimal d'un comptoir de bar ou de bistrot et il rattache ainsi T1 au genre humoristique des *brèves de comptoir*. Comme ce détail le prouve, en dépit de l'importance du verbal, le visuel est dominant dans la BD : le texte inscrit dans les bulles est spatialement distribué et mis graphiquement en scène par un geste qui en souligne la fin : « ...SOUS les os ».

Avant de revenir, plus loin, sur la partie verbale de cette première vignette, il faut examiner comment les vignettes mises en série font *texte* et souvent *récit*. Ainsi dans le second exemple (planche de la page 43 du *Chat a encore frappé*) que je retiens parce qu'il commence, comme T1, par « *Il était une fois un type si...* ».

T2 © Geluck, *Le Chat a encore frappé*,  
Casterman, Tournai, 2005, p. 43.



T2 présente un dispositif numérique très régulier de trois bandes (*strip*) de trois cases (*vignettes*) composées d'une image (*i*) et d'une ou deux bulles (*b*). Je ne tiens pas compte ici des variations de largeur des cases rectangulaires, toutes hautes de 8 cm, et de la case centrale carrée C5 (de 8 x 8 cm), le schéma 1 résume grossièrement la structure icono-textuelle de T2.

Schéma 1

**Texte T2**  
**Structure de la planche-page 43**

Vignettes Strip	Cases (C)	Images (i)	Bulles (b)
Bande B1	C1-i1 [b1-b2]	C2-i2 b3	C3-i3 [b4-b5]
Bande B2	C4-i4 [b6]	C5-i5 b7-b8	C6-i6 [b9-b10]
Bande B3	C7-i7 b11-b12]	C8-i8 [b13-b14]	C9-i9 b15-b16]

Dans ce tableau, les crochets signalent les frontières de phrases périodiques insérées dans des bulles. Ainsi, avec les bulles-phyllactères b1 + b2 + b3, l'unité verbale de la parole représentée

franchit la frontière du cadre séparant les deux premières cases : b1 + b2 en C1 + b3 en C2. Il en va de même en C4 & C5, C6 & C7 et C8 & C9. Ce jeu entre image et texte aboutit au fait que seule la case C3, avec ses bulles b4 & b5 constitue une unité verbo-iconique comparable à T1. Située en bout de première bande (fin de B1), elle ferme, en fait, une première unité de lecture de gauche à droite, avant le retour à gauche associé au passage à la ligne inférieure. La partie verbale crée ainsi des unités de lecture reliant deux cases dans une même bande (C1+C2, C4+C5 et C8+C9) ou, comme en C6 et C7, en passant de la dernière case de B2 à la première case de B3. Le rythme n'est ainsi pas aussi monotone que ce que la structure carrée 3 bandes x 3 cases pouvait laisser craindre. Autre variation rythmique : C2 et C4 ne contiennent qu'une bulle, tandis que les sept autres cases associent une image à deux bulles.

À l'intérieur de ce cadre systémique propre à la bande dessinée, le texte s'inscrit aussi dans un interdiscours avec lequel il joue et par rapport auquel il se situe dialogiquement.

## 2.2. Premier interdiscours : la double matrice formulaire du conte

En commençant par *Il était une fois...* T1 et T2 mettent en avant, d'une part, une *narrativité* créatrice d'attentes (description de personnages, déroulement temporel d'actions et d'événements), d'autre part, la mise en place d'un monde *fictionnel*. Michel Leiris rapproche, dans *Biffures*, les formules « *Il était une fois...* » et « *Du temps que les bêtes parlaient* ». Énoncé formulaire qui rend plausible la verve du personnage du Chat, digne de celle du *Chat botté*. Leiris parle surtout d'un monde soumis à une syntaxe particulière : « [...] ce bout de phrase ouvre la porte sur un monde qu'on est en droit de croire soumis, dans sa totalité, à une syntaxe à part. Le langage, support même du récit, est dès l'orée de celui-ci repoussé en deçà de l'humain, mis à hauteur d'animal » (Leiris 1948, 152). Geluck joue précisément sur le mélange d'animalité et d'humanité de son personnage, ainsi rendu disponible pour des actions impossibles et des propos farfelus.

Le sujet apparent postiche de la formule « IL était une fois... » laisse attendre un sujet réel : *un roi...*, *une reine...*, *une jeune fille...*, *un gentilhomme...*, plus vaguement « *un type* » chez Geluck. Comme le dit Harald Weinrich, les temps qui accompagnent l'imparfait de la formule « rappellent inlassablement que nous nous trouvons dans un univers différent de celui qui nous entoure et nous sollicite tous les jours. [...] Après ce signal *Il était une fois...*, rien n'existe que le monde merveilleux » (1973 : 47). Le lecteur entre ainsi dans le monde en quelque sorte présupposé de la fiction, acceptant les changements de lois qui rendent possibles les ogres et les fées, les bottes magiques et pantoufles de verre, et surtout l'aisance verbale commune au Chat botté et au Chat de Geluck.

Comme je le montre ailleurs (Adam 2010, 235-262), la construction progressive du monde du conte passe très souvent par une structure syntaxique complexe. Après le prédicat d'existence [a] *Il était une fois un/une X...*, apparaît une relative [b] qui assure la deuxième prédication et fonde la tension narrative de l'intrigue sur l'intensification des propriétés d'un personnage :

- (1) (a) Il était une fois un *gentilhomme*  
 (b) *qui épousa en secondes noces une femme*  
 (c) *la plus haïtaine & la plus fière qu'on eut jamais veüe.*

Dans *Cendrillon* (1), une comparative corrélatrice superlative développe le rhème (*une femme*) de la relative (b). Comme en (2), incipit de *La Belle au bois dormant* de Perrault, et en (3), incipit de *Riquet à la houppe* de Perrault, cette relative [b] contient souvent un intensif *SI p...* corrélatrice à une consécutive *QUE q...* [c] :

- (2) (a) Il était une fois un Roi & une Reine  
 (b) *qui étaient SI fâchés de n'avoir point d'enfants, SI fâchés*  
 (c) *QU'on ne saurait dire.*

- (3) (a) Il était une fois une Reine  
(b) qui accoucha d'un fils SI laid et SI mal fait  
(c) QU'on douta longtemps s'il avait forme humaine.

D'un point de vue sémantique, la conséquence exprimée dans la clause consécutive [c] est sous la dépendance du seuil d'intensité exprimé dans la clause [b]. L'adverbe intensif exprime un degré d'intensité – redoublé (SI<sup>1</sup> & SI<sup>2</sup>) en (2) et (3) – à partir duquel la conséquence (clause [c] à valeur d'apodose) ne peut que se produire. SI intensif affecte plus largement la sémantique du conte en renforçant la causalité narrative. Les seuils positifs ou négatifs sont toujours extrêmes et confèrent aux personnages des propriétés hors du commun. Cette façon de porter les propriétés des personnages au-delà de ce qui peut être décrit, perçu ou pensé, met le monde fictionnel des contes en place, dès l'incipit.

Alors qu'avec les adverbes intensifs BIEN, FORT, TRÈS, l'accroissement serait simplement quantitatif, avec SI, TELLEMENT et TANT, il ne s'agit plus de la même échelle d'intensité. TRÈS, comme ASSEZ ou TROP, « manifeste une variation de degré sur une échelle d'intensité objective, à laquelle est rapporté l'adjectif ou l'adverbe auquel il est incident » (Plantin 1985, 42). En revanche, SI (comme LE PLUS/LA PLUS) ne situe plus l'intensité sur une telle échelle ; il signale qu'un seuil a été atteint et le dépassement hyperbolique de ce seuil est parfaitement adapté au monde de la fiction merveilleuse.

### 2.3 Second interdiscours : les histoires drôles en forme de vanes

Dans « Rules for Ritual Insults » (chapitre 8 du premier volume de *Language in the Inner City*), le sociolinguiste William Labov a observé une pratique discursive « remarquablement identique dans toutes les communautés noires tant par la forme que par le contenu des insultes et par les règles qui régissent l'interaction verbale » (Labov 1978 [1972], 233). Ces vanes ou charres sont des échanges d'injures transformés en joutes verbales dans lesquelles deux participants se renvoient l'un à l'autre une insulte que le groupe spectateur des pairs évalue. En dépit de la violence de ces insultes, le duel se prolonge sans qu'aucun participant ne se sente injurié et le vainqueur de l'affrontement verbal est celui qui parvient à répliquer en utilisant plus de « vanes » que son adversaire ou de meilleures, plus fortes, plus inventives. Fort éloignée de la brutale simplicité de l'injure classique, la sophistication sémantique et grammaticale de ces insultes rituelles met en évidence la compétence linguistique des sujets et certaines propriétés du *Black English Vernacular*.

Deux formes de constructions ont retenu l'attention de Labov : une forme simple de base (4), souvent elliptique, comme en (5) et (6), et une forme plus complexe (7) :

- (4) *Your mother is so ugly that she looks like the Abominable Snowman.* (Labov 1972, 336)  
(5) *Your mother, so old, she fart dust.* (1972, 336)  
(6) *Bell grandmother so-so-so ugly, her rag is showin'.* (1972, 346)  
(7) *Bell grandmother got so many wrinkles in her face, when they walk down the street, her mother would say, "Wrinkles and ruffles".* (1972, 346)

En (6) l'ellipse de *IS* est un aspect de l'oralité et celle de *THAT* tient au fait que la corrélatrice intensive accentuée par la répétition de *SO* n'a pas besoin de la présence en surface de la marque de connexion. La propriété attribuée à un proche de l'adversaire est portée à un tel seuil d'intensité qu'elle ne peut pas exister dans le monde réel et donc l'insulté ne peut ressentir cette insulte comme un acte de discours mettant sérieusement sa « face » en péril. Il perçoit, en raison du caractère hyperbolique de l'intensive, le glissement générique de la sphère réelle de l'insulte personnelle vers la sphère fictionnelle du jeu et de la joute rituelle de vanes. Ce que Labov résume en termes très goffmaniens :

Les vanes sont dirigées contre une cible très proche de l'adversaire (ou contre l'adversaire lui-même), mais, par une convention sociale, on admet que les attributs qu'elles désignent n'appartiennent en réalité à personne. Pour le dire comme Goffman, le maintien d'une distance symbolique permet d'isoler l'échange des conséquences qu'il pourrait avoir. Ce statut rituel, les règles que nous avons données ainsi que les diverses échappées vers le bizarre et le farfelu ont précisément pour effet de le préserver. (1978 : 287-288)

Cette pratique discursive a déferlé, au début des années 1990 dans les cours de récréation d'Angleterre et de France. Le genre identifié par Labov s'est alors transformé en histoire drôle. Ainsi dans *Ta mère*, volume publié par Arthur en 1995, dont sont extraits les exemples français (8) à (11). La mise en recueil d'histoires drôles écrites a matérialisé le déplacement du genre de sa communauté discursive d'origine vers d'autres formations socio-langagières, et ce déplacement s'est traduit, à l'écrit, par la sélection du schéma syntaxique périodique, défini comme prototypique par Labov : *X être/avoir... SI/TELLEMENT [clause a, protase] >> QUE >> [clause b, apodose]* et de sa variante plus complexe, qui consiste à introduire « un fort enchâssement à gauche qui suspend la proposition finale » (Labov 1978, 283). C'est la structure de (7) : *X is SO [clause a]... QUE {WHEN [clause b]} clause c*. L'ellipse de *THAT* s'accompagne d'une complexification des enchâssements syntaxiques avec l'insertion d'une subordonnée temporelle et causale introduite par *WHEN* (clause b) et du segment de discours direct rapporté qui teint lieu d'apodose (clause c). Soit un retardement de l'apodose par insertion d'un circonstant à valeur cadrative (hypothétique ou temporelle) qui accentue la causalité déjà impliquée par la protase.

Dans le genre de l'insulte rituelle et dans l'histoire drôle qui en dérive, la présence des adverbes *SI* ou *TELLEMENT* exerce une contrainte de complétude syntaxique sur l'énoncé. La clause a (protase) est corrélée à une consécutive postposée, clause b (apodose), introduite par *QUE*. L'apodose constitue l'assertion la plus originale, la pointe rhétorique qui clôt l'intervention, alors que, dans l'incipit des contes, elle lance le récit en nouant l'intrigue. La construction ternaire de (10) et (11) est une forme très fréquente dans le recueil d'histoires drôles sur lequel j'ai travaillé :

- (8) Ta mère est TELLEMENT plate QU'on pourrait la faxer.
- (9) Ta mère est SI pauvre QUE c'est les éboueurs qui lui donnent des étrennes.
- (10) Ton père est TELLEMENT con QUE QUAND je lui ai dit : "Regardez, une mouette morte !", il a levé la tête en l'air et m'a demandé : "Où ça ?"
- (11) Ta mère a des jambes TELLEMENT énormes QUE LE JOUR OÙ elle a retiré ses bas résille pour se baigner dans la mer, on l'a chopée pour utilisation illicite de filets dérivants.

L'histoire drôle prolonge ainsi le mouvement fictionnel de distanciation propre aux rituels de vanes. Le changement de formation discursive, de langue et de genre conserve la texture macro-syntaxique observée dans le genre premier oral et retient même surtout la forme la plus complexe. L'ordre des clauses est déterminé par le renforcement de l'effet rhétorico-stylistique de « pointe ». L'élément le plus inattendu et donc le plus inventif du point de vue de la créativité verbale est ainsi placé en position rhématique.

Il n'est pas surprenant que le genre de la BD humoristique s'inspire occasionnellement de cette forme complémentaire du *Il était une fois...* inaugural et formulaire des contes.

### 3 Textualité et généricité de deux icono-textes

#### 3.1. Quand une seule vignette du Chat au Congo fait texte (T1)

Page 34 du *Chat au Congo*, une vignette isolée fait texte (voir plus haut page 4). La première bulle insérée dans cette unique image recourt au double modèle formulaire dont nous venons de parler, avec toutefois une transformation de la relative déterminative en simple énoncé d'une propriété adjectivale qui fait de la bulle b1 une clause à valeur de protase d'une phrase périodique. On passe ainsi directement du personnage « un type » à la propriété qui le caractérise (une extrême maigreur), intensifiée par un SI. :

Bulle b1 (protase, clause 1) : *Il était une fois un type si maigre*

Cette protase laisse attendre la subordonnée (apodose) introduite par QUE, qui survient dans la bulle b2, placée à droite :

Bulle b2 (apodose, clause 2) : *...qu'il avait la peau sous les os !*

Ce texte pourrait facilement être transformé en histoire drôle en forme de vanne. Il suffirait de remplacer « un type » par « Ta mère » et de transformer l'imparfait narratif en présent actuel pour obtenir : *Ta mère est si maigre qu'elle a la peau sous les os*. Ce qui ferait une excellente vanne ! Le conte annoncé par « Il était une fois... » est interrompu au profit d'un jeu de mots qui repose sur le détournement de l'expression *n'avoir que la peau SUR les os*. L'intensification de la protase est portée ici à l'extrême, au point de produire une représentation fictive pour le moins surréaliste et bien dans le style des jeux avec la logique et le non-sens qui caractérise l'humour de Geluck. Un simple changement de préposition – de *sur* à *sous* – est au cœur de la pointe qui interrompt le récit, pointe soulignée verbalement par le point d'exclamation et iconiquement par l'index levé de la main gauche du personnage. On songe ici à ce que disait le poète Jean Tardieu des possibilités offertes par la grammaire :

La Grammaire classique, sous ses formes les plus périmées et les plus enfantines, a toujours été, pour moi, une mine prodigieuse d'incitations.

[...] Une *conjonction* me paraît la chose la plus aiguë qui soit, si on l'utilise, par exemple, pour créer un « trouble de la logique » (comme les tenants de l'art dit « cinétique » parviennent, en jouant sur de minces décalages géométriques ou colorés, à susciter un trouble du regard). (Tardieu 1974, 89)

Au regard du genre du gag de la BD humoristique, caractérisé par sa brièveté, la phrase périodique insérée dans une vignette unique forme un texte complet. Le conte merveilleux est mis en échec mais sans renoncement à la fictionnalité, à un merveilleux qui prend la forme absurde du non-sens.

À la différence de la vignette unique, le dispositif des cases successives induit une narrativité potentielle. T2 paraît être, en 2005, une reprise et prolongation de T1 (1993), en passant de l'unité de base qu'est la vignette à l'unité narrative de la planche comme succession de vignettes et de strip.

La partie verbale fait de T1 un texte unifié racontant une histoire qui ne va pas à son terme, conformément au genre de l'histoire drôle-brève de comptoir. Ce texte ressemble aux courts contes facétieux d'Henri Pourrat qui, commençant aussi par « Il était une fois... », ont pour caractéristique majeure le fait que le discours rapporté y occupe une place importante, « en permettant chaque fois une chute en forme de plaisanterie ou de réplique amusante, impertinente, inattendue » (Adam 2015, 40).

### **3.2. La page “articulation narrative de vignettes”, dans *Le Chat a encore frappé* (T2)**

#### **3.2.1. La planche comme succession de vignettes-images**

L'unité de lecture est ici, très classiquement, une succession de cases dans l'espace tabulaire de la planche. La planche 43 se présente comme une succession de 8 cases rectangulaires disposées autour d'une case centrale carrée. Le personnage du Chat a le regard fixé sur nous tout au long de la planche. Cette fixité est compensée visuellement par les variations de taille des vignettes (variations de largeur car la hauteur de 8 centimètres reste constante) et surtout de cadrage : à partir de la vignette 1 on a successivement un zoom avant (C1>C2), un zoom arrière (C2>C3), un zoom avant (C3>C4), un zoom arrière (C4>C5), un zoom avant (C5>C6), un zoom arrière (C6>C7), pas de changement entre C7 et C8 (le personnage change toutefois de position en croisant les jambes) et, pour finir, un zoom arrière (C8>C9) dans la seule vignette comportant un décor alors que le fond des 8 précédentes est uniformément plat et de couleur verte.

Schéma 2

<b>Structure iconique de la planche 43 de <i>Le Chat a encore frappé</i></b> (Casterman, Tournai, 2005)	
<b>Bande 1 :</b>	
<b>Case-image 1 :</b>	<i>Personnage cadré en plan pied, index de la main-patte gauche levé.</i>
<b>Case-image 2 :</b>	<i>Personnage cadré en gros plan, index de la main-patte gauche toujours levé.</i>
<b>Case-image 3 :</b>	<i>Personnage cadré en plan pied, main-patte gauche légèrement levée.</i>
<b>Bande 2 :</b>	
<b>Case-image 4 :</b>	<i>Personnage cadré en gros plan ; case plus étroite.</i>
<b>Case-image 5 :</b>	<b>[centre de la planche, case carrée, plus grande que les autres]</b> <i>Personnage cadré en plan pied, saisissant une chaise de la main-patte gauche.</i>
<b>Case-image 6 :</b>	<i>Personnage cadré en plan taille, les deux mains-pattes posées sur le haut de la chaise.</i>
<b>Bande 3 :</b>	
<b>Case-image 7 :</b>	<i>Personnage cadré en plan pied mais assis sur la chaise, les deux mains-pattes sur les genoux.</i>
<b>Case-image 8 :</b>	<i>Personnage cadré en plan pied, assis sur la chaise, mains et jambes-pattes croisées.</i>
<b>Case-image 9 :</b>	<i>Travelling arrière, personnage cadré dans un plan demi-ensemble plus large. Décor de fenêtres avec rideaux, derrière le personnage assis, dont les mains et jambes-pattes sont toujours croisées.</i>

T2 est iconiquement constitué d'une planche de 3 bandes ou strip, 9 cases et 16 bulles. La particularité de cette planche est son absence de narrativité visuelle. La succession d'images ne présente qu'un dispositif postural d'un personnage qui nous parle au moyen de bulles. Le verbal se distribue ainsi dans les cases et dans les bulles. La planche n'est pas lisible sans ce texte porteur de l'humour. Le découpage opéré par les cases semble ainsi plus un découpage de la parole du personnage que de son action minimaliste : s'asseoir sur une chaise pour prendre la posture classique des narratrices ou narrateurs des contes, assis pour raconter et non debout comme dans la brève de comptoir T1.

### 3.2.2. Le texte dans l'image

Schéma 3

Distribution du verbal dans la planche 43 de <i>Le Chat a encore frappé</i> (Casterman, Tournai, 2005. Texte non ponctué, graphié en petites capitales. C'est moi qui souligne en gras et majuscules)
<p><b>Bande 1 :</b></p> <p><b>Case 1</b>            Bulle 1 : <i>IL ÉTAIT UNE FOIS UN TYPE SI BÊTE</i>            Bulle 2 : <i>QUE CE QU'IL DISAIT DE PLUS PERTINENT</i></p> <p><b>Case 2</b>            Bulle 3 : <i>ÉTAIT SYSTÉMATIQUEMENT PLUS STUPIDE QUE CE QUE BEAUCOUP D'IMBÉCILES DISENT DE PLUS IDIOT</i> <b>Fin de la période P1</b></p> <p><b>Case 3</b>            Bulle 4 : <i>SA MAISON ÉTAIT SI LAIDE</i>            Bulle 5 : <i>QUE SES VOISINS FAISAIENT UN DÉTOUR DE PLUSIEURS KILOMÈTRES POUR NE PAS DEVOIR PASSER DEVANT CHEZ LUI</i> <b>Fin de la période P2</b></p>
<p><b>Bande 2 :</b></p> <p><b>Case 4</b>            Bulle 6 : <i>IL ÉTAIT SI SINISTRE</i></p> <p><b>Case 5</b>            Bulle 7 : <i>QUE QUAND IL RACONTAIT UNE BLAGUE</i>            Bulle 8 : <i>LES GENS SE JETAIENT PAR LA FENÊTRE</i> <b>Fin de la période P3</b></p> <p><b>Case 6</b>            Bulle 9 : <i>IL ÉTAIT SI SENSIBLE</i>            Bulle 10 : <i>QUE LORSQU'UN MOUCHERON S'ÉCRASAIT SUR LE PARE-BRISE DE SA VOITURE</i></p>
<p><b>Bande 3 :</b></p> <p><b>Case 7</b>            Bulle 11 : <i>IL S'ARRÊTAIT SUR LE BORD DE LA ROUTE</i>            Bulle 12 : <i>ET PLEURAIT PENDANT PLUSIEURS SEMAINES</i> <b>Fin de la période P4</b></p> <p><b>Case 8</b>            Bulle 13 : <i>ET SON HISTOIRE</i>            Bulle 14 : <i>MÉRITAIT SI PEU D'ÊTRE RACONTÉE</i></p> <p><b>Case 9</b>            Bulle 15 : <i>QUE JE M'ÉTONNE</i>            Bulle 16 : <i>QUE VOUS SOYEZ PARVENUS JUSQU'AU BAS DE CETTE PAGE</i> <b>Fin de la période P5</b></p>

Le texte est ainsi découpé : les 16 bulles (phylactères de parole en discours direct) forment syntaxiquement une suite de 5 phrases périodiques relativement autonomes, liées seulement par les anaphoriques : [*Un type*] < *IL* < *SA maison* < *SES voisins* < *chez LUI* < *IL* < *SA voiture* < *IL* < *SON histoire*. Ce système anaphorique, caractéristique du récit, n'est rompu qu'en toute fin de P5, avec le passage au présent associé à *JE* (b15) et à un *VOUS* lui-même associé au déictique *CETTE page* (b16).

Les 14 premières bulles sont entièrement à l'imparfait, imparfait à valeur itérative, dans le passé vague et lointain du « Il était une fois ». Ce qui confère à la dernière case et au présent de b15 une valeur particulière, soulignée par les changements de plan et de fond de l'image identifiés plus haut. Verbalement, un rythme s'instaure avec la régularité périodique de la succession d'une première clause intensive en *SI* (en b1, b4, b6, b9), suivie d'une deuxième clause consécutive introduite par *QUE* (en b2, b5, b7, b10). Ce rythme de base n'est rompu qu'en fin de texte, rupture signalée par un *ET* en début de b13, et le passage de la 3<sup>ème</sup> personne (C8) à *JE* + *VOUS* (C9), dans les deux dernières cases.

Conformément au modèle des intensives consécutives en « Ta mère... » identifiées par Labov, les deux phrases périodiques (P1 & P2) insérées dans les 3 cases de la première bande correspondent au type de consécutive intensive simple : *X être SI p (protase)... QUE q (apodose)*. Construction qui se retrouve dans les cases conclusives P5. En revanche les phrases périodiques P3 et P4 sont plus complexes, en raison de l'enchâssement d'une temporelle introduite par *QUAND* (b7) et par *LORSQUE* (b10) :

[ X être SI p... clause 1 [ QUE [ quand/lorsque clause 2 ], clause 3 ] ]

Le système se complexifie après la mise en place, en deux temps (périodes P1 & P2) de la structure syntaxique simple. Comme on l'a vu plus haut, la phrase périodique P4 chevauche les bandes B2 et B3 (de C6 à C7), en étendant l'apodose sur les bulles coordonnées par un ET : b11 (clause 3) ET b12 (clause 4).

Le ton est donné d'entrée, avec l'accumulation des qualificatifs négatif : *bête, stupide, sensible à l'extrême, laideur de sa maison*, en particulier dans b3 : « ... *plus stupide* que ce que *beaucoup d'imbéciles* disent de *plus idiot* ». Le schéma rhétorique de l'éloge ou blâme paradoxal traverse P4 : la cause minuscule du moucheron écrasé sur le pare-brise entraîne, en b11 et surtout b12, des conséquences disproportionnées : *pleurer pendant plusieurs semaines*. Aux SI intensifs hyperboliquement négatifs succède, dans la case 8, un SI PEU qui dénonce le manque d'intérêt du récit annoncé par « Il était une fois... ». Cette forme d'anti-récit, fondé sur la caractérisation d'un anti-héros, se double alors (C9) d'un propos méta-narratif qui tient lieu de morale de cette histoire et qui met en question l'intérêt du récit et de l'acte même de lecture. L'humour devient ainsi plus largement une autodérision partagée, qui touche autant l'acte de narration que celui de lecture. L'humour réside dans cette chute métadiscursive.

#### 4 Conclusion

Comme avec T1, les quatre premières phrases périodiques de T2, moyennant un changement de temps verbal (passage de l'imparfait du récit distancié au présent de l'interaction), sont facilement transformables en vannes-histoires drôles :

- (12) Ta mère est si bête que ce qu'elle dit de plus pertinent est systématiquement plus stupide que ce que beaucoup d'imbéciles disent de plus idiot.
- (13) La maison de tes parents est si laide que les voisins font un détour de plusieurs kilomètres pour ne pas devoir passer devant chez vous.
- (14) Ta mère est si sinistre que quand elle raconte une blague les gens se jettent par la fenêtre.
- (15) Ton père est si sensible que quand un moucheron s'écrase sur le pare-brise de sa voiture, il s'arrête sur le bord de la route et pleure pendant plusieurs semaines.

La facilité de cette transformation confirme cette proximité générique fondée sur la fiction et l'humour. On peut même se demander si la fin de T2 n'est pas une vanne adressée à nous-mêmes, lectrices et lecteurs, par retournement de l'autodérision. Nous avons vu comment une suite de clauses forment des phrases périodiques articulées narrativement. Malgré l'absurdité des propos, la textualité, en relation avec la généricité, est consistante et cohérente. Alors qu'en T1 le récit du conte attendu est abandonné au profit du jeu de mots et de la brève de comptoir, T2 se présente comme une transformation, quelques années plus tard, de T1 en un récit itératif à l'imparfait, qui s'enlise et s'achève finalement dans l'autodérision.

#### Références bibliographiques

- Adam, J.-M. 1999. "Ta mère..." : de l'insulte à l'histoire drôle. In *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, ed. Jean-Michel Adam, 157-173. Paris : Nathan,
- 2000. Avec des SI... Aspects de l'argumentation publicitaire. In *Analyses du discours publicitaire*, ed. Jean-Michel Adam et Marc Bonhomme, 161-183. Toulouse : Éditions universitaires du Sud.
- 2010. "Il était une fois..." : seuil formulaire d'un univers fictionnel & Causalité narrative et usage hyperbolique des intensives. In *Textualité et intertextualité des contes*, ed. Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, 235-248 et 249-262. Paris : Classiques Garnier.
- 2011. Les consécutives intensives : un schéma syntaxique commun à plusieurs genres de discours. *Linx* 64-65 : 115-131.
- 2012. Variété des usages argumentatifs de *si* dans la publicité. In *L'argumentation publicitaire*, ed. Jean-Michel Adam et Marc Bonhomme, 239-282. Paris : Armand Colin.

- 2015. Flottements génériques entre conte, arrêté communal, histoire drôle et anecdote. In *Littérature, linguistique et didactique du français*, (ed) Caroline Masseron, Jean-Marie Privat et Yves Reuter, 33-43. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Groensteen, T. 1999. *Système de la bande dessinée*. Paris : PUF.
- Labov, W. 1972. Rules for Ritual Insults. In *Language in the Inner City : Studies in the Black English Vernacular*, 297-351. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Traduction française 1978. Les insultes rituelles. In *Le parler ordinaire vol. I*, 223-288. Paris: Minuit.
- Leiris, M. 1948. *Biffures*. Paris : Gallimard.
- Peeters, B. 1991. *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*. Tournai : Casterman.
- Petöfi, J. S. 1995. La textologie sémiotique et la méthodologie de la recherche linguistique. *Cahiers de l'ILSL* 6 : 213-236.
- Plantin, C. 1985. La genèse discursive de l'intensité : le cas du SI "intensif". *Langages* 80 : 35-53.
- Tardieu, J. 1974. *Obscurité du jour*. Genève : Albert Skira.
- Weinrich, H. 1973. *Le Temps*. Paris : Seuil.