

Eric Tournette

Douceur du conflit : Commentaire stylistique d'une planche de Michel Greg

Nous ne heurterons personne en déclarant de prime abord que la bande dessinée est en principe le fruit d'un équilibre calculé entre l'image et le texte, d'un travail conjoint de la plume et du crayon. Nous ne soulèverons pas non plus de protestations en ajoutant aussitôt que cet équilibre théorique est bien souvent mis en péril, pour le plus grand plaisir du lecteur s'entend. Tantôt, l'image s'impose comme largement prioritaire, jusqu'à éclipser parfois entièrement le texte : le phénomène est fréquent, qui atteste que la bande dessinée, comme le cinéma, est avant tout un art visuel¹. Tantôt, plus rarement, le déséquilibre s'inverse, et le texte tend à écraser l'image, voire à la supplanter². On trouverait sans peine dans *Achille Talon* des exemples des deux mécanismes, mais c'est indéniablement le second qui domine largement, faisant de cette bande une oeuvre ostensiblement *écrite*, où pour aller vite l'impact graphique semble moins décisif que le plaisir du texte, ce qui explique dans une large mesure son succès permanent auprès d'un public amateur de littérature, et en particulier auprès des professeurs de lettres.

Il faut dire que, lecteur attentif des *Pensées* de Pascal, érudit auto-proclamé et digne conférencier, *Achille Talon* est avant tout un *causeur*, et que l'abondance du flux de sa parole n'a d'égale que la générosité plantureuse de son ventre ou de son nez : c'est un personnage centrifuge, qui prolifère dans la chair et dans les mots, qui se gonfle orgueilleusement de verbe et de substance. Il est piquant de constater que, par une manière de contagion métonymique, ce bavard invétéré communique régulièrement son intarissable prolixité aux autres personnages. Cette primauté du texte fait de la bande un objet d'étude privilégié pour qui s'intéresse aux approches formelles ; les dialogues d'*Achille Talon*, minutieusement travaillés, surchargés jusqu'à la démesure de procédures verbales ostensibles, sont un rêve de stylisticien, et chaque planche pourrait à ce titre faire l'objet d'un long commentaire. Nous donnerons ici un exemple entre mille, espérant ainsi contribuer à une meilleure connaissance du style de Michel Greg, montrer que tout objet culturel peut légitimement être analysé à l'aide d'outils rigoureux, promouvoir quelque peu une étude universitaire attentive et bienveillante de la bande dessinée.

Le choix de la planche à commenter relève nécessairement de critères purement subjectifs, pleinement assumés comme tel : la rigueur de l'analyse, à nos yeux, est moins fonction de la sélection du matériau d'étude que de l'aptitude à rendre compte, autant que faire se peut, de ce *plaisir* que nous ressentons, et que nous tenterons de communiquer au lecteur. Nous travaillerons sur le gag intitulé « Si tu hais, vite le gant d'ire, hâtons ! », présent dans le recueil *Achille Talon au pouvoir*, plus précisément sur la première planche du gag, et même, au sein de cette planche, sur le dialogue qu'échangent deux aristocrates³. Intégrons ce dialogue dans son contexte avant de l'en extraire : proposons une approche externe puis interne, ouvrons l'étude avant de la fermer, soyons attentif à l'image puis venons-en progressivement à décrire par le menu le texte.

Voici les planches en question, que l'éditeur nous a très aimablement autorisé à reproduire, sous réserve d'indiquer l'adresse de son site (www.dargaud.com) et le copyright (Dargaud / Greg / 2003).





1 / Contours

Si anodin que paraisse au premier regard l'agencement d'un gag, il s'appuie souvent sur un calcul minutieux, qu'il est certes souhaitable d'ignorer en première lecture, pour ne pas en amoindrir l'efficacité, mais que l'analyse peut dans un second temps reconstituer dans ses grandes lignes. Le dialogue des deux aristocrates en est un exemple caractéristique : il repose sur un jeu complexe de reflets et d'oppositions visuelles qui manifestement ne doivent rien au hasard. Une savante organisation contrapuntique se fait jour, aussi bien d'une planche à l'autre qu'au sein de la même planche.

1.1 / Reflets externes

Les deux planches qui constituent le gag s'offrent en effet à réception comme l'image déformée l'une de l'autre ; toutes deux suivent l'éclosion (vignettes supérieures) puis la résolution (vignettes inférieures) d'une querelle, mais l'essentiel de la force comique réside dans la profonde différence de traitement, descriptible comme une amplification, la planche B étant la réduplication hyperbolique de la planche A. Aux paroles mesurées, graphiées en caractères discrets, succèdent des injures et un ton agressif, que dénotent la rougeur des visages et plus encore les lettres grasses, indice convenu, dans la bande dessinée, d'une intensité suprasedgmentale particulière⁴. A un soufflet dérisoire et pudique (le « slap » est noté en petits caractères), porté par un gant discret, succède un coup démesuré, infligé avec un imposant gantelet (le « gant d'ire » qu'annonce le titre), et présenté, pour mieux stimuler l'imagination, de façon elliptique, puisque l'onomatopée qui le signale occupe la totalité d'une vignette et même la déborde

quelque peu ; le contraste est du reste d'autant plus sensible que les deux vignettes occupent, dans l'espace de leur planche respective, la même position. Les plans, le plus souvent serrés tout au long du gag autour des personnages, qui sont cadrés en pied, à l'américaine ou en gros plan, s'élargissent significativement dans les deux positions stratégiques que sont la première et la dernière vignettes, où le dessin étale une saisie panoramique ; or, quand celle-là ne découvre ainsi, sur la droite, qu'une voiture, indice discret si l'on veut, ne fût-ce que par contraste, de paix, de civilité et de quotidienneté, celle-ci laisse entrevoir, sur la gauche, une armurerie, expression ostentatoire de l'agressivité, laissant ainsi entendre le revirement complet d'attitude observable entre les deux couples de personnages.

Le rôle d'*Achille Talon* et d' Hilarion Lefuneste subit également une permutation complète d'une planche à l'autre. Ils font figure, dans la première planche, de témoins de l'altercation du couple d'aristocrates : ils sont ainsi à l'image de la position du lecteur, ce que confirme le fait qu'ils semblent légèrement plus proches que les opposants, dans le plan de la première vignette, et qu'ils les précèdent nécessairement dans l'ordre conventionnel de la lecture et de l'observation d'une image. Ils *surprennent* le dialogue comme le spectateur *surprend* les échanges au théâtre⁵, et leurs propres répliques semblent inaudibles pour les aristocrates, puisqu'elles ne déclenchent chez eux aucune réaction, ce qui leur confère le caractère de cette convention dramatique toujours surprenante qu'est l'aparté⁶. Il y a là comme une mise en abyme du trope communicationnel constitutif de tout dialogue théâtral : les personnages parlent entre eux, mais ils parlent surtout pour autrui (Talon, ou le lecteur)⁷. Ce rôle structural est du reste indépendant des réactions psychologiques de Talon et de son comparse, qui peuvent coïncider avec celle de l'architecteur (pour la surprise dans la vignette 5, indiquée conventionnellement par l'envol des couvre-chefs) ou en diverger (le sociolecte des aristocrates suscite chez Talon l'admiration et chez le lecteur l'amusement). Dans la seconde planche, Talon et Lefuneste deviennent à leur tour les opposants, prenant ainsi la place des aristocrates ; leur position structurale initiale est alors saturée par un nouveau personnage, opportunément introduit, Papa Talon : la deuxième vignette de la planche B, construite symétriquement à la première de la planche A, constitue alors une manière de chiasme graphique par le jeu du positionnement des personnages : témoins (Talon et Lefuneste) et opposants ; opposants (Talon et Lefuneste) et témoin. Le jeu des deux planches entre elles s'offre alors à réception comme un étrange jeu de miroir déformant, associant finement reprises et distorsions.

1.2 / Reflets internes

A ce dispositif déjà complexe s'ajoutent de surcroît des correspondances perceptibles au sein de la même planche. Greg s'applique en effet à confronter en permanence les deux couples (Talon et Lefuneste, le baron et le marquis), ce qui rend d'autant plus inattendue et cocasse la conclusion du gag, fondée sur une divergence radicale de réaction. Le premier réflexe du lecteur est de superposer des silhouettes graphiquement comparables : selon le modèle comique bien connu de Don Quichotte et Sancho Pança ou Laurel et Hardy, il y aurait de part et d'autre un personnage maigre (Lefuneste et le marquis) et un personnage gras (Talon et le baron⁸). Divers indices encouragent cette première saisie intuitive : le maintien souple, courbe, tors, du marquis dans la vignette 3 trouve ainsi un corrélat symétrique immédiat dans l'attitude de Lefuneste en vis-à-vis. Ajoutons que Talon,

dans la vignette 2, met explicitement en parallèle le « différend » des « gens du monde » et les « petites querelles mesquines » qui l'opposent régulièrement à son voisin, même si la confrontation est essentiellement adversative : le jeu sur les registres de langue surdétermine l'opposition des connotations axiologiques (respectivement neutre et péjorative). Talon en outre, avec sa mauvaise foi habituelle, reproche dans la même vignette à Lefuneste d'être la source de leurs affrontements perpétuels, de la même façon que c'est le marquis, dans la querelle des aristocrates, qui prend l'initiative de l'attaque. La remarquable similitude des vignettes 2 et 4 encourage encore fortement cette assimilation unilatérale : ce sont deux gros plans qui précèdent des plans larges, tous deux ont un fond de couleur jaune, et l'on voit se superposer exactement les personnages respectivement maigres et gras, effet d'autant plus net que la forme générale du visage du baron évoque irrésistiblement celui de Talon, à l'exception (notable !) du nez⁹.

A bien y regarder pourtant, Greg (et / ou le coloriste) s'amuse(nt) à compliquer les choses, à fausser le jeu, à perturber l'assimilation spontanément perçue. Dans ces mêmes vignettes 2 et 4, on voit un chiasme se superposer discrètement au parallélisme immédiatement apparent : Lefuneste et le baron portent chacun une casquette et des vêtements marron clair ; Talon et le marquis portent tous deux un chapeau et des vêtements de couleur bleue. Par ailleurs, la canne de Talon, qui contribue à encourager la mise en parallèle des deux échanges, évoque plutôt, par la courbure de sa poignée, le parapluie du marquis que la canne droite du baron, comme on peut le constater en comparant les vignettes 1 et 7, de même que les moustaches de Lefuneste sont manifestement à mettre en correspondance avec la barbiche du baron. C'est dire que Greg s'amuse à dénoncer discrètement la superposition simpliste qu'il semble globalement favoriser : Lefuneste n'est pas le marquis, Talon est encore moins le baron, et la divergence des conclusions respectives des deux querelles le montre assez. Il ne faut bien entendu pas conclure à une surestimation réactionnaire des « gens du monde » au regard des classes plus modestes : la réaction de Talon est peut-être vulgaire et brutale, mais elle est franche, l'affrontement des deux aristocrates est peut-être élégant et tempéré en surface, mais sur le fond il est tout aussi violent, et aux yeux du lecteur considérablement plus risible que son corrélat.

Il est aisé de voir que Greg se complait à entretenir ce jeu plus fin qu'il n'y paraît de correspondances visuelles en disposant dans le cadre ses personnages en fonction de leur corpulence, pour suggérer l'établissement de superpositions et accentuer le contraste entre deux échanges, et au-delà entre deux classes. La vignette 1 propose ainsi un parallélisme graphique manifeste : Lefuneste, Talon, le marquis, le baron. Beaucoup plus fréquent est le chiasme, figure à la fois plus subtile et plus suggestive : Talon, Lefuneste, le marquis, le baron (vignettes 3 et 5) ; ou inversement, le marquis, le baron, Talon, Lefuneste (vignettes 6 et 8 considérées conjointement). La vignette la plus complexe est la 7, qui pour la première fois brise la classe noble en séparant les deux aristocrates et en plaçant les deux représentants des classes moyennes au cœur de l'affrontement, pour mieux dire une fracture définitive et, au plan narratologique, le basculement du récit et l'articulation d'une querelle à l'autre : le marquis, Talon, Lefuneste, le baron. Dans cette planche, rien de trop clair, rien de trop linéaire, on le voit : ici tout se mêle, tout s'entrelace. Deux couples, deux dialogues, deux mondes se confrontent, qu'on pourrait, du point de vue du lecteur, caractériser grossièrement comme le familier et le lointain. Mais tout cela est conduit, dans le détail, avec un

sens consommé de la composition des plans, par le jeu, moins rudimentaire qu'il n'y paraît de prime abord, des correspondances visuelles : ainsi est *mis en perspective*, sur le mode spéculaire, l'échange verbal des deux aristocrates, avec toutes ses implications psychologiques et sociales.

2 / Attitudes

Ce « différend entre gens du monde » se joue aussi bien au plan de la gestuelle et des positions qu'à celui des répliques proprement dites. Les données proxémiques et kinésiques¹⁰ qui agencent concrètement l'échange verbal disent, avec modération et netteté tout à la fois, les grandes étapes d'un affrontement psychologique dont l'élégance de surface n'a d'égale que la sourde violence.

2.1 / Données initiales

La première vignette, à cet égard, intègre déjà les signes discrets de la confrontation qui s'annonce. Les deux personnages s'y tiennent de trois-quarts, ce qui, outre une évidente commodité stratégique pour le dessinateur, qui peut ainsi mettre en scène visuellement les visages, suggère peut-être le désir initial d'éviter tout affrontement - presque au sens étymologique - direct et prématuré. L'attitude est droite et relativement distante, sans mouvement d'insinuation, dans le respect strict de l'espace immédiat de chacun. On décèle même un léger mouvement centrifuge, par lequel les jambes et les têtes tendent à s'écarter les unes des autres, selon la forme générale, à peine esquissée, d'une croix : ainsi est dénotée, bien entendu, la noblesse hautaine des personnages ; ainsi est connotée, plus subtilement, la menace encore sourde d'un conflit ouvert, par la suggestivité symbolique de lignes qui s'opposent et se brisent¹¹. Canne et parapluie sont appuyés à même le sol, dans le dos des personnages : il y a là comme l'indice d'une réserve prononcée ; l'orientation générale est celle du retrait prudent, de la défensive distinguée. De même que c'est le marquis qui lance la discussion - du moins dans le temps conventionnel de la lecture - et qui ouvre les hostilités, de même c'est lui qui le premier tente de franchir les murs invisibles et de nouer un contact étroit avec son vis-à-vis : sa main levée et tournée vers le baron, mais à plat, en un geste faussement aimable et désinvolte destiné à soutenir l'argumentation portant sur le regret, est la marque graphique de la fonction phatique qui est en jeu ici. Déjà tout se noue, déjà tout s'amorce.

2.2 / Avancées décisives

L'attaque se précise au cours de la vignette 3, et dans le même temps la disposition des corps évolue. Le marquis courbe son corps, rapprochant de son interlocuteur aussi bien son pied gauche que le haut de son corps, selon une étrange attitude torse que souligne opportunément le parapluie et qui épouse comiquement la rondeur du ventre du baron. Le mouvement est insinuant à l'image des répliques prononcées, tout suggère ici un progrès sensible dans l'audace et le défi, le marquis avançant son corps comme ses pointes. Son bras gauche, cette fois, est ramené contre sa poitrine, et le poing est fermé : geste curieux, polysémique, qui dit la fermeté et le regret, l'attaque et la civilité. Face à une telle avancée physique et stratégique, le baron modifie également son maintien : il se dresse droit comme un « i », accompagnant cette rigidité de la ligne rigoureusement parallèle de sa canne. Campé sur ses positions et sur son « intransigeant sens de l'honneur », le baron

exprime ainsi la fermeté satisfaite de celui qui est sûr de lui-même, et qui ne tolère aucune insinuation malveillante : aucune courbure ici, aucune complaisance, la morale du personnage est aussi droite que son attitude. Les pieds joints et la forme du ventre donnent à la silhouette une étrange et amusante ressemblance avec un sapin : ancrage solide à même le sol, base généreuse, symétrie parfaite des lignes, tout cela suggère discrètement la stabilité sereine d'une conscience qui s'affiche complaisamment comme irréprochable.

Rôles et positions s'inversent dans la vignette 5, les corps, par les lignes qu'ils esquissent, constituant une manière de chiasme de l'un à l'autre des deux cadres superposés. C'est à présent le marquis, sûr de la légitimité de l'attaque qu'il mène, drapé pour ainsi dire dans son bon droit, qui se dresse superbement, selon un maintien rigide à l'image de la morale supposée du personnage. L'absence de tout vacillement, de tout fléchissement corporel face au soufflet qu'on lui inflige, suggère la sérénité intérieure parfaite du marquis, qui ne saurait douter de lui-même. Greg, qui campe encore ses personnages en trois-quarts, semble même s'amuser à accentuer sur cette vignette la courbure de la joue du marquis, comme si le soufflet s'imposait pleinement, était attendu et même encouragé, comme si le marquis allait à sa rencontre et n'était plus que tension assumée vers le gant qui se lève. Inversement, c'est à présent le baron qui prend l'initiative du rapprochement et se projette physiquement vers son adversaire, s'appuyant pour la stabilité sur son pied gauche et sa canne, et lançant tout le côté droit de son corps dans le geste ascensionnel du soufflet, empreint de noblesse, de discrétion, de force contenue. C'est ici que se joue véritablement le drame, après l'exposition et la montée progressive de la tension, selon une orientation proprement théâtrale - qui laisse entendre, par sa visibilité même, à quel point le comportement anachronique et stéréotypé des deux aristocrates relève de la mise en scène. C'est le moment de l'éclatement décisif du conflit, ce que signalent deux ruptures nettes au regard de ce qui précède : d'une part le surgissement *ex nihilo* du bras droit du baron, parfaitement invisible jusque là, comme patiemment réservé pour le soufflet à venir, d'autre part le rapprochement extrême des deux corps, qui en viennent presque à se toucher, à l'heure précisément - singulier effet d'antiphrase physique - où la séparation est consommée.

2.3 / Données terminales

Les deux dernières vignettes où apparaissent le baron et le marquis s'opposent visuellement par le jeu des lignes : corps proches l'un de l'autre et légèrement courbés l'un vers l'autre dans la vignette 6 où s'échangent les cartes, corps définitivement séparés et orientés en sens inverse dans la vignette suivante qui est l'heure des adieux - au sens fort du terme. L'espace entre les deux personnages dessine donc d'abord une forme concave, puis convexe, et l'harmonie gestuelle entre les deux aristocrates est à chaque fois accomplie : ils sont parfaitement unis dans la désunion. Aucune discordance au moment où se dénoue ce drame préparé jusque là de façon si minutieuse, si rituelle aussi : les règles sont respectées jusqu'au bout, et l'élégance est préservée même au moment où il est question de tuer l'interlocuteur, avec une obstination tranquille qui force le sourire du lecteur, sensible au contraste accusé entre la gravité des faits et la désinvolture du ton et des attitudes. Le duel, qui n'est encore qu'annoncé, semble pourtant discrètement actualisé dans la vignette 6, où il est aisé de superposer à l'image de la canne et du parapluie savamment et noblement maniés, comme pour un salut anticipé, celle des

épées qui sont appelées à se croiser. Du reste, pour la première fois, le trois-quarts est abandonné en faveur d'un profil parfait, et l'affrontement, à tous les sens du terme, est donc consommé. D'une vignette à l'autre, c'est donc, par le seul jeu des attitudes corporelles, toute une querelle qui se met en scène, dans sa tension croissante comme dans sa retenue permanente, jusqu'au mirage du duel effectif. Le dessinateur positionne ses personnages avec un sens très sûr de la suggestivité des maintiens et des mouvements, redoublant ainsi le dialogue effectif d'un autre échange, plus discret, moins explicite, mais pour l'essentiel rigoureusement parallèle, qui est le dialogue des corps.

3 / Répliques

L'échange verbal des deux nobles utilise de façon outrancière, et par là plaisante, quelques procédures aisément descriptibles. La bande dessinée, quels que soient par ailleurs son raffinement et son ambition, est en effet contrainte par nature à forcer le trait et à jouer de figures ostensibles, pour des raisons d'efficacité tout à fait comparables à ce qu'on observe dans le théâtre comique. Trop de discrétion brise le mécanisme, trop de finesse inhibe la décharge du rire, et l'écriture de la bande se fait volontiers spectaculaire et immédiate. Est-ce à dire qu'elle est sommaire ou négligée ? On verra vite que non...

3.1 / Un accord parfait

Le marquis et le baron incarnent une classe sociale bien plus qu'ils ne constituent des individualités. On comprend qu'ils restent anonymes et ne soient désignés que par leurs titres : ce n'est pas seulement la conséquence superficielle d'une introduction *in medias res* du dialogue, mais aussi le signe que ces êtres de papier n'ont de consistance que par leur insertion dans le monde, qu'ils ne font qu'un avec leur prestige, qu'ils ne sont qu'apparat sans profondeur. On comprend aussi qu'ils parlent une même langue, que les particularismes idiolectaux de leurs discours se fondent entièrement dans un sociolecte transindividuel : si l'essence des personnages est purement sociale, leur parler n'est en somme qu'une *parlure*. Leur position respective dans la querelle est diamétralement opposée, mais leurs répliques sont stylistiquement interchangeables.

Greg nous livre donc une parodie en règle du registre soutenu, amplifié ici jusqu'au ridicule, et dont les marqueurs sont convoqués de façon spectaculaire. Les indices les plus apparents sont d'ordre lexical : les mots polysyllabiques, d'un volume phonique inhabituel à l'oral (« scintillement », « intransigeant », « solliciter »), ne sont pas rares, et même les interjections véhiculent une connotation de distinction sociale, ne fût-ce que par leur traditionnelle valeur euphémistique, fondée sur le refus pudique ou craintif des morphèmes « Dieu » et « diable » : « tudieu », « diantre », « palsambleu ». Des marqueurs morphologiques peuvent également être relevés ; quand les paradigmes grammaticaux offrent au locuteur le choix entre deux variantes, c'est systématiquement celle qui est traditionnellement perçue comme soutenue qui est retenue : « j'eus » au lieu de « j'ai eu », « quelque importance » au lieu de « une certaine importance », « puis » au lieu de « peux », « j'eusse pu » au lieu de « j'aurais pu »... Les deux nobles utilisent ce registre avec un naturel déconcertant qui force le sourire du lecteur, et semblent parler d'une même voix. Cette saturation stylistique est bien entendu soulignée encore par le contraste avec le dialogue entre Talon et Lefuneste, où Greg insère à plaisir les

lexies relâchées (« ça », « ah la la », « bof », « pas la peine », « ratatinerais »).

L'impression d'harmonie est renforcée par un jeu rigoureusement symétrique sur les proportions des répliques. Dans la première vignette, les deux phylactères, visuellement développés, constituent un ensemble équilibré. Dans la vignette 3, l'effet est plus sensible encore : chaque personnage prononce une réplique consistante et deux interjections décalées, surajoutées, présentées dans de petits phylactères supplémentaires : on sait que c'est là un trait caractéristique des dialogues de Greg, qui aime à prolonger au-delà du terme attendu les propos livrés par ses personnages¹². Aucun des deux interlocuteurs ne prend le pas sur l'autre, tous deux sont respectueux de deux rituels convenus : ceux de l'échange conversationnel régulier et du défi. C'est un concert parfaitement réglé où les deux voix se répondent terme à terme, au point que la raideur quasi mécanique qu'on y décèle invite au sourire¹³. Dans la vignette 7, cet accord parfait se manifeste de la façon la plus éclatante : chaque personnage prononce de son côté une courte réplique qui se termine sur « monsieur » (l'épiphore indique une convergence accomplie au moment même où la rupture est consommée¹⁴), et un phylactère supplémentaire, unique, mais que l'on dirait *biflèche* en héraldique, est attribué simultanément aux deux locuteurs. Cette ruse graphique, qui signale que deux énoncés sont rigoureusement superposables, laisse entendre que les deux voix, qui étaient le reflet l'une de l'autre, finissent par fusionner. Les deux aristocrates, dont les répliques sont aussi mesurées et retenues que leurs actions, sont, nous l'avons dit, profondément unis dans la désunion. Ce souci de ménager l'interlocuteur est du reste explicite quand le marquis concède : « je n'en disconviens point » ; le lecteur assiste ainsi à un étrange duel non polémique, à une contestation sans réfutation ; au plus fort de l'affrontement, la connivence est préservée.

3.2 / L'atténuation des propos

Cette harmonie manifeste des deux discours, qui n'a d'égale que le divorce profond des deux personnages, s'exprime également par une singulière unité de ton. Rien de brutal ici, alors même qu'il s'agit d'un défi : tout est poli par le filtre de l'euphémisme généralisé. Les coups sont portés, mais les règles sont respectées, et l'estompage règne. Ce contraste entre le fond de l'affaire et le ton adopté est un ressort comique très visible et très sûr. De fait le dialogue ne semble se construire qu'à contrecœur : la tâche de chacun des deux interlocuteurs s'affiche complaisamment comme désagréable, et la progression argumentative est fortement contrariée. Ainsi, le marquis déclare d'emblée « mon cœur saigne » puis exprime son regret par l'interjection « hélas », et le baron livre une déclaration similaire : « j'en suis bien fâché » ; ces irruptions de la fonction expressive signalent - ou constituent - un conflit intérieur, et les deux discours se construisent sous une forme duelle, comme de longues prétéritives. Les accusations du marquis, même, lui sont comme arrachées par une dure nécessité : « il me faut l'avouer », « me voici dans la fort vilaine obligation de convenir ». Le marquis dit mieux ce qu'il a à dire en feignant d'hésiter à le dire, mais à la ruse rhétorique se mêle inextricablement le souci de ménager l'adversaire, et de n'avancer que prudemment dans l'offensive.

Car l'effet d'atténuation du propos, constitutif de l'euphémisme, est ici cultivé jusqu'à la saturation, sous deux formes privilégiées. C'est d'abord la *litote*, cette ruse qui consiste à utiliser une expression perçue au regard du contexte comme

faible et insuffisante pour laisser entendre quelque chose de plus intense ou décisif ; le marquis déclare, presque négligemment semble-t-il : « j'eus un doute sur votre chance d'hier soir à l'écarté » et « vous fûtes un adversaire suspect ». L'accusation de tricherie est bien présente - et bien perçue - sous l'épais manteau d'une courtoisie ostentatoire : « un doute » et « suspect » sont autant d'atténuations immédiatement saisies comme telles. C'est ensuite la *périphrase*, par laquelle une expression manifestement contournée semble diluer dans l'espace syntagmatique de la phrase les sèmes déplaisants, au lieu de les condenser dans une lexie directe et brutale ; ainsi fonctionne la question du baron : « Insinuez-vous que j'eusse pu solliciter la chance plus que de convenance ? », où les arabesques du savoir-vivre se déploient pour donner à la phrase un aspect plaisamment tarabiscoté. On voit que le souci de respecter la « loi de convenance » et de ménager la « face positive » d'autrui ou de soi-même est ici hypertrophié, jusqu'à perturber gravement - et plaisamment - le « principe d'exhaustivité », qui impose *a priori*, par convention, d'aller droit au but¹⁵. Greg cultive ainsi à l'extrême l'art de l'esquive, faisant basculer l'élégance raffinée dans le ridicule accompli.

De même que les déclarations sont soigneusement estompées au moyen de mots délicatement choisis, de même l'énergie suprasegmentale qui les accompagne est discrètement neutralisée. Ici point de caractères gras, marquant un accent d'insistance, nous l'avons dit ; ajoutons que plusieurs énoncés manifestement exclamationnels (au regard de leur sens et de la charge expressive qui *a priori* s'y attache) s'achèvent pourtant sur un simple point, qu'il s'agisse de phrases articulées (« J'enrage. ») ou, plus souvent, d'interjections (« Tudieu. », « Peste. », « Par saint Georges. »)¹⁶. Le détail de ponctuation impose une lecture neutre, dont la ligne mélodique est celle de la phrase assertive, non marquée. Cette neutralisation de la modalité provoque un effet de distorsion plaisante : c'est l'expression retenue d'une rage incoercible¹⁷. Est à l'oeuvre en somme, au fil de la planche, une manière de *trope illocutoire* ¹⁸ discret mais obstiné : l'acte de langage qui se manifeste en surface (l'acte minimal de la simple assertion) laisse entrevoir d'autres actes souterrains, plus précis et plus vigoureux (imprécation, accusation, défi). Avancées contrariées, attaques polies, cris murmurés : dans ce singulier dialogue règnent la mesure et la discrétion.

3. 3 / Un duel verbal

Est-ce à dire pour autant qu'une exquise bienveillance domine les échange ? Evidemment non : la tension est bien là, noyée sous les formes, estompée, souterraine, mais obstinément perceptible. La violence intrinsèque de l'affrontement n'a d'égale que sa souveraine politesse. Les coups sont effectivement portés, pour qui sait les voir.

L'argumentation menée par les deux opposants porte ainsi les traces d'un heurt profond. Les vignettes 1 et 3 opposent significativement deux modalités : le marquis affirme, le baron questionne. Plus précisément, les deux répliques du marquis se concluent sur des points de suspension, ce qui laisse penser qu'elles fonctionnent comme des réticences, et que tout n'est pas dit, vraisemblablement par souci de respecter les formes. Cette insinuation sournoise, parfaitement perçue comme telle par le baron (« insinuez-vous »), et plus précise d'une vignette à l'autre, jusqu'à la formule enfin explicite de la vignette 4 (« vous fûtes un adversaire suspect »), semble décupler la vigueur des coups par une courtoisie de

surface : en d'autres termes, la réticence n'est jamais qu'une prétéition plus subtile, et si le marquis feint de ne pas tout dire, c'est en partie pour le dire avec plus de force. En regard, les questions du baron explorent successivement deux orientations argumentatives distinctes. C'est d'abord une stratégie d'évitement ; le personnage tente, comme dit l'expression populaire, de « noyer le poisson », c'est-à-dire de détourner la conversation vers un autre objet (le cocasse « vulgaire million », oxymore socialement marqué), donc de refuser temporairement le débat, tout en laissant entendre discrètement que les motivations de l'interlocuteur sont bassement intéressées ; une nouvelle insinuation répond ainsi à la première. C'est ensuite une explicitation en règle des sous-entendus que véhiculent les propos du marquis (« que j'eusse pu solliciter la chance plus que de raison ») : l'attaque se faisant plus directe, le baron, comme acculé, ne peut plus se dérober, et il fait porter son discours non sur l'élément mis en avant par son interlocuteur (le posé : « que quelque échéance criarde ait pu altérer votre intransigent sens de l'honneur »), pragmatiquement secondaire, mais sur l'essentiel dérobé, à peine suggéré par l'intonation suspensive. Ainsi la simple opposition des modalités donne à voir l'affrontement sourd de deux argumentations adverses : une attaque obstinée et cohérente, une défense plus hésitante.

L'affleurement de la violence de l'échange se manifeste aussi par le recours à l'ironie, plus précisément au *diasyrme*, cet éloge de surface qui laisse entrevoir sans peine un blâme, arme privilégiée d'un persiflage raffiné et mordant tout à la fois. Le marquis commence sa première réplique par ces mots : « croyez, mon cher baron, que mon coeur saigne à la pensée d'atténuer le scintillement si prestigieux de votre blason ». La déclaration affichée de véracité (« croyez ») ne saurait être prise au pied de la lettre : le caractère manifestement outrancier de la formulation, que disent la périphrase complaisante, la litote ostentatoire (« atténuer ») ou l'hyperbole spectaculaire (« le scintillement si prestigieux »), signale ouvertement que le locuteur enfreint délibérément ce que la pragmatique nomme le principe de sincérité. L'exagération, en s'affichant, inverse l'orientation du propos. L'effet est tout à fait comparable dans la vignette 3, quand le marquis déclare : « j'ai peine à croire que quelque échéance criarde ait pu altérer votre intransigent sens de l'honneur ». Par le jeu du contexte, l'hésitation alléguée (« j'ai peine à croire ») laisse entendre une certitude, et l'adjectif hyperboliquement mélioratif « intransigent » est ostensiblement antiphrastique et fonctionne nécessairement comme un indice d'ironie, car à bien y regarder, au sens propre, il y a une absolue contradiction interne dans la séquence « altérer votre intransigent » : c'est donc que l'énoncé doit être interprété autrement... On le voit, la violence n'est guère émoussée par l'élégance des propos.

Elle se renforce progressivement, même. Au fil des vignettes, la tension, gérée de façon proprement dramatique, ne cesse de croître. Ainsi, les appellatifs utilisés dans les apostrophes, surtout dans la bouche du marquis, évoluent de la courtoisie appuyée à la froideur consommée : ce sont, successivement, « mon cher baron », « baron », puis « monsieur ». La connivence initiale est rapidement niée, et même le statut social prestigieux de l'interlocuteur est finalement ignoré : ces phatèmes paradoxaux disent ainsi une perte progressive du contact, comme autant d'anti-phatèmes. La prolifération des jurons placés en hyperbate traduit de même une progression vers l'épanchement libre des sentiments, une déroute de la fonction référentielle au regard de la fonction expressive, presque une tension vers le non-verbal ou l'inarticulé : absents dans la première vignette où la modération des

propos s'accompagne d'une syntaxe surveillée, ils se multiplient ensuite pour dire le brusque surgissement de l'affect et la déroute (toute relative, certes) de la maîtrise verbale, avant de disparaître de nouveau durant l'échange des cartes, signalant ainsi la froideur déshumanisée d'une procédure conventionnelle. Parallèlement à cette évolution, on constate que les propos échangés sont de plus en plus brefs, jusqu'à atteindre la sèche efficacité des vignettes 6 et 7 : « Mes témoins attendront les vôtres demain dès neuf heures. - Les miens en feront autant. - Nous croiserons donc le fer, monsieur ! - Rendez-vous sur le pré, monsieur. - Mes condoléances, monsieur ! » Il y a là ce qu'on appellerait au théâtre une stichomythie : les répliques se croisent et se défient prestement, substitués abstraits, imaginaires, des épées à venir. Nous sommes bien loin à ce stade de la complaisance verbale des premières vignettes : plus d'adjectifs, plus de subordonnées, plus de verbe même dans la dernière réplique, une syntaxe prolixie et contournée laisse place à une stricte économie du matériel verbal et les propos filent droit à l'essentiel. Chaque mot compte, l'anaphore grammaticale évite les redites (« les miens en feront autant ») et les informations circonstanciées (« dès neuf heures », « sur le pré ») sont fournies sans détours. Selon les schémas de la rhétorique antique, nous pourrions dire qu'un style ostensiblement *asian* (fondé sur l'abondance) laisse place au style *attique* (fondé sur la concision). C'est qu'à ce moment où tout est joué, préserver les formes, cultiver les élégants contours qu'elles entraînent, ne s'impose plus ; les masques tombent enfin et l'agressivité jusque là contenue s'affiche sans plus de fioritures.

Cette planche fonde ses effets sur un séduisant jeu de miroirs que laisse entrevoir une manière de rhétorique graphique, rudimentaire mais pleinement cohérente ; sur un sens indéniable de la mise en scène et de la gestuelle, qu'il convient d'attribuer à la fois au talent de Greg et au ridicule ostentatoire de ses personnages ; sur un art de concilier dans les répliques l'âpreté et l'estompement, l'attaque et l'esquive, la brûlure et le baume. Qu'il est doux, ce conflit ! Qu'il est plaisant, ce duel esquissé ! Qu'ils sont cocasses, ces adversaires qu'on imaginerait plus volontiers dans *Les Précieuses ridicules* que dans *Le Cid* ! On le voit, chaque ligne du dessin se charge de sens, chaque mot semble le fruit d'un calcul esthétiquement pertinent ; pour être ouvertement *écrite*, la bande n'en néglige pas l'aspect proprement graphique ; le déséquilibre entre la plume et le crayon n'est donc sans doute pas aussi flagrant que nous le supposions de prime abord, tout se tient, tout se combine en fin de compte dans une habile synthèse artistique. L'examen de cette planche conduit à une forme de vertige : parce qu'un objet culturel qu'on pouvait à première vue estimer dérisoire se révèle d'une finesse et d'une élaboration remarquables ; parce qu'une spirale d'interprétation entraîne irrésistiblement le commentateur, sans qu'on sache précisément à quel moment l'analyse risque de perdre de sa rigueur ou de sa fiabilité ; parce qu'on sent confusément, même, que la *littérature*, pour n'être pas pleinement assumée, n'est peut-être pas si loin qu'on le pensait... L'Université pensait toiser, sûre d'elle-même, un pur objet de plaisir ; elle y trouve une nouvelle - et salutaire - leçon d'humilité.

Eric Tournette
Université Lyon III

Notes de bas de page

- 1  On sait que Hugo Pratt, par exemple, s'est fait une spécialité de telles planches muettes.
- 2  Ce cas extrême ne se réalise guère, à notre connaissance, que dans une bande audacieuse, entièrement constituée de dialogues échangés dans une obscurité totale.
- 3  Paris, Dargaud, 1972, rééd. dans l'intégrale *Mon Oeuvre à moi*, 1997, t. 2, p. 128.
- 4  Les grammairiens ont souvent signalé l'indigence des transcriptions graphiques des éléments prosodiques qui accompagnent tout énoncé, au regard de la complexité qui se manifeste à l'oral. Ainsi, Michel Arrivé, Françoise Gadet et Michel Galmiche notent que de tels phénomènes « ne sont que peu et mal transcrits dans l'écrit » (*La Grammaire d'aujourd'hui, Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986, p. 577) ; de même, Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul évoquent « la pauvreté et la polyvalence des signes de ponctuation utilisés pour indiquer l'intonation » (*Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, rééd. coll. « Quadrige », 2001, p. 85). La langue des phylactères, visuelle, mimétique, empreinte de rêverie cratylique, est sur ce point considérablement plus expressive que les conventions de ponctuation usuelles. Georges Molinié le note en ces termes : « seule, la typographie des bandes dessinées offre un incontestable effort de parallélisme symbolique entre l'allure graphique du syntagme considéré et l'allure sonore correspondante » (*Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 3e éd., 1997, p. 17).
- 5  Nous nous inspirons ici, bien entendu, des célèbres vues de Pierre Larthomas (*Le Langage dramatique, Sa Nature, ses procédés*, Paris, PUF, 6e éd., 1997).
- 6  C'est peut-être là l'indice suggestif d'un fossé irréductible entre les classes : deux mondes se côtoient sans jamais se rencontrer ; d'autres gags des albums d'*Achille Talon*, où le héros tente, toujours en vain, d'entrer en relation avec « le marquis Constant d'Enlayreur », semblent autoriser une telle lecture.
- 7  Rappelons que selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, le trope communicationnel se définit en ce que « la hiérarchie effective des niveaux de réception [est] inversée par rapport à leur hiérarchie de principe » (*L'Énonciation, De la Subjectivité dans le langage*, 4e éd., Paris, Armand Colin, 1999, p.). Sur le rapport intime entre ce mécanisme et le genre dramatique, v. Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, coll. « Lettres Sup », 1993, pp. 40-42, Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Chateau, *Analyses stylistiques, Formes et genres*, Paris, Dunod, 1999, p. 180, ou Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, nouvelle éd., Paris, Dunod, 1997, pp. 141-158.
- 8  Est-ce d'ailleurs un hasard si Greg retient un titre nobiliaire en relation paronomastique avec le nom du protagoniste ?

- 9  Pour le nez comme pour la faconde et le goût du panache, il y a bien entendu du Cyrano dans Talon.
- 10  On appelle ainsi, respectivement, la situation des interlocuteurs dans l'espace et les gestes qu'ils accomplissent ; v.Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Chateau, *op. cit.*, p. 221.
- 11  Cet effet est du reste repris, plus nettement, dans la vignette 4, où les visages s'écartent l'un de l'autre par orgueil et par défi.
- 12  En ce sens, ces petits phylactères subsidiaires fonctionnent un peu à la manière d'une hyperbate, cette figure de rhétorique qui consiste à prolonger de façon inattendue une phrase que tout désignait comme achevée. Le décalage des phylactères est une ressource purement graphique, à notre connaissance peu utilisée dans la bande dessinée en dehors des albums de Greg, et qui transcrit vraisemblablement un léger temps d'attente après la chute de la voix. Dans les albums d'*Achille Talon*, la formule qui revient le plus souvent sous cette forme est le « Si. » de confirmation, éternelle réponse à une dénégation imaginaire, qui amuse par son incongruité en situation, et qui signale une adéquation parfaite entre chaque personnage et son discours : tout n'est qu'un bloc, la conviction est totale, le doute n'est pas permis une seconde.
- 13  Nous renvoyons sur ce point aux analyses célèbres de Henri Bergson dans *Le Rire*, Paris, PUF, 1940, rééd. coll. « Quadrige », 1999.
- 14  De même que l'anaphore approximative de la vignette précédente : « Mes témoins attendront les vôtres demain dès neuf heures. - Les miens en feront autant. » Le respect des formes atteint ici, par le jeu d'une réciprocité absurde et redondante, un sommet du ridicule : A attend B qui attend A.
- 15  Sur ces notions, v.Dominique Maingueneau, *op. cit.*, pp. 101-118, ou Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, pp. 230-237.
- 16  Dans la vignette 4, deux interjections (« diantre » et « hélas ») ne comportent apparemment aucun point ; sauf accident lié aux conditions concrètes de l'imprimerie, il y a là comme l'indice d'un flottement troublant de la modalité : énoncés oscillant hors de tout investissement illocutoire, conventions linguistiques où la fonction expressive se fait discrète.
- 17  On reconnaît là un procédé souvent utilisé dans le cinéma burlesque américain : le héros y est volontiers désinvolte, et comme détaché des événements. Dans le cas du dialogue des deux aristocrates, on pourrait reprendre ou adapter les analyses de Freud et dire que la décharge du rire est provoquée par une comparaison quantitative inégalitaire : l'énergie psychique investie par les personnages dans leurs affects nous semble largement inférieure à celle que nous aurions mobilisée dans des circonstances similaires (v. Sigmund Freud, trad. Denis

Messier, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988, en particulier le chapitre VII).

¹⁸  Sur cette notion, v. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 214, ou Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *op. cit.*, p. 589.