

UNIVERSITE PARIS III – SORBONNE NOUVELLE

UFR Littérature & linguistique françaises et latines

La citation dans *Faire le mur* de Maximilien Le Roy et  
*Tout seul* de Chabouté.

Mémoire préparé sous la direction de

Mme CALLE-GRUBER

par

Nadège ROCHE

Année universitaire 2010-2011

N. ROCHE

N° étudiante : 20403220

4, rue Eugène Maison

92330 SCEAUX

Tel : 0699594199 – courriel : [nadege.roche238@orange.fr](mailto:nadege.roche238@orange.fr)

Je tiens à remercier M. Jonathan DEGENEVE pour son aide et pour l'attention qu'il a portée à mon travail tout au long de l'année.

## Introduction

Au premier abord, *Faire le mur* et *Tout seul* sont deux œuvres très différentes. La première est une bande dessinée de reportage qui traite du conflit israélo-palestinien en s'appuyant sur de nombreuses citations d'autorité. La seconde est une fiction met en scène un personnage monstrueux vivant seul dans un phare avec son poisson rouge, un dictionnaire et quelques objets provenant de l'extérieur. La bande dessinée nous propose alors un parcours poétique à la découverte du monde extérieur reconstruit d'après les définitions du dictionnaire. Nous avons fait le choix de regrouper ces deux bandes dessinées pour leur exemplarité du point de vue des citations. C'est un enjeu théorique qui a initié le rapprochement. L'étude de ces deux bandes dessinées nous a permis d'étudier le processus citationnel dans l'art séquentiel et d'en voir la spécificité. Si le fonctionnement de la citation est semblable à celui que l'on peut trouver en littérature, la dynamique de la citation trouve une place particulière au sein du média « bande dessinée ».

La citation est un processus d'emprunt littéral et explicite qui crée un réseau d'influences et de transformations. Elle est interaction entre deux textes et leurs situations d'énonciation. L'énoncé répété se révèle donc être un vecteur à double sens vers un autre texte et un autre contexte. Cependant, si l'énoncé cité doit être reconnaissable pour remplir son rôle de vecteur, il doit être intégré dans la narration. La citation est un objet instable, toujours entre monstration et intégration. Elle est au croisement de deux axes, l'un menant vers l'extérieur de la diégèse, l'autre intégrant l'énoncé cité comme élément du fil narratif. Les citations en bande dessinée s'insèrent alors parfaitement dans un média où la case est en déséquilibre, oscillant entre le tableau et l'inscription dans la diégèse.

Les citations, en bande dessinée, se présentent sous de nombreuses formes. Nous pouvons pourtant commencer par les séparer en deux catégories : les citations textuelles et les citations iconographiques. L'étude de l'ensemble de ces citations nous a obligés à un travail de reconnaissance, ces dernières étant plus ou moins signalées. Plusieurs critères ont contribué au repérage mais c'est la notion de cadre qui a été l'outil le plus efficace. Appliqué tout d'abord à l'image, le cadre s'est révélé

adaptable à la citation textuelle. Dès lors, il nous a été possible d'envisager la citation sous cet angle. Formellement, la citation textuelle ou iconographique est reconnaissable par son cadre. Guillemets et encadrement iconographique sont le signe d'une méta-énonciation. Le caractère formel de la citation nous permet alors de comprendre comment cette dernière est propice à un discours sur les signes. L'autonymie relative à la citation contribue donc à rapprocher les deux œuvres étudiées. Elles constituent toutes les deux un discours sur la langue.

La notion de cadre est associée à celle d'hétérogénéité. Le cadre est la délimitation de ce qui constitue un fragment autre. L'énoncé cité constitue une non-grammaticalité par rapport au reste de l'œuvre. Or, ces fragments sont plus ou moins intégrés dans le fil narratif. On parlera de collage lorsqu'il n'y a aucune volonté d'intégration et nous emploierons le terme de « montage » pour désigner les moyens d'insertion du fragment autre. L'intégration des citations pose alors des problèmes de reconnaissance mais aussi de fidélité. En effet, l'intégration implique des modifications de l'énoncé. Il s'agira au cours de notre travail de définir les limites de la citation. Délimiter la citation selon sa littéarité nous amènera alors à d'avantage la considérer comme un déplacement et ainsi à distinguer citations intra- et extradiégétiques selon que l'énoncé cité provienne de l'intérieur ou de l'extérieur de la diégèse.

Par ailleurs, l'utilisation des citations dans nos œuvres s'appuie non seulement sur le fonctionnement de la case entre tableau et récit mais également sur celui de la double page où la case est sans cesse influencée par le péri-champ. L'étude plus précise de chaque citation nous permettra de comprendre quel impact a la citation sur son contexte. De plus, les effets d'attente relatifs au média sont un support non négligeable pour l'intégration de citations. Celles-ci acquièrent toute leur force par leur emplacement au sein de la page et leur insertion en regard des rapports texte-image. L'importance que la bande dessinée parvient à donner à la citation contribue à la placer au centre de la diégèse. Elle constitue la dynamique de la diégèse dans *Tout seul* alors qu'elle propose un discours sur l'emploi des mots et la subjectivité de l'information dans *Faire le mur*. La citation est à la fois un outil du discours, un ressort diégétique et un discours sur les signes.

La bande dessinée accroît la force de la citation et lui accorde une place centrale. Il n'est alors pas étonnant qu'elle soit à l'origine de la narration dans les deux œuvres étudiées. Dans celles-ci, la citation va permettre de traiter du langage et de son rapport au monde. Pourtant, la conclusion est différente dans les deux bandes dessinées. Chez Chabouté, aucun accès au réel n'est possible. On remarque l'échec du dictionnaire à appréhender le monde extérieur au phare. Le caractère arbitraire des signes conduit alors l'imagination à se développer. La citation permet la création poétique d'un autre monde à partir de définitions. Cependant, si les nouveaux référents entraînent le lecteur dans la découverte d'un ailleurs, le protagoniste se rend compte que son univers imaginaire ne coïncide pas avec celui existant déjà en dehors du phare. Pour Maximilien Le Roy, deux conceptions du langage coexistent. *Faire le mur* dénonce le langage des médias et les discours politiques qui masquent la réalité et en créent une autre. Parallèlement, les mots sont présentés comme une arme tout aussi efficace que des moyens militaires. Lire et dire sont un moyen de résistance à l'enfermement.

Ainsi, nous entamerons un travail selon un double mouvement. Nous reviendrons tout d'abord sur la théorie de la citation afin de reconnaître ses différentes manifestations au sein de nos bandes dessinées. Puis, l'étude des citations nous permettra d'aborder la théorie de la citation selon un angle particulier. Cette étude nous aura également permis de voir la place de la citation au sein du fonctionnement de la narration en bande dessinée. Nous verrons alors quelles possibilités offre la bande dessinée à cette manifestation d'intertextualité. Nous observerons donc les apports sémantiques produits par l'insertion de citations au sein de la double page et des rapports texte-image. Enfin, nous aborderons les enjeux de la citation dans *Tout seul* et *Faire le mur*. Si ces deux œuvres traitent toutes les deux du rapport du langage au réel, la première le fait avec une visée poétique tandis que la seconde tente de persuader.

## I/ Qu'est ce que la citation ?

La citation est un phénomène d'intertextualité. Cependant nous sommes en présence de deux bandes dessinées composées de textes et d'images. Il s'agit tout d'abord de nous demander si le phénomène d'intertextualité qui s'applique aux textes peut se vérifier dans le cas d'un média marqué par des rapports textes-images. Pour cela il est primordial de savoir à quoi correspond la notion de « Texte ». Pour Roland Barthes, le Texte survient, dès que, par exemple, « le scripteur et/ou le lecteur se mettent à jouer avec le signifiant »<sup>1</sup>. De plus, est Texte « ce qui offre de la signifiante » c'est-à-dire ce qui « ouvre le champ du sens [...] infiniment [...] et qui permet au lecteur de se glisser dans cette béance pour en compléter, par l'imagination, le sens »<sup>2</sup>. Mais la signifiante « dépend de la matière (de la « substance ») du signifiant seulement dans son mode d'analyse, non dans son être. »<sup>3</sup>. Photographies, dessins et bandes dessinées sont susceptibles d'offrir de la signifiante et ainsi d'être du Texte.

L'intertextualité peut donc être étudiée en rapport avec les deux bandes dessinées citant textes et images. Dès lors, nous verrons que la citation n'est pas seulement la présence de l'énoncé d'un énonciateur autre dans un Texte, mais qu'elle correspond également à un travail. La citation est un déplacement qui met à contribution plusieurs acteurs dans la construction du sens. Nous observerons alors la place du lecteur dans cette démarche.

Nous verrons ensuite que les spécificités de la citation en tant que manifestation intertextuelle tiennent au fait qu'elle soit explicite et littérale. Ces deux aspects nous feront alors étudier la citation d'un point de vue formel. Le concept d'autonymie nous permettra d'aborder la citation selon la « propriété linguistique en vertu de laquelle tout mot ou tout élément linguistique peut être employé pour se

---

<sup>1</sup> Roland BARTHES, « Théorie du texte » in Encyclopaedia Universalis, 1974.

<sup>2</sup> Margherita LEONI-FIGINI, « Roland Barthes » in *Parcours pédagogique pour les enseignants*, Centre Pompidou, 2002.

<sup>3</sup> Roland BARTHES, « Théorie du texte » in Encyclopaedia Universalis, *op. cit.*

désigner lui-même »<sup>4</sup>. La citation désigne la langue avant de renvoyer au monde et ce, grâce à des indices formels encadrant les énoncés d'autrui. C'est alors le concept d'autonomie qui nous permettra de montrer que citer du texte et citer de l'image par le texte ou par l'image relèvent d'une même dynamique.

Nous aborderons enfin par le biais de la citation iconographique la citation comme un fragment entre désignation et intégration. La citation, par son degré d'insertion dans le corps du texte se situe alors entre collage et montage. Le collage est synonyme de discontinuité et d'hétérogénéité. Il est lié à un refus de la couture. A l'inverse, le montage est un assemblage, il consiste à associer des fragments en un certain ordre et à les agencer selon un certain rythme afin de créer une cohérence et une continuité dans l'œuvre.

### Un phénomène intertextuel

La citation serait un phénomène d'intertextualité dans la mesure où elle est la manifestation « la plus explicite et la plus littérale »<sup>5</sup> du « croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes »<sup>6</sup>. Ainsi, afin de comprendre ce que désigne le terme « citation » et de mesurer les enjeux d'une telle pratique, il est nécessaire de s'intéresser au phénomène plus large d'intertextualité.

Définie d'après le concept de dialogisme de Bakhtine, la notion d'« intertextualité » apparaît la première fois en 1967 avec les travaux de Julia Kristeva et a été largement traitée depuis. Parmi les critiques, la notion d'intertextualité est considérée selon une acception plus ou moins large. De Gérard Genette qui précise la notion à telle point que le terme intertextualité ne désigne plus qu'une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] la présence effective d'un texte dans un autre »<sup>7</sup> et qui regroupe ainsi les pratiques de la

---

<sup>4</sup>MORTUREUX, cité par Jacqueline AUTHIER-REVUZ, *Parler des mots: le fait autonome en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 293.

<sup>5</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, Coll. « Points Essais », 1992, p. 8.

<sup>6</sup> Julia KRISTEVA, *Seméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.115.

<sup>7</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré, op. cit.*, p. 8.

citation, du plagiat et de l'allusion<sup>8</sup> à Dominique Maingueneau qui la considère comme un « ensemble de relations avec d'autres textes se manifestant à l'intérieur d'un texte »<sup>9</sup> nous allons tenter de définir ce qu'est l'intertextualité et de quelle manière elle s'inscrit dans la littérature dessinée.

Nous considérerons alors l'intertextualité comme une notion double. D'un côté elle est un outil stylistique au même titre qu'une figure de style, de l'autre elle permet une réflexion sur la littérature de façon plus générale. Notre but sera ainsi de définir ce à quoi correspond la citation dans notre corpus en tant que manifestation intertextuelle. Nous analyserons alors son impact au niveau des deux œuvres étudiées et réfléchirons également au statut de la bande dessinée et au domaine dans lequel elle s'insère. Par le biais de l'intertextualité, on étudiera son intégration dans les différents médias.

Tout d'abord, il est important de distinguer étude des sources et intertextualité. En effet, il ne s'agit pas seulement de relever les influences et la présence plus ou moins explicite des discours autres, mais d'avantage d'étudier comment les œuvres de Chabouté et de Maximilien Le Roy rentrent en correspondance avec d'autres textes.

Pour commencer, il faut noter que la notion d'intertextualité implique les idées d'altérité et de transformation. Les textes étudiés sont emprunts de mots et d'images d'autrui. On relève par exemple les mots de Nelson Mandela ainsi que l'image de Phan Thị Kim Phúc prise par Nick Ut<sup>10</sup> dans la bande dessinée de Maximilien Le Roy ou encore des définitions de dictionnaire dans celle de Chabouté.

Pourtant, insérer ainsi les mots des autres n'est pas anodin. En effet, l'intertextualité contribue à passer du texte clos au Texte en correspondance avec d'autres textes. Dès lors, l'insertion des mots d'autrui devient interaction. Des liens se tissent entre le contexte premier du discours d'autrui, le discours lui-même et le nouveau contexte dans lequel il s'insère. Le déplacement du discours d'autrui crée une modification sémantique. Le sens du discours premier est transformé dans la

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>9</sup> Dominique MAINGUENEAU, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976, p. 67.

<sup>10</sup> Maximilien LE ROY, *Faire le Mur*, Paris, Casterman, 2010, p. 41.

mesure où le nouveau contexte influe sur lui. On note ainsi que le sens est réactivé avec le déplacement. La transformation liée à l'intertextualité a pour origine le fait que la citation est « un énoncé répété et une énonciation répétante »<sup>11</sup>. Il est important de souligner que l'énoncé cité dans le contexte second, quand bien même il serait reproduit mot à mot, n'a pas un sens strictement identique à celui de ce même énoncé dans le système d'énonciation premier. En effet, le sens d'un énoncé est lié à son énonciation. A ce sujet Bakhtine affirme que « les mots d'autrui [...] introduits dans notre discours, s'accompagnent inmanquablement de notre attitude propre et de notre jugement de valeur, autrement dit deviennent bivocaux »<sup>12</sup>. La citation implique bien une transformation où vont se créer des liens d'interdépendance entre les différents éléments qui rentrent en jeu. La citation est une réaction complexe que nous allons tenter de comprendre.

Pour commencer il est utile de préciser que la citation est à la fois la trace d'un « emprunt littéral explicite »<sup>13</sup> et la démarche qui convoque un discours autre. Le sens de la citation est d'une part celui « du sens contextuel des citations »<sup>14</sup> et de l'autre celui de la démarche citationnelle.

Intéressons nous tout d'abord au sens contextuel de la citation. On remarque que pour comprendre l'élaboration du sens de la citation, il est nécessaire de s'intéresser plus en détail au rôle de l'énonciation dans la citation et plus particulièrement aux deux systèmes énonciatifs mis en jeu. La citation ne peut être réduite à la seule reproduction d'un texte puisqu'elle établit une « relation entre deux systèmes, chacun composé d'un texte et d'un sujet, S1 (A1, T1) et S2 (A2, T2) »<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> Antoine COMPAGNON, *La seconde main, ou Le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 56.

<sup>12</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, (trad. français), Paris, Ed. du Seuil, 1970, p. 254.

<sup>13</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op.cit., p. 8.

<sup>14</sup> SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, Coll. « Université », 2001, p. 71.

<sup>15</sup> Antoine COMPAGNON, *La seconde main, ou Le travail de la citation*, op. cit., p. 56.

Chacun des quatre éléments entre ainsi en relation avec les trois autres et a un impact sur eux. Dès lors, le sens de la citation va prendre forme en fonction de ces quatre paramètres. Le sens de l'énoncé cité T2 dépend donc non seulement de l'énoncé en lui-même mais également de S1 et A2. A l'opposé, le sens de l'énoncé d'origine T1 sera désormais marqué par A1 et S2.

Pourtant, il peut arriver que certains éléments des systèmes énonciatifs soient plus ou moins importants. Il s'agira alors de nous demander sur quels éléments des deux systèmes l'accent est mis ou plutôt quels éléments ont le plus grand rôle dans le processus transformationnel lié à la citation en tant que manifestation intertextuelle. C'est en fonction de la dominance de certains éléments des systèmes énonciatifs que l'on pourra tenter de définir ce que signifie l'acte de citer pour chaque occurrence et alors de déterminer le rôle de la citation dans la poétique de chaque œuvre.

Cependant, la transformation inhérente au processus citationnel est actualisée par le lecteur. C'est grâce à sa mémoire, à sa culture et à sa capacité à interpréter que des allers-retours entre les discours vont être possibles. Ce dernier condense en effet les sens que l'énoncé acquiert au cours du processus citationnel. La citation apparaît comme un indice et un vecteur d'intertextualité à double sens. Nous nous proposons alors d'étudier les deux mouvements qu'implique la citation ainsi que le rôle du lecteur au cours de ces derniers.

D'une part la citation indique explicitement une relation entre deux discours T1 et T2. Le lecteur donne alors un sens à l'énoncé T2 en ajoutant au sens de T dans S2 le sens déjà acquis par T dans S1. Néanmoins la construction du sens dépend de la connaissance de S1 par le lecteur. La citation ne sera donc pas comprise par tous les lecteurs de façon identique. La compréhension de la citation est subordonnée en partie au degré de connaissance par le lecteur du contexte dans lequel est prélevé l'énoncé et à sa capacité à associer le sens de T1 au sens de T2.

D'autre part on se rend compte que si la citation appelle S1 dans T2, elle inscrit également S2 en lien avec T1. Considérons un lecteur parfaitement capable de convoquer ses connaissances antérieures. On note alors par exemple en ce qui

concerne *Faire le mur* que la perception par le lecteur des conflits dont parle Mahmoud sera désormais marquée par le discours tenu par ce dernier sur le conflit israélo-palestinien. La lecture de l'énoncé d'origine appellera S2 dans la tête d'un lecteur modèle. Les discours sur la résistance ou la ségrégation mis en relation avec le conflit entre l'Etat d'Israël<sup>16</sup> et la Palestine seront désormais influencés dans l'esprit du lecteur par le discours du jeune Palestinien. De façon plus générale, les discours médiatiques ou politiques traitant du terrorisme seront mis en rapport avec ce qui est dit dans la bande dessinée de Maximilien Le Roy. De même, le lecteur de *Tout seul* ne pourra plus entendre ou lire les mots définis dans la bande dessinée sans que leur sens n'appelle celui proposé par le personnage du phare. Dans les deux œuvres, et à condition d'une mémoire suffisante, les discours cités rencontrés dans S1 ou S2 ne pourront plus être perçus sans que le lecteur ne puisse y associer l'ensemble des sens correspondant aux différents systèmes énonciatifs.

L'intertextualité apparaît ici comme un processus circulaire qui permet un double mouvement entre les textes : de T2 vers S1 (A1 ; T1) et inversement. Ce mouvement reste cependant dépendant d'une donnée variable : le lecteur. Sa mémoire, sa culture et sa capacité à interpréter sont les garantes du passage d'un texte à l'autre.

Par ce mouvement entre les textes qu'induit la citation, celle-ci inscrit le nouvel énoncé supporté par S2 dans un intertexte. Il est pris dans « [un] ensemble [de] textes qui se trouvent dans un rapport d'intertextualité »<sup>17</sup>. Les deux bandes dessinées sont au croisement de plusieurs textes et les citations en sont la trace. L'intertexte explicité ou non dans *Tout Seul* est constitué entre autres par les textes de type dictionnaire ou encyclopédie mais également par *Les Mots* de Jean Paul Sartre dans la mesure où cette autobiographie aborde la découverte du monde par les livres. L'intertexte dans lequel s'inscrit *Faire le mur* est lui, essentiellement composé des discours politiques et médiatiques sur le conflit israélo-palestinien. Or, étant donné que la littérature réfère avant tout à d'autres textes et qu'il existe un mouvement

---

<sup>16</sup>Maximilien LE ROY, *Faire le mur*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>17</sup> Michel ARRIVE, cité par Laurent JENNY dans « Stratégie de la forme », in *Poétique*, n°27, 1976.

circulaire incessant entre les œuvres, l'étude de l'intertexte est particulièrement intéressante dans le cadre de nos deux bandes dessinées. Découvrir ces autres textes informe donc sur le fragment de littérature étudié et permet d'en avoir une approche plus approfondie.

Les deux bandes dessinées ont un fonctionnement très différent. *Tout seul* ne contient aucune citation réellement extradiégétique. Le fait que les citations soient intradiégétiques clôt la bande dessinée sur elle-même et semble d'emblée signifier l'impossibilité d'un accès au monde par les livres. Cette étude est alors doublée par la correspondance qu'entretient *Tout seul* avec *Les Mots* de Jean-Paul Sartre. Celle-ci contribue à placer l'œuvre de Chabouté comme une production qui traite du rapport entre le langage et le monde.

En ce qui concerne la bande dessinée de Maximilien Le Roy, l'étude de l'intertexte nous informe sur le statut de l'œuvre. Tout d'abord, la préférence de la littérature classique comme citation semble indiquer la volonté de relier la bande dessinée à la littérature, lui conférant ainsi le sérieux généralement accordé à celle-ci. De plus, le seul fait de citer aussi abondamment inscrit *Faire le mur*, dans le genre de l'essai étant donné que ce dernier est défini comme le genre dont le « privilège [est] accordé à la réflexion, aux idées, à la pensée discursive et non à l'imagination »<sup>18</sup>.

Pourtant, on remarque que *Faire le mur* relève également de la fiction si l'on s'intéresse aux passages traitant des rapports entre Mahmoud et Audrey. En faisant le parallèle avec l'usage de citations, ce sont les citations extradiégétiques qui concernent le genre de l'essai tandis que la fiction narrative appelle des citations intradiégétiques. *Faire le mur* est donc entre fiction narrative et essai. Parallèlement, les épisodes relevant de la fiction semblent montrer des traits poétiques. En effet, il existe, dans *Faire le mur*, des tonalités affectives que l'on peut considérer comme poétiques.

Enfin, les citations ne sont jamais prélevées dans le domaine de la bande dessinée dans la mesure où la volonté de l'auteur est de ne pas créer une œuvre

---

<sup>18</sup> Dominique COMBE, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette éducation, coll. « Contours littéraires », p. 14.

destinée aux seuls initiés de l'art graphique. Son souhait est de faire un livre accessible à tous. Citer des auteurs que seuls les initiés connaîtraient créerait une œuvre qui n'aurait de sens que pour un public très restreint. L'effet voulu par les citations d'autorité n'aurait en effet aucune efficacité sur les profanes. La non référence à un intertexte « bande dessinée » est liée au fait que les auteurs ne veulent pas isoler leurs œuvres. En prélevant des énoncés dans un domaine plus connu, les bandes dessinées étudiées peuvent davantage viser un public qui cherche un sujet plus qu'un public amateur de BD.

### Un emprunt littéral et explicite

Nous avons vu que la citation est la manifestation « la plus explicite et la plus littérale » du « croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes ». Il est maintenant important de se demander plus précisément en quoi elle est formellement « la plus explicite » et ce que signifie le fait qu'elle est « la plus littérale »<sup>19</sup> des formes d'intertextualité. En d'autres termes, la question est de savoir quelle est la spécificité de la citation par rapport aux autres manifestations intertextuelles.

La citation obéit à un souci de fidélité. L'énonciateur citant s'engage à reproduire dans les termes exacts les paroles d'autrui. Dans le cas contraire la citation sera « fautive »<sup>20</sup> parce que non conforme à l'original. L'authenticité de la citation a donc trait au fait que l'énoncé a bien été dit dans ces termes. Cependant, divers éléments comme la mémoire ou encore le besoin d'intégrer ces mots dans notre discours à l'aide de crochets faussent cet engagement. En pratique, il est donc fréquent que les mots cités diffèrent de ceux initialement énoncés.

Étudions par exemple les citations dans *Faire le mur*. Les mots cités ont bien été prononcés et dans l'ensemble les citations se révèlent authentiques après vérification. Cependant, il a parfois été fait des coupures au sein d'un énoncé sans

---

<sup>19</sup>Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré, op.cit.*, p. 8.

<sup>20</sup>Antoine COMPAGNON, *La seconde main, ou Le travail de la citation, op.cit.*, p. 88.

que cela soit mentionné dans la reproduction. On note de telles amputations dans la citation d'un extrait d'un discours du sous-commandant Marcos.

On relève ainsi ces paroles dans le discours original : <sup>21</sup>

« Mais est-il utile de dire quelque chose ? Nos cris vont-ils arrêter une seule bombe ? Notre parole va-t-elle sauver la vie d'un seul enfant palestinien ?

Oui, nous pensons que cela est utile. Peut-être que nous n'arrêterons pas de bombe, et que nos paroles ne se transformeront pas en bouclier armé qui évitera à la poitrine d'une jeune enfant ou d'un garçon d'être frappée par une balle de calibre 5,56 ou 9 mm gravée des lettres « IMI » pour « Industrie Militaire Israélienne », mais peut-être que nos paroles parviendront à s'unir à d'autres au Mexique et dans le monde, et peut-être que ce qui n'est qu'un murmure, prendra du volume et sera entendu comme un cri à Gaza. Nous ne savons pas pour vous, mais nous, zapatistes de l'EZLN, nous savons à quel point il est important, au milieu de la destruction et de la mort, d'entendre quelques paroles d'encouragement.

Je ne sais comment l'expliquer, mais il s'avère en effet que, si des mots venus de loin ne sont pas en mesure d'arrêter une bombe, ils peuvent créer comme une brèche dans la chambre noire de la mort, où passera un mince rayon de soleil. »<sup>22</sup>.

Nous remarquons ici deux endroits où la bande dessinée a tronqué une partie du texte original. Le premier se situe au niveau de la seconde phrase, et la coupure n'est absolument pas signalée dans le texte de Maximilien Le Roy.

Le second se trouve après la troisième phrase jusqu'à « il s'avère en effet que ». La modification du texte est importante, plusieurs lignes sont supprimées lors du passage dans la bande dessinée.

Ici, on peut certes relever dans la bande dessinée, à la page 21, un décrochement entre deux phrases, mais la coupure de l'énoncé original n'est pas signalée selon le code établi c'est à dire par des crochets encadrant trois points de suspension.

Deux éléments écartent donc cette citation d'une fidélité parfaite. Le premier est que la modification de l'énoncé n'est pas signalée. Le second est le fait qu'aucune modification, ici une « excision »<sup>23</sup>, ne peut avoir lieu sans que « sa structure et sa

---

<sup>21</sup> Les phrases soulignées correspondent aux amputations réalisées pour leur citation dans *Faire le mur*.

<sup>22</sup> *Sous-commandant MARCOS in Tlaxcala* disponible à l'adresse [azls.blogspot.com/.../todos-somos-gazanous-sommes-tous-gaza.html](http://azls.blogspot.com/.../todos-somos-gazanous-sommes-tous-gaza.html)

<sup>23</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré, op.cit.*, p. 323.

teneur » n'en soient affectées. L'appropriation par le narrateur des paroles du sous commandant Marcos, inhérente au processus citationnel est trop importante. Le narrateur fait siennes les paroles d'autrui jusqu'à modifier leur contexte d'énonciation d'origine. Il modifie volontairement T1 pour pouvoir mieux citer et trompe ainsi le lecteur. Cette absence de sincérité dans la citation n'a heureusement qu'une occurrence dans la bande dessinée. Dans le cas contraire, la sincérité générale de l'œuvre en serait affectée. Si le sens de l'énoncé en lui-même est modifié avant même d'être déplacé, le dialogue entre les textes est faussé et l'impact et sur le contexte d'origine et sur le contexte citant est considérable. De façon générale, les citations présentes dans *Faire le mur* sont authentiques et le témoignage du narrateur peut être écouté sans trop de méfiance. Le discours de Mahmoud s'appuie sur des techniques de l'art oratoire qui visent la persuasion, mais les arguments d'autorité utilisés sont authentiques.

En ce qui concerne les citations de Chabouté la fidélité est une question incontournable. En effet, dans *Tout seul*, le texte présenté comme citation se révèle, écrit tel quel, ne provenir d'aucun dictionnaire. Cependant, la structure du texte est proche de celle des articles de dictionnaires. Ainsi, nous sommes tout d'abord tentés de croire qu'il s'agit d'authentiques articles du dictionnaire dans la mesure où leur présentation est semblable. On remarque ainsi l'entrée en majuscules d'imprimerie suivie du genre, de la classe grammaticale puis de la définition. Tout pousse le lecteur à considérer ces définitions comme authentiques et ce d'autant plus que l'intégration du texte correspond à l'intégration d'une citation. Nous y reviendrons.

Pourtant, des indices restent univoques. Notons par exemple que les exemples ne sont pas systématiquement en italiques comme l'exige la mise en page traditionnelle. A la planche 165, les exemples ne sont pas marqués d'une police particulière alors qu'à la planche 182 « for intérieur » est en italique. Par ailleurs, il manque la prononciation en API et l'on remarque la présence aléatoire du domaine de définition et de l'étymologie du mot.

Nous considérerons alors qu'il s'agit d'avantage de figures d'imitation<sup>24</sup> plutôt que de citations. En effet, l'imitation « comprend [...] toutes les figures produites dans un état de langue ou de style à l'imitation d'un autre état de langue ou

---

<sup>24</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op.cit., p. 96 à 136.

de style »<sup>25</sup>. Les articles de *Tout seul* imitent la construction syntaxique et typographique des articles de dictionnaires. Ils ne relèvent pas du domaine de la citation car ils comprennent une part d'invention. Il s'agit de recréer des articles selon un modèle stéréotypé. Il ne s'agit pas d'emprunts, mais de variations à partir de ce dernier.

Ainsi, lors de leur recréation, les articles de dictionnaires se sont révélés beaucoup plus simples et concis que des articles réels correspondant aux entrées présentes. De nombreuses indications présentes dans les dictionnaires sont absentes et les définitions elles-mêmes sont simplifiées ou modifiées.

On pourrait attribuer ces manques et cette simplification à une volonté de lisibilité, les indications de prononciation et d'origine n'ayant pas d'impact dans la diégèse. Néanmoins, la préférence de l'imitation à la citation a une autre explication. En effet, nous remarquons après coup que, sur la base d'une définition authentique du dictionnaire, Chabouté modifie plus ou moins le contenu de cette dernière de manière à permettre l'évasion de l'imaginaire du personnage et du lecteur. Cette modification est pourtant faite de telle sorte que le lecteur ne s'aperçoive pas immédiatement du leurre. Le lecteur risque alors de prendre en toute confiance les imitations pour des citations.

Les articles de Chabouté ne sont pas des citations au sens admis par la critique universitaire. Pourtant, ils relèvent bien d'un processus citationnel, l'intention et la démarche correspondent à celle d'un « emprunt littéral et explicite ». Il y a bien ici malgré tout « une relation entre deux systèmes, chacun composé d'un texte et d'un sujet »<sup>26</sup>. Le système 1 est composé d'un dictionnaire fictionnel qui a un auteur fictionnel. Le système 2 est composé du texte narratif et du narrateur de la bande dessinée.

L'ouverture d'un dictionnaire prototypique et fictionnel par le protagoniste et sa présentation comme image au lecteur propose le déplacement d'un écrit fictionnel vers l'extérieur de la diégèse. Le narrateur emprunte donc un énoncé à la fiction pour le donner à voir directement au lecteur. Ici le déplacement n'est pas littéral dans l'interdiscursif mais l'est dans l'intradiscursif.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 96 à 136.

<sup>26</sup> Antoine COMPAGNON, *La seconde main, ou Le travail de la citation*, *op.cit.*, p. 56.

La citation a donc un idéal de fidélité et son fonctionnement s'appuie en partie sur cette caractéristique. Celui qui cite a donc le devoir de signaler toute modification. Pourtant, il arrive que ce signalement soit peu perceptible ou bien absent. Dans ce cas, il y a tromperie puisque présenter un texte comme citation conduit le lecteur à considérer l'authenticité de l'énonciation originale.

Cependant, nous sommes en présence de deux œuvres qui n'ont pas le même rapport à la citation. D'un côté pour Maximilien Le Roy, la citation est outil rhétorique utilisé conformément au canon du processus. De l'autre, la bande dessinée de Chabouté ne contient pas de citations à proprement parler puisqu'il s'agit en réalité d'imitations. Cependant, celles-ci partagent ici avec la citation son mode et sa dynamique d'intégration. De plus, ce n'est pas tant la citation en tant qu'énoncé qui nous intéresse mais l'impact d'un fragment hétérogène rapporté sur la narration. On retrouve alors une délimitation formelle des imitations parallèlement à leur intégration dans la narration. Le mode d'intégration des imitations tend à nous faire croire à d'authentiques citations. En effet, cette tension entre montrer et insérer est caractéristique de la citation.

Tachons désormais de voir comment se reconnaît une citation. Observons les marques qui le permettent.

La citation est la forme la plus explicite dans la mesure où elle dispose d'outils typographiques, sémantiques et syntaxiques servant à signaler le texte étranger. Ces marques formelles forcent la reconnaissance de la présence de texte étranger. La reconnaissance de la citation ne dépend pas seulement de la compétence du lecteur, de sa culture ou de sa mémoire mais passe par différentes marques formelles. Par ailleurs, la citation peut être précisée à l'aide d'une référence. Elle ne peut pas échapper au lecteur. Elle peut rester incomprise mais pas ne pas être reconnue. On remarque alors qu'une citation qui ne disposerait pas de ces marques la signalant ne pourrait plus être considérée comme telle et tendrait alors vers le plagiat.

Nous nous proposons alors d'étudier ces marques qui permettent la reconnaissance de la manifestation « la plus littérale et la plus explicite »

d'intertextualité. Tout d'abord, intéressons nous aux citations textuelles usuellement désignées à l'aide de signaux typographiques : les guillemets, mais également de marques syntaxiques et sémantiques.

Les guillemets sont la condition formelle à la citation de texte. Ils permettent de faire mention d'un mot. Celui-ci acquiert alors un statut autonome. L'autonomie peut se définir comme « la propriété linguistique en vertu de laquelle tout mot ou tout élément linguistique peut être employé pour se désigner lui-même »<sup>27</sup>. Elle correspond à l'utilisation en mention d'un mot. Dès lors, le discours tenu est un métalangage qui va traiter en premier lieu de la langue et non plus directement du monde. L'objet du dire sera le mot ou l'énoncé. Linguistiquement, on se rend compte que le signifié du signe autonome est le signe mondain et non le signifié de celui-ci. Le signe autonome est opaque.

Alors que le signe utilisé en usage renvoie à un référent mondain et peut être décrit comme cela :

$$\text{Signe} = \frac{\text{signifié}}{\text{signifiant}},$$

le signe autonome est analysé de la manière suivante :

$$\text{Signe} = \frac{\text{S} = \frac{\text{signifié}}{\text{signifiant}}}{\text{signifiant}}.$$

Tandis que pour le signe utilisé en usage « l'énonciateur vise le monde "à travers" le signe qui s'efface, transparent, dans sa fonction de médiation »<sup>28</sup>, pour le signe utilisé en mention, c'est le signe lui-même qui est visé, il n'y a pas de référence réelle au monde. Or, ce sont les guillemets qui permettent au signe d'être utilisé en mention, ils sont la condition et l'indice de l'autonomie.

<sup>27</sup> MORTUREUX, cité dans AUTHIER-REVUZ Jacqueline, *Parler des mots: le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 293.

<sup>28</sup> [www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/.../authierrel.pdf](http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/.../authierrel.pdf).

Par ailleurs, on relève un cas d'autonymie dans *Faire le mur* qui n'est pas désigné par le signal courant que sont les guillemets mais qui est distingué par les caractéristiques propres au média qui le supporte. On note en effet un questionnement sur la matérialité du terme « terroriste » dans la bande dessinée de Maximilien Le Roy. L'autonymie ici n'est pas signalée par des guillemets mais c'est le cadre même de la case et l'enchaînement de deux cases qui signalent que c'est le signe « terroriste » qui est désigné. Ainsi, les deux premières cases de la page 34, reproduisant le mot inscrit sur le cahier de Mahmoud font mention du terme « terroriste ».

Lorsque du texte cite du texte, ce sont les guillemets qui en sont le signal. Lorsque que de l'image cite du texte le cadre prend le relais des guillemets. Dans l'exemple ci-dessus l'autonymie concerne un mot mais elle s'applique également pour une séquence et conserve le même signalement.

L'autonymie est signalée par les guillemets dans les cas stricts d'autonymie c'est-à-dire lorsqu'on fait mention d'un mot ou d'une séquence. Citation d'énoncé et discours direct se confondent alors d'un point de vue formel dans la mesure où ils ont la même signalisation typographique<sup>29</sup> et le même fonctionnement linguistique. En effet, « la citation d'un discours direct [...] parle d'un dire avant de parler du monde, et en cela elle est opaque. »<sup>30</sup>. Sa structure se présente ainsi :

La « partie citante a toujours deux signifiés : le signifié mondain des signes primaires dénotés (celui qui apparaît toujours si transparent) et un signifié, global, qui est le signifié « paroles (de untel) » ou « mots (de untel) », c'est-à-dire le signifié « signes ». Et c'est ce signifié global, véhiculé par l'autonyme, qui fait comprendre que l'on a affaire à un discours rapporté »<sup>31</sup>.

Le récepteur perçoit d'abord le discours rapporté comme autonome puis accède au signifié mondain de la séquence utilisée en mention.

---

<sup>29</sup> Laurence ROSIER, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Paris, Duculot, 1999, p.24.

<sup>30</sup> Marie-Thérèse CHARLENT, « L'autonymie dans le discours direct » in [www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/.../charlentmt.pdf](http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/.../charlentmt.pdf) .

<sup>31</sup> *Ibid.*, [www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/.../charlentmt.pdf](http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/.../charlentmt.pdf).

Le discours direct partage avec la citation le même fonctionnement autonymique signalé par les guillemets. Ils se confondent alors formellement. Cependant, le discours direct est un cas d'autonymie particulier : il s'agit de signaler l'énoncé cité également par des signaux textuels. Des outils syntaxiques et sémantiques récurrents jouent ce rôle. Ils deviennent à leur tour des marques de l'insertion de la parole d'autrui. Relevons quelques exemples de ces dernières dans *Faire le mur*. Des cas d'autonymie avec le discours direct sont présents dans le dernier phylactère de la page 35. On lit en effet : « on se contente d'annoncer : « deux terroristes ont été tués » ». On remarque alors que dans le cas où il s'agit d'un énoncé rapporté, son insertion se fait par une rupture syntaxique avec les deux points et par un verbe de parole. D'autres formes d'insertion des paroles rapportées sont présentes dans notre bande dessinée. On trouve des formes de type [« P » + incise avec verbe de parole] comme page 42 « « Mon gouvernement est responsable de cet acte terrible » avait-elle répondu. ». La rupture syntaxique est moins forte ici de part l'absence des deux points et l'insertion sémantique effectuée grâce à une incise post-posée mais donne clairement à voir la séquence citée comme objet du dire.

De plus, le cas de la bande dessinée nous offre une tout autre modalité d'insertion du discours direct. Les contenus des phylactères sont chacun une manifestation de ce discours. Leur insertion est établie grâce à un élément iconographique : les phylactères. Ces derniers constituent la modalité caractéristique d'insertion de paroles rapportées par le dessin sur laquelle est basée la littérature dessinée. L'élément phylactère permet l'insertion des paroles comme les outils syntaxiques en littérature grâce à l'appendice et désignent ces mêmes paroles par le trait du phylactère qui les entourent.

Nous venons d'étudier les marques de reconnaissance et d'insertion des citations dans les cas où sont rapportés par le texte ou par l'image des mots ou des énoncés au discours direct. Cependant la citation peut aussi être introduite par du discours indirect ou indirect libre. On relève un seul exemple d'insertion du discours autre au moyen du discours indirect dans *Faire le Mur* à la page 64 : « Ils nous ont répondu que, pas plus que nous n'avions le choix, nous n'avions à nous en faire ». L'insertion par discours indirect ou direct n'est pas anodine et le passage de l'un à

l'autre au sein même d'une même phrase dans notre exemple<sup>32</sup> confère un effet de dramatisation<sup>33</sup>. Le discours direct a en effet de par son statut autonymique un aspect de monstration. Les paroles sont subitement rapportées sans intermédiaire au récepteur. Il n'y a plus la présence de l'énonciateur 2 pour éloigner l'énonciateur original du récepteur.

Un discours peut être rapporté sous différentes modalités en fonction de l'effet voulu mais également en fonction du média. Discours direct, discours indirect ou phylactères constituent les différentes possibilités d'insertion des mots d'autrui. La citation d'un énoncé partage avec celle d'un mot unique le fait qu'elles peuvent toutes deux être représentées au moyen de texte ou d'image. Typographie encadrante et cadre assurent l'utilisation en mention d'un texte pur.

Cependant, il arrive que soit fait usage et mention d'un mot ou d'un énoncé dans les cas de connotation autonymique. Cette dernière se distingue de l'autonymie non seulement parce qu'« on (y) emploie le signe et on le cite tout à la fois »<sup>34</sup> mais également parce qu'elle présente un dédoublement énonciatif. La connotation autonymique constitue la possibilité d'intégrer sans rupture syntaxique les paroles d'autrui à son propre discours. Ceci se vérifie d'autant plus lorsque seuls les guillemets sont signaux de l'intégration des mots des autres. Ils indiquent alors seuls « que la parole est donnée à un autre, que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'un autre »<sup>35</sup>. Une distance se crée donc entre le narrateur et l'énoncé entre guillemets. La signification de ces derniers reste pourtant liée au contexte. Les guillemets sont donc un signal de « la représentation opacifiante par [...] « X », de l'énonciation de X »<sup>36</sup>. Les guillemets représentent un signe « non ambigu » qui « ne

---

<sup>32</sup> Ils nous ont répondu que, pas plus que nous n'avions le choix, nous n'avions à nous en faire, « tout ira bien ».

<sup>33</sup> Jacqueline AUTHIER-REVUZ, *Parler des mots: le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 182.

<sup>34</sup> Josette REY-DEBOVE, *Le métalangage : étude du discours sur le langage*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 90.

<sup>35</sup> Antoine COMPAGNON, *La seconde main, ou Le travail de la citation*, *op.cit.*, p. 40.

<sup>36</sup> Jacqueline AUTHIER-REVUZ, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Institut Pierre Larousse, vol. 2, p. 182, 1995.

« dit rien d'autre que le fait de l'énonciation de l'élément X ». Cependant, si le signal « détermin[e] univoquement le X opacifié », il renvoie la spécification de sa représentation « neutre » à l'interprétation<sup>37</sup>.

Ainsi, les guillemets utilisés pour encadrer un mot ou un groupe nominal peuvent suggérer une dénonciation de l'utilisation d'un terme pour désigner une chose<sup>38</sup>. Les guillemets vont permettre de désigner une non adéquation entre la nomination employée et l'objet mais vont également permettre de dénoncer une non-coïncidence interlocutive. On relève notamment une accumulation de termes entre guillemets pour désigner le mur qui sépare la Palestine d'Israël à la page 17 de *Faire le mur*. Cette accumulation se divise en deux parties. La première contient les termes dénoncés c'est-à-dire « clôture de sécurité », « zone de suture », « barrière anti-terroriste » et « muraille de protection »<sup>39</sup>. Elle en compte quatre sans qu'aucun ne coïncide avec la réalité du mur. Notons qu'ils sont considérés par le narrateur comme des « paravents »<sup>40</sup>. Face à ces mots, le narrateur et, plus largement, les opposants à la construction du mur proposent trois autres termes qui ont eux aussi un statut autonymique mais sans valeur de dénonciation. Au contraire, ici les guillemets tendent à souligner l'ampleur des mots choisis : « mur de la honte », mur « de l'apartheid » et mur de « séparation raciste ». Ainsi, les guillemets confèrent à un mot ou un groupe nominal un statut autonome et instaure une distance entre l'énonciateur et l'énoncé. La signification acquise par l'encadrement de l'énoncé par des guillemets dépend du contexte énonciatif et de l'interprétation du lecteur. Les guillemets sont ici liés à un enjeu politique. En effet, la signification de l'encadrement entre guillemets dépend du point de vue adopté par l'énonciateur et permet de renforcer l'opinion défendue. Les désignations du mur acquièrent une signification marquée par un point de vue anti-israélien.

A la lecture, les guillemets, dans *Faire le mur*, constituent une source d'interrogations. La bande dessinée est née de conversations orales et Maximilien Le

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>39</sup> Maximilien LE ROY, *Faire le Mur*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 17.

Roy s'est proposé de retranscrire les propos du jeune Palestinien Mahmoud. Or, le narrateur reste une entité relativement floue, le lecteur hésitant sans cesse entre Maximilien Le Roy et Mahmoud. Les guillemets présents dans le texte peuvent être envisagés selon deux perspectives. Soit ils relèvent d'une retranscription interprétative d'une opacification orale d'un énoncé par un signal intonatif ou gestuel. Soit ils relèvent d'une opacification strictement écrite si la distance par rapport à l'énonciation provient de Maximilien Le Roy et non de Mahmoud.

Dans le premier cas, Maximilien Le Roy se constitue comme interprète de la spécification de la représentation de l'énoncé. Le lecteur perçoit les commentaires sur l'énonciation rapportée à travers la médiation de MLR. Les signaux d'opacifications sont alors soumis à deux interprétations : celle de MLR puis celle du lecteur. La deuxième interprétation peut être supprimée dans le cas où les signaux typographiques seraient accompagnés d'une « glose explicite »<sup>41</sup>. Ceci se produit une fois à la page 17 dans le premier cartouche. On relève la formule méta énonciative « ce que nous appelons » qui spécifie la représentation des termes entre guillemets. Ces derniers rapportent les paroles du groupe dans lequel s'intègre l'énonciateur pour les opposer aux paroles précédemment citées. Le lecteur a directement accès à l'interprétation de MLR.

Les guillemets sont le signe explicite de la citation écrite mais n'informent en rien sur la signification de sa représentation. Celle-ci est l'affaire du lecteur. La question se pose différemment dans le cadre d'un récit oral où l'autonymie n'est pas toujours évidente. Elle n'est pas désignée de façon fixe et sa reconnaissance peut parfois poser problème. C'est l'intonation accompagnée ou non d'une gestuelle qui va indiquer qu'un mot est pris dans son acception autonymique. Le fonctionnement de l'autonymie n'est donc pas semblable à l'écrit et à l'oral. A l'oral la désignation de l'autonymie dépend de la capacité du récepteur à reconnaître et à interpréter des signaux intonatifs. Cependant, ce même signal intonatif est capable de véhiculer la signification de la représentation du mot autonome. L'écrit, lui, apporte une reconnaissance certaine de l'autonymie mais a besoin d'une glose pour fixer le sens de la représentation du signe autonome.

---

<sup>41</sup>Jacqueline AUTHIER-REVUZ, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, op.cit., p. 182.

De façon générale, on distingue le fonctionnement du signal isolé du fonctionnement du signal accompagné d'une « glose explicite ». Les deux fonctionnements sont présents dans *Faire le mur*. Le premier se trouve par exemple à la page 24 dans la première case : Audrey [...] a demandé il y a trois jours de l'emmenner « voir du pays » et d'aller « vivre chez l'habitant », ou page 34, « c'est comme ça que le monde « civilisé » nous perçoit »<sup>42</sup>. Dans ce cas, seuls les guillemets signalent que les mots ne sont pas de l'énonciateur. Aucun élément syntaxique ne sépare ces mots du reste du discours. Ces derniers sont entièrement intégrés dans la syntaxe discursive. C'est au lecteur d'interpréter ce à quoi renvoie la mise entre guillemet du groupe nominal.

Dans le second cas, celui où le signal d'opacification est accompagné d'une glose, la part d'interprétation est notablement réduite dans la mesure où le signal « détermin[e] univoquement le X opacifié mais renvo[ie] à l'interprétation la spécification de sa représentation « neutre » » et la glose « spécifi[e] la représentation, mais renv[oi]e souvent la détermination de X à l'interprétation »<sup>43</sup>. La glose se joint et complète la représentation des mots d'un autre dans une phrase telle que « réduire l'humain à un simple objet, à un corps, à un jouet auquel on peut faire n'importe quoi, n'est-ce pas là ce qu'on appelle « pornographie » ? »<sup>44</sup><sup>45</sup>. La mention du mot « pornographie » est intégrée dans une structure de nomination par détour de la forme « ce que j'appelle X' »<sup>46</sup>. Dans l'ensemble de la bande dessinée, le lecteur est invité à interpréter la signification et le but de l'intégration du langage des autres. *Faire le mur* désigne la non-coïncidence des mots et des choses et lie l'opacité du langage aux conflits. Il est nécessaire de revenir sur les mots dans la mesure où ils sont au centre des problèmes géopolitiques.

---

<sup>42</sup> Maximilien *Faire le Mur*, *op.cit.*, p. 34.

<sup>43</sup> Jacqueline AUTHIER-REVUZ, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, *op. cit.*, p. 182.

<sup>44</sup> Maximilien LE ROY, *Faire le Mur*, *op.cit.*, p. 35.

<sup>45</sup> L'énonciateur de ces paroles n'est pas celui de notre bande dessinée puisqu'il s'agit, déjà ici, de la citation des paroles de Rajah Shehadeh. On note donc, ici, trois niveaux énonciatifs, le narrateur qui cite Rajah Shehadeh qui lui-même cite le discours de la doxa.

<sup>46</sup> Jacqueline AUTHIER-REVUZ, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, *op.cit.*, p. 182.

Nos deux bandes dessinées placent au centre de la diégèse des mots et des paroles. Ces derniers sont donnés à voir par l'entremise d'un cadre typographique ou iconographique. Si l'on s'en tient à une perspective formelle, leur encadrement leur confère un statut autonome. Cependant, les modalités d'insertion sont diverses selon le média. L'effet désiré, mais aussi la part laissée à l'interprétation du lecteur en seront affectés.

Nous venons de voir que le texte pouvait être cité scripturalement ou iconographiquement. Demandons-nous à présent ce qu'il en est de l'image.

Il semble que cette dernière puisse être citée par le texte dans la mesure où le rapport texte-image propre à la bande dessinée le permet. Nous étudierons les conditions de citation de l'image par le texte en deuxième partie.

Avant cela, examinons comment une image est citée iconographiquement. Le cadre semble être le signal de la présence de l'Autre. Il est à la fois l'outil qui permet de délimiter l'image citée de l'image citante et la condition à la recontextualisation grâce à l'enchâssement.

Nous avons deux types de citations iconographiques par l'image. Les citations dont le cadre se confond avec le cadre de la case et les citations qui ont un cadre distinct de celui de la case. Les secondes sont plus explicites que les premières. La présence d'un cadre dans le cadre permet la représentation d'un élément de même nature sémiotique au sein même de l'image enchâssante. Le cadre enchâssé indique que l'image qu'il encadre n'est pas du fait de l'auteur de l'image enchâssante. Les deux images appartiennent à des situations énonciatives différentes.

Les citations dont le cadre se confond avec le cadre de la case bénéficient d'une intégration linéaire dans la diégèse dans la mesure où c'est la dynamique du média qui isole et intègre l'image. Néanmoins, en l'absence de cadre distinct et ainsi de désignation d'une énonciation autre, la citation reste implicite. Pourtant, nombre de citations de ce type sont parfaitement reconnaissables. En effet, deux cas s'offrent à nous. Le premier comprend les citations dont l'orientation est différente de celle de la case. La ligne d'horizon de l'image représentée forme ainsi un angle non nul avec le bord horizontal de la case. Cette non-coïncidence graphique indique deux sources

énonciatives. Le second cas concerne les images où aucun indice de contour ou d'orientation ne permet de les percevoir comme citations. Elles se différencient et se délimitent par rapport au texte citant non pas par leur contour mais par elles-mêmes. C'est parce qu'elles constituent une marque d'hétérogénéité que certaines cases sont identifiables comme citations.

### La citation comme marque de l'hétérogénéité

La citation iconographique nous permet d'aborder la question de la reconnaissance des mots d'autrui sous un autre jour : celui de l'hétérogénéité. Le texte est constitué de plusieurs matériaux, il est parsemé de fragments autres. On note alors deux insertions possibles des énoncés autres. Soit ils sont collés, soit ils sont montés.

Le collage est un moyen d'insertion où la discontinuité est la plus forte. L'intégration est inexistante, le fragment est plaqué sans modifications. Ainsi, le paratexte constitue les énoncés se rapprochant le plus d'un collage. Les différents éléments sont juxtaposés au texte principal et vont alors être considérés en regard de la totalité de l'œuvre. C'est le lecteur qui va établir des liens entre préface, épigraphes ou documents et le texte principal.

Le montage est caractérisé par un degré supérieur d'intégration des fragments. L'intégration peut se produire de manière syntaxique ou lexicale. On parlera ainsi de montage dans les cas de surcadrage mais également pour les cas d'assemblages linéaires. Or, afin que l'intégration syntaxique aboutisse, des modifications lexicales sont parfois nécessaires afin d'assurer une certaine homogénéité. Le montage permet d'assurer la continuité de la diégèse.

La citation semble donc se situer, en fonction des cas, sur un axe allant du collage au montage. Or, bien souvent la citation est montrée autant qu'elle est intégrée. En effet, les nécessités d'intégrer la citation dans le fil diégétique autant que

de les montrer correspondent au fait que l'énoncé cité renvoie à la situation d'énonciation initiale mais qu'il doit être intégré dans son nouveau contexte.

Regardons tout d'abord en quoi les citations sont visibles au sein du texte principal.

La citation est le cas d'intertextualité où l'hétérogénéité textuelle est la plus flagrante. Elle est un corps étranger à l'intérieur du texte, elle « prend [...] la forme d'une aberration à un ou plusieurs niveaux de l'acte de communication: elle peut être lexicale, syntaxique, sémantique, mais toujours elle est sentie comme la déformation d'une norme ou une incompatibilité par rapport au contexte. ». Elle est « donc une non-grammaticalité<sup>47</sup>, au sens large du terme »<sup>48</sup>.

On remarque ainsi que, dans *Tout Seul*, les citations des définitions du dictionnaire constituent la seule présence textuelle en dehors des phylactères. Cette présence est sentie comme une « non-grammaticalité » syntaxique dans la mesure où il y a du texte dans une partie purement iconographique.

Dans *Faire le mur*, si nous nous plaçons dans la perspective textualiste avancée par Roland Barthes, nous pouvons concevoir que la bande dessinée se fait Texte et que par conséquent ce Texte possède grammaire et lexique. Dans ce cas, nous remarquons que les citations iconographiques sont repérables car elles constituent des « non-grammaticalités » stylistiques et lexicales.<sup>49</sup> De plus, étant donné que sont présentes de nombreuses citations et notamment des citations intra- et extradiégétiques, un code est instauré et permet au lecteur d'identifier les différentes hétérogénéités. Ainsi, les citations télévisuelles sont reconnaissables non seulement par la présentation préalable d'un poste de télévision, mais aussi par un dessin qui tend vers le flou avec des traits beaucoup moins marqués. La citation de photographies comme celle de la page 41 se repère par un dessin sur papier blanc à points verts où seuls sont représentés en vert les personnages.

---

<sup>47</sup> La non-grammaticalité n'est pas ici abordée dans le sens d'une grammaire de l'image mais comme marque de l'hétérogénéité.

<sup>48</sup> Michaël Riffaterre, « La trace de l'intertexte » in *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 6.

<sup>49</sup> On entend par « lexical », ce qui est en rapport avec le matériel et les matériaux utilisés ou encore l'utilisation de telle ou telle technique.

Ainsi, les distinctions entre texte citant et citations intradiégétiques sont nettement marquées grâce à un changement de couleurs. Du blanc, kaki et noir on passe à des couleurs chaudes dominées par le rouge<sup>50</sup>.

On relève plusieurs citations intradiégétiques qui sont des dessins provenant du cahier de Mahmoud. La diégèse présente en effet le jeune homme en train de dessiner. Le code a ainsi été donné grâce à la case en bas à gauche de la page 12, puis est redonné aux pages 34 et 54. On voit dans ces cases la page du cahier dessinée en rouge à l'intérieur d'une case blanche, noire et kaki. On remarque par ailleurs aux pages 12 et 54 que les pages du cahier apparaissent clairement comme des dessins dans le dessin. La citation iconographique s'apparente ici à une mise en abyme. Dans ces cas, la citation est désignée à la fois par un style différent et par le cadre. De même, l'insertion du journal télévisé passe par la présentation du repas familial devant la télé. L'écran de télévision crée alors un cadre dans le cadre. Il y a bien encore ici une image dans une image et ce procédé associé aux images floues de la télévision permettent de montrer et d'inclure la citation. Rendre explicite la citation iconographique par l'image passe par deux aspects : l'hétérogénéité et le cadre qui délimite cette hétérogénéité. L'image constitue donc un outil incontournable dans l'étude de la citation. Elle permet de regarder autrement le texte et de comprendre le phénomène citationnel en apportant la notion de cadre.

Pourtant, les citations iconographiques ne sont pas toutes aisément reconnaissables du point de vue de la « non-grammaticalité » par rapport au reste du texte. On relève par exemple à la page 42 deux citations télévisuelles qui sont certes désignées sémantiquement comme telles mais qui conservent les mêmes caractéristiques lexicales ou syntaxiques que le texte citant. Par ailleurs on remarque des changements lexicaux inconnus dans les cases des pages 42 et 43. La corrélation entre ces dernières et les citations n'est pas évidente. Les modifications de couleur ne rentrent dans aucun schéma déjà perçu. La première case est sur papier blanc avec des personnages à moitié remplis de vert. La seconde case est sur fond blanc dans le style du texte citant. L'hétérogénéité ne correspondant à aucun code, il est difficile

---

<sup>50</sup> Voir ci-contre.

d'attribuer un statut à ces cases. Néanmoins, si le dessin diffère légèrement, les couleurs rattachent ces cases à l'ensemble du texte citant. De plus, on ne remarque la présence que d'un seul cadre, celui de la case. La notion de cadre nous n'est donc ici d'aucun secours pour déterminer le statut des cases des pages 42 et 43. Nous notons donc que les citations ne sont pas désignées par l'hétérogénéité mais qu'elles sont davantage intégrées dans le corps du texte principal.

Ainsi, les citations iconographiques sont parfois moins montrées que les citations textuelles. Par exemple, si la citation reste marquée grâce à un cadre qui ne coïncide pas parfaitement avec les bords de la case, la reproduction des textes et dessins présents sur le mur ne constituent pas un fragment hétérogène. Les traits et les couleurs sont ceux du texte iconographique citant. La succession de six images du mur peut alors être interprétée comme ce que voit le narrateur au fil de son cheminement le long du mur intradiégétique et l'espace inter-iconique correspondrait à des ellipses. Elle peut également être perçue comme une citation de fragments du mur extradiégétique qui aurait été intégrée dans le reste du texte au moyen du dessin et de l'attribution des couleurs du texte principal. Le caractère citationnel de ces six images est ambigu. De plus, il est difficile de savoir où sont les citations dans l'optique de la bande dessinée. Lors de la conception des ouvrages, les dessins sont faits à partir de photographies. Les cases sont la simple reproduction ou des montages de reproductions de différentes images de la réalité. Ces reproductions sont réalisées avec un style commun qui correspond à celui de la bande dessinée.

Enfin, face au niveau diégétique en noir, blanc et kaki, à celui en blanc, kaki et personnages en vert et à celui en couleurs chaudes, nous remarquons qu'il existe un quatrième style dans *Faire le mur* : celui en noir et blanc. Il semble que ces pages ou doubles pages correspondent aux réminiscences du jeune Palestinien. Ainsi, le code de couleur et de style parvient à hiérarchiser les histoires : le texte iconographique citant, le texte cité extradiégétique, le texte cité intradiégétique et les réminiscences. Il convient alors de se demander quel est le statut des réminiscences, si elles font parties du texte citant ou du texte cité. L'hétérogénéité constitutive de ces réminiscences interpelle le lecteur. Cependant, il est difficile de les intégrer

comme citations dans la mesure où l'hétérogénéité n'est pas signe d'une nouvelle énonciation. La représentation en noir et blanc des réminiscences ne correspond pas à la reprise d'un énoncé. Seul le temps du récit de Mahmoud a changé. L'hétérogénéité est un aspect de la citation qui permet de l'identifier. Néanmoins elle n'est pas suffisante pour la définir. La citation a des propriétés physiques et linguistiques, mais les unes ne sauraient remplacer les autres.

Matériellement la citation est donc un corps étranger plus ou moins intégré dans le reste du texte. On note deux grands types d'intégration empruntés à Tiphaine Samoyault<sup>51</sup>, l'intégration-installation et les opérations de collage. Le premier type comprend les cas où la citation est en partie absorbée par le texte citant. On rapproche cette intégration de la pratique du montage. Le second désigne les cas où l'œuvre citante n'insère pas les propos d'autrui mais les juxtapose au corps du texte principal. On relève dans cette catégorie les citations faites à côté du texte sans lien entre eux. Les épigraphes, l'insertion de documents ou encore les citations en quatrième de couverture rentrent dans cette catégorie. Ces derniers constituent une partie du paratexte et en cela sont représentatives des œuvres. Ainsi, les citations de quatrième de couverture ou les épigraphes rentrent dans l'optique générale du paratexte. Elles renseignent sur le contenu et donnent envie de lire.

Les deux bandes dessinées étant différentes, elles ne proposent pas les mêmes citations. Dans *Tout Seul*, on ne relève que deux « opérations de collage » : l'épigraphe et la citation de quatrième de couverture. L'épigraphe est constituée par une citation déjà présente dans l'ouvrage. La citation de la quatrième de couverture est un extrait d'un dialogue intra diégétique. Or, la citation de la quatrième de couverture qui reprend un extrait de l'ouvrage est une pratique courante en littérature. De plus, ces éléments sont associés au format livre pour donner une dimension littéraire à la bande dessinée, La présentation sérieuse rend peut-être plus

---

<sup>51</sup>Tiphaine SAMOYAULT, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, Coll. « Université », 2001, p. 42 à 50.

crédible et efface les *a priori* encore existants sur la bande dessinée comme genre pour la jeunesse. Cette présentation incite alors les lecteurs de littérature à ouvrir l'ouvrage et à découvrir que la bande dessinée peut aborder les mêmes sujets et questionnements qu'un livre dit « de littérature ». La valorisation du genre passe également par la citation comme pratique de présentation d'un livre. Il n'est pas anodin que ce soit du texte qui soit cité en quatrième de couverture et non des cases de bande dessinée. On remarque par exemple en ce qui concerne *Tout seul*, que la citation est la transposition d'un dialogue présent dans la bande dessinée dans des phylactères et donc dans un rapport texte-image<sup>52</sup>.

Présent dans le paratexte, ce dialogue est désentrelacé de son rapport avec l'image pour ne plus figurer que comme texte. La quatrième de couverture étant par ailleurs noire unie sans illustration. Il s'agit ici d'une bande dessinée dont l'apparence extérieure rapproche d'un livre de littérature. Par ailleurs, la quatrième de couverture est représentative de l'œuvre. Elle n'apporte pas d'informations univoques sur la diégèse mais est à l'image de sa dynamique. La quatrième de couverture présente uniquement du texte. Or, elle est censée donner un aperçu de l'ensemble de la bande dessinée. Citer uniquement du texte pose alors la question de la capacité du texte à fonctionner sans son contexte d'origine, soit ici sans image. La quatrième de couverture place le futur lecteur dans la même position que *Tout seul* qui se retrouve face à des mots sortis de leur contexte et qui ne renvoient à rien de connu. Par conséquent, il semble que le futur lecteur ne s'arrête pas sur la quatrième de couverture mais feuillette l'ensemble de la bande dessinée.

Dans la bande dessinée de Maximilien Le Roy, les citations collées sont plus nombreuses. On relève deux épigraphes constituées par les citations d'un poète et d'un chanteur, une préface de Simone Bitton, l'insertion d'un album photo, un entretien avec Alain Gresh et une citation de Jacques Brel en quatrième de couverture. Alors que *Tout seul* est clos sur lui-même avec des citations de l'œuvre elle-même, *Faire le mur* d'un côté appelle l'autorité de spécialistes sur le thème traité, s'inscrit dans un courant artistique avec la poésie et la chanson et relève du reportage grâce à l'inclusion de documents. De plus, tandis que le paratexte de *Tout seul* insistait pour que l'œuvre soit considérée comme sérieuse, *Faire le mur* assume d'avantage sa dimension de littérature dessinée, cherche à donner envie de lire en

---

<sup>52</sup> Voir ci contre.

convoquant Jacques Brel et en proposant une citation de quatrième de couverture plus métaphorique.

Citations collées et citations intégrées n'ont pas la même fonction. Les unes sont à côté du texte et renseignent sur ce dernier. Les autres rentrent dans une dynamique textuelle.

Cependant, la séparation entre citations collées et citations intégrées n'est pas nette. En effet, *Faire le mur* présente des citations qui seraient collées dans le texte. Pourtant, si celles-ci sont séparées syntaxiquement du reste du texte, elles sont tout de même insérées sémantiquement. On trouve un exemple de ce type à page 21. Texte et image semblent en dehors d'un cadre et se détachent de la séquentialité. De plus la voix off a cessé, la citation n'est introduite par aucun verbe de parole. La citation est à côté. Pourtant, l'illustration correspondant à la citation est faite dans les mêmes couleurs et avec un style similaire à celui de la diégèse mise en cases. Le sens et l'énonciateur même de la citation sont en lien avec les cases précédentes. La citation et l'illustration pourraient être intégrées si la voix off avait permis le lien avec la case précédente. C'est en effet à travers elle que se déroulait le fil narratif au cours des cases précédentes, les images ayant tendance à l'illustrer. Cette citation constitue alors un entre deux, entre la citation intégrée de près dans le corps du texte et la citation collée, se distinguant du texte car sans lien matériel direct avec lui. Il est difficile de catégoriser les citations comme collage ou montage étant donné qu'elles se situent bien souvent entre les deux, le collage prenant le pas sur le montage ou inversement.

La citation iconographique et même la citation textuelle ont une dimension graphique. Alors qu'un cadre délimite l'image autre, les guillemets encadrent les paroles des autres et la citation devient image. Nous sommes invité à regarder autant qu'à lire. Rappelons que la citation correspond toujours à une utilisation en mention d'un énoncé. Elle est représentation du discours d'autrui. On est dans le régime de la monstration et la rupture entre énoncé citant et énoncé cité demeure toujours malgré une forte intégration.

La citation n'est pas seulement un phénomène, elle est aussi une manipulation de texte. La citation est un acte qui correspond à un découpage suivi de l'insertion du

fragment découpé. Il semble alors que la citation relève bien d'un processus découpage/collage mais que la façon de coller ait des implications narratives.

La démarche citationnelle a été théorisée par Antoine Compagnon dans *La seconde main ou le travail de la citation* comme un découpage/collage. On entend ici le terme « collage » comme désignant le phénomène de placement de l'énoncé dans son nouveau contexte, sans se soucier de son degré d'intégration. Pour Antoine Compagnon, « la citation est la forme originelle de toutes les pratiques du papier, le découper-coller, et c'est un jeu d'enfant.<sup>53</sup> ».

Cet aspect de la citation fait l'objet d'un jeu entre théorie et pratique dans *Faire le mur*. Maximilien Le Roy propose un collage du terme « terroriste »<sup>54</sup>. Le mot « terroriste » semble avoir été découpé dans un journal avant d'être inséré dans un phylactère. Le mot n'est en effet pas découpé seul mais avec les mots qui l'entouraient sur son support d'origine. Le procédé citationnel est ici exacerbé. Citer c'est découper pour coller.

Les articles de dictionnaire dans *Tout seul* semblent également relever du processus citationnel. Ils sont présentés comme le résultat d'un découpage<sup>55</sup>. Les cases les donnant à lire, bien que ce ne soient pas les seules ne sont pas délimitées à la règle mais à main levée. Le contour de la case n'est donc pas droit, celle de la page 147 présente même des déchirures comme s'il s'agissait réellement du vieux dictionnaire du protagoniste de la bande dessinée. C'est une partie du dictionnaire fictif qui est la case de *Tout seul*. Les cases représentant des articles de dictionnaire donnent alors à voir le processus citationnel. Or, les citations sont des fragments tout comme le sont les cases de bande dessinée. Dès lors l'énoncé prélevé devient effectivement case de bd. C'est ainsi que les définitions sont des moteurs de la

---

<sup>53</sup> Antoine COMPAGNON, *La seconde main, ou Le travail de la citation*, op. cit., p.27.

<sup>54</sup> Voir ci-contre

<sup>55</sup> Voir ci-contre.

diégèse, leur statut de citation bascule vers celui du texte principal. Le caractère fragmentaire de la citation se confond avec celui de la bande dessinée.

Les citations du magazine et les photographies semblent elles aussi être des citations dans la mesure où le narrateur prend un extrait du journal ou du tas de photographies préalablement présentés entiers et donne à voir des fragments de ces derniers. Il y a bien acte d'extraction puis d'insertion. Néanmoins, nous remarquons que pour les photographies le cadre de la case est supérieur au cadre de la photographie pour pouvoir à plusieurs reprises intégrer l'image dans la diégèse. Pour ce faire, nous notons la présence de la main du personnage qui fait le lien entre les photographies et l'histoire citante<sup>56</sup>. Le narrateur a réussi à s'appropriier la photographie d'un auteur intra ou extra-diégétique<sup>57</sup>.

Les trois exemples ci-dessus mettent en valeur le processus citationnel consistant à prélever à fragment pour l'insérer dans un nouveau contexte. Cependant, cette insertion peut s'établir selon différentes modalités. La citation juxtaposée au texte relève du collage pur, tandis que la citation intégrée syntaxiquement et lexicalement relève du montage. Cette intégration constitue une appropriation par l'énonciateur second de l'énoncé. Il le modifie afin de diminuer la discontinuité inhérente à son insertion.

Nous avons vu que la citation était l'insertion d'un énoncé pris à un autre. Cependant, cet énoncé est plus ou moins intégré dans le corps du texte citant. En effet, insérer une citation dans son texte c'est avant tout s'appropriier la parole d'autrui. Il est alors nécessaire de voir comment on insère un fragment étranger, comment on se l'approprie.

Tout d'abord, pour que le texte soit intégré dans le texte citant il est nécessaire qu'il soit du même régime sémiotique. Nous pouvons ainsi voir que le texte est inséré dans du texte au moyen de divers procédés textuels<sup>58</sup>, mais que pour être inséré dans de l'image il devient lui-même image. Nous remarquons cette

---

<sup>56</sup> Voir ci-contre.

<sup>57</sup> Son statut est difficile à déterminer dans la mesure où ces images correspondent au monde extradiégétique et ont pu être prises telles quelles dans le monde réel.

<sup>58</sup> Voir p. 11 à 13.

transformation dans *Tout seul* avec les définitions du dictionnaire ou les articles de *Voici*. Le texte dans l'image a une typographie différente de celle des phylactères, elle correspond à la typographie des ouvrages représentés. De plus, le cadre représente une image en biais et tronquée sur les bords, ce qui ne correspond pas à du texte off. Il y a également dans les deux cas, mais particulièrement pour l'extrait de *Voici*, un cadre dans le cadre, les bords du magazine ou ceux du dictionnaire sont représentés du moins en partie. Nous observons le même procédé avec le texte inscrit sur le mur entre Israël et la Palestine.

De plus, dans ces cas et d'une façon générale, les images peuvent être intégrées dans le corps du texte principal par le style. Les représentations du mur sont dessinées, ce ne sont pas des photographies qui sont collées, mais des dessins en noir, ocre et kaki. La photo de Nick Ut est aussi dessinée et les couleurs ont été changées pour s'approcher de celles du texte principal. L'intégration nécessite que l'énoncé soit assimilé par le texte principal. Nous sommes ici dans le processus de montage.

Par ailleurs, les images sont également insérées au moyen des cases précédentes qui amènent sémantiquement la citation. On voit, par exemple à la page 11, dans une case à dominance kaki et noir, Mahmoud devant son cahier sur lequel figurent des dessins rouges. Ces quelques lignes de rouge annoncent la citation de la page suivante. La case suivante est la page du cahier de Mahmoud.

Elles le sont également par le texte et plus précisément par la voix off qui, elle, ne marque pas de rupture. La voix off domine les pages 46 et 47 expliquant l'évolution du narrateur face à la violence contre les Israéliens, le fil narratif ne présente pas de rupture et deux citations intradiégétiques sont insérées. Notons que le thème de ces citations permet une insertion assez aisée puisqu'elles sont des morceaux d'une imitation de *Guernica* de Picasso<sup>59</sup>. Le texte peut rattacher lorsque l'image citée se détache et inversement. Cependant, certaines citations intradiégétiques constituent une véritable rupture avec ce qui précède, mais sont liées à ce qui suit. Ici, les citations servent également à former des sortes de chapitres.

---

<sup>59</sup> Soulignons, à ce sujet, que le mode d'intégration de cette imitation contribue à préciser qu'il s'agit bien là d'une reproduction de l'œuvre de Pablo Picasso. Le dessin des pages 48 et 49, seul dessin sur une double page, est en effet préalablement donné à voir par « morceaux » comme l'est le tableau au musée de Madrid et comme il a été conçu.

Ainsi, à la page 23, on passe d'un passage de réflexion politique à une histoire sentimentale.

Nous nous rendons compte que nombre de citations sont intégrées dans le texte principal. Le collage devient montage, dans la mesure où le premier est marqué par un « refus du liant qui masquerait la multiplicité »<sup>60</sup>. Le collage cherche à rendre visible la disparité alors que le montage tente de l'atténuer. La citation, dans nos deux œuvres, se situe alors entre collage et montage.

On note en effet un équilibre instable entre montrer et intégrer. La citation doit être reconnaissable, mais elle est insérée dans le corps du texte. Antoine Compagnon parle de greffe. Pour lui, la citation doit être assimilée un produit fini qui ne porte pas trace » des opérations de greffe si ce n'est « la cicatrice dont [le chirurgien] signe et authentifie son œuvre ».<sup>61</sup> La cicatrice nous semble importante car si la citation est invisible elle se prive des valeurs apportées par l'acte de citer et risque de basculer dans le plagiat. A l'inverse, si la trace de l'opération de citation est trop importante la greffe risque de ne pas prendre et la citation sera certes désignée mais cela aux dépens du fil discursif. La citation se situe donc entre collage et montage, les deux constituant des extrêmes rarement atteints.

Nous avons étudié la citation sous trois angles : celui de l'intertextualité, celui de l'autonymie et celui de l'équilibre entre collage et montage. Plusieurs caractéristiques se dégagent de cette étude. La citation est un objet double : à la fois énoncé et processus. Elle ne peut être étudiée comme un seul état des choses et ne peut être considérée sans la notion de déplacement. Déplacement d'un énoncé d'une situation d'énonciation à l'autre, mais également d'un fragment vers un nouveau texte. La citation est une intégration d'un énoncé qui résulte d'un découpage. Il existe pourtant une trace de ce déplacement qui caractérise la citation. Quelque soit

---

<sup>60</sup> Bertrand ROUGE, *Montages/collages: actes du second Colloque du Cicada*, Pau, Publications de l'université de Pau, coll. « Rhétorique des arts II », 1991, p. 71.

<sup>61</sup> Antoine COMPAGNON, *La seconde main, ou Le travail de la citation*, *op.cit.*, p. 32.

l'angle adopté, c'est le cadre en tant qu'il délimite en même temps qu'il permet d'insérer l'énoncé déplacé, qui est indice formel du processus citationnel.

## **II/ La citation en bande dessinée**

### La bande dessinée, un média propice à l'insertion de citations ?

La citation consiste à inclure l'autre dans son discours. Or, la citation en bande dessinée est d'autant plus marquée par l'hétérogénéité qu'elle utilise plusieurs systèmes sémiotiques. Cette caractéristique lui permet de citer texte et image en favorisant d'autres modes d'insertion de la citation. La citation textuelle va du mot à l'énoncé tandis que la citation iconographique concerne autant les dessins que les tableaux. L'hétérogénéité de la citation, nous l'avons vu, permet de citer du texte par le texte ou par l'image et de citer de l'image par le texte ou par l'image. La bande dessinée offre donc de nombreuses possibilités d'insertions de la parole d'autrui.

La bande dessinée se présente comme un média propice à l'insertion d'une citation. Bande dessinée et citation ont en effet des dynamiques qui reposent sur de mêmes éléments : le cadre, un mode de lecture qui prend en compte l'influence du contexte et qui agit sur ce dernier et l'équilibre entre deux axes vertical et horizontal.

La citation, considérée comme énoncé d'autrui, et la case de bande dessinée sont toutes deux délimitées par un cadre de nature similaire. Dans les deux cas, il s'ajuste au contenu qu'il délimite et distingue sans isoler. Les guillemets peuvent encadrer un mot ou un énoncé de plusieurs phrases, un panneau peut occuper des dimensions différentes au sein d'une case tandis que la case peut s'agrandir, s'élargir, s'allonger ou rétrécir.

Le cadre de la citation peut alors constituer un rectangle à l'intérieur d'une case mais aussi coïncider avec le format de la case. De plus, le cadre de la citation coïncidant avec celui d'une case, le cadre peut à son tour s'agrandir ou s'élargir. On remarque par exemple les citations intradiégétiques du cahier de Mahmoud. De la

case de 4,5 cm sur 8 cm<sup>62</sup>, à celle de la double page, le cadre peut varier ne dévoilant qu'un fragment de page ou un fragment de cahier. Les deux cadres se repoussent ou se resserrent l'un l'autre afin de fournir l'effet adéquat. La case s'adapte alors au format de la citation ou l'inverse selon les cas.

Parfois, il arrive pourtant que le cadre de bande dessinée disparaisse au profit de celui de la citation, le premier n'étant pas capable de prendre en charge le format du contenu cité. On le remarque avec la citation de cinq pages du cahier de Mahmoud. Ici, c'est le contenu de la citation qui détermine la taille de la case mais cela a également un impact dans la narration de *Faire le mur*. L'insertion de la citation de ces cinq pages donne l'impression au lecteur d'avoir effectivement ce cahier dans les mains, l'énonciation est totalement remise à Mahmoud. La case a explosé mais un cadre demeure physiquement, celui qui sépare ces quelques pages du reste de la bande dessinée. Notons par ailleurs que ces pages restent délimitées en début et fin de cahier par les unités graphiques que sont les planches.

Cadre de bande dessinée et cadre de la citation sont formellement de même nature ce qui leur permet de rentrer en interaction afin d'intégrer au mieux le discours d'autrui par l'image.

La citation et la case de bande dessinée sont semblables sur un second point. Toutes deux sont en déséquilibre. Elles se situent entre deux axes vertical et horizontal.

La case est entre tableau et élément pris dans la diégèse, tandis que la citation est entre monstration et intégration. En effet, la case de bande dessinée peut être contemplée, considérée comme une œuvre d'art. Rappelons que certaines deviennent des affiches. Parallèlement, le statut autonymique de la citation la place dans le domaine de la représentation des paroles d'autrui et participe du phénomène d'intertextualité. C'est parce qu'on peut s'arrêter sur une case que l'on associe plus facilement d'autres œuvres qui entrent en relation avec celle-ci.

Sur l'axe horizontal, la case est prise dans la continuité du fil narratif alors que la citation tisse des liens étroits avec le contexte. La case comme élément de la

---

<sup>62</sup>Maximilien LE ROY, *Faire le mur*, *op. cit.*, 2010, p. 46.

diégèse permet d'intégrer la case citation dans le fil narratif. De plus, la case est également intégrée dans l'espace de la page. Par conséquent la citation est parfaitement insérée dans le contexte. La case permet alors à la citation de se développer selon son fonctionnement propre.

Étudions ainsi les conséquences de l'intégration spatiale de la case et par conséquent de la citation. Tout d'abord, nous remarquons que grâce au parcours de lecture inhérent au genre de la bande dessinée, les cases sont sans cesse influencées par le contexte tout en l'influençant elles-mêmes. En effet, une case est toujours en interaction avec le *péri-champ*<sup>63</sup>. L'image de celle-ci ne peut être perçue comme solitaire mais est vue comme élément de la page. Le *péri-champ* influencera la lecture de la case en même temps que celle-ci influencera la lecture des autres cases du *péri-champ*. La littérature ne permet pas une telle interaction. En bande dessinée, les images se suivent dans l'espace et dans le temps. L'œil parcourt et peut prendre en considération la page entière avant ou pendant qu'il suit le fil de l'histoire. Lorsque le lecteur découvre la double page à lire, c'est l'ensemble des cases qui s'offre à lui et qui lui apporte des informations de couleurs ou de traits. Lors de la lecture d'un livre, nous suivons plutôt l'ordre des mots sans avoir eu un aperçu global de la page ou double page susceptible d'apporter des renseignements sur la diégèse. Tout ce qui a été lu au préalable influence évidemment la lecture qui s'apprête à être faite, mais ce qui est écrit derrière les signes abstraits que sont les lettres qui composent la page à lire n'ont pas d'incidence sur la perception de ce qui est lu sur le moment. Livre et bande dessinée ont donc une lecture différente.

La dynamique propre à la bande dessinée apporte une très grande efficacité à la citation et plus particulièrement à la citation par l'image. La citation influence le contexte dans lequel elle est insérée. Or, le rayonnement de la case sur le *péri-champ* concrétise cette influence. La citation est physiquement présente pendant plusieurs cases. L'influence de l'autre est fortement marquée. Regardons par exemple les pages 44 à 47 dans *Faire le mur*<sup>64</sup>. Les souvenirs de Mahmoud alternent avec des fragments de son cahier. Pendant l'évocation des souvenirs le jeune palestinien

---

<sup>63</sup> Peeters Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Flammarion », p. 20.

<sup>64</sup> Voir ci-contre.

dessine une imitation du tableau *Guernica* de Picasso. Les citations du cahier correspondent à l'avancement de l'imitation. Nous avons un fragment de cahier page 44, un autre page 45 et deux, page 46. Ces insertions tendent à montrer l'avancement du temps de l'énonciation mais permettent également de donner à voir l'ambiance du futur dessin. Ce dernier et par conséquent ses fragments sont marqués par un trait tourmenté et la prédominance du rouge vif associé à des couleurs sombres. Nous pouvons alors penser que la dissémination des fragments de cahier oriente la réception des souvenirs. Le dessin est dérangeant, il se crée en effet un contraste entre la couleur rouge et l'horreur de ce qui est représenté. Or, chaque case le donnant à voir rayonne sur toute la page voire même sur la double page. Le dessin et l'ambiance associée accompagnent la lecture de ces quelques pages. La lecture particulière d'une bande dessinée exacerbe le processus citationnel.

Par ailleurs, étant donné que les cases de bande dessinée se suivent dans le temps et dans l'espace, une partie de la narration s'appuie sur la situation spatiale de ces cases. Dès lors la citation aura un impact différent selon son emplacement. Deux grandes stratégies narratives autour de la citation sont adoptées dans *Tout seul*.

La première est similaire à celle évoquée précédemment dans *Faire le mur*. La citation est perçue comme élément de la page et rayonne sur l'ensemble de la double page dans laquelle elle s'insère. L'imagination du personnage à partir de sa lecture de la définition et la citation du dictionnaire figurent ensemble sur la double page et sont ainsi mis en perspective l'un par rapport à l'autre. Le lecteur comprend plus facilement le passage du signifiant au signifié développé par le personnage.

La seconde repose sur la place de la case dans la double page. La citation selon qu'elle se situe en haut à gauche, en milieu de page ou en bas de page de droite n'a pas le même effet. Cela se vérifie dans *Tout seul* notamment avec l'effet d'annonce d'une citation en haut d'une page de gauche (p.152), ou avec l'effet d'attente en bas d'une page de droite (p.263). Cependant, ce n'est pas tant la place de la citation en elle-même qu'il est intéressant d'étudier mais le rapport horizontal qui naît entre texte du dictionnaire et images du signifié. La stratégie narrative de la bande dessinée joue avec ce dernier. En effet, la diégèse de *Tout seul* repose sur la

tentative d'un homme d'appréhender le monde à partir d'un dictionnaire et ainsi sur les représentations imaginées de signifiés. Au cours de la bande dessinée se crée une connivence avec le lecteur qui se prend au jeu sur les signifiants. Il s'identifie progressivement au protagoniste et accepte d'envisager le mot sous un nouveau jour. Dès lors, on assiste à la naissance du désir de découvrir de nouveaux liens entre signifiants et signifiés et l'impact du dictionnaire sur le monde réel. Ce désir est d'autant plus fort que la bande dessinée a un fonctionnement narratif créant structurellement un effet d'attente. Le média présente en effet un assemblage de doubles pages, le lecteur considérant chacune d'entre elle comme un tableau pris dans la diégèse. Pourtant, la suite n'est accessible qu'après avoir tourné la page. Les dernières cases de la page de droite jouent alors sur l'attraction de la double page suivante.

#### La citation comme moteur de la diégèse : les effets d'attente

*Tout seul* est marqué par un suspens omniprésent. Chaboué ne se contente pas de l'effet d'attente proposé par la case du bas de la page de droite mais repousse au maximum l'instant où sera révélé la définition du dictionnaire d'une part, le signifié imaginé d'autre part. L'effet d'attente concerne alternativement ces deux éléments au cours de la bande dessinée.

Étudions plus précisément comment se met en place la dynamique de *Tout seul* à l'aide de plusieurs exemples. L'effet d'attente peut être plus ou moins accentué. Notre premier exemple concerne les pages 121 et 122. C'est la deuxième fois que le lecteur rencontre le protagoniste avec le dictionnaire. Toute la planche 121 présente les étapes du rituel qui aboutit à l'ouverture du dictionnaire sur une page et à la désignation au hasard d'un article. Le choix de ce dernier se déroule de façon similaire au dernier choix effectué. Pour le lecteur, l'apparition du mot fait donc temporellement suite au lâcher du dictionnaire qui implique un « boom » et à l'image du personnage se cachant les yeux pour désigner le mot. La révélation de

celui-ci est assez rapide ici puisqu'elle intervient dans la première case de la double page suivante. La réaction du protagoniste fait immédiatement suite à la citation et le signifié imaginé se construit rapidement sur cette même double page. L'effet d'attente concerne l'apparition de l'article de dictionnaire et exploite les possibilités du média.

Dès lors, le rituel devient familier pour le lecteur et peut être abrégé jusqu'à n'être plus signalé que par le seul son du dictionnaire lâché. Les ellipses entre les cases sont alors plus importantes puisqu'elles sont désormais comblées par l'expérience du lecteur du processus d'ouverture du dictionnaire. Le rituel est ainsi considérablement réduit dans les treizièmes et quatorzièmes parties de la bande dessinée<sup>65</sup>, ce qui provoque une accélération du rythme de la narration. L'effet d'attente ne concerne alors plus la découverte de l'article. En effet, un signe du rituel apparaît en même temps que la définition, le « boom » est présent sur la même page que l'article représenté. L'accent est alors mis sur ce qui est imaginé par le protagoniste. Nous notons par exemple cela à la page 279. La citation est placée en milieu de planche juste après la mention du « boom » et avant une représentation de tout seul l'air songeur. Le fait que la citation soit en milieu de page et non dans la dernière case allonge un peu plus l'attente et augmente la curiosité du lecteur face à l'attitude du protagoniste.

L'important n'est pas tant la place d'une case en particulier mais l'agencement des différentes cases correspondant aux différentes étapes de la diégèse et de la lecture. Etudions les planches 283 à 287. On remarque un léger effet d'attente en ce qui concerne le nouveau mot. On observe en effet le protagoniste brandissant le dictionnaire sur la dernière case de la planche 283<sup>66</sup> et nous assistons à sa révélation après avoir tourné la page. L'article n'est pas dans la première case mais dans la seconde. L'attente n'est que peu marquée dans la mesure où le lecteur en bande dessinée peut parcourir l'ensemble de la double page avant toute lecture linéaire. Il semble que le suspens porte d'avantage sur ce qui va être imaginé par Tout seul. En effet, si l'on voit trois cases représentant des personnes se promenant avec un parapluie, le lien avec l'article « métaphore » du dictionnaire n'est pas

---

<sup>65</sup> CHABOUTE, *Tout Seul*, Paris, Vents d'Ouest, 2008, p. 263 à 288.

<sup>66</sup> Voir ci-contre.

évident. Il faudra tourner la page pour le saisir. Il s'agit dans ces quelques pages de faire se suivre deux effets d'attentes, l'un léger, l'autre plus marqué. Or, ces derniers s'appuient essentiellement sur l'action de changer de double page. Il faut donc pour le second rallonger l'attente et pour cela éloigner le plus possible la citation de la fin de la page de droite.

L'effet d'attente fonctionne donc en retardant le dévoilement de l'une des trois attentes : connaître la définition, savoir ce qu'imagine Tout seul et observer la réaction de ce dernier face au signifié compris. Placer ce qui va provoquer la curiosité sur la page de gauche éloigne l'élément déclencheur du suspens de sa révélation située sur la double page suivante. Ce retardement peut être plus marqué notamment pour les planches 229 à 233. Le dictionnaire est brandi en bas de la planche 229 alors que le mot n'est révélé que trois pages plus loin sur la même double page que la réaction du protagoniste. Pourtant, ici, ce n'est pas le déroulement du rituel qui augmente le suspens. Il ne dure en effet que deux cases : le dictionnaire est ouvert et le personnage a pris connaissance d'un nouveau mot au début de la planche 230. C'est le départ de Tout seul<sup>67</sup> face au mot qui excite la curiosité du lecteur (voir ci-contre). Le suspens lié à la découverte du mot repose soit sur la décomposition du rituel soit sur la réaction du personnage à la lecture du mot. Cela donne plus de force au suspens dans la mesure où il n'y a pas qu'un retardement : le lecteur cherche non seulement à savoir quel est le mot mais également pourquoi le personnage a réagi ainsi.

Les effets d'attente portent essentiellement sur deux points dans *Tout Seul* : la révélation d'un mot et le signifié qui lui est associé par le protagoniste. Ils naissent d'une disposition particulière des cases et du contenu diégétique. La découverte des mots est un rituel pour Tout seul, elle le devient pour le lecteur. Celle des signifiés que le protagoniste leurs associe rentre également dans un processus de ritualisation au fur et à mesure de sa répétition. Il semble, au cours de la bande dessinée, que le lecteur soit invité à se prendre au jeu d'imagination du protagoniste. Le ressort de *Tout Seul* repose ainsi sur le principe attente/satisfaction.

---

<sup>67</sup> Voir ci-contre.

La citation rentre donc dans une dynamique de suspens dont elle est tantôt la révélation tantôt l'origine. L'étude de la citation nous montre que les effets d'attente en bande dessinée peuvent être largement supportés par la dynamique propre à ce média. Ce dernier permet ainsi de varier les effets d'attente et de graduer leur intensité de façon discrète. Dès lors, les ressorts diégétiques du suspens se joignent à ceux de la bande dessinée pour apporter plus d'ampleur au phénomène.

Le suspens est également rendu possible par la mise en chapitres. La citation qui attise la curiosité est sur la page de gauche de fin de chapitre. La page de droite est alors blanche. On relève ces effets d'attente aux pages 176 et 248 avec la représentation des écrits échangés entre Tout seul et le marin<sup>68</sup>. Le fait que ce soit en fin de chapitre tend à montrer que la réponse ne sera pas immédiate mais que le lecteur la découvrira au cours de l'œuvre. De plus, dans ces situations de fins de chapitres le lecteur est incité à s'arrêter sur la case, il a moins d'images à regarder et n'est pas happé par la suite immédiate du média qui est blanche. La diégèse le pousse certes à continuer mais la structure lui permet de faire une pause. Le suspens est donné par la diégèse aux pages 176 et 248 puisqu'il s'agit d'un souhait et de sa réalisation. Lorsque la diégèse ne propose pas de suspens, la citation offre une pause plus marquée. Celle-ci est alors régulièrement accompagnée par un zoom arrière qui oblige à une lecture contemplative. D'autres éléments, comme le dessin en ombres chinoises de la dernière case assurent un arrêt momentané de la diégèse.

Les différentes citations, bien qu'elles se trouvent à une place similaire n'ont pas la même fonction. En effet, lorsque le signifié imaginé par Tout seul précède le dévoilement de l'article du dictionnaire, l'apparition de la définition correspond à la satisfaction de l'attente de lecteur. Cependant, dans tous les cas et en particulier en ce qui concerne les fins de chapitres les citations sont à des emplacements cruciaux. Alors que dans le premier cas, la citation correspond à l'élément déclencheur d'un effet d'attente, dans le second elle clôt le chapitre en comblant l'attente provoquée quelques pages avant.

---

<sup>68</sup> Voir ci-contre.

Les citations sont également présentes à des emplacements stratégiques dans *Faire le mur*. Cependant, celles-ci ne rentrent pas dans la même dynamique que dans l'œuvre de Chabouté. En effet, alors que les citations étaient un moteur de l'intrigue dans *Tout seul*, elles se situent à des emplacements où le rythme de la narration est ralenti chez Maximilien Le Roy. On note une volonté de la part du narrateur d'arrêter le regard du spectateur sur les citations afin qu'il prenne en compte ce qui est écrit et non qu'il glisse sur le texte ou l'image. Pour cela, la case doit tendre vers le tableau et permettre que l'on s'arrête dessus.

En effet, plus la narration est ralentie, plus le lecteur peut prendre en considération la citation. Différents procédés vont suspendre la narration. Tout d'abord, les cases qui prennent une page entière ou encore une double page, par leur dimension ralentissent la narration et incitent le lecteur à regarder l'ensemble de la page ou double page. De plus, bien souvent la case se rapproche naturellement du tableau qui « est à la recherche de l'instant où il peut le suspendre sans le figer »<sup>69</sup>. Nous remarquons cela à la page 42 où est représentée une « maman israélienne », derrière un micro lors d'une interview. Son attitude est presque immobile. Ce sont donc ses paroles qui acquièrent plus de force. Le fait que la citation du journal télévisé soit une image où le temps est suspendu permet d'y joindre la citation des paroles prononcées par cette femme à cette occasion. Citation iconographique et citation textuelle se superposent.

La citation textuelle va donc d'avantage s'insérer sur des cases qui sont en retrait de la séquentialité et où le mouvement est absent ou suspendu. Or, les citations iconographiques sont possibles dans *Faire le mur* car c'est la voix off qui porte l'histoire. Les cases relèvent d'avantage de l'illustration, elles sont en dehors d'une dynamique séquentielle. En dehors du temps, elles sont plus près du tableau. L'image d'un mur rend ainsi possible l'insertion d'une citation. Le lecteur n'est pas pressé de tourner la page dans la mesure où l'action est figée. Il peut prendre le temps d'observer et de réfléchir à ce qui est lu ou vu. Nous observons ce phénomène à la page 17 où l'image occupe l'intégralité d'une page et représente le mur de séparation

---

<sup>69</sup>Benoît PEETERS, *Lire la bande dessinée, op.cit.*, p. 26.

grâce à un plan d'ensemble. Rien ne semble bouger, si ce n'est un personnage de très petite taille par rapport au mur. Ainsi, le fait que la case soit de même taille que la page et qu'elle représente un paysage donne l'impression que le temps est suspendu. L'image donne à voir le mur qui devient un arrière plan. Elle permet ainsi de s'intéresser d'avantage au texte.

De même la double page dessinée du cahier de Mahmoud aux pages 48 et 49 correspond à une allusion<sup>70</sup> au tableau *Guernica* de Picasso. La double page se rapproche alors d'autant plus du tableau et peut fonctionner seule. La suspension du temps offre une pause permettant à la fois de prendre en compte le texte et la complexité du dessin. De plus, texte et dessin tendent vers les mêmes buts : dénoncer et lutter. En convoquant l'œuvre et la pensée de Picasso, le narrateur se place dans la continuité du peintre. La citation n'est pas anodine : en faisant référence à *Guernica*, elle situe l'œuvre de Maximilien Le Roy comme action politique. Le peuple espagnol de Guernica et le peuple palestinien ont en commun le désarmement. Ils n'ont presque aucune défense militaire. L'art est alors un des seuls moyens de lutte.

Le ralentissement de la diégèse est donc une condition à l'insertion de citations. Il est permis par la possibilité de la case à tendre d'avantage vers le tableau. Néanmoins la structure même du média « bande dessinée » oblige le lecteur à s'arrêter sur certaines cases.

Le fonctionnement de la bande dessinée force le lecteur à lire plus attentivement certaines cases. Nous avons vu que l'emplacement des citations joue un rôle majeur dans leur perception. La dernière case de la page de droite est un endroit clé puisque

---

<sup>70</sup> Nous n'employons pas ici le terme de citation dans la mesure où l'emprunt n'est pas littéral. Nous préférons le terme d' « allusion » en référence à la définition qu'en donne Gérard GENETTE. Pour ce dernier, l'allusion est en effet un « énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable » in Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, Coll. « Points Essais », 1992, p.8.

le lecteur est forcé de la prendre en considération. Ainsi, des citations vont être placées de telle sorte que le lecteur les lise plus consciencieusement. Ce dernier est ralenti, il lui faut tourner la page. La citation est alors propice à un jeu avec le lecteur. Le jeu de citation se superpose avec un jeu sur le fonctionnement de la bd. C'est à cet emplacement également que l'on rencontre des commentaires méta-énonciatifs tels que « Comme vous vous apprêtez à le faire, j'ai tourné la page »<sup>71</sup>. Le narrateur revient ici sur le fonctionnement du média tout en proposant deux sens à « tourner la page ». Il y a ici un jeu entre le sens propre, c'est à dire tourner physiquement la page de la bande dessinée et le sens figuré soit « oublier le passé, se tourner vers l'avenir ». L'expression courante n'est pas ici mise entre guillemets mais son imbrication dans un commentaire méta-discursif permet d'en faire mention.

De même, à la page 37, le vieux Palestinien dit : « On ne doit jamais tomber aussi bas que son ennemi »<sup>72</sup>. La citation est placée en bas de la page de droite, c'est-à-dire à la fin de la double page. Cette situation stratégique accentue la force de la citation. On relève de plus un écho entre les paroles citées et l'emplacement de la citation : la citation est en bas de page tandis que le vieil homme interdit de tomber « aussi bas que son ennemi ». La situation des citations est établie en fonction de l'attention que le lecteur pourra lui apporter. Dès lors, une fois le lecteur suspendu dans sa lecture, la citation peut être le support à la réflexivité.

Le bas de la page de droite sert de point d'appui vers la double page suivante. Le lecteur ne peut que la prendre en considération : il doit tourner la page avant de continuer. Néanmoins, la narration peut profiter de l'attention du lecteur sur cet emplacement pour clore une partie. L'arrêt forcé sur cette case permet d'y placer des cases importantes.

Ainsi, la présentation de certaines citations coïncide avec la fin de ce que nous pouvons considérer comme des parties. Dans ce cas des indices sont donnés afin de signifier au lecteur qu'une unité se termine. La citation du discours du sous

---

<sup>71</sup> Maximilien LE ROY, *Faire le mur*, *op.cit.*, p. 15.

<sup>72</sup> Voir ci-contre.

commandant Marcos à la page 21 dans *Faire le mur* semble clôturer une partie de la bande dessinée. Le texte et l'image sont en dehors d'une case. L'image est la simple illustration d'une citation peu intégrée syntaxiquement puisque la référence est collée entre le texte et l'image. La citation clôt une partie et indique que la double page suivante traitera d'un sujet différent. Dès lors, la citation située en bas de la page de droite n'étant pas prise entre la case précédente et celle qui suit permet que l'on s'y attarde plus longuement. La clôture d'une partie ou d'une double page est propice à l'insertion de la citation. Elle fait office de point final et marque une pause dans la narration. Cette coïncidence entre clôture d'une unité et citation est également nettement marquée à la page 56<sup>73</sup>. La citation d'un fragment du cahier de Mahmoud reprend le surnom du jeune palestinien évoqué la case précédente. Cependant, aucun cadre n'est donné à la citation si ce n'est celui de la page. Il est difficile de savoir si c'est la page du cahier qui est citée où si seul l'oiseau est inséré sur la page de l'ouvrage. La citation se dilue dans la matérialité de la bande dessinée et permet ainsi de clore la double page tel un losange en fin de chapitre. Ici aussi le lecteur est prévenu de la clôture de la double page sur elle-même. L'attraction pour la page suivante est donc réduite et il peut alors s'attarder sur la citation et sur ses liens avec le récit. De plus, l'insertion de citations en fin chapitre accentue d'autant plus la pause que la citation convoque avec elle sa situation d'énonciation initiale. Le lecteur passe du fil narratif à un axe paradigmatique vers la situation d'énonciation première du fragment cité. La citation apparaît alors comme un outil narratif efficace en fin de chapitre.

La réflexion sur une citation est plus facile en fin de chapitre où est signifiée une pause importante dans la diégèse. Alors que dans *Tout seul*, les parties sont marquées par une page blanche recto verso, dans *Faire le mur*, c'est une sortie de la séquentialité qui indique une fin de chapitre. La fin d'un chapitre ou la case du bas de la page de droite sont des emplacements propices à l'insertion d'une citation. Cependant, lorsque le sujet abordé concerne un mot, la citation de ce dernier doit trouver une place au sein de la double page. Il semble naturel de convoquer ce

---

<sup>73</sup> Voir ci-contre.

dernier dès le début. Néanmoins, nous savons que le lecteur a tendance à glisser sur la première case. Une stratégie narrative permet de compenser cette habitude de lecture. Etudions cela plus en détail.

La première case d'une double-page, soit celle en haut à gauche de la page de gauche, est un endroit particulier dans la narration d'une bande dessinée. Le lecteur a tendance à glisser dessus sans y prêter d'avantage attention. Pourtant elle reste le point de départ de chaque chapitre. Ainsi, elle peut avoir un effet d'annonce. Nous retrouvons cette fonction dans *Faire le mur*, avec la citation d'une page du cahier de Mahmoud qui propose l'utilisation en mention du terme « terroriste ». Pour contrer le glissement du regard et afin que la fonction d'annonce joue pleinement son rôle, la citation se voit reprise à la case suivante. La double présentation du signifiant sur une case blanche implique une forte mise à distance par rapport au mot « terroriste ». Il s'agira effectivement au cours des pages suivantes de revenir sur les situations d'énonciation où est employé le terme. S'intéresser à l'emploi du terme permet au narrateur de dénoncer l'utilisation abusive qui en est faite dans les discours politiques et renvoie à la tendance médiatique de coller l'étiquette « terroriste » à tout Palestinien par un raccourci se basant sur la nationalité. Une nouvelle définition du terme « terroriste » s'est créée à force d'emplois illégitimes. Le signifié de « terroriste » a été détourné afin de justifier des choix politiques. L'opinion publique est manipulée grâce à une réappropriation d'un mot par les nouveaux énonciateurs que sont les représentants politiques et les médias. Revenir sur le terme en lui-même permet au narrateur de signaler que le signifié couramment admis ne coïncide pas avec le signifié réel. Un terroriste n'est pas forcément un palestinien et il reste est un homme. Il s'agit de différencier d'une part palestinien et terroriste, d'autre part terroriste et objet.

La place de la citation en haut à gauche est primordiale puisque c'est du mot lui-même que va traiter la double page. La fonction d'annonce que permet cette case est ici pleinement exploitée en évitant le glissement du regard vers les cases suivantes. Nous avons ainsi vu que la place de la citation dans les double-pages la

mettait au cœur de la dynamique narrative. Néanmoins, une des caractéristiques principales de la bande dessinée est que sa narration repose à la fois sur du texte et de l'image. Dès lors, la citation, élément clé de la diégèse dans les œuvres étudiées, s'inscrit également dans des rapports texte-image.

### Citation et rapport texte image

Pour être intégrée en bande dessinée, la citation doit trouver une place dans les rapports textes-images. Il s'agit alors de voir comment elle s'insère dans cette dynamique, mais aussi de se demander quel est l'impact d'un rapport texte-image sur l'insertion d'une citation ou encore d'étudier quelles conséquences entraîne la citation sur les rapports texte-images.

Néanmoins cette question nécessite de prendre en compte tous les paramètres c'est-à-dire tous les aspects de la citation.

Tout d'abord, nous observons que deux sortes de citations sont présentes dans les deux œuvres, les citations intradiégétiques et les citations extradiégétiques. Les premières correspondent à un déplacement d'un élément textuel ou iconique associé à un énonciateur et à une situation d'énonciation intradiégétiques de l'intérieur vers l'extérieur de la diégèse. L'élément déplacé est alors assumé par le narrateur. Les secondes renvoient à l'appropriation par le narrateur d'un élément textuel ou iconique associé à un énonciateur et à une situation d'énonciation extradiégétiques. Ensuite, nous remarquons des citations par l'image et des citations par le texte. Enfin, nous observons des citations qui se font case alors que d'autres sont incluses dans l'image.

Pour commencer étudions les citations par l'image et les conditions de leur insertion.

Intéressons nous d'abord aux citations iconographiques extradiégétiques accompagnant la voix off dans *Faire le mur*. Rappelons que les rapports texte-image

concernent les liens qui se tissent entre l'image représentée dans une case et le texte qui l'accompagne. La citation iconographique prend donc place au sein de ce rapport et en est indissociable.

Dans l'œuvre de Maximilien Le Roy, la diégèse est en grande partie portée par une voix off. Pourtant les passages traitant plus particulièrement du personnage de Mahmoud sont assumés par le texte et par l'image. Ces derniers ne comprennent que peu de citations. Celles-ci sont en effet d'une part, liées à une volonté de convaincre qui passe par des outils différents de la voix off dans ces passages, d'autre part, à la possibilité du média d'intégrer des citations en fonction du rapport texte-image qu'il propose. En effet, les citations s'insèrent plus fréquemment lorsque la voix off est présente. Ceci s'explique par le fait qu' « en général, plus on en dit avec les mots, plus les images peuvent explorer dans d'autres directions »<sup>74</sup>. La voix off va alors permettre l'intégration de citations iconographiques. Il s'agit dès lors de voir quelles sont ces autres directions explorées par les citations.

Dans la bande dessinée de Maximilien Le Roy, les citations iconographiques extradiégétiques fonctionnent comme des illustrations du texte off ou sont incluses dans des images illustratives. Dans les deux cas, le texte est autosuffisant et les citations vont avoir deux fonctions : ancrer le contenu de la case dans un cadre spatio-temporel et faire naître davantage d'émotion.

Tout d'abord, l'insertion de citations iconographiques précise le dessin et le texte. Ce dernier évoque des combats, mais ce sont les citations iconographiques qui leur donnent une réalité plus concrète<sup>75</sup>. Les citations présentes sont des images que le lecteur connaît pour les avoir déjà vues dans des livres d'histoires, des journaux ou à la télévision. Aidé par l'image, le lecteur associe plus facilement les termes de la comparaison à des événements connus.

---

<sup>74</sup>Scott McCLOUD, *L'art invisible*, Etats-Unis, Delcourt Production, 1993, p. 163.

<sup>75</sup> Voir ci-contre.

De plus, ce qui semble important dans ces images proposant des citations c'est la cohabitation au sein de l'image du dessin représentant un combat politique et des surfaces citant texte ou image. Le dessin est là pour donner à voir les énonciateurs et/ou la situation d'énonciation. Alors que le texte mentionne des combats pour la liberté, l'image semblent vouloir signifier que ceux-ci passent par les différents moyens d'expression à notre disposition. Notons que la première case de la page 20 représente des hommes en armes. Dans les autres cases, les combattants sont des manifestants. Le combat armé et le combat par la parole sont mis côte à côte dans la page. Ils correspondraient à deux manières de combattre, tout aussi efficace l'une que l'autre. L'étoile jaune en serait la preuve.

Les citations iconographiques accompagnant la voix off contribuent à apporter des informations sur l'énoncé présent sur la case et grâce à celui-ci à fournir d'autres éléments de sens. Néanmoins, l'insertion de citations iconographiques a un autre rôle : accentuer le pathos apporté par le texte.

On relève ce fonctionnement à la page 41 avec la photographie de Nick Ut. Celle-ci, en redonnant à voir l'image, appelle également le sentiment du lecteur face à la célèbre photographie originale. La citation convoque la situation d'énonciation initiale ainsi que la réaction première du lecteur face à celle-ci. Dès lors, la citation iconographique accentue le pathos en rendant plus sensible l'évènement représenté. Elle répète un énoncé qui est accompagné de ses situations d'énonciation et de réception premières. De plus, l'image originale est une photographie. La *mimésis* étant importante dans cet art, le lecteur a l'impression d'être plus près du réel. Ainsi, le lecteur qui se rappelle la photographie, serait plus proche de l'évènement par l'entremise de cette dernière. La distance entre le lecteur et l'évènement est tout de même contrôlée dans la mesure où la photographie est retravaillée. Le lecteur reconnaît la photographie originale mais pas totalement happé par le réel. La modification de la photographie maintient le lecteur dans la diégèse et l'empêche de s'arrêter trop longtemps sur la photographie et les conditions d'énonciation qu'elle véhicule.

Par ailleurs, la citation appuie ici un énoncé s'inscrivant dans un parallélisme textuel et lui donne un poids plus grand. Le parallélisme comprend trois questions de la forme « quand [X] a-t-on parlé de terrorisme ? » visant à sensibiliser le lecteur aux massacres commis par ceux qui dénoncent le terrorisme. Or, par leur nombre et leur statut extradiégétique, le lecteur risque de n'y attacher que peu d'importance. Pourtant, du point de vue de la stratégie discursive, la mise en parallèle de ces trois événements doit être vivante et émouvante pour être efficace. L'illustration de la deuxième question constituée par une citation permet alors d'appuyer la comparaison. La citation force le lecteur à s'arrêter sur la comparaison. Elle demande en effet un effort de remémoration et ainsi travaille le pathétique en convoquant la pitié du lecteur. Illustration et texte fonctionnent donc de pair pour construire une comparaison qui favorise la naissance de sentiments et notamment des sentiments d'absurdité et d'injustice.

De la même façon à la page 20, les illustrations incluant des citations d'énoncés célèbres épaulent une série de comparants. Elle les rend présents aux yeux du lecteur. La puissance d'évocation est alors plus forte dans la mesure où la représentation des panneaux citants est porteuse de toute l'émotion que ceux-ci ont suscitée. La situation d'énonciation initiale est rappelée. Citer à chaque case, c'est appeler l'émotion du lecteur face à toutes ces situations d'énonciation premières. Texte et image se joignent dans deux stratégies discursives distinctes pour convoquer l'admiration du lecteur face à tous ces combattants.

Cependant, à l'aide de ces deux exemples, nous remarquons que la citation ne s'intègre pas de la même façon selon qu'elle se fait case ou non. En effet, lorsque les citations sont incluses dans un dessin, plusieurs rapports se créent. On note un rapport entre l'image de la case et le texte soit un rapport texte-image général, un rapport entre la citation et le texte où la citation précise le texte et un rapport entre la mise en relation d'un dessin et d'une citation et du texte. Le dessin illustre certes mais l'intégration d'une citation en son sein apporte de nouveaux éléments de sens. L'ensemble de la situation d'énonciation originale représentée, elle rentre explicitement en relation avec le texte. Le texte peut alors s'appuyer non seulement sur l'énoncé cité mais également sur son contexte énonciatif. Les rapports textes-images sont donc plus riches lorsque le cadre de la citation est inclus dans une image.

Par ailleurs, on remarque que la voix off fonctionne également avec des citations intradiégétiques. Cependant l'insertion de ces dernières dans un rapport texte-image est légèrement différente. En effet, alors que les citations extradiégétiques illustrent et précisent la voix off, les citations intradiégétiques apportent directement un sens autre. Néanmoins, essayons pour commencer de voir quelles formes peuvent adopter les citations intradiégétiques qui accompagnent la voix off. Tout d'abord, de la même façon que pour les citations extradiégétiques, nous remarquons qu'elles peuvent ou non coïncider avec la case.

Lorsqu'elles ne coïncident pas avec la case, les citations intradiégétiques par l'image indiquent avant tout le résultat de l'action du personnage représenté. Ainsi à la page 7, la passion du protagoniste n'est pas nommée, elle est désignée par le pronom démonstratif « ça ». L'image explicite donc le pronom. Elle prend le relais du texte. Or, il est bien nécessaire de montrer dessin et crayon pour désigner l'action de dessiner. C'est la représentation du dessin, du crayon et de Mahmoud qui place l'acte de dessiner au sein de la diégèse. De plus, ces citations de dessins apportent un sens autre que le texte. Toujours à la page 7, nous observons deux cases citant des dessins. Alors que le texte parle d'art, le dessin lui mentionne déjà le mur et la Palestine. Tandis que les mots restent dans la sphère privée, les dessins informent le lecteur d'un engagement politique du protagoniste. Le « ça » de la case en haut à droite peut être interprété comme un engagement contre le mur. Ainsi, le narrateur demande au lecteur de saisir les deux sens qui se créent dans l'interdépendance entre texte et image. De même, on note qu'un deuxième sens se crée lorsque le lecteur parvient à considérer que texte et image se joignent pour créer un autre niveau sémantique. Dans la case centrale, on lit : « ici, on avance la tête basse ». Cette phrase fait non seulement référence à l'épicerie mais également à la Palestine. Or, ceci est plus facilement compréhensible avec l'aide des citations représentant le mur et le territoire palestinien.

Par ailleurs, à la page 12, l'attention du lecteur est attirée par le dessin rouge figurant sur le cahier du protagoniste. L'attitude pensive de Mahmoud à côté du dessin donne à voir le cahier et le dessin comme une façon d'exprimer les préoccupations du Palestinien. Les citations intradiégétiques qui ne coïncident pas avec la case apportent ainsi des informations sur la diégèse. Elles servent à mettre en place des éléments enchâssés qui éclairent l'histoire principale. Les citations intradiégétiques ne vont pas chercher à convoquer un sentiment ou à ajouter une signification relative à un élément connu par le lecteur<sup>76</sup>. En effet, la situation d'énonciation initiale n'est pas connue au préalable par le lecteur puisqu'il la découvre en même temps que la situation d'énonciation citante. Le caractère intradiégétique des citations ne requiert pas de connaissance particulière du lecteur mais appelle sa sensibilité et sa compréhension de l'image. Le style de Maya Mihindou est moins réaliste que celui de Maximilien Le Roy. Il a fait appel à cette artiste pour son style « un peu enfantin, à la Basquiat-Picasso »<sup>77</sup> et à l'énergie qu'elle a su conserver dans son trait. La citation intradiégétique véhicule des informations qui ne sont pas données par le texte et cela se vérifie à plus grande échelle pour les citations se faisant case.

Ainsi, lorsqu'elles coïncident avec la case et sont accompagnées de voix off, les citations par l'image peuvent diriger l'interprétation du texte. Le non dit du texte est pris en charge par l'image. A la page 15, le dessin de la case du haut donne sa signification au texte de cette première case avant que la suite des mots ne la confirme. Alors que le texte reste assez lacunaire sur cette « jeune israélienne », l'image se déploie afin d'évoquer la qualité de cette femme. En regardant la page entière, le dessin amplifie le sens apporté par les mots. La force d'évocation du

---

<sup>76</sup> Nous remarquons que les citations des dessins du cahier de Mahmoud proviennent en réalité de l'extérieur de la diégèse. Elles sont l'œuvre de Maya Mihindou. Cependant, elles sont utilisées ici comme des citations intradiégétiques puisqu'elles sont données à voir comme le travail du protagoniste. Cela est possible dans la mesure où, d'une part, le lecteur a toute chance d'ignorer le travail de Maya Mihindou et, d'autre part, où les dessins sont réalisés pour la bande dessinée. Pour le lecteur, les dessins n'ont pas d'existence première en dehors de la diégèse si ce n'est, étant donné que l'on se situe dans une bande dessinée reportage, comme dessins de Mahmoud qui aurait une existence réelle.

<sup>77</sup> Maximilien Le ROY, cité par Komikazen Festival, Italie, 2010.

dessin repose sur le fait qu'il marque une pause dans la diégèse. Non seulement la taille de la case ralentit la lecture, mais la place du texte sur le dessin lui-même demande au lecteur de relire l'image. L'image donne plus de force à l'évocation textuelle de la femme. La courte description apparaît désormais comme l'impossibilité du narrateur à dire combien elle était belle et séduisante.

Les dessins de Mahmoud amplifient en général la voix off. Ainsi, à la page 39, alors que le texte affirme « C'est un peu court », le dessin qui provient du cahier du protagoniste donne à voir un personnage qui se cache les yeux. Ce dernier soutient le discours off de la double page. L'opinion publique condamne les attentats suicides sans ouvrir les yeux sur les causes de tels actes. Le dessin prend le relais du texte pour dénoncer le refus de voir de ceux qui condamnent. Le dessin apporte donc un point final à un discours marqué par le champ lexical de la vue. Il peut, grâce à son style différent, faire office de typographie. Néanmoins, cette dernière case est particulière : alors que le texte et une typographie différente mettent fin au discours, le contenu de l'image lui redonne de l'élan. Les citations iconographiques des cahiers de Mahmoud prennent le relais du texte lorsque celui-ci ne peut apporter toute la signification.

Nous remarquons de plus un cas particulier. Il s'agit des cinq pages qui semblent provenir du cahier de Mahmoud. Elles narrent le jour où les soldats israéliens ont détruit tout ce que la famille de Mahmoud avait construit. Texte et images contribuent à la narration. Néanmoins, les rapports texte-images varient au cours de ces pages. Tantôt l'image n'est qu'illustration du texte comme la représentation des débris de la ferme dans la rivière, tantôt le texte précise le dessin, tantôt l'image précise le texte. Or, il semble que le Texte corresponde au témoignage oral du jeune homme. Rappelons que *Faire le mur* est né de la rencontre de Maximilien Le Roy et de Mahmoud Abu Srour. Dans cette bande dessinée, c'est ce dernier qui fournit la matière. Maximilien Le Roy, lui, met en forme le témoignage oral et les dessins c'est-à-dire les deux façons de dire un même événement. Ces cinq pages seraient alors peut-être à la combinaison des deux versions de la même histoire, chacune apportant successivement des éléments différents à l'histoire. Rappelons en effet que les dessins correspondent déjà à une interprétation par l'auteur des paroles du jeune homme palestinien. En effet, ils sont réalisés par Maya Mihindou à la demande de Maximilien Le Roy. C'est à partir du témoignage de

Mahmoud mais selon la stratégie narrative de l'auteur que l'illustratrice a travaillé. Cependant, le fait que les dessins soient l'œuvre d'une tierce personne est important dans la mesure où il y a une volonté de créer un effet pour le lecteur et où les dessins ne sont pas réalisés comme représentés dans la diégèse sur un carnet de dessin pour l'usage propre du dessinateur. Ici par exemple, Maximilien Le Roy désirait des couleurs chaudes afin de créer un contraste avec l'horreur vécue par la famille palestinienne. Les dessins sont donc créés en fonction du texte. Or, quand bien même ils représenteraient une image redondante par rapport au texte, la présence des couleurs et autres éléments picturaux entrerait tout de même dans une complémentarité avec le texte. Ainsi, même si nous ne sommes plus précisément ici dans une dynamique séquentielle, texte et image parviennent à créer une narration efficace.

Etudions maintenant les citations intradiégétiques qui fonctionnent comme des cases mais qui ne sont pas amenées par une voix off. On relève différentes occurrences de celles-ci : certaines ne présentent que de l'image, d'autres que du texte qui se fait image et d'autres encore donnent à voir texte et image. Seules les citations qui présentent image et texte qui se fait image sont susceptibles d'avoir un rapport texte-image. On n'en relève qu'un seul exemple à la page 23. Le texte ici serait en quelque sorte une légende, le prénom Audrey est écrit sept fois pour sept visages féminins distinctement représentés. La jeune femme obsède Mahmoud qui en fait un portrait non seulement physique mais également représentatif de sa personnalité : Audrey est dessinée sept fois différemment. Cependant l'intérêt de cette citation ne se situe pas seulement dans la page seule mais également dans ses liens avec la case précédente et la case suivante. La citation intradiégétique sans voix off se fait case et s'inscrit dans une séquentialité que le lecteur doit interpréter. Les ellipses entre la page 22 et 23 d'une part et entre la page 23 et 24 d'autre part ne sont pas imposées par la voix off. Or, le dessin réalisé dans une optique purement picturale se révèle d'une grande richesse sémantique. L'entremêlement de la signification du dessin qui a ordinairement un sens clos sur la page mais qui ici s'insère dans une séquentialité et du sens de la diégèse apporte une dynamique qui peut se passer du texte. Dès lors observer une progression narrative de ce type c'est

mettre en relation rapport texte-image et enchaînements. En effet, la particularité des citations intradiégétiques muettes est d'être un ressort de la diégèse.

La citation comme toutes les cases de bande dessinée est prise entre récit et tableau. Par ailleurs, la citation iconographique intradiégétique sans voix off est considérée comme déplacement d'un autre média. Le sens se construit donc avec un fonctionnement signifiant autre, correspondant au média autre. Or, ce fonctionnement est clos sur lui-même. Par exemple, les dessins du cahier de Mahmoud peuvent être considérés séparément, chacun comme œuvre picturale<sup>78</sup>. Chaque page est efficace seule, le sens ne dépend ni de la page précédente ni de la suivante. Dès lors, ce n'est plus la case de bande dessinée où le mouvement est suspendu qui peut devenir tableau, mais c'est un dessin hors de toute séquentialité qui est tableau dans la diégèse. Le processus est inverse : la bande dessinée inclut un tableau dans une dynamique séquentielle. La citation intradiégétique des dessins du cahier de Mahmoud correspond à l'insertion dans la dynamique séquentielle de fragments figés. La signification de ces derniers vient alors s'immiscer dans celle relative au fonctionnement de la bande dessinée et en particulier dans les enchaînements. Le sens va alors se construire en fonction de la situation d'énonciation première, du sens de la case citante prise pour elle-même et de celui des enchaînements dont la case est à l'origine. Or, ces derniers relèvent de l'interprétation du lecteur. Les enchaînements avant et après la citation sont le lieu où réside le sens. C'est le lecteur qui va, en fonction de sa compréhension de la citation, interpréter l'ellipse entre la case citante et la case précédente, entre la case citante et la case suivante. C'est la compréhension du fragment cité qui détermine l'interprétation de l'enchaînement par le lecteur. Enchaînements et fragments cités sont dépendants les uns des autres. L'ellipse est expliquée par le sens du fragment cité.

---

<sup>78</sup> Ils sont réalisés par Maya Mihindou qui, sur son blog, présente ses illustrations de bande dessinée détachées de leur support d'insertion. Maya MIHINDOU, *negressebleue.ultra-book.com*.

Ainsi, plusieurs strates de sens existent dans *Faire le mur*, la diégèse, les citations et les réminiscences. Le lecteur construit le sens en s'appuyant sur différentes strates de sens qu'il assemble pour en faire un tout cohérent. Les citations intradiégétiques par l'image permettent de convoquer une strate signifiante. Par exemple, dans *Faire le mur*, l'enchâssement des dessins fournit un autre niveau de sens.

Cependant, cette construction du sens se vérifie dans une moindre mesure dans le cas des citations iconographiques intra- et extradiégétiques avec voix off. En effet, la voix off impose une interprétation des enchaînements, le lecteur a moins de liberté. Dès lors, bien que la citation iconographique avec voix off fasse sens par rapport au texte et que ce soit ensemble qu'ils vont s'inscrire dans la diégèse, le sens à donner aux enchaînements est fixé par la voix-off. Par conséquent, le lecteur s'attarde moins sur le fragment cité puisque la voix off éclaire sur le sens à lui donner. La densité stratifiée du sens est moins nette.

Par ailleurs, nous remarquons que la stratification du sens fonctionnerait également pour les citations extradiégétiques. En effet, le sens de la citation est déjà riche de part sa nature (texte, dessin ou photographie). Les médias cités dans nos œuvres construisent également un sens dans un espace clos. Cependant, les citations extradiégétiques sont nettement liées à une situation d'énonciation déjà connue par le lecteur. La situation d'énonciation initiale, extérieure à la diégèse va influencer la perception de la citation et son insertion dans la bande dessinée. Dès que la situation initiale est connue, elle prend le pas sur l'énoncé. A l'inverse, la citation intradiégétique fournit un sens par l'énoncé lui-même. La citation intradiégétique apporte une information importante de la diégèse pour la diégèse. La citation est donc un autre vecteur de construction de la diégèse.

Nous avons vu que l'image, en bande dessinée, pouvait citer d'autres images grâce à l'insertion de dessins ou de photographies. Ces dernières peuvent provenir des mondes intra- ou extradiégétiques. Par ailleurs, plusieurs modalités d'insertion sont possibles afin d'obtenir divers effets.

Cependant, l'image peut également citer du texte. Dans ce cas, l'enchaînement se fait entre un texte qui se fait image et les cases alentours. La

citation est un ressort de la diégèse et l'enchaînement crée un rapport texte image horizontal. On retrouve cette dynamique dans *Faire le mur* avec la représentation du mot « terroriste » qui est ainsi utilisé en mention. Néanmoins c'est surtout dans la bande dessinée de Chaboué que les mots sont des moteurs de la diégèse. En effet, celle-ci, dans *Tout seul*, est portée alternativement par l'image seule et par l'image accompagnée de texte. Cependant les citations se situent essentiellement dans les parties où seule l'image supporte la diégèse. Parler de rapport texte-image au sens courant du terme, c'est-à-dire celui qu'entretient par exemple un texte et son illustration, n'aurait alors aucun sens. Les liens entre le texte et l'image sont ici d'un autre ordre. Tout d'abord l'image donne à lire les citations textuelles qui occupent la case et acquièrent ainsi un cadre. Dès lors, la mise en mention d'un terme par un outil graphique permet de le placer au centre de la narration. Le mot est texte et image.

Ensuite ce sont les enchaînements entre du texte et des images qui créent un rapport texte-image intéressant. La représentation iconographique de la citation textuelle est la condition *sine qua non* pour créer un enchaînement entre les deux systèmes sémiotiques que sont le texte et l'image. Le rapport qui naît entre les deux est intradiégétique. La citation et l'interprétation de celle-ci ne sont pas forcément juxtaposées. En effet, le protagoniste s'immisce souvent, l'air songeur, entre le texte et la séquence muette interprétative. Pourtant, c'est bien le passage de la citation à une image qui fait avancer la diégèse. On parlera alors de dynamique texte-image pour désigner le rapport horizontal entre le texte cité par l'image et l'image qui découle de la présentation de la citation textuelle.

Deux grands types de dynamique texte-image sont présents dans *Tout seul* : dans le premier, c'est à partir de la définition que va être imaginé le signifié du mot, comme aux pages 152 et 153, dans le second, ce sont les cases muettes qui annoncent la définition comme à la page 150.

Pour commencer, essayons de comprendre le premier type de dynamique, c'est-à-dire la manière dont s'établit le passage de la définition à une image. Tout d'abord, passer du texte à l'image ne constitue pas une rupture fondamentale dans la

mesure où texte et image ne sont pas tant différents par leur nature que par leur degré d'abstraction. Les mots ont un important degré d'abstraction et sont donc non figuratifs. Le mot est un signe complexe à deux faces : signifiant et signifié. Or, un signifié est lié arbitrairement au signifiant. La perception d'un signifiant conduit alors le lecteur à lui associer son signifié. C'est cette démarche qui est représentée dans *Tout Seul*.

Par ailleurs, le signifié est représenté par des dessins. Or, les images, à l'inverse des mots, renvoient à une perception plus concrète. Le dessin de Chabouté n'a pas le réalisme photographique mais il précise le texte. Il a, par son degré d'abstraction, la possibilité de fixer une interprétation du sens. De plus, la lecture du dessin demande un « niveau plus faible de perception <sup>79</sup> » et le message est plus rapidement et plus facilement perçu. Etant donné que texte et image sont liés au même référent, le dessin, avant toute étude précise de la transition texte-image, va fournir une interprétation du texte. L'image actualise un signifié qui, pour le protagoniste, se construit grâce à la mise en relation des différents termes de la définition. C'est donc sur les différents signes de la définition que la signification du mot prend naissance.

Or, nous remarquons que dans *Tout seul* les définitions ne sont pas efficaces pour la construction du sens. La compréhension du mot par le protagoniste ne correspond pas au signifié couramment associé au terme défini. Pourtant, *Tout seul* tente bien de concevoir le signifié à partir des signifiants perçus. Cependant, il n'attribue qu'un seul signifié possible à un signifiant perçu et ignore ainsi l'homonymie. Dès lors, le signifié imaginé à partir de signes différents sémantiquement malgré une similitude phonique modifie la définition et conduit le protagoniste une interprétation nouvelle. Il se crée alors un décalage entre le signifié ordinairement admis et celui proposé par *Tout seul*, soit pour le lecteur, entre le texte et l'image. Nous notons ce phénomène par exemple dans la construction du signifié du mot « cor »<sup>80</sup>. Le protagoniste considère le « pavillon » comme une « pièce d'étoffe aux couleurs d'un pays, d'une société, que l'on arbore dans certaines circonstances » et non comme une « extrémité évasée en forme de cône de certains

---

<sup>79</sup> Scott McCLOUD, *L'art invisible*, Etats-Unis, Delcourt Production, 1993, p. 57.

<sup>80</sup> Voir ci-contre.

instruments de musique à vent, notamment des cuivres »<sup>81</sup>. Le manque de connaissances des choses du monde lui permet d'associer des éléments qui paraissent improbables. La construction du signifié n'est donc pas contrainte par un souci d'adéquation au réel.

De plus il ne s'agit pas d'un simple rapport texte-image puisque la signification du dessin se construit dans la séquentialité. C'est l'ensemble de l'extrait séquentiel dessiné qui est une interprétation de la définition. Il semble en effet que l'interprétation du mot se déroule sur plusieurs pages, d'une part parce que l'explicitation d'un concept n'est pas toujours possible en un seul dessin, d'autre part parce qu'il se crée ainsi un autre monde mu par l'imagination. Le dictionnaire se révèle donc ici comme source de rêve et d'imaginaire.

Or, bien que les deux ne soient pas forcément juxtaposés, le passage proposé entre le texte et l'image correspond à un changement de focalisation à l'intérieur d'un même thème. Ce changement nécessite que le lecteur établisse des rapports entre les deux focalisations. Pour guider sa compréhension, la représentation du protagoniste songeur est intercalée entre texte et image. Nous parlons ici de dynamique texte-image dans la mesure où les deux renvoient au même signifiant, mais également parce que les cases qui séparent le texte de la séquence interprétative mettent en scène le parcours vers la compréhension du mot et explicite le processus. Le passage du texte à l'image va en effet de pair avec le changement d'une focalisation externe pour une focalisation interne. La séquence interprétative propose une autre conception de la définition. Elle stabilise le sens d'une façon différente de celle que le lecteur a fait à la lecture. L'image apporte donc un autre sens au texte. Nous ne sommes pas ici dans un rapport texte-image redondant du point de vue du lecteur. Il se crée un décalage entre le signifié perçu par le lecteur qui est celui associé de façon arbitraire au signifiant et l'interprétation du protagoniste. La focalisation interne par Tout seul apporte une vision poétique du mot du dictionnaire. L'accès à une autre focalisation invite le lecteur à un décalage par rapport au monde,

---

<sup>81</sup>Bernard QUEMADA, *Trésor de la langue française informatisé*, atilf.atilf.fr/tlf.htm.

à la construction d'un possible à travers le texte. Par ailleurs, une autre focalisation marquée par de moindres compétences linguistiques conduit à défiger des expressions et ramène à l'essence de la langue. L'incompréhension de la définition de « métaphore » amène le protagoniste à prendre en compte le sens concret et mot à mot de l'image « une pluie de balles ». La dynamique de *Tout seul* peut par ailleurs rappeler les tableaux surréalistes de Magritte où le rapport entre l'image représentée et le texte inscrit sur les toiles ne relève plus du code. On note chez Chabouté comme chez les surréalistes cet intérêt pour le langage et en particulier pour le caractère arbitraire du signe, pour le code qui régit le lien entre le mot et le référent et par conséquent pour le caractère social du langage. Dans *Tout seul*, comme dans les tableaux ou les écrits<sup>82</sup> de Magritte le code est mis à mal et appelle à reconsidérer mots et images dans leur lien au référent.

La dynamique narrative, permettant de passer de l'article à sa représentation mentale, crée alors un décalage entre le signifié couramment associé et celui conçu par *Tout seul*. Or le décalage entre texte et image, soit entre l'interprétation du lecteur et celle du protagoniste provient du fait que les deux n'ont pas les mêmes connaissances avant la lecture de la définition. Le protagoniste ne comprend de façon juste que lorsqu'il a connaissance des référents correspondant aux signes rencontrés dans les articles du dictionnaire. On remarque que ce procédé est explicite à la page 122. Le passage du texte à l'image n'est pas immédiat étant donné qu'entre les deux sont insérées trois cases. La première représente *Tout seul* en proie à l'incompréhension. Dans la seconde case, le protagoniste lève les yeux tandis que la troisième donne à voir ce vers quoi *Tout seul* a porté le regard. La représentation mentale n'arrive qu'à la case suivante. Ainsi, il est nécessaire pour le protagoniste de s'appuyer sur un référent connu pour pouvoir conceptualiser la définition. Ici, ce sont les soldats de plomb présents sur le bord de la fenêtre qui rendent possible l'accès au signifié du signe « bataille ». Le protagoniste sait déjà que soldats et armée sont liés. Il a déjà accès au signifié de « soldat ». Il construit alors un nouveau signifié à partir de ceux déjà acquis. Il n'a aucun manque conceptuel et parvient alors au signifié associé ordinairement au signifiant « bataille ».

---

<sup>82</sup> Voir ci-contre.

Cependant aux pages 132 et 133, alors que le même processus est détaillé. Tout seul va voir la lune et y associe un homme. Cette interprétation repose sur les derniers mots de la définition du dictionnaire : « le premier homme à mettre le pied sur la lune ». Etant donné la représentation qui est faite d' « Armstrong », on peut penser que le signe « astronaute » et que la mission Apollo XI ne sont pas connus. Ainsi, le signifié se construit ici à partir d'une seule partie de la définition. L'efficacité de la définition dépend de la connaissance de l'ensemble des termes la composant. Le lecteur est capable de mobiliser les signifiés correspondant aux signifiants écrits pour s'en construire un nouveau. Ainsi Tout seul se sert des signifiés déjà imaginés pour tenter d'en imaginer un nouveau relatif à ces derniers. La symphonie définie comme une « sonate pour orchestre caractérisée par la multiplicité des exécutants pour la partie instrumentale et par la diversité des timbres »<sup>83</sup> sera associée à l'ensemble des instruments précédemment imaginés. La sonate est un morceau pour orchestre qui comprend le cor et le hautbois. Le signifié est imaginé sur des bases décalées. Il semble donc que pour accéder au signifié, Tout seul réutilise ses connaissances préalables du réel. Or, si celles-ci sont fausses, Tout seul construit un monde différent. Ce monde aura pourtant suivi les définitions associant signifiant et signifié du dictionnaire.

Le parcours de lecture de Tout seul face au dictionnaire dépend donc de connaissances préalables. Le protagoniste va lire les articles de dictionnaire en fonction de ces dernières et alors interpréter la définition.

Les interprétations de Tout seul renvoient alors au processus de lecture. L'abstraction du texte laisse une part à l'interprétation que le lecteur effectue en fonction de sa culture et de sa sensibilité. Or, ici le texte de la définition devient un texte de fiction que le protagoniste/lecteur construit en fonction de ses connaissances et sans contrainte stricte par rapport au réel. La lecture des articles du dictionnaire se révèle être pour Tout seul un processus créatif. Il crée mentalement un autre signifié marqué par son savoir restreint du réel, ses choix et ses perceptions. Il réinvente les choses du monde à partir des quelques objets qu'il possède.

---

<sup>83</sup> CHABOUTE, *Tout Seul*, op. cit., p. 279.

Lire la bande dessinée de Chabouté devient alors une expérience de la lecture. Au fur et à mesure de sa lecture et du dévoilement de nouveaux signifiés, le lecteur accepte d'interroger les signifiants de la définition et reconsidère cette dernière comme une base pour inventer autre chose. Il n'y a plus de rapport direct et fixe entre signifiant et signifié. Le lien entre signifiant et signifié passe par la définition. L'idée se construit à partir de cette dernière. Par l'intermédiaire du protagoniste tentant de découvrir le monde par les mots, le lecteur examine ainsi son rôle d'interprète mis en abyme dans la bande dessinée. Deux réflexions ressortent donc de ce retour sur son activité de lecture. La première, met en évidence le mécanisme de lecture, la seconde concerne le rapport de la langue au réel.

Les dynamiques textes-images dans *Tout seul* sont les moteurs de la diégèse. D'une part, elles installent le propos de la bande dessinée, à savoir la création de signifiés à partir d'imitations d'articles de dictionnaire. D'autre part, elles rentrent dans un procédé de redécouverte de la langue et du réel.

En effet, alors que les enchaînements texte puis image conduisent le lecteur à dissocier le signifié représenté du signifiant qu'il lui associe habituellement, les enchaînements image-texte proposent au lecteur d'adopter un autre regard sur le monde. Ainsi, dans ces derniers, il arrive que nous percevions d'abord le signifié imaginé par *Tout seul*, sa réaction et enfin la définition. Placer cette dernière après la réaction de *Tout seul* pousse le lecteur, habitué au fonctionnement de la diégèse, à reconsidérer les choses représentées. Le lecteur parcourt le chemin inverse de celui du protagoniste. Il va du réel à leur représentation. On remarque ainsi aux planches 252 à 260 le protagoniste examinant toutes les lampes du phare. Ce n'est qu'en bas de la planche 260 que l'on découvre la définition de l'entrée « Aladin ». Le lecteur s'est ainsi demandé ce qu'avaient de particulier toutes ces lampes. Alors que *Tout seul* cherche un génie, le lecteur s'interroge sur les particularités que l'objet pourrait avoir. Le lecteur s'interrogerait ici sur un objet particulier qu'il ne prend pas la peine de regarder d'habitude. La définition placée sur une autre double page après la réaction du protagoniste en fonction d'un signifié imaginé conduit le lecteur à reconsidérer l'objet « lampe ».

Les dynamiques texte-image dans *Tout seul* regroupent ainsi deux sens. Le premier consiste à aller de la citation vers l'image, le second de l'image vers le texte. Dans les deux cas, ces dynamiques sont les moteurs de la diégèse. Elles conduisent le lecteur à adopter, au cours de sa lecture, un autre regard sur les liens entre la langue et le monde.

Ces dynamiques texte-image sont propres à la bande dessinée de Chabouté. Pourtant, on relève un exemple de ce type de rapport entre le texte cité par l'image et l'image dans *Faire le mur*. En effet, à la page 34, la citation des pages du cahier de Mahmoud représentant la graphie du mot « terroriste » semble aussi un moteur de la diégèse. Le texte apparaît d'avantage ici comme un thème qui va être traité au cours des cases suivantes plutôt que comme le déclencheur de l'image. Il semble que la dynamique texte-image dans *Tout seul* soit plus légitime que dans *Faire le mur* dans la mesure où la diégèse est portée formellement et sémantiquement par cette dynamique. Dans la bande dessinée de Maximilien Le Roy c'est avant tout la voix off qui fait progresser la narration. La dynamique texte-image nécessite d'une part que la narration soit portée par l'image d'autre part qu'il y ait un lien logique dans le passage entre texte et image. En effet, il y a bien, à la page 34, trois cases où la narration est portée par l'image mais le passage du texte est l'image correspond à une ellipse de point de vue à point de vue.

Pourtant, il se crée dans la bande dessinée de Maximilien Le Roy un intéressant mouvement narratif qui s'appuie sur des passages de l'image vers le texte. Nous remarquons en effet qu'à plusieurs reprises dans *Faire le mur* le texte et l'image vont introduire du texte off. La dynamique texte-image est ici particulière puisque c'est une case qui introduit une citation en voix off présente dans la case suivante. L'image illustrant la voix off semble totalement décrochée des cases précédentes. On retrouve ici une technique journalistique : l'introduction de citations par l'image et ici plus particulièrement par la représentation de l'énonciateur d'origine.

La photographie correspondrait alors aux plans et images fixes utilisés lors de reportages ou de journaux télévisés. L'image apporte des informations sur l'énonciateur d'origine qui n'est pas forcément connu de tous les lecteurs. Elle ancre les paroles qui vont suivre dans la réalité. Rajah Shehadeh est souriant et à l'air calme et posé. Son image donne du crédit à ses paroles. Cette image rentre également dans un rapport texte image horizontal qui présente Rajah Shehadeh. Or, cette case précède les paroles de l'auteur palestinien citées en voix off qui rentrent dans un rapport texte-image vertical dans les cases dans lesquelles elles sont insérées. La citation entretient alors un rapport d'interdépendance avec les trois cases suivantes.

En effet, celles-ci représentent les portraits de ceux que le narrateur considère comme pouvant se cacher derrière le « on » de Rajah Shehadeh. Alors que la citation conserve une part d'abstraction, l'appropriation des paroles par le narrateur dans le système de littérature dessinée permet une visée plus concrète. L'image pointe clairement du doigt les coupables. La citation des paroles couplée à l'image est particulièrement efficace dans la dénonciation de catégorisation des palestiniens comme « terroristes ».

Nous sommes donc en présence de deux parties : la première est constituée de l'image de M. Shehadeh accompagnée de sa description textuelle par la voix off, la seconde comprend les paroles de l'auteur rentrant dans un rapport d'interdépendance avec les images qui les supportent. La structure de cette séparation en deux parties rappelle celle du discours direct. On pourrait alors représenter cette structure par le schéma suivant :

Shehadeh a dit : « paroles ».

-----

Portrait auteur      images

L'image et le texte dont elle est l'illustration introduisent des paroles qui elles, rentrent dans un rapport d'interdépendance.

Nous avons traité des citations d'image et de texte par l'image. Intéressons nous à présent aux citations de texte par le texte. Celles-ci sont majoritairement représentées par les citations de texte par la voix off dans *Faire le mur*. De même que pour l'image, les citations de texte par le texte se séparent en deux catégories : les citations intradiégétiques et les citations extradiégétiques. De plus, la citation textuelle ne rentre pas systématiquement dans un rapport texte image. En effet, le fait que l'histoire soit assumée par la voix off dégage le texte de la contrainte de l'image. Le dessin ne peut illustrer qu'un aspect du texte. La citation textuelle s'intègre surtout dans l'énoncé mais c'est parfois en fonction d'elle que se crée le rapport texte image.

Demandons-nous tout d'abord ce qu'il en est des citations extradiégétiques dans *Faire le mur*. Ces dernières sont assumées par la voix off et se décomposent en deux sous-ensembles : d'un côté, les citations de mots ou de courts énoncés qui dénoncent une « non coïncidence entre le mot et la chose »<sup>84</sup> et, de l'autre, les citations qui, elles, sont assumées et vont appuyer le discours. Ces deux sous-ensembles correspondent alors à une distinction citations pour rejeter/ citations d'autorité.

Avant tout, l'utilisation de la citation relève d'un processus de nomination. Il s'agit de revenir sur l'assignation d'un mot à une chose. Le mot est alors utilisé en mention. On note dans *Faire le mur* de nombreux retours sur le nom donné aux choses comme par exemple pour le mot « pornographie » à la page 35 ou « Nakba », « la catastrophe » à la page 58. Ce retour sur le lien mot/chose peut être neutre, faire office de dénonciation ou encore servir d'argument d'autorité. A l'inverse, la citation d'un mot peut, non pas affirmer un lien, mais dénoncer la mise en rapport d'un mot et d'une chose. On retrouve cela dans les citations extradiégétiques qui mettent en scène une non-coïncidence entre le mot et la chose.

Ainsi, les citations du discours d'autrui par le narrateur signalent à de nombreuses reprises une non coïncidence entre le mot et le référent auquel il renvoie. Cette non coïncidence est désignée afin de souligner le décalage entre deux points de

---

<sup>84</sup>AUTHIER-REVUZ Jacqueline, *Parler des mots: le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 90.

vue. Le caractère autonome de la citation désigne ainsi une mise à distance entre l'énoncé et le narrateur. C'est d'ailleurs en ces termes que Maximilien décrit son œuvre :

« Quand on lit la presse on pourrait entendre : « une nouvelle colonie s'est implantée » et puis « des populations ont été déplacées ». On est tellement habitué à ces euphémismes journalistiques que des phrases comme celles là sont acceptées. On ne voit pas forcément ce qu'elles recouvrent. En fait, avoir pris le temps de détailler dans la bande dessinée ce qu'était le processus de spoliation de territoires auprès d'un personnage qu'on a pu suivre et auquel on a pu éventuellement s'attacher, m'a permis de sortir du côté froid d'une revue de presse ou d'un communiqué AFP »<sup>85</sup>.

*Faire le mur* dénonce les étiquettes collées sur les Palestiniens, l'hypocrisie des personnalités dirigeantes et les dénominations mensongères qui cachent d'autres réalités que celles que les mots veulent bien laisser paraître. Les mots, explique le narrateur, sont un masque derrière lequel de nombreuses atrocités peuvent être commises. Ils servent de justifications aux actions entreprises sans avoir alors à se soucier des dégâts causés. Par ailleurs, plus que les mots ce sont ceux qui les emploient qui sont responsables aux yeux du narrateur. A la dénonciation des mots qui ne coïncident pas avec la réalité perçue, est associée une dénonciation politique des états français, étatsuniens et israéliens.

« Les droits de l'homme<sup>86</sup> », aussi bien que les « regrettables mais inévitables dégâts collatéraux », sont des formules figées qui servent d'excuses aux décisions occidentales. Ces deux expressions sont accompagnées d'images qui dévoilent la réalité à laquelle elles correspondent. Les images données à voir par le narrateur permettent de montrer son point de vue. L'image est objective et ramène à la réalité des faits : les avions sont bien parés de missiles et les regrettables dégâts collatéraux détruisent des villes. De la même façon, aux pages 17 et 25, l'image présente ce que le narrateur considère comme le réel objectif. Nous sommes dans une bande dessinée reportage et considérons que l'image apportée est bien celle que l'on peut voir, qu'elle est plus près de la réalité que des mots plus abstraits qui peuvent dissimuler un réel autre. En apportant une certaine objectivité, l'image va départager les deux subjectivités portées par le texte. Par exemple le mur est désigné d'un côté par l'expression « barrière de sécurité », de l'autre par « vaste processus d'annexion ».

---

<sup>85</sup> « Maximilien Le Roy, auteur de 'Faire le mur' » in *Expressbd.fr*, 2010.

<sup>86</sup> Maximilien LE ROY, *Faire le mur*, *op. cit.*, p. 40.

C'est l'image en arrière plan qui dirige l'interprétation du lecteur en lui présentant une représentation du référent. L'image seule permet la coïncidence entre la représentation et la chose. Pourtant, l'image correspond encore à une vision du narrateur, de plus elle s'éloigne encore du référent dans la mesure où elle est un dessin et non une photographie.

La bande dessinée reste un regard subjectif et ce regard est soutenu par des citations d'autorité. Les citations peuvent en effet convoquer les propos de personnes considérées comme des autorités dans le cadre du sujet abordé. Dans ce cas, citer les propos de ces derniers fonctionne comme caution à la thèse du narrateur. La citation fait office d'argument d'autorité. Cependant, « c'est [...] l'homme qui fait autorité, l'énoncé n'ayant de pouvoir qu'attesté »<sup>87</sup>. Ainsi Nelson Mandela et Rajah Shehadeh sont convoqués ainsi que leur propos afin d'affermir la thèse du narrateur sur le terrorisme. De plus, le fait que ce soit la personne qui fasse figure d'autorité est vérifié par la présence du portrait des deux hommes. Une case est consacrée à leur représentation. Par ailleurs, d'autres figures d'autorité sont convoquées à propos d'autres domaines : le père, figure d'autorité dans la famille est convoqué en ce qui concerne la personnalité du protagoniste. De la même façon, le grand-père fait figure de sage dans la conduite à tenir face à la vie. Par conséquent, s'agissant de l'honneur des Palestiniens, ce sont ses paroles qui sont citées. Ici, s'ajoutant à l'autorité conférée par l'âge, son histoire augmente son crédit. C'est bien l'énonciateur initial qui donne du poids à l'énoncé. La diégèse tend alors à revenir et à insister sur ce dernier, par le texte et/ou par l'image. Par conséquent, énoncé et représentation de l'énonciateur ne figurent pas sur la même case. En effet, les séparer permet d'insister sur l'un et sur l'autre.

Les citations de texte dans la voix off ont deux fonctions principales. D'une part, elles dénoncent les non-coïncidences entre les mots et les choses, de l'autre, elles servent d'arguments d'autorité. Dans les deux cas, c'est leur fonctionnement

---

<sup>87</sup> COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou Le travail de la citation*, op.cit., p. 219.

avec l'image qui rend possible ces fonctions. En effet, d'un côté celle-ci propose un référent plus objectif qui par contraste désigne la distance avec ce à quoi renvoie le mot et de l'autre atteste la valeur de l'énoncé par la représentation de l'énonciateur.

Les citations de texte intradiégétiques sont également présentes dans les œuvres étudiées. Etudions le rapport qu'elles entretiennent avec l'image. Les citations intradiégétiques correspondent à la répétition de paroles énoncées dans la diégèse par la voix off. On relève une occurrence de ces citations à la page 24. La citation reprend les propos d'Audrey qui affirme vouloir aller « vivre chez l'habitant ». On remarque ici que la citation entretient exclusivement des liens avec la voix off dans laquelle elle est intégrée et ne rentre pas seule dans un rapport texte-image. Cependant, aucune généralité ne peut être tirée de cet exemple. En effet, on note une autre citation intra-diégétique à la page 37. La voix off rapporte les paroles légendaires d'un vieil homme palestinien : « on ne doit jamais tomber aussi bas que son ennemi ». Ici, non seulement la citation est liée au texte et à l'image, mais elle illustre ces paroles de sorte qu'elles soient plus compréhensibles. L'image qui supporte les paroles représente ainsi une femme attaquée par un chien qui reste debout et ne répond pas à l'attaque. L'image est une illustration sur un autre plan des paroles du vieil homme. On remarque ici que l'image illustre clairement la citation qui est détachée du reste du texte accompagnant la case. En effet, pour que l'image illustre explicitement une citation il faut que cette dernière soit isolée, dans le cas contraire, l'image illustre l'ensemble du texte off présent sur la case.

Un cas de figure reste à observer : lorsque la citation concerne un ensemble cohérent comprenant texte et image. Nous remarquons ce cas de figure aux planches 32 et 33 avec la citation d'un extrait de journal télévisé. La citation est nettement explicite puisque l'énonciateur initial est représenté. De plus, sa voix est donnée à lire dans des encarts de texte verts et non blancs comme ceux de la voix off principale. Par ailleurs, le présentateur est cité en continu alors que seules quelques images sont insérées dans la bande dessinée. La voix permet alors d'imbriquer la diégèse et la citation iconographique, proposant par conséquent un ensemble où la citation textuelle sert de fil conducteur au déroulement du temps et à la diégèse. De

plus, sur l'ensemble des citations du journal télévisé il semble que le rapport texte-image-image initial soit reproduit. Enfin, le fait que l'image soit celle d'un journal télévisé c'est-à-dire des informations quotidiennes introduit un doute sur la frontière entre fiction et réalité.

Enfin, un dialogue intradiégétique est également cité. Il s'agit des paroles qu'échangent Mahmoud et Audrey à la page 54. L'intégralité de la voix off est constituée par des paroles rapportées. La citation de celles-ci correspond à la remémoration du dialogue par Mahmoud, mais constitue une rénonciation des paroles par le narrateur extradiégétique. Cette citation est mise en relation avec l'ensemble des images. C'est alors la mise en parallèle des citations du dialogue entre Mahmoud et Audrey et de la déchirure du portrait de cette dernière qui donne toute sa force à la narration. Le texte semble suivre un chemin différent de celui des images, mais les deux sont reliés au moyen de la citation iconographique. La mise en parallèle de la déchirure et du dialogue de Mahmoud et Audrey signifient alors indirectement que les sentiments de Mahmoud ont été contrariés par la réaction d'Audrey. La déception entraînée par celle-ci est symbolisée par la déchirure et le froissement de la page. La citation suscite ici l'émotion du lecteur face à un élément de fiction grâce au rapport texte-image.

### III/ Pourquoi cite-on dans nos bandes dessinées ?

Les deux bandes dessinées ne peuvent pas être étudiées de la même façon : d'un côté *Tout seul* a une intrigue qui repose entièrement sur un procédé citationnel, de l'autre les citations sont incluses dans une voix off. En effet, Chabouté et Maximilien Le Roy ont chacun une utilisation différente des citations. Pour le premier, les citations rentrent dans une volonté de mener le lecteur où bon lui semble permettant alors de mettre en scène des rapports entre les représentations du réel (plus particulièrement ici les articles de dictionnaire et les photographies) et le réel. Pour le second, les citations sont utilisées avec une visée rhétorique appuyant ainsi son point de vue, rejetant celui des Israéliens. Elles servent à persuader le lecteur en appelant son émotion. De plus, l'abondance de citations crée un brouillage énonciatif qui contribue à présenter le point de vue énoncé comme celui de la majorité. Les énoncés cités valent surtout par leur énonciateur et les causes pour lesquelles ils se sont battus. En inscrivant, le conflit israélo-palestinien dans l'héritage des luttes pour la liberté, *Faire le mur* présente la cause palestinienne comme une cause juste. Le procédé citationnel est utilisé à des fins rhétoriques, comme technique de discours. La citation est un outil pour persuader. Enfin, la saturation en citations de la bande dessinée de Maximilien Le Roy rappelle l'utilisation des paroles d'autrui dans des énoncés journalistiques. *Faire le mur* cite non seulement des paroles de personnalités engagées pour la liberté, mais également les mots des acteurs de ce conflit. La bande dessinée s'inscrit alors dans la tradition du reportage.

#### Chabouté : une utilisation poétique de la citation

L'ouverture du dictionnaire est la porte vers un autre monde. Les mots conduisent vers un ailleurs. De plus, la création de signifiés acquiert un côté magique. Certes, ce dernier est lié à la consultation d'un mot inconnu, mais est pleinement vécu comme un événement prodigieux par le protagoniste. Tout seul

amplifie le phénomène en choisissant les mots au hasard dans le dictionnaire et en associant la découverte de nouveaux signifiés à un rituel. L'ouverture du dictionnaire conduit à la création d'un monde contingent.

En construisant des référents à partir de leur définition, *Tout seul* réinvente le monde et la langue. Le référent se construit ici à partir des mots et non l'inverse. Or, la langue ne permet structurellement pas cet usage. Les signifiants et signifiés sont associés arbitrairement d'où la difficulté d'accéder au référent à partir du signe. La définition ne peut que décrire au mieux le signifié afin de permettre de retrouver le référent à partir de cette description. Cependant, celle-ci échoue puisque les choses existent indépendamment des signes et que c'est un code qui les relie. La lecture de *Tout seul* conduit donc à une réflexion sur l'accès à la connaissance du monde.

L'insertion de citations crée une représentation métadiscursive. Celle-ci permet de pointer du doigt le rapport entre représentation et réalité. Afin de comprendre au mieux le fonctionnement des citations intradiégétiques du dictionnaire par rapport à la réalité, il semble nécessaire d'étudier le fonctionnement du dictionnaire et l'utilisation qu'en fait le protagoniste.

De façon générale, le dictionnaire propose des articles constitués chacun d'une entrée suivie d'un texte. L'entrée a un caractère typographique différent du reste de l'article. Elle correspond à un signe utilisé en mention et désigne donc le référent et le signe lui-même. Nous adopterons la terminologie proposée par Josette Rey-Debove et appellerons le référent ainsi désigné « chose nommée » et le signe désigné « signe nommant ». Le texte suivant l'entrée est constitué de prédicats dont certains informent sur le signe nommant, d'autres sur la chose-nommée. La définition est un prédicat qui informe sur le contenu du mot.

Le dictionnaire imité traite donc des « signes-nommants ET des choses nommées »<sup>88</sup>. La définition des noms est alors « le lieu de rencontre d'un discours sur le signe et d'un discours sur le monde »<sup>89</sup>. Pourtant, en observant de plus près le dictionnaire intradiégétique, nous remarquons que c'est essentiellement la chose nommée qui est décrite. En effet, ce sont essentiellement des noms propres ou communs qui sont donnés à lire. Aucune autre catégorie grammaticale n'est représentée. Dès lors, il semblerait que le dictionnaire bascule vers le dictionnaire encyclopédique. Ceci semble être confirmé par l'association possible d'illustrations.

En effet, si l'on adopte le point de vue du protagoniste, à chaque définition est associée une illustration constituée par une représentation mentale de *Tout seul*. Grâce aux représentations mentales du protagoniste, le lecteur a accès à un dictionnaire encyclopédique. Pour le lecteur, l'œuvre de Chabouté peut alors apparaître comme un dictionnaire illustré d'un autre monde. Les séquences imaginaires sont des illustrations de la définition vue selon le point de vue du protagoniste.

De plus, *Tout seul*, a un usage particulier du dictionnaire. En effet, habituellement ce dernier est un ouvrage de consultation qui permet d'aller du connu à l'inconnu. Or, ici le dictionnaire est utilisé comme s'il s'agissait d'un ouvrage de culture. Le protagoniste tente de découvrir le monde à partir de ce dictionnaire. Or cette tentative échoue. Tentons de savoir pourquoi.

Tout d'abord, les articles du dictionnaire de *Tout seul* sont composés de l'entrée et d'un texte majoritairement constitué par des informations sur la chose-nommée. Les dictionnaires «donnent une information objective d'intérêt général qui a valeur de vérité dans le système sémio-culturel des lecteurs »<sup>90</sup>. Ils proposent des représentations du réel partagées par l'ensemble des membres d'une même

---

<sup>88</sup> REY DEBOVE, *Étude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains*, La Haye-Paris, Mouton, 1971, p. 32.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>90</sup> REY-DEBOVE, *Étude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains*, *op. cit.*, p. 23.

communauté linguistique. De plus, les termes fixés pour décrire ce réel apportent une stabilité sémantique. Or, dans la mesure où « les mots ne feraient qu'indexer un concept » et où Tout seul n'a pas connaissance du code établi entre les termes qui décrivent le réel et le réel lui-même, l'interprétation des articles de dictionnaire relèvent en partie de l'interprétation, voire même de l'imagination.

Par ailleurs, dans la mesure où Tout seul ne connaît qu'une fraction du code qui lie les mots et les signifiés, il va construire un nouveau signifié à partir de la description du contenu du signe apportée par la définition. Or, le dictionnaire dont dispose Tout seul n'est pas propice à un accès référentiel. En effet, les articles sont souvent donnés à voir sans datation, étymologie, domaine d'application, synonymes ou encore sans les différents sens que peut prendre le mot. Or, ces caractéristiques font partie des « informations qui visent à permettre au lecteur de [...] combler les lacunes qui ne lui permettaient pas de comprendre un texte dans sa propre langue »<sup>91</sup>. L'article est ici fragmentaire et ne remplit par totalement son rôle. Le mot, dépourvu de nombreuses informations est alors exclu de tout contexte et de toute histoire. Il n'est pas concrètement intégré dans la réalité. Cette imprécision ouvre alors une brèche à l'imagination d'autant plus que les compétences locutives de Tout seul sont réduites. Ses lacunes en langue sont donc importantes dans la mesure où il vit seul depuis 15ans. S'il ignore les choses du monde, il ignore également l'emploi des mots et leurs contextes d'énonciation.

Enfin, ces articles fragmentaires ne peuvent finalement combler ni les lacunes référentielles ni les lacunes linguistiques. Ainsi, quand bien même le référent serait connu, le protagoniste n'est pas capable de retrouver le signifié à partir de la définition. En effet, Tout seul ne parvient pas à effectuer cette démarche dans la mesure où il associe les mauvais signifiés aux signifiants. La définition amène alors vers un tout autre signifié même si le signifié défini par la langue est connu. Nous remarquons en effet que le protagoniste connaît le hautbois puisqu'il se le représente dans la symphonie. Seulement, il associe au signifiant « hautbois » un instrument troué avec les clefs qui servent à ouvrir les portes. Peut-être associe-t-il le véritable

---

<sup>91</sup> J. DUBOIS, cité par Georges Elia SARFATI, *Dire, agir, définir : dictionnaires et langage ordinaire, critique de la raison lexicographique d'un point de vue pragmatique*, Paris, l'Harmattan, 1995, p. 23.

hautbois à un autre signifiant ou peut-être reste-il sans nom. Les définitions du dictionnaire ne permettent pas à Tout seul une connaissance du monde. Le protagoniste se trouve donc vers « des images du monde »<sup>92</sup>.

Par l'intermédiaire des citations intradiégétiques, *Tout seul* donne à voir des photographies représentant divers aspects du monde. On retrouve donc ici le même fonctionnement que pour les articles de dictionnaire. Les photographies représentant objets ou paysages ont également double signifié : l'objet ou le paysage représenté d'une part, la photographie de l'objet ou du paysage. Les citations, qu'elles soient par l'image ou par le texte, sont des représentations de représentations puisque photographies et textes sont déjà des représentations de la réalité. Dès lors, ces derniers constitueraient des visions du monde. En effet, malgré la *mimesis* couramment associée à la photographie, les clichés constituent un point de vue sur le réel. Cadre, profondeur de champ et passage de trois à deux dimensions font de la photographie une représentation partielle et subjective de la réalité. Ce média permet en effet « la non représentation d'un grand nombre d'éléments parce que "cachés". Ainsi [...] la combinaison de l'angle et de la distance [...] feront apparaître ou non telle ou telle chose. De même la photographie ne rend compte que de la surface des choses. »<sup>93</sup>.

Ainsi, ni les mots ni les images ne peuvent apporter une connaissance du monde, elles sont des images de la réalité et en cela constituent des simulacres. Les représentations de la réalité restent des images partielles qui ne permettent pas un accès direct et fidèle au réel.

---

<sup>92</sup> CHABOUTE, *Tout seul*, *op.cit.*, p. 248.

<sup>93</sup> GUERIN Gilles, *Représentation photographique et réalité*, [en ligne], <<http://www.photographeaparis.fr/breflexions/photographie/04realite.htm>, 2007>.

Or, l'imagination prend naissance à partir d'une absence. Elle peut donc se développer à partir de représentations fragmentaires de la réalité. Ainsi, la compréhension lacunaire de la définition du dictionnaire ou la partialité de l'image photographique laisse des vides qui ouvrent la voie à l'imagination. Ces vides, chez Tout seul, se situent à deux niveaux. Les images ou les mots, premières représentations du réel, conduisent à d'autres représentations à travers l'imagination du protagoniste. Or, ce dernier n'a que très peu de connaissances du réel et il se construit un réel à partir de représentations elles-mêmes lacunaires. L'imagination n'a alors que peu de contraintes pour se développer et les représentations mentales sont éloignées par deux fois de la réalité. Par conséquent, l'imagination re-dessine les choses selon la subjectivité de celui qui s'abandonne à elle. Ce que les séquences muettes nous donnent à voir ce sont les constructions mentales produites par Tout seul à partir de son psychisme, soit à partir des données à sa disposition. L'imagination réactualise et réorganise des données déjà connues pour construire un monde subjectif.

On peut alors d'avantage distinguer l'imagination de la seule interprétation s'engouffrant dans les lacunes des définitions ou des images. Ici, l'imagination se développe, elle acquiert une autonomie capable de créer un autre monde. On pourrait alors expliquer la séquentialité des représentations mentales par le fait que la mise en mouvement rend plus réel l'objet imaginé. L'imagination a la possibilité de créer un autre monde. Cet aspect serait donc donné à voir et à ressentir par l'entremise de la séquentialité. Par sa capacité à créer un autre monde, l'imagination permet à Tout seul de dépasser son enfermement dans le phare.

L'imagination permet alors une évansion et apporte une représentation du réel faussée qui ne coïncide pas avec le réel. Les représentations du réel ne peuvent pas apporter une réelle connaissance du monde. On note ainsi que la lecture de *Voici* souligne l'étrangeté d'un monde que Tout seul a pourtant tenté de découvrir par les définitions du dictionnaire. En effet, le journal est un fragment de réel intradiégétique en même temps qu'il est lui-même représentation du réel. Il parle du monde en même temps que des représentations du monde. Le monde réel fait ainsi une incursion dans

la fiction que Tout seul s'est construite. La présence d'un fragment de réel met alors en évidence la non-adéquation entre le monde construit et le monde objectif. En effet, le journal montre l'emploi des mots, l'utilisation qu'est faite du langage en dehors du phare. *Voici* montre non seulement l'utilisation des mots par le journaliste, mais rapporte les paroles de stars. Or, ces dernières, reliées par le journaliste à leur situation initiale d'énonciation, ne peuvent être totalement comprises dans la mesure où, d'une part, le protagoniste ne dispose pas des connaissances des mots utilisés et où, d'autre part, la signification des paroles citées dans le contexte second repose fortement sur le lien qu'elles entretiennent avec leur contexte premier d'énonciation.

De plus, le magazine est l'image d'un autre monde. En effet, si les citations, en tant que formes autonomes, renvoient d'abord aux mots, elles renvoient également au monde. Dès lors, si les citations de *Voici* renvoient d'abord aux paroles prononcées, elles renvoient également au sens de ces paroles. Les citations reflètent alors un monde, mais qui n'est pas celui imaginé par Tout seul. La lecture du magazine fait prendre conscience au protagoniste de la différence entre le monde fictionnel préalablement construit et le monde qui se présente à travers *Voici*. Le monde réel apparaît beaucoup moins poétique que les inventions de signifiés de Tout seul. De plus, le magazine a une forte portée référentielle et on peut imaginer que le monde qu'il reflète coïncide en partie avec la réalité du monde extérieur. Ce n'est pas tant le caractère prosaïque du monde extérieur qui semble déranger le protagoniste, mais la différence manifeste entre le monde que, lui, a imaginé et ce qu'il perçoit dans le magazine du monde extérieur. Pour Tout seul, *Voici* confirme surtout son incapacité à connaître le monde extérieur au phare par la seule entremise du dictionnaire. Le magazine constitue un choc pour le protagoniste dans la mesure où *Voici* fixe davantage le signifié et impose une vision du monde précise. Le magazine réduit nettement la part d'interprétation laissée dans le dictionnaire. *Voici* contextualise l'emploi des mots d'un point de vue syntaxique et sémantique et apporte donc un regard sur le monde plus concret. Ce dernier acquiert donc un degré de réalité plus grand que le monde imaginé. Dès lors, Tout seul, conscient de la difficulté à appréhender le monde par les mots, va demander des images au marin. L'échec est encore de mise avec ces nouvelles représentations. La seule façon de connaître le monde est d'y être confronté, d'où son départ du phare.

Pourtant, les représentations du réel parviennent parfois à rejoindre la réalité. En effet, si le dictionnaire s'avère insuffisant dans la connaissance du monde extérieur, il apporte un éclairage intéressant sur le monde connu. Ainsi, *Tout seul* parvient à établir un retour sur sa situation à partir des lectures de définitions. On note en effet au cours de la diégèse, l'apparition de définitions relatives à la solitude et à l'enfermement. La lecture de ces dernières offre un éclairage nouveau au protagoniste sur sa vie. Le dictionnaire et le monde construit à partir de ce dernier permettent de reconsidérer le monde concret. La création mentale des signifiés des définitions lues est rapprochée des éléments plus concrets de l'existence de Tout seul. Le protagoniste est alors capable de passer de l'abstraction à des situations concrètes. Il associe un référent au signe découvert dans le dictionnaire. Ainsi, Tout seul est capable d'établir des rapprochements entre le bocal du poisson et la prison puis entre son phare et la prison.

Par ailleurs, cet éclairage du monde connu par l'entremise du dictionnaire est l'objet des interrogations du lecteur. En effet, ce dernier ignore dans certains cas si les définitions traitant de la situation du protagoniste ont un impact sur ce dernier. La lecture du mot « solitude » semble provoquer moins de réaction que celle de « monocotylédone » qui reste très opaque pour le protagoniste. Néanmoins, au fur et à mesure des définitions, les réactions se font plus perceptibles. A la lecture de « monstre », Tout seul se regarde dans un miroir. De même, celle de « prison » provoque un choc violent pour le protagoniste. La définition définit son état et les mots acquièrent alors une violence retranscrite par des plans rapprochés<sup>94</sup>. Le dictionnaire permet ici une confrontation avec le réel. C'est cette prise de conscience qui crée l'émotion. Le dictionnaire conduit le protagoniste à un retour sur sa situation. En effet, si le dictionnaire se révèle incapable de fournir une réelle connaissance du monde à l'extérieur du phare, s'il ne peut permettre de le découvrir, il offre à Tout seul un éclairage neuf sur sa situation et surtout amplifie son désir de connaître le monde.

---

<sup>94</sup> Voir ci-contre.

Dès lors, *Tout seul* apparaît comme un roman d'apprentissage où le dictionnaire à un caractère didactique. Tout seul est en effet l'histoire d'une quête pour la connaissance. La bande dessinée raconte le trajet physique dans le phare et mental par l'imagination du protagoniste qui cherche le sens des mots. Tout d'abord, nous avons vu que le désir de connaître le monde venait d'un vide référentiel qui tentait d'être comblé par le dictionnaire. Pourtant, ce désir reste inassouvi et le protagoniste ne cesse de vouloir découvrir d'autres aspects du monde. Ainsi, c'est le passage de la citation à une image qui fait avancer la diégèse. Celle-ci se déroulerait par boucles, de la définition du dictionnaire à sa représentation mentale puis de nouveau de l'imagination à la découverte d'un autre article. Au fil des définitions, le dictionnaire mène le protagoniste vers une connaissance du monde. Cependant, cette dernière ne s'effectue pas par un accès aux référents donné par les définitions, mais, d'une part, grâce à une prise de conscience de l'incapacité du dictionnaire à coller au monde extérieur et, d'autre part, par la compétence de Tout seul à « coller » les signifiés imaginés sur son propre monde. Dès lors, deux raisons au départ du phare s'imposent : l'impossibilité de connaître le monde à travers les définitions et la prise de conscience par Tout seul de son enfermement grâce à la réflexion de son état par le dictionnaire.

La découverte des différents articles de dictionnaire permet la progression de la diégèse. Cependant, cette dynamique qui repose sur de fausses citations de dictionnaire est liée à la volonté de Chabouté de mener le lecteur où bon lui semble. L'auteur de *Tout seul* affirme ainsi : « C'est un jeu avec le lecteur. Quand je mets quelque chose en place, je sais que le lecteur va foncer dedans, que je vais l'emmener là mais une fois qu'il sera bien là, je l'emmènerai vers autre chose. Lui faire croire qu'on va aller là et ne pas du tout y aller. »<sup>95</sup> La citation se révèle être un moyen efficace dans ce jeu avec le lecteur. Tout d'abord, l'auteur trompe ce dernier en lui donnant à lire des imitations d'articles de dictionnaire. On a l'impression d'avoir des fragments de réel extradiégétique alors que ce ne sont que des simulacres de réalité.

---

<sup>95</sup>Mikaël DEMETS, *Interview de Chabouté, glacer le lecteur*, [en ligne], evene, 2008, <<http://www.evenc.fr/livres/actualite/interview-christophe-chaboute-construire-un-feu-london-landru-1140.php>>.

Ensuite, les définitions sont choisies afin de créer un fil narratif. Le caractère aléatoire de la découverte des articles par le protagoniste est parfaitement orchestré par l'auteur. Enfin, le suspens lié à l'apparition des mots et à la réaction de Tout seul crée un jeu avec l'effet d'attente. Chabouté repousse les limites du processus attente/satisfaction classiquement utilisé en bande dessinée. La citation s'avère donc être le pivot de la stratégie narrative dans *Tout seul*. Or, si dans *Faire le mur* la progression de la diégèse ne repose pas sur une dynamique citationnelle, la citation se révèle tout de même être au cœur de la diégèse et de sa narration.

### Entre plaidoyer et reportage chez Maximilien Le Roy

On remarque dans *Faire le mur* une accumulation de citations qui dérangent par leur nombre. On relève en effet une cinquantaine de citations explicites dans l'ensemble de la bande dessinée. Cette abondance brouille l'origine énonciative. Le narrateur donne surtout à entendre les paroles d'autrui : celles de personnages connus et celles des acteurs. Ces références incessantes peuvent faire faire penser à « un esprit qui doute de [lui], qui, se défiant, de sa propre autorité, s'abrite derrière les esprits consacrés »<sup>96</sup>. Néanmoins, les mots des témoins impliqués dans le conflit apportent une autre orientation au processus citationnel. Céder la parole à autrui permettrait de dire de manière plus juste. Il s'agirait alors, non pas, de s'abriter derrière les autres, mais de rapporter directement des témoignages afin de saisir au mieux le sujet. La bande dessinée de Maximilien Le Roy se fait porte-parole des opinions des acteurs du conflit. L'accumulation de citations inscrirait donc *Faire le mur* dans l'héritage du reportage.

La citation, emprunt littéral et explicite, implique par nature une distance. Les guillemets en particulier signifient que « la parole est donnée à un autre : [ils]

---

<sup>96</sup> Edouard FOURNIER, *L'Esprit des autres*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 5.

désignent une ré-énonciation, ou une renonciation à un droit d'auteur »<sup>97</sup>. Le narrateur dans *Faire le mur* se démettrait donc de l'énonciation à chaque citation pour la laisser à autrui. Cette distance entre le narrateur et l'énoncé peut s'expliquer par le doute du narrateur sur son autorité. Le recours aux citations n'est pas tant la crainte d'assumer l'énoncé que la crainte de ne pas dire au mieux. Dès lors, convoquer les paroles de ceux qui ont su s'exprimer permet de signifier une idée de façon sûre. De plus, l'accumulation de paroles sur un même sujet saisit au mieux ce dernier. En effet, « constituer l'événement, c'est juxtaposer toutes les formes possibles, s'exaspérer jusqu'au catalogue. Dès lors qu'est perdu le secret de l'adéquation entre un sujet et son langage, seule l'intertextualité permettra de retrouver une vérité composite »<sup>98</sup>. Face aux nombreux discours opaques sur le conflit israélo-palestinien, Maximilien Le Roy propose l'intertextualité comme moyen pour dire juste. L'intertextualité, au travers de la citation, permettrait alors de trouver un discours en adéquation avec le référent.

Par ailleurs, les citations sont initialement énoncées par des personnalités importantes au regard du sujet. L'énoncé acquiert alors sa force de l'autorité de l'énonciateur. Che Guevara, Alain Gresh ou Nelson Mandela sont garants du sujet de la bande dessinée. La thèse défendue par *Faire le mur* est attestée par les personnalités citées.

Cependant, la citation d'auteur est « une motion de confiance [...] par laquelle le citeur s'absente, [...], renvoie l'énonciation »<sup>99</sup>. Nous pouvons alors considérer ce refus d'énonciation comme une déresponsabilisation. Compagnon affirme que les guillemets pourraient être glosés comme cela : « A prendre comme tu voudras, mais avec des pincettes, ce n'est pas moi qui suis à reprendre »<sup>100</sup>. Cette

---

<sup>97</sup> Antoine COMPAGNON, *La seconde main, ou Le travail de la citation, op.cit.*, p. 40.

<sup>98</sup> Laurent JENNY, « La stratégie de la forme », *Poétique* n° 27, 1976, p. 281.

<sup>99</sup> Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation, op. cit.*, p. 78.

<sup>100</sup> Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation, op. cit.*, p. 41.

interprétation du sens des citations semble confortée par l'incertitude de l'identité narrative. En effet, il est difficile de savoir si le narrateur est Mahmoud ou Maximilien Le Roy. L'origine de la voix off est floue, il semble qu'elle soit constituée par l'emprunt des mots de Mahmoud par Maximilien Le Roy. Cependant, il est difficile de distinguer ce qui a été énoncé par Maximilien Le Roy de ce qui a été prononcé par Mahmoud.

Il apparaît pourtant en premier lieu que le narrateur de la bande dessinée est le jeune Palestinien. Le narrateur serait alors aussi personnage intradiégétique. C'est alors le personnage de Mahmoud qui assume l'origine de la voix off et l'énoncé produit. Par conséquent, c'est à lui que le lecteur attribue le côté polémique. Pour que la thèse soutenue soit entendue, il est plus judicieux que ce soit le personnage qui assume les énoncés produits puisqu'il bénéficie de l'empathie du lecteur. En effet, l'alternance entre la narration produite par la voix off seule et l'histoire sentimentale de Mahmoud permet l'identification au protagoniste. Ce dernier n'est pas qu'une voix off, mais un personnage à part entière. Ainsi, c'est par l'identification au personnage-narrateur que l'auteur tente de faire accepter le point de vue palestinien. La renonciation à l'énonciation est un choix stratégique. Emprunter les paroles de Mahmoud, y insérer d'autres éléments et réorganiser l'ensemble dans le but de convaincre, cela est plus efficace si l'identification au narrateur intradiégétique appelle l'empathie du lecteur.

Les citations dans *Faire le mur* s'inscrivent donc dans deux orientations : d'un côté, elles sont un outil de discours qui permet de mieux convaincre ; de l'autre, elles permettent de laisser la parole aux acteurs du conflit et d'être le support de leur témoignage. L'emprunt des paroles de Mahmoud peut donc être interprété selon ces deux axes : le narrateur cède l'énonciation à son personnage afin d'augmenter la force de la thèse présentée ou bien il place le protagoniste comme narrateur pour apporter un témoignage. *Faire le mur* serait donc un reportage sur le mur. Dans ce cas, il est normal de laisser la parole à ceux qui vivent la séparation entre Israël et la Palestine.

Commençons par voir en quoi les citations sont un outil rhétorique efficace. Tout d'abord, il semble que les citations puissent parfaitement être utilisées dans une stratégie argumentative. En effet, la citation est un procédé mémoriel : elle ne peut être comprise sans prendre en compte le lecteur. Ainsi, la citation devient un moyen d'émouvoir le lecteur. Nous observons par exemple que Maximilien Le Roy force le lecteur à se rappeler les événements traumatisants de l'histoire mondiale et convoque ainsi l'émotion provoquée par le souvenir de ces derniers. Cependant, la citation est au cœur de la stratégie rhétorique du narrateur sous un autre angle. Nous remarquons en effet que les nombreuses citations se divisent en deux catégories : les citations d'autorité et les citations de dénonciation. Les citations d'autorité servent à renforcer la thèse soutenue dans *Faire le mur*. A l'inverse, les citations de dénonciation reprennent un énoncé pour l'invalider.

Le narrateur renonce à imiter les paroles des esprits consacrés, il « colle » les mots d'autrui. Rappelons l'insertion des paroles de Mandela ou du sous-commandant Marcos qui sont « collées » avec une faible intégration dans la page. Aragon affirme que « le collage est la reconnaissance par le peintre de l'inimitable, et le point de départ d'une organisation de la peinture à partir de ce que le peintre renonce à imiter »<sup>101</sup>. *Faire le mur* se construit donc comme une œuvre à visée argumentative qui s'appuie sur des énoncés attestés. Nombre de citations font office de citations d'autorité.

Cependant, si le discours off s'appuie sur des énoncés attestés, il ré-utilise également les mots d'autrui pour les dénoncer. La non-coïncidence entre les mots et les choses est pointée du doigt par l'utilisation en mention des mots des autres. Le discours des Israéliens et des Occidentaux est dénoncé car les mots employés déplacent le signifié au fur et à mesure de leurs emplois jusqu'à ce qu'il ne renvoie plus à rien. L'emploi du terme « civilisé » ne désigne plus « celui qui bénéficie des apports de la civilisation »<sup>102</sup>, mais il caractérise les pays occidentaux. Les « inévitables dommages collatéraux », eux, ne signifient plus rien et cachent la réalité. Les discours sont dénoncés car ils s'avèrent incapables de prendre en charge

---

<sup>101</sup> Louis ARAGON, *Les Collages*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1965, p. 112.

<sup>102</sup> Maximilien LE ROY, *Faire le Mur*, *op.cit.*, p. 34.

le réel et manipulent l'opinion publique. Le mur devient ainsi une « barrière de sécurité ». Le choix des termes est alors important. L'utilisation du mot « sécurité » suppose que les Palestiniens sont dangereux et ce n'est pas étonnant puisqu'ils ne font pas partie de la civilisation.

Nous remarquons alors que placer Mahmoud comme narrateur intra-diégétique permet de contrer la description donnée des Palestiniens. En effet, si Mahmoud est le narrateur alors c'est lui qui cite. Or, les énoncés cités révèlent une grande culture. L'emploi de tant de citations permet donc de présenter Mahmoud comme un jeune homme cultivé. *Faire le mur* apporte un autre regard sur les Palestiniens en proposant l'exemple d'un jeune homme à l'opposé du terroriste barbare. La position de Mahmoud comme protagoniste sage, réfléchi et cultivé contre les clichés apportés par le monde « civilisé ». *Faire le mur* tend finalement à dévoiler ce qui se cache derrière les mots employés dans ce conflit. La bande dessinée cherche à apporter un démenti ou au moins une défense aux accusations portées contre les Palestiniens. Pour cela, la stratégie du narrateur est de reprendre ces accusations pour les défaire. De plus, pour Maximilien Le Roy, insister sur la non-adéquation des représentations du réel des médias permet de placer en contrepoint son travail comme une représentation plus fidèle de la réalité.

Il s'agit pour ce dernier de transmettre la parole des autres. Lui, dessine. Dès lors, les citations permettraient son effacement face à ceux qui savent. Maximilien Le Roy s'exprime en ces termes : « je me demande parfois si j'ai la légitimité, en tant que dessinateur, d'aborder des questions politiques autant traitées par ailleurs. J'aime, de fait, que la fin de mes bouquins puisse me permettre de m'éclipser, en laissant la place à des gens dont le métier est justement d'évoluer dans l'analytique pur. »<sup>103</sup>. L'auteur revendique ici son désir de composer avec ce qui a déjà été pensé et dit. Son œuvre n'est donc pas une autre analyse personnelle sur le terrorisme. Pourtant, c'est à partir de réflexions déjà établies, qu'il construit sa propre réflexion et propose un essai sous une nouvelle forme. Il traite à son tour, mais sous un autre angle, de questions telles que le terrorisme ou les discours politiques. Il est alors concevable

---

<sup>103</sup> Vincent HENRY, *M. Le Roy*, [en ligne], La Boîte à Bulles, 2010, <[http://www.la-boite-a-bulles.com/fiche\\_auteur.php?id\\_auteur=93](http://www.la-boite-a-bulles.com/fiche_auteur.php?id_auteur=93)>.

que ces sources de réflexions figurent dans l'œuvre, que la genèse apparaisse. Ainsi, l'importante bibliographie en fin d'ouvrage permet-elle d'élargir la réflexion, mais également d'inscrire la bande dessinée dans un intertexte littéraire, philosophique, journalistique et analytique.

L'auteur tient à désigner ses modèles puisqu'il insère une bibliographie. Celle-ci comprend des œuvres de littérature factuelle. On note le journal de Rajah Shehadeh, *Palestine, terre promise*, les témoignages d'Art Spiegelman et de Primo Levi, *Maus* et *Si c'est un homme* ou encore la bande dessinée de reportage, *Palestine, Une nation occupée* de Joe Sacco. *Faire le mur* semble alors au confluent de tous ces écrits. *Faire le mur* se révèle ainsi appartenir aux genres du reportage et de « l'essai critique »<sup>104</sup>. Il s'agit donc pour nous d'étudier la place de la citation dans les différents héritages. Nous avons vu que *Faire le mur* s'inscrivait dans un intertexte de l'essai. Tentons maintenant d'étudier les liens que cette bande dessinée entretient avec la bande dessinée de reportage.

*Faire le mur* peut être étudié sous l'angle du reportage et plus particulièrement de la bande dessinée reportage. Or, « on ne saisit le sens et la structure d'une œuvre littéraire que dans son rapport à des archétypes, eux-mêmes abstraits de longues séries de textes dont ils sont en quelque sorte l'invariant »<sup>105</sup>. Le discours de Maximilien Le Roy est plus dense dès le moment où il est mis en relation avec l'intertexte des bandes dessinées de reportage. C'est donc en regard de celles-ci que l'on étudiera *Faire le mur*.

L'inscription de *Faire le mur* dans la filiation du reportage et de la littérature de témoignage se manifeste par divers éléments. L'usage citationnel rapprocherait *Faire le mur* du genre du reportage. L'emploi de citations et plus généralement le fait

---

<sup>104</sup>Dominique COMBE, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette éducation, coll. « Contours littéraires », p. 14.

<sup>105</sup>Laurent Jenny « la stratégie de la forme » in *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257 et 258.

de laisser la parole à des témoins rappelle une pratique journalistique. Or, faire appel aux témoins est fortement lié à la nécessité d'avoir été sur place afin d'apporter ce qui a été vu ou ressenti.

Le TLF définit ainsi le reportage : « Action de recueillir à leur source des informations d'actualité ou d'intérêt documentaire et de les relater directement, aussi objectivement que possible, pour le compte de la presse, de la radio ou de la télévision ». La réalisation d'un reportage semble alors tenir beaucoup du processus citationnel. En effet, l'écriture d'un reportage nécessite de s'être rendu sur place, d'être allé au contact des gens et d'avoir recueilli leurs paroles, ce que Maximilien Le Roy a effectivement fait. Ce dernier, pour réaliser *Faire le mur*, a recueilli des paroles au moyen d'entretiens, de paroles rapportées par ses interlocuteurs et d'images. Ainsi, *Faire le mur* se base essentiellement sur des conversations avec un Palestinien et sur les paroles entendues en France et en Palestine. L'auteur y intègre par ailleurs des documents empruntés au réel. C'est ce mode de création qui rapproche la bande dessinée de Maximilien Le Roy de la littérature de témoignage et du reportage.

De plus, la dénonciation au moyen de citations inscrit plus précisément *Faire le mur* dans la bande dessinée de reportage. En effet, cet ouvrage dénonce à son tour les politiques occidentales et la langue de bois. Or, nous retrouvons ces thèmes notamment dans *Garduno, en temps de paix* de Philippe Squarzone qui veut « démontrer combien nous sommes victimes de la propagande »<sup>106</sup> au moyen de nombreuses citations iconographiques. De manière générale, la bande dessinée de reportage contemporaine a la volonté d'apporter une autre information plus en adéquation avec la réalité et de dénoncer les discours qui ne coïncident pas avec cette dernière. Néanmoins, dans *Faire le mur*, l'accès à cette autre information ne suit pas le même chemin. Ainsi, contrairement à Art Spiegelman dans *Maus* ou Joe Sacco dans *Gaza, 1956*, Maximilien n'apparaît jamais dans sa bande dessinée. Il s'agit pour lui, de raconter « l'histoire d'un Palestinien, pas celle d'un Français se rendant en

---

<sup>106</sup> Daniel SALLES, *La BD entre autobiographie, reportage et engagement*, [en ligne], CLEMI Grenoble, 2005, <[http://www.weblettres.net/ar/articles/9\\_81\\_231\\_texte\\_lc\\_70\\_.pdf](http://www.weblettres.net/ar/articles/9_81_231_texte_lc_70_.pdf)>.

Palestine »<sup>107</sup>. Son intention est donc de se faire discret derrière les voix d'autrui : il désire n'être que le relai.

Maximilien Le Roy veut raconter l'histoire d'un Palestinien qu'il a rencontré. En la narrant, l'auteur de *Faire le mur* se place en témoin de cette histoire. L'usage de citations révèle alors sa volonté d'être le « passeur de la voix de l'autre »<sup>108</sup>. La narration est laissée au protagoniste qui, à son tour, ne cesse de reprendre les voix d'autrui. Mahmoud est emblématique de ce que les Palestiniens vivent. On remarque ainsi un désir de présenter un point de vue plus vrai, loin des clichés véhiculés par les médias. Il s'agit pour l'auteur de coller au plus près de la réalité, d'où la mise en scène de plusieurs énonciateurs secondaires.

En effet, par la présence d'une multiplicité d'énonciateurs différents, l'auteur nous laisse croire à une réalité universelle. L'opinion présentée dans *Faire le mur* est renforcée au moyen de citations d'autorité présentes dans la voix off, mais également par les citations des écrits du mur. En donnant à voir les graffiti sur le mur, le narrateur affirme que d'autres témoins ont dénoncé la séparation entre les deux états et l'enfermement des Palestiniens. L'opinion défendue est soutenue par ceux considérés comme sages, des personnalités éminentes en matière de liberté, les parents et grands parents respectés du fait de leur âge, ou encore par la doxa, qui s'impose comme le point de vue partagé par tous. Or l'intégration de citations attribuées explicitement ou implicitement à la doxa nous fait comprendre que la voix off reflète l'opinion des gens. Enfin, le paratexte propose le reportage photo de Maxence Emery qui apporte un autre regard sur le conflit. *Faire le mur* se base sur plusieurs points de vue et tente ainsi la reconstitution la plus objective possible de la réalité.

Néanmoins, il est illusoire de penser qu'un reportage puisse être objectif car ce dernier dépend toujours du regard de celui qui le produit. Certes, *Faire le mur* transmet les paroles de Mahmoud, mais l'ensemble de la bande dessinée est

---

<sup>107</sup> Maximilien Le ROY, voir annexes.

<sup>108</sup> Jacques FATON, cité par Julien ORSELLI, Philippe SOHET, *Reportage d'images / Images du reportage, Image and narrative*, [en ligne], 2005, [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusicb\\_advertising/orselli.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusicb_advertising/orselli.htm).

organisée selon la subjectivité du reporter. Les citations sont bel et bien présentes, mais le narrateur est toujours là pour les réorganiser. Dans *Faire le mur*, le rôle du reporter et la présence du narrateur ne sont pas mis en avant. Il y a une dissimulation du rôle du reporter, mais la présence d'un narrateur extra-diégétique est perceptible. A bien y regarder, la genèse de l'œuvre et la réception du discours de Mahmoud se laissent tout de même deviner. La « courroie de transmission » qu'est Maximilien Le Roy ne se contente pas de véhiculer des mots, elle les réorganise. La bande dessinée nous offre une représentation polyphonique du réel.

Au premier abord, nous sommes tentés de considérer *Faire le mur* comme une retranscription fidèle du discours d'un Palestinien. Cependant, il y a une grande part de réappropriation et d'invention de la part de l'auteur. En effet, au cours de sa lecture, le lecteur a tendance à attribuer à une même origine le discours perçu. L'utilisation massive de la première personne du singulier pousse à considérer que Mahmoud est le narrateur. De plus, le lecteur est conforté dans son intuition par le fait que la voix du narrateur extradiégétique se fond dans celles des autres. Il prend alors comme retranscription objective d'un témoignage une représentation à plusieurs voix.

Pourtant, si le déroulement de la diégèse s'appuie sur le témoignage de Mahmoud, plusieurs points de vue sont en concurrence. Textes et images sont entre la retranscription d'un discours et la représentation de la réalité. La bande dessinée repose sur un mélange entre le regard de Mahmoud et celui de l'auteur. En effet, si ce dernier s'appuie sur les paroles et la vie de Mahmoud, c'est son expérience personnelle qui lui permet de construire un tout cohérent. Le changement de focalisation signale ainsi la présence du narrateur au lecteur. L'étude des focalisations et des citations nous permet alors de nous rendre compte de l'importante distance entre les faits et leur représentation. Malgré la volonté de n'être qu'un relai, le rôle d'un narrateur extradiégétique se fait sentir. Si, ce dernier n'est pas physiquement présent, s'il n'est pas mis en scène, il ne cesse de figurer tout au long de la bande dessinée. L'étude des focalisations dans *Faire le mur* met à jour la présence d'un intermédiaire entre l'énoncé prononcé et l'énoncé lu. Cet intermédiaire transmet alors l'énoncé prononcé.

On pourrait parler, à propos de *Faire le mur*, d'un témoignage de témoignage dans la mesure où le narrateur serait le témoin des souffrances causées par le mur sur un Palestinien. Deux témoignages nous sont ainsi proposés : celui de Mahmoud et celui du narrateur, l'un rapporté par l'autre.

A ces deux témoignages correspondent les deux focalisations de la bande dessinée. La première est une focalisation interne par un personnage. La case présente un personnage, mais une voix off prononcée par le personnage représenté dans la case permet « une focalisation interne par le personnage en opérant un décalage temporel entre les paroles et les images »<sup>109</sup>. Les passages correspondant à cette focalisation seraient alors la narration d'événements après coup. Cette focalisation met en scène un personnage racontant sa propre vie avec un léger recul. Elle correspond alors au récit de ses journées dans le camp d'Aïda par Mahmoud à l'auteur de bande dessinée. La focalisation interne par le personnage apparaît également avec des images mentales qui correspondent aux souvenirs de Mahmoud.

La seconde est une focalisation externe où les cases suivent le personnage<sup>110</sup>. Les paroles qui se prononcent sont rapportées dans des phylactères et « aucune autre information n'est donnée au spectateur que celles qu'il voit [...] et déduit de ce qu'il voit »<sup>111</sup>. La focalisation externe provient également de récits. Néanmoins, nous remarquons que ces derniers se passent en dehors du camp d'Aïda, c'est-à-dire dans des lieux inconnus du narrateur extradiégétique. La réalisation de la bande dessinée se base donc uniquement sur le récit de Mahmoud et sur les photographies dont dispose le dessinateur. La focalisation externe correspond à une plus grande distance par rapport aux événements et donc une part plus grande d'imagination.

Le passage d'une focalisation à l'autre désigne la présence d'un narrateur extradiégétique. Le discours de Mahmoud est rapporté par le narrateur extradiégétique. Il apparaît alors que le narrateur constitue un intermédiaire entre le discours prononcé par Mahmoud et sa représentation dans la bande dessinée. Or, le narrateur organise et unifie le récit afin de permettre « au [lecteur] de percevoir la

---

<sup>109</sup> Francis VANOYE, *Récit écrit récit filmique*, Paris, Nathan Cinéma, 1989, p. 144

<sup>110</sup> Voir ci-contre.

<sup>111</sup> Francis VANOYE, *Récit écrit récit filmique*, *op.cit.*, p. 144.

fiction comme un tout homogène rapporté au même point d'origine »<sup>112</sup>. Il y a bien un narrateur qui se réapproprie les paroles de Mahmoud pour raconter l'histoire.

Nous notons en effet un entremêlement de la parole du reporter et de la parole des autres. *Faire le mur* se construit essentiellement à partir de conversations avec Mahmoud. Cet entremêlement concerne avant tout la parole du narrateur extradiégétique et celle de Mahmoud. La parole est laissée à Mahmoud, mais le narrateur intervient tout de même dans ce discours. Il subsiste ainsi des traces de cette appropriation de la parole de Mahmoud par le narrateur extradiégétique. Les citations fournissent un nouvel indice de cet entremêlement. L'insertion des paroles de personnalités politiques apparaissant dans la bande dessinée proviennent soit de l'évocation d'un personnage politique entre Mahmoud et l'auteur de la bande dessinée, soit de la volonté de Maximilien Le Roy seul. En effet, si la citation de Nelson Mandela provient d'une allusion à la personnalité par Mahmoud lors de leurs discussions, les paroles du sous-commandant Marcos constituent un pur ajout de Maximilien Le Roy. De plus, on remarque qu'il y a une certaine littérarité dans le fait citationnel qui ne figurerait pas dans un témoignage oral. L'abondance de citations semble provenir du domaine de l'écrit. Enfin, grâce à l'éclairage apporté par Maximilien Le Roy nous avons découvert que la voix off proposée dans *Faire le mur* provenait non seulement des paroles de Mahmoud, mais également de celles d'Audrey. Or, aucune des conversations entre Maximilien Le Roy et Audrey ne figure telle quelle dans la bande dessinée. A aucun moment, le narrateur ne laisse la parole à cette jeune femme. On note encore ici la volonté de ne pas s'attarder sur le fait que ces paroles ont été recueillies. Or un intermédiaire est intervenu, a modifié les paroles et les a transcrites pour la bande dessinée.

La bande dessinée de reportage s'attache à restituer au plus près la réalité des faits. Cependant, la reconstitution fidèle du réel n'est pas possible. Il y a toujours une reconstruction du réel vécu. Dans le cas de la réception d'un témoignage, le récepteur intervient plus ou moins lors de la retranscription des paroles. Dans *Faire le mur*, aucun critère d'authenticité n'est proposé. Nous ne possédons pas d'informations sur

---

<sup>112</sup>Pierre BEYLOT, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, Coll. « Cinéma », 2005, p. 25.

le déroulement du récit et des entretiens. Les conditions d'énonciation du témoignage ne sont pas présentées.

Pourtant, tout nous pousse à penser que le témoignage de Mahmoud a été modifié. Nous passons par exemple d'un témoignage oral à une retranscription écrite qui ne mentionne jamais aucune trace d'oralité. Il semble alors qu'il ne s'agisse pas d'interviews enregistrées, mais de la mise par écrit des conversations qui se sont déroulées dans le camp d'Aïda. Nous ne sommes pas ici dans une retranscription standard d'entretiens oraux. L'ensemble des paroles de Mahmoud est réécrit. La bande dessinée reste une appropriation des paroles de Mahmoud et ne donne pas à lire le réel. Elle constitue une fictionnalisation du témoignage du Palestinien. Notons en effet que *Faire le mur* a été réalisé après que Maximilien a assisté aux événements narrés dans la bande dessinée. L'idée d'en faire une bande dessinée n'est née qu'à la fin du séjour de l'auteur. Ceci explique alors que les paroles rapportées ne le soient pas fidèlement et que l'on ne soit pas dans la retranscription d'interviews. La bande dessinée se base sur des souvenirs récents. Ce sont les impressions qui en ressortent qui sont la matière de *Faire le mur*.

Ainsi, Maximilien Le Roy s'écarte de la bande dessinée de reportage telle qu'elle est perçue actuellement. Dans cette dernière « *l'idée est de se représenter pour que le lecteur ne puisse plus oublier qu'entre lui et ce qu'il lit sévit un individu qui a tout organisé.* »<sup>113</sup>. Il s'agit d'exacerber la présence de l'intermédiaire entre ce qui est lu et la réalité des faits. Or Maximilien s'approprie les paroles du témoin et les réorganise sans le signaler. Il n'affirme pas clairement sa position. Pourtant, malgré l'absence physique d'un reporter dans la bande dessinée, la présence de l'intermédiaire est effective. Il semble alors que *Faire le mur* effectue tout de même les premiers pas vers la prise de conscience d'une irréductible distance entre la représentation du réel et le réel. *Faire le mur* serait alors une histoire sur le mur, constituant un discours à sens référentiel, mais qui n'est pas le monde. *Faire le mur* est une bande dessinée qui parle du monde, mais la prise en charge totale du réel est impossible.

---

<sup>113</sup> Etienne DAVODEAU, cité par BERTHOU Benoît, « Rural ! Face au réel » in *du9*, [en ligne], 2011, [www.du9.org/Rural-face-au-reel](http://www.du9.org/Rural-face-au-reel).

Affirmer son rôle d'intermédiaire et donner à voir des images les plus vraies possibles n'est pas incompatible. *Faire le mur* est « l'histoire d'un Palestinien ». Or, celle-ci est racontée. Bien que la bande dessinée de Maximilien Le Roy parle du monde, bien qu'elle ne soit pas le réel, elle demeure un regard sur le réel. Faire une bande dessinée de reportage consiste alors à transmettre ce regard.

La bande dessinée est fondamentalement liée au réel. Dans l'œuvre de Maximilien Le Roy, de nombreuses cases sont en réalité des photographies<sup>114</sup>. Néanmoins, *Faire le mur* constitue un regard sur le monde puisque ces dernières sont dessinées et plus ou moins modifiées. Les cases sont entre la narration et la monstration. C'est le dessin qui permet d'inclure dans la narration. Le dessin permet une continuité avec les cases précédentes et suivantes. La photographie, au contraire, a tendance à suspendre la narration et incite à s'arrêter sur la case. Cette dernière permet alors de s'attarder sur le rapport avec l'extradiégétique.

Dans *Faire le mur*, les dessins, accompagnés du texte off, tendent à ne plus être narratifs. Et pour cause : ils proviennent de photographies. Afin de s'éloigner de la monstration caractéristique des photographies et pour être inclus dans la narration, ils sont redessinés, recadrés et colorés dans les tons du récit. Nous sommes au cœur de la tension entre montrer et raconter, « entre une description productrice de référentialité et la narration nécessaire à la transmission de l'expérience et de l'événement »<sup>115</sup>. Néanmoins, Maximilien Le Roy tente de dépasser cette tension en accentuant les traces de référentialité.

*Faire le mur*, sans conduire au réel, parvient à le rendre présent. Au travers de divers éléments textuels et paratextuels, la bande dessinée se rattache au réel par les citations.

---

<sup>114</sup> Voir ci-contre.

<sup>115</sup> Julien ORSELLI, Philippe SOHET, *Reportage d'images / Images du reportage, Image and narrative*, [en ligne], op. cit., [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusicb\\_advertising/orselli.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusicb_advertising/orselli.htm).

Tout d'abord, la bande dessinée de Maximilien Le Roy se rattache à la réalité grâce aux collages d'éléments réels. Nous pouvons alors interpréter l'insertion de documents provenant du réel, les photos par exemple, comme la « reconnaissance en dehors [...] de l'écrivain de l'écriture d'une réalité objective »<sup>116</sup>. Le collage de ces documents ferait entrer la bande dessinée « dans une sorte de mimésis généralisée, où tout aurait le même degré de réalité ou d'irréalité »<sup>117</sup>. Ainsi, l'insertion de la photographie très peu modifiée du grand-frère de Mahmoud dilue les frontières entre l'intérieur et l'extérieur de la diégèse. Le collage de documents réels tire la bande dessinée vers le réel.

De plus, on remarque le désir de l'auteur d'apporter systématiquement une preuve à ce qui est avancé dans la bande dessinée. L'ensemble de la thèse proposée est soutenu au moyen d'éléments extérieurs à la diégèse. Maximilien Le Roy convoque en effet de grandes personnalités ou propose des cartes au sein de la bande dessinée, mais il s'appuie également sur tout l'appareil paratextuel. Le travail de l'auteur est par ailleurs légitimé grâce au paratexte où s'expriment les voix de Simone Bitton (dans la préface) et d'Alain Greish (dans une interview présentée en fin d'ouvrage). L'intervention de ces derniers atteste de la justesse de l'œuvre. De plus, la présence de la bibliographie indique que la thèse avancée n'est pas l'œuvre de sa propre réflexion : elle s'appuie sur plusieurs essais. La thèse soutenue est valide dans le réel. Enfin, l'album photo ainsi que le reportage de Maxence Emery sont insérés comme gages de la référentialité. Le fait d'avoir accès à l'album photo justifie l'existence réelle du Palestinien. Il a une famille, des parents, des frères et sœurs et a été un enfant. Les photographies sont garantes de l'ancrage dans le réel de l'histoire de Mahmoud. L'histoire qui vient d'être lue, la présence du mur, de ses graffiti et la vie des Palestiniens sont attestées par les photographies.

Dans *Faire le mur*, l'auteur cherche plus à rattacher la diégèse au réel qu'à désigner l'impossible prise en charge de la réalité par la bande dessinée. Maximilien Le Roy, en tant que reporter, tente de rapporter fidèlement son regard. Pour cela, le reporter s'appuyant sur l'écriture textuelle seule utilise abondamment les

---

<sup>116</sup>Louis ARAGON, *Les Collages*, Paris, Hermann, coll. « Savoirs », 1965, p. 115.

<sup>117</sup>Tiphaine SAMOYAUULT, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, op.cit., p. 80.

descriptions. L'article permet alors au lecteur de reconstruire la situation telle que le journaliste l'a vue, entendue et ressentie et contribue ainsi à ce que lui aussi, à son tour puisse ressentir les événements et l'atmosphère qui régnait. L'utilisation de la bande dessinée pour réaliser le reportage semble alors une opportunité dans la mesure où ce média a la possibilité de donner à voir et à entendre au moyen de l'association du texte et de l'image et, par conséquent, des différentes focalisations proposées par des rapports texte-image.

Envisageons ainsi la bande dessinée comme la retranscription directe du témoignage de Mahmoud. Nous remarquons alors que le média « bande dessinée » permet une fidélité que ne permet l'article de journal. La bande dessinée de Maximilien Le Roy s'appuie sur le témoignage de Mahmoud. Ce témoignage relève donc essentiellement de la parole. Or, la bande dessinée, elle, comprend texte et image. Nous observons alors, que chacun d'eux se met au service de la représentation du témoignage. Ainsi, les mots proposés dans la bande dessinée proviennent des paroles prononcées par Mahmoud lors de sa rencontre avec Maximilien Le Roy, mais le dessin cite également les paroles. Ce qui passe au travers des paroles du Palestinien peut être retranscrit par l'image. L'image a plus la possibilité d'insister sur des traits de visage ou sur un paysage que le texte. Ainsi, les cases peuvent présenter à de nombreuses reprises un même paysage sans que cela pèse dans la narration. L'insistance semble plus fluide. Joe Sacco dit à ce sujet : « *un journaliste va écrire dans un article : Les rues de Gaza sont très boueuses. Mais combien de fois peut-il l'écrire ? Alors que moi, je peux les montrer en permanence à l'arrière-plan, et elles collent à l'esprit du lecteur comme elles ont collé à mes chaussures.* »<sup>118</sup>. L'image permet alors d'augmenter les possibilités de retranscription, elle prend en charge des éléments qui seraient difficilement rapportés par le texte seul. Par exemple, l'image participe de l'ancrage factuel et peut alors

---

<sup>118</sup>Cité par Julien ORSELLI, Philippe SOHET, *Reportage d'images / Images du reportage, Image and narrative*, 2005, [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusicb\\_advertising/orselli.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusicb_advertising/orselli.htm).

nous montrer ce mur au cœur du sujet de la bande dessinée. Celui-ci apparaît alors sur plusieurs pages. Les représentations multiples du mur insistent sur le poids qu'il représente pour les Palestiniens. Sous forme de barbelés ou de béton, il est très présent. De la même façon, c'est l'image qui introduit les énoncés présents sur le mur. Leur représentation est inévitable, puisqu'ils constituent des réalités incontournables. Ce sont eux qui produisent une illusion référentielle. Représenter le mur avec ces messages permet d'ancrer *Faire le mur* dans la réalité de la séparation entre Israël et la Palestine. La bande dessinée serait donc la retranscription textuelle et iconographique du témoignage de Mahmoud.

L'association du texte et de l'image permet ainsi un apport d'informations plus dense. L'image libère le texte qui peut ainsi insister sur d'autres aspects et inversement. Cependant, malgré un ancrage factuel, elle ne conduit pas au réel. *Faire le mur* reste un discours qui parle du mur et de ses conséquences. Alors que les images montrent matériellement le mur et ce qui est écrit dessus, la voix off parle sur le mur, représentatif du conflit entre Israël et la Palestine. Texte et image se mettent au service d'un discours autour du mur. Néanmoins, l'auteur de *Faire le mur* ne se contente pas de rattacher au réel, mais cherche à avoir une emprise sur ce dernier. *Faire le mur* propose un moyen de résistance différent de la lutte armée et constitue lui-même un outil de contestation à l'enfermement.

La bande dessinée de Maximilien Le Roy met en scène le mur et, par là même, une autre forme de lutte. D'une part, la bande dessinée montre la vie avec le mur et la manière dont il est possible de résister à l'enfermement provoqué par sa construction. D'autre part, représenter le mur c'est le donner à voir comme une surface d'expression et plus particulièrement comme le support d'une contestation.

*Faire le mur* montre que résister c'est aussi parvenir à vivre avec ce mur, à dépasser l'enfermement imposé. Mahmoud s'intéresse aux femmes, tombe amoureux, subit des déceptions. En l'absence d'armes, résister, c'est vivre avec ce mur. Il s'agit de lutter comme le montre la photographie de deux boxeurs affichée sur le mur. La contestation prend place sur ce dernier, les Palestiniens se l'approprient. Ils reconquièrent un espace. Le mur offre un espace public qui n'est perverti ni par

le politique ni par les médias. Il peut alors diffuser un point de vue autre. Le mur est un lieu où l'expression est vraie. Il permet aux gens de s'exprimer, de témoigner. Le « mur raconte, exhorte, explique et console »<sup>119</sup>.

On retrouve ainsi sur le mur plusieurs messages textuels et/ou iconographiques. Ils sont l'œuvre des Palestiniens, mais également des étrangers venus dans le camp d'Aïda. Les messages sont tout d'abord des témoignages des gens qui côtoient ce mur. Ces derniers expriment leur point de vue, contredisent les discours des médias notamment avec l'écriture de messages tel que « Sharon, Bush, Blair, terrorist ». Le discours officiel est ici inversé. Le dessin de la femme accompagnée de l'énoncé « I am not a terrorist » est également une réaction à la tendance des médias à considérer toute personne arabe comme un terroriste. Le mur est le contrepoint aux versions officielles.

Les messages dénoncent et donnent à lire le désir de liberté. Les messages désignent deux adversaires : Israël et les gouvernements occidentaux, notamment les USA et l'Angleterre. Les messages politiques leur sont directement adressés comme dans les énoncés suivants « Hey USA : Stop paying for this fucking occupation » ou « Israël-have become the evil you deplored ». Nous notons que l'ensemble des messages est en anglais. Ces derniers sont donc adressés au plus grand nombre, Palestiniens ou étrangers.

Par ailleurs, l'anonymat permet une plus grande liberté d'expression. Il est tout de même possible de séparer les énoncés en deux catégories. Ceux qui proviennent des Palestiniens et ceux qui sont écrits par des étrangers de passage dans le camp. Les énoncés présents sur le mur peuvent donc apparaître non seulement comme des messages politiques, mais également comme des manifestations d'empathie. Le mur recueille le soutien de ceux qui sont passés devant et qui ont vu. Les messages des étrangers se présentent sous formes de graffiti, mais prennent également la forme de *street art*. On relève par exemple, à la page 16, la présence du mur recouvert des photographies de JR. Ces photographies ont pour origine l'exposition illégale de 2007, *Face2face*, où l'artiste présentait des photographies d'Israéliens et de Palestiniens collées face à face, de part et d'autre du mur. JR a

---

<sup>119</sup> OUANES Danièle, *Chroniques de Ramallah*, Paris, l'Harmattan, 2003, p. 35.

tenté de faire se rencontrer Israéliens et Palestiniens. Marco, parti avec JR afin de réaliser *Face2face*, s'exprime en ces termes : « Nous voulons qu'enfin, chacun rie et réfléchisse en voyant le portrait de l'autre et son propre portrait. Dans un contexte sensible, il faut être clair. Nous sommes en faveur d'une solution dans laquelle deux Etats, Israël et la Palestine, vivraient en paix à l'intérieur de frontières sûres et internationalement reconnues ». Le mur véhicule des messages d'humanité. Bien que, physiquement, il annihile la liberté des Palestiniens, il est approprié par les riverains et devient un support pour un art urbain qui rend la vie plus agréable. La relation au mur est double : le mur est honteux, il est une atteinte à la liberté, mais il est investi comme moyen d'expression par les Palestiniens et les défenseurs des droits de l'homme. Le mur s'avère être le support des opinions, de leurs souffrances et de leur désirs. Il est un « espace d'expression aux anonymes, aux sans-voix de la couverture médiatique »<sup>120</sup>. La surface écrite du mur en apprend beaucoup sur les souffrances et les craintes d'un peuple. L'énoncé « Welcome to Aida Camp-1948... » révèle l'absence d'avenir que ressentent les habitants du camp.

Le mur met ainsi en scène le désir de sa suppression et de façon générale un désir de liberté. Les camps sont perçus comme des ghettos, des prisons dont il faut s'évader. Les cases de la bande dessinée, comme celles de la planche 18<sup>121</sup> ou les photographies de Maxence Emery figurant dans le dossier paratextuel représentent le désir d'une autre vie. L'occupation est mise en scène à travers les réclamations textuelles comme « stop paying for this fucking occupation » ou « Free Palestine », mais également par les pochoirs et notamment celui de l'artiste Banksy représentant un soldat fouillé par une petite fille. Les messages présents sur le mur dénotent une distance de leurs énonciateurs par rapport au sujet traité. Le pochoir détourne une image banale de fouille pour en créer une nouvelle où les rôles sont inversés : c'est le soldat qui est fouillé. Le fait que ce soit une enfant qui établisse la fouille rend l'acte plus désinvolte et lui ôte son caractère inquiétant. De plus, le fait qu'un soldat se

---

<sup>120</sup> Julien ORSELLI, Philippe SOHET, *Reportage d'images / Images du reportage, Image and narrative, op. cit.*,

[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusicb\\_advertising/orselli.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusicb_advertising/orselli.htm).

<sup>121</sup> Voir ci-contre.

fasse fouillé par une enfant lui retire de l'autorité. En faisant sourire, l'inversion de la situation et la présence d'une enfant sont une contestation efficace au pouvoir armé et un message de paix, souhaitant que le conflit ne soit finalement plus qu'un jeu. En effet, de façon générale, les messages donnés à voir dans *Faire le mur* ne véhiculent pas de haine. Ils dénoncent le rôle des USA, l'enfermement, la systématique catégorisation des Palestiniens comme terroriste sous prétexte du port du voile ou de la barbe, mais le peuple israélien n'est pas visé. La dénonciation est dirigée contre le processus de ghettoïsation et d'annexion des territoires, mais pas contre une nation. De plus, ces messages font le plus souvent sourire ou sont aussi remarqués pour la recherche esthétique de leurs auteurs. La contestation présente sur ce support est pacifique. Elle parvient à traiter le problème avec distance et c'est de cet écart entre la réalité et les différents messages que naît la force de la contestation écrite.

Les différentes manifestations écrites apparaissent comme la possibilité de dire une autre vérité. Le mur est une forme de résistance qui encourage à se battre pour la liberté. Lire, écrire, dessiner sur le mur c'est déjà résister.

Témoigner est un acte important de résistance. Pour Maximilien Le Roy, témoigner c'est apporter une autre vision de la situation, c'est donner à réfléchir.

*Faire le mur* se présente comme un autre support capable de laisser la parole « aux sans-voix de la couverture médiatique » et ainsi proposer une vision non officielle de la réalité des camps palestiniens. Le témoignage de Maximilien Le Roy se mêle à celui de Mahmoud et à ceux inscrits sur le mur pour créer « un antidote à l'info officielle » afin que « le lecteur découvre la réalité vécue, l'envers du décor institutionnel »<sup>122</sup>.

Dès lors, laisser parler des gens, c'est leur donner une existence. Les clichés sont alors ébranlés par la réalité humaine. Représenter Mahmoud et lui laisser la parole contribuent à construire son existence. Il est un homme : il aime, il mange, il a une famille, il souffre, a été un enfant et pourtant il est palestinien. *Faire le mur* fait

---

<sup>122</sup>*Ibid.*,

[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusicb\\_advertising/orselli.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusicb_advertising/orselli.htm).

se confronter les clichés plaqués sur les habitants de Cisjordanie et la réalité de ce qui a été vécu par le reporter. Celui-ci a en effet rencontré des hommes qui ne correspondent pas à l'image véhiculée par les médias officiels. La bande dessinée de Maximilien Le Roy dénonce les extrémismes et se refuse à généraliser. Elle s'efforce de détruire les étiquettes collées sur les peuples. Elle présente ainsi des Palestiniens contre le terrorisme et des Israéliens qui ne haïssent pas les Palestiniens. La bande dessinée apporte alors un message humain qui prône un recul par rapport aux questions de territoire. Il ne faut pas oublier que chacun des acteurs de cette lutte est un homme. Il est évident que les religions pratiquées par chacun des deux peuples sont différentes. Mais justement, la religion doit amener à autre chose qu'à la guerre. A preuve, la citation suivante : « l'encre de l'érudit est plus sacrée que le sang du martyr »<sup>123</sup>.

Ainsi, il semble que pour l'auteur de *Faire le mur*, lutter soit avant tout ouvrir les yeux au monde et pousser les gens à comprendre en sortant des clichés véhiculés par les médias. La présence d'une bibliographie, phénomène peu courant dans les bandes dessinées, participe de cette démarche. De plus, il est important de souligner que le média utilisé a une importance. Parler d'événements sérieux en bande dessinée est un choix stratégique. En effet, pour de nombreuses personnes la bande dessinée reste un genre lié au divertissement. Ecrire *Faire le mur* en bande dessinée, c'est amener les gens à lire un ouvrage sur le conflit israélo-palestinien. Ces derniers, pensant que le média est facile à lire et que sa lecture divertit vont accepter de se plonger dans un sujet grave.<sup>124</sup> Le rôle de la bande dessinée est alors de leur donner envie de s'intéresser plus en profondeur aux problèmes soulevés.

Bénéficiant de l'attraction d'un grand public pour ce média, Maximilien Le Roy parle de l'Histoire. C'est au travers du prisme d'un individu que ce dernier va traiter le sujet plus vaste de l'occupation israélienne. La bande dessinée alterne entre un discours s'appuyant sur l'Histoire et des anecdotes de la vie de Mahmoud. L'histoire présentée dans *Faire le mur* va dire autre chose que ce qui est présenté

---

<sup>123</sup> Maximilien Le Roy, *Faire le mur*, *op.cit.*, p. 48.

<sup>124</sup> JOE SACCO, cité par Mark DANIELS, *La BD s'en va t-en guerre*, Paris, Arte éditions, coll. « Univers BD », 2010.

dans les autres médias. Ici, très peu d'évènements spectaculaires, l'histoire est faite de détails et d'anecdotes.

D'une part, le narrateur mentionne les évènements marquants de sa vie : la confiscation de ses terres, la mort de son cousin, le suicide de son frère, les agressions verbales des soldats israéliens ou encore la révolte des Palestiniens qui jettent des pierres. Tous ces évènements se produisent chaque jour mais les médias n'en parlent pas et préfèrent s'intéresser à des faits plus conséquents. La mort d'un Palestinien est devenue ordinaire et la vie des Palestiniens au contact des Israéliens ne préoccupe pas la télévision.

D'autre part, l'œuvre de Maximilien Le Roy donne à lire l'histoire d'un Palestinien qui s'éprend d'une Française. La bande dessinée montre comment on tombe amoureux ou comment se construit une vie de famille dans un camp palestinien. *Faire le mur* se révèle donc être un reportage sur la vie d'un Palestinien, mais également sur les différentes formes de résistance. La bande dessinée de Maximilien Le Roy met en effet en scène un jeune homme qui résiste non seulement à l'occupation, mais également à la tentation du terrorisme. Elle donne donc à réfléchir sur les alternatives à la violence. Ainsi, à l'image du mur, la bande dessinée de Maximilien le Roy est un outil de résistance. *Faire le mur* donne à voir comment le témoignage artistique peut être une arme contre l'occupation.

*Faire le mur* fonctionne comme le mur. Le support est différent, mais tous deux laissent la parole, offre la possibilité de témoigner. Néanmoins, le témoignage constitué par *Faire le mur* sera entendu en France, en Espagne et en Italie. Ce livre est une arme qui n'est pour l'instant efficace que dans ces trois pays. Le mur et le livre n'ont pas la même portée ni exactement la même fonction. Le mur s'adresse avant tout aux habitants de Cisjordanie. Il leur apporte un moyen d'expression ainsi qu'une consolation grâce aux messages de soutien qui y figurent et à l'amélioration de leur quotidien par la présence d'art urbain. Le récit dessiné, lui, n'a pas de retours directs pour les habitants. Le livre est efficace comme arme par sa diffusion. Le but de Maximilien Le Roy est ainsi que le lecteur affirme « je ne connaissais rien à l'histoire de la Palestine, ça me semble beaucoup plus clair à présent, je vais

poursuivre par moi-même des recherches »<sup>125</sup>. C'est à partir du moment où le lecteur parvient à cette volonté de s'investir davantage que la bande dessinée remplit son rôle.

Ainsi, les deux bandes dessinées se rapprochent sur un point. Des signes graphiques, mots ou dessins atténuent le sentiment d'enfermement. Mahmoud et Tout seul parviennent à se créer un autre monde par les mots ou les dessins. Ils s'écartent de la réalité concrète et adopte une distance qui leur permet finalement d'avoir une nouvelle relation avec leur enfermement. Alors que Tout seul crée des images mentales à partir du dictionnaire, Mahmoud semble doté d'une culture qui lui permettrait d'avoir accès à un ailleurs physiquement inaccessible. Néanmoins, l'accès à l'extérieur du mur est également possible avec les graffiti. En effet, le mur est un espace complexe qui enferme en même temps qu'il pallie à cet enfermement. Nous remarquons particulièrement les dessins qui représentent des stratégies d'évasion comme à la page 18<sup>126</sup> de *Faire le mur*. Recouvert de graffiti, de pochoirs et de photographies, le mur convoque un ailleurs. Chaque énoncé rappelle qu'il existe un monde en dehors. Les énoncés véhiculent alors l'existence d'autres lieux. L'emploi de différentes langues et l'inscription de noms de pays rappellent le monde extérieur. Néanmoins, le trajet vers l'extérieur est courbe et ramène toujours à la situation d'enclavement de la Cisjordanie. De même, si les articles de dictionnaire sont la base de création d'un autre monde, ce dernier ne se révèle pas viable et ramène le protagoniste à sa condition. La différence entre Mahmoud et Tout seul est alors la possibilité du prisonnier du phare d'en sortir alors que l'enfermement du Palestinien est forcé. Face à ces différences, les réactions sont dissemblables. Pour Tout seul, l'accès au monde est impossible du haut de son phare. Il jette alors le dictionnaire à la mer. Pour Mahmoud, les mots et les dessins restent la seule possibilité de ne pas céder à son emprisonnement. Il accepte sans hésitation la proposition de Maximilien Le Roy d'utiliser son expérience comme matière pour sa bande dessinée.

---

<sup>125</sup> Interview de Maximilien Le Roy, voir annexes.

<sup>126</sup> Voir le verso de la page 99.

## Conclusion

Les citations sont au cœur de nos deux œuvres. Étudier *Tout seul* ou *Faire le mur* ne peut se faire sans les prendre en compte. Celles-ci constituent en effet un outil et un ressort de la diégèse. Les citations acquièrent une grande ampleur du fait de leur insertion dans une bande dessinée. Celle-ci possède un fonctionnement similaire à celui de la citation et exacerbe ainsi les caractéristiques de cette dernière. Les deux aspects de la citation s'expriment donc parfaitement au sein de ce média. Rappelons en effet que la citation est un objet double, à la fois déplacement d'un texte vers un autre et marque de l'hétérogénéité dans un texte.

Tout d'abord, la citation et la case de bande dessinée se situent toutes deux en déséquilibre entre un axe horizontal et vertical. Cette similitude permet à la citation de convoquer la situation d'énonciation initiale et son énonciateur lorsque la case se fait tableau. Néanmoins, l'intégration de la citation dans le nouveau contexte est permise par l'insertion de la citation dans la double page et son interaction continue avec le péri-champ.

De plus, la bande dessinée permet d'étudier en parallèle citation textuelle et citation iconographique. L'étude de la citation dans ce média nous a fait prendre conscience de l'importance du cadre pour la reconnaissance des citations, mais également pour leur intégration. En effet, si le cadre sert à délimiter des non-grammaticalités, il permet de les insérer grâce au « montage ». Les fragments autres sont alors associés et agencés dans le corps du texte afin de créer une cohérence et une continuité dans l'œuvre. La citation, parfaitement intégrée dans la dynamique de la bande dessinée, est soumise aux règles narratologiques du média. Nous avons alors remarqué que la place des citations n'est pas anodine et contribue à augmenter les effets d'attente, accroître des effets de contraste ou à persuader. L'emplacement des citations et leur inscription dans des rapports texte-image constituent un outil majeur dans la narration des deux œuvres étudiées.

Cependant, les deux œuvres ne font pas la même utilisation des citations. Dans *Tout seul*, elles sont le ressort principal de la diégèse qui progresse par boucles

successives conduisant de la définition du dictionnaire à la représentation mentale correspondante puis, de nouveau, de l'imagination à la découverte d'un autre article. Elles sont à la base d'un monde imaginaire où les référents naissent de l'entrelacement entre les éléments imaginés et les référents préalablement connus. Les citations, dans la bande dessinée de Chabouté, posent donc la question du rapport entre les représentations du monde, que ce soit les articles de dictionnaire ou les photographies, et le réel. Or cette question est liée avec l'objet citation puisque la bande dessinée de Maximilien Le Roy, malgré tous les éléments qui la séparent de l'œuvre de Chabouté, la traite à son tour. *Faire le mur* traite en effet du langage comme le témoigne le titre. Ce dernier peut en effet être considéré sous deux aspects correspondant au figement et au défigement de l'expression « faire le mur ». L'œuvre de Maximilien Le Roy est saturée de citations. Elles sont utilisées comme outils de persuasion afin de montrer au lecteur la force des mots et des images. Citer les paroles d'autrui, c'est montrer de quelle manière le langage peut devenir une arme puissante, et cela tant pour les Palestiniens que pour les Israéliens. Ces derniers s'appuient déjà sur une manipulation médiatique permettant diriger l'opinion publique en leur faveur. Les signes peuvent en effet se dissocier de leur référent et être appropriés par les médias. Il n'y a alors plus de coïncidences entre le mot et la chose et la perception des référents s'en trouve affectée. La plupart des occidentaux en arrivent à penser que « palestinien », « barbe », « voile » renvoient sans aucun doute au « terroriste ». La bande dessinée de Maximilien Le Roy propose alors de défaire ces raccourcis et de réinvestir le langage afin d'apporter un autre point de vue. *Faire le mur* insiste sur l'importance de témoigner et d'apporter une parole différente de celle véhiculée par les pouvoirs politiques ou les médias. La bande dessinée de reportage rapporte ainsi le discours de Mahmoud et un regard différent sur la construction du mur. *Faire le mur* apporte une vision fidèle de la situation telle qu'elle a été perçue par Maximilien Le Roy.

Les deux bandes dessinées nous ont ainsi permis d'observer l'implication de la citation à l'intérieur de la diégèse et de mettre en relation les caractéristiques narratives de la citation et les sujets abordés dans les œuvres. *Tout seul* et *Faire le mur* reposent essentiellement sur la citation. Bien que les sujets traités diffèrent, les mêmes problématiques sont en jeu. L'enfermement et la question de l'accès au réel à

partir du langage dominant les deux œuvres. La citation semble alors le meilleur outil narratif capable de prendre en charge de telles questions. Par son fonctionnement, la citation a la capacité de sortir d'un univers clos et de renvoyer à un ailleurs. Les deux bandes dessinées n'arrivent pourtant pas à la même conclusion. L'une affirme une impossible prise en charge du réel par les représentations du monde du dictionnaire ou des photographies et préconise le contact direct avec le monde. L'autre dénonce également cette opacité du langage, mais propose un témoignage comme autre point de vue afin de contrer la manipulation à l'initiative des pouvoirs politiques et des médias. Si la représentation du réel est profondément subjective elle constitue une arme efficace capable de modifier les référents.

## Annexe 1

Interview Maximilien Le Roy par Komikazen Festival, Italie, 2010.

**Maximilien, tous tes livres semblent être inspirés de voyages ou d'expériences vécues. Est-ce que tu peux nous parler de ton rapport avec le voyage et ce que cela représente pour toi ?**

Il y a deux choses qui s'interpénètrent, en fait : d'une part, je voyage au maximum de mes possibilités par envie et besoin. J'aime ce que Cendrars a appelé « bourlinguer ». Sac à dos et godasses, et on est parti pour découvrir et apprendre des pays et des cultures singulières et inconnues. Et de ces voyages peuvent naître des récits et des projets. C'est le cas le *Faire le Mur* par exemple. Je m'étais rendu en Palestine pour des motivations qu'on dirait politiques, et de cette expérience est née ce bouquin. A l'inverse, il m'arrive régulièrement d'avoir en amont un projet précis, et de partir en voyage pour mener les repérages nécessaires à sa réalisation. Je suis parti faire un petit tour en Europe pour travailler sur Nietzsche, à l'est des États-Unis pour Thoreau ou bien au Vietnam pour une histoire évoquant la décolonisation de l'Indochine. Prochainement, je vais me rendre en Russie pour un reportage dessiné lié à un poète russe. Et mille autres projets qui devraient me conduire à droite à gauche. C'est quelque chose de grisant, qui me permet d'allier le plaisir du voyage à celui d'écrire ou de dessiner.

**Un autre élément qui t'est cher est sûrement le récit. Tu mélanges l'histoire d'un personnage avec la vie d'un peuple entier, d'une nation. Comment naît ton inspiration et comment la gères-tu ? La bibliographie publiée à la fin de *Faire le Mur* suggère que tu fais un grand travail de recherche.**

C'est mon axe pour tout mon travail : partir d'un individu pour broser un contexte collectif. Je ne me verrais pas parler d'un pays ou d'une situation sociale ou politique de façon globale et anonyme. Je respecte le côté fresque mais ce n'est pas ce qui, comme méthode de travail, me convient. D'autant que je ne me sens pas légitime, souvent, pour le faire. Je ne suis pas historien, ni spécialiste politique. De fait, prendre l'individu comme levier me paraît plus opportun. C'était, par exemple, le cas

sur le bouquin *Hosni*. Je n'aurais jamais pu traiter du phénomène de l'exclusion et de la rue, de façon large. Je n'aurais pas été à ma place, je crois, si je l'avais fait. Mais partir d'une rencontre avec un homme qui est passé par ces expériences et, via le livre, en assurer le relais ; voilà qui me semblait à ma portée. C'est la même chose pour *Faire le Mur*. Mon inspiration vient presque toujours, comme tu le soulignes, de lectures. J'y consacre sans doute autant de temps qu'au dessin ou à l'écriture à proprement parler. Par plaisir, d'une part, car je ne peux pas imaginer passer une journée sans avoir découvert de nouvelles choses. Et par nécessité, de l'autre. Quand on touche des sujets un peu complexes, au sens d'historiques ou de politiques, mieux vaut être armé pour éviter de dire des conneries. C'est très banal en fait, et valable pour chaque profession. J'imagine mal un cordonnier ne pas maîtriser les fondamentaux du travail du cuir. Et en guise de remerciements ou d'hommages, comme on voudra, je tiens à préciser les livres qui m'ont aidé à structurer celui que j'ai réalisé. Et si ça peut donner des pistes à quelques curieux, pourquoi pas ?

**Dans *Faire le Mur*, tu adoptes un style de récit qui nous rappelle les auteurs comme Art Spiegelman (*Maus*) et Joe Sacco (*Palestine*). Ces auteurs ont pratiquement créé un genre en ce qui concerne cette manière de raconter, à travers la bande dessinée. Quels sont les similarités et les différences entre leurs œuvres et les tiennes ?**

D'ordinaire, on me parle systématiquement de Sacco et Squarzoni, ce qui ne me gêne d'ailleurs pas, puisque j'apprécie leur travail. Je pense surtout que nous sommes très peu nombreux sur le terrain de la bd dite politisée, donc tout conduit inévitablement au recouplement. Sacco a une écriture graphique beaucoup plus dense que la mienne, plus touffue. Spiegelman, plus symbolique. Je serais sans doute plus proche du premier, bien qu'il ne soit pas pour moi une influence que je revendiquerais. Il a également pris le parti de se mettre en scène lui-même, tout comme Squarzoni, ce qui est très bien du reste, mais ce n'est pas ma démarche pour l'instant.

***Faire le Mur, est-il basé sur une expérience réelle ? Si oui, est-il basé sur ton expérience ou sur l'expérience de gens que tu as rencontrés en Palestine ?***

Je m'étais rendu en Palestine une première fois en 2008, dans le cadre d'un atelier de dessins, au sein d'un centre culturel dans un camp de réfugiés palestiniens. J'y avais fait la connaissance de Mahmoud, devenu par la suite un ami. L'histoire racontée est celle qu'il vivait à cette époque. J'étais donc aux premières loges, et j'ai décidé de la retranscrire par la suite.

***Qu'est-ce que tu retiens de cette expérience ?***

Tellement de choses qu'il me serait difficile de faire un bilan en quelques mots. Si on se concentre sur la rencontre avec ce jeune homme, disons qu'il m'a impressionné d'un point de vue moral. Une sorte de hauteur d'esprit, de noblesse très sage, une absence totale de ressentiment. Quelque chose de très digne, avec un grand sens de l'honneur. Pas l'honneur crétin du coq teigneux, mais l'honneur du gars debout qui, face à la violence de la situation dans laquelle il vit, estime qu'il ne doit pas être dans la pitié ou la charité, mais dans des rapports de justice, et qu'il entend volontiers partager avec des gens qui n'ont pas les mêmes origines ou religions que lui. Tout en récusant la haine. Et j'ai pu constater, en Cisjordanie au moins, cette dignité de façon assez étendue. Je me souviens d'une petite anecdote qui illustre assez bien ça. Il faut noter que j'y étais dans des conditions privilégiées de part mon statut d'européen, vis-à-vis de l'occupant, donc je peux circuler beaucoup plus facilement que les Palestiniens, sur leur propre terre. J'attendais à un checkpoint, et un tourniquet à bestiaux faisait passer les gens par trois. Il se bloque toujours avant le quatrième, et il se trouvait que c'était moi, à ce moment. Sans réfléchir, énervé, je donne un coup avec ma main dans le portique. Et un vieux monsieur coiffé d'un keffieh derrière moi me lance un regard amusé, l'air de dire « et dis-toi que tu n'es là que de passage, et tu t'emportes déjà pour une formalité quotidienne. » C'est formateur.

**Les livres comme le tien exposent des témoignages réels et importants que les médias de masse ne racontent pas. Ton engagement est journalistique mais aussi politique. Aujourd'hui, qu'est-ce signifie pour toi l'engagement politique ?**

Parfois, on me demande pourquoi je ne m'essaie pas à d'autres registres, à des choses « plus cool », ou « moins chiantes », c'est selon ! J'ai remarqué qu'on ne demande jamais à un auteur de ces choses « cool » quand il passera au politique, mais passons. C'est assez simple : j'ai une approche de l'art qui s'inscrit dans le réel, et plus spécifiquement dans le réel politique. Politique au sens grec : les affaires de la cité. C'est très large, et ça rejoint tout un tas de domaines très variés. Et ça peut revêtir, pour se cantonner au support livre, les formes du reportage au journalisme, en passant par le témoignage ou le romanesque, la philosophie ou la poésie. L'art pour l'art, l'esthétique pure, je ne comprends pas, en fait. Pareillement avec les récits égotistes et quotidiens, les univers petit-bourgeois, etc. Si on veut me déprimer radicalement, sans blaguer, il faut me mettre devant des blogs ou des livres appelés « girly » ! Ce n'est pas quelque chose que j'ai échafaudé, c'est naturellement qu'il me semble qu'une production artistique - en tout cas me concernant en tant qu'auteur, car, autrement, je peux aimer en lecteur ou spectateur des propositions totalement apolitiques -, doit avoir une charpente réelle, et puisse contribuer à la diffusion de choses qui me semblent essentielles (projet de société ou proposition existentielle). J'aime assez Sartre là-dessus, sur le lien qu'il avait fait entre l'art et la pensée, et l'engagement militant ou politique. Sans partager d'ailleurs tous ses combats, mais en tant que connexion entre les deux, il est emblématique de ça. Plus proche du dessin, prenons Gauguin : peintre et ardent défenseur de la cause indigène aux Marquises. Ou, j'en parlais avant, Thoreau : poète, philosophe et militant pour l'abolition de l'esclavage. Et je pourrais en citer mille. Du coup, à l'échelle sans portée qui est la mienne, ça peut m'inspirer. On l'aura compris : absolument pas sur le terrain de la comparaison vaniteuse, mais ça me sert de repères, de balises, pour tâcher de tracer ce dont tu parles. Le bouquin *Gaza, un pavé dans la mer*, je pensais à *Guernica* de Picasso au départ. Tout le monde connaît l'histoire : les forces fascistes pilonnaient la ville républicaine, et Picasso a fait dans la foulée sa fresque. Quand Gaza est bombardé, je me demande comment, collectivement pour le coup, on pourrait agir avec les outils artistiques que l'on a. Et de là vient l'idée de faire un livre à chaud. Et,

effectivement, ce ne sont pas, en général, des sujets repris en chœur par les médias et les pouvoirs dominants. Raison de plus pour tenter la brèche, en se disant que, par une très lente mais néanmoins certaine propagation, ça pourra finir par produire quelques effets. Bon, ça, c'est les jours optimistes. Le reste du temps, on se demande souvent pourquoi on s'emmerde la vie avec ça, et on se dit qu'on ferait mieux de faire des histoires moins sujettes à polémiques !

**Souvent la bande dessinée est associée au pur amusement. Par contre, il y a un autre type d'œuvres qui évoquent les récits de l'actualité. Où te positionnes-tu dans cette gamme ?**

C'est quelque chose de très pesant ça, la réduction de la bande dessinée au divertissement, au côté adolescent attardé. Je crois qu'on aura beau faire tout ce qu'on peut pour extraire ce médium de son image infantile qu'elle restera gravée dans l'imaginaire collectif. Cela dit, c'est une responsabilité partagée. Le marché est parasité de productions débiles léger et commerciales, et c'est un choix éditorial que certains assument : la bande dessinée est faite pour divertir ceux qui n'aiment pas lire. Et si l'on ne met pas en avant d'autres possibilités de narrations ou de récits, c'est certain que ça n'a pas de grandes chances d'évoluer. Cela dit, pour être juste, ça bouge un peu depuis quelques années. Donc, évidemment, je me placerai dans la seconde. En ajoutant que je n'ai pas de mépris en soi pour l'entertainment, comme disent les Américains, ou l'amusement. Il y a des choses intéressantes sur ce terrain-là, et je ne rêve pas d'un monde dirigé par le sérieux universitaire. Mais qu'on n'indexe pas, en revanche, la bande dessinée au rang de loisir inoffensif. Cela dit, je crois qu'il faut poser les gants, le match est perdu d'avance, sur ce terrain. Je vais d'ailleurs me diriger vers d'autres supports, voir un peu ce qu'il en est ailleurs.

**Dans *Faire le Mur*, tu utilises deux styles différents: ton propre style et le style de ton personnage. Aussi, tu alternes des séquences en couleur avec d'autres en noir et blanc... Est-ce que tu peux nous parler de ton style graphique?**

Les parties dessinées par mon personnage ont été réalisées par la dessinatrice Maya Mihindou. Quant à moi, j'ai joué entre une bichromie sepia et des pages en noir et blanc pour les flashbacks. J'ai été amené à penser que l'épure, en dessin comme en

couleur, est ce qui sert au mieux le propos. Il n'est pas nécessaire de s'encombrer d'artifices baroques ou de démonstrations techniques, pour ce genre d'histoires. J'imagine qu'on dira le style réaliste, avec, j'espère, un parti-pris visuel un peu nerveux qui évite l'écueil du réalisme franco-belge vieille école. Mais j'aimerais dessiner de façon moins réaliste ; mais j'ai des blocages, devant une planche. Autant, en croquis libre, je peux arriver à déstructurer facilement ce trait, pour aboutir à des choses moins classiques ; autant, devant la planche, je retrouve ce côté un peu pénible du fignotage. J'aime, en bande dessinée, des personnes comme Gipi, Cailleaux, Baudoin ou Christophe Gauthier. Des dessins plus lâchés, moins cloisonnés à la représentation réaliste.

**Si nous comparons ton style graphique avec le style graphique de Maya Mihindou, nous remarquons que le tien est net et bien défini, alors que le sien est très chaotique. Ce dernier nous rappelle les dessins des enfants qui sont victimes de violence. Y-a-t-il un rapport avec cette idée? Voulez-vous souligner l'aspect psychologique de ses dessins?**

J'avais dit à Maya, outre que je tenais bien sûr à ce qu'elle injecte son univers et sa patte : pense à Basquiat. Et il a effectivement ce côté enfantin. Comme certains Picasso, Klee ou Miro. J'aime beaucoup les dessins d'enfants. Ils ont une énergie qu'on est incapable de retrouver quand on a appris les bases techniques du dessin académique. Et même si l'idée n'était pas d'évoquer ce dont tu parles, le lien peut se faire, par l'entremise de Basquiat, de part sa violence et sa vitalité graphique. Et, on y revient, je lui avais aussi parlé de *Guernica*. Je souhaitais une rupture nette entre les deux styles. Et j'aimais bien l'idée de raconter la scène la plus violente du bouquin, la destruction de sa ferme et le massacre de ses animaux, par ce dessin de type enfantin. Je voulais éviter la carte du pathétique, et le contraste me paraissait renforcer l'absurdité sans nom de l'évènement, sans avoir recours au déploiement réaliste du sang et des cadavres.

Questions soumises à Maximilien Le Roy par Nadège ROCHE à propos de *Faire le mur*.

**A quoi correspond l'histoire ?**

Je m'étais rendu une première fois en Palestine en 2008, et j'y avais rencontré Mahmoud, jeune Palestinien épicier et dessinateur dans le camp de réfugiés d'Aïda. Nous sommes devenus amis. Entre temps, il a fait la connaissance de cette jeune Française, et a vécu ce qui est raconté dans le livre.

**La visite de Mahmoud chez sa sœur par exemple vous est-elle racontée par Mahmoud ? Les paysages, l'intérieur de l'habitation vous ont-ils été décrits ?**

J'étais présent tout le temps de cette histoire. Il s'est rendu, seul, de l'autre côté du mur, et m'a effectivement raconté ensuite ce qui s'y était passé. J'avais des photos extérieures et intérieures de la maison.

**Qu'est ce qui relève de ce que vous avez vu/ de ce qui vous a été raconté ?**

Toute la partie hors du camp relève du raconté (par Mahmoud ou Audrey - ce n'est pas son vrai nom, du reste).

**La création d'images provient-elle de repérages ou Mahmoud a-t-il décrit/dessiné les lieux en même temps qu'il racontait ? Quelle est la part d'invention dans l'image ?**

Je me suis basé sur son récit et les détails qu'il m'a donnés (notamment pour la clôture franchie, etc.). Mais mon intention était avant tout de retranscrire l'ambiance générale, sans avoir nécessairement le besoin de tout restituer de la façon la plus exacte qui soit. J'ai donc imaginé, à partir de repérages que j'ai moi-même pu faire, certains endroits.

**Est-ce que la bande dessinée est chronologiquement fidèle à votre expérience ?**

Oui.

**Les évènements relatés (en dehors des réminiscences) se sont-ils déroulés pendant votre séjour ? Quelle était votre place, y avez-vous assisté ou bien est-ce basé sur des paroles ?**

J'y étais, effectivement. Comme je voyageais à travers la Cisjordanie, je n'étais pas toute la journée au camp, mais j'y revenais chaque soir et nous discussions de nos journées respectives. J'ai donc suivi de près, sans pour autant l'accompagner, son escapade amoureuse ainsi que son arrestation (j'étais à Aïda quand il a été relâché).

**S'agit-il de retranscriptions des paroles de Mahmoud ? Dans quelle mesure êtes-vous intervenu dans la rédaction ? Qu'avez-vous réorganisé ?**

Tout ceci est né de nos discussions spontanées. Il m'a raconté sa vie de la manière la plus naturelle qui soit. Il m'arrivait, une fois rentré dans ma chambre, de prendre quelques notes, mais j'ai majoritairement tout reconstitué de mémoire, une fois rentré en France. Mahmoud n'a donc rien écrit ni pensé en terme de scénario. Il m'a laissé carte blanche, à partir du matériau que j'avais. Il faut savoir que nous ne nous parlions qu'en anglais. Donc ses mots dans le livre ne sont pas les siens, réellement. Tout en restant fidèle à son propos général (et même si je ne partageais pas certains éléments, comme la religiosité), il m'a fallu écrire l'ensemble des textes.

**De qui provient l'idée d'écrire cette bande dessinée ? Est-ce un projet à deux ? Quel est le rôle de Mahmoud dans sa création ?**

L'idée m'est venue au fil du temps, en pensant que son parcours individuel était représentatif d'une situation collective et politique. Je lui ai demandé s'il acceptait l'idée que je m'empare de sa vie pour en faire un livre, il m'a dit qu'il l'était sans la moindre hésitation, et n'est jamais intervenu dans la création du livre en question.

**Les citations de la voix off du sous-commandant Marcos ou de Nelson Mandela par exemple étaient-elles dans le discours de Mahmoud ?**

Il m'avait parlé de Nelson Mandela comme d'un exemple de réconciliation politique. Marcos est un ajout personnel. Il y a des choses qui sont nées de nos discussions, et que j'ai ajoutées en réalisant l'album.

**Pourquoi ne pas vous être mis en scène aux côtés de Mahmoud ?**

Je ne voyais pas l'intérêt de me représenter. D'autant que je tenais à servir de relais, de courroie de transmission. Je voulais que ça soit l'histoire d'un Palestinien, pas celle d'un Français se rendant en Palestine.

**Il me semble que tu reprends la photographie de Nick Ut ainsi que le tableau *Guernica*, les deux sont retravaillés. D'autres cases proviennent-elles également de photographies ?**

Page 19 >> L'Affiche rouge

La double-page 20-21 ne sont que des photos d'archives

Page 35 >> des photos de presse

Page 36 >> Une photo de Guantanamo

Page 37 >> la femme mordue par le chien provient d'une vidéo palestinienne

Pages 38-39-40-41 >> des images de presse aussi, et d'archives (Mandela, Nixon, les Allemands à Paris, etc.), et la case avec les deux drapeaux US / Israël vient d'une affiche

Page 42 - 43 >> Idem. Toutes les images existent.

Page 58 >> les quatre sont des images reprises d'archives

p60>> idem pour les Juifs dans le camp

**Que penses-tu de l'inclusion de photographies ? Pour toi, quelle différence existe entre la photographie et le dessin effectué à partir d'une photographie ?**

C'est un procédé qu'utilise souvent le dessinateur de Bd Philippe Squarozoni. La grosse différence est que ça permet de raccrocher le lecteur au réel de manière

beaucoup plus immédiate et frontale, une photo - à condition d'en mettre peu. C'est ce que j'ai fait pour le frère de Mahmoud par exemple.

**Y a-t-il des dessins de Mahmoud qui figurent dans la bande dessinée ? Si oui, pourquoi n'avoir pas utilisé ses dessins ?**

Aucun. Maya Mihindou a dessiné tous "ses" dessins.

Pour diverses raisons, dont techniques : Mahmoud n'a pas de scanner, et il aurait été très compliqué de lui demander de faire et refaire des choses à distance. Le dessin de la page final est, en revanche, un vrai dessin d'un enfant Palestinien.

**Pourquoi avoir fait appel à Maya Mihindou et ne pas avoir dessiné toi-même les pages du cahier de Mahmoud ?**

Je souhaitais une vraie rupture graphique. Un style un peu enfantin, à la Basquiat-Picasso. Je ne m'en sentais pas capable (j'ai un dessin surtout réaliste) et j'imaginai très bien le trait de Maya s'en charger.

**Tu dis avoir réécrit les paroles de Mahmoud mais pourquoi ne les avoir pas seulement traduites ? Pourquoi mélanger vos voix ?**

Parce que je n'avais, d'une part, aucunes bases textuelles précises, vu que j'avais tout mémorisé. Donc je ne disposais pas de formulations de Mahmoud prêtes à l'emploi. D'autre part, j'aime écrire donc ça m'était agréable d'imaginer une narration à la première personne. Pour passer des mois à dessiner un personnage, il faut quelque part se l'approprier un peu. Tout ça s'est fait très naturellement, à vrai dire.

**Pourquoi les citations de Brecht et Maïakovski en paratexte ?**

Ce sont deux artistes que j'aime beaucoup, qui m'inspirent, et dont la sensibilité enflammée correspondait très bien à celle de Mahmoud, dans le cadre précis de cette histoire. Et je ne voulais pas mettre en page de garde des références politiques, puisqu'elles sont déjà très présentes dans le livre.

### **Dans quelles langues est publié *Faire le mur* ?**

Je ne suis pas ça de près mais, il me semble, que des traductions espagnoles et italiennes sont en cours. Ce qui a posé des "soucis" avec le titre, le jeu de mot ne passant pas nos frontières.

### **Qui a lu la bande dessinée en Israël/ Palestine ? Quelles ont été les réactions ?**

J'imagine personne, n'étant traduite ni en anglais, hébreu ou arabe.

### **Qu'est ce que vous attendez du lecteur ? Pourquoi avoir écrit *Faire le mur* ?**

J'ai toujours le même axe : partir d'une trajectoire individuelle pour relayer un contexte politique (contemporain ou historique). J'ai la possibilité de faire des livres, donc de transmettre collectivement, alors il me semble logique d'en faire ce genre d'usage. De déterrer des moments historiques ou des personnages qu'on aurait oubliés et qui sont toujours pertinents pour notre actualité, de proposer un autre angle de lecture que celui qui est traditionnellement propagé, etc. Si je ne peux évidemment pas provoquer de réactions à grande échelle, que j'essaie au moins de diffuser, à échelle réduite, ce qui me paraît important d'être défendu. Mais prêcher des convertis déjà conscientisés politiquement ne m'intéresse pas. J'espère que des lecteurs non-avertis sur ces sujets, voire à priori récalcitrants à de la bd qui ne soit pas que "divertissante", se pencheront avec, sinon intérêt, curiosité sur ce genre de récits. Les retours qui me plaisent le plus sont toujours ceux de type : "je ne connaissais rien à l'histoire de la Palestine, ça me semble beaucoup plus clair à présent, je vais poursuivre par moi-même des recherches". *Faire le Mur* est donc né de cette volonté de proposer un autre discours, incarné par une personne réelle, que celui qui sévit dans les cercles politiques en poste.

### **Quelle réalité peut-on dire en BD ?**

La réalité, comme l'objectivité, sont des notions biaisées. Quelle est la réalité d'Hiroshima, si l'on est un civil japonais ou le pilote du bombardier ? Si l'on aborde la politique, il ne faut pas hésiter à assumer la prise de position et la partialité. Et de

revendiquer une position critique. Je ne crois pas du tout à la neutralité et au 50/50 prétendument impartial. Chaque commentateur traite un sujet avec une grille de lecture et d'analyse, de façon plus ou moins consciente. Autant avoir la sincérité de dire de quel axe on parle et on part. Cela ne signifie pas avoir une lecture propagandiste ou mensongère. "Le goût de la vérité n'empêche pas de prendre partie", disait Camus.

## Bibliographie

### Œuvres étudiées :

CHABOUTE, *Tout seul*, Paris, Vents d'Ouest, 2008, 368p. .

LE ROY Maximilien, *Faire le mur*, Paris, Casterman, 2010, 96 p. .

### Documents internet :

#### Sur CHABOUTE :

FNAC, « Interview CHABOUTE festival Angoulême 2008 » in *youtube*, disponible à l'adresse : <http://www.youtube.com/watch?v=GFwcJI3GlyE>. .

FNAC, « Interview CHABOUTE festival Angoulême 2009 » in *youtube*, disponible à l'adresse : <http://www.youtube.com/watch?v=vzsVIC-Oun8>. .

CONTE Pierre, « Christophe Chabouté, scénariste et illustrateur de BD français » in *Evene*, disponible à l'adresse : [www.evene.fr/.../christophe-chaboute-25577.php](http://www.evene.fr/.../christophe-chaboute-25577.php).

.

#### Sur Maximilien LE ROY :

BRY Dominique, « *Faire le mur* » in *mediapart*, 2010, disponible à l'adresse [www.mediapart.fr/vote/node/80258?.../faire-le-mur](http://www.mediapart.fr/vote/node/80258?.../faire-le-mur). .

LE ROY Maximilien, *maxleroy.blogspot*, disponible à l'adresse [maxleroy.blogspot.com](http://maxleroy.blogspot.com). .

LE ROY Maximilien, *Maximilien Le Roy*, disponible à l'adresse : [maxleroy.fr](http://maxleroy.fr). .

## **Les dictionnaires :**

DUBOIS, Jean, « Pourquoi les dictionnaires » in Julia KRISTEVA, Josette REY-DEBOVEE et Donna Jean UMIKER, eds, *Essais de sémiotique*, La Haye, Mouton, 1971, 639p. .

KOSKAS Eliane, KREMIN Helgard, *La dénomination*, Paris, Larousse, 1984, 127p. .

LIZOTTE Aline, *L'art de la définition*, Paris, Parole et silence : Presses universitaires de l'IPC, 2007, 205p. .

PETIT Gérard, *La dénomination : approches lexicologique et terminologique*, Belgique, Gérard Petit Editeur, 2010, 716p. .

GUILBERT Louis, « Dictionnaire et linguistique : essai de typologie des dictionnaires monolingue français contemporain » in *Persee*, Paris, Langue française, n°2, 1969, 29p. .

PRUVOST Jean, *Les dictionnaires français : outils d'une langue et d'une culture*, Paris, Ophrys, Coll. « L'essentiel français », 2006, 199p. .

## **Le rapport réel fiction :**

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure de l'art littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480p. .

DOSTOÏEVSKI Fedor Mikhaïlovitch, *Les Carnets du sous-sol*, Paris, Actes sud, Coll. « Babel », 1992, 192p. .

HUGO Victor, Préface de *Cromwell* in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1963.

PLATON, *La République*, Paris, Flammarion, Coll. « Philosophie », 2002, 801p. .

SARTRE Jean Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1995, 210p. .

## **Le conflit israélo-palestinien :**

### **Livres :**

GRESH Alain, *Israël, Palestine, vérités sur un conflit*, Paris, Hachette Littératures, Coll. « Pluriel », 2010, 279p. .

LE MONDE, *Israël-Palestine : Une terre, du sang, des larmes*, Paris, Librio, Coll. « Librio Document », 2003, 125p. .

### **Bande dessinée :**

SACCO Joe, *Gaza 1956, en marge de l'histoire*, Paris, Futuropolis, 2010, 424p. .

### **Films :**

HEDAYA Keren, *Jaffa, Rezo film*, 2009, 01h45min. .

SULEIMAN Elia, *Le Temps qu'il reste*, Le Pacte, 2009, 01h45min. .

BITTON Simone, *Rachel*, Colombes, Les Films du Paradoxe, prod. Ciné-Sud Promotion, 2009, 100min. .

BITTON Simone, *Mur*, Colombes, Les Films du Paradoxe, prod. Ciné-Sud Promotion, 2004, 01h40min. .

### **La citation :**

CHAMBAT-HOUILLON, *Droit de citer*, Paris, Breal, 2004, 128p. .

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou Le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414p. .

BEYLOT Pierre, *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Champs visuels », 2005, 202p. .

FOURNIER Edouard, *L'esprit des autres*, E. Dentu, 1861, 374 p. .

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, Coll. « Points Essais », 1992, 573p. .

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1972, 285p. .

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 2002, (1987), 426p. .

PEPELARD Marie Dominique, WALL Anthony, *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, 256p. .

ROUGE Bertrand, *Montages/collages: actes du second Colloque du Cicada*, Pau, Publications de l'université de Pau, coll. « Rhétorique des arts II », 1991, 168 p. .

### **L'intertextualité :**

ARRIVE Michel, in Laurent JENNY, « Stratégie de la forme », in *Poétique*, n°27, 1976. BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488p. BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, 366p. .

BARTHES Roland, « Théorie du texte » in *Encyclopaedia universalis*, 1974.

RABEAU Sophie, *L'intertextualité*, Flammarion, Coll. «Corpus Littérature », 2002, 254p. .

SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, Coll. « Université », 2001, 128p. .

KRISTEVA Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, 320p.

LEONI-FIGINI Margherita, « Roland Barthes » in *Parcours pédagogique pour les enseignants*, Centre Pompidou, 2002.

MAINGUENEAU Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976, 191p. .

## **L'autonymie et la connotation autonymique :**

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Institut Pierre Larousse, 1995, 869p. .

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, *Parler des mots: le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, 383p. .

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, *Le fait autonymique : langage, langue, discours-quelques repères*, in [www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/.../authierrel.pdf](http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/.../authierrel.pdf).

CHARLENT Marie-Thérèse, « L'autonymie dans le discours direct » in [www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/.../charlentmt.pdf](http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/.../charlentmt.pdf).

REY-DEBOVE Josette, *Le métalangage : étude du discours sur le langage*, Paris, Armand Colin, 1978, 400p. .

REY-DEBOVE Josette, « Le métalangage dans le langage parlé », *Recherches sur le français parlé* 5, G.A.R.S., U. de Provence, 1983.

## **Le discours direct :**

JACOB L., « Discours rapporté et intonation : illusion ou réalité de la polyphonie ? », *Études de linguistique appliquées*, 66, 1987.

LOPEZ MUNOZ Juan Manuel, Sophie Marnette, Laurence Rosier, *Le discours rapporté dans tous ses états : actes du colloque international*, Paris, l'Harmattan, 2004, 664p. .

MAINGUENEAU Dominique, *L'énonciation en linguistique française : embrayeurs, temps, discours rapporté*, Paris, Hachette Supérieur, 1991, 127p. .

ROSIER Laurence, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Paris, Duculot, 1999, 325p. .

ROSIER Laurence, « *Le discours rapporté en français*, Paris, Éditions Ophrys, 2008, 147p. .

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, 243p. .

## **Le rôle du lecteur :**

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, 278p. .

GOULEMOT Jean-Marie, « De la lecture comme production de sens » in *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot-Rivages, 1985, 336p. .

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305p. .

JENNY Laurent « la stratégie de la forme » in *Poétique*, n°27, 1976.

MALRAUX André, *L'homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, 330p. .

## **Les rapports texte-image :**

BEGUIN-VERBRUGGE Annette, *Images en textes images du texte, dispositifs graphiques et communication écrite*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, 313p. .

LEIRIS Michel, *Glossaire j'y serre mes gloses*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Critiques littéraires », 1939, 222 p. .

McCLOUD Scott, *L'art invisible*, Etats-Unis, Delcourt Production, 1993, 232p. .

## **Ouvrages sur la bande dessinée :**

DANIELS Mark, *La BD s'en va en guerre*, Paris, arte éditions, coll. « Univers BD », 2009, 100min.

EISNER Will, *La bande dessinée, art séquentiel*, Vertige Graphic, 1996, 157p.

FRESNAULT-DERUELLE Pierre, « Du linéaire au tabulaire » in *Communications*24, *la bande dessinée et son discours*, Paris, Ed. du Seuil, 1976, 252p.

FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *Récits et discours par la bande*, Hachette, 1977.

FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *Poétiques de la bande dessinée*, Paris, L'Harmattan, 2007, 244p.

GASCA Luis, GUBERN Roman, *El discurso del comic*, Espagne, Catedra, signo e imagen, 1994, 709p.

GROENSTEEN, Thierry, « La narration comme supplément » in *Bande dessinée, récit et modernité*, actes du colloque de Cerisy, Futuropolis, 1988, 173p.

GROENSTEEN, Thierry, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Ed. de l'An 2, 2006, 208p.

MORGAN, Harry, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Ed. de l'An 2, 2003, 400p.

PEETERS, Benoît, *L'aventure des images, de la bande dessinée au multimédia*, Autrement, coll. « Mutations », 1996, 185p.

PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Flammarion, coll. « Champs », 2005, 194p.

PEETERS, Benoît, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Hermann, coll. « Savoirs sur l'art », 1994, 245p.

### **Documents internet sur la bande dessinée :**

TURGEON David, "Paratexte et bande dessinée" in *Dossiers*, du9, 2008.

BERGERET Alix, *bdtheque*, disponible à l'adresse : [www.bdtheque.com](http://www.bdtheque.com).

## **Bandes dessinées :**

CHABOUTE

CHABOUTE, *Construire un feu*, Paris, Vents d'ouest, Coll. « Equinoxe », 2007, 62p.

CHABOUTE, *Fables amères De tout petits riens*, Paris, Vents d'Ouest, Coll. « Intégra », 2010, 98p. .

CHABOUTE, *Zoé*, Paris, Vents d'Ouest, Coll. « Intégra », 1999, 120p. .

CHABOUTE, *La Bête* , Vents d'Ouest, Paris, Coll. « Intégra », 2002, 120p.

CHABOUTE, *Un Ilot de bonheur*, Suisse, Paquet, 2001, 120p.

CHABOUTE, *Henri Désiré Landru*, Paris, Vents d'Ouest Coll. « Intégra », 2006, 138p. .

CHABOUTE, *Quelques jours d'été* , Suisse, Paquet, Coll. « Carte de Visite », 1998,

CHABOUTE, *Pleine Lune*, Paris, Vents d'Ouest, Coll. « Intégra », 2000, 113p. .

CHABOUTE, *Sorcières*, La Sentinelle, Le Téméraire, Coll. « Golem », 1998, 60p. .

CHABOUTE, *Terre-Neuvas*, Paris, Vents d'Ouest, Coll. « Intégra », 2009, 120p. .

CHABOUTE, *Paroles de Verdun, 21 février 1916 - 18 décembre 1916*, Toulon, Soleil Productions, 2007, 117p. .

MAXIMILIEN LE ROY

MAXIMILIEN LE ROY, *Hosni*, Paris, La boîte à bulles, 2009, 63p. .

MAXIMILIEN LE ROY, dir. , *Gaza, Décembre 2008 - Janvier 2009 : un pavé dans la mer*, Paris, La boîte à bulles, 2009, 320p. .

MAXIMILIEN LE ROY, *Les Chemins de traverse*, Paris, La boîte à bulles, 2010, 63p. .

MAXIMILIEN LE ROY, *Nietzsche*, Paris, Le Lombard, 2010, 130p. .

MAXIMILIEN LE ROY, *Lever l'encre*, Paris, Grands Arbres, 2010. .

### **Dictionnaires et encyclopédies :**

LAROUSSE, *Dictionnaire de français Compact*, Paris, Larousse, 2005, 1478p. .

ROBERT, Paul, *Le nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, 2949p. .

QUEMADA Bernard, *Trésor de la langue française*, Paris, Gallimard, 1988, 1450p. .

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, 1107p. .

*Encyclopaedia universalis*, Encyclopædia Universalis S.A., 2009.