

Dr Salah FAÏD : université de M'Sila – Algérie
faidsalah@yahoo.fr



L'expression à l'intérieur des BD :
Procédé artistique et/ou processus cognitif

The expression inside the comics:
Artistic process and / or cognitive process



Date d'acceptation / تاريخ القبول	Date de réception / تاريخ الاستقبال
18.02.2019	18.02.2019

ملخص

إن القصص المصورة، كونها ذلك النوع الخاص الذي يحتوي على عوامل فنية وتواصلية، شكلت ولا تزال تشكل محورا ذو أهمية بالغة من طرف العديد من الدراسات، خاصة تلك المتعلقة بالتدريس / التعلم، حيث أن تعليم هذه الآداة أثبت وجوده بشكل واسع. ويرجع هذا الوضع إلى خصوصية العناصر المكونة للشرائط المصورة من خلال تفعيل المكونات الأساسية للصورة والنص، على حد سواء، في شكل مضبوط متناغم مما جعل من هذه الوسيلة جزءا لا يتجزأ. فلا يفوت على القارئ ملاحظة فائدة تلك المكونات وأثرها على الفهم؛ ففي علاقة تكاملية تسمح للقراء بالاستيلاء التام على الإطار السردى، ويفضل قوتها شبه البيولوجية، فإن الرسم في القصص المصورة يقدم للمصممين وللقراء البعد الفني الذي تنقله كتب هذا النمط، مع مراعاة تمكين القارئ من الفهم السليم والسلس للنص.

الكلمات المفتاحية

الشريط المصور، فن ، كلمات ، تعبير، فقاعات، فهم، إدراك.

Abstract

Comics, being this particular genre that has both artistic and communicative factors, have been of great interest to many studies, especially those related to teaching / learning, where the teaching of this tool has make proof. This state of affairs is due to the relational specificity

of the elements that make up the comic strips; consubstantial elements, image and text are found, both, in a harmonious tuning fork making this tool an inseparable whole. Suddenly, the utility of one for the other, and vice versa, is inscribed in a relation of complementarity allowing the readers the complete seizure of the narrative frame; Thanks to its semiological power, drawing in comics offers both designers and readers the artistic dimension that comic books conveyed.

The expression, likewise, is well adjusted in a cognitive assertion that promotes understanding. The present study attempts to discuss this second element, which is the expression, in order to record its representative power within comics, but also to highlight its advantages for comprehension, advantages that arise from the cognitive process.

key words

Comics, art, comics, lyrics, expression, bubbles, comprehension, cognition.

Résumé

Les bandes dessinées, étant ce genre particulier qui dispose de facteurs tant inhérents sur le plan artistique que communicatif, ont largement occupé l'intérêt de beaucoup d'études, notamment celles qui relèvent de l'enseignement / apprentissage où une pédagogisation de cet outil a fait preuve. Cet état de fait est dû à la spécificité relationnelle des éléments qui composent les bandes dessinée ; éléments consubstantiels, image et texte se retrouvent, les deux, dans un diapason harmonieux faisant de cet outil un tout indissociable. Du coup, l'utilité de l'un pour l'autre, et inversement, est inscrite dans une relation de complémentarité permettant aux lecteurs la saisie intégrale de la trame narrative ; de par son pouvoir sémiologique, le dessin dans les BD offre aussi bien aux concepteurs qu'aux lecteurs de priser la dimension artistique que les BD véhiculaient.

L'expression, pareillement, est bien ajustée dans une assertion cognitive favorisant la compréhension. La présente étude tente de discuter ce deuxième élément, qui est l'expression, pour rendre compte de sa force représentative à l'intérieur des bandes dessinées, mais pour mettre aussi en relief ses avantages pour la compréhension, avantages qui découlent du processus cognitif.

Mots-clés

Bandes dessinées, l'art, bédéistes, paroles, expression, bulles, compréhension, cognition.

1. Introduction

On sait bien que l'apport de la psychologie cognitive et des neurosciences pour la lecture était, à partir des années 1970, immense. On sait d'ailleurs que beaucoup de travaux et recherches ont été effectués en ce sens, et qu'ils ont concouru d'une manière très concluante à mieux expliquer la déambulation de la lecture ainsi que le processus de la compréhension pouvant en résulter. On parle, à vrai dire, des différents modèles de compréhension en lecture ; il existe, en effet, des modèles qui émeuvent exclusivement la lecture ordinaire ; autrement dit, des modèles propres au code linguistique (manuel scolaire à titre d'exemple), il existe aussi des modèles relatifs seulement aux dessins et aux images, ce sont des modèles qui concernent le code iconique (les tableaux d'art), mais il existe encore, des modèles qui s'appliquent simultanément aux deux codes, linguistique et iconique, c'est les bandes dessinées).

On doit souligner en premier lieu que chacun de ces trois types de modèles détient ses lois et règles purement distinctives, c'est-à-dire qu'il faut insister sur le fait que les trois sont réellement différents et qu'il n'est pas juste de dire par exemple, que les modèles appartenant au code linguistique dans le premier type sont les mêmes qu'on peut trouver dans le même code linguistique pour le troisième type ; ni de dire, malgré la ressemblance, que les modèles faisant partie du code iconique sont identiques à ceux qu'on va découvrir aussi dans le troisième type. En deuxième lieu, on s'intéresse dans la présente étude aux modèles qui échoient aux deux codes ensemble, c'est-à-dire les bandes dessinées.

2. Paroles pour s'exprimer

En plus du rôle important des dessins dans les bandes dessinées sur le plan de la représentativité artistique, elles constituent un outil d'expression très indispensable au processus de compréhension. Parallèlement, les paroles, elles aussi à titre d'égalité si ce n'est encore plus, forment une mise de fonds primordiale à la compréhension. Par paroles, on entend les ensembles des textes et dialogues contenus dans les cases et dans les bulles dans bandes dessinées.

Il ne faut pas écarter le fait que la transcription des paroles de BD n'a rien de comparé avec la transcription des textes ordinaires que l'on peut retrouver dans un manuel scolaire, à titre d'exemple. La dissimilitude est d'autant plus notable et frappante que dans les

bandes dessinées, on enregistre que l'auteur est simulé d'une certaine liberté. A titre illustratif, les règles d'écriture du code typographique sont le plus souvent un peu plus transgressées par les auteurs de bandes dessinées que les auteurs des manuels scolaires.

Mais nonobstant cela, on ne prétend pas dire avec assurance que si les auteurs de bandes dessinées ont tendance à franchir intentionnellement l'utilisation en vigueur des signes de ponctuation, par exemple, cela semblerait signifier que les bandes dessinées en tant que telles, ne tiennent pas compte de l'âge du lecteur auquel elles seront destinées, car on sait bien que les signes de ponctuation jouent un rôle non moins fatal dans la compréhension, tout comme il est authentifié dans le fameux Traité de la ponctuation française de Jacques de Drillon (Gallimard, 1991).

3. Bulles et techniques expressives

Cependant, ce qui convient plutôt le mieux à discuter visiblement, c'est que lorsqu'il s'agit d'un public débutant dans la lecture de ce genre (petits enfants), le maniement du code typographique se retrouve scrupuleusement encensé et respecté; et on peut même réaffirmer ces propos par le rapprochement de la façon selon laquelle les paroles sont transcrites dans l'exemple de deux vignettes de bandes dessinées (figure 01) et (figure 02) : Les paroles exprimées dans la bulle de la première figure sont destinées à un des lecteurs débutants (petits enfants), tandis que dans la seconde vignette, les paroles exprimées visent un public adulte, expérimenté en lecture.



Figure 01. Paroles destinées à des lecteurs débutants (petits enfants) (01).



Figure 02. Paroles destinées à un Public adulte (02).

En collationnant la façon dont sont représentées les paroles dans les deux références précédentes des figures 01 et 02, on peut discriminer avec transparence l'écart considérable concernant la disposition et l'agencement des paroles dans les deux exemples ; dans la première vignette, le texte accomode d'une grande compréhensibilité due à sa lisibilité : le style et la taille de la police concèdent d'une manière irréprochable pour des lecteurs débutants, la transcription du texte composant ces paroles en cursive va aussi avec, l'ensemble des phrases paraît consciencieusement ponctué et est raisonnablement ventilé et éclairci.

Par contre, sur les trois vignettes de la deuxième image, le texte composant les paroles semble encombré et très condensé de telle sorte que le lecteur se sent de prime abord fatigué : manque d'aération, espacement des caractères à l'intérieur du mot très étroit, les interlignes également, ce qui donne l'impression que les lettres sont collées les unes aux autres ; aussi, l'effet de police est en lettres majuscules pourrait contraindre chez les lecteurs leur habitude de lire des textes écrits avec des lettres en minuscule, dans la plupart des situations.

La comparaison, également, d'un paragraphe coutumier d'un roman comprenant un dialogue dans une bulle de bandes dessinées, conduit le lecteur à pouvoir percevoir que le type de police utilisé, la disposition des mots, l'organisation de ces derniers sur la page, la taille de police choisie, etc. représentent des critères qui, à travers l'architecture du roman même, deviennent intacts, ne changent souvent pas et ne subissent aucune modification formelle ; alors qu'à l'intérieur dans les bandes dessinées, tout à fait au contraire, toute devient pour ce lecteur question de variation, seulement, ceci ne devrait pas faire croire que les bandes dessinées manquent d'organisation.

Ainsi, l'homogénéité pouvant découler de cette variation ne relève essentiellement que du rapport entre le texte et l'image avec laquelle il se retrouve alterné ; d'ailleurs, on doit savoir que les motifs – à titre d'exemple, selon lesquels l'auteur place le texte dans la bulle et ainsi la bulle devant le personnage qui parle – sont très pertinents ; autrement dit, la disposition du texte par rapport au personnage qui le produit et par rapport aussi au lecteur : comme le fait de mettre ou de disposer le texte sur la gauche d'un personnage, sur sa droite, au-dessus de sa tête ou au-dessous ; peut-on comprendre qu'il peut s'agit d'un simple choix démotivé de la part de l'auteur ?

Immédiatement, on peut répondre négativement à la question précédente, et ce à travers les illustrations qui vont suivre. On peut, d'ailleurs, voir nettement que ce choix n'est pas du tout non délibéré, et que dans les bandes dessinées, rien n'est laissé au hasard. Les motifs dont il serait question, en effet, vont être conjointement en corrélation, non seulement avec l'image elle-même, mais aussi et surtout, avec l'intention et la visée déployées par l'auteur afin de capter en premier lieu l'attention du lecteur « figure 03 ».

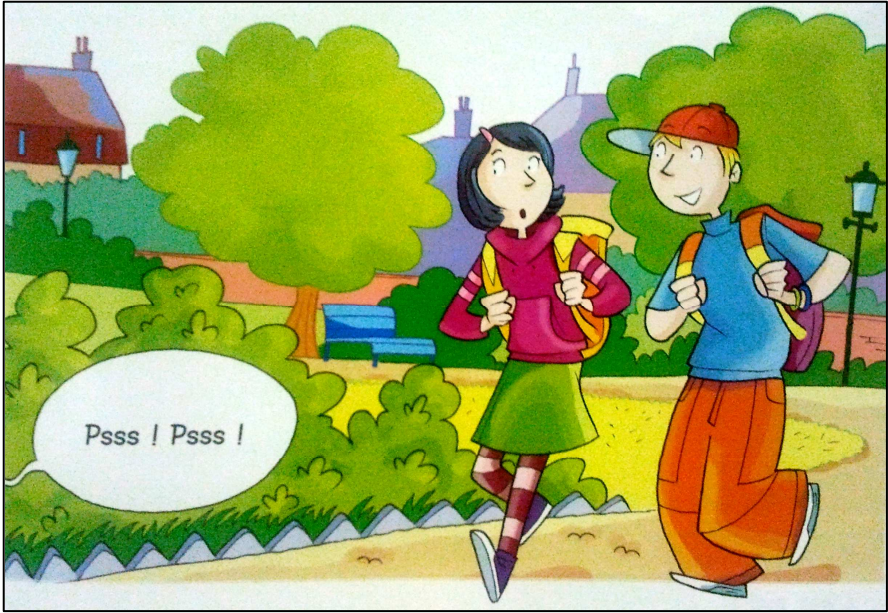


Figure 03. Texte à gauche (03).

4. Emplacement textes/personnages et commentaires

Remarquons, en premier lieu, qu'une telle disposition du texte à droite ou à gauche du personnage est instaurée, voire appropriée, par rapport à la vision de celui qui lit, c'est-à-dire qu'en tant que lecteur, on va dire pour l'exemple de la « figure 03 » que le texte se trouve à gauche, ce qui signifie que les deux personnages, Magali et Nicolas, se retrouvent quant à eux, à droite. Le texte contenu dans la bulle est une sorte d'appel de la part d'un troisième personnage (Jojo, le héros) qui se fait dissimuler sous les herbes ; Magali, étant la première à avoir entendu cet appel, elle tourne sa tête en donnant son oreille vers la direction source de la voix.

On peut facilement, suite à cette disposition, confirmer le fait que l'auteur ait placé le texte à gauche et les deux personnages à droite ne représente plus un facteur arbitraire, et qu'on ne peut, dans cette situation, imaginer le fait que les emplacements soient inversés ; en lisant le texte contenu dans la bulle, le lecteur infère une représentation auditive/verbale qui concerne uniquement le texte (Psss ! Psss !). Quelque soit l'ordre de lecture de l'image, c'est-à-dire

que les yeux du lecteur débutent la lecture de l'image en fixant le centre de cette dernière ou, le plus souvent, elles vont balayer l'image de droite à gauche, cette représentation se trouve renforcée par une autre visuelle/imagée. La représentation finale inférée par le lecteur faisant référence à la compréhension globale en lecture concerne donc les deux représentations : auditive/verbale et visuelle/imagée et ce, suite à une opération de connexion entre les deux représentations que nous développerons plus loin dans la deuxième partie.

Il s'ensuit, d'après ce qu'on vient de commenter, d'ajouter que parfois, l'auteur place volontairement le texte à droite, comme le cas de l'exemple sur la « figure 04 » ; ainsi soit-il, l'auteur pousse dans ce cas le lecteur à passer d'abord par la gauche où il doit, pour notre exemple, balayer la scène et le décor et de terminer ensuite par le texte. On doit souligner que dans cette situation, et pour mieux parler du mécanisme qui infère au processus de compréhension, la scène ou la globalité de l'image suggère des éléments importants à la compréhension et que le texte, ayant été retardé par l'auteur, vient comme supplément d'information afin de compléter cette compréhension.



Figure 04. Texte à droite, *Tif et Tondu* (tome 2) de Will en 1978 (04).

L'emplacement de la parole exprimée dans les bulles, tient donc énormément compte de l'intention de l'auteur (avancer le texte ou le retarder). Cette intention a pour but primordial de garantir, voire même de consolider la compréhension chez le lecteur ; dans la « figure 05 », la succession intacte des quatre bulles dans la même position,

crée une certaine monotonie et ne permet absolument pas de donner de la valeur à l'image : le lecteur connaît préalablement l'architecture de la vignette dans la position (04) car ses yeux sont en quelque sorte automatisés. Mais, si l'auteur cherche à intéresser le lecteur aux images – ce qui offre une variété pouvant rendre les vignettes plus animées et très vives, et peut aussi donner l'envie et le goût de continuer la lecture « figure 06 » – il y a une technique qui consiste à alterner la position de la bulle par rapport à l'image. Dans la figure 108, la position (01) est la plus fréquente dans les bandes dessinées, les positions (01) et (04) incitent le lecteur à lire d'abord le texte, et de passer ensuite aux images (quoique le degré d'obligation de la lecture du texte est plus fort dans la position (01) que dans la position (04)). Les positions (02) et (03) poussent le lecteur à voir d'abord l'image puis à lire le texte (le degré d'obligation de la lecture du texte est aussi plus fort dans la position (03) que dans la position (02)).

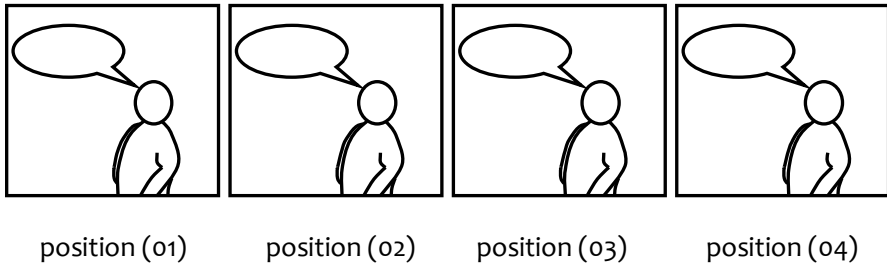


Figure 05. Position du texte intacte.

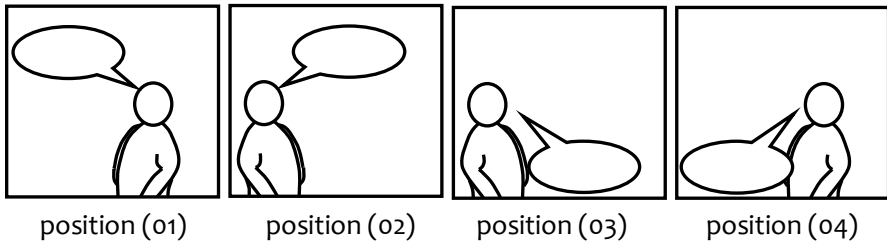


Figure 06. Position du texte varié

5. Conclusion

Dans la présente étude, il a été question de retracer l'utilisation de l'expression à l'intérieur des bandes dessinées ; il faut voir que cette question se retrouve de plus en plus importante si on tente de saisir les

facteurs que mettent en place les bédéistes afin que les techniques relatives au processus de compréhension soient de mieux en mieux inférées.

Cette idée trouve sens et signification dans ce moyen de communication qui relève des bandes dessinées où on a pu voir, selon les quelques exemples qu'on a exposés, que la disposition du texte dans las bande dessinées est aussi une question majeure, et qu'à la base de cette disposition, l'auteur de bandes dessinées permet au lecteur de bien s'approprier les premières lois de compréhension, des lois qui vont conduire une lecture-compréhension des bandes dessinées seine et complète.

Ainsi, on aurait pu en proposer une panoplie d'exemples qui peuvent bien illustrer nos propos en confirmant l'utilité des techniques utilisées dans les bandes dessinées, on s'est seulement limité à quelques exemples pour laisser entendre que la présente étude n'est pas définitivement exhaustive, mai loin de tout critère d'ordre méthodologique, on peu constater visiblement l'apport à la fois cognitif et artistique des techniques bédéistes déployées dans ce sens.

Cognitif parce que l'enjeu est capitalement mis sur le processus de compréhension en premier lieu, car on veut bien que notre lecteur de bandes dessinées se retrouve le plus normalement possible à l'aise en ce qui concerne la lecture-compréhension ; et artistique parce qu'on a vu que la variation au niveau de la disposition du texte expressif vis-à-vis du personnage laisse paraître une richesse écartant toute monotonie dans ce genre, c'est-à-dire que les concepteurs de bandes dessinées recourent, le plus souvent, à cette disposition pour rendre les bandes dessinées accessible quant à leur lecteur-compréhension, et les doter, également, de touches artistiques particulières.

Notes

01. Apicella, M.A & Challier, H. (2007). Jojo. Méthode de français. p. 16. Italie : Tecnostampa.
02. Roger Lécureux et André Chéret (2002). Les fils de Rahan. p. 59. Paris : Lécureux.
03. Apicella, M.A & Challier, op-cit, p. 05.

04. Disponible sur le site : http://jjblain.pagesperso-orange.fr/new_site/apprendr/scene/jouerordre/jouerordre.htm.

Bibliographie

- Amat, D. (1977). « L'image, le signe et la lettre ». Revue Communication et langages. n°35, pp.31-49.
- Apicella, M.A & Challier, H. (2007). Jojo. Cahier d'activités. Italie : Tecnostampa.
- Apicella, M.A & Challier, H. (2007). Jojo. Extrait du Guide Pédagogique. Italie : Tecnostampa.
- Apicella, M.A & Challier, H. (2007). Jojo. Méthode de français. Italie : Tecnostampa.
- Arnheim, R. (1976). La pensée visuelle. France : Flammarion.
- Bardin, L. (1975). « Le texte et l'image ». Revue Communications. n°26, pp.98-112.
- Baron-Carvais, A. (2007). La bande dessinée. Paris : PUF, Coll. Que sais-je ?
- Barthes, R. (1964). « Rhétorique de l'image ». Revue Communications. n°4, pp.40-51.
- Bensalem, A. (2003). « Algérie : Un système éducatif en mouvement ». Revue Le français dans le monde. n° 330, Nov-Déc, pp. 12-13. Paris : CLE International.
- Besse, H. (1974). « Signes iconiques, signes linguistiques ». Revue Langue française. n°24, pp.27-54.
- Bizet, A. (1995). « Image graphique, image langage ». Revue Communication et langages. n°103, pp.102-109.
- Blanc, N. & Brouillet, D. (2003). Mémoire et compréhension : Lire pour comprendre. France : Press Éditions, coll. Psycho.
- Bresson, F. (1981). « Compétence iconique et compétence linguistique ». Revue Communications. n°33, pp.185-196.
- Cèbe, S., Goigoux, R. et Thomazet, S. (2008). Enseigner la compréhension : principes didactiques, exemples de tâches et d'activités.
<http://rased.unblog.fr/files/2008/09/problmecomprehensionlecturecebe.pdf>

- Chante, A. (1996). 99 réponses sur la bande dessinée. France : Réseau CRDP/CDDP du languedoc – Roussillon.
- Cossette, C. (1977). « Image/texte et espace/temps ». Revue Communication et langages. n°34, pp.7-14.
- Faïd S. (2018). BD et processus de compréhension. La question des pratiques en FLE. Beau Bassin : Éditions Universitaires Européennes.
- Montandon, A. (1989). Pour une théorie du verbal et du plastique dans les iconotextes. Actes du colloque tenu à Montpellier. Le verbal et ses rapports avec le non verbal dans la culture contemporaine. pp. 31-41 Montpellier : Université Paul Valéry. Jeanne-Marie Clerc dir.