



Jihočeská univerzita  
v Českých Budějovicích  
University of South Bohemia  
in České Budějovice



**UNIVERSITÉ  
DE LORRAINE**

# **Approche contrastive d'un texte littéraire et de la bande dessinée**

Blanka Fejtková

Parcours SDL et RFFn dans le cadre du double diplôme

2022/2023

Enseignants référents : prof. Driss Ablali et prof. PhDr. Ondřej Pešek, Ph.D.

## **Charte antiplagiat**

J'atteste que le présent mémoire est le fruit de ma réflexion personnelle, et certifie que tout emprunt à un tiers est mentionné comme tel. Je suis consciente que le fait de ne pas citer une source constitue un plagiat. J'ai pris connaissance des sanctions encourues en cas de plagiat.

Le 15 septembre 2023, à Benešov

Blanka Fejtková

## **Remerciement**

Je tiens à exprimer mes remerciements à M Ablili et M Pešek pour avoir supervisé le présent mémoire. Grâce à leurs conseils, à leurs commentaires et à leur supervision, il a été beaucoup plus facile de rédiger ce travail.

Je remercie vivement M Pešek, mon responsable à l'Université de Bohême du Sud à České Budějovice, pour la motivation qu'il m'a donnée pour partir en double diplôme.

Mes remerciements vont également à M Ablali, mon responsable lors de mes études à l'Université de Lorraine. Il m'a accueillie avec plaisir et il m'a guidée tout au long de mes études en France.

Je tiens à remercier, en même temps, ma famille qui m'a supportée au cours de mes études soit à l'Université de Bohême du Sud soit à l'Université de Lorraine et qui m'a motivée pour atteindre mes rêves.

## **Anotace**

Tato diplomová práce se věnuje rozdílům v textových strukturách, v použitých jazykových prostředcích při naraci a způsobu vypravování dvou rozdílných literárních žánrů: románu a komiksu. Oba tyto žánry mají mnoho společného, přesto najdeme jistá specifika, která je od sebe odlišují a tedy charakterizují. V této práci je cílem zjistit do jaké míry a jakým způsobem literární žánry román a komiks ovlivňují textové prostředky a textové struktury během vypravování příběhu, jak se tyto prostředky projevují a od sebe odlišují. Do svého korpusu jsem si vybrala detektivní román z roku 1943 od francouzského spisovatele Léa Maleta, který nese název *120, rue de la Gare* a jeho stejnojmennou adaptaci ve formě komiksu od francouzského ilustrátora Jacquese Tardiho z roku 1988. Cílem této práce je tedy porovnat oba tyto texty v rámci textové lingvistiky, pomocí analýzy určit do jaké míry se textové struktury v rámci koherence a koheze textu projevují, odlišují v obou sémiotických módech a jaké jazykové prostředky jsou použity pro naraci v obou verzích stejnojmenného příběhu.

Práce je rozdělena na dva velké celky. V první, teoretické, části nejprve seznamuji a popisuji termíny jako je román, komiks, příběh a vyprávění. Dále přibližuji svůj vybraný korpus a francouzské autory Léa Maleta a Jacquese Tardiho. Poté se věnuji lingvistickým termínům jakými jsou textová koheze a koherence, narativní struktury, aktuální členění větné, dále pak jednotlivým textovým exponentům. V druhé, analytické, části se zaměřuji na textovou analýzu jednoho vybraného narativního celku, stejného v obou sémiotických verzích, s cílem ukázat, jak se jednotlivé jazykové prostředky v obou žánrech projevují a od sebe odlišují. Celá diplomová práce je psaná ve francouzštině.

## **Klíčová slova**

Román, komiks, příběh, textová struktura, narativní sekvence, koherence a koheze textu, aktuální členění větné, jazykové exponenty

## **Abstract**

This thesis focuses on the differences in the structure of the text, the linguistic devices used in the narration and the method of telling the story between two different literary genres, the novel and the comic book. Both of these genres have much in common, yet we find certain specifics that distinguish them from each other and therefore characterize them. In this thesis, the aim is to find to what extent and in what ways the literary genres of the novel and comics influence textual tools and textual structures during storytelling. For the corpus, a detective novel from 1943 written by the French writer Léo Malet entitled *120, rue de la Gare* and its eponymous adaptation in comic form by the French illustrator Jacques Tardi from 1988 have been chosen. The aim of this work is, therefore, to compare these texts within the framework of textual linguistics. Through the analysis of the textual structures, coherence and cohesion, it will be possible to discover the extent of the differences of the two semiotics modes, as well as how linguistic tools are used to narrate the story. Complementary, the goal is to determine which role the literary genre has within these textual resources.

The thesis is divided into two parts. In the first, theoretical, part the terms such as novel, comic, story and narration are described. Next, the selected corpus and the French authors Léo Malet and Jacques Tardi are presented. Then, the linguistic terms such as textual cohesion and coherence, narrative structures, topic-focus articulation, and individual textual exponents are explained. In the second, analytical, part, the focus is on the textual analysis of one narrative sequence in order to show how the different linguistic tools in the two semiotics genres signal and differentiate themselves from each other. The entire thesis is written in French.

## **Keywords**

Novel, comic, story, narrative sequence, coherence and cohesion of text, topic-focus articulation, language tools

## Table des matières :

1. Introduction.....	7
2. A propos du roman et de la bande dessinée.....	10
2.1. La narration.....	10
2.1.1. La narration dans le roman.....	12
2.1.2. La narration dans la bande dessinée.....	13
2.1.2.1. L'ellipse.....	14
2.1.2.2. Le sommaire.....	15
2.1.2.3. La scène.....	16
2.1.2.4. La pause.....	17
2.2. Le récit.....	18
2.3. Le roman.....	20
2.3.1. Le roman policier.....	20
2.3.2. A propos de Léo Malet.....	21
2.3.3. A propos de Jacques Tardi.....	24
2.3.4. 120, rue de la Gare.....	26
2.4. La bande dessinée.....	27
2.4.1. L'anatomie de la bande dessinée.....	28
2.4.2. La relation du texte et de l'image.....	30
3. La cohérence et la cohésion textuelle.....	32
3.1. La cohérence textuelle.....	32
3.1.1. La séquence narrative.....	33
3.1.2. La perspective fonctionnelle de la phrase.....	35
3.2. La cohésion textuelle.....	41
3.2.1. Les connecteurs.....	42
3.2.2. Le champ lexical.....	44
3.2.3. L'anaphore.....	45
3.2.4. La déixis.....	46
3.2.5. La cataphore.....	47
3.3. La cohérence et la cohésion textuelle dans la bande dessinée.....	48
4. L'analyse d'une séquence narrative.....	51
4.1. Analyse : La mort de Bob Colomer.....	50
4.1.1. La dimension structurale.....	50

4.1.1.1. De la cohérence textuelle à la séquence narrative entière .....	52
4.1.1.2. De la perspective fonctionnelle de la phrase à la progression thématique dans la bande dessinée.....	54
4.1.1.3. De la cohésion textuelle à ses propres éléments.....	56
4.1.2. La dimension pragmatique.....	66
5. Conclusion.....	71
6. Résumé.....	73
7. Bibliographie.....	75
8. Index.....	76
9. Webographie.....	78
10. Annexe.....	79

## 1. Introduction

La langue sert pour nommer et désigner des choses, pour s'exprimer et pour communiquer avec autrui. C'est un véhicule d'information, ainsi qu'une condition d'existence de la littérature. Sans langue, aucun genre littéraire ne peut exister. De même, il n'y a pas de texte qui ne dépendrait pas d'un genre. Chaque genre littéraire, soit en vers soit en prose, a sa propre définition et ses propres normes et caractéristiques qui le définissent, et qui le rendent différent et particulier des autres genres.<sup>1</sup> Il peut s'agir du contenu, du style d'écriture, de la longueur, du thème, des sujets, du lexique ainsi que du point de vue de l'auteur ou bien des procédés linguistiques. Autrement dit, c'est un système de classement des productions littéraires selon certaines règles. Le genre littéraire peut être considéré donc comme un modèle d'écriture pour les écrivains et comme un encadrement littéraire pour le public.

Généralement, la littérature est classée en cinq groupes de genres littéraires distincts tels que la narration, la poésie, le théâtre, le genre argumentatif et le genre épistolaire. Chacun de ses cinq genres contient des sous-genres qui en font partie : dans la narration, nous classons le roman, la nouvelle ou bien le conte. Les sous-genres de théâtres sont par exemple le tragique, le comique, le burlesque, la farce, la tragi-comédie ou le dramatique. En ce qui concerne la poésie, elle peut comprendre le rondeau, le sonnet ou la balade. Le discours, l'essai, les encyclopédies, les articles de journaux font partie du genre argumentatif. Et enfin, dans le genre épistolaire, nous mettons surtout les romans en lettres.<sup>2</sup> Néanmoins, il arrive parfois que les auteurs ne respectent pas toujours les règles des genres littéraires. Cela peut causer que certains genres peuvent se chevaucher et se combiner l'un à l'autre ce qui par conséquent amène vers la création des genres secondaires. C'est pour cela que la liste des genres ne peut pas être vraiment close et définitive. Pour le présent mémoire, j'ai opté pour deux sous-genres littéraires spécifiques de narration : le roman et la bande dessinée, qui semblent avoir certains traits en commun pour le premier point de vue pourtant ils se distinguent dans plusieurs aspects.

Les origines du roman remontent dans le XIIIe siècle, il s'agit donc d'un genre qui a subi des changements considérables au fur et à mesure de son développement. Originellement écrit en vers, au fil de son évolution, le roman est de plus en plus écrit en prose. D'une règle

---

<sup>1</sup> Barthes, R. (1968). *Linguistique et littérature*, p. 7

<sup>2</sup> <https://expodif.fr/secteur-du-livre/quels-sont-les-5-principaux-genres-litteraires-et-comment-les-identifier/>, consulté le 28 juin 2023

générale, c'est un texte long dont l'histoire intègre plusieurs personnages principaux dans plusieurs événements importants.<sup>3</sup> Alors que la bande dessinée, désignée également comme neuvième art, s'articule en séquences narratives en forme des images ou dessins accompagnées par le texte en forme de narration ou des dialogues pour raconter une histoire.<sup>4</sup> Le principe de ce genre sémiotique remonte dans la Paléolithique supérieur ; les premières tendances à exprimer des émotions ou transmettre un message par une image ou un dessin se montrent dans la grotte de Lascaux par des fresques. Mais il faut attendre jusqu'en 1831 pour l'Histoire de monsieur Jabot de Rodolphe Töpffer, l'écrivain suisse, qui a créé les séquences d'images avec un changement de cadrage. Néanmoins, c'est en 1905 aux États-Unis que la bande dessinée se développe et trouve véritablement son style et commence à être populaire dans le monde entier.<sup>5</sup> Pour certains, loin d'être un simple genre, la bande dessinée est une véritable forme, un moyen d'expression qui s'adresse aux publics les plus divers.

En général, en analysant ces deux genres littéraires mentionnés ci-dessus, nous retrouvons beaucoup de remarques intéressantes qui se reflètent à la fois dans la langue et également dans le niveau textuel. Si nous partons de l'hypothèse que la cohérence et la cohésion du texte, la structure textuelle ainsi que la séquence narrative seront différentes dans ces deux genres, nous pouvons nous poser une problématique si le genre littéraire influence donc la langue et la transforme ainsi qu'il influence notre perception et compréhension. Nous pouvons ainsi nous demander quel impact le genre littéraire a-t-il sur la langue, sur le texte ou bien comment les dispositifs linguistiques influencent-ils et changent-ils ces deux modes sémiotiques.

Pour ce présent mémoire, j'ai choisi de faire une analyse des structures textuelles de deux textes littéraires. Afin de mieux faire la comparaison des structures narratives, j'ai basé mon corpus sur deux textes littéraires identiques, l'un sous la forme d'un roman, l'autre sous la forme d'une bande dessinée. Le texte choisi est un roman policier de l'auteur français Léo Malet qui s'appelle *120, rue de la Gare*, initialement intitulé *L'Homme qui mourut au Stalagnoir*, et qui a été publié en 1943. En ce qui concerne la version comique, il s'agit de l'adaptation, donc le même récit que le roman de Léo Malet, mais illustré et réalisé par Jacques Tardi, auteur et illustrateur des bandes dessinées en France. Pour comparer ces deux textes, je me concentrerai sur les dispositifs linguistiques qui signalent la structure narrative

---

<sup>3</sup> L'interanute, URL : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/roman/>, consulté le 5 février 2023

<sup>4</sup> (Ibidem), consulté le 5 février 2023

<sup>5</sup> <https://www.histoire-pour-tous.fr/dossiers/5016-histoire-de-la-bande-dessinee.html>, consulté le 5 février 2023

du texte. L'objectif de ce mémoire est donc de faire une analyse d'une séquence narrative et de montrer comment la signalisation des structures narratives diffère entre les deux modes sémiotiques, ainsi que de se poser la question quel est le rapport entre le texte et l'image et comment le genre littéraire influence les structures narratives, la cohésion et cohérence du texte, soit la langue.

## 2. À propos du roman et de la bande dessinée

### 2.1. La narration

Une discipline ou une méthode ? Cette question se pose des linguistes afin de préciser le terme de narration. Certains comme Marc Marti ou Arnaud Schmitt l'excluent du domaine de la narratologie et la comprennent comme une méthode ou une approche plutôt cognitive que scientifique ce qui la comprend plutôt dans la théorie du récit. La narratologie est un phénomène « *que l'on rencontre non seulement en littérature mais aussi dans d'autres domaines qui pour l'instant relèvent, chacun, d'une discipline différente.* »<sup>6</sup> L'objectif de narration est surtout de se concentrer sur les aspects formels et structurels des récits et de faire comprendre comment les histoires sont construites tandis que la théorie du récit élargit ce champ d'étude des implications cognitives, culturelles, sociales et psychologiques des récits.<sup>7</sup>

La narration est partout et presque tout le temps autour de nous depuis toujours. A l'époque, sans les outils technologiques, les gens se sont racontés des contes de fées, des histoires diverses ainsi que, tout simplement, tout ce qu'ils ont vécu ou expérimenté pendant la journée. Aujourd'hui, rien n'a changé sauf le fait que notre civilisation dispose des outils technologiques et on rencontre la narration à la radio, à la télévision ou sur Internet. La narration n'est pas donc juste un texte mais aussi l'oralité et elle est soumise aux règles du genre, soit en forme écrite, soit en forme orale.

Emprunté du mot *narratio* du latin, la narration est le processus de mettre l'histoire en récit, ou bien l'acte même de narrer.<sup>8</sup> L'effet de narration se passe par des opérations énonciatives diverses : « *par la prise en charge évaluative [...], par le jeu des instances narratives et par les traces de l'appareil formel de l'énonciation.* »<sup>9</sup> D'ailleurs, il s'agit d'un dispositif stylistique prosaïque qui englobe plusieurs genres littéraires, par exemple une légende, une fantasy, un conte de fée, une nouvelle, un roman, etc. mais également, elle concerne la bande dessinée. Son but est donc de capter l'histoire, les événements ou l'intrigue d'une telle manière que le lecteur, soit auditeur, puisse l'imaginer et participe activement à l'élaboration du sens du texte.<sup>10</sup> La tension narrative consiste alors « *à dynamiser une histoire*

---

<sup>6</sup> Fleury, B. & Walter, J. (2017). La narratologie dans tous ses états

<sup>7</sup> Ibidem

<sup>8</sup> Rey, P.-L. (1997). *Le roman*, p. 109

<sup>9</sup> Adam, J.-M. (1985). *Texte narratif*, p. 172

<sup>10</sup> Pásková, M. & Krausová, Z. (2019). *Český jazyk 9*, p. 40

*en suscitant du suspense ou de la curiosité concernant son déroulement passé, actuel ou futur. Aussi peut-elle susciter de la curiosité si le nœud consiste à raconter des actions dont le développement ultérieur est difficile à prévoir; ou bien du suspense s'il est fondé sur une représentation énigmatique de l'histoire, dont certains éléments essentiels, présents ou passés, nous échappent.* »<sup>11</sup> Chaque narration est par conséquent susceptible de plusieurs interprétations comme la lecture est une production du sens. De ce fait, selon Baroni, ce processus fait passer la narration qui est en état virtuel en état actuel.

L'écrivain, selon son style d'écriture et son type de narration, choisit ce qu'il veut raconter et comment. Ce dernier opte, afin de rendre son récit intéressant, entre plusieurs types du narrateur. C'est une question cruciale pour mettre son style et le récit plus en valeur. Selon Jean-Michel Adam, « *il est tout aussi important de considérer le personnage au niveau narratif de ses rôles actantiels qu'au niveau sémantique de ses rôles thématiques et des indices qui, complétant l'analyse actantielle, permettent de préciser des attributs psychologiques, biographiques, caractériels, sociaux, des personnages engagés dans le récit (âge, sexe, qualités extérieures, situation social ou de pouvoir, etc.).* »<sup>12</sup> Bakhtine, en expliquant le problème de narration, dit : « *Si je narre (ou relate par écrit) un événement qui vient de m'arriver, je me trouve déjà, comme narrateur (ou écrivain), hors du temps et de l'espace ou l'épisode a eu lieu.* »<sup>13</sup> Il faut par conséquent dissocier le narrateur de l'auteur. On distingue le narrateur extradiégétique qui est extérieur à la narration, il ne participe pas donc à l'histoire, c'est une sorte de voix-off, d'un observateur des événements racontés. A l'inverse, le narrateur intradiégétique participe activement à l'histoire et fait lui-même l'objet d'un récit. Par ailleurs, la narration se fait le plus souvent soit à la première personne singulier (je), soit à la troisième personne du singulier (il, elle). L'usage d'autres personnes est possible mais inhabituel. D'autre élément que l'écrivain prend en considération en narrant une histoire, c'est le temps du récit. Traditionnellement, c'est par le passé (le passé simple, le passé composé ou l'imparfait) que les récits sont racontés, aujourd'hui on se rencontre également avec le présent qui est le temps plus immersif et qui permet de créer et garder le suspense.

Pour faire une comparaison de narration dans notre corpus entre le roman et la bande dessinée, il faut constater que la narration dans la bande dessinée, certainement, se manifeste

---

<sup>11</sup> Baroni, R. (2017). Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires

<sup>12</sup> Adam, J.-M. (1985). *Texte narratif*, p. 110

<sup>13</sup> Ibidem, p. 173

autrement que dans le roman. La problématique se relève et pose donc la question si l'image peut être porteuse du récit dans toute sa fixité et comment passer de l'action au récit. C'est par la multiplication des images dans la mesure où la juxtaposition d'images engendre le récit dans l'imagination du spectateur ? Ce qu'on prend en compte, c'est surtout la multiplication des scènes, la répétition de la même figure ainsi que la contextualisation du lecteur qui joue un rôle important afin que l'histoire donne le sens logique.

### 2.1.1. La narration dans le roman

Comme on a déjà indiqué, la narration est le fait de raconter l'histoire ou des événements dans le récit. C'est donc à travers l'histoire, l'action et l'intrigue que les personnages vivent et que les événements se déroulent. D'une règle générale, la narration dans le roman est plus vaste et elle compose plus d'éléments textuels et plus de dispositifs linguistiques que dans la bande dessinée. En effet, dans le roman, l'écrivain dispose de plus d'espace pour tout décrire et écrire : chaque personnage particulier, lieu, espace, bâtiment, les sentiments, pensées ou bien les détails des événements. Les descriptions servent également comme un effet de texte qui met l'accent souvent sur les procédures d'ouvertures et de fermetures, ce que le roman de Léo Malet prouve. Selon J.-M. Adam, les descriptions jouent un rôle important dans la thématization, l'aspectualisation, la mise en relation et l'expansion par sous-thématisation en rencontrant l'histoire.<sup>14</sup> Pour voir la différence entre les deux genres sémiotiques choisis pour notre corpus, les descriptions mises en œuvre dans le roman sont remplacées par des images dans la bande dessinée. Il ne faut donc que le lecteur d'un roman soit créatif afin de pouvoir construire des images des personnages, lieux et événements dans sa tête et par suite de visualiser l'histoire entière. Au contraire, le lecteur de la bande dessinée doit être attentif aux bornes des images afin de comprendre l'histoire ainsi qu'il doit donner la vitesse adéquate à sa lecture pour ne pas se perdre.

Selon Raphaël Baroni, il faut distinguer l'intrigue de l'action. Pour lui, l'intrigue présente une simple trame des événements qui renvoie à l'histoire racontée cependant l'action dans la narration, selon lui, correspond à « *l'établissement, [au] maintien et [à] la résolution d'une tension dans la lecture, dont dépend l'intérêt du récit.* »<sup>15</sup> L'auteur devrait, par

---

<sup>14</sup> Adam, J.-M. (2020). *La linguistique textuelle*, p. 204-205

<sup>15</sup> Baroni, R. (2017). *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*

conséquent, bien composer la structure de l'intrigue et la narration en général en l'exposition, le nœud, les péripéties, le dénouement et les évaluations pour construire l'histoire logique et intéressante. Chacune de ces structures de l'intrigue ou de narration se compose puis en plusieurs soit grands soit petits ensembles appelés des séquences textuelles, soit narratives si vous voulez, qui correspondent à la « *manière dont les informations sont présentées dans le récit* » ; *c'est-à-dire à l'ordre de leur présentation, autour duquel l'intrigue se noue et se dénoue.* »<sup>16</sup> C'est donc la dimension sémantique globale, autrement dit la cohérence textuelle macrostructurelle et la cohésion superstructurelle qui concerne le squelette des événements, et donc l'histoire racontée.

### **2.1.2. La narration dans la bande dessinée**

Certes, la narrativité dans la bande dessinée se reflète d'une manière différente que dans le roman. Dans la bande dessinée, elle est perceptible par la construction logique et la suite des images qui représentent des personnages, lieux, actions et l'intrigue elle-même. En effet, la bande dessinée est composée des images des instants figés, le fait du mouvement les personnages ou l'action des événements se déroule entre les deux cases et donc surtout dans la tête du lecteur cependant que dans le roman, l'auteur a possibilité de décrire ces mouvements sans s'arrêter à un instant figé s'il ne veut pas. Dans la bande dessinée, c'est donc « moi » le narrateur et « moi » en tant que narrateur, j'imite la voix vivante. C'est donc le lecteur qui interprète par lui-même des images ou des événements racontés, et qui contrôle et modifie le rythme de sa narration, il faut par conséquent sa participation active.<sup>17</sup> La narration dans la bande dessinée est alors basée sur le processus d'interaction comme les images particulières sont liées l'une à l'autre, ainsi que sur le processus cognitif alors sur la compréhension des images et la capacité du lecteur de lier ces images d'une bonne façon afin de comprendre l'histoire. Le dessinateur ou l'illustrateur ne peut pas illustrer ou décrire chaque pensée d'un héros ou chaque son mouvement, c'est logiquement le cerveau du lecteur qui recompose les événements et les actions et par suite créer l'histoire entière du récit. Ce qui peut être parfois entravant, « *c'est que le lecteur a la conclusion sous les yeux. Il regarde la première image à la page gauche et tout de suite il peut voir la dernière image et peut se*

---

<sup>16</sup> Baroni, R. (2017). *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*

<sup>17</sup> <https://www.pedagogie.ac-nice.fr/histgeo/images/attachments/FicheBD.pdf>, consulté le 6 février 2023

*donc faire une conclusion par lui-même. Il faut donc toujours être captif pour tenir l'attention. »*<sup>18</sup>

D'ailleurs, l'image constitue une véritable langue universelle. Comme les images dans la bande dessinée sont structurées en cases, il y a nécessairement un moment d'écoulement soit court soit étendu entre chaque case. Chaque image peut comporter plusieurs moments du récit ou un seul moment. La modulation du rythme de narration, selon Gérard Genette, se montre par certains effets tels que l'ellipse, le sommaire, la scène, la pause.<sup>19</sup> Ces techniques narratives jouent un rôle important dans la façon dont l'histoire se développe et dans la manière dont le lecteur expérimente le rythme de cette histoire. On essaie de montrer et comparer, avec le roman de notre corpus, les mécanismes particuliers de narration dans la bande dessinée.

### **2.1.2.1. L'ellipse**

En narrant une histoire, il peut arriver que certains éléments ou parties soient considérés comme moins fortement codés, et donc moins importants dans le récit que les autres, c'est pour cela que ce mécanisme d'ellipse est employé afin d'avancer le cours des événements du récit ainsi que de contrôler le rythme narratif. Il s'agit d'une technique qui consiste à omettre une ou plusieurs parties de l'histoire, ou bien une technique qui permet de sauter d'une scène à une autre afin de raccourcir et donc accélérer l'histoire sans que la compréhension soit dérégulée et sans que le lecteur puisse suivre l'intrigue sans être désorienté par les sauts dans le temps ou l'espace. Selon Scott McCloud « *les cases d'une bande dessinée fragmentent à la fois l'espace et le temps, proposant sur un rythme haché des instants qui ne sont pas enchaînés. Mais notre sens de l'ellipse nous permet de relier ces instants et de construire mentalement une réalité globale et continue. [...] L'ellipse volontaire que pratique le lecteur est le moyen fondamental par lequel la bande dessinée peut restituer le temps et le mouvement, une partie d'intrigue.* »<sup>20</sup> Cependant, l'utilisation d'ellipse nécessite également certaine habileté de côté d'écrivain ou d'illustrateur afin que le lecteur

---

<sup>18</sup> France Culture, Épisode 5/5 : *La bande dessinée, un mode de vie*, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-voix-nue/la-bande-dessinee-un-mode-de-vie-9719929>, consulté le 2 juin 2023

<sup>19</sup> Degabriel, V. (2021). *Travailler la narratologie par le biais de la bande dessinée en cycle 2*, p. 14

<sup>20</sup> <https://www.pedagogie.ac-nice.fr/histgeo/images/attachments/FicheBD.pdf>, consulté le 6 février 2023

comprende ainsi que certaine habileté de côté de lecteur qui crée les liaisons entre les passages du récit.

Grâce à l'exemple suivant, on voit clairement que l'illustrateur Jacques Tardi dans la version comique de notre corpus a, grâce au mécanisme d'ellipse, raccourci une grande partie d'une séquence narrative romanesque sans que l'histoire perde le sens, surtout au niveau dialogique. Il a capté et gardé les détails importants pour la compréhension du récit et pour l'explication de la situation. L'ellipse manifestée dans cet exemple permet d'économiser l'espace et de concentrer l'attention sur les moments les plus importants de passage choisi.

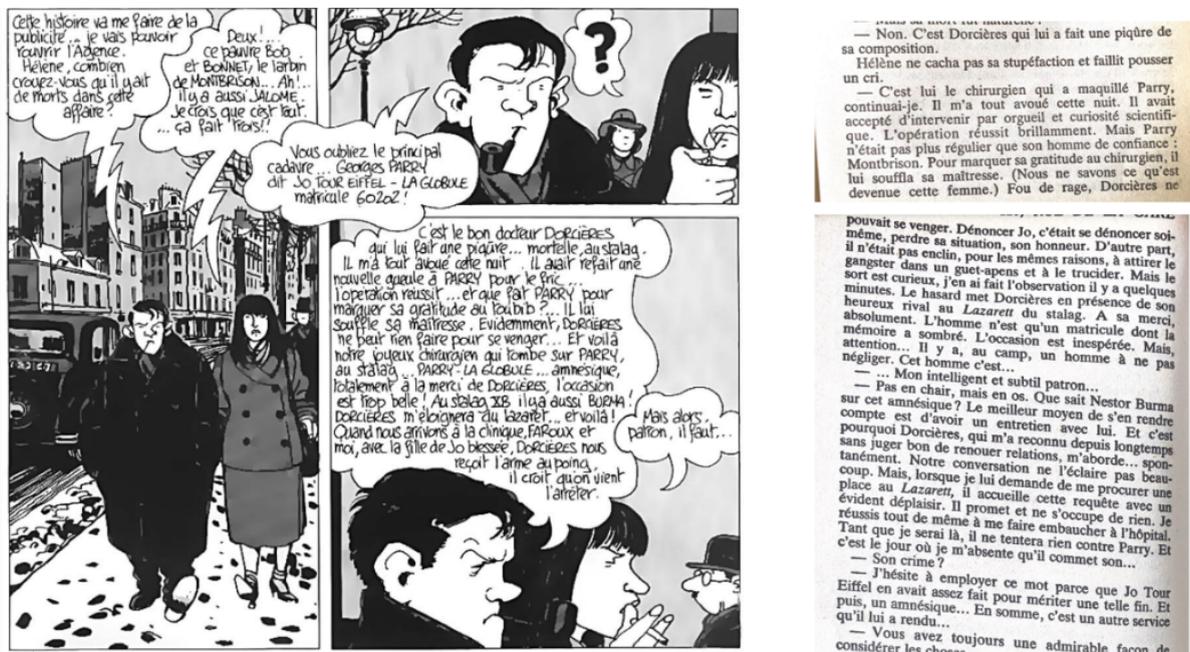


Figure 1, l'extrait de planche de 120, rue de la Gare de Jacques Tardi, p. 189 et l'extrait de roman de 120, rue de la Gare de Léo Malet, p. 211-212.

### 2.1.2.2. Le sommaire

D'autre manière afin de raccourcir d'une partie d'histoire dans la bande dessinée, c'est l'usage de mécanisme de sommaire qui a pour le but de résumer une partie de l'histoire en quelques mots soit phrases. Ainsi que l'ellipse, le sommaire sert donc à l'accélération du

rythme du récit. Dans la bande dessinée, il s'agit souvent des phylactères ou onomatopés qui se trouvent soit en haut soit en bas d'une case et qui ont pour l'objectif de décrire brièvement des actions manifestées dans les images. Jacques Tardi dans la version comique de notre corpus, saisit et résume par des phylactères, qui sont intégrés dans les images, la description complète d'un seul événement dans une seule case tandis que Léo Malet dans son roman a besoin de décrire précisément le même événement afin de familiariser le lectorat. Voyons l'exemple du sommaire :



Figure 2, l'extrait de planche de 120, rue de la Gare de Jacques Tardi, p. 160 et l'extrait de roman de 120, rue de la Gare de Léo Malet, p. 171

### 2.1.2.3. La scène

L'autre mécanisme de narration qui influence le rythme de narration dans la bande dessinée se manifeste par la technique de scène. Elles peuvent varier en longueur, en intensité ou en complexité ce qui après influe sur le rythme global. Cette procédure de modulation montre que « *le temps du récit équivaut à celui de l'histoire.* »<sup>21</sup> Il s'agit donc d'une sorte de ralentissement afin de bien capter le détail et mettre en relief l'importance d'un événement qui joue un rôle important dans la suite d'histoire. Prenons l'exemple suivant qui nous montre cet effet, on remarque dans l'extrait ci-dessous que la temporalité d'une case est très proche ou presque pareille de celle suivante et que Jacques Tardi met en relief l'importance de dialogue des personnages pour comprendre plus tard l'intrigue de l'histoire. Jacques Tardi

<sup>21</sup> Degabriel, V. (2021). *Travailler la narratologie par le biais de la bande dessinée en cycle 2*, p. 15

ralentisse alors l'histoire parce qu'il s'agit d'un moment ou bien d'un dialogue que le lecteur doit retenir et rappeler à la fin du récit afin de saisir le récit entier du roman *120, rue de la Gare*.

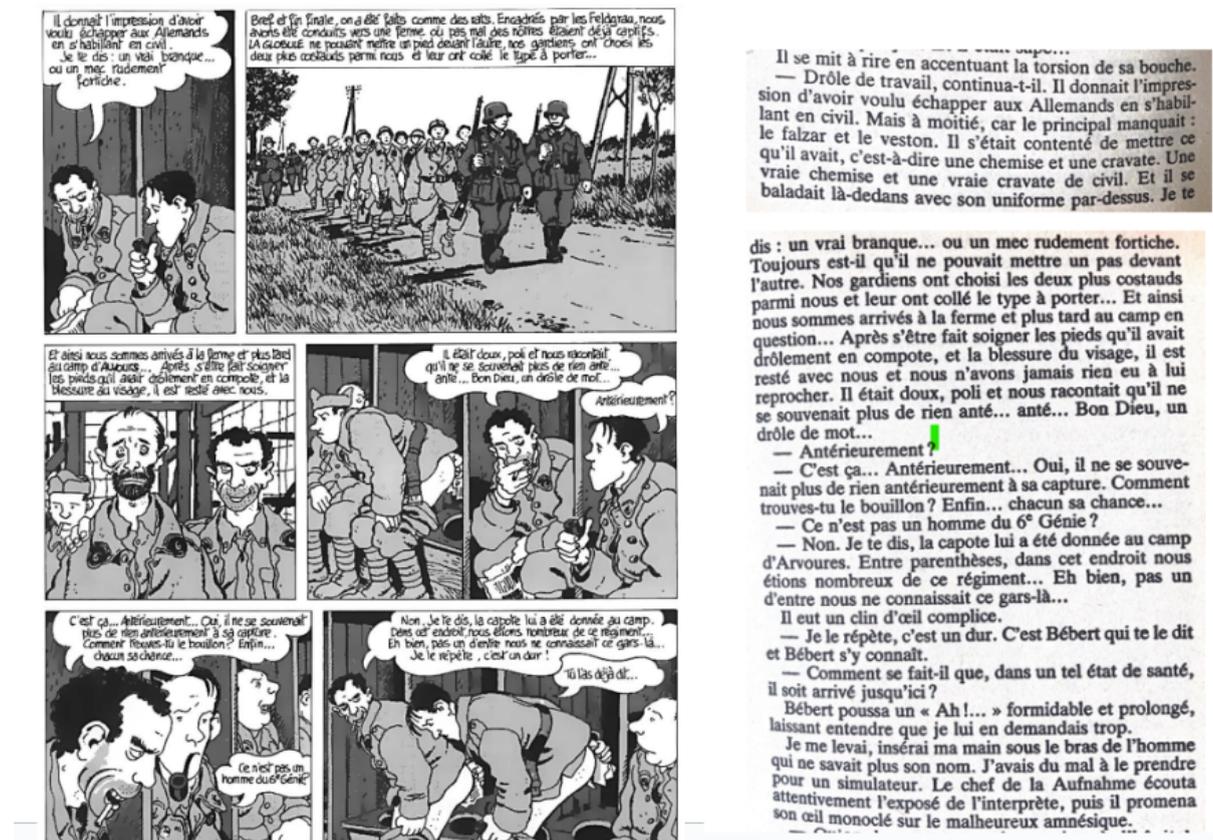


Figure 3, l'extrait de planche de *120, rue de la Gare* de Jacques Tardi, p. 12 et l'extrait de roman de *120, rue de la Gare* de Léo Malet, p. 12-13.

#### 2.1.2.4. La pause

Et finalement, c'est la pause qui ferme les quatre effets de modulation de narration dans la bande dessinée. Ce procédé suspend pour un moment la progression d'histoire. Le narrateur peut poser le contexte en précisant le lieu ou le paysage ou bien en décrivant le(s) personnage(s). Grâce à cette procédure, le lecteur profite d'une seule description illustrée et peut avoir une impression de temps figé. La progression de l'histoire n'avance pas trop. C'est le cas de l'exemple suivant où Tardi par trois images a transmis le fait de déplacement de Nestor Burma et montre la ville de Lyon. Avec des récitatifs, Tardi souligne ce fait pour que

le lecteur comprenne car sans eux, le sens ou le message d'image ne pourrait pas être très clair.



Je quittai l'hôtelier et traversai la Saône. Au palais de justice, je demandai le commissaire Bernier. Il était justement là. Il me reçut dans un bureau sombre.

Figure 4, l'extrait de planche de 120, rue de la Gare de Jacques Tardi, p. 43 et l'extrait de roman de 120, rue de la Gare de Léo Malet, p. 42

## 2.2. Le récit

Pour faire une liaison entre le roman et la bande dessinée, on s'intéresse au terme du récit. De la même manière que le roman raconte une histoire en lettres, parfois accompagné par des images, la bande dessinée montre un récit en images, accompagné par le texte. Le récit peut se présenter comme un texte (un livre), comme des images (le cas de la bande dessinée ou du film) ou comme un récit oral (l'écoute de la radio) qui familiarise le public avec l'histoire. Le récit est donc un acte de raconter, de mettre dans un ordre arbitraire des faits d'une histoire tandis que l'histoire comprend le contenu du récit (les intrigues, les événements, etc. soit réels soit fictifs).

Certes, chaque récit est unique et tout dépend des goûts personnels du lectorat pourtant afin de créer un récit attirant et intéressant aux lecteurs, selon Tzvetan Todorov, il faut « *commencer par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. Il y a par conséquent deux types d'épisodes dans un récit : ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à l'autre.* »<sup>22</sup> En général, les éléments clés qui contribuent à rendre un récit attractif peuvent varier en fonction du début de l'intrigue, des personnages, du suspense, du style d'écriture, du sujet, du thème, de l'originalité, du dénouement et des émotions provoquées.

En outre, le récit déploie, dans son petit cercle, un espace-temps différent du nôtre dans lequel les personnages agissent et vivent. On distingue alors deux dimensions temporelles : le temps de l'histoire et le temps du récit. En ce qui concerne le premier, il présente le temps sur le plan de la fiction, le temps que les personnages dans l'histoire vivent. Par contre, le temps du récit est le temps du discours. Également, le récit ne peut pas se passer sans un minimum de décor et d'acteurs. Pour que l'histoire puisse progresser, il faut l'espace, il en résulte donc que « *la description semble avoir pour fonction essentielle de permettre le récit, en assurant son fonctionnement référentiel.* »<sup>23</sup> La description donne le ton de tout narration bien qu'il est sémantiquement moins importante et informante. Par contre, la description est parfois appréhendée comme une suspension du temps. Léo Malet emploie les descriptions afin de donner à voir l'apparence physique des personnages ou le lieu de Paris, de Lyon ou bien des éléments qui composent l'image des villes, des bâtiments etc. où se déroule l'histoire. La description permet donc à l'œuvre d'acquérir une continuité.

Au sens large, tout récit peut être considéré comme l'exposé de faits réels ou imaginaires toutefois cette désignation de faits recouvre deux réalités distinctes : des événements et des actions. L'action nécessite la présence d'un agent (un acteur humain ou anthropomorphe) qui provoque des actions. L'événement advient sous l'effet de cause.<sup>24</sup> En même temps, dans le récit, soit en forme du roman soit en forme de bande dessinée, il faut bien distinguer le fait de raconter et de comprendre. Le premier signifie bien sur apporter des informations sur des événements passé ou fictif peu importe « *mais c'est aussi effectuer un*

---

<sup>22</sup> Todorov, T. (1967). *Littérature et signification*, p. 83

<sup>23</sup> Adam, J.-M. (1985). *Le texte narratif*, p. 129

<sup>24</sup> Adam, J.-M. (2020). *La linguistique textuelle*, p. 211

acte, qui vise à modifier le comportement ou les croyances du destinataire (l'informer, l'émouvoir, le convaincre, le dissuader, le distraire, le faire rire, etc.). »<sup>25</sup> Quant au fait de comprendre, on veut dire de suivre les événements particuliers et de ne pas se perdre dans la narration de l'histoire.

### 2.3. Le roman

Étymologiquement, le terme de roman vient du latin du mot *romanus* signifiant romain. Ce terme sert à la base à désigner la langue utilisée dans le Nord de la France à l'époque du Moyen Âge. Les origines du genre littéraire du roman remontent donc au XIIe siècle.<sup>26</sup> Le développement du roman est basé surtout sur l'évolution de la langue, de l'écrit, du mouvement artistique ou de façon à se divertir ainsi que sur l'évolution du lectorat et des écrivains. En général, le roman est un récit narratif, écrit soit en vers soit en prose, d'une certaine longueur qui permet d'explorer de différents sujets universels et « *dont l'intérêt est dans la narration d'aventures, l'étude de mœurs ou de caractères, l'analyse de sentiments ou de passions, la représentation du réel ou de diverses données objectives et subjectives.* »<sup>27</sup>

Dans l'espace littéraire, le roman peut se définir comme un genre polymorphe comme il existe plusieurs sous-genres de ce genre littéraire. Dans la typologie classique, on y classe le roman épistolaire, historique, pastoral, picaresque, d'aventure, philosophique, psychologique, libertin, romantique, satirique ou policier etc., la liste peut être plus exhaustive. Il s'agit d'un genre qui évolue constamment, même aujourd'hui, et c'est pour cela que les auteurs ont eu et ont toujours une grande liberté formelle et thématique.

#### 2.3.1. Le roman policier

Lorsque le corpus choisi contient le genre littéraire du roman policier, l'œuvre appelant *120, rue de la Gare* de Léo Malet, on aborde ce sujet un précisant ce que le roman policier représente.

---

<sup>25</sup> Adam, J.-M. (1985). *Le texte narratif*, p. 151

<sup>26</sup> Zink, M. (1987). *The Legacy of Chrétien de Troyes : Chrétien et ses contemporains*, p. 6-7

<sup>27</sup> Dictionnaire Larousse, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/roman/69755>, consulté le 7 février 2023

En retraçant les origines du roman policier, on trouve que c'est un genre littéraire relativement récent. Comme les pères fondateurs de ce genre, on considère Edgar Allan Poe, un écrivain américain qui en 1841 publie son œuvre *Le double assassinat dans la rue Morgue*, et en suite un auteur français Emile Gaboriau, qui publie un roman *L'affaire Lerouge* en 1863. Ce type de roman commence à apparaître donc dans le XIX siècle et au fil du temps connaît sa popularité à travers le monde. Ce sous-genre littéraire met en scène l'histoire avec des intrigues criminelles et des enquêtes, souvent menés par des détectives ou inspecteurs soit par des amateurs de mystères. Le roman policier débute par un crime initial qui sert comme un point de départ pour la suite du récit. D'une manière générale, le détective ou un enquêteur essaie de résoudre un crime commis à l'aide de la logique, déduction ou des indices soit par l'intuition.<sup>28</sup>

L'objectif du roman policier est donc de tenir les lecteurs en haleine jusqu'à la fin de la résolution du mystère. Ce type de roman contient également un grand nombre de sous-catégories telles qu'un thriller, un roman psychologique, un roman policier historique, un roman policier scientifique et également le roman noir. Quant à ce dernier, il se caractérise par l'atmosphère plutôt sombre et par des protagonistes ambigus, ce qui est le cas du roman de Léo Malet *120, rue de la Gare*. Le roman noir est né aux États-Unis et son objectif est de montrer le monde de violence et de corruption. C'est peut-être pour cela que l'écriture du roman noir contient souvent le langage parlé ou l'argot.<sup>29</sup>

### **2.3.2. A propos de Léo Malet**

Avec le nom Léon Malet, il est né le 7 mars 1909 à Montpellier dans le milieu modeste d'un père employé de bureau et d'une mère courtière. Après la perte de ses parents et son petit frère atteint de la tuberculose, Léo Malet se trouve sous la tutelle de ses grands-parents déjà à son âge de quatre ans. Grâce à son grand-père, politisé et épris des valeurs de la République, il découvre également les romans de cape ou d'épée et commence à écrire, à ses neuf ans, les premières petites histoires. En 1923, après son certificat d'études au Groupe d'Études sociales de Montpellier, il rejoint le groupe Libertaire de Montpellier, pour

---

<sup>28</sup> Queva, A. (2013). *Le roman policier, vecteur de l'appropriation des textes par les élèves en difficulté en lecture*, p. 6

<sup>29</sup> Ibidem, p. 6

gagner sa vie, où il apprend le fonctionnement de la vente de journaux, distribution ou collage d'affiches et il se fait les premiers contacts.<sup>30</sup>

A ses seize ans, Malet monte de Montpellier à Paris « où il est accueilli par l'anarchiste André Colomer, fondateur de *L'Insurgé*. »<sup>31</sup> Il commence sa carrière de chansonnier au cabaret *La Vache enragée* à Montmartre et il exerce également différents métiers tels qu'un gérant de magasin, employé de bureau ou comme un journaliste occasionnel pour survivre à Paris. Après deux mois à la prison pour mineurs pour vagabondage, Malet retourne à Montpellier avec sa candidature aux élections législatives française de 1928 comme candidat antiparlementaire avec le consigne « Ne votez pas ». <sup>32</sup> La même année, Malet rencontre Paulette Doucet avec laquelle il se marie en 1940 et reste jusqu'à sa mort en 1981.

En tant qu'un écrivain des textes poétiques, Malet se rencontre en 1930 avec André Breton et fait partie du groupe surréaliste, de 1931 à 1949, dont les membres sont entre autres Bataille, Dalí, Duhamel, Prévert ou Magritte et de nombreux autres. « *Il participe autant à leurs manifestations intellectuelles qu'à leurs actions de provocation artistique et politique.* »<sup>33</sup> A cette époque là, Malet publie des poèmes aux titres suggestifs tels que : *J'arbre comme cadavre*, *Ne pas voir plus loin que le bout de son sexe* ou soit *Hurle à la vie*, en même temps il s'adhère à la Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant fondée par Trosko et Breton.<sup>34</sup>

Avec la guerre, Malet se trouve comme le prisonnier de guerre au stalag XB à Sandbostel jusqu'en mai 1941, bien qu'il n'ait jamais porté l'uniforme. C'est grâce à l'intervention du docteur Desmond que Malet après huit mois passés là bas rentre à la capitale et renoue ses relations avec ses amis du monde littéraire qui le tente d'écrire des romans policiers. Inspiré par la littérature anglo-américaine, Malet commence à écrire ses œuvres sous des pseudonymes différents (Frank Harding, Léo Latimer, Noël Letam, Lionel Doucet etc.), par exemple *Johnny Metal* en 1941, *Le Dé de jade* ou *La Mort de Jim Licking*, en 1942. Deux ans après, il enlève son masque, laisse ses conventions romanesques et commence à réinventer le genre de roman policier en roman noir français. Au fur et à mesure, il rédige les romans policiers dans l'environnement français et il débute avec le roman *120*,

<sup>30</sup> <https://www.universalis.fr/encyclopedie/leo-malet/>, consulté le 1 juin 2023

<sup>31</sup> <https://www.universalis.fr/encyclopedie/leo-malet/>, consulté le 1 juin 2023

<sup>32</sup> Malet, L. (1990). *La Vache enragée*, p. 81-82

<sup>33</sup> Le Van-Lemesle, L. (2014). *Léo Malet et ses « Nouveaux Mystères »*, p. 180

<sup>34</sup> <https://www.universalis.fr/encyclopedie/leo-malet/>, consulté le 1 juin 2023

rue de la Gare où il met en scène son célèbre personnage de Nestor Burma. Un grand succès avec ce roman, la maison de production cinématographique Sirius a acheté les droits pour en tirer le film.<sup>35</sup> Ce personnage apparaît dans plusieurs enquêtes. Comme le premier lauréat du grand prix de littérature policière en 1948 pour son livre *Le Cinquième Procédé*, Léo Malet écrit la Trilogie noire car il voulait « *exprimer certains sentiments ou préoccupations qui l'habitaient depuis longtemps.* »<sup>36</sup> Cette Trilogie est sans le personnage de Nestor Burma et comprend les titres suivants : *La vie est dégueulasse* en 1948, *Le soleil n'est pas pour nous*, publié en 1949 et enfin *Sueur aux tripes* publié vingt ans plus tard en 1969.<sup>37</sup>

Le personnage de Nestor Burma retourne dans la série de quinze livres de *Nouveaux Mystères de Paris* avec le décor des arrondissements différents de Paris. Malet voulait faire une vraie description de Paris, parfois avec des anecdotes autobiographiques reflétées dans cette série. De même, son influence surréaliste se manifeste, dans cette série, dans certaines situations sociales, par exemple par « *l'écoute de l'inconscient, la recherche des associations libres des mots et des idées, le goût des personnages et des situations hors normes, la distance cultivée avec la réussite.* »<sup>38</sup> Cet aspect de surréalisme ainsi que son expérience du monde anarchiste rendent son œuvre originale en ce qui concerne le ton de son écriture. Pour des problèmes de santé, Malet n'a pas pu continuer sa rédaction dans ce cycle. Pourtant, ce cycle contient un grand nombre de titres : *120, rue de la Gare* (1943), *Nestor Burma contre C.Q.F.D.* (1945), *L'Homme au sang bleu* (1945), *Nestor Burma et le Monstre* (1946), *Le Cinquième Procédé* (1947), *Gros plan du macchabée* (1949), *Hélène en danger* (1949), *Les Paletots sans manches* (1949), *Nestor Burma en direct* (1967), *Nestor Burma revient au bercail* (1967), *Drôle d'épreuve pour Nestor Burma* (1968), *Un croque-mort nommé Nestor* (1968), *Nestor Burma dans l'île* (1970), *Nestor Burma court la poupée* (1971), *La Femme sans enfant* (1981) et le roman inachevé *Le Deuil en rouge* (1981).<sup>39</sup>

Il est mort le 3 mars 1996 à Châtillon-sous-Bagneux. Bien ancré dans son époque, Malet trouve sa place d'un auteur célèbre plutôt postérieurement. « *Sa forte personnalité, construite sur des valeurs libertaires refusant toute contrainte, lui permettait de s'imposer avec bonheur dans cet exercice. Se métamorphosant lui-même en personnage « à l'américaine » mais bien parisien, il a créé un genre unique, personnel et admirable que seul*

---

<sup>35</sup> Malet, L. (1990). *La Vache enragée*, p. 180-181

<sup>36</sup> Ibidem, p. 190

<sup>37</sup> <https://www.universalis.fr/encyclopedie/leo-malet/>, consulté le 1 juin 2023

<sup>38</sup> Le Van-Lemesle, L. (2004). *Léo Malet et ses « Nouveaux Mystères »*, p. 181

<sup>39</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9o\\_Malet#cite\\_ref-33](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9o_Malet#cite_ref-33), consulté le 1 juin 2023

*un public d'amateurs pouvait apprécier.* »<sup>40</sup> Malet décrit merveilleusement l'atmosphère en France pendant la Seconde Guerre mondiale, le lectorat est amené soit à Paris soit à Lyon, la fausse capitale de la France en liberté surveillée où la vie est ralentie, un peu mélancolique et une inquiétude sociale est mise en relief par des brouillards habituels dans cette ville. Cet écrivain décrit donc un environnement authentique et français avec des références qui ne laissent pas les lecteurs sereins. Le lectorat français a une possibilité de plonger dans les rues au ras du pavé, des hôtels râpés et des bars populaires de cette époque-là.

Léo Malet est connu pour sa pipe vissée à la bouche, son sarcasme et son grand cœur et surtout pour sa capacité de capter le décor des villes françaises ainsi que pour le bon choix de ces héros et le style d'écriture. Il n'est pas donc étonnant qu'il a obtenu, en 1958, le Prix de l'Humour noir et en 1984 pour l'ensemble de la série Nestor Burma le grand prix Paul-Féval de littérature populaire.<sup>41</sup>

### **2.3.3. A propos de Jacques Tardi**

L'illustrateur et auteur de bandes dessinées, Jacques Tardi est né le 30 août 1946 à Valence en France. Son enfance passe en Allemagne et ses études fait à l'École des Beaux-Arts de Lyon, puis aux Arts décoratifs de Paris où il dessine ses premières bandes dessinées.<sup>42</sup>

Néanmoins, sa carrière débute dans les années 70, où il lance la collaboration avec un magazine hebdomadaire de bandes dessinées Pilot. Pour ce magazine, Tardi dessine *Rumeurs sur le Rouergue* ainsi que *Adieu Brindavoine*, *Le Démon des glaces* ou *La Véritable Histoire du soldat inconnu*. En même temps, cet illustrateur collabore avec d'autres périodiques comme Libération, L'Écho des savanes ou Métal Hurlant.<sup>43</sup> Après la demande de son éditeur Casterman, en 1976, Tardi tente de dessiner une série *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* qui poursuit jusqu'en 2022. Inspirée par le roman-feuilleton de la Belle époque, c'est une série culte qui a été vendue plus de cinq millions d'exemplaires et qui a été adaptée au cinéma en 2010. En 1982, Tardi commence une autre grande collaboration avec Léo Malet qui lui demande d'adapter ses romans noirs, surtout ceux avec le personnage iconique de

---

<sup>40</sup> Fuzellier, A. (2015). *Léo Malet : Parcours d'une œuvre*, p. 10

<sup>41</sup> [Palmarès du grand prix Paul-Féval de littérature populaire](#)

<sup>42</sup> <https://www.casterman.com/Bande-dessinee/Auteurs/tardi>, consulté le 1 juin 2023

<sup>43</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques\\_Tardi#cite\\_ref-Gaumer2010\\_4-3](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Tardi#cite_ref-Gaumer2010_4-3), consulté le 1 juin 2023

Nestor Burma, un homme non-conformiste dans le décor naturel français. Comme Malet, lui-même, a prononcé : « *Je ne voulais pas avoir un commissaire de police, je voulais un personnage aventure avec des relations sociales.* »<sup>44</sup> La naissance de cette collaboration proche entre Malet et Tardi a donné l'apparence réelle à Nestor Burma, une personne inoubliable.

Passé sa vie entre les cases, le style de Tardi est immédiatement reconnaissable, très clair et simple, surtout noir et blanc. Le mélange de décor soigné et documentaire avec des personnages un peu caricaturaux, les formes de bulles un peu art déco et art nouveau ne sont ni ovales ni carrés mais en forme de nuage. Dans les illustrations pour les livres de Léo Malet, il a montré sa capacité à restituer Paris ainsi qu'il a tendance à ridiculiser ses personnages. Afin que ses illustrations soient les plus crédibles, ce maître de la bande dessinée cherche ses ressources dans les photographies, livres ou bien dans les journaux des soldats non destinés à être publiés. Afin de bien illustrer l'environnement décrit dans les romans, Tardi est descendu à Lyon à plusieurs reprises pour traverser et regarder les lieux que Malet dépeint dans ses œuvres. Il prend des photos, il se promène afin qu'il puisse bien refléter tout cela dans la bande dessinée pour mettre en ambiance des images dans lesquelles le détective Burma se déplace. Ce père adoptif de Nestor Burma, Jacques Tardi dessine le plus près du quotidien. En général, sa thématique préférée est probablement la représentation de période de la Première et de la Seconde Guerre mondiale car il a été influencé par son père qui avait une carrière militante. La guerre est donc au cœur de ses ouvrages.

Comme lui-même dit, la peinture est un instant figé, « *ce qui ne me satisfait pas, c'est le manque de savoir ce qui s'est passé avant ou après. C'est pour cela que la bande dessinée me convient parce que je suis attaché à l'idée de narration, de raconter une histoire avec des personnages. J'ai besoin d'une succession d'images pour comprendre, c'est pour cela que je ne suis pas peintre. [...] Le dessin est au service du récit, il faut avoir un dosage, c'est-à-dire qu'un dessin ne se remarque pas trop, qu'il remplisse sa fonction qui soit à sa place et qui serve à la narration.* »<sup>45</sup>

D'ailleurs, dans les années 80, Tardi fait des illustrations chez Futuropolis et dans les années 90, il crée le feuilleton radiographique *Le Perroquet des Batignolles* diffusé en 1997

---

<sup>44</sup> Ina Culture, URL : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i11059383/leo-malet-a-propos-de-nestor-burma>, consulté le 2 juin 2023

<sup>45</sup> La Grande Librairie Dans l'univers de Jacques Tardi, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=zOqPMGb-rlk>), consulté le 2 juin 2023

sur France Inter. Lui-même, il publie un livre *Moi René Tardi, prisonnier de guerre au Stalag II-B* basé sur les souvenirs de son père durant la Seconde Guerre mondiale et c'est même grâce à cela qu'il découvre ses propres origines. Pour sa contribution au monde littéraire et de bande dessinée plus de cinquante d'albums, Jacques Tardi a obtenu plusieurs prix pour ses œuvres. Ce n'est que le grand prix de la ville d'Angoulême en 1985 mais également le prix Saint-Michel, le prix Max et Moritz d'Allemagne et le prix Eisner des États-Unis et beaucoup d'autres. Il n'est donc pas étonnant que ses œuvres soient traduites en plusieurs langues.

#### 2.3.4. 120, rue de la Gare

En ce qui concerne le corpus choisi pour le présent travail, il s'agit d'une combinaison de roman policier et de roman historique en forme de texte littéraire (le roman) et en forme de bande dessinée. Le roman choisi *120, rue de la Gare* a originellement porté le titre *L'Homme qui mourut au stalag* car l'histoire débute au stalag où Nestor Burma, le personnage principal, était le prisonnier. Ce dernier est intéressé par un de ses codétenus avec le numéro 60 202, un homme mystérieux, avec les pieds atrocement brûlés et qui semble oublier de parler. Un jour, dans un souffle d'agonie, ce dernier parvient à dire à Burma : « *Dites à Hélène .. 120, rue de la Gare...* ». C'est à partir de cet événement que tournure de faits divers commencent à avoir du sens et Burma peut résoudre un nouveau cas singulier. Finalement, ce sont les derniers mots d'un homme au stalag qui donnent au roman son titre définitif. Léo Malet est arrivé avec une trouvaille originale de faire démarrer l'action dans un stalag allemand et flanquer le lectorat dans la France disloquée par la défaite.<sup>46</sup> Comme Jean-Patrick Manchette, un écrivain français de romans policiers, affirme : « *À travers les années 40, les années 50, les années 60, Léo Malet demeure le seul et unique auteur français de romans noirs.* »<sup>47</sup> C'est Léo Malet qui par son passage de son œuvre à d'autres médias, tels que le cinéma, la radio, le théâtre, la télévision ou la bande dessinée, a contribué et enrichi la littérature française et est devenu un grand auteur français de romans policiers dans les années 40 à 60.

Léo Malet, l'auteur de ce roman policier, opte pour une simple histoire d'énigme et laisse entrer en scène Nestor Burma, « *le détective de choc, l'homme qui met le mystère K.O.* »<sup>48</sup> et qui dirige l'agence Fiat Lux. Ce personnage avec sa pipe dans la bouche, avec

---

<sup>46</sup> Ina Culture, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=n5dthN8gki4>, consulté le 1 juin 2023

<sup>47</sup> Fuzellier, A. (2015). *Léo Malet : Parcours d'une œuvre*, p. 7

<sup>48</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*, p. 1

gouaille au vent et « avec juste ce qu'il faut de cynisme a froid et d'humour de même teneur pour ne pas oublier les tons vert-de-gris de l'époque »<sup>49</sup> est inventé en 1943.

On esquisse brièvement l'histoire du récit qui commence à se dérouler au Stalag où Nestor Burma est détenu par les Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale. Burma, travaillant à l'hôpital dans ce camp ordinaire de prisonniers de guerre, un jour, un amnésique, sans papiers et sans connaître son nom, arrive avec des fièvres. Avant de mourir, il souffle tout à coup à Burma : « Dites à Hélène... 120, rue de la Gare. »<sup>50</sup> En tant que bon détective, il prend une photo et des empreintes de cet amnésique. Après être libéré de Stalag, Burma arrive en train à la Gare Perrache à Lyon où, de sa fenêtre, il voit son ancien ami Robert Colomer. Avant qu'ils puissent parler l'un à l'autre, Colomer est éclaté par une fusillade et abattu sous ses yeux. Avant que Colomer meurt, il lance son dernier cri : « Patron !... 120, rue de la Gare. »<sup>51</sup> Dès cet événement, Burma lance son enquête, il rencontre ses amis à Lyon ou à Paris qui l'aide à mener l'investigation jusqu'à la fin. Après quelques découvertes décisives, Burma trouve que l'amnésique dans l'hôpital au Stalag était un gangster connu Georges Pary, surnommé Jo Tour Eiffel. Le détective Nestor Burma à la fin de son enquête démasque l'assassin, l'avocat Montbrison, qui voulait recevoir l'argent et l'héritage de Jo Tour Eiffel.

#### 2.4. La bande dessinée

Originellement, destinée aux enfants et considérée comme un sous-genre de la littérature, dès les années 1960, le terme de bande dessinée apparaît, impose en France et fait partie de la littérature qui n'est plus d'actualité juste pour les enfants mais elle se développe pour tous les lecteurs et gagne leur intérêt dans le monde.<sup>52</sup> Par ailleurs, les termes varient beaucoup selon les pays : comics aux États-Unis (parce que les premières bandes dessinées étaient toutes comiques), historieta (petite histoire) en Espagne, fumetti (petites fumées, à cause des ballons) en Italie, manga (de man : imprécision, légèreté et ga : esquisse, illustration) au Japon.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> <https://www.universalis.fr/encyclopedie/leo-malet/>, consulté le 1 juin 2023

<sup>50</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*, p. 18

<sup>51</sup> Ibidem, p. 25

<sup>52</sup> <https://www.miriellophotography.com/les-bandes-dessinees-signification-histoire-et-importance/>, consulté le 6 février 2023

<sup>53</sup> [http://ybocquel.free.fr/1\\_a\\_definition.html](http://ybocquel.free.fr/1_a_definition.html), consulté le 6 février 2023

L'expression française « bande dessinée » met l'accent sur la continuité visuelle, c'est alors une discipline artistique qui se réalise par des images expressives à partir des dessins et des écrits. Ce genre du récit est basé sur, premièrement, les séquences narratives en fonction d'un enchaînement d'images, et deuxièmement sur le texte, ce qui est vraiment caractéristique pour ce genre littéraire.<sup>54</sup> Jessica Kohl, docteure en Histoire, fait référence aux chercheurs qui « *s'accordent aujourd'hui pour dire que ce qui définit la bande dessinée, c'est qu'on appelle la séquentialité : le fait de juxtaposer de manière délibérée des images les unes à côté des autres pour qu'elles racontent quelque chose : une histoire, une pensée...* »<sup>55</sup> Il s'agit alors d'une narration à travers des images ou dessins impliquant les paroles et les pensées des personnages principaux qui sont inscrits dans des bulles. Le récit dans la bande dessinée est alors raconté grâce à la succession chronologique des images dans les cases relayées ou ancrées par un texte.

La bande dessinée n'est plus juste une source de distraction, elle peut également porter des valeurs, des informations ou bien transmettre des idées. Ce sont également les inventeurs de la bande dessinée, Töpffer et Christophe qui ont été persuadés de la valeur éducative. L'objectif des images dans le texte dès le début de bande dessinée était d'illustrer, d'expliquer, ainsi que d'accompagner et compléter le récit. Il s'agit donc du mélange de la littérature et des dessins. Cette aptitude d'animer un univers de papier s'est faite sans établir la moindre séparation entre le texte et le dessin à l'aide des composantes graphiques et langagières. La bande dessinée est une approche créative parce qu'elle facilite l'expression et la communication. Elle permet d'imaginer, de créer, d'inventer des situations de toutes sortes. Elle est proche de la vie de l'élève, elle est humoristique et source intarissable d'histoires ludiques. Parfois l'écrivain et l'illustrateur, le documentaliste soit le metteur en scène ou bien l'auteur de la bande dessinée incarne à la perfection l'homogénéité profonde de ce média.

#### **2.4.1. L'anatomie de la bande dessinée**

La bande dessinée est le plus souvent composée par des cases dans lesquelles les images/les dessins sont employés et accompagnés par le texte. Une case peut avoir certaines fonctions telles que l'ouverture, la clôture, la séparation, une fonction rythmique, structurale,

---

<sup>54</sup> <https://www.miriellophotography.com/les-bandes-dessinees-signification-histoire-et-importance/>, consulté le 6 février 2023

<sup>55</sup> <https://www.radiofrance.fr/franceinter/la-bd-ca-existe-depuis-quand-5168719>, consulté le 6 février 2023

expressive ou bien lectorale. C'est sur quoi repose la peinture classique et résume par un seul instant une situation complexe. La puissance de la bande dessinée consiste en segmentation, l'auteur doit donc bien choisir les étapes les plus significatives d'une action pour la dépeindre en suite des images particulières. D'une manière générale, la qualité de découpage de l'action influence la perception et la compréhension du lecteur. « *Loin de se donner comme une totalité, la case de bande dessinée se présente d'emblée comme un objet partiel, pris dans le contexte plus vaste de la séquence ou de la page.* »<sup>56</sup> Aucune case n'est donc perçue comme une vignette solitaire, il existe toujours une liaison entre les images, elles s'influencent l'une à l'autre. Il est donc primordial de garder/choisir les instants les plus significatifs qui créent l'histoire. Cet effet de domino devrait contenir à la fois un rappel de l'image précédente et un appel à la suivante. Le secret de la bande dessinée se relève entre les images, dans la dynamique qu'elles décrivent et dans la tension qui les relie.<sup>57</sup>

Par la suite, la composition des cases est située sur la planche, ce qui est une page entière.<sup>58</sup> C'est un espace linéaire car la bande dessinée est lue comme un roman de gauche à droite et de haut en bas mais c'est également un espace tabulaire « *puisque la page forme un espace global.* »<sup>59</sup>

Les personnages expriment leurs paroles, pensées, sentiments et émotions ou mènent un dialogue à l'aide des bulles phylactères ou des onomatopées remplies de textes. Ces bulles emploient systématiquement le discours direct, autrement dit chaque personnage parle de son propre nom. Et si, dans le roman, les paroles rapportées sont utilisées, l'interprétation dans la bande dessinée garde et actualise ses paroles au sein de dialogue en base de discours direct. « *Le langage du ballon est le langage des hommes en situation.* »<sup>60</sup> Les images et les dessins peuvent être accompagnés par des récitatifs qui servent comme des commentaires « *à voix off* », pour indiquer la situation, le temps et le lieu, ainsi que pour orienter la compréhension et l'interprétation du lecteur, en effet pour mieux comprendre l'action.<sup>61</sup> Autrement dit, c'est un texte commentaire qui figure dans l'image sans être attribué à l'un des personnages du récit.

---

<sup>56</sup> Peeters, B. (1993). *La Bande dessinée*, p. 19

<sup>57</sup> Ibidem, p. 19

<sup>58</sup> <https://mabandedessinee.jimdo.free.com/caract%C3%A9ristiques-d-une-bd/>, consulté le 6 février 2023

<sup>59</sup> Peeters, B. (1993). *La Bande dessinée*, p. 22

<sup>60</sup> Fresnault-Deruelle, P. (1970). *Le verbal dans les bandes dessinées*, p. 152

<sup>61</sup> <https://www.lereveil.info/article-37007967.html>, consulté le 6 février 2023

On peut se poser la question si le langage de bande dessinée est-il vraiment adapté à la narration ? Comment la bande dessinée exprime l'état d'esprit, l'état d'inconscient ou un rêve d'un personnage ? Cela sera possible bien que le support papier limite parfois les sons pour exprimer explicitement ce type de sentiments. Le public parfois l'exige car le texte dans les onomatopées à la voix off comme « *boum bam, etc.* » n'est pas toujours satisfaisant.

#### 2.4.2. La relation du texte et de l'image

Le texte et l'image sont deux arts spécifiques qui se distinguent l'un de l'autre. Ils n'utilisent pas les mêmes dispositifs pourtant ils ont le même but commun : transmettre un message. Ainsi, les deux formes d'expression artistiques apportent toujours quelque chose de réciproque et tentent de faire une analyse sémiotique, à savoir le décryptage de signes qui construisent une signification.<sup>62</sup>

Comme Rodolphe Töpffer explique « *les dessins, sans le texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien.* »<sup>63</sup> La relation entre ces deux notions est inséparable et privilégiée ce qui prouve également Jean-Michel Klinkenberg dans son exposé *La relation texte-image* : « *Depuis l'invention de l'écriture, il est rare que l'image aille sans le texte et, aujourd'hui, de plus en plus rare que le texte aille sans l'image.* »<sup>64</sup> Après tout, c'est à partir de l'image que l'écriture, et puis le texte, est devenue, ils sont donc rarement autonomes l'un de l'autre. De nos jours, le texte accompagne l'image presque partout : à la télévision, dans les magazines et également dans la publicité.

L'image dans ce genre sémiotique sert à la compréhension de sa signification, pourtant nous pouvons constater que l'image peut offrir des interprétations multiples ; le sens est donc soumis à l'univocité. Afin d'éviter cette polysémie, il faut prendre en considération le contexte de réalisation de la bande dessinée, le texte lui-même ou l'idée que l'auteur veut transmettre. Selon Laurence Bardin, « *le code iconique est surtout esthétique, séducteur, qu'il frappe l'imaginaire, l'affectif, l'irrationnel, et que ses fortes charges connotatives favorisent la multiplication des interprétations, contrairement au code linguistique.* »<sup>65</sup> La spécificité de la bande dessinée est donc dans l'association du dit et du dire. Le texte dans la bande dessinée

---

<sup>62</sup> Jacquinot, G. (1974). *Image et langage, ou comment ne pas parler avec des images*, p. 85

<sup>63</sup> Peeters, B. (1993). *La Bande dessinée*, p. 26

<sup>64</sup> Klinkenberg, J.-M. (2008). *La relation entre le texte et l'image. Essai de grammaire générale*, p. 55

<sup>65</sup> Bardin, L. (1975). *Le texte et l'image*, p. 103

se manifeste comme un supplément par rapport à l'image car c'est sur quoi ce genre littéraire est basé : sur l'image. Tout ce qui est rajouté à l'image comme par exemple le texte peut servir comme un élément en plus afin de mieux comprendre et suivre facilement l'histoire racontée.

L'auteur ou le réalisateur traduit à sa manière le modèle dont il dispose, il est obligé de donner un visage et de laisser vivre les personnages. En outre, la lecture de l'image est pourtant spatiale et temporelle. « *Il y a, dans la plupart des cas, une succession chronologique dans la perception, l'identification et l'interprétation des différents éléments de l'image, donc des paliers de déchiffrement, avant la saisie définitive du sens.* »<sup>66</sup> Dans la bande dessinée, le cadre de l'image est un élément variable et soumis au bon vouloir de l'auteur. L'élasticité de la case lui permet de s'agrandir ou de se rétrécir en fonction des besoins ou des envies. Le texte devient plus plastique et sa position dans les cases et sur la planche influence le rythme de la lecture et favorise le trajet de l'œil à travers la page.

Par ailleurs, le texte employé dans ce genre sémiotique dit autant par sa taille, sa forme, sa position dans l'image que par son seul contenu. Les lettres peuvent se boursoufler, s'amincir ou se disloquer. « *Elles débordent des bulles, envahissent l'image, se font pure onomatopée, parvenant ainsi à suggérer une véritable polyphonie.* »<sup>67</sup> Le langage dans la bande dessinée peut donc sembler parfois atrophié pour la raison de manque de description, qui est remplacée par des images. Par contre dans le cas de la bande dessinée de Tardi, il a essayé au plus possible de garder les énoncés des personnages principaux du roman de Léo Malet et bien capter l'atmosphère du récit.

La langue de la bande dessinée propose la variation des angles, les diverses échelles de plans. Néanmoins, la spécificité la plus remarquable de la bande dessinée, c'est la disposition du texte dans la case et les planches ainsi que la relation entre le texte et l'image. Le langage est cohérent de telle façon où deux éléments tels que le texte et l'image se lient de manière indissociable. « *Il n'est question ni de légendes ni d'illustrations, mais bien d'une véritable complémentarité entre le lisible et le visible, deux instances qui assument chacune leur part de narrativité.* »<sup>68</sup> L'auteur de la bande dessinée change donc ses habitudes, il dessine l'écriture et il écrit les dessins.

---

<sup>66</sup> Bardin, L. (1975). *Le texte et l'image*, p. 104

<sup>67</sup> Peeters, B. (1993). *La Bande dessinée*, p. 31

<sup>68</sup> Bardin, L. (1975). *Le texte et l'image*, p. 26

### 3. La cohérence et la cohésion textuelle

La notion du texte a commencé à être traitée vers la fin des années 70 et 80 et ce terme représente « *un ensemble structuré et cohérent de phrases qui véhiculent un message dans une intention communicative.* »<sup>69</sup> L'objectif des textes (comme par exemple : informer, persuader, divertir, instruire, documenter, divulguer, etc.) varie alors selon sa fonction ou sa forme. Grâce à certaines caractéristiques telles que la disposition du texte, les titres ou division du texte, on peut définir sa typologie (le texte narratif, descriptif, explicatif, argumentatif, informatif, instructif, poétique, journalistique ou littéraire). En outre, les textes d'une manière générale se composent, selon sa longueur, soit d'une simple séquence, soit d'une suite combinée de séquences. Afin que le texte soit lisible et compréhensible, il faut satisfaire à certains critères et c'est à partir de là où on commence à aborder d'autres notions telles que la cohésion ou la cohérence textuelle.

La cohérence et la cohésion textuelle créent les notions de base de la linguistique textuelle et bien qu'elles aillent en mains l'une à l'autre pour une bonne constitution du texte, ces deux notions se distinguent. On aborde et éclaircit donc, dans ce chapitre, ces deux termes afin de montrer comment le genre du roman et de la bande dessinée représentent les notions de cohérence et de cohésion puisqu'il est certain que la cohérence et la cohésion textuelle seront différentes dans ces deux genres sémiotiques distincts. De la même manière, les structures narratives ainsi que la perspective fonctionnelle et la progression textuelle se distingueront également comme le roman n'est qu'un texte, éventuellement accompagné par des images, et la bande dessinée représente la suite des images accompagné par des fragments du texte.

#### 3.1. La cohérence textuelle

Le terme de cohérence, utilisé dans la linguistique textuelle, peut se présenter comme un ensemble des énoncés qui forment les liens plutôt au niveau macrostructure et donc il aborde également des conditions logico-sémantiques du texte. « *La cohérence établit un lien entre deux ou plusieurs signes linguistiques, dont il facilite la compréhension. Elle est d'ordre linguistique lorsque ce lien se crée paratactiquement, à la surface, et elle est d'ordre*

---

<sup>69</sup> Alkhatib, M. (2011). *La cohérence et la cohésion textuelles : problème linguistique ou pédagogique ?*, p. 46

*culturel, lorsque le lien réunissant les divers éléments possède une structure hiérarchique.* »<sup>70</sup> Restons dans le contexte de la linguistique textuelle, la cohérence désigne également un principe qui est appliqué dans la constitution d'un texte et devient donc une caractéristique d'un texte particulier, à l'aide duquel, avec d'autres caractéristiques, il est possible de déterminer la textualité du texte étudié.<sup>71</sup> Par conséquent, « *la cohérence est la notion de base de toute théorie du texte.* »<sup>72</sup> Ainsi, la cohérence est également comprise plus généralement comme un principe des processus cognitifs et les connaissances situationnelles et culturelles et la connaissance du monde y jouent également un rôle important.

Cette notion de cohérence textuelle ne présente seulement des marques de connexité-cohésion qu'un texte est jugé cohérent mais elle se manifeste au niveau global du texte, c'est-à-dire, au niveau du champ lexical, de la progression des idées ou des relations entre les passages, etc. Il s'agit d'un principe qui est appliqué lors de la constitution d'un texte et elle est donc primordiale pour rendre le texte compréhensible et facilement lisible. Cela sera valable pour le roman aussi bien que pour la bande dessinée sauf que dans la bande dessinée, on parle d'un enchaînement des images qui créent la cohérence.<sup>73</sup>

### **3.1.1. La séquence narrative**

Le texte, en général, n'est pas une structure linéaire monotone, ce n'est pas une simple suite des énoncés. Selon J.-M. Adam, « *le texte, dont le statut est bien identifié, emprunte généralement à plusieurs séquences.* »<sup>74</sup> Principalement, le récit relève les séquences narratives ainsi que celles descriptives. Pourtant, ces séquences narratives ne constituent pas nécessairement le récit, c'est-à-dire, pour qu'une séquence d'événements racontés se puisse transformer en récit, il faut lui inventer un contexte.<sup>75</sup> Adam ajoute également que « *dans les récits bien structurés, les macropropositions organisent la cohésion-cohérence textuelle selon un ordre superstructurel qui tend à homogénéiser la complexité du réel raconté.* »<sup>76</sup>

---

<sup>70</sup> Kibédi Varga, A. (1989). *Discours, récit, image*, p. 21

<sup>71</sup> Nový encyklopedický slovník češtiny, URL : <https://www.czechency.org/slovník/KOHERENCE>, consulté le 16 mai 2023

<sup>72</sup> Kibédi Varga, A. (1989). *Discours, récit, image*, p. 21

<sup>73</sup> <https://www.czechency.org/slovník/KOHERENCE>, consulté le 16 mai, 2023

<sup>74</sup> Legallois, D. (2006). *Quand le texte signale sa structure : la fonction textuelle des noms sous-spécifiés*

<sup>75</sup> Adam, J.-M. (1985). *Le texte narratif*, p. 70

<sup>76</sup> Ibidem, p. 73

En effet, de même que les énoncés sont organisés dans les paragraphes, les paragraphes peuvent être organisés dans les séquences narratives. Selon Alexander Bain, la seule différence entre la phrase (l'énoncé) et le paragraphe « *réside dans le fait que la rupture est plus grande entre deux paragraphes qu'entre deux phrases et l'on pourrait ajouter qu'elle est moins grande qu'entre deux chapitres ou parties.* »<sup>77</sup> De même manière, on distingue les séquences narratives les unes des autres.

Étant le concept des grandes unités narratives, la séquence narrative est donc un regroupement des énoncés, soit des paragraphes dans le but de raconter une histoire soit un événement particulier. Ces séquences constituent une façon d'organisation textuelle et participent à la progression de l'information. On peut donc constater qu'un chapitre est composé de certains nombres des séquences narratives particulières. Cette notion peut également correspondre au terme de scansion d'événements.<sup>78</sup> *La scène narrative ne se donne voir que dans le procès d'une lecture ; l'achèvement vers lequel tend le récit ne peut advenir que dans l'inachèvement de son actualisation.*<sup>79</sup> Toutefois, on souligne le fait que la séquence narrative se caractérise par son unité thématique. Pour reconnaître une séquence narrative, il y a souvent une phrase d'ouverture qui indique un changement thématique « *qui se traduit souvent par une discontinuité thématique-topique.* »<sup>80</sup> Néanmoins, il arrive parfois que les séquences narratives peuvent se combiner. Jean-Michel Adam présente trois possibilités de combinaison.

Premièrement, ce sont les séquences d'alternance-entrelacement. Cette structure correspond à, au moins, deux intrigues. L'alternance met à la suite l'une de l'autre tantôt une proposition de la première séquence, tantôt une de la seconde. Puis, il s'agit des séquences d'enchâssement-emboîtement, cela représente le fait qu'une séquence entière se substitue à une proposition de la première séquence. Il faut souligner que la séquence enchâssée est dominée par la séquence enchâssante. Et enfin, ce sont les séquences d'enchaînement-juxtaposition qui sont souvent comprises dans les contes merveilleux car il y a une vraie narration de tous les sujets parlants.<sup>81</sup>

Ensuite, on aborde le terme de la structure d'enchaînement qui s'est intégrée entre les relations de cohérence et les séquences textuelles car elles évoquent les modes

---

<sup>77</sup> Adam, J.-M. (2018). *Le paragraphe : entre phrases et texte*, p. 65

<sup>78</sup> Ibidem, p. 57

<sup>79</sup> Huglo, M.-P. (2007). *Le sens du récit*, p. 9-10

<sup>80</sup> Adam, J.-M. (2018). *Le paragraphe : entre phrases et texte*, p. 66

<sup>81</sup> Adam, J.-M. (1983). *Texte narratif*, p. 71-74

d'organisations. Ces structures relèvent une structure de type état premier, nœud, problème, complication, dénouement, explication, solution, réponses, conclusion et la situation finale dans une seule séquence narrative. Ces structures se reflètent dans les séquences narratives afin de former le texte d'une manière distincte selon son genre.<sup>82</sup>

En effet, dans la cohérence textuelle, on observe la progression de l'information. « *Le narrateur présuppose chez celui qui lit/entend la capacité d'établir des relations d'identité et de coréférence entre des mots, des syntagmes, des propositions. De son côté, le lecteur/auditeur cherche à établir de telles relations parce qu'il présuppose au départ une cohérence du texte.* »<sup>83</sup> La cohérence d'une manière générale propose donc des éléments récurrents et des éléments nouveaux. Cette approche ressemble à la perspective fonctionnelle de la phrase.

### **3.1.2. La perspective fonctionnelle de la phrase**

Liée au personnage de Vilém Mathesius qui, dans sa thèse d'habilitation intitulée *Études sur l'évolution de l'ordre des mots en anglais* (1907-1909), a étudié le choix et l'arrangement des moyens linguistiques dans la phrase anglaise, la perspective fonctionnelle de la phrase est également élaborée par les membres du Cercle linguistique de Prague : Jan Firbas, Petr Sgall, Eva Háječková ou František Daneš. Toutefois, Mathesius s'est intéressé à cette problématique le plus et il a fait plusieurs études poussées sur ce sujet. Dans son article *O tak zvaném aktuálním větném členění* (1939), Mathesius distingue le point de départ et le noyau de l'énoncé. Mathesius aborde également l'articulation grammaticale de la phrase et division du contenu de la phrase en thème et énonciation propre. D'une manière générale, selon cette théorie, la perspective fonctionnelle de la phrase organise l'information et la communication, donc tous les traits autour du message communiqué sont pris en considération. La perspective fonctionnelle de la phrase montre que chaque énoncé devrait contenir le thème/information connue (le point de départ), ce qui est le groupe le plus à gauche, et apporter un élément d'une nouvelle information qui aide à l'aboutissement de la pensée (le rhème/ce qui est dit à propos du thème/noyau), l'information le plus à droite.

---

<sup>82</sup> Legallois, D. (2006). *Quand le texte signale sa structure : la fonction textuelle des noms sous-spécifiés*

<sup>83</sup> Adam J.-M. (1985). *Texte narratif*, p. 41

En outre, dans la notion de la perspective fonctionnelle, on ajoute un terme du dynamisme communicatif qui présente le degré de la contextualisation et de la nouveauté informationnelle des éléments du contenu de l'énoncé articulé en thème et rhème. « *Cette répartition des différents degrés de dynamisme communicatif se fait donc en quelque sorte, « à l'intérieur » de l'énoncé, mais c'est bien évidemment le contexte, contexte linguistique ou contexte de situation, qui va déterminer l'interprétation de la structure informative, d'où l'importance de la dépendance ou de l'indépendance des unités par rapport au contexte.* »<sup>84</sup> En général, c'est le thème qui porte le plus bas degré de dynamisme communicatif car il s'agit des éléments le moins informants. Possédant le plus haut degré de dynamisme communicatif, le rhème est donc un élément phrastique le plus riche en information et il aide à avancer la communication.

On pourrait constater que la perspective fonctionnelle de la phrase établit une hiérarchie spécifique des éléments qu'un énoncé constitue. Ce côté informatif de l'énoncé influence donc le côté morphosyntaxique. Certaines structures syntaxiques coïncident avec la perspective fonctionnelle et par suite, elles « *permettent une certaine progression de l'information par une organisation linéaire réglée et systématique des éléments thématiques et des éléments rhématiques.* »<sup>85</sup>

La progression de l'information n'exige que dans chaque nouvelle phrase, il y aura une nouvelle information apportée qui soit en rapport logique avec la phrase précédente. « *Autrement, le texte se réduit à une suite inutile de répétitions et la pensée piétine. Cet apport constant de nouvelles informations constitue une progression de l'information et par conséquent un texte cohérent.* »<sup>86</sup> Le texte sera aton s'il consiste à répéter les mêmes choses de différentes façons. Un bon texte assure un équilibre entre le principe de continuité et la progression d'information. Enfin, le paragraphe peut donc être défini comme une unité thématique pourtant c'est plus ou moins à l'échelle d'une suite de paragraphes que la continuité et la progression thématiques créent le sens. Voyons l'extrait du corpus afin de montrer et comprendre comment la progression de l'information dans la perspective fonctionnelle de la phrase fonctionne.

---

<sup>84</sup> Combettes, B. (1991). *Hiérarchie et dépendance au niveau « informationnel » : la perspective fonctionnelle de la phrase*, p. 49

<sup>85</sup> Ibidem, p. 49

<sup>86</sup> Alkhatib, M. (2011). *La cohérence et la cohésion textuelles : problème linguistique ou pédagogique ?*, p. 50

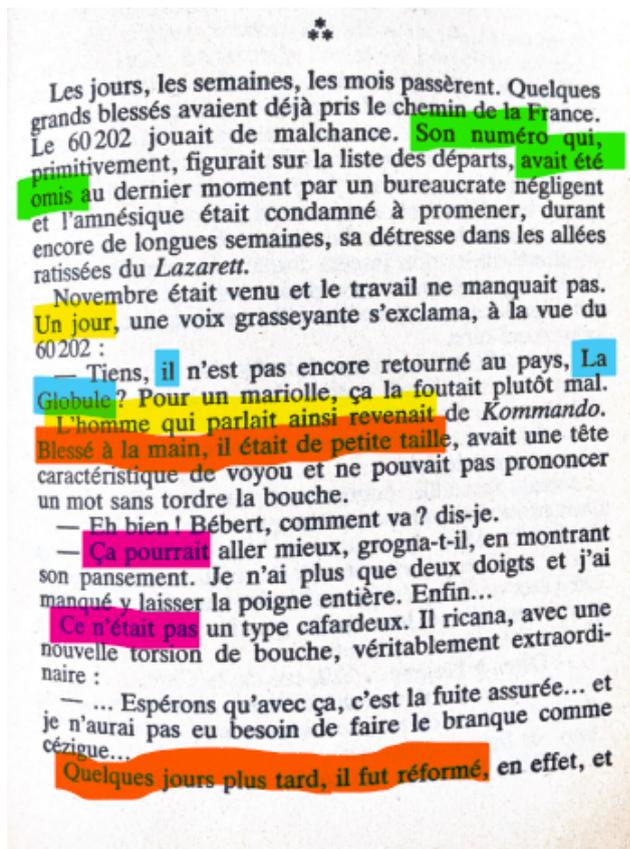


Figure 5, l'extrait du roman de Léo Malet, 120, rue de la Gare, p. 17

En ce qui concerne la perspective fonctionnelle de la phrase, dans cet extrait, on peut observer la progression linéaire et les procédés syntaxiques de thématisation. Premièrement, on observe la thématisation par la passivation : *Son numéro [...] avait été omis [...]*, par la passivation, dans ce cas là, l'auteur masque l'agent. La passivation est employée pour le fait qu'il n'est pas important de souligner l'agent soit on ne le connaît pas. La thématisation par la passivation est utilisé afin de mettre l'accent sur le contenu ou le contexte plutôt que sur les personnages impliqués

Puis, c'est la thématisation par la dislocation à droite pour souligner le fait particulier, soit l'agent, ce qui est le cas d'énoncé suivant : [...], *il n'est pas encore retourné, La Globule ?*, ou bien pour le rappel ou éviter l'ambiguïté. Ainsi, on observe la thématisation du circonstanciel qui a le rôle cadratif : *Un jour, [...]* ; *Blessé à la main, il était de petite taille [...]* ; *Quelques jours plus tard, il fut réformé [...]*. Comme d'autre type de procédé formel de la perspective fonctionnelle de la phrase, les structures impersonnelles peuvent également servir, comme un exemple : *ça pourrait [...]* ; *Ce n'était pas [...]*. Ce type de structures impersonnelles est utilisé pour présenter une information d'une manière objective, pour

généraliser, éviter la responsabilité ou bien pour mettre l'accent sur l'action plutôt que sur l'agent.

La progression thématique linéaire concerne les structures communicationnelles permettant de rendre compte des mouvements textuels de reprises thématiques. Certains constituants thématiques dépendent du contexte et donc contribuent plus au développement de la communication. Dans l'extrait suivant (figure 6), on observe la progression linéaire : [...] *je désirais m'entretenir (T1) avec Julien Montbrison (R1)*, cet énoncé est suivi par une autre phrase : *Cet avocat (T2=R1) n'avait pas usurpé sa réputation (R2)*. Dans cette progression linéaire le rhème d'une première phrase devient le thème de la seconde dont le rhème fournit. Ces deux phrases sont encore suivies par un énoncé qui finit cet enchaînement : *C'était une lumière juridique (T3) qui, [...]*. Il s'agit du procédé anaphorique, un enchaînement des phrases qui se suivent logiquement. D'ailleurs, le dynamisme communicatif est donc le plus élevé, dans cet enchaînement des phrases, dans la dernière phrase. Grâce à cette progression, le texte est cohérent, le récit progresse et la lecture est claire. Cette progression est mise en relief également par les connecteurs soit des marqueurs de circonstance (avant, à sept heures, enfin) indiquant la progression temporelle. Pourtant, il faut souligner le fait que la progression thématique et le dynamisme communicatif ne prennent sens que de leur intégration dans une superstructure textuelle spécifique. La plupart des phrases ne fonctionnent en effet qu'à l'intérieur d'un texte. La progression thématique diffère selon le contexte ou le type de récit.<sup>87</sup> En bref, comme František Daneš dit « *tout énonciateur se trouve confronté à la question du thème à choisir chaque fois pour appui de l'énoncé suivant.* »<sup>88</sup> Cela assure la continuité et la cohésion textuelle.

---

<sup>87</sup> Adam, J.-M. (1985). *Le texte narratif*, p. 47

<sup>88</sup> Adam, J.-M. (2018). *Le paragraphe : entre phrases et texte*, p. 72

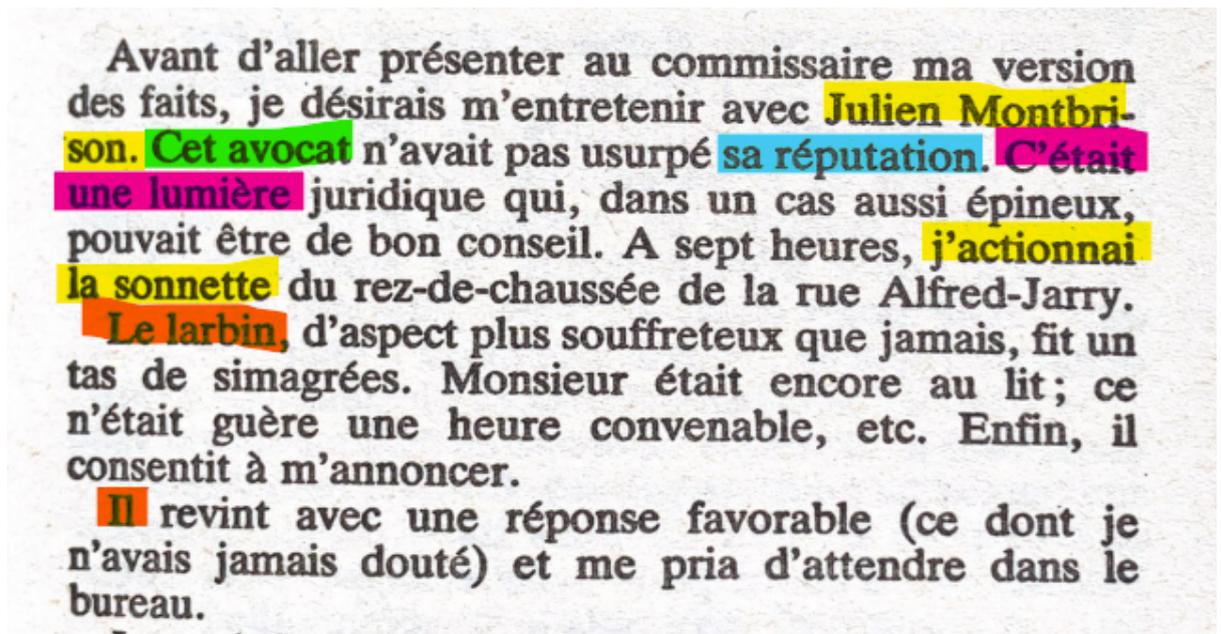


Figure 6, l'extrait du roman de Léo Malet, 120, rue de la Gare, p. 89

A part la progression linéaire, dans notre corpus, on peut observer également la progression à thème constant. Ce type de progression tient le même thème à travers le texte ou le paragraphe et en s'adjoit différents thèmes successifs. Dans l'extrait au-dessous (figure 7), on observe que le thème qui se répète dans le paragraphe est « *inspecteur Florimond Faroux* », ce groupe nominal est remplacé par le pronom *il*, on peut donc parler d'une anaphore pronominale. On voit clairement que le thème reste toujours le même en forme d'anaphore et les thèmes s'ajoutent au fil de lecture. La progression thématique/rhématique dans cet extrait correspond à l'organisation syntactico-sémantique. D'abord, c'est le temps verbal qui nous montre la concordance temporelle et l'anaphore pronominale qui aide à la compréhension du texte. Ce paragraphe narratif adopte un dispositif de la perspective fonctionnelle de la phrase afin de maintenir la continuité et l'identification du personnage présenté, le même thème est repris sous la forme pronominale, en s'adjoignant différents thèmes successifs.

*L'inspecteur Florimond Faroux (T1), de la P.J., courait vers la quarantaine avec plus de rapidité qu'il n'en avait jamais mis à pourchasser les voleurs (R1). Ce n'était pas peu dire. Il (T1) était bien bâti, plutôt grand, osseux (R2). Sa moustache grise l'avait fait*

*surnommer « Grande-père » par ses jeunes collègues. Il (T1) portait, en toute saison, un chapeau chocolat qui lui allait... cela faisait peur (R3). Il (T1) n'avait jamais pu s'adapter à ma tournure d'esprit (R4).*

*Figure 7, l'extrait du roman 120, rue de la Gare de Léo Malet, p. 117*

Par ailleurs, la cohérence du texte dépend également de la disposition des paragraphes et leur enchaînement logique de l'histoire. D'abord, il y a un énoncé qui présente l'idée principale, donc l'ouverture d'un nouveau thème à l'aide des organisateurs textuels soit des substituts pronominaux. Puis, c'est la manière dont les phrases se développent, ce sont des explications, arguments donnés, propos, rapports d'oppositions, de cause et de conséquence. Enfin, la cohérence de paragraphe est terminée s'il y a une phrase synthèse, soit termes récapitulatifs ou conclusif, ou bien un énoncé qui présente une nouvelle articulation ou un nouveau développement. Afin que la cohérence soit bien cohérente et complète, la progression dans la temporalité aide à comprendre la suite des événements dans le récit.

L'extrait qu'on vient de présenter nous soumet qu'à part des discours directs, le texte est écrit au passé. L'imparfait est employé surtout pour les description des personnages ou de milieu, et le passé simple exprime des actions déjà achevées. La présence du changement de temps verbaux signale aussi la modulation temporelle. Cela peut donc servir comme une preuve des connaissances encyclopédiques du monde de l'auteur mais également du lecteur.<sup>89</sup>

Pour conclure, la cohérence textuelle est d'abord la relation syntaxico-sémantique et puis une relation de présupposition. Elle assure que les mots tissent bien pour la continuité qui est inscrite dans sa structure. En bref, le texte littéraire montre une tension entre la cohésion qui assure l'unité du texte et la progression thématique qui engendre la dynamique du texte. Selon Blinkenberg « *La plupart des phrases ne sont pas isolées, elles sont enchaînées à d'autres ; une phrase en amène une autre, elle la déclenche ; et le point d'aboutissement d'une phrase est très souvent la notion initiale de la phrase suivante ; le prédicat de la première devient le sujet de la deuxième, et ainsi de suite ; ou bien dans d'autres cas, un même sujet reçoit une série d'attributs successifs.* »<sup>90</sup> Une suite de phrases comme un paragraphe par exemple peut être définie comme une séquence de thèmes. Si le texte est bien cohérent, on devrait facilement reconnaître le commencement, le milieu et la

---

<sup>89</sup> Adam, J.-M. (1985). *Texte narratif*, p. 103

<sup>90</sup> Ibidem, p. 30

fin. D'une manière générale, chaque nouveau paragraphe apporte une nouvelle idée soit une information complémentaire de l'idée principale ou bien l'idée précédente. Les paragraphes devraient être clairs et pour une nouvelle action ou changement dans l'histoire, le paragraphe devrait terminer par une ouverture d'un nouveau thème. Dans les textes littéraires, les nouveaux paragraphes parfois servent à approfondir le thème, l'histoire ou ajouter des éléments importants pour le récit. Il est vrai que, dans ce type de textes (le roman par exemple), les critères plus pertinents pour le changement de l'histoire sont un changement temporel, un déplacement dans l'espace, l'arrivée ou le départ d'un personnage. Ces critères correspondent aux disjonctions spatiales, temporelles ou actuelles.<sup>91</sup> Pourtant, dans le roman, il faut distinguer la concordance entre la segmentation en paragraphes graphiques et le découpage interprétatif en paragraphe sémantique. D'une règle générale, on peut dire que les grandes progressions thématiques assurent les enchaînements de base des énoncés à l'intérieur d'un paragraphe et donc par suite assurent la cohésion et la continuité thématique ainsi que la cohésion sémantique.<sup>92</sup>

Dans la bande dessinée de notre corpus, on n'y trouve pas le découpage pareil que dans le roman. L'histoire coule sans interruption jusqu'à la fin. Toutefois, on peut constater qu'on peut lire dans l'image, observer et distinguer ainsi certaines séquences narratives. La cohésion et la continuité de la lecture de la bande dessinée est donc basée sur la compétence traductionnelle du lecteur et également sur les compétences de peintre. Jacques Tardi avait deux options pour décider de quelle façon il va interpréter le roman de Léo Malet : soit amener le lecteur vers le texte original et essayer de communiquer l'impression que le lecteur lit un original, soit faire la traduction de façon originale. Pourtant, Jacques Tardi, même s'il apporte des modifications au texte, « *il ne saurait remanier l'image.* »<sup>93</sup> L'histoire reste donc inchangée.

### **3.2. La cohésion textuelle**

Le terme originellement latin, *cohaesum*, a pour l'objectif de rejoindre et rassembler les éléments particuliers : soit un énoncé avec un énoncé, soit un paragraphe avec un paragraphe afin que le texte soit cohérent et fluide et pour que le texte permette aux lecteurs de le

---

<sup>91</sup> Adam, J.-M. (2018) *Le paragraphe : entre phrases et texte*, p. 56

<sup>92</sup> Ibidem, p. 73

<sup>93</sup> Khelil, Lamia, *Bandes dessinées : le double défi de la langue et de la culture*, p. 89

comprendre et de le suivre d'une manière efficace. Dans le cadre de la linguistique textuelle, la cohésion est considérée comme un aspect formel de la relation sémantique entre des unités textuelles élémentaires. Depuis quelques années, l'ensemble des questions autour de la connexité, d'anaphoricité ou d'enchaînement phrastique ainsi que des relations logiques a élevé l'attention des linguistes. La cohésion présente donc l'ensemble des moyens linguistiques qui assurent les liens et les relations locales du texte afin que le texte soit clair et compréhensible, à la différence de la cohérence qui assure la structure du texte tout entier.<sup>94</sup> « *La cohésion textuelle consiste donc à utiliser correctement les éléments grammaticaux et lexicaux pour établir une connexion harmonieuse entre les constituants d'un texte.* »<sup>95</sup> Tout simplement, la cohésion textuelle marque et assure la logique et la continuité du texte. Cette notion relève donc des règles morpho-syntaxiques (par exemple les accords grammaticaux en genre et en nombre entre les unités), l'ordre des mots, les connecteurs logiques en général, l'anaphore et les organisateurs ainsi que le champ lexical (les synonymes, la répétition, la substitution).<sup>96</sup>

A l'aide de ces moyens lexicaux, la continuité formelle des unités textuelles élémentaires est établie, ils sont généralement compris au niveau du texte comme une récurrence matérielle. Cette notion de base linguistique textuelle est essentielle pour garantir la clarté et l'efficacité de la communication écrite.

### 3.2.1. Les connecteurs

« *Le niveau le plus évident d'un relais possible entre cohésion syntaxique et cohérence textuelle est celui des connexions propositionnelles ou phrastiques (marqueurs de continuité). Elles tentent d'évaluer le degré d'intégration syntaxique qui découlerait du statut d'un connecteur, adverbial ou subordonnant.* »<sup>97</sup> En ce qui concerne les connecteurs, ce sont des éléments de liaison entre les propositions-énoncés ou des ensembles de propositions-énoncés. Les grammairiens emploient le terme organisateurs structurelles, certaines linguistes les marqueurs de relations. En contribuant à la structuration du texte, elles assurent la bonne connexion du texte ainsi qu'elles servent à présenter un nouveau passage, à

---

<sup>94</sup>Jaubert, A. (2005). *Introduction. Cohésion et cohérence : étapes et relais pour l'interprétation*

<sup>95</sup> <https://www.definitions360.com/cohesion/>, consulté le 30 mai 2023

<sup>96</sup> Nový encyklopedický slovník češtiny, ULR : <https://www.czechency.org/slovník/KOHEZE>, consulté le 7 juin 2023

<sup>97</sup> Jaubert, A. (2005). *Introduction. Cohésion et cohérence : étapes et relais pour l'interprétation*

faire une transition dans les énoncés ou bien à faire une conclusion. Les connecteurs jouent un rôle important dans le texte car elles rendent le texte plus intelligible et assurent la fluidité du texte ainsi qu'elles établissent le sens entre les énoncés particuliers. D'ailleurs, dans la même séquence textuelle, il se peut que le lieu d'un héros, le temps, un événement ou un argument dans le texte (l'histoire) change, l'auteur doit par conséquent bien employer les connecteurs par rapport au sens exprimé par l'énoncé afin d'éviter l'incompréhension et afin de faire bien suivre le texte aux lecteurs. Il existe un grand nombre de types de connecteurs et chacun d'eux a sa propre fonction et valeur selon l'usage. On distingue les connecteurs d'addition, d'alternative, de but, de cause, de concession, de comparaison, de conclusion, de condition, de conséquence, de classification, d'illustration, de liaison, d'opposition, de justification ou bien de temps qui visent la compréhension facile.<sup>98</sup>

Dans le texte, nous avons pu retrouver différents connecteurs qui relèvent de diverses catégories morphosyntaxiques telles que les conjonctions de subordination (parce que, bien que, si, quand, comme, alors que, etc.) « [...] j'avais été ignominieusement chassé, **parce qu'**il me manquait les quelques francs [...]. »<sup>99</sup> Ces conjonctions de subordination servent à introduire des propositions subordonnées qui ne peuvent pas fonctionner indépendamment en tant que phrase complète car elles dépendent de la proposition principale afin d'avoir un sens complet.<sup>100</sup> On trouve également les conjonctions de coordination (et, ou, ni, mais, donc, or, car) qui servent à relier les mots ou les phrases d'une manière logique. « *Le toubib était là, **mais** pas seul.* »<sup>101</sup>; « *Il la glissa dans sa poche **et** me rejoignit.* »<sup>102</sup> Ensuite, on relève les adverbes ou locutions adverbiales (en effet, par conséquent, quoi ainsi, certes, toutefois...) « **Toutefois**, il me promet, d'assez bonne grâce, de n'y point toucher. »<sup>103</sup> Enfin, on remarque des groupes nominaux ou prépositionnels (malgré cela, etc.). Pourtant, il faut mentionner que l'absence logique de ces mots de liaison est également une manière de lier des éléments. Dans ce cas là, il est préférable de bien organiser le texte en paragraphes ou de bien utiliser la ponctuation. Quant à la ponctuation, on utilise souvent très simplement une virgule : « *Je mis le revolver au poing, entrai vivement, refermai violemment l'huis et tournai le communicer.* »<sup>104</sup>

<sup>98</sup> La langue française, URL : <https://www.lalanguefrancaise.com/grammaire/connecteur-logique>, consulté le 6 juin 2023

<sup>99</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*, p. 36

<sup>100</sup> Le Robert, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/guide/conjonctions-de-subordination>, consulté le 27 juin 2023

<sup>101</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*, p. 27

<sup>102</sup> Ibidem, p. 56

<sup>103</sup> Ibidem, p. 37

<sup>104</sup> Ibidem, p. 135

### 3.2.2. Le champ lexical

L'autre moyen linguistique assurant la continuité du texte est le champ lexical. Il s'agit d'un réseau vocabulaire qui tisse le texte sémantiquement et qui partage un thème commun. En contribuant à la cohérence thématique afin de comprendre le sujet principal, à la création d'ambiance afin d'établir l'atmosphère et le ton du texte ainsi qu'à la transmission d'émotions et à l'engagement du lecteur, le champ lexical devrait correspondre au type de texte. Les mots employés sont regroupés en fonction de leur sens et association avec un domaine et un thème spécifique. Constituant le champ lexical, Léo Malet a plutôt opté pour le langage familier. Il n'est donc pas étonnant de trouver des mots du français parlé ou français familier, tels que *le toubib* (un médecin), *renifler* (se douter), *une pelure* (un manteau), etc. On peut également constater que la progression thématique émerge dans les collocations des vocables qui entourent le thème particulier. Le champ lexical peut donc faire changer les thèmes des l'un à l'autre, la suite de l'histoire ou bien des événements racontés. La stabilité thématique est également assurée par la reprise du même lexique. Cette notion du champ lexical apporte une richesse de vocabulaire dans l'écriture et montre le style de chaque écrivain ou auteur du texte.

Faisant partie du champ lexical, on mentionne également des isotopies. Ce concept se réfère à la cohérence thématique ou sémantique dans un texte. Par les isotopies, on peut expliquer comment et de quelle manière les éléments linguistiques sont organisés dans le texte afin de créer les liens sémantiques et donc créer le sens cohérent. Pour A.-J. Greimas dans le cadre de son travail sur les manifestations de la signification et les conditions de fonctionnement des discours en 1966, les isotopies présentent « *un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit.* »<sup>105</sup> Dans sa conception, Greimas fait référence à des chaînes d'éléments sémantique récurrents qui créent une cohérence thématique dans un texte. Elles se composent toujours d'une série de mots, des phrases ou des images qui entretiennent entre eux une relation synonymique ou hyponymique et un texte serait alors l'ensemble d'une série parallèle d'isotopies qui construisent le sens global.<sup>106</sup> Dans le corpus, on remarque le plus souvent les isotopies qui contribuent à développer l'intrigue et à créer une atmosphère spécifique. On observe l'isotopie d'enquête : *le meurtre, l'assassin, l'allibi, la preuve, la victime, les témoins, la recherches, les indices.* Puis, c'est l'isotopie du suspense : *la menace, le danger, la peur.* Enfin, on peut mentionner

---

<sup>105</sup> Adam, J.-M. (1985). *Le texte narratif*, p. 118

<sup>106</sup> Kibédi Varga, A. (1989). *Discours, récit, image*, p. 23

également l'isotopie des personnages principaux : *le détective, les complices, l'intuition, l'expérience, l'observation.*<sup>107</sup>

### 3.2.3. L'anaphore

Afin d'assurer la cohésion du texte, l'anaphore est un phénomène de dépendance interprétative de deux unités. Elle vérifie « *si certains éléments de sens sont communs d'une phrase à une autre.* »<sup>108</sup> En effet, c'est une reprise sémantique de l'information entre deux éléments dont le premier on se rapporte et le second est anaphorique. Sans l'antécédent, l'anaphore perd son sens, c'est pour cela qu'elle doit être liée avec un autre élément dans la phrase, soit la phrase précédente. Cet antécédent ne souligne pas seulement le mot dans la phrase mais également sa position. Néanmoins, grâce à l'anaphore, il y a un lien entre les énoncés et donc le lecteur peut saisir plus simplement la référence, les caractéristiques d'un lieu ou d'un personnage ou bien un thème.

Il existe l'anaphore pronominale et l'anaphore nominale (fidèle, infidèle, associative, conceptuelle). Quant à l'anaphore pronominale, elle « *est ouvertement hétérogène du point de vue catégoriel. [...] La relation entre les deux termes est alors marquée par la référence virtuelle que le nom anaphorisé apporte au pronom, qui en est par la nature, dépourvu.* »<sup>109</sup> Le plus souvent, l'information ou nom est substituée par un pronom personnel, soit possessif, démonstratif, relatif ou indéfini. En revanche, l'anaphore nominale présente la homogénéité catégorielle comme « *l'anaphorisé et l'anaphorisant sont tous deux des noms.* »<sup>110</sup>

Dans ce petit extrait, nous remarquons la représentation totale du groupe nominal antécédent par les différents types de pronoms. Employant l'anaphore coréférentielle, l'expression anaphorique et le terme antérieur désigne le même référent. Chaque couleur renvoie à un seul référent.

---

<sup>107</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*

<sup>108</sup> Alkhatib, M. (2011). *La cohérence et la cohésion textuelles : problème linguistique ou pédagogique ?*, p. 11

<sup>109</sup> Perdicoyanni-Paléologou, H. (2001). *Le concept d'anaphore, de cataphore et de deixis en linguistique française*, p. 57

<sup>110</sup> Ibidem, p. 57

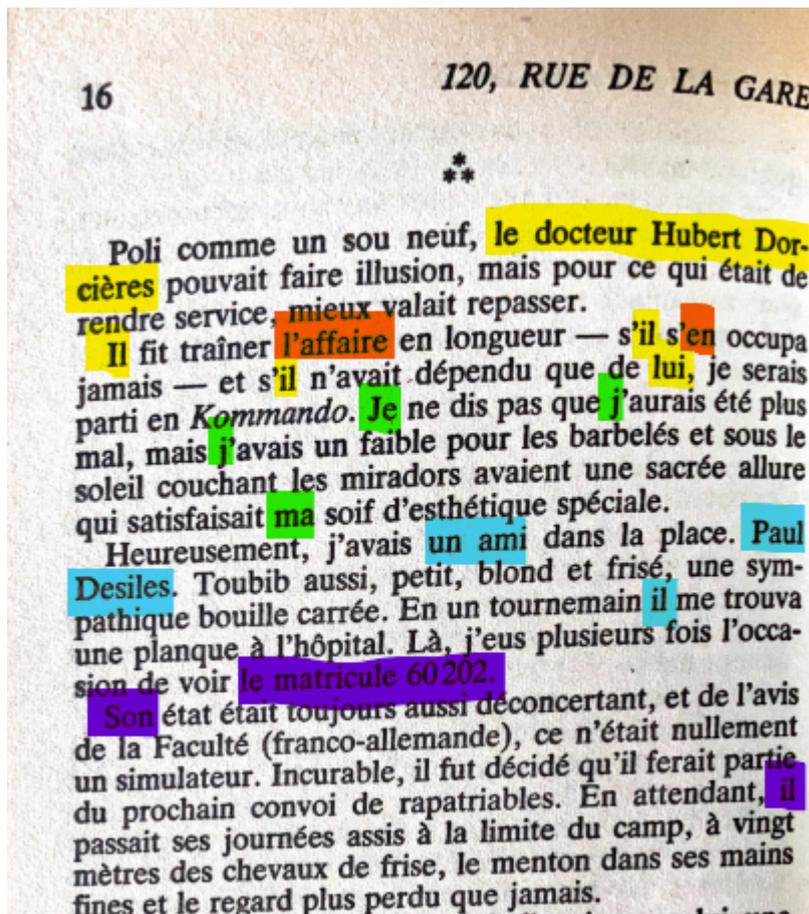


Figure 8, l'extrait du roman de Léo Malet, 120, rue de la Gare, p. 16

#### 3.2.4. Les déixis

Appelés également des signes linguistiques, les déixis sont des indexations linguistiques référant à des composants individuels de la situation de communication actuelle, ou contexte au sens le plus large (le contexte linguistique immédiat, c'est-à-dire le cotexte).<sup>111</sup> Une telle référence s'effectue à travers des expressions de pointage spécifiques telles que par exemple : *toi, ceci, lui, là, ma, elle, cela, tel*, etc. Ces expressions déictiques ont donc leur sens déictique, mais elles ne disposent pas de leur propre référence. Selon Lyons, les déixis se manifestent par la location et l'identification des personnes, objets, événements ou bien des activités dont on parle en se référant au contexte spatio-temporel créé et maintenu des énonciations auxquelles le locuteur et le destinataire participent.<sup>112</sup> Il s'agit donc d'un procédé

<sup>111</sup> Klinkenberg, J.-M. (2008). *La relation entre le texte et l'image. Essai de grammaire générale*, p. 53

<sup>112</sup> Nový encyklopedický slovník češtiny, URL : <https://www.czechency.org/slovník/ODKAZOV%C3%81N%C3%8D>, consulté le 6 juin 2023

linguistique spatiotemporel « *qui nécessite la présence du référent dans l'espace de l'énonciation au moment où l'occurrence est prononcée.* »<sup>113</sup>

Montrons les exemples des déixis du corpus : « [...] *Non, M. Nestor n'est pas là pour le moment. [...].* », « *Maintenant, je vous proposerai de mettre votre manteau et de me suivre.* - *Où cela ? - Je n'en sais rien. [...]* »<sup>114</sup> On voit clairement que les déixis interviennent parce que la compréhension nécessite une information contextuelle. Le plus souvent, les déixis se réfèrent à la personne, au lieu ou au temps.

### 3.2.5. La cataphore

En établissant la différence entre « *monstration anticipante* » et « *monstration rétrospective* », Bühler comme le premier, en 1934, arrive avec cette notion de cataphore.<sup>115</sup> La cataphore, une figure de style faisant une opposition à l'anaphore, est donc considérée comme une présupposée du contexte. Il s'agit d'un élément d'anticipation qui, en effet, consiste à renvoyer sémantiquement à ce qui sera dit. La référence cataphorique fait donc référence à la partie qui n'est pas encore explicitement citée et qui doit encore suivre. « *Enfin, les « cataphores cohésives », bien plus rares que les anaphores, ne sont pas nécessaires à la création des textes.* »<sup>116</sup> Cette opposition cataphore/anaphore révèle donc une asymétrie complète entre ces deux notions de procédés linguistiques. Comme Kesik en conclut : « *au moment de son énonciation, le cataphorique apparaît comme « défectif » sur le plan « informationnel »; incompatible avec les performatifs, l'anaphore est « defective » sur le plan des actes de langage.* »<sup>117</sup>

Le problème qui se relève par rapport à la cataphore, c'est de savoir quel élément est considéré comme cataphorique. Selon la théorie de Halliday, Hasan et Kesik de 1989, la cataphore est un article défini, ou bien le couple, composé d'un substantif et l'élément qui suit. « *Devant cette difficulté, il convient de considérer le groupe nominal tout entier comme une seule expression cataphorique.* »<sup>118</sup> Prenons les exemples du corpus : « *Oh ! vous, alors...*

---

<sup>113</sup> Perdicoyanni-Palélogou, H. (2001). *Le concept d'anaphore, de cataphore et de déixis en linguistique française*, p. 73

<sup>114</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*, p. 148 et 72

<sup>115</sup> Perdicoyanni-Palélogou, H. (2001). *Le concept d'anaphore, de cataphore et de déixis en linguistique française*, p. 68

<sup>116</sup> Ibidem, p. 68

<sup>117</sup> Ibidem, p. 68

<sup>118</sup> Ibidem, p. 68

On le saura, que vous avez été prisonnier... », « On le dirait. La fameuse Hélène dont il a prononcé le nom en mourant. »<sup>119</sup> On observe que le référent « le » est anticipé et réfère à la phrase subordonnée soit dans le deuxième exemple de la phrase suivante. Le lecteur doit alors lire la phrase complète, ou la suite des phrases, afin de comprendre et saisir le contexte.

### 3.3. La cohérence et la cohésion dans la bande dessinée

On part de l'hypothèse que la cohérence et la cohésion textuelle seront différentes dans le roman et dans la bande dessinée comme il s'agit de deux genres sémiotiques distincts. Ces deux notions vont se manifester, de toute façon, autrement car la bande dessinée est basée principalement sur les images, et le texte est sur le second rang. On vient d'écrire la cohérence et la cohésion dans les textes littéraires (chapitre 3) qui sont assurées par la perspective fonctionnelle de la phrase, des connecteurs ou par le champ lexical. Parlons donc des notions de cohérence et de cohésion dans le cadre de la bande dessinée afin de voir la différence par rapport au texte littéraire.

La cohérence dans la bande dessinée dépend de la disposition des images et de la disposition spatiale des ballons avec les paroles. Afin que la continuité de lecture soit assurée, le peintre/l'illustrateur doit enchaîner les images de telle manière que le lecteur n'ait pas le problème de suivre l'histoire et comprenne le message de l'auteur. L'auteur de la bande dessinée doit prendre en considération la description des événements. La descriptivité dans la bande dessinée se montre par l'apparence des personnages, soit par l'image de l'environnement. Ensuite, la cohérence et la cohésion textuelle s'assurent non seulement par le positionnement des images mais également par la reprise de certains éléments dans une image à l'autre, cela est une sorte d'anaphore qui montre la progression et donc la dépendance des images qui se suivent. En ce qui concerne la séquence narrative, le début ou la fin se manifestent par le changement des personnages principaux, l'environnement ou par une nouvelle action. L'illustrateur ne dispose pas de la même possibilité de décrire un nouveau commencement d'une intrigue/d'une action que l'écrivain.

Prenons un exemple d'une seule image (figure 8) : le dialogue entre Nestor Burma et la Globule qui se lit de haut en bas. « *Le ballon le plus haut correspond à l'énoncé proféré en*

---

<sup>119</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*, p. 177 et 173

*premier et ainsi de suite. »*<sup>120</sup> La localisation spatiale des bulles dans une case signale donc l'ordonnance des répliques et leur chronologie. « *A la hiérarchie verticale se superpose les bulles qui matérialisent un axe imaginaire allant du fond à l'avant de l'image. Si pour des raisons de mise en place, les bulles doivent se chevaucher, c'est toujours celle qui correspond à la dernière phrase prononcée qui empiète sur les autres, comme si les paroles tendent à être recouvertes au fur et à mesure que se déroule le discours. »*<sup>121</sup>

On peut observer tout de suite que la description de Léo Malet par rapport à la situation dans laquelle les personnages se trouvent se reflète visiblement dans l'image de Tardi qui a bien capté toute la situation (surtout la description des personnages). Dans le roman, le dialogue est interligné par des descriptions situationnelles telles que : « *Il eut un geste vague* », ou soit « *Il marqua une brève hésitation, ses mâchoires se contractèrent* » qui ne peuvent pas être tout à fait manifestées dans l'image. L'illustrateur ne peut pas faire voir le mouvement en cours d'un personnage, il ne dessine que les instant figés.

Pour garder l'espace et faciliter la lecture, Tardi a gardé le dialogue tout entier, pourtant on voit clairement que le dialogue entre Nestor Burma et la Globule se passe à sept échanges/lignes dans le roman tandis que dans la bande dessinée, Tardi a mis deux énoncé dans une seule bulle ce qui paraît logique s'il s'agit d'une énoncé de même personnage. Chacun de ces derniers dispose de son enchaînement de bulles afin que le lecteur sache qui parle. La dernière bulle est mise en retrait pour montrer l'hésitation qui est marquée dans le roman.

---

<sup>120</sup> Fresnault-Deruelle, P. (1970). *Le verbal dans les bande dessinées*, p. 146

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 146



Grand, le visage maigre mais énergique, il devait avoir plus de quarante ans. Sa calvitie frontale et sa barbe hirsute lui donnaient une curieuse allure. Une vilaine cicatrice lui barrait la joue gauche. Comme un idiot, il triturerait son calot entre ses mains, qu'il avait remarquablement fines. Il promenait sur nos personnes des yeux de chien battu. Les revers de sa capote s'ornaient de l'écusson rouge et noir du 6<sup>e</sup> génie.

— Comment... tu ne sais pas ?  
 — Non... Je ne sais pas.  
 — Et tes papiers ?  
 Il eut un geste vague.  
 — Perdus ?  
 — Peut-être... Je ne sais pas.  
 — As-tu des copains ?  
 Il marqua une brève hésitation, ses mâchoires se contractèrent.  
 — Je... je ne sais pas.

Figure 8, l'extrait de planche de Jacques Tardi, 120, rue de la Gare, p. 10, et l'extrait du roman de Léo Malet, 120, rue de la Gare, p. 11

#### 4. L'analyse de séquence narrative

Dans les chapitres précédents, on a présenté le roman et la bande dessinée ainsi qu'on a abordé les notions de base. En effet, on sait déjà que la narration ainsi que la cohérence ou la cohésion textuelle seront différentes entre le roman et la bande dessinée. Afin de mettre en pratique la partie théorique qu'on vient d'éclaircir, on fera donc une analyse pratique pour mettre en évidence la différence entre ces deux genres littéraires distincts de notre corpus. L'objectif est de choisir une séquence narrative particulière, qui sera la même dans le roman ainsi que dans la bande dessinée. Ensuite, le but est de les comparer et analyser le niveau de narration à l'aide des marqueurs linguistiques tels que la cohérence et la cohésion textuelle et les moyens linguistiques que ces deux notions englobent. Enfin, à l'aide de cette analyse, on montrera comment ces moyens linguistiques se distinguent entre ces deux modes sémiotiques et comment le genre littéraire influence la narration.

Pour cette analyse, j'ai opté pour une séquence narrative particulière. Elle fait partie de la première partie du livre, *120, rue de la Gare* et il s'agit du chapitre sous le titre : *La Mort de Bob Colomer*. Ainsi, c'est une séquence narrative à partir de laquelle tout récit se déroule. Cette séquence narrative est choisie de telle manière que les différences, au niveau de textualité, cohésion et cohérence, soient clairement visibles, faciles à comprendre et riches pour les moyens linguistiques. Faire la comparaison de deux genres sémiotiques différents exige également un cadre où le situer, le rapport au contexte, le sens textuel ainsi que la référence et la communicabilité. C'est pour cela que j'ai décidé de faire l'analyse de la séquence narrative en fonction de la dimension structurale et dimension pragmatique.

En ce qui concerne la dimension structurale, elle montre surtout l'organisation formelle des éléments linguistiques à l'intérieur du texte. Dans cette dimension, on abordera les notions de morpho-syntaxe, la cohérence et cohésion textuelle, la progression thématique ainsi que les relations sémantiques. La dimension structurale permet donc de comprendre comment les éléments linguistiques sont organisés afin de faciliter la lecture et transmettre le sens. Quant à la dimension pragmatique, elle s'intéresse à la fonction du langage en tenant compte du contexte, des intentions et des attentes du destinataires, alors elle s'intéresse au niveau d'interaction communicative. Cette dimension est importante pour une compréhension complète de l'œuvre. Les extraits complets de séquence narrative du roman de Léo Malet, *120, rue de la Gare* et son interprétation en version de bande dessinée de Jacques Tardi se trouvent dans l'annexe.

#### **4.1. Analyse : La mort de Bob Colomer**

Comme déjà indiqué, cette séquence narrative est de premier chapitre, de première partie du livre *120, rue de la Gare* de Léo Malet. Elle montre le meurtre, d'un ami de Nestor Burma, Bob Colomer à la Gare Perrache à Lyon. A partir de cet événement, le détective Nestor Burma mène son enquête jusqu'au moment où il trouve l'assassin. Il s'agit d'une séquence narrative assez longue pour montrer les moyens linguistiques utilisés, c'est pour cela qu'on essaie d'en tirer les éléments plus pertinents. La séquence narrative choisie est prototypique pour l'analyser, et elle se compose de plusieurs événements (micro-séquences) qui sont en forme de coordination chronologique. Afin de mieux comprendre les parties choisies de ce chapitre, on a pris le schéma de *La linguistique textuelle* de J.-M. Adam<sup>122</sup> et on l'a mise en œuvre sur la séquence narrative choisie. Voici la suite des événements importants dans ce chapitre : la situation initiale (le milieu où Nestor Burma se trouve, l'environnement dans le train), puis c'est un nœud I (l'arrivée à la Gare Perrache à Lyon), puis on a un nœud II (un aperçu d'une fille mystérieuse), ensuite on a l'action (un aperçu de Bob Colomer et son meurtre), ensuite il s'agit du dénouement (un aperçu que Bob Colomer est mort), et enfin l'action finale (la chute de Burma et son état inconscience).

##### **4.1.1. La dimension structurale**

La dimension structurale se rapporte à la manière dont les éléments linguistiques, comme par exemple les notions de morpho-syntaxe, la cohérence et cohésion textuelle, la progression thématique ainsi que les relations sémantiques, sont organisés et reliés entre eux pour créer une bonne structure grammaticale compréhensible.

###### **4.1.1.1. De la cohérence textuelle à la séquence narrative entière**

Abordons premièrement la cohérence textuelle, donc le niveau global de la séquence narrative choisie. Dans le roman, la cohérence se manifeste par la chronologie des événements particuliers et par la manière dont les thèmes et les motifs sont développés et organisés. On peut donc juger le texte cohérent si son intention est maintenue de bout en bout. Par cette intention du texte, on veut dire le message, le contenu, ou bien le thème

---

<sup>122</sup> Adam, J.-M. (2020). *La linguistique textuelle*, p. 91

abordé. Le lecteur aperçoit simplement où une séquence narrative commence et où elle finit. Cela se manifeste par une ouverture ou un changement d'un thème, qui est parfois marqué par un nouveau chapitre (soit Léo Malet fait un petit astérisque dans le texte afin de commencer un nouveau thème).

Quant à notre séquence narrative choisie, on a plusieurs sous-thèmes qui se lient (l'environnement dans le train, l'arrivée de Nestor Burma à la Gare Perrache à Lyon, un aperçu d'une fille mystérieuse, un aperçu de Bob Colomer et son meurtre, un aperçu que Bob Colomer est mort, la chute de Burma et son état inconscience) de telle manière qu'ils créent une séquence narrative spécifique. Parce que si on enlevait un des ces sous-thèmes, le lecteur perdrait le chemin des événements de l'histoire racontée.

La cohérence textuelle, de la séquence narrative choisie, est donc organisée en plusieurs paragraphes qui se suivent et mêlent avec les discours directs. Le fait de mélanger les paragraphes avec des discours directs n'empêche pas la compréhension de la lecture, au contraire, les discours directs mettent en relief la vivacité, complexité, richesse et profondeur du texte, à voir du récit en général. En plus, on voit que le texte n'est pas fragmenté grâce aux connecteurs ou les anaphores, et les sous-thèmes s'interpénètrent entre eux également grâce à la perspective fonctionnelle.

En effet, la séquence narrative est cohérente de telle manière que soit les paragraphes, soit les énoncés de discours directs s'enchaînent les uns après les autres et tiennent les thèmes abordés. Le discours direct dans le roman est parfois introduit par « *Je dis/j'ai dit.* » Cet élément linguistique dans les dialogues peut être exclu par l'appendice employé dans la bande dessinée qui fait l'économie de la phrase et il permet d'exprimer directement le discours direct.

En revanche, dans la bande dessinée, il pourrait être, parfois, difficile de distinguer une séquence narrative spécifique comme le récit coule sans arrêt jusqu'à la fin. Néanmoins, cette notion se manifeste surtout par le maintien de physique et des proportions des personnages ainsi que par la représentation des milieux qui est constante. Ensuite, la cohérence se manifeste également dans la succession des images et dans l'ordre logique des cases et les bulles qui suit la séquence de l'histoire afin que le lecteur soit capable de suivre l'enchaînement des événements racontés. En même temps, les dialogues sont en accord avec les personnages qui les prononcent ainsi qu'avec le contexte de la scène. Comme il s'agit

d'une interprétation du roman, Jacques Tardi a essayé d'approcher au plus possible l'atmosphère des passages descriptifs qui sont décrits dans le roman.

#### **4.1.1.2. De la perspective fonctionnelle de la phrase à la progression thématique dans la bande dessinée**

Pour faire une analyse de la perspective fonctionnelle et afin de montrer comment la progression thématique se manifeste dans les deux modes sémiotiques, on regardera comment Malet et Tardie enchaînent et lient les sous-thèmes, de la séquence narrative choisie, l'un après l'autre et s'ils sont suivis de même manière dans les deux versions. Prenons l'exemple de la première progression thématique : de l'arrivée à la Gare Perrache de détective Nestor Burma au thème d'aperçu d'une fille mystérieuse :

[...description...] *Seulement, avec le mousseux de Bellegarde, cela commençait à bien faire* (T1) *et nous nous sentîmes une tendresse exagérée pour L'élément féminin* (R1) *qui peuplait le quai. /fin de paragraphe/*

*/un nouveau paragraphe/ Grande et élancée, nu-tête, enveloppée dans un trench-coat écru, dans les poches duquel elle enfonçait ses mains* (T2=R1), *elle paraissait étrangement seule au milieu de cette foule, sans doute perdue dans un sondage intérieur.* (R2)<sup>123</sup>

Dans le roman, on observe que le premier changement de sous-thème se passe par un nouveau paragraphe. Malet a déjà esquissé un nouvel élément (R1) qui poursuit dans le paragraphe suivant, et donc crée un nouveau sous-thème (T2) au niveau de la perspective fonctionnelle. La progression thématique est la plus simple, alors celle de linéaire : il s'agit d'une reprise d'un élément placé à la fin de l'unité précédente dans un nouvel énoncé. Le thème est donc présenté d'une manière séquentielle sans interruption significative.

Par contre, en ce qui concerne la bande dessinée, on observe également la progression thématique linéaire, pourtant on ne voit pas le même enchaînement que dans le roman. Cet extrait du roman qu'on vient de présenter se manifeste dans la bande dessinée par une seule image. Comme la bande dessinée est un enchaînement des images en forme d'instant figés, il fallait que Tardi ait préparé le lecteur par l'image précédente pour comprendre l'image suivante. C'est alors l'image du détective Burma et de Bébé qui sont en train de regarder par

---

<sup>123</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*, p. 23

la fenêtre sur le quai en remarquant une fille mystérieuse. Bien que cette scène ne se passe/montre pas dans le roman, il fallait que Tardi fasse une déduction du contexte et montre la scène qu'elle n'est pas explicitement exprimé dans le roman et que le lecteur ne prend pas en considération lors de la lecture mais ce qu'il faut être impérativement présent dans la bande dessinée pour que le lecteur comprenne plus facilement la suite des actions.

Prenons un autre exemple d'une progression thématique, cette fois-ci, la progression à thème constant. Comme J.-M. Adam précise, il s'agit de la progression à thème constante « *si les mouvements descriptifs divisent souvent un hyperthème en sous-thème, les séquences narratives ont tendance à adopter un dispositif dans lequel, pour maintenir la continuité du récit et l'identification des personnages impliqués, le même thème est repris, sous forme pronominale, en s'adjoignant différents thèmes successifs.* »<sup>124</sup> Autrement dit, la progression à thème constant se manifeste par le thème qui reste dans chaque nouvelle proposition/énoncé/stable et ne change pas, par contre les rhèmes sont chaque fois nouveaux. Voici un exemple suivant :

*J'étais (T1) au centre d'un cercle bourdonnant (R1). Je le parcourus du regard (T1), dans la mesure où cette inspection m'était possible (R2), non que je fusse à la recherche de quiconque (T1), mais pour m'assurer que mes yeux voient encore sainement (R3), qu'ils n'avaient pas (T2=R3), tout à l'heure, été le jouet d'une illusion (R4).*<sup>125</sup>

Le texte coule plus simplement dans le roman, surtout grâce à la perspective fonctionnelle de la phrase. Dans la bande dessinée, on ne perçoit que les instants figés, il est donc plus difficile de tout décrire sans se servir des mots. La perspective fonctionnelle n'est que présentée dans la bande dessinée en forme de reprise des images d'une case à l'autre. En effet, Tardi a opté pour les moments principaux, les points d'appui si vous voulez, qui se suivent et donc tiennent l'histoire. C'est pour cela que la bande dessinée est cohérente et que la progression thématique coule simplement et que par conséquent le lecteur sait comment la lire. On peut donc constater que Tardi raconte la même histoire mais de sa manière de narrer.

---

<sup>124</sup> Adam, J.-M. (2020). *La linguistique textuelle*, p. 91

<sup>125</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*, p. 25

### 4.1.1.3. De la cohésion textuelle à ses propres éléments

En ce qui concerne le niveau de cohésion textuelle, il s'agit surtout d'opérations de liaisons qui assurent la continuité textuelle et qui interviennent à des degrés divers selon les textes. La cohésion textuelle est donc assurée par la pronominalisation, les connecteurs, la référentialisation ou bien par le champ lexical.

#### L'anaphore

Commençons par l'anaphore qui est un marqueur linguistique le plus manifesté dans notre séquence narrative car des phrases successives sont liées par des rapports anaphoriques de divers types, et partagent certaines implications. En plus, les anaphores sont importantes pour la continuité, la fluidité, la compréhension ainsi que pour la cohésion du texte et qu'elles contribuent à la progression thématique.

*Alors, je vis déboucher sur le quai **un personnage que** j'aurais reconnu entre mille. **Il** avait une casquette claire de sportif, un pardessus en poils de chameau et **il** marchait vite, comme s'**il** eût foncé sur un obstacle, une épaule en avant. Indéniablement, c'était là **Robert Colomer**, mon **Bob** de l'Agence Fiat Lux, selon le diminutif qu'**il** avait récolté dans les bras des Champs-Élysées.<sup>126</sup>*

Toutes les reprises qu'on a mis en relief sont reliées par leurs rapports à la co-référence et de ce fait, elles sont sémantiquement complémentaires comme l'identité du référent ne change pas. Les relations sémantiques de co-référence sont donc anaphoriques dans la mesure qu'un signifiant dépend d'un autre présent dans le co-texte gauche (l'anaphore) et/ou dans le co-texte droit (la cataphore). Les trois premiers pronoms « *il* » ne peuvent pas être interprétables que comme une reprise du nom « *un personnage* », donc on peut les considérer comme des anaphores. Pourtant, si on vient de définir la cataphore comme un élément qui présuppose le contexte subséquent, elle se produit lorsque l'on fait référence à un élément qui sera introduit plus tard dans le texte. On peut alors en même temps dire, que les éléments soulignés dans les deux premières phrases présentent les cataphores pour la dernière phrase.

---

<sup>126</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*, p. 24

Par ailleurs, pour distinguer la cataphore de dislocation à droite qu'elle est également présente dans cet extrait cité plus haut, la dislocation à droite se produit lorsque l'on déplace un élément de la phrase vers la fin de celle-ci, en le séparant de la structure syntaxique principale afin de mettre l'accent sur cet élément. C'est le cas de la troisième phrase où l'élément « *Robert Colomer* » peut être compris comme une apposition à droit à un élément « *mon Bob* », il ne s'agirait pas donc de cataphore.

Prenons un autre exemple :

[après une description d'une fille qui fait donc la référence aux reprises anaphoriques mentionnées ici] – *J'ai trouvé, s'exclama-t-il. Je savais bien que j'avais vu cette femme quelque part. Au ciné, parbleu. Tu ne la reconnais pas ? C'est une star, Michèle Hogan.*

*Évidemment, la solitaire fille au trench-coat offrait certaine ressemblance avec l'interprète de Tempête. Ce n'était sûrement pas elle ; cela expliquait toutefois qu'un instant j'eusse cru l'avoir déjà rencontrée.*<sup>127</sup>

Dans cet extrait, on aperçoit différents types d'anaphores. Premièrement, c'est une anaphore démonstrative qui renvoie à une personne singulière déjà cernée. L'anaphore démonstrative manifeste alors une identification, la mise en rapport avec un élément mis en mémoire auparavant « *mais elle le fait en opérant une reclassification de l'objet du discours.* »<sup>128</sup> On peut constater qu'il s'agit d'une anaphore fidèle comme elle reprend le nom « *femme* ».

Ensuite, on remarque l'anaphore pronominale qui est par définition également fidèle et qu'elle n'indique aucune nouvelle propriété de l'objet concerné. Après tout, elle ne fait qu'une référence. Grâce à la reprise du pronom personnel « *elle* », on précise le sexe de la personne cernée.

Enfin, dans cet extrait, l'article défini « *la solitaire fille* » est concerné. Il indique que le nom auquel on se rapporte est spécifique et déjà connu par le locuteur ou interlocuteur. Il ne délimite qu'un élément particulier, déjà connu, dans une situation donnée. Il réfère donc à un élément précédemment mentionné. Quant à la phrase « *Tu ne la reconnais pas ?* » L'élément « *la* » est un pronom personnel féminin de la troisième personne du singulier, ce

---

<sup>127</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*, p. 23

<sup>128</sup> Adam, J.-M. (2020). *La linguistique textuelle*, p. 133

pronom fonctionne comme un pronom complément d'objet direct et fait référence à une personne déjà mentionnée ou implicite dans le contexte.

Et prenons le dernier exemple :

***Edouard*** alluma une nouvelle cigarette.

– ***Je*** connais Perrache comme ***ma*** poche, fit-il avec un clin d'œil.

*Je* ***le*** vis descendre sur le quai et se perdre vers la consigne.

***Ce rouquin*** était un ***fameux débrouillard***. ***Il*** revint une demi-heure plus tard avec deux litres de vin dans les poches de ***sa*** capote. Ce n'étaient pas les poteaux qui ***lui*** manquaient dans le coin, m'assura-t-***il***.<sup>129</sup>

Le nom « *Edouard* » est manifesté, dans cet exemple plus haut, par plusieurs moyens. On aperçoit l'anaphore pronominale, donc la représentation totale où le pronom représente intégralement le nom propre. Ensuite, on observe également l'anaphore nominale avec une reprise infidèle qui se manifeste par une dénomination précise de « *rouquin* » qui porte une information supplémentaire du personnage d'Edouard. Ainsi, l'anaphore « *fameux débrouillard* » permet un jugement de personnalité d'Edouard. Dans ce petit extrait, Malet a également employé les pronoms possessifs qui renvoient également à un référent d'Edouard.

D'un autre côté, si on prend les mêmes exemples qu'on vient d'analyser et on les trouve dans la bande dessinée, les anaphores ou les cataphores sont représentés visuellement par la reprise graphique, c'est-à-dire, par la même gestuelle, la même mimique, le même environnement ou elles sont manifestées par les motifs récurrents qui font la référence à des personnages, des objets ou des actions spécifiques. Ainsi, la reprise au niveau textuelle peut apparaître dans les bulles. Le premier exemple (Nestor Burma aperçoit Bob Colomer sur le quai de la Gare) se manifeste par une seule case avec un texte dans la phylactère qui est repris du roman : « *Alors, je vis déboucher sur le quai un personnage que j'aurais reconnu entre mille.* » La description du personnage de Bob Colomer se montre par l'image, il n'y a donc aucune anaphore. L'anaphore pourrait être visible dans les cases suivantes où Tardi a repris l'environnement de la Gare Perrache. Puis, il s'agit de l'anaphore du personnage de Bob Colomer parce que Tardi garde un geste particulier avec une cigarette, qui se reflète dans la

---

<sup>129</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*, p. 22-23

case suivante et donc cela peut être considérée comme une anaphore visuelle. car elle souligne. De même, le décor souligne un élément répétitif afin d'indiquer la continuité spatiale.

En ce qui concerne le deuxième exemple proposé (un aperçu d'une fille mystérieuse), il s'agit du même concept sauf que Tardi a organisé cela en trois cases différentes. L'anaphore se manifeste également par la reprise des personnages et le milieu de gare. On voit clairement que la fille a la même mimique dans les deux cases.

### Les déixis

Éclaircissons et montrons également le sujet des déixis manifestés dans le roman et la bande dessinée. Il s'agit des co-référents qui renvoient à un contexte spatio-temporel ainsi qu'ils renvoient aux personnes compris dans le contexte. Dans la séquence narratives présente ci-après, on peut les montrer et classer sur les exemples suivants :

« – Bébé, l'arrêt est de combien, **ici** ? » ou bien « **Tu** ne la reconnais pas ? » ainsi que « Elle ne peut pas refuser **cela** à un prisonnier... » « ..., mais m'assurer que mes yeux voyaient encore sainement, qu'ils n'avaient pas, **tout à l'heure**, été le jouet d'une illusion. »<sup>130</sup>

On a opté pour le déixis en forme d'un adverbe de lieu « *ici* », donc il réfère à un espace précis dans le contexte immédiat. Cet adverbe déictique « *ici* » réfère à un endroit où se trouve le locuteur par rapport à l'interlocuteur (la gare Perrache à Lyon). Puis, cet exemple montre également le déixis en forme de pronom personnel « *tu* ». La signification de chaque pronom dépend, bien sûr, du contexte et de la situation communicationnelle. Le pronom personnel « *tu* » vient de la réplique d'Edouard qui s'adresse à Nestor Burma. Grâce au tutoiement, on se fait une idée de la relation amicale entre ces deux personnages mentionnés. Ensuite, on observe l'adjectif démonstratif « *cela* » qui renvoie à la situation où Edouard veut demander un autographe de la fille mystérieuse parce qu'elle ressemble à un star de cinéma. Cet adjectif démonstratif « *cela* » ne renvoie pas à un objet, il renvoie à la situation imaginaire qui est comprise dans le contexte.

---

<sup>130</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*, p. 22-24

Les déixis dans la bande dessinée jouent un rôle important en situant et plaçant les personnages dans des situations, des actions et en créant le contexte visuel en général. Ils se manifestent de différentes manières et aident à créer une continuité spatiale et temporelle entre les différentes cases. D'abord, il faut rappeler que la bande dessinée est une interprétation du roman. Le récit, les événements, les personnages restent les mêmes mais par exemple, parfois les répliques diffèrent. Les déixis se manifestent donc dans les bulles où les personnages prononcent leurs paroles et de ce fait ils indiquent leur situation et contexte. On perçoit que dans la bande dessinée, comme c'est un récit visuel, il y a plus de déixis non seulement dans les bulles mais ils se montrent par des symboles graphiques (figure 9) telles que l'horloge qui montre le temps, une plaquette indiquant que le train est réservé pour les prisonniers et rapatriés, etc. Dans les bulles, Tardi a employé beaucoup de langage parlé, il n'est donc pas étonnant qu'on observe les déixis en forme des adjectifs démonstratifs (ça, cela, là, etc.) plus souvent que dans le texte romanesque. Les déixis aident beaucoup à la contextualisation comme le lecteur a une possibilité de visualiser le récit par des images.



Figure 9, l'extrait de planche de Jacques Tardi, 120, rue de la Gare, p. 22-23

## Les connecteurs

Un autre aspect des marqueurs linguistiques présente des connecteurs. Ils entrent dans une classe d'expressions linguistiques qui regroupe des conjonctions de coordinations, conjonctions de subordination, certaines adverbes et des groupes nominaux ou prépositionnels. Pourtant certains linguistes les divisent autrement, comme par exemple J.-M. Adam qui évoque : les connecteurs argumentatifs, les organisateurs et marqueurs textuels et les marqueurs de prise en charge énonciative.<sup>131</sup> Montrons donc les exemples des connecteurs dans la séquence narrative choisie.

D'abord, on relève des organisateurs textuels qui sont importants dans la balisage des plans de texte. Certains représentent les axes du temps, les autres ordonnent les axes de l'espace afin de bien structurer la progression du texte et d'indiquer le contexte. On trouve qu'une seule occurrence de l'organisateur spatial dans la séquence choisie qui organise une description :

... et juste ***en face***, dans l'encoignure du kiosque à journaux, une étrange fille...

Comme un organisateur temporel, on trouve dans la séquence narrative du roman deux occurrences de « *soudain* » et une fois « *lorsque* ». Ces organisateurs temporels sont manifestés dans la bande dessinée par l'image et parfois, comme un exemple au-dessous montre, ils sont employés dans les phylactères en forme écrite. L'adverbe « soudain » signifie un changement d'action dans un instant même, il est donc bien visible que cet adverbe peut bien capter l'instant figé dans une seule case comme c'est un exemple du moment de meurtre de Bob Colomer (figure 10).

***Soudain***, il m'enfonça son soude dans le thorax.

***Soudain***, son visage se crispa, comme sous l'effet d'une intolérable douleur.

Car, ***lorsque***, Colomer s'était écroulé face contre terre, j'avais nettement vu le dos de son pardessus déchiré par la mitraille.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Adam, J.-M. (2020). *La linguistique textuelle*, p. 167

<sup>132</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*, p. 23-25



Figure 10, l'extrait de planche de Jacques Tardi de 120, rue de la Gare, p. 25

Ensuite, dans la séquence narrative choisie, on y trouve également des organisateurs énumératif en forme additive « *et, ou* » ou temporelle « *et* ». Ils découpent et ordonnent le texte d'une manière plutôt linéaire. Les organisateurs qui sont en forme additive ne servent qu'à ajouter un élément pour décrire la personne comme c'est le cas dans cette séquence. Ceux qui sont en forme temporelle s'emploient pour montrer l'enchaînement d'événements/actions qui se suivent chronologiquement. Dans la bande dessinée, on n'y trouve pas d'organisateur additifs sauf qu'ils ne sont pas explicitement compris dans les bulles ou phylactères. Il s'agit plutôt de la description qui se matérialise dans l'image et le lecteur les emploie lors de sa lecture ainsi qu'il emploie de même manière les organisateurs en forme temporelle. On peut constater que ce dernier type d'organisateur (l'organisateur temporelle) se manifeste surtout par l'écartement blanc entre les cases. Cet écartement peut être représenté comme un enchaînement des actions qui se suivent. Le modèle des cases est le suivant : une case = une action, la case consécutive = une nouvelle/une autre action. Il en résulte que ce conjonction de coordination est manifesté dans l'écartement blanc entre les cases.

En forme additive :

*Grande et élancée, nu-tête, enveloppée dans un trench-coat [...]*

*Son visage pâle et rêveur, d'un ovale régulier, était troublant.*

*Il ne parut pas me voir ou me reconnaître.*

En forme temporelle :

*J'abaissai vivement la vitre et me mit à hurler, en gesticulant.*

*[...] j'ouvris la portière et sautai.*

*Je le vis descendre sur le quai et se perdre vers la consigne.<sup>133</sup>*

En ce qui concerne les connecteurs argumentatifs, ils « associent les fonctions de segmentation, de prise en charge énonciative et d'orientation argumentative des énoncés. Ils déclenchent un retraitement d'un contenu propositionnel soit comme un argument chargé d'étayer ou de renforcer une inférence ou comme un contre-argument. »<sup>134</sup> Il y a que deux formes de connecteurs argumentatifs, dans la séquence choisie : un connecteur argumentatif de marqueur de la conclusion « *alors* » qui montre bien le résultat des actions précédentes.

*Le chef de wagon l'en empêcha. Le train repartait. Alors, je vis déboucher sur le quai un personne que j'aurais reconnu entre mille.<sup>135</sup>*

Ensuite, on relève le connecteur contre-argumentatif « *mais* » qui montre l'opposition. Il n'y a pas donc la valeur d'un vrai marqueur d'un argument fort.

*Le train roulait toujours, mais lentement.*

*Je le parcourus du regard, dans la mesure où cette inspection m'était possible, non que je fusse à la recherche de quiconque, mais m'assurer que mes yeux voyaient encore sainement, qu'ils n'avaient pas, tout à l'heure, été le jouet d'une illusion.<sup>136</sup>*

De même que les organisateurs additifs et temporels, les connecteurs argumentatifs ne se manifestent pas directement dans la bande dessinée sauf s'ils ne sont pas compris verbalement dans les bulles ou dans les phylactères. Pourtant, certaines images dans les cases sont agencées de telle façon que les relations de causalité ou relations de contraste sont

---

<sup>133</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*, p. 22-25

<sup>134</sup> Adam, J.-M. (2020). *La linguistique textuelle*, p. 176

<sup>135</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*, p. 24

<sup>136</sup> Ibidem, p. 23 et 25

évidentes de telle manière que le lecteur les emploie facilement. C'est donc au lecteur et sa capacité linguistique d'employer les connecteurs en lisant ou visualisant le récit en forme de bande dessinée.

Enfin, les marqueurs de prise en charge énonciative qui se divisent en deux catégories spéciales : les marqueurs de structurations de la conversation et les phatiques. Cette catégorie des organisateurs joue un rôle important surtout dans les dialogues. A ces connecteurs, des particules exclamatives et phatiques s'y ajoutent souvent. C'est le cas surtout dans la bande dessinée. Malheureusement dans la présente séquence narrative, on ne les a pas relevés, ni dans le roman, ni dans la bande dessinée. De toute façon, ils ont une tonalité interactive de même que les interjections. Ces derniers expriment des émotions, des sentiments ou des réactions soudaines. Leur fonction est donc d'exprimer directement les émotions (la surprise, la colère, la frustration, etc.) ou les réactions. Puis, les interjections servent à renforcer l'impact visuel. Ils sont manifestés par des symboles graphiques et par des onomatopées. Ensuite, les interjections créent une ambiance sonore en imitant des bruits spécifiques ainsi qu'ils peuvent identifier le registre de langage. D'une manière générale, en lisant les deux versions sémiotiques, les interjections sont beaucoup plus employées dans la bande dessinée que dans le roman. Ce fait est une raison logiquement explicable car l'écrivain se sert de mots dans le roman, par contre dans la bande dessinée, l'illustrateur ne dispose pas d'espace pour les descriptions en forme écrite. De plus, la virtuosité de la bande dessinée est enracinée dans l'art d'image et pas de texte.

### **Le champ lexical**

Abordons également la notion de champ lexical. Les thèmes principaux de cette séquence narrative sont suivants : l'arrivée à la Gare Perrche à Lyon, l'observation d'une femme mystérieuse et suspecte, et puis c'est le meurtre de Bob Colomer, un ami de Nestor Burma. Le champ lexical pivote donc autour de ces thèmes et on en tire plusieurs isotopies qui selon Umberto Eco se définissent comme « *la constance d'un parcours de sens qu'un texte exhibe quand on le soumet à des règles de cohérence interprétative.* »<sup>137</sup> Les isotopies présentent l'avantage de mettre l'accent sur l'importance du lexique et sur le travail interprétatif du lecteur.

---

<sup>137</sup> Adam, J.-M. (2020). *La linguistique textuelle*, p. 138

D'abord, on aperçoit l'isotopie concernant l'arrivée à la gare : *la gare, le train, la fumée, la vapeur, le charbon, le quai, le wagon, la vitre et la fenêtre*. Puis, on relève l'isotopie de guerre comme le roman se déroule pendant la Seconde Guerre mondiale : *les baïonnettes, les soldats, les armes, la Croix-Rouge*. Ensuite, on observe l'isotopie d'une femme mystérieuse : *un élément féminin, la belle fille, une femme, la solitaire fille, une étrange fille en trench-coat*. Enfin, il s'agit de l'isotopie de meurtre : *un coup de poing, un visage, se crispé, une douleur, écroulé, la mitraille, un pardessus déchiré*.<sup>138</sup>

Sur ce qu'on se focalise encore, c'est la manière dont certains adjectifs ou les adverbes choisis par Malet sont manifestés dans la bande dessinée. Certes, les adjectifs qualificatifs seront manifestés dans l'image puisqu'il s'agit d'une description concrète comme c'est le cas d'une fille mystérieuse : « **Grande et élancée, nu-tête, enveloppée dans un trench-coat** [...] », mais dans le cas des adjectifs affectifs : « [...] et nous nous sentîmes une tendresse **exagérée** pour l'élément féminin qui peuplait le quai. », Tardi ne les a pas concernés dans les images ainsi que les adverbes : « J'abaisse **vivement** la vitre [...] » ou « **Indéniablement**, c'était là Robert Colomer, mon Bob de l'Agence Fiat Lux, [...] »<sup>139</sup> Premièrement, le fait de ne pas les concerner dans le récit de la bande dessinée n'empêche pas la continuité de lecture, et donc la compréhension du récit. Deuxièmement, ces adverbes servent à préciser les informations données dans un texte, ils font partie des descriptions. Le fait que Tardi ne les a pas mis dans son interprétation du récit n'a pas d'importance. Le lecteur en lisant la bande dessinée peut se faire des idées dans sa tête et créer donc le récit plus vif et varié.

Pour conclure, on a observé que la cohésion textuelle assure la continuité et l'unité du texte grâce à certains outils tels que le champ lexical, les isotopies, les anaphores ou les connecteurs. Chaque texte possède, d'une part, des éléments récurrents connus qui assurent la cohésion-cohérence de l'ensemble ainsi que d'autre part, des éléments nouveaux. Le récit de Malet est acceptable, recevable et écouté grâce à la logique et textualité de narration qui est grammaticalement conforme à l'ordre de son récit. Cela est valable même pour l'adaptation de Jacques Tardi qui a bien enchaîné les images et a interprété la version romanesque de telle manière que le lecteur reçoit le message et comprend l'histoire de bout en bout.

---

<sup>138</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*, p. 22-25

<sup>139</sup> Ibidem, p. 23 et 24

### **4.1.2. La dimension pragmatique**

La dimension pragmatique aborde les questions relatives aux participants à l'acte de communication, au temps et l'espace de l'acte, à l'intention communicative ou bien au cadre référentiel. Cela implique également la question comment les éléments du langage et les dispositifs linguistiques sont-ils utilisés afin d'atteindre des objectifs dans le contexte de narration soit dans le roman, soit dans la bande dessinée.

#### **Les objectifs du roman et de la bande dessinée**

Commençons par le sens large, l'intention du corpus, soit en forme de roman, soit en forme de bande dessinée, est de distraire, de divertir et de donner une réflexion ou d'apprendre (en cas de bande dessinée de construire des chemins de narrations dans la tête). De même, le roman *120, rue de la Gare* de Léo Malet a pour le but de proposer une intrigue captivante, pleine de rebondissement ainsi qu'il propose de démontrer la manière dont le détective dénoue un mystère. Ainsi, le lecteur a une possibilité de découvrir le genre noir qui comprend beaucoup de description des milieux sombres soit à Paris soit à Lyon dans les années 30 ce qui permet aux lecteurs de découvrir non seulement les quartiers et les rues moins connus mais également cette époque et ses spécificités sociales, politiques ou culturelles. En ce qui concerne les objectifs de l'adaptation éponyme en forme de bande dessinée de Jacques Tardi, l'illustrateur permet aux lecteurs d'approcher le récit du roman et donner une nouvelle perspective visuelle au personnage emblématique de Nestor Burma et à d'autres personnages mentionnés lors de narration, à l'environnement décrit ainsi que mettre en scène visuelle l'intrigue.

#### **Les actes de langage**

En se référant à l'idée que lorsqu'on utilise la langue, on ne fait pas seulement passer des informations mais on vise également à accomplir certaines actions envisagées telles que ordonner, promettre, interroger ou déclarer. Ces actes de langage sont cruciaux dans la communication entre les personnages concernés dans la séquence narrative choisie dans la mesure qu'ils relèvent les intentions et les implications derrière les mots qu'ils entendent.

Faisant une analyse des actes de langage, on les divise en trois types : les actes illocutoires, les actes perlocutoires et les actes locutoires. Les actes illocutoires sont ceux que l'orateur fait directement lorsqu'il prononce un énoncé. On ne relève pas, dans la présente séquence, un exemple qui correspondait tout à fait à cette définition pourtant on peut prendre un exemple suivant pour esquisser l'idée : « *Je vais lui demander un autographe.* »<sup>140</sup> Même si Bébé plaisante en proférant ces mots, il ne réalise pas cette action. Cet acte de langage sera donc valable juste en cas de réalisation de demande d'un autographe.

En ce qui concerne les actes perlocutoires, ils ont un effet de conséquence sur le destinataire : « *Colomer... Tu ne remets plus les copains ?* »<sup>141</sup> Cet exemple montre l'acte de langage de réflexion sur l'amitié entre Bob Colomer et Nestor Burma. Ensuite, l'autre exemple « *Bébé, l'arrêt est de combien d'ici ?* »<sup>142</sup> manifeste l'acte de langage de demande de savoir dans combien de minutes le train s'arrêtera. Burma présuppose donc que Bébé connaît le chemin. Enfin, l'énoncé proféré par Bob Colomer « *Burma... C'est inespéré... Descendez, de bon sang, descendez... j'ai trouvé quelque chose de formidable.* »<sup>143</sup> évoque l'acte de langage d'ordre afin que les deux amis puissent discuter sur un sujet important.

Enfin, les actes locutoires se manifestent par des sons ou des mots qui composent une phrase ou une déclaration : « *Je connais Perrache comme ma poche.* » ou bien « *J'ai trouvé [...] je savais bien que j'avais vu cette femme quelque part. Au ciné, parbleu.* »<sup>144</sup>

Dans la bande dessinée, les actes de langage se manifestent par la disposition des images, des bulles, des phylactères parce qu'ils peuvent indiquer quel personnage parle et quelle est la suite séquentielle des événements, ainsi que par les bulles de dialogues eux-mêmes parce qu'ils contiennent le discours direct et sont pointés vers le personnage qui parle. Puis, c'est grâce aux phylactères et onces, qui symbolisent soit des commentaires internes ou des descriptions brève d'une situation ou bien des bruits et des sons spécifiques, qu'on relève l'acte de langage entre les personnages principaux du récit. De même, c'est à travers des gestes, des expressions faciales et le langage corporel que le lecteur déduit et interprète le sens d'une action. Et finalement, on souligne également la typographie et le style du texte (en gras, en italique et la police spécifique) que Tardie implique surtout dans les bulles afin de mettre en relief l'importance et la suspense de l'histoire.

---

<sup>140</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*, p. 24

<sup>141</sup> Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*, p. 24

<sup>142</sup> Ibidem, p. 24

<sup>143</sup> Ibidem, p. 24

<sup>144</sup> Ibidem, p. 23

## L'acte de communication

Le récit s'inscrit dans un contexte communicationnel car il s'agit d'un acte illocutoire spécifique. Derrière le fait que le récit soit racontable, il y a une compétence pragmatique ainsi que la compétence textuelle. Le récit qui vise un effet, qui se veut lisible, « *multiplie les redondances, dans le but de diminuer les risques de non-compréhension.* »<sup>145</sup> L'acte de communication a pour but de transmettre un message, une information, une idée soit une émotion ou un concept. Ce processus se produit à travers les paroles, l'écriture, la gestuelle ou par les signaux visuels ainsi que par l'image. Dans chaque dialogue ou action, l'acte de communication sera un peu différent. Toutefois, on le présente au niveau global. D'abord, ce sont Léo Malet et Jacques Tardi en tant qu'émetteurs qui envoient le message et transmettent l'information aux lecteurs. Dans la séquence narrative, les émetteurs sont des personnages principaux, selon leurs échanges, ils se mettent en position d'émetteur. Les participants principaux de l'acte de communication de cette séquence narrative sont quatre des plus importants acteurs. Ces acteurs ne sont que des unités lexicales ayant un référent extratextuel ou textuel : Nestor Burma qui en tant que narrateur-acteur du récit raconte et décrit l'histoire passée, ensuite ce sont Edouard, la fille mystérieuse et Bob Colomer. Leur rôle est d'influencer les événements et de pousser le récit à progresser. Les conversations que ces acteurs mènent ne renvoient qu'au contexte spatio-temporel. Puis, les autres acteurs qui sont présents marginalement comme un soldat, le chef de wagon, les compagnons de Burma dans le train ne créent que le décor des événements. La manière dont tous les personnages sont décrits par Malet et puis réalisés par Tardi donne l'image entière du récit. Juste grâce aux images, le lecteur peut deviner à peu près où et quand le récit se déroule.

En outre, le langage des participants peut être classé au niveau du langage parlé. Cela est visible surtout dans la bande dessinée où Tardi a capté l'environnement entre les amis et les prisonniers et donc leur façon de parler. Il n'est pas donc étonnant de relever, dans la bande dessinée, les élisions « *t'es un vrai canard* », les négations élidées « *Je sais pas* », les répétitions « *c'est beau, ca ?* », ou les constructions syntaxiques du français parlé avec un emploi des interjections « *Joli brin d'fille, hein, Nestor ?* » Ce fait du langage parlé n'est pas si accentué dans le roman.

Le message communiqué comprend le contenu du récit, c'est-à-dire l'histoire avec toutes ces actions et intrigues, l'enquête menée par Nestor Burma. Ensuite, l'acte de

---

<sup>145</sup> Adam, J.-M. (1985). *Le texte narratif*, p. 120

communication comprend le canal de communication à travers lequel le message est transmis. Dans notre corpus, on a opté pour deux versions sémiotiques : le texte littéraire en forme de roman et la bande dessinée, alors le récit visuel. Si on prend l'exemple de séquence narrative, c'est à travers des descriptions, discours direct et indirects ainsi qu'à travers des images, des bulles, des phylactères et des gestes visuels que l'idée du récit est transmise aux lecteurs. En ce qui concerne les récepteurs, ceux qui reçoivent le message, ce sont des lecteurs au niveau global. Au niveau de la séquence narrative, ce sont des personnages qui font partie des discours directs (Nestor Burma, Bébé, Bob Colomer). Finalement, l'acte de communication se passe également par le contexte, le cadre dans lequel la communication se déroule : la situation, la culture, le moment. Globalement, Léo Malet et Jacques Tardi ont ciblé le lectorat français. La parution du livre est en 1943, depuis là, les lecteurs peuvent découvrir le premier roman de série de Nestor Burma et en 1988 grâce à Jacques Tardi, le marché littéraire français a à sa disposition également la version de bande dessinée. Le cadre spatio-temporel de présente séquence narrative se manifeste par l'indication propre de Malet. L'espace dans lequel la séquence se déroule est à la gare Perrache à Lyon, plus précisément dans le train des prisonniers et réparties de la Seconde Guerre mondiale, et sur le quai de la gare non précisé. Le temps est précis par Malet, il est dix heures du matin et le train avec les prisonniers et réparties reste une heure à la gare Perrache. Mais en général, le roman se déroule dans une période longue non précise en 1943 et le récit se déroule en plusieurs espaces : stalag XB, Lyon, Paris

### **Le narrateur**

Le présent corpus se manifeste par l'acteur-narrateur par le personnage de Nestor Burma qui raconte des événements, on a donc un récit à la première personne. Le détective Nestor Burma en tant que narrateur exerce surtout les fonctions de représentation et de régie, ainsi qu'en tant qu'acteur, il exerce d'action. On peut donc constater qu'il s'agit de double fonction comme Je-présent-narrant. Cela permet au lecteur de vivre et comprendre la suite des événements à travers les yeux du personnage qui raconte l'histoire, ainsi que cela peut rapprocher le lecteur vers le personnage. En outre, la narration dans notre corpus soit dans le roman soit dans la bande dessinée est au passé, soit passé simple, soit imparfait ou bien au plus-que-parfait.

Pour conclure, représenter et reformuler le roman de Léo Malet en forme de bande dessinée exige des capacités d'interprète. Aucune représentation ne peut être tout à fait semblable à l'original. Le roman de Léo Malet est divisé en deux grandes parties : partie I : Lyon et partie II : Paris. La façon dont les chapitres sont introduits dans le roman fait partie des opérateurs métalinguistiques. Les chapitres sont numérotés et portent un titre particulier (*Conversation nocturnes, La mort de Bob Colomer, Le cambrioleur, etc.* ) ce qui n'est pas le cas dans la bande dessinée. Le récit dans cette version sémiotique n'est pas découpé en chapitres, la narration continue donc jusqu'à la fin de l'histoire sans s'arrêter. Les noms des chapitres, dans le roman, servent comme un appel à l'attention d'un nouveau départ pour une nouvelle suite de l'histoire, et posent alors le contenu sous-thématique. Cela aide à mettre en place un processus de lecture et mettre en évidence un décalage entre des déductions sémantiques et des déductions plus purement narratives. Par l'illustration dans le roman, on consiste à accompagner un récit dont les éléments principaux sont présentés dans un texte, alors que la véritable bande dessinée devient un récit construit dans une intégration plus complète de l'image et du texte.

## 5. Conclusion

Le roman et la bande dessinée, deux genres littéraires qui ont beaucoup de choses en commun comme par exemple la narration, le langage, la création des personnages et de l'espace, la construction d'un univers fictif, les thèmes et les sujets ainsi qu'un engagement du lecteur. Pourtant ces deux genres sémiotiques se distinguent également l'un à l'autre comme on vient de montrer à l'aide de notre analyse. C'est surtout au niveau de cohérence et de cohésion textuelle que les deux versions se différencient. Chaque genre dispose donc de ses propres techniques, dispositifs et règles pour raconter un récit et il influence donc la manière de narrer une histoire. Parmi ces dispositifs et techniques de chaque genre littéraire, on peut classer le ton et le registre du texte, le vocabulaire, le style d'écriture, la voix narrative, le choix des dialogues/monologues ou le voix-off en cas de bande dessinée, les figures de style, l'effet d'émotions, les expressions gestuelles et faciales ainsi que les structures narratives, la cohésion et la cohérence textuelle.

Grâce à l'analyse qu'on a faite à l'aide des marqueurs linguistiques, on a pu montrer certaines de ces différences. La plus grande différence est d'abord dans le format car la bande dessinée est un mélange et une combinaison des images accompagnées par le texte cependant le roman, dans le vrai sens, se compose exclusivement du texte. Il se contente des descriptions pour dépeindre les scènes, les personnages ou les lieux tandis que la présentation visuelle joue un rôle primordial dans la bande dessinée. L'image remplace la description et amplifie le sens et la signification du texte ou des paroles qui sont en forme de bulles ou d'onomatopées, de même qu'il laisse naître et développer l'histoire, le contenu et suscite le récit. Le lecteur doit donc par lui-même comprendre, interpréter et construire le sens d'une histoire qui est découpée en principaux moments, à partir de séries de cases ou de séquences d'images.

Puis, une autre différence consiste, comme déjà indiqué, sur les dispositifs linguistiques surtout sur la progression thématique, donc la perspective fonctionnelle de la phrase et sur les marqueurs linguistiques tels que les anaphores ou les connecteurs. Les anaphores, qui jouent un rôle prépondérant, fonctionnent dans la bande dessinée différemment que dans le roman. Elles contribuent à la cohésion narrative de telle façon qu'elles relient visuellement des éléments et des actions à travers différents cases et scènes. Elles guident et assurent une compréhension du récit visuel. Les co-référents sont donc en forme de même image tandis que dans le roman, il s'agit des dispositifs linguistiques en

forme de pronominalisation, la répétition ou synonymie. Ensuite, les connecteurs qui ont une fonction de connecter, de relier les phrases ou le texte sont représentés d'une façon diverse. Dans le roman, on a remarqué qu'ils sont intégrés dans le texte et le lecteur les reconnaît en lisant. Dans la bande dessinée, soit ils sont intégrés dans les bulles ou onomatopées, soit ils ne sont pas visibles mais le lecteur peut les comprendre grâce aux images qui montrent une relation additive, causative, de comparaison ou de conclusion.

En ce qui concerne la progression thématique et la perspective fonctionnelle de la phrase, la différence réside surtout dans l'utilisation des images qui permettent de visualiser le thème. L'enchaînement ou l'agencement des cases indique une évolution et une transition thématique, l'illustrateur doit donc réfléchir attentivement à la manière de les organiser pour que le récit puisse progresser et reste toujours compréhensible. Bien que les images jouent un rôle très important dans la bande dessinée, c'est également la présence des bulles et les phylactères qui laissent progresser le récit car elles fournissent des informations supplémentaires par rapport aux images. Par contre, la narration dans le roman se développe sur une plus longue période et surtout grâce aux passages descriptifs et grâce au enchaînement phrastique plus facile.

Pour conclure, le présent mémoire est divisé en deux grandes unités. La première a abordé les notions de cohérence et cohésion textuelle et leurs dispositifs linguistiques comme la perspective fonctionnelle de la phrase, les connecteurs, les anaphores ou le champ lexical. Dans la deuxième unité, on a mis en pratique ces connaissances en faisant une analyse d'une séquence narrative choisie. Grâce à l'analyse, on a montré les différences, au niveau de la linguistique textuelle, expliquant comment la narration dans le roman et la bande dessinée s'adaptent aux spécificités de chaque médium, en utilisant les outils propres à chacun pour raconter une histoire de manière efficace et captivante. La collaboration entre Léo Malet et Jacques Tardi a laissé naître la personnalité de Nestor Burma et ces deux auteurs ont contribué à l'enrichissement de la littérature française. Jacques Tardi a bien capté l'atmosphère du récit et il a opté pour une bonne composition car la lecture des images dispose d'un cheminement logique et clair.

## 6. Résumé

Každý literární žánr má své specifika, svá pravidla, kterými se odlišuje jeden od druhého a díky tomu je literární svět tak pestrý a bohatý. Literární žánry román a komiks mají mnoho společného, ale také se od sebe odlišují, jak jsme právě ukázali pomocí naší analýzy. Odlišují se především na úrovni textové koherence a koheze. Každý žánr má proto své vlastní techniky, prostředky a pravidla pro vyprávění příběhu, které ovlivňují způsob, jakým je příběh vyprávěn. Tyto prostředky a techniky zahrnují tón textu, slovní zásobu, styl psaní, vypravěče, výběr dialogů/monologů, řečnické figury, vyvolané pocity, gestikulace a mimika v rámci komiksu, vyprávěcí struktury, soudržnost a koherenci textu.

Cílem této práce bylo určit do jaké míry se textové struktury, koherence a koheze textu liší v obou sémiotických módech a jaké jazykové prostředky jsou použity pro naraci příběhu. Tato diplomová práce je rozdělena na dva celky. V první, teoretické, části jsme se nejprve zaobírali termíny jako je román, komiks, příběh a vyprávění, dále jazykovými prostředky, které tyto termíny zahrnují. Ve druhé, praktické, části jsme se zaměřili na textovou analýzu vybraného narativního celku s cílem ukázat, jak se jednotlivé jazykové prostředky v obou žánrech signalizují a od sebe odlišují. Díky analýze provedené pomocí lingvistických prostředků jsme byli schopni poukázat na určité rozdíly mezi těmito sémiotickými žánry.

Největší rozdíl je především ve formě, jelikož je komiks kombinací obrázků doprovázených textem, zatímco román se skládá převážně z textu. Román je postaven primárně na popisných pasážích, které zobrazují scény, postavy nebo místa, zatímco v komiksu je to hlavně vizuální obsah, který hraje hlavní primární roli. Vizuální sekvence v komiksu tedy nahrazují ty popisné, které jsou obsaženy v románu. Není to ovšem pouze obraz, který tvoří komiks, jsou to i bubliny s textem, nejčastěji s přímou řečí a popisem situace. Správné uspořádání jednotlivých vinět umožňuje, aby se mohl příběh rozvinout. Čtenář si tedy musí sám interpretovat a konstruovat význam příběhu, který je rozdělen do hlavních momentů, z řady vinět nebo sekvencí obrazů.

Další rozdíl spočívá, jak již bylo naznačeno, v jazykových prostředcích, zejména v aktuálním členěním větném a v jazykových prostředcích jako jsou anafora či spojky. Anafory fungují v komiksu zcela jinak než je tomu v románu. V komiksu anafory přispívají k narativní soudržnosti pomocí opakování jednoho a toho samého obrazu, postavy, místa atp., díky tomu čtenář dokáže pochopit souvislosti mezi jednotlivými vinětami. Naopak v románu

jsou to primárně jazykové prostředky ve formě pronominalizace, opakování nebo synonymie, které tvoří koherenci textu takovým způsobem, aby se čtenář v textu orientoval a věděl k čemu nebo ke komu autor odkazuje. Dále jsou to spojky, které v románu spojují věty či odstavce. Čtenář je má tedy přímo před očima, zatímco v komiksu jsou spojky buď zasazeny do řečových bublin nebo nejsou přítomny vůbec, ale čtenář jim rozumí díky obrázkům, které jasně znázorňují jejich funkci a je tedy schopný vydedukovat, že se jedná o příčinný, účelový, účinkový, odporovací, atp. vztah.

Z hlediska aktuálního členění větného, další rozdíl mezi románem a komiksem spočívá především v použití obrazů k vizualizaci tématu. Pořadí nebo uspořádání vinět naznačuje tematický vývoj, takže ilustrátor musí pečlivě promyslet, jak je uspořádat, aby příběh mohl postupovat a byl stále srozumitelný. Přestože obrázky mají v komiksu velmi důležitou roli, je to také přítomnost řečových bublin a popisných políček, které umožňují vývoj příběhu, protože poskytují k obrázkům další informace. Na druhou stranu se v románu může vyprávění rozvíjet mnohem delší dobu a to hlavně díky popisným pasážím, které dodávají románu jeho charakter.

Za pomoci analýzy jsme ukázali rozdíly v rámci textové lingvistiky a vysvětlili, jak se vyprávění v románu a komiksu přizpůsobuje specifickým rysům každého z médií a využívá specifické nástroje k efektivnímu a poutavému vyprávění příběhu. Spolupráce Léo Maleta a Jacquese Tardiho dala vzniknout osobnosti Nestora Burmy a obohatila tak francouzskou literaturu. Jacques Tardi dobře vystihl atmosféru příběhu a zvolil dobrou kompozici, jelikož obrazy jsou jasně a logicky poskládány.

## 7. Bibliographie

- Adam, J.-M. (2020). *La linguistique textuelle*. Paris. 4ème éd. Armand Colin.
- Adam, J.-M. (2018). *Le paragraphe : entre phrases et texte*. Malakoff : Armand Colin.
- Adam, J.-M. (2017). *Les Textes : types et prototypes*. Paris. 4ème éd. Armand Colin.
- Adam, J.-M. (1999). *Linguistique textuelle*. Paris : Édition Nathan/HER.
- Adam, J.-M. (1985). *Texte narratif*. Paris : Édition Fernand Nathan.
- Fuzellier, A. (2015). *Léo Malet : Parcours d'une œuvre*. Paris : Encre Édition.
- Huglo, M.-P. (2007). *Le sens du récit*. Lille : PU du Septentrion.
- Kibédi Varga, A. (1989). *Discours, récit, image*. Bruxelles : Pierre Mardaga.
- Malet, L. (1990). *La Vache enragée*. Paris : Juilliard.
- Malet, L. (1983). *120, rue de la Gare*. Paris : Fleuve noir.
- Pásková, M. & Krausová, Z. (2019). *Český jazyk 9*. Praha : Fraus
- Peeters, B. (1993). *La bande dessinée*. Paris : Flammarion.
- Rey, P.-L. (1997). *Le roman*, Paris : Hachette.
- Tardi, J. (2014). *120, rue de la Gare*. Bruxelles : Casterman.
- Zink, M., (1987). *The Legacy of Chrétien de Troyes « Chrétien et ses contemporains »*. Amsterdam : Rodopi.

## 8. Index

- Alkhatib, M. (2011). La cohérence et la cohésion textuelle : problème linguistique ou pédagogique ?
- Bardin, L. (1975). *Le texte et l'image*. Persée
- Baroni, R. (2017). Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires. Journals Open Éditions
- Barthes, R. (1968). *Linguistique et littérature*. Persée
- Combettes, B. (1991). Hiérarchie et dépendance au niveau « informationnel » : la perspective fonctionnelle de la phrase. Persée
- Degabriel, Victoria, Travailler la narratologie par le biais de la bande dessinée en cycle 2, 2021
- Fleury, B. & Walter, J. (2017). La narratologie dans tous ses états. Cairn info
- Fresnault-Deruelle, P. (1970). Le verbal dans les bandes dessinées. Persée
- Gagnon, J.-C., La bande dessinée comme discours ou le récit en images, Érudit, Québec, 1988
- Jacquinet, G. (1974). *Image et langage, ou comment ne pas parler avec des images*. Persée
- Jaubert, A. (2005). *Introduction. Cohésion et cohérence : étapes et relais pour l'interprétation*. Books Open Editions
- Khelil, L. (2018). *Bandes dessinées : le double défi de la langue et de la culture*. Journals Open Editions
- Klinkenberg, J.-M. (2008). *La relation entre le texte et l'image. Essai de grammaire générale*. Persée
- Legallois, D. (2006). *Quand le texte signale sa structure : la fonction textuelle des noms sous-spécifiés*. Journals Open Editions
- Le Van-Lemesle, L., *Léo Malet et ses « Nouveaux Mystères »*, 2004, Cairn info
- Nový encyklopedický slovník češtiny, URL : <https://www.czechency.org/slovník/KOHERENCE>
- Nový encyklopedický slovník češtiny, URL : <https://www.czechency.org/slovník/ODKAZOV%C3%81N%C3%8D>
- Nový encyklopedický slovník češtiny, URL : <https://www.czechency.org/slovník/KOHEZE>
- Perdicoyanni-Paléologou, H. (2001). *Le concept d'anaphore, de cataphore et de deixis en linguistique française*. Revue québécoise de linguistique

Queva, A., *Le roman policier; vecteur de l'appropriation des textes par les élèves en difficulté en lecture*, 2013

Todorov, T., *Littérature et signification*, Persée, 1967

## 9. Webographie

<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/roman/>  
<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/bande-dessinee/>  
<https://www.histoire-pour-tous.fr/dossiers/5016-histoire-de-la-bande-dessinee.html>  
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-voix-nue/la-bande-dessinee-un-mode-de-vie-9719929>  
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/roman/69755>  
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/leo-malet/>  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9o\\_Malet#cite\\_ref-33](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9o_Malet#cite_ref-33)  
<https://www.casterman.com/Bande-dessinee/Auteurs/tardi>  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques\\_Tardi#cite\\_ref-Gaumer2010\\_4-3](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Tardi#cite_ref-Gaumer2010_4-3)  
<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i11059383/leo-malet-a-propos-de-nestor-burma>  
<https://www.youtube.com/watch?v=n5dthN8gki4>  
<https://www.youtube.com/watch?v=zOqPMGb-rlk>  
<https://www.miriellophotography.com/les-bandes-dessinees-signification-histoire-et-importance/>  
[http://ybocquel.free.fr/1\\_a\\_definition.html](http://ybocquel.free.fr/1_a_definition.html)  
<https://www.radiofrance.fr/franceinter/la-bd-ca-existe-depuis-quand-5168719>  
<https://mabandedessinee.jimdofree.com/caract%C3%A9ristiques-d-une-bd/>  
<https://www.lereveil.info/article-37007967.html>  
<https://www.pedagogie.ac-nice.fr/histgeo/images/attachments/FicheBD.pdf>  
<https://www.definitions360.com/cohesion/>  
<https://www.lalanguefrancaise.com/grammaire/connecteur-logique>

## 10. Annexe

22

Une musique militaire, qui me parut éclater dans notre compartiment, me tira de ma torpeur. Quatre de mes compagnons s'agitaient aux portières du couloir. Edouard bâillait. Le train roulait toujours, mais lentement. Il y eut de la fumée, de la vapeur, des chuintements et des cris. Un cahot me réveilla à moitié. J'essayai de quitter la banquette : un second cahot me précipita sur le rouquin, à qui j'administrai un joli coup de tête, et me rendit la plénitude de mes esprits. Le wagon ne bougeait plus.

L'immense gare sentait bon le charbon. Sur le quai, dans l'assistance assez nombreuse, des jeunes femmes de la Croix-Rouge allaient et venaient vivement. Sous un éclairage chiche, je vis miroiter les baïonnettes d'un piquet de soldats nous présentant les armes. Un peu plus loin, la fanfare jouait *la Marseillaise*.

Nous étions à Lyon, ma montre disait deux heures et j'avais la bouche pâteuse. Le tabac de Zurich, le chocolat, les saucisses et le café au lait de Neuchâtel, le mousseux de Bellegarde et les fruits d'un peu partout constituaient un puzzle alimentaire qui ne pourrait trouver sa solution que hors de mon estomac.

— Bébé, l'arrêt est de combien, ici ?

Une aimable demoiselle, au nez un peu trop pointu pour mon goût, inscrivait sur un bloc les adresses que les libérés, pressés de donner de bonnes nouvelles aux leurs, lui communiquaient.

— Une heure, répondit-elle.

Edouard alluma une nouvelle cigarette.

— Je connais Perrache comme ma poche, fit-il avec un clin d'œil.

Je le vis descendre sur le quai et se perdre vers la consigne.

Ce rouquin était un fameux débrouillard. Il revint une demi-heure plus tard avec deux litres de vin dans les poches de sa capote. Ce n'étaient pas les poteaux qui lui manquaient dans le coin, m'assura-t-il.

Le vin n'était pas mauvais. Je lui trouvais bien un arrière-goût, sensiblement égal à celui du fameux tabac polonais, mais cela tenait peut-être à ce que j'avais perdu l'habitude de boire autre chose que de la tisane. Seulement, avec le mousseux de Bellegarde, cela commençait à bien faire et nous nous sentimes une tendresse exagérée pour l'élément féminin qui peuplait le quai.

Grande et élancée, nu-tête, enveloppée dans un trench-coat écru, dans les poches duquel elle enfonçait ses mains, elle paraissait étrangement seule au milieu de cette foule, sans doute perdue dans un songe intérieur. Elle se tenait debout, dans l'encoignure du kiosque à journaux, sous le bec de gaz clignotant. Son visage pâle et rêveur, d'un ovale régulier, était troublant. Ses yeux clairs, comme lavés par les larmes, reflétaient une indicible nostalgie. Le vent aigre de décembre se jouait dans sa chevelure.

Elle pouvait avoir vingt ans et représentait admirablement le type même de ces femmes mystérieuses que l'on ne rencontre que dans les gares, fantômes nocturnes visibles seulement pour l'esprit fatigué du voyageur et qui disparaissent avec la nuit qui les enfanta.

Le rouquin et moi la remarquâmes en même temps.

— Bon sang, la belle fille ! siffla admirativement mon compagnon.

Il ricana :

— C'est idiot, hein ? Il me semble l'avoir déjà vue quelque part...

Ce n'était pas tellement idiot. Je ressentais la même impression bizarre. Cette fille ne m'était pas totalement inconnue.

Les sourcils froncés, le front ridé sous des cheveux qui n'avaient pas été visités par un peigne depuis quatre jours, Edouard réfléchissait intensément. Soudain, il m'enfonça son coude dans le thorax. Ses yeux pétillaient de joie.

— J'ai trouvé, s'exclama-t-il. Je savais bien que j'avais vu cette femme quelque part. Au ciné, parbleu.

Tu ne la reconnais pas ? C'est une star, Michèle Hogan...

Evidemment, la solitaire fille au trench-coat offrait certaine ressemblance avec l'interprète de *Tempête*. Ce n'était sûrement pas elle ; cela expliquait toutefois qu'un instant j'eusse cru l'avoir déjà rencontrée.

— Je vais lui demander un autographe, fit Edouard, qui ne doutait de rien. Elle ne peut pas refuser cela à un prisonnier...

Il enfila le couloir et s'appretait à descendre. Le chef de wagon l'en empêcha. Le train repartait.

Alors, je vis déboucher sur le quai un personnage que j'aurais reconnu entre mille. Il avait une casquette claire de sportif, un pardessus en poils de chameau et il marchait vite, comme s'il eût foncé sur un obstacle, une épaule en avant. Indéniablement, c'était là Robert Colomer, mon Bob de l'Agence Fiat Lux, selon le diminutif qu'il avait récolté dans les bars des Champs-Élysées.

J'abaissai vivement la vitre et me mis à hurler, en gesticulant :

— Colo... Hé ! Colo...

Il tourna vers moi son visage légèrement patibulaire. Il ne parut pas me voir ou me reconnaître. Avais-je donc tant changé ?

— Bob, repris-je. Colomer... Tu ne remets plus les copains ?... Burma... Nestor Burma... qui revient de villégiature...

Il était auprès d'une dame de la Croix-Rouge. Il lâcha un retentissant juron et la bouscula.

— Burma... Burma, haleta-t-il. C'est inespéré... Descendez, bon sang, descendez... j'ai trouvé quelque chose de formidable...

Le train s'était ébranlé. Aux portières, les libérés agitaient leurs coiffures. La gare retentissait de mille bruits qui furent tous couverts par une tonitrueuse *Marseillaise*. Colomer avait sauté sur le marchepied, cramponné des deux mains à la fenêtre. Soudain, son visage se crispa, comme sous l'effet d'une intolérable douleur.

Patron, hurla-t-il. Patron... 120, rue de la Gare...

Il lâcha prise et roula sur le quai.

Je bondis à l'extrémité du wagon, écartai d'un coup de poing le chef qui me barrait la route, ouvris la portière et sautai. La portière se referma, retenant un pan de ma capote. Je vis le moment que j'allai passer sous les roues. Tout le corps me fit mal. Je fus traîné. J'entendis comme dans un rêve des cris de femmes affolées. Un soldat du piquet d'honneur se précipita et à l'aide de sa baïonnette me libéra en fendant le drap. Je restai immobile, les yeux vers la voûte métallique de la gare noire de suie, incapable de me relever.

— Il est soûl, sapristi, grogna un homme en uniforme.

J'étais au centre d'un cercle bourdonnant. Je le parcourus du regard, dans la mesure où cette inspection m'était possible, non que je fusse à la recherche de quiconque, mais pour m'assurer que mes yeux voyaient encore sainement, qu'ils n'avaient pas, tout à l'heure, été le jouet d'une illusion.

Car, lorsque Colomer s'était écroulé face contre terre, j'avais nettement vu le dos de son pardessus déchiré par la mitraille... et juste en face, dans l'encoignure du kiosque à journaux, une étrange fille en trench-coat, serrant dans sa main dégantée quelque chose d'acier bruni qui scintillait sous la faible lueur du bec de gaz clignotant.

Figure 10, l'extrait de roman de Léo Malet, *120, rue de la Gare*, p. 22-25





Figure 11, l'extrait de planche de Jacques Tardi, 120, rue de la Gare.