



ISSN 1958-5160

ISSN en ligne 2260-5029

Analyse discursive de l'émotion dans « Il était une fois Rien » du bédéiste algérien Slim

Aïcha Gouaïch

Doctorante en sciences du langage
Université de Mostaganem, Algérie
aicha_gouaich@yahoo.fr

Résumé

Notre travail est une analyse discursive de l'émotion dans la bande dessinée algérienne ; précisément dans « Il était une fois Rien » de Slim. Les personnages sont placés dans des situations qui ne cessent de faire surgir différentes réactions émotionnelles. Leurs sentiments naissent généralement de rapports conflictuels ; le cadre spatial et temporel détermine la nature de l'émotion éprouvée. L'être fictif ne se comporte pas toujours en conformité avec la norme sociale ; aussi, le contrôle des ressentis n'est pas toujours possible. À l'intérieur de son album, l'auteur décrit les ressentis ; son imagination fantaisiste lui permet de représenter par des formes très personnelles l'univers référentiel offrant à son lecteur une vision émotionnelle de son propre vécu.

Mots- clés : émotion, sentiment, analyse, personnage, topique, situation

تحليل الخطابى من العاطفة فى «كان يا ما كان هناك لا شيء»
للرسام الكاريكاتيرى الجزائرى سليم

المخلص: عملنا هو تحليل للانفعال التى تحتويه الرسوم الهزلية الجزائرية، وتحديد الألبوم « كان ذات مرة لا شيء » للكاريكاتوري الجزائري سليم. توضع الشخصيات ضمن أوضاع تنشأ لديها ردود فعل انفعالية مختلفة. تصدر الانفعالات عادة من صراعات ومواقف متضاربة، يقوم الإطار المكاني والزمني بتحديد طبيعة الانفعال. لا تتصرف الشخصية دائما وفقا للقواعد الاجتماعية كما لا يمكنها السيطرة دائما على احساسها. يصف المؤلف داخل الألبوم المشاعر، كما يمكنه خياله الخصب من تمثيل عبر أشكال مبتكرة عالما مستوحى من الحقيقة مقدا لقارنه رؤية عاطفية لواقعه المعاش.

كلمات البحث: انفعال- احساس- تحليل- شخصية - الموضوعية - الوضع

Discursive analysis of emotion in “Once Upon a Time there was nothing”
of the Algerian cartoonist Slim

Abstract

Our work is a discursive analysis of emotion in the Algerian comic “ Once upon a time nothing “. In the discourse, emotion appropriates strip; precisely in Slim’s a specific form. The characters are set in situations that bring out continually different emotional reactions in them. Their feelings are generally the result of conflicting relations. The spatial and temporal setting determines the nature of the

felt emotion. The fictitious person does not always behave in accordance with the social norm; also, the control of feelings is not always possible. Inside his album, the author describes the feelings; his fanciful imagination allows him to represent by very personal shapes the universe; offering the reader a vision of his own emotional experiences.

Keywords: Emotion, feeling, analysis, character, topic, situation

Introduction

L'étude que nous présentons est une analyse discursive de l'émotion dans la bande dessinée algérienne, précisément dans l'album « Il était une fois Rien » du bédéiste algérien Slim. Le corpus est constitué à partir de marques et topiques clairement inscrites dans le discours. Dans notre travail, nous proposons de mettre le point sur les moyens discursifs qui permettent à l'auteur d'exprimer les ressentis. Les interactionnistes élaborent une grille d'analyse applicable à toute étude sur l'émotion dans les textes, nous essayons de l'exploiter pour expliciter l'objectif visé et comprendre l'un des albums de l'Algérien Slim.

Dans notre travail, nous analysons l'émotion au niveau des personnages. À travers la description de l'être fictif, le bédéiste ne cesse d'évoquer le monde culturel et social. L'émotif dans le discours s'explique par les représentations du sujet, par son évaluation du contexte situationnel ; il se trouve par conséquent, en rapport direct avec des valeurs subjectives. Chaque planche de l'album offre une image de la société; le bédéiste décrit les émotions des personnages, les grossit. Se servant de l'écriture comique, il réussit à en faire un objet d'amusement. L'auteur place ses personnages dans des situations faisant naître différentes réactions émotionnelles : quel objectif veut-il atteindre ? Comment les émotions des personnages deviennent un moyen pour appréhender le réel ? Comment le dessin et le texte vont-ils s'associer pour exprimer les ressentis et créer l'affectivité de la BD ?

1. L'émotion en psychologie

En psychologie, comme l'affirme L. Morfaux, le concept *émotion* tire son origine du verbe latin « movere », car elle est marquée essentiellement par l'agitation physique et psychique du sujet qui se trouve en quelque sorte projeté hors de lui. (Morfaux, 2001 : p.99). L'émotion désigne des phénomènes affectifs en tant qu'ils atteignent un certain degré d'intensité. R. Lafon la définit comme étant la : « Réaction affective d'assez grande intensité, sensation entraînant une participation affective assez violente et créant un état complexe auquel peuvent même se greffer des souvenirs ayant eux aussi entraîné un état affectif » (Lafon, 1963 : 203). L'expérience émotionnelle engendre des changements physiologiques ; elle

se reconnaît essentiellement par la présence d'un certain nombre de composantes expressives. Dans sa théorie neuro-culturelle des émotions, Ekman (1980) postule l'existence de programmes émotionnels innés qui une fois activés, produisent trois types de réponses spécifiques : expressives (expressions faciales), physiologiques, et subjectives. Les modifications de l'expression faciale dans l'interaction révèlent l'état émotionnel de l'individu.

En outre, des études psychologiques ont prouvé que la culture détermine les règles spécifiques d'émission des expressions émotionnelles qui se transforment en véritable acte social. (Reuchlin, Huteau, 1991: 126). Le lien sensation-émotion serait une convention culturelle. Les expressions émotionnelles portent l'empreinte du cadre social et culturel dans lequel se trouve le sujet. Elles varient relativement au tempérament de l'individu et surtout en fonction de son environnement : le fait de neutraliser ou au contraire, de dramatiser les *mimiques* est avant tout un langage qui vise à agir sur autrui ; ceci se passe en conformité avec les normes sociales caractéristiques de chaque culture.

Dans ses travaux, N.H. Frijda (1986) développe la notion de tendance à l'action, en faisant le concept fondamental de sa théorie des émotions. L'individu réagit dès qu'il évalue qu'une situation est émotionnelle, choisissant le plan d'action conformément à la nature du problème qui surgit dans son environnement. La fonction de l'émotion est adaptative : préparant l'organisme à interagir avec son environnement, elle lui assure son bien-être et sa survie. Les expressions émotionnelles deviennent décisives dans les interactions sociales. La communication s'annonce être l'une des premières fonctions de l'émotion. Le sujet transmet à autrui son état d'esprit et ses ressentis ; cela est possible surtout par l'utilisation du langage. L'expression linguistique se présente, par voie de conséquence, comme un moyen crucial pour appréhender l'émotif.

2. L'émotion en sciences du langage

Dans l'analyse discursive, l'émotion correspond à la fonction *expressive*. Selon C. Fuchs et P. Le Goffic, celle-ci est étudiée à partir des traces de l'émetteur dans le discours, la langue étant le reflet des ressentis.

La fonction émotive ou « expressive » correspond à la trace de l'émetteur dans son message. Par principe et par définition, tout message, étant produit par un sujet, porte sa marque, nous révèle quelque chose de lui, concernant son état émotif ou affectif, ou, selon l'expression familière révélatrice, « trahissant le fond de sa pensée » (Fuchs, Le Goffic, 1985 :123).

L'émotion dans le discours se reconnaît à partir de différents éléments ; les outils linguistiques dont elle se sert relèvent de plans très variés¹. Selon J. Fontanille, l'affectif peut se déceler au niveau des : " ...dispositifs modaux, des schémas aspectuels et rythmiques, des mises en perspective, des expressions somatiques et gestuelles, des impressions et des scènes figuratives typiques " (Fontanille, 1999 : 66). Mais si l'expression linguistique est le support essentiel de l'affectivité, elle n'explique que partiellement la production du discours. Pour dégager les émotions dans le discours, l'analyse doit aborder son étude à partir d'une *topique*. Sarfati (1997 : 32) précise que la théorie de l'argumentation dans la langue (TAL), développée par O. Ducrot et J.-C. Anscombe, repose essentiellement sur le principe de l'existence d'une relation argumentative entre les énoncés. Les enchaînements entre les énoncés sont régis par des *topos* (des topiques, au pluriel : *topoi* sg. *topos*) ; ceux-ci sont d'une grande importance dans l'analyse argumentative.

Les *topoi* constituent des formes générales de la pensée ; ils engendrent tout ce qui permet d'argumenter. Ils participent dans la construction des représentations idéologiques, car ils assurent l'enchaînement de deux segments E1 et E2 : la présence de l'un, considérée comme argument justifie le deuxième qui se présente comme conclusion logique. La topique regroupe les stéréotypes, des thèmes figés, des fragments à placer d'une façon obligatoire dans le traitement de tout sujet. Les *topoi* relèvent de différentes catégories, et se présentent comme des principes logiques qu'on ne saurait remettre en question ; leur existence est souvent un fait de sociologie. Les *topoi* contribuent à la structuration du discours, leur présence s'avère importante notamment dans les discours politiques et publicitaires, selon Sarfati : « Ils sont susceptibles de varier d'une culture à une autre, d'une époque à l'autre. Ils déterminent les options et le «prêt à penser» qui caractérise l'opinion (la doxa). Leur valeur idéologique prime sur leur consistance logique. » (Ibid. : 32).

Dans le cadre de l'étude des émotions dans la langue, C. Plantin propose de voir les rapports du ressenti avec les normes sociales : dans son analyse, le linguiste doit montrer la conformité de l'émotion avec les valeurs du lieu psychologique. La connaissance du cadre social et culturel où se trouve le lieu psychologique s'avère donc extrêmement importante. La distance du lieu psychologique de l'événement déclencheur de l'émotion modifie en grande partie l'émotion éprouvée. Commentant les travaux de C. Plantin, R. Amossy écrit :

Fidèle à la tradition rhétorique, C. Plantin propose de dégager l'effet pathétique visé à partir d'une topique. Il s'agit de voir ce qui provoque un certain type de réaction affective dans une culture donnée, à l'intérieur d'un cadre discursif donné. Les questions que pose Plantin pour déterminer les lieux communs qui justifient une émotion sont De qui s'agit-il ? De quoi s'agit-il ? Où ? Quelle est la cause et est-elle contrôlable ? (Amossy, 2000 : 171).

3. L'émotion dans « Il était une fois rien »

Le monde possible de la BD, Slim le construit autour d'un ensemble de topoï, à partir d'une évocation émotionnelle de la réalité. La BD fonctionne par sa puissance d'émotion, par les sentiments qu'elle suscite. L'auteur tente de faire connaître le réel. Il commente les états des faits, offrant à chaque instant une vision capable de susciter les émotions.

3.1. Deux types d'émotion à distinguer

L'émotion dans *Il était une fois Rien* n'est pas celle qu'on peut reconnaître dans la vie courante ; elle est *feinte*, mais c'est bien cet art de feindre, de construire des émotions de *fiction* qui donne au texte toute sa beauté. La communication *émotive* est une imitation du réel ; elle possède des traits qui lui procurent sa propre particularité. L'usage des affects est bien intentionnel. Le bédéiste se sert des émotions pour atteindre un objectif précis. Comparant la communication émotionnelle à la communication émotive, V. Traverso écrit :

Les études sur les émotions dans les interactions opposent fréquemment la « communication émotive » à la « communication émotionnelle », la première étant une manifestation intentionnelle et stratégique d'informations affectives visant à influencer l'interlocuteur, et la seconde correspondant à une manifestation spontanée et non intentionnelle d'émotion. (Traverso, 1999 : 58).

La comparaison entre les deux types de communications laisse apparaître les différences suivantes :

- la communication émotionnelle se caractérise par une irruption d'émotion vécue réellement, l'individu est sujet à une véritable désorganisation cognitive.
- la communication émotive est un jeu, une imitation du réel. L'individu fait usage intentionnel et stratégique des émotions. L'émotion est affichée, exprimée rationnellement ; la désorganisation n'est qu'apparente. Tout est consciemment élaboré. C'est bien ce deuxième type de communication qui est présent dans la BD.

En effet, la force *émotionnelle* de la BD réside dans cette prodigieuse possibilité de transfiguration du réel, celui-ci est constamment dynamisé par les intentions de l'auteur. La réalité est reproduite mais d'une façon bien particulière. Dans *Il était une fois Rien*, l'auteur ne décrit pas seulement la réalité, il lui donne surtout une coloration affective.

Pour représenter l'émotion (ses propres ressentis ou ceux de ces personnages), l'auteur fait recours à des marques particulières. L'effet qui procure l'émotion résulte des éléments constitutifs de l'œuvre grâce à un savoir-faire subtil, à un travail continu de l'artiste. Des réajustements s'imposent à différentes phases de la création artistique. B. Peeters énonce :

[...] d'autres fois, par contre, on s'aperçoit que quelques mots, ou un simple point d'interrogation, viendraient à point nommé accentuer une case discrète sur laquelle l'œil risquerait de glisser. Mais ces affinements sont loin de ne concerner que les rapports du texte et de l'image : il peut aussi s'agir de supprimer une vignette, de diviser en deux une action conçue en une image, de rectifier un geste, [...]. (Peeters, 1998 : 172).

La BD fournit au regardant une vision émotionnelle de l'univers référentiel ; le langage dont elle dispose lui permet de transcrire les émotions. L'auteur utilise les moyens esthétiques les plus adéquats pour toucher le lecteur dans sa sensibilité.

3.2. Le personnage ou le lieu de l'émotion

Dans la BD, Slim décrit le vécu algérien ; les sentiments dans *Il était une fois Rien* sont éprouvés par :

- le professeur BAA, dans son laboratoire secret (*Robotique*, p. 9).
- Dans *Compte de fée* (p. 8), le lieu de l'émotion est un passant dans la rue. Slim utilise des angles de vue différents : les personnages sont vus en général de côté. L'auteur essaie de tenir le lecteur en haleine, de renforcer chez lui une certaine émotion, lui faire partager des sentiments. La plongée (vue de dessus) apparaît pour montrer certaines actions.
- l'émotion est celle du charmeur de serpents (*Jilali Le charmeur de serpents*, p.22).
- Le monde fictionnel dessiné par Slim comporte également des personnages bizarres du type du « Khoudra Kula » le frère de « Nuln » (*Le frère de Nuln au tribunal*, p.46).
- Dans la planche *Les mandataires* (p.57), Slim dessine les personnages, leur attribuant des caractéristiques qui les font éloigner des êtres humains pour les faire rapprocher de la créature monstrueuse (sucrer le sang et voler d'un endroit à un autre à la recherche de leurs victimes).

Slim ironise à propos de la crise économique accusant les mandataires d'être responsable des prix trop élevés des marchandises.

3.3. L'émotion des personnages

Le bédéiste choisit ses personnages, faisant intégrer leurs émotions dans la *narrativité* de la BD. Les sentiments qu'il leur attribue et qui se manifestent au cours de l'interaction verbale, sont très variés.

Les personnages sont sujets à des sentiments positifs tels que :

- l'admiration remarquée dans les propos adressés au commandant de bord par son adjoint : « Félicitation mon commandant ! C'était vraiment bien ! » (*Landing*, p.16).
- la fierté : dans son laboratoire secret, le professeur BAA est fier d'avoir inventé le premier robot algérien. Il énonce : « Grâce à mon invention l'Algérie va entrer dans l'ère de la robotique ! », « Et à moi le succès ! ». (*Robotique*, p. 9). Le possessif *mon* permet de produire un effet d'appropriation affective, et souligne le rapport entre la personne et l'objet extérieur.
- La *joie* du fils Aarien provient d'un accaparement illicite des biens d'autrui. (*Rentrée des classes*, p.21).

Mais l'émotion peut être aussi un sentiment négatif, citons à titre d'exemples :

- la *désolation* : dans *Le bureaucrate qui parlait du nez* (p.24), Slim raconte comment le bureaucrate suscitant la colère chez les clients, vient d'être frappé violemment par l'un d'eux (par cette histoire, l'auteur rit de ce qui se passe dans les bureaux). Dans la première vignette de la planche, le personnage se retourne, adressant la parole au lecteur. À l'intérieur du discours même du locuteur, un énonciateur *autre* est toujours présent. Le regardant apparaît comme une instance miroir du personnage. Celui-ci même lorsqu'il est seul, s'adresse toujours à quelqu'un qui le regarde. L'auteur met la figure du personnage sur le *devant* de la scène la détachant nettement du lieu ; ceci instaure une discontinuité entre le personnage et l'espace de la fiction.

Les affects négatifs se présentent aussi sous d'autres facettes :

- l'énervement : « Fartas était un peu nerveux » (*Awid !*, p.53).
- l'inquiétude clairement exprimée dans le passage suivant : « Mimoun était inquiet, la poubelle commençait à lui revenir cher. Tout son argent allait dans les boulangeries » (*Khobz*, p.59).

3.4. Le cadre spatial et le temps de l'émotion

À l'intérieur de la BD, la dimension spatio-temporelle constitue un élément fondamental dans la construction de l'émotionnel. Les personnages se meuvent dans un espace et une temporalité, ceci est déterminant dans la nature de leurs ressentis. L'action dramatique ne peut se dérouler sans la présence d'un cadre qui la justifie, qui permet son accomplissement. Dans *Il était une fois Rien*, ce cadre spatial réside :

- dans la rue où le jeune homme accoste la demoiselle : « Mademoiselle; je peux faire quelques pas avec vous? » (*Hoeufs!*, p.11)
- devant la télé : « C'est vendredi soir devant sa télé que Oukacha apprit la mauvaise nouvelle » (*Oukacha*, p.19)
- Parfois, Slim situe ses personnages dans des endroits insolites : à bord d'un avion (*Landing*, p.16), ou même dans une boîte de sardines (*consensus*, p.37).
- L'action peut se dérouler à quelques mètres au-dessus d'une société ou d'un entrepreneur véreux. (*Maamar*, p.4).

Loin d'être un décor neutre, l'espace influence l'état d'esprit du personnage. Ainsi, dans *La vraie histoire de l'émigré Younes* (p.61), le personnage se trouve dans « la cale du bateau ». Younes se souvient de cet épisode douloureux de sa vie : « Dans la cale du bateau, nous étions entassés comme des sardines ». Un espace pareil engendre des affects particuliers et des propos du type : «Frère, enlève ta main de ma poche !». Les deux personnages se tutoient, la situation crée un rapprochement entre eux : ils se partagent le même sort, et se sentent unis par la force de la destinée.

Le code iconique montre des proportions différentes des personnages et du lieu où ils se trouvent. L'assemblage des espaces différenciés des dessins supposent des dimensions variables de *cadres* et de *plans*. Par des effets de rapprochement et d'éloignement, les personnages apparaissent dans des endroits divers. Leur étourderie suscite le rire et l'amusement du lecteur, leur désarroi et leur déconvenue sont la source du comique de la scène. Un rapport d'espaces hétérogènes se crée grâce aux éléments iconiques notamment le *cadre*. Ce dernier dans la BD, constitue une voie de passage ; il délimite les espaces séparant nettement un « dedans » le lieu métaphorique qui est la représentation et un « dehors » qui est le lieu physique, celui du regardant. Le cadre fait apparaître une rupture d'espace réel / métaphorique, le rôle qu'il joue dans le récit, est celui d'*intégrateur*. L'image reflète quoique d'une façon déformée le monde référentiel du regardant ; les personnages rappellent la réalité. Le lecteur reconnaît son propre vécu.

Le code linguistique rejoint l'image pour représenter l'espace qui à l'intérieur de la BD, apparaît d'une façon bien particulière ; cette apparition, le texte ne la rend plus que sensible. Le texte offre des indications spatiales sous une diversité de formes : verbes de mouvement, adverbes ou compléments de lieu, etc.

Les patronymes constituent une indication spatiale très importante, comme dans les exemples suivants :

- « Ensuite, j'ai pris un taxi pour aller au *musée des Art modernes de Bir mandreis* » (*Wéek-end*, p.7).
- « Le père Aarien est pickpocket au *marché d'Elharrach*. Ses huit enfants aussi » (*Bidonvie*, p.33).
- À cause d'une grande sécheresse, l'Algérie signe un contrat et ramène les nuages de très loin : « Quelques mois après, les Algériens virent avec satisfaction leur ciel bleu se remplir de gros nuages gris ». Slim précise non sans grande ironie : « C'était les fameux nuages de *Norvège*, car le contrat avait été signé avec ce pays » (*Accumulo -nimbus*, p.48).

À côté de l'espace, le temps contribue à la création de la narrativité du médium. À travers la succession des différentes images, des vides surgissent ; des sauts temporels considérables sont souvent effectués. J-P. Meyer écrit : « la bande dessinée présente une succession de cases voisines, mais à raccord rompu. Entre deux cases ou entre deux lignes de cases, figuré ou non par un interstice blanc, un saut temporel est représenté ». (Meyer, 2012 : 11). Les personnages apparaissent dans différentes places, à des moments espacés, le dessin rend compte de leur déplacement et du déroulement de leur actions.

- Le temps qu'a duré la création du robot est un élément justificatif : la grande joie et la fierté du personnage sont proportionnelles à la durée de la réalisation. D'une voix intérieure, le personnage énonce : « dire qu'il m'a fallu dix ans de labeur » (*Robotique*, p.9).

Des indicateurs temporels permettent de situer l'évènement :

- dans *La vraie histoire de l'émigré Younes* (p.61), Mimoun a dû supporter de rester 24 heures dans la cale du bateau, avant d'arriver à Paris : « 24 heures plus tard, nous sommes arrivés à Marseille ».
- Slim précise le moment de l'annonce de l'information : « C'est vendredi soir devant sa télé que Oukacha apprit la mauvaise nouvelle. » (*Oukacha*, p.19).

Dans certaines situations, la précision devient strictement nécessaire : dans *Awid* (p.53), les intervalles se dotent d'une signification puissante, des fractions de secondes suffisent à faire tout basculer : « 9h51 : Fartas se dirige vers le caissier et

le menace avec son PM35... 9h52 : le caissier visiblement décontracté a pointé son doigt vers le haut... 9h54 : les tuniques bleues arrivèrent en renfort. La bataille dura deux lunes et les quatre indiens furent mis hors d'état de nuire".

Le ton ironique est vite reconnu dans le passage : l'orientation argumentative s'effectue grâce aux termes « deux lunes », « les quatre indiens ». L'arrivée rapide et ponctuelle des forces de police est loin d'être la description authentique du vécu algérien.

3.5. Évaluation et contrôle de l'émotion

Pour étudier l'émotion, les interactionnistes précisent qu'il faut voir son *évaluation* ; Traverso présente ce nouveau concept en expliquant que l'évaluation est la manière dont l'émotion (ou sa cause) est considérée dans le discours (elle peut se présenter comme *agréable* ou *désagréable*, *positive* ou *négative*) (Traverso, 1999 : 59). Les interactionnistes insistent également sur la *quantité* de l'émotion (son intensité). Selon Traverso, l'intensité de l'émotion et le contrôle sont déterminés par le choix des qualificatifs (désagréable, insupportable, insoutenable). Elle ajoute : « Ce dernier axe (le contrôle) désigne enfin la façon dont l'émotion, ses causes ou conséquences sont présentées relativement à un contrôle possible » (Ibid. : p.59). L'attention est centrée alors sur le lieu psychologique et sur sa capacité de gérer ses émotions.

Les émotions sont fortement attachées au contexte social ; elles ne prennent sens qu'en liaison directe avec les attentes du sujet, avec ses désirs et ses préférences². P. Livet indique que dans l'expérience émotionnelle se combinent des croyances et des désirs ; le déclencheur est du ressenti est cette réalité, toujours «appréciée en fonction de nos désirs, attentes et préférences » (Livet, 2003 : 56). En effet, l'émotion se définit comme un événement violent, bref, accompagné d'une dynamique dans l'appréciation. Produite d'une perception immédiate d'un objet ou d'une situation, issue d'un jugement subjectif, elle est bien celle d'un être qui subit un choc extérieur. À l'origine des ressentis : leur déclenchement et leur déploiement, se trouve le traitement évaluatif de la situation.

Slim crée des situations émouvantes, les personnages qu'il décrit manifestent une agitation psychologique continue. Le comique de la scène provient d'une attitude irréfléchie, souvent d'une décision trop précipitée :

- Oukacha évalue sa situation, perplexe, il essaie de trouver le bon moyen pour emporter à la banque ses billets de 500 : " Le problème c'est dans quoi les emmener pour passer inaperçu ! "(*Oukacha et ses petits billets de 500*, p.19).

- dans *Documentaire* (p.17), le problème est tout autre : « Anaya mon problème est plus compliqué ! » le riche ajoute : « Mes gosses, ils sont inscrits dans une école à Lausanne en Suisse !.. ». Dans la dernière vignette de la planche, Slim dessine un aveugle et demande aux pauvres de ne pas rire de lui.
- Dans *L'immonde Daïssa* (p.56), la scène débute par l'annonce d'un problème bien particulier : « Après le tchèque, après le Cubain et le Français, ce fut le tour d'un Algérien de partager un vol spatial de cinq jours avec un cosmonaute soviétique. Mais qui allait avoir cet honneur ? ». On décide enfin que ce soit à Zoulikha la femme de Daïssa d'accomplir cette mission. Devant le refus catégorique de l'époux, tous les arguments sont employés, la réponse était la même « Non !, Walou ! » (L'emprunt arabe signifie : n'espérez rien). À la fin, un membre de la commission propose de donner de l'argent à Daïssa et en devise. La réponse ne tarde pas à venir : « Ouiiii ! ». L'orthographe du mot traduit l'immense joie de Daïas. Le passage soudain et précipité, de la colère à la joie, crée le comique de la scène. Slim dénonce le matérialisme de certaines personnes dans sa société.

Par ailleurs, le contrôle des émotions témoigne de leur tendance à être exprimées : dans le foisonnement des sensations ressenties, dans l'intériorité du sujet, les sensations prennent formes et sont nommées. Des moyens lexicaux et morphosyntaxiques différents sont utilisés afin de rendre compte de l'expérience émotionnelle :

- les noms : « j'avais *plaisir* à engueuler tous ceux qui se présentaient au guichet... » (*Le bureaucrate qui parlait du nez*, p.24)
- Les verbes : « désormais je *veux*... », « Le sud j'*aime* !... » (*publicité*, p.14).
- Les adjectifs : « Je suis *fier* de ma statue personnelle ! » (*Ammi Zogine et sa statue personnelle*, p.13).

Cependant, il n'est pas toujours possible de décrire les émotions, car comme le souligne J. Piwnica : « L'expérience d'une émotion provoque en effet des états trop complexes, insaisissables, fugaces, particuliers, pour être analysés et décrit avec précision » (Piwnica, 2009 : 5). Le monde auquel appartiennent les ressentis, possède ses propres lois, étrange et interne, son langage ne peut par conséquent, répondre aux règles conventionnelles, aux normes de la société. Phénomène brusque et violent, le ressenti emprunte une voie encore plus sinieuse : le chaos psychologique se traduit par un désordre au niveau de la langue. E. Vladimirska (2005) considère l'exclamation comme la première étape de la remise en place de la communication qui suit immédiatement l'état de choc devant la réalité³.

À l'intérieur de l'album, le style des séquences est chargé d'exclamations ; les émotions font vibrer les énoncés : la verve exclamative est le ton traducteur de cette véhémence des ressentis. Le ton exclamatif sert à exprimer des émotions variées:

- l'empressement du personnage : « Au Musée de Birmandreis, vite ! » (*Wéek-end*, p.7).
- l'indignation : « Elles n'ont qu'à ne pas sortir le soir !.. », se dit Ammi Zogine, parlant des femmes et jugeant qu'elles n'ont pas droit de se lamenter. (*Ammi Zogine*, p.49).
- Dans *Galopie démographante* (p.32), le couple ne s'arrête pas de rêver à propos de l'avenir de leurs enfants : « Celui-là, quand il sera grand, il sera médecin comme ça on n'aura pas à faire la chaîne à l'hôpital ! », et d'un autre, ils disent : « Celui-là quand il sera grand, il travaillera à la wilaya comme ça on aura des logements ! ».

Slim rie de l'entêtement du couple à avoir plus d'enfants, leur trouvant un poste de travail duquel ils peuvent tirer profit.

Le personnage, lieu de l'émotion, peut rester incapable de prononcer un mot ; et même lorsqu'il s'exprime, il ne le fait que d'une façon bien particulière. Les interjections dans la BD, traduisent la respiration saccadée du personnage, son étonnement ou son irritation et sa douleur.

- La douleur : *Aie !. Aïcha !.Aïcha !. Vite viens me dégager d'ici sinon je vais crever comme un chien !* (*Ammi Zogine et sa statue personnelle*, p.13).
- La désolation : *Hélas !* (Ibid).
- La colère : *Bezef !* (au sens de c'est trop) (*Décontractil*, p.26).

Le personnage se voit emporté par de vifs sentiments, il essaie de se maîtriser pour ne pas perdre la face ou blesser celle des autres⁴. Ce *contrôle* des affects n'est pas toujours aisé.

- La présence de l'autre est sentie comme une présence hostile, irritante. Slim imagine des moments où la colère éclate en mots injurieux et réactions offensives (*Cilimacroscope*, p.10).

L'agressivité s'adresse explicitement à un autre sujet ; elle résulte directement de l'évaluation de la situation. L'agressivité dérive de la perception de l'autre que se fait le personnage. Cette *perception* est créée par un jugement et une affectivité : la colère et l'énervement se révèlent à travers des gestes brusques, incontrôlés.

- Dans *Hoeufs* (p.11), le personnage demande à sa conjointe d'aller chez ses parents. La colère du mari empêche le couple de s'entendre. À la fin, le mari se dirige vers le stade, insoucieux des effets d'une telle décision. L'exemple rend compte de la séparation espace privé/espace public sur des bases sexistes.

L'émotion cause la rupture de la relation conjugale, Slim présente une image caricaturiste de la décision trop précipitée de beaucoup d'Algériens. La succession des images, présentant le sujet vu toujours à la même distance, indique bien l'ampleur et la pérennité de cet état.

Conclusion

L'étude des rapports entre les productions langagières, leurs producteurs et le monde met les sciences du langage en relation directe avec d'autres sciences, notamment la psychologie et la psychanalyse. Les interactionnistes proposent d'analyser l'émotion dans le discours partant d'une topique ; ils expliquent la réaction émotive en la replaçant dans un cadre culturel et social précis. L'emploi du discours émotif dépend avant tout du contexte extralinguistique et du sujet parlant. Il est exclusivement déterminé par la situation et le groupe auquel appartient le locuteur.

Au niveau des personnages, l'étude se fait à partir de l'application de topoi bien déterminés. Il faut préciser le type de l'émotion éprouvée, ainsi que les êtres qui l'éprouvent. Le linguiste doit également préciser le moment de l'expérience affective, les raisons de l'émotion, et les conséquences qu'elle engendre (en linguistique il s'agit de montrer les effets de l'affect produits sur le discours du sujet). Dans la BD, l'émotion apparaît sous forme d'un composé des attitudes, comportements et valeurs des personnages. Ceux-ci à l'instar de l'être vivant, possèdent leurs propres affects. Chaque planche de l'album *Il était une fois rien* permet un accès direct aux flux changeant de leurs ressentis.

Les représentations découlent d'un imaginaire socio-économique portant le sceau de la crise et du chaos. L'activité psychologique représentée devient un témoignage direct de ce qui se passe dans la société. À travers la BD, les émotions exprimées illustrent des valeurs très variées. L'auteur essaie de faire partager à l'interlocuteur une certaine vision, cherchant continuellement à l'influencer. Le discours affectif porte des valeurs et des intentions qui le singularisent. Il se transforme en moyen de mise en ordre des ressentis. En outre, la construction du monde fictionnel appelle un recours constant au vécu; le percevoir c'est le mettre en parallèle avec le monde du lecteur, discerner les frontières qui existent

entre le réel et l'irréel. La profondeur, les proportions, les contours du monde représenté sont recherchés dans un hors-champ que le bédéiste ne cesse à tout moment d'évoquer.

Bibliographie

- Amossy, R. 2000. *L'argumentation dans le discours*. Paris: Nathan.
- Ekman, P. 1980. « L'expression des émotions ». *La recherche*. No117, p.1408-1415.
- Fontanille, J. 1999. *Sémiotique et littérature*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Frijda, N. H., 1986. *The Emotions*. Cambridge: Cambridge university press.
- Fuchs, C., Le Goffic, P. 1985. *Initiation aux problèmes de linguistiques contemporaines*. Paris : Hachette, « Langue Linguistique Communication ».
- Lafon, R. 1963. *Vocabulaire de psychopédagogie et de psychiatrie de l'enfant*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Livet, P. 2003. Actualité philosophique des émotions dans Cognition. In : *Émotions et cognitions*. Bruxelles : De Boeck. p.43- 71.
- Meyer, J-P. 2012. « Du roman à la bande dessinée. Double contrainte de la transposition narrative ». *Formules*, no15, p.7-18.
- Morfaux, L-M. 2001. *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*. Paris : Armand Colin.
- Peeters, B. 1998. *Lire la bande dessinée*. Paris : Flammarion.
- Piwnica, J. 2009. *L'émotion à l'œuvre*. Paris : L'Harmattan, « Ouverture philosophique ».
- Pommier, P. 1999. *Education et bande dessinée en Aquitaine*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- Reuchlin, M., Huteau, M. 1991. *Guide de l'étudiant en psychologie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Sarfati, G-E. 1997. *Éléments d'analyse du discours*. Paris : Nathan, « Linguistique ».
- Traverso, V. 1999. *L'Analyse des conversations*. Paris : Nathan.
- Vladimirska, E. 2005. *L'exclamation dans le dialogue oral L'exemple du français et du russe*. Paris : Ophrys, « Bibliothèque de Faits de langues ».

Le corpus

Slim. (1989) 2002. *Il était une fois Rien*. Alger, Enag.

Notes

1. L'émotion dans le discours s'exprime différemment; les outils linguistiques dont elle se sert relèvent de différents niveaux. 1) Le niveau lexical : l'émotion se marque par la présence du lexique des « états d'âme », elle nécessite un appareillage lexical constitué des noms affectifs et leurs dérivés verbaux, adjectivaux et adverbiaux. 2) Le niveau syntaxique : l'exclamation et la phrase exclamative traduisent les forts ressentis du locuteur. 3) Le niveau rhétoriques : l'émotion se manifeste par l'emploi des figures de style et des répétitions.
2. La perception apporte une information mais ne peut suffire à elle-même ; l'événement émotionnel est toujours évalué par rapport à un ensemble de données. Il ne peut causer l'émotion que par rapport à l'expérience de l'individu, à son savoir-faire.
3. Diverses formes syntaxiques servent à représenter les exclamations qui suivent de près l'élément déclencheur des émotions. E. Vladimirska distingue en premier lieu, l'exclamation fermée, laquelle traduit une tentative de qualification de la situation productrice du choc

émotionnel. Cette exclamation se caractérise par la présence d'un élément de nature qualificative ; elle est souvent accompagnée d'une marque syntaxique d'un haut degré qualificatif. (Vladimirska, 2005 : 68).

4. L'existence des processus de régulation permet de maîtriser les émotions : la colère incite l'homme à frapper mais la volonté le retient. La *maîtrise de soi* forme une caractéristique fondamentale de l'émotion; le sujet essaie de gérer ses ressentis conformément à la situation où il se trouve. Un travail de gestion et de régulation émotionnelle est constamment réalisé au cours de l'interaction.