

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

NARRATION GRAPHIQUE :

L'ELLIPSE COMME FIGURE ET SIGNE PEIRCÉEN DANS LA BANDE DESSINÉE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN SÉMIOLOGIE

PAR

NHU-HOA NGUYEN

AOÛT 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À mes directeurs de thèse,

François Latraverse, pour ses conseils avisés et pénétrants, son encouragement constant et sa confiance inébranlable en mes capacités, qui m'ont permis de développer mes recherches jusqu'à maturité et de garder la flamme nourrie jusqu'à terme

Philippe Sohet, pour sa perspicacité qui me poussait à aller toujours plus loin dans mes réflexions, pour les pistes qu'il me suggérait, pour les approximations qu'il révélait, pour sa généreuse subvention qui a facilité mes recherches, et pour le *strip*¹ (reproduit à droite) si à propos

À mon compagnon et conjoint, Mario Desbiens, pour sa bonté sans borne et son soutien inconditionnel

À Nghi Do, pour sa précieuse amitié loyale et ses généreux dons informatiques

À la direction et au personnel de la bibliothèque de l'Université du Québec à Chicoutimi, qui ont eu l'amabilité de faire parvenir d'innombrables documents qui complétaient mes recherches bibliographiques

À la vie qui finalement m'a été bienveillante ces huit dernières années

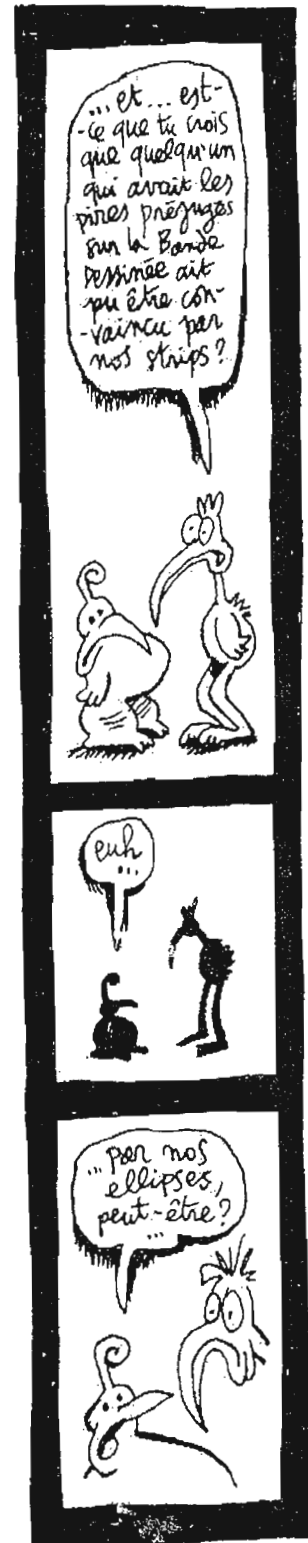


TABLE DES MATIÈRES

<i>Table des matières</i>	<i>iii</i>
<i>Liste des figures</i>	<i>ix</i>
<i>Liste des tableaux</i>	<i>xiii</i>
<i>Résumé</i>	<i>xiv</i>
<i>Introduction</i>	
<i>Que le silence se fasse entendre!</i>	<i>I</i>
PREMIÈRE PARTIE	
<i>État des lieux théoriques</i>	<i>9</i>
CHAPITRE I	
<i>L'ellipse en rhétorique et en linguistique</i>	<i>14</i>
1.1 Parataxe : suppression de conjonction de subordination	19
1.2 Asyndète et enthymème : suppression de conjonction de coordination	20
1.3 Suppression d'une unité lexicale	23
1.3.1 Zeugma et syllepse.....	23
1.3.2 Anacoluthie et anantapodoton.....	26
1.3.3 Réticence, aposiopèse, abruption, prétérition, et praecisio.....	27
1.3.4 Brachylogie et aporie.....	29

1.4 Tropes.....	32
1.4.1 Métaphore	34
1.4.2 Métonymie	35
1.4.3 Synecdoque	37
 CHAPITRE II.....	
<i>L'ellipse en littérature.....</i>	40
2.1 De la rhétorique à la littérature	40
2.1.1 Métalepse	40
2.1.2 Litote	42
2.1.3 Allusion.....	43
2.1.4 Silence.....	44
2.1.5 Non-dit ou « Unspoken agenda ».....	46
2.2 Ellipse genettienne.....	47
2.2.1 Ellipse temporelle dans la durée du récit	47
2.2.2 Ellipse dans la perspective modale.....	49
2.2.3 Les figures connexes de l'ellipse	52
 CHAPITRE III.....	
<i>L'ellipse en cinématographie.....</i>	56
 CHAPITRE IV.....	
<i>Proposition d'une nouvelle nomenclature.....</i>	67
4.1 Définition synthétique.....	68
4.2 Nouvelle nomenclature	69
4.2.1 Les ellipses mécaniques non figurales	73
4.2.1.1 Le temps élidé	74
4.2.1.2 L'espace fragmentaire	75

4.2.1.3 Les ellipses spatio-temporelles.....	76
4.2.2 Les ellipses narratives figurales	76
4.2.2.1 Omission explicite	78
4.2.2.2 Entre l'explicite et l'implicite.....	79
4.2.2.3 Omission implicite	79
 <i>DEUXIÈME PARTIE</i>	
<i>L'ellipse en bande dessinée</i>	82
 <i>CHAPITRE V</i>	
<i>Économie graphique</i>	89
5.1 Le temps éli­dé	89
5.2 L'espace fragmentaire	105
5.3 Les ellipses spatio-temporelles	110
 <i>CHAPITRE VI</i>	
<i>Économie narrative</i>	119
6.1 L'explicité des ellipses narratives	119
6.1.1 Suppression de donnée narrative par une ellipse mécanique	119
6.1.2 Suppression narrative sans recourir à l'ellipse mécanique.....	133
6.1.2.1 Paralipse narrative	133
6.1.2.2 Ellipse dans la synecdoque figurale	139
6.1.2.3 Ellipse dans la métonymie visuelle	146
6.1.2.4 Ellipse dans la métalepse figurale	149
6.1.2.5 Ellipse dans l'allusion transparente	157
6.2 Entre l'explicite et l'implicite	162
6.2.2 Ellipse dans l'allusion voilée	162
6.2.3 Ellipse dans la réticence	164

6.2.3.1 Effacement graphique.....	164
6.2.3.2 Hors-champ.....	165
6.2.3.3 Mensonge par omission.....	176
6.2.3.4 Aposiopèse graphique.....	178
6.2.3.5 Anacoluthie.....	193
6.3 L'implicité des ellipses narratives.....	194
6.3.1 Parataxe et asyndète.....	194
6.3.2 Anantapodoton.....	199
6.3.3 Enthymème.....	203
6.3.4 Ellipse dans l'aporie et l'incohérence.....	206
6.3.5 Brachylogie.....	211
6.4 Péroration.....	216
<i>TROISIÈME PARTIE.....</i>	<i>222</i>
<i>La sémiose de l'ellipse en bande dessinée.....</i>	<i>222</i>
<i>CHAPITRE VII.....</i>	<i>.....</i>
<i>FONCTIONNEMENT DU SIGNE.....</i>	<i>224</i>
7.1 Le signe peircéen.....	224
7.1.1 Trois niveaux du signe.....	225
7.1.2 Trois étapes logiques du signe.....	229
7.2 L'ellipse comme signe peircéen.....	236
7.3 Subdivision de l'Objet dynamique : icône-indice-symbole.....	239
7.3.1 Iconicité.....	240
7.3.2 Indexicalité.....	242
7.3.3 Symbolicité.....	243
7.4 Les dix classes de signe.....	245

CHAPITRE VIII.....	
LE PROCESSUS INFÉRENTIEL.....	252
8.1 La trichotomie de l'inférence peircéenne.....	253
8.1.1 Abduction.....	257
8.1.2 Déduction.....	258
8.1.3 Induction.....	259
8.2 Le processus inférentiel de l'ellipse.....	261
8.2.1 Phase abductive de l'ellipse.....	261
8.2.2 Phase déductive de l'ellipse.....	263
8.2.3 Phase inductive de l'ellipse.....	270
QUELQUES CONSTATS EN FIN DE PARCOURS.....	278
CONCLUSION.....	
<i>Et enfin, que devient le signe-ellipse en bande dessinée ?.....</i>	282
<i>Index des figures utilisées dans la thèse.....</i>	289
BIBLIOGRAPHIE.....	
Sources primaires.....	294
Les bandes dessinées.....	294
Les écrits de Charles S. Peirce.....	298
Sources secondaires.....	299
Études critiques sur la bande dessinée.....	299
Études critiques sur l'ellipse.....	302
Études critiques sur la sémiotique peircéenne.....	304
Ouvrages de référence.....	307

Dictionnaires, encyclopédies	307
Références générales.....	308
Références linguistiques	308
Références rhétoriques.....	309
Références littéraires.....	310
Références cinématographiques.....	312
Références sémiotiques.....	312

LISTE DES FIGURES

<i>Figure 1 : Laurence Sterne, Tristram Shandy, vol. 6, ch. 38, p. 146-147</i>	12
<i>Figure 2 : Closure</i>	20
<i>Figure 3 : Bretécher, Le destin de Monique 12:8-9</i>	25
<i>Figure 4 : Andreas, L'objet 10:5-6</i>	27
<i>Figure 5 : Richelle & Delitte, Sur les rives du Lac Karoun pl. 9</i>	28
<i>Figure 6 : Bourgeon, Les passagers du vent, Tome 1 pl. 1</i>	30
<i>Figure 7 : Ware, Jimmy Corrigan</i>	31
<i>Figure 8 : Bretécher, Le destin de Monique 18:5-11</i>	33
<i>Figure 9 : Foerster & Andreas, Styx 21:4-5</i>	33
<i>Figure 10 : Van Hasselt, Gloria Lopez p. 165-166</i>	35
<i>Figure 11 : Moebius, L'Incal noir 35:1</i>	37
<i>Figure 12 : Moebius, La cinquième essence II pl. 45</i>	38
<i>Figure 13 : Hergé, Oreille cassée 25:13-15</i>	40
<i>Figure 14 : Hergé, Oreille cassée pl. 26</i>	40
<i>Figure 15 : Hergé, Tintin au Tibet 9:12-14</i>	41
<i>Figure 16 : Reiser, « Le Portugal », Mon papa, p. 18</i>	43
<i>Figure 17 : Sfar, Le peuple est un Golem 60:1-2</i>	45
<i>Figure 18 : Hergé, Tintin au Tibet 15:7-8-9</i>	45
<i>Figure 19 : Hergé, Tintin au Tibet 7:3-4</i>	46
<i>Figure 20 : Weinberg, Le mur du silence 17:1-3</i>	46
<i>Figure 21 : Vance et Van Hamme, XIII. Le dossier Jason Fly 8:1-6</i>	49
<i>Figure 22 : Moore et Gibbons, Watchmen, ch. IX, 1:4-5 & 2:1-2 (pages recto verso)</i>	50
<i>Figure 23 : Miller et Mazzucchelli, Batman. Année 1, 18:1-3</i>	50
<i>Figure 24 : Blain, Les glaces 9:1-8</i>	51
<i>Figure 25 : Wolinski, Mon corps est à elle, « Sylvie a un ami », cases 10-15</i>	52
<i>Figure 26 : Hergé, L'oreille cassée 31:8-14</i>	54
<i>Figure 27 : Hergé, L'oreille cassée 27:1-7</i>	56
<i>Figure 28 : Hergé, L'oreille cassée 26:4-11</i>	57
<i>Figure 29 : Aidans, Étalon noir 26:7-9</i>	58
<i>Figure 30 : Vink, La montagne qui bouge 16:1-3</i>	59
<i>Figure 31 : Vandersteen, L'arche de Babylone 1:6-11</i>	61

<i>Figure 32 : McCay, Little Nemo in Slumberland, 31 décembre 1905</i>	63
<i>Figure 33 : Moynot, À quoi tu penses ? planche liminaire</i>	64
<i>Figure 34 : Moynot, À quoi tu penses ? planche clausulaire</i>	65
<i>Figure 35 : Bess, Péma Ling 46:9</i>	66
<i>Figure 36 : Moynot, À quoi tu penses ? premier plat</i>	66
<i>Figure 37 : Vance et Van Hamme, XIII. Le jour du soleil noir, 37:1-4</i>	68
<i>Figure 38 : Tardi, Adieu Brindavoine 40:3-6</i>	69
<i>Figure 39 : Hergé, Le lotus bleu 11:5-13</i>	71
<i>Figure 40 : Chaboué, Pleine lune 31:2-3</i>	72
<i>Figure 41 : Jacobs, La marque jaune 11:14</i>	74
<i>Figure 42 : Tardi & Pennac, La débauche 60:6-9</i>	75
<i>Figure 43 : Tardi & Pennac, La débauche 73:9</i>	75
<i>Figure 44 : Tardi & Pennac, La débauche 76:5</i>	75
<i>Figure 45 : Pratt, Tango 35:7-9</i>	76
<i>Figure 46 : F'murrrrr, Les aveugles 95:2</i>	79
<i>Figure 47 : Fragment agrandi</i>	80
<i>Figure 48 : F'murrrrr, Les aveugles 96:7</i>	80
<i>Figure 49 : Chaboué, Purgatoire. Livre 1, dernière planche 2-4</i>	82
<i>Figure 50 : Bilal, La femme piège 18:6</i>	83
<i>Figure 51 : Otomo, Akira 6, p. 413</i>	85
<i>Figure 52 : Park Kun-woong, Massacre au pont de No Gun Ri, p. 231</i>	86
<i>Figure 53 : Hergé, Les cigares du Pharaon 47:7-17</i>	87
<i>Figure 54 : Pratt, Corto Maltese en Sibérie p. 82</i>	88
<i>Figure 55 : Goscinny et Uderzo, Astérix chez les Belges 20:1-4</i>	89
<i>Figure 56 : Menu, « Saint-Vaast la Houge », Livret de phamille 9:3-5</i>	89
<i>Figure 57 : Loisel, Peter Pan 4 : Mains rouges pl. 1</i>	95
<i>Figure 58 : F'murrr, Les aveugles 75:1-5</i>	97
<i>Figure 59 : Goblet, Souvenir d'une journée parfaite pl. 1-2</i>	99
<i>Figure 60 : Blain, Isaac le pirate 3. Olga 44:1-6</i>	100
<i>Figure 61 : Pratt, Corto Maltese en Sibérie p. 46</i>	101
<i>Figure 62 : f'murr, Jehanne au pied du mur pl. 27</i>	103
<i>Figure 63 : Loisel, Peter Pan 4. Tempête pl. 55</i>	104
<i>Figure 64 : Loisel, Peter Pan 4. Tempête pl. 56</i>	105
<i>Figure 65 : Hergé, Les cigares du Pharaon, pl. 2 & 3</i>	107

<i>Figure 66</i> : Otomo, Akira 1, p. 181-182.....	108
<i>Figure 67</i> : Hergé, Tintin au Tibet 35:7-9.....	109
<i>Figure 68</i> : Leif Tande, Motus – « 1. Matinée » pl. 2.....	111
<i>Figure 69</i> : Leif Tande, Motus – épigramme.....	111
<i>Figure 70</i> : Chaboué, Zoé 27:4.....	112
<i>Figure 71</i> : Akira 1 p. 60:1-3.....	113
<i>Figure 72</i> : Tezuka, Bouddha vol. 7 p. 136.....	116
<i>Figure 73</i> : Douay & Leroux, Don Quichotte dans la manche p. 118.....	117
<i>Figure 74</i> : Franquin, Lagaffe nous gâte 13:8-9.....	119
<i>Figure 75</i> : Maffre, L'homme qui s'évada, non paginé.....	120
<i>Figure 76</i> : Brown, Louis Riel, double planche 6-7.....	121
<i>Figure 77</i> : Ware, Jimmy Corrigan, The Smartest Kid on Earth.....	121
<i>Figure 78</i> : Moore, From Hell.....	122
<i>Figure 79</i> : Blain, Les glaces 20:1-4.....	122
<i>Figure 80</i> : Blain, Les glaces 19:12.....	123
<i>Figure 81</i> : Blain, Isaac le pirate 3. Olga 44:1-10.....	124
<i>Figure 82</i> : Thompson, Blankets pl. 147.....	124
<i>Figure 83</i> : Bess & Jodorowsky, Le lama blanc.....	125
<i>Figure 84</i> : Chaboué, Purgatoire. Livre 1 pl. 61.....	126
<i>Figure 85</i> : Dumontheuil, Qui a tué l'idiot ? 7:7-8.....	129
<i>Figure 86</i> : Vink, L'ombre du ginkgo.....	131
<i>Figure 87</i> : Chaboué, Zoé p. 45-46.....	132
<i>Figure 88</i> : Hermann, Missié Vandisandi 49:4-6.....	134
<i>Figure 89</i> : Hermann, Missié Vandisandi 25:6-8.....	134
<i>Figure 90</i> : Moore & Gibbons, Watchmen, chap. XI pl. 28.....	135
<i>Figure 91</i> : Maus II 55:5-8.....	138
<i>Figure 92</i> : Sempé, The World According to Sempé.....	139
<i>Figure 93</i> : Bilal, La femme piège 50:4.....	142
<i>Figure 94</i> : Prado, Trait de craie p. 9:2-3.....	143
<i>Figure 95</i> : Prado, Trait de craie p. 81:4-6.....	143
<i>Figure 96</i> : Hermann, Missié Vandisandi p. 56.....	146
<i>Figure 97</i> : Denis Deprez, Othello, p. 11.....	147
<i>Figure 98</i> : Vaughn-James, La cage pl. 2-3.....	149
<i>Figure 99</i> : Vaughn-James, La cage pl. 4-5.....	149

<i>Figure 100 : Vaughn-James, La cage pl. 6-7</i>	149
<i>Figure 101 : Vaughn-James, La cage pl. 8-9</i>	149
<i>Figure 102 : Juillard, Le cahier bleu 50:2</i>	152
<i>Figure 103 : Juillard, Le cahier bleu 25:3</i>	152
<i>Figure 104 : Juillard, Le cahier bleu 21:6</i>	153
<i>Figure 105 : Trois étapes du signe</i>	163
<i>Figure 106 : Servais, Le tempérament de Marilou. Tome 1, 9:6-9</i>	201
<i>Figure 107 : Servais, Le tempérament de Marilou. Tome 1, 10:1</i>	201
<i>Figure 108 : Seth, It's a good life, if you don't weaken, 47:4-7</i>	202
<i>Figure 109: Seth, It's a good life, if you don't weaken, 48:1-2</i>	202
<i>Figure 110 : Servais, La lettre froissée. Tome 1, pl. 48</i>	207
<i>Figure 111 : Brian K. Vaughan & Niko Henrichon, Pride of Baghdad, pénultième planche</i>	209
<i>Figure 112 : Servais, Le tempérament de Marilou. Tome 1. 11:6-8</i>	211
<i>Figure 113 : Servais, Le tempérament de Marilou. Tome 1, 12:1</i>	211

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1	
<i>Les figures de l'ellipse selon Dupriez, Suhamy, Quinn</i>	3
Tableau 2	
<i>Typologies des ellipses cinématographiques</i>	10
Tableau 3	
<i>Deux grands types d'ellipse en cinématographie</i>	11
Tableau 4	
<i>Essence de l'ellipse</i>	4
Tableau 5	
<i>Nouvelle nomenclature</i>	6
Tableau 6	
<i>État des lieux des typologies d'ellipses en bande dessinée</i>	21
Tableau 7	
<i>L'ellipse dans la narratologie de bande dessinée</i>	154
Tableau 8	
<i>Le signe-ellipse</i>	171
Tableau 9	
<i>Les divisions du signe</i>	180
Tableau 10	
<i>Illustration des modes inférentiels</i>	189
Tableau 11	
<i>L'inférence peircéenne</i>	191
Tableau 12	
<i>Typologie d'ellipses classée selon les inférences</i>	214

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour but d'analyser le phénomène de l'ellipse dans la narration graphique afin d'y asseoir son rôle souverain. L'étude rend explicite la nature et le fonctionnement d'une technique d'écriture fondamentale qui jusqu'à présent a été reconnue de façon brève, instinctive ou implicite. S'articulant autour de trois axes, ses définitions, ses expressions et la logique de son interprétation, la thèse examine la nature et les caractéristiques de l'ellipse avant de vérifier son opérationnalité dans les bandes dessinées et de faire la lumière sur les étapes inférentielles que traverse toute interprétation possible de la figure.

Pour ce faire, le premier axe revisite les concepts existants dans quelques champs d'étude principaux, soit la rhétorique, la linguistique, la littérature et la cinématographie. Une fois l'assise théorique générale posée, le deuxième axe porte un regard sur les diverses expressions de ces concepts en bande dessinée à travers une centaine d'occurrences puisées dans une vaste collection internationale, en particulier la France, les États-Unis et le Japon. Le troisième axe détermine le trajet interprétatif de ces expressions au moyen de la trichotomie inférentielle (abduction – déduction – induction) du philosophe pragmatiste Charles S. Peirce.

Les recherches menées ont révélé qu'une compréhension plus complète de l'ellipse passait par d'autres figures rhétoriques de nature semblable qui, elles aussi, adoptent le non-dit et le non-montré comme lieux d'expression. La cohabitation avec ces figures et la confrontation de diverses conceptions de l'ellipse à travers différents domaines ont permis de synthétiser les résultats en une définition applicable généralement. Elles ont aussi donné lieu à une typologie générale, qui peut être modifiée pour s'adapter aux besoins particuliers; en l'occurrence, on s'est retrouvé avec une taxonomie plus détaillée des ellipses en bande dessinée qui couvre les formes des plus courues aux moins courantes. L'application de la classification à l'expression concrète de la bande dessinée a aussi révélé que le transfert des notions rhétoriques amène une modification notable du statut figural des procédés elliptiques, qui présentent un double comportement, tantôt sans aucun changement sémantique, tantôt avec modification de sens.

Par ailleurs, le processus d'interprétation par l'inférence peircéenne a fourni l'outil nécessaire pour confirmer le travail incessant d'interprétation d'une bande dessinée, déterminer de façon logique l'existence d'une ellipse dans sa lecture et élucider la concordance entre les genres de raisonnement logique et les types d'ellipse. Ainsi les ellipses déductives procurent un sentiment de satisfaction dans la pratique de lecture de progression, alors que les ellipses abductives et inductives réjouissent davantage le lecteur de la compréhension, à qui elles ouvrent des horizons riches de possibilités et de probabilités.

Mots-clés : ellipse, figure, rhétorique, taxonomie, bande dessinée, narration graphique, interprétation, Peirce, inférence, abduction, déduction, induction

INTRODUCTION

QUE LE SILENCE SE FASSE ENTENDRE!

L'année de la parution d'une œuvre phare en études filmiques, *Cinéma et montage : un art de l'ellipse*², la même formule se retrouve chez Benoît Peeters, théoricien et auteur de bande dessinée, qui considère lui aussi « la bande dessinée comme un art de l'ellipse »³. Non seulement la coïncidence rappelle une des similitudes entre les deux formes d'expression narrative¹, mais elle souligne aussi le rôle définitionnel du procédé.

Ce rôle constitue la question de base de cette thèse : comment et par quoi l'ellipse définit-elle le médium de la bande dessinée ? D'emblée, la recherche d'une réponse se révèle complexe car de nombreuses autres questions préliminaires surviennent aussitôt : qu'est-ce qu'une ellipse en tant que telle ? Qu'est-ce qu'une ellipse en bande dessinée ? Comment fait-on pour la reconnaître à sa juste valeur ? Prenant naissance dans ces questionnements, cette thèse vise une reconnaissance de l'ellipse, de sa nature, de sa fonction et de son fonctionnement, la rendant ainsi paradoxalement bien présente à l'esprit. Plus spécifiquement, elle tentera de brosser un portrait de l'ellipse avec ses caractéristiques, ses diverses manifestations ainsi que les mécanismes qui la rendent vivante.

Malgré l'abondance des avenues qui s'offrent, aucune ne me paraissait certaine, car, pour reprendre un poncif usé mais à propos, l'ellipse brille par son absence, non seulement parce qu'elle figure parmi les procédés silencieux du discours, mais aussi parce qu'elle est le plus souvent présentée de façon brève ou hâtive dans les traités théoriques. Dans un effort

¹ Les similitudes entre ces deux formes d'art (« pour des raisons de proximité à la fois historique, sémiotique, narrative mais aussi sociologique, des objets étudiés », voir Jean-Louis Tilleuil, « Préface », *Étude du Cahier bleu d'André Juillard*, d'Éric Lavanchy, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, p. 8), n'affectent pas les différences fondamentales et les spécificités de chaque domaine.

observe le phénomène dans quelques champs d'études principaux, soit, dans l'ordre historique de leur création comme disciplines, la rhétorique, la linguistique, les études littéraires et les études cinématographiques. Les recherches menées révèlent qu'en réalité la notion d'ellipse ne peut s'encadrer aisément dans des théories rigides ou des classes étanches sans recoupement possible et que, par conséquent, une compréhension plus complète de l'ellipse passe par d'autres figures rhétoriques ou littéraires.

Si l'on s'étonne que « [l]'ellipse n'ait jamais fait l'unanimité parmi les grammairiens »⁴, comme le remarque Jacqueline Nacache, que dire pour les disciplines plus récentes, où se trouvent de nombreuses propositions définitionnelles tout aussi variées les unes que les autres! Devant cette situation, cacophonique par moments, il a semblé opportun de choisir une approche classique, qui commence par un état des lieux de la question de l'ellipse, depuis son statut original comme figure rhétoriqueⁱ jusqu'à sa transformation en procédé narratif.

Comme le souhaite Pierre Fontanier,

[p]eut-être finira-t-on un jour par reconnaître qu'il conviendrait que toutes les sortes de figures fussent réunies dans un seul et même Traité, pour être l'objet d'un seul et même enseignement. Ce serait en effet le seul moyen de bien saisir, soit les rapports, soit les différences des unes aux autres.⁵

Sans embrasser l'ambition d'un tel traité de rhétorique, la première partie de cette thèse en partage néanmoins l'intention en rassemblant dans un même endroit différentes conceptions de l'ellipse qui alimenteront une définition opératoire de la figureⁱⁱ. En effet, au terme du

ⁱ Par commodité, on appelle rhétorique le travail du style ou l'*elocutio*, un des trois éléments de la rhétorique classique (les deux autres éléments étant la *dispositio* et l'*inventio*), qui se préoccupe des figures comme opérations du discours.

ⁱⁱ Il importe de souligner d'entrée de jeu les limites des définitions; car celles-ci peuvent s'avérer d'excellentes descriptions pour l'objet en cours, mais jamais assez bonnes pour tous les desseins que nous pouvons avoir.

rassemblement, on devrait arriver à un portrait assez complet de l'ellipse pour permettre une définition synthétique applicable à plusieurs domaines.

Cette définition servira de base pour la construction d'une classification systématique des types et des sous-types elliptiques. Car certains auteurs divisent les ellipses en catégories, mais on y constate également le flou et la porosité des frontières les délimitant, ce qui est probablement attribuable à un manque de nomenclature systématique. Il arrive aussi que certaines formules soient indiquées de façon vague. Pour combler ces lacunes, je proposerai une typologie mettant bien en évidence les mécanismes générauxⁱ qui déterminent le fonctionnement de chaque catégorie.

Une fois l'assise théorique générale posée dans une première partie, le pont entre le spéculatif et l'empirique sera jeté par les applications de la nouvelle nomenclature à la bande dessinée, qui est mon objet premier. Ainsi, dans la deuxième partie, nous verrons comment l'ellipse se matérialise selon les spécificités de ce médium qui se compose du texte et de l'image fixe. À la manière de la classification des signes cinématographiques de Gilles Deleuze⁶, l'étude cherchera à présenter un tableau aussi complet que possible des manifestations elliptiques.

Pour ce faire, mon corpus sera constitué essentiellement d'albums de langue française, en particulier des bandes dessinées franco-belges; néanmoins, il s'ouvrira aux productions américaines et japonaises, le cas échéant, afin de rendre compte de la variété de l'expression elliptique et d'affirmer l'universalité du procédé. J'ai essayé autant que possible de choisir mes exemples parmi les albums de format régulierⁱⁱ et les auteurs completsⁱⁱⁱ qui, sans la

ⁱ Comme le suggère le Groupe μ , « établir une taxinomie n'est pas la finalité de la recherche, mais bien la mise en évidence de mécanismes généraux. Voir Groupe μ , « Rhétorique visuelle fondamentale », *Texte*, no 8/9, 1989, p. 127.

ⁱⁱ C'est-à-dire « une succession de cadres séparés par un intervalle », voir Henri Van Lier, *Anthropogénie*, 1998, [En ligne], http://www.ping.be/anthropogenie/doc/ch14.htm#_Toc523377682

ⁱⁱⁱ À la différence des œuvres qui bénéficient du travail en tandem entre un scénariste et un dessinateur distincts l'un de l'autre, l'auteur complet assure seul toutes les étapes du processus créatif

contrainte d'un scénario préalable à illustrer, créent leurs propres récits. Mes choix sont de ce fait motivés par un souci d'homogénéité du processus de création.

Au terme de cette deuxième partie, l'application systématique de la typologie générale proposée aux productions en bande dessinée devrait faire apparaître à l'intérieur de celle-ci certains usages rapprochés tout comme certains comportements non conformes des sous-types, ce qui exigera quelques ajustements afin de refléter la spécificité de l'ellipse dans ce médium particulier.

Courir deux lièvres à la fois est déconseillé, en poursuivre trois est résolument risqué. C'est pourtant le chemin proposé ici avec une troisième partie, que j'estime nécessaire parce qu'elle va redonner le sens aux ellipses en cherchant à comprendre comment l'ellipse fait sens. Une des explications du manque d'étude systématique de l'ellipse peut tenir au fait « qu'au XXe siècle, les philosophes de linguistique analytiqueⁱ s'intéressent quasi exclusivement au dit, partant du principe que le non-dit est non-dit parce qu'il est indicible »⁷, comme le suggère Joseph Kosuth. Or, si le non-dit de l'ellipse est indicible, l'ellipse risque fort d'être non reconnue et, par conséquent, de perdre toute sa raison d'être. Certaines ellipses, par exemple, sont créées par une manœuvre si subreptice ou se manifestent si rapidement que le lecteur a l'impression qu'elles n'effectuent aucune élisio. Dès lors, il est indispensable de rendre la figure aussi explicite que possible.

Ce que dit Catherine Fromilhague à l'endroit des figures moins connues, à savoir que « pour repérer la trace de [la présence des figures], il faut apprendre à identifier quelques mécanismes formels fondamentaux qui fondent leur existence »⁸, vaut aussi pour l'ellipse. Les deux premières parties de la thèse fournissent des réponses capitales puisqu'elles traitent

d'une bande dessinée. Ce concept d'auteur complet a été introduit par Benoît Peeters dans *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée* (Paris-Tournai: Casterman, 1991, p. 104).

ⁱ La linguistique analytique (terme général qui désigne plusieurs écoles de pensées en linguistique telles que la grammaire générative, la grammaire cognitive, la grammaire lexicale fonctionnelle) se charge de décrire les propriétés des données linguistiques et d'analyser les énoncés oraux et écrits.

la question de l'identification par des définitions et des typologies. La troisième partie continue dans la même veine, parfaissant notre compréhension du phénomène par le biais de la sémiologie. En effet, l'ellipse a jusqu'à maintenant été étudiée sous divers angles, narratologique, sociocritique, formaliste, pour ne nommer que ceux-là, mais personne n'a encore approché le sujet sur le plan sémiotique. Cette partie complète donc les parties précédentes en proposant un projet sémiotique qui porte sur le processus d'interprétation du message elliptique.

Cette façon de saisir l'état elliptique passera par la logique du pragmatiste américain Charles Sanders Peirce, à qui Deleuze se réfère dans son essai sur l'image cinématographique « parce qu'il a établi une classification générale des images et des signes, sans doute la plus complète et la plus variée »⁹. En effet, comme le souligne Deleuze, « [l]a force de Peirce, quand il inventa la sémiotique, fut de concevoir les signes à partir des images et de leurs combinaisons, non pas en fonction de déterminations déjà langagières »¹⁰. L'objet de ma thèse ayant trait aux images, il est tout indiqué de l'étayer par la théorie peircéenne. Dans le cadre de cette thèse, le choix d'emprunter la sémiotique de Peirce comme outil théorique est déterminé par sa logique inhérente qui « offre des possibilités pratiques [...] autant pour la compréhension que pour la production de sens »¹¹.

Charles S. Peirce (1839-1914), père du pragmatisme moderneⁱ, est une figure pour le moins énigmatique en raison du volume colossal des écrits qu'il a laissés dans un état tantôt embryonnaire tantôt final. Le fait qu'une grande quantité de ses écrits ne soit pas encore publiée peut intimider et donner l'impression que l'on ne pourra jamais atteindre le fond de sa théorie sémiotique. Thomas Short va jusqu'à dire que « *to make sense of his semeiotic, we may have to hazard a guess as to what he should have said. To do Peirce justice, we may have to go beyond him* »¹². Pour contrer de tels sentiments d'intimidation et d'impuissance devant l'immensité des concepts peircéens, je me limiterai au strict nécessaire, c'est-à-dire

ⁱ Selon l'éditeur de *W2* (le volume 2 des *Writings of Charles S. Peirce : A Chronological Edition*, Bloomington, Indiana University Press, 1984), le pragmatisme a vu le jour en novembre 1872. Par la suite, Peirce le baptisa officiellement dans l'article « *Illustrations of the logic of sciences* », écrit entre 1877 et 1878.

aux trois degrés d'inférence que j'estime indispensables à une compréhension essentielle des mécanismes de l'ellipse, surtout dans certains cas de types d'ellipse en bande dessinée. Les inférences peirciennes, certes déductive, mais aussi abductive et inductive, sont les processus de pensée syllogistiques qui font avancer le récit elliptique. Nous verrons que dans ce processus le rôle de l'abduction est loin d'être négligeable, car c'est par elle que les nouvelles idées se formentⁱ.

Ma lecture des inférences est appuyée par une sélection de notions pertinentes au propos, soit les trichotomies representamen-objet-interprétant et icône-indice-symbole. Pour ce faire, j'utilise à mes fins les textes fondamentaux suivants : « D'une nouvelle liste de catégories »¹³ (traduction de « On a New List of Categories ») (1867)¹⁴; « Some Consequences of Four Incapacities » (1868)¹⁵ « Deduction, Induction and Hypothesis » (1878)¹⁶; « Sundry Logical Conceptions » (1903)¹⁷; « Nomenclature and Divisions of Tridadic Relations as Far as They are Determined », (1903)¹⁸, ainsi que des textes explicatifs sur le pragmatisme et la logique, notamment la série de conférences que Peirce donna à l'institut Lowell.

La troisième partie de la thèse permettra d'affirmer de façon non équivoque le travail incessant d'interprétation d'une bande dessinée et d'élucider la concordance entre les genres de raisonnement logique et les types d'ellipse. Du même coup, elle infirmera la croyance populaire qui n'accorde aucune importance aux efforts mentaux de la part des lecteurs de bandes dessinées.

En accord avec l'outil méthodologique peircéen de la troisième partie, la thèse se construit non pas sur un modèle infailliblement déductif, mais suit une voie plutôt abductiveⁱⁱ,

ⁱ L'abduction est considérée comme une forme d'heuristique, comme c'est le cas avec Uwe Wirth, qui utilise la notion de « compétence abductive » pour expliquer l'interprétation langagière (« Abductive Reasoning in Peirce's and Davidson's Account of Interpretation », *Semiotica*, vol. 153, nos 1-4, 2005, p 199-208).

ⁱⁱ L'adjectif « abductive » est ici utilisée dans le sens peircéen, qui réfère à la nature du raisonnement pour générer une hypothèse. Elle se distingue du sens physiologique et anatomique de « abductrice », qui a trait au « mouvement qui écarte un membre ou une partie quelconque du plan

car débutant sur l'impression que l'ellipse joue un rôle indispensable dans la bande dessinée, elle adopte une démarche de terrain qui s'abreuve aux observations des manifestations elliptiques, qui exposent par elles-mêmes le silence de l'ellipse comme « un type particulier de transmission [...] non pas du dit mais du dire[, et non pas] comme une défaillance du système des signes »¹⁹. L'approche pragmatiste se reflète également dans la focalisation sur le processus interprétatif.

On pourra par ailleurs remarquer une singularité dans les sources bibliographiques, car la plupart des références utilisées dans les deux premières parties sont de l'ordre du structuralisme, tandis que celles de la dernière partie viennent uniquement des écrits peircéens. Cela ne devrait pas être vu comme hérétique, mais plutôt comme une adhésion à l'école de Potamon d'Alexandrie, qui recommande « d'emprunter aux divers systèmes les thèses les meilleures quand elles sont conciliables, plutôt que d'édifier un système nouveau »ⁱ. Cet éclectisme personnel ne rejette point des théories antérieures; au contraire, il reconnaît leur apport et puise dans ce qu'elles comportent de richesse pour se dégager du *statu quo*.

Par ailleurs, cet apparent paradoxe s'explique par le fait que, jusqu'à très récemment, il existait peu d'études post-structuralistes en bande dessinée. Il est en fait déconcertant de constater qu'à l'ère actuelle, appliquer la sémiotique peircéenneⁱⁱ à l'analyse des arts visuels en général et des bandes dessinées en particulier s'avère encore une entreprise hasardeuse. Quelques sémioticiens, tels la Belge Nicole Everaert-Desmedt²⁰, le Canadien Serge Légaré²¹ et les Allemands Winfried Nöth²² et Anne Magnussen²³, se sont quand même aventurés dans

médian du corps» (Voir *Le Petit Robert*). Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail à l'abduction peircéenne dans la troisième partie de la thèse.

ⁱ Voir article « éclectisme », *Le Petit Robert*.

ⁱⁱ De façon plus générale, on en trouve des influences directes ou indirectes chez François Latraverse en philosophie, chez Jakobson en linguistique et ethnologie, chez Jacques Lacan en clinique et psychanalyse (voir Michel Balat, « Le Musement, de Peirce à Lacan », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 46, no 180, 01/92, ou Lucia Santaella, « Peirce's Three Categories and Lacan's Three Registers Of The Human Condition », [En ligne]. http://www.pucsp.br/~lbraga/fs_epap_peir.htm), chez Claude Lévi-Strauss en anthropologie (celui-ci reprenant la définition du signe de Peirce, notamment dans *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, p.19), chez Klaus Jensen en communication et chez Bertrand Gervais en études littéraires.

ces chasses gardées et en ont fait des lectures perspicaces. Everaert-Desmedt, par exemple, met à l'œuvre le processus sémiotique de l'iconique dans les monochromes de Klein, de l'indexical dans ses peintures-feu, et du symbolique dans son *Vide* ou son journal d'un seul jour²⁴. Magnussen fait une analyse de l'interaction entre différents types de signe (icône, indice et symboles) dans sa lecture de bandes dessinées²⁵. Quant à Nöth, il propose une conception triadique du signe narratif en bande dessinée, basée sur trois « sphères temporelles de narration »²⁶, soit le temps narré des actions et événements, le temps du narrateur et le temps du lecteur. À tous ces écrits qui tiennent peu de place dans l'ensemble des ressources érudites disponibles, cette thèse espère ajouter sa voix.

PREMIÈRE PARTIE

ÉTAT DES LIEUX THÉORIQUES

*Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir.
Chiffre à double sens. Un clair et où il est dit que le sens est caché.
Pascal²⁷*

Depuis ses origines, la rhétorique a subi des changements de direction radicaux, comme en témoigne le titre de chapitre d'un ouvrage récent de Michel Meyer : « Ancienne et nouvelle rhétorique : de la science du confus à la science de la réponse multiple »²⁸. En effet, de la conception platonicienne qui la considère comme une manipulation de l'auditoire, la rhétorique devient dans l'école d'Aristote un « exposé d'arguments ou de discours visant à persuader »²⁹ et se transforme encore en un art de plaire et d'émouvoir par le bien-parler, concept soutenu par le rhéteur latin Quintilien. La rhétorique ancienne a donc pour objet le discours et l'élocution dont l'utilisation varie selon les époques.

Bien des siècles plus tard, notamment depuis Pierre Fontanier (fin du dix-huitième siècle), la rhétorique se circonscrit davantage autour des techniques d'expression mises en œuvre par la composition ou par les figures de style, aussi nommées figures du discours³⁰. De nos jours, figures du discours, figures de rhétorique ou figures rhétoriques sont rassemblées tout simplement sous le nom de *figures*.

Qu'est-ce qu'une figure ? Citant Du Marsais, *Le Petit Robert* définit les figures comme des « tours de mots et de pensée qui animent ou ornent le discours »³¹. En effet, l'esprit classique jusqu'à Du Marsais considère les figures de rhétorique comme des fioritures du langage relevant d'une notion d'écart qui « fait implicitement référence à une "norme" du langage et suppose que tout travail sur celui-ci en est d'une certaine façon une reconstruction artificielle »³². Cette notion d'écart se reflète dans la définition que donne Fontanier :

Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans

l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune.³³

Autrement dit, il s'agit d'une opération qui transforme une expression (qu'en fonction d'une norme définie, on attendrait à ce moment-là du discours) en une autre. Souvent, cette norme n'est rien d'autre que l'usage courant de la langue. La déviation a pour effet de modifier le sens de l'énoncé. Le discours premier étant au degré zéro constitue la norme dont tout écart, ou allotopieⁱ, est figure. Il en ressort donc une première règle : toute transformation n'entraînant pas d'écart par rapport à la norme ne peut être considérée comme une figure. Sans nier les tout récents débats sur l'opposition figures de style/figures de rhétorique, notamment sur la fonction argumentative des figures depuis l'arrivée du *Traité de l'argumentation* de Perelman³⁴ (1958), j'opte pour les besoins de la cause de mon sujet la simple vision de la figure comme écartⁱⁱ.

La profusion des figures a inspiré plusieurs tentatives de les systématiser. Parmi elles, la plus connue est celle de Fontanier qui propose sept classes de figures, dont celles de construction parmi lesquelles se trouve l'ellipse. *Le Petit Robert*, lui, s'appuie sur la quadripartition traditionnelle, soit les figures de diction, les figures de construction, les figures de mots (aussi nommées tropesⁱⁱⁱ) et les figures de pensée. À l'intérieur de cette classification, l'ellipse est une figure de construction, bien séparée des figures similaires en diction, en mots ou en pensée. Les quatre types de figures de Jean-Jacques Robrieux, soit celles de sens (tropes^{iv}), celles de mots, celles de pensée et celles de construction, sont légèrement différents, mais, comme dans les autres systèmes taxinomiques, l'ellipse se classe aussi parmi les figures de construction. Effectivement, en dépit des différences dans la classification de diverses figures, les ouvrages consultés (Fontanier, Robrieux et *Le Petit*

ⁱ « Allotopie » désigne l'association de termes appartenant à des domaines notionnels différents. Voir Olivier Asselin, « Figures de l'appropriation », *Protée*, vol. 24 no 1, printemps 1996, p. 134.

ⁱⁱ On retrouvera l'argumentativité figurale dans la troisième partie de la thèse, qui discute des fonctions logiques de l'ellipse.

ⁱⁱⁱ En rhétorique, un trope désigne une « figure par laquelle un mot ou une expression sont détournés de leur sens propre ». Voir *Le Petit Robert*.

^{iv} Les tropes sont donc considérés comme des figures de mots ou des figures de sens.

Robert, déjà cités, mais aussi le *Dictionnaire raisonné* de Diderot et d'Alembert³⁵, ainsi que les écrits du stylisticien Georges Molinié³⁶, du grammairien Patrick Bacry³⁷ et du linguiste Michel Pougeoise³⁸, pour ne citer que ceux-là) s'accordent tous sur la place de l'ellipse, qui se situe parmi les figures de construction.

La construction désigne « l'assemblage et l'arrangement des mots dans le discours »³⁹, ou, plus simplement, la « place relative des mots dans la phrase »⁴⁰. Malgré une mise en garde qu'adresse Fontanier au regard de la distinction entre la construction et la syntaxe, le premier terme ayant trait à la place et le rang que les mots doivent occuper dans l'énonciation⁴¹, et le deuxième aux formes que les mots doivent prendre suivant leurs rapports de concordance ou de dépendance, Robrieux semble vouloir réconcilier les deux notions dans sa définition des figures de construction, à savoir « tous les procédés qui touchent à la syntaxe, c'est-à-dire aussi bien à l'organisation générale de la phrase qu'à la place des mots entre eux et à leurs rapports avec la structure globale de l'énoncé »⁴². Cette définition générique servira d'assise à la figure de l'ellipse, comme nous le verrons tout au long de la présente étude.

L'ellipse est d'une richesse qui n'est plus à prouver depuis que plusieurs disciplines l'ont récupérée et adaptée à leurs besoins propres. En effet, d'une figure rhétorique dans le discours, l'ellipse s'est transposée avec succès dans les champs de la linguistique, de la littérature et des beaux-arts. Cependant, malgré son usage multidisciplinaire, on constate que l'ellipse n'a guère été l'objet d'un traitement achevé hormis un article (1980)ⁱ qui a le mérite de faire un exposé historique de la notion d'ellipse chez des rhétoriciens (Du Marsais, Fontanier), des grammairiens (Arnauld et Lancelot, Lamy, Dubois) et des linguistes (Benveniste, Saussure, Jakobson, Ducrot); un dossier (1983) consacré à l'ellipse grammaticaleⁱⁱ; une étude dans le domaine cinématographique publiée en 1993ⁱⁱⁱ; une thèse

ⁱ Marie-Thérèse Ligot, « Ellipse et présupposition », *Poétique*, no 44, novembre 1980, p. 422-436.

ⁱⁱ *Histoire Épistémologie Langage. L'ellipse grammaticale. Études épistémologiques et historiques*, vol. 5, fasc. 1, Lille, Presses universitaires de Lille, 1983.

ⁱⁱⁱ Philippe Durand, *Cinéma et montage : un art de l'ellipse*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993.

sur l'ellipse littéraire dans les nouvelles (1997)ⁱ; un mémoire de licence sur l'ellipse en bandes dessinées (1997)ⁱⁱ; ainsi qu'une récente parution d'un ouvrage issu d'une thèse sur le cinéma (2001)ⁱⁱⁱ. On constate toutefois que dans la plupart des occurrences citées, à l'exception de l'article de Ligot, la définition de l'ellipse est présupposée et tenue pour acquise. Je me propose donc de corriger cet état lacunaire en établissant en premier lieu un état des recherches actuelles sur le sujet dans divers champs d'études et, dans un deuxième temps, en me penchant sur la spécificité de l'ellipse dans le domaine de la bande dessinée.

L'étude de cette notion suivra un parcours qui retrace l'histoire du terme depuis son origine jusqu'aux évolutions récentes, depuis la rhétorique classique jusqu'aux récupérations par diverses disciplines et ses modifications conséquentes. L'établissement de l'état des lieux s'effectuant de façon linéaire, il passera nécessairement par un rapport détaillé qui démontre des similitudes et des différences dans les usages que font ces champs d'études, et aboutira à une conclusion globale qui se veut une définition opératoire de l'ellipse.

Tout d'abord, le nom vient du grec *elleipsis* qui signifie « manque » ou « défaut ». En français, on se contente d'un seul terme, tandis qu'il existe dans la langue anglaise deux termes associés mais distincts, *ellipse* et *ellipsis* qui s'utilisent en géométrie pour le premier et en art langagier pour le second^{iv}. En mathématiques, la notion d'ellipse désigne une des sections coniques aussi appelée « ovale ». Autrement dit, il s'agit d'une « courbe plane fermée dont chaque point est tel que la somme de ses distances à deux points fixes [...] est constante »⁴³. Le soleil de notre galaxie, par exemple, constitue le foyer des orbites elliptiques des planètes du système. Introduit pour la première fois par le mathématicien grec

ⁱ Anne Besnault, « L'ellipse dans les nouvelles de Katherine Mansfield, de Virginia Woolf et d'Elisabeth Bowen », thèse de doctorat, non publiée, Université Paris III, 1996.

ⁱⁱ Jean-Luc Remacle, « L'ellipse et sa négation dans la bande dessinée », mémoire de licence, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 1997.

ⁱⁱⁱ Jacqueline Nacache, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan, 2001.

^{iv} Qui plus est, *ellipse* a pour adjectif le terme *elliptic* et l'adjectif d'*ellipsis* est *elliptical*. Quant au nombre, les deux termes anglais ont la même épellation, *ellipses*, au pluriel.

Apollonios de Perga (env. 262 - env. 222 av. J.-C.)ⁱ, le concept d'ellipse a été utilisé en géométrie en raison de son caractère défaillant parce que « les carrés des ordonnées sont moindres que les rectangles formés sous les paramètres et les abscisses, ou leur sont inégaux *par défaut* »⁴⁴. En des termes plus ingénus, l'ellipse est un cercle auquel il *manque* quelque chose pour être un cercle parfait, ou, selon Leibnizⁱⁱ, « un cercle vu de travers ». Appartenant aux sciences exactes, l'ellipse géométrique ne nous concerne pas et, par conséquent, est écartée de la présente étude.

En 1573, les arts langagiers empruntent pour la première fois cette idée du manque pour désigner des omissions de diverses originesⁱⁱⁱ. Dans le domaine de la phonétique, par exemple, l'ellipse est synonyme de l'élision, ou l'« effacement d'un élément vocalique final devant un élément vocalique initial, soit dans la langue écrite [l'apostrophe, par exemple] ou orale [élision d'une voyelle devant un h muet] »⁴⁵. Tout comme avec l'ellipse mathématique, je passe également sous silence ce sens phonétique, puisque lui non plus n'est pas pertinent à mon dessein. Mon étude commence donc par la place qu'occupe l'ellipse linguistique dans la grammaire, la syntaxe et la stylistique.

ⁱ Il est surnommé le Grand Géomètre suite à la notoriété de son ouvrage principal, *Traité des sections coniques*.

ⁱⁱ Dans *Quid sit idea ?* (1678), pour illustrer sa théorie de l'expression.

ⁱⁱⁱ L'adjectif « elliptique » a paru pour la première fois presque un siècle plus tard, en 1655, et l'adverbe « elliptiquement » en 1737. Voir *Le Petit Robert*.

CHAPITRE I

L'ELLIPSE EN RHÉTORIQUE ET EN LINGUISTIQUE

Mon premier recours au dictionnaire propose la définition la plus générale et la plus vague : « On retranche quelques mots dans une phrase »⁴⁶, que précisera davantage *Le Petit Robert* comme une « omission syntaxique ou stylistique d'un ou plusieurs mots que l'esprit supplée de façon plus ou moins spontanée »⁴⁷. Cette nature grammaticale domine chez des linguistes tels que Roman Jakobson⁴⁸ qui souligne la nature de signe zéro déictique ou anaphorique de l'ellipse, ou le lexicographe Michel Pougeoise pour qui il s'agit de l'« absence d'un élément à l'intérieur d'un groupe syntaxique complet »⁴⁹. Plus précisément, la construction de l'ellipse « ne retranche [...] principalement que des mots-outils et parfois des mots pleins mais jamais des termes susceptibles d'affecter le sens »⁵⁰. Dans une phrase comme *Je n'avance guère. Le temps beaucoup* de Delacroix⁵¹, le retranchement anaphorique des mots nécessaires à la construction du deuxième segment n'affecte pas le sens de l'énoncé. Par ailleurs, les proverbes ou les expressions courantes sont des cas exemplaires où des termes supprimés relèvent de la grammaire phrastique. On trouve dans des expressions comme celle qui résume la routine des travailleurs parisiens, *métro, boulot, dodo*, des amputations sévères de tous les sujets et verbes, mais la phrase demeure parfaitement intelligible.

La définition la plus connue provient de Fontanier qui réunit deux éléments essentiels, l'omission et le maintien du sens : « l'ellipse consiste dans la suppression de mots qui seraient nécessaires à la plénitude de la construction, mais que ceux qui sont exprimés font assez entendre pour qu'il ne reste ni obscurité ni incertitude »⁵². Il est à noter que quelques dictionnaires de langue anglaise, tels *The Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*⁵³, *Cambridge Dictionaries Online*⁵⁴ et *ArtLex*⁵⁵, abondent dans le même sens.

D'autres rhétoriciens comme Henri Morier (1961), Bernard Dupriez (1977), Henri Suhamy (1981), Gérard Dessons (1990) et Jean-Jacques Robrieux (1993) proposent des définitions assez proches avec plus ou moins de précision. Pour Suhamy, l'ellipse consiste à

définitions assez proches avec plus ou moins de précision. Pour Suhamy, l'ellipse consiste à « ne pas utiliser dans une phrase des éléments qui devraient s'y trouver »⁵⁶, tandis que Morier et Dupriez soulignent sa spécificité de procédé grammatical⁵⁷. Dessons résume l'ellipse en trois caractéristiques essentielles, soit le manque de mots dans un énoncé, le fait que ces mots sont sous-entendus et la volonté délibérée de l'acte⁵⁸.

Toutes ces définitions soulignent l'absence prépondérante d'au moins un mot dans une phrase. De quelle sorte d'absence s'agit-il ? Les réponses varient. Pour y voir plus clair, je propose une comparaison des classifications de Dupriez, Suhamy et Quinn, les seuls théoriciens, à ma connaissance, qui présentent une classification catégorique de l'ellipse. En effet, Dupriez divise l'ellipse en quatre figures, Suhamy en deux grandes catégories traditionnelles (c'est-à-dire figure de style et figure de construction), tandis que Quinn fait la distinction entre l'omission d'un seul mot ou d'une seule phrase et celle de plus d'une phrase.

La liste dressée *infra* (Tableau 1) en ordre chronologique servira à la consultation rapide des différences et similitudes. Ce tableau montre que le classement des figures qui constituent l'ellipse proprement dite ne fait pas l'unanimité. L'ellipse chez Dupriez comprend quatre figures, comme il a été mentionné, tandis que Suhamy et Quinn font des distinctions de catégories, mais ne s'accordent pas quant au compartimentage de chaque figure. Qui plus est, la définition de la notion varie selon la perspective des théoriciens. Plus ces derniers adhèrent à la définition la plus sommaire de l'ellipse (comme celle du Littré citée plus haut), plus cela donne lieu à une quantité de figures. Ce genre d'élargissement s'expose inévitablement au risque de confondre les figures rhétoriques entre elles, à moins qu'on ne prenne le soin de bien cerner les figures afin qu'il n'y ait d'équivoque en aucune façon. Leur examen, aussi laborieux qu'il puisse paraître, contribuera à élucider le problème définitionnel que nous rencontrons ici.

Tableau 1
Les figures de l'ellipse selon Dupriez, Suhamy, Quinn

Dupriez (1977) ⁵⁹		Asyndète
		Parataxe
		Zeugma/Adjonction
		Brachylogie ¹
Suhamy (1981)	Figures de style	Aphérèse
		Apocope
		Sigle
	Figures de construction	Parataxe → Asyndète → Enthymémisme
		Zeugma/attelage
		Anacoluthie → Anantapodoton
		Réticence → Abruption/Aposiopèse
		Brachylogie
	Quinn (1982) ⁶⁰	Omission d'un mot ou d'une phrase
Zeugma/Syllepse		
Ellipse absolue		
<i>Scesis onomaton</i>		
Omission de plus d'une phrase		Enthymème
		Anantapodoton
		Aposiopèse
		Aporie

¹ En s'appuyant sur la définition du *Littre*, Dupriez propose quatre figures, « le zeugme, l'adjonction, la parataxe et la brachylogie » (Dupriez, *op. cit.*, p. 173), mais dans sa définition de l'adjonction, il la considère comme synonyme du zeugma (*ibid.*, p. 27). Par ailleurs, Dupriez identifie l'asyndète comme une sorte d'ellipse (voir article *asyndète*, *ibid.*)

On l'a mentionné, le terme *ellipse* vient du grec *elleipsis*; plus précisément de *en* qui veut dire « dans », et de *leipen*, qui veut dire « laisser ». Il signifie donc une suppression, un défaut ou un retranchement. Sans entrer dans le détail, il y a lieu d'indiquer les sept usages de la figure selon Dupriez⁶¹, soit (1) en style télégraphiqueⁱ, (2) en style coupéⁱⁱ, (3) dans un texte agrammatisteⁱⁱⁱ, (4) dans un monologue intérieur, (5) en abruption^{iv}, (6) en ellipse du thème, du prédicat ou de la copule, et, enfin, (7) quand la dénomination réduit une définition à son premier terme^v. On utilise l'ellipse surtout pour la sobriété et la rapidité grâce auxquelles le style gagne en force ou en élégance⁶², même si la célérité n'est pas tout dans l'utilisation d'une ellipse, comme le souligne Philippe Durand. Pour illustrer le fait que le style elliptique gagne aussi en densité, il donne l'exemple de deux vers qui en disent plus et mieux que des pages de prose⁶³ : *Moi, j'arrachais mes yeux en sang / Pour mon Pierrot que j'aimais tant*^{vi}.

Quant à son écriture, l'ellipse se manifeste, selon Suhamy, sous la forme des figures de raccourcissement telles que l'apocope^{vii}, l'aphérèse^{viii} et la siglaison. Rappelons que l'apocope et l'aphérèse sont des figures de diction, ou, plus spécifiquement, des figures de mot qui jouent sur les sonorités et les ressemblances formelles. La siglaison, cas extrême de ces abréviations, se trouve dans les sigles^{ix} qui, toujours selon Suhamy, ont à la source « le principe d'économie et de connivence poussé à l'excès, jusqu'à la paresse et surtout jusqu'à l'hermétisme intentionnel »⁶⁴. Si des sigles tels que SDF ou HLM sont devenus transparents

ⁱ Dupriez cite un exemple dans *L'étranger* de Camus, soit « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Voir Dupriez, *op. cit.*, p. 174.

ⁱⁱ Voir l'exemple de Dupriez (*idem.*) : « Vous remercie votre franchise. Pouvez disposer. » (Bernanos, *Romans*).

ⁱⁱⁱ Autrement appelé « aphasie ». Par exemple, « Pat remporte assiette plat couteau fourchette. » (Joyce, *Ulysse*). Voir Dupriez, *idem.*

^{iv} Cette figure sera discutée davantage plus loin, à la section portant sur la suppression d'une unité lexicale.

^v On dit, par exemple, *alliance de mots* pour alliance de mots contradictoires ou *permutation* pour permutation de syllabes entre deux mots.

^{vi} Extrait d'une poésie populaire.

^{vii} L'abréviation de mots où l'on ne garde que les syllabes initiales, comme *télé* pour télévision.

^{viii} L'antithèse de l'apocope, où le commencement du mot est tronqué, comme *car* pour autocar.

^{ix} Du latin *sigla* qui veut dire « signes raccourcis ».

parce que d'usage quotidien, les sigles techniques (C.G.S.ⁱ ou ZUPⁱⁱ, par exemple) ne sont connus que de groupes d'utilisateurs restreints.

Par souci de rigueur et d'exhaustivité, on mentionnera également une classification phonétique proposée par Robrieux, puisque les figures de motsⁱⁱⁱ qui font un jeu sur les sonorités incluent les métaplasmes, c'est-à-dire « l'ensemble des altérations d'un mot par adjonction, suppression ou inversion des phonèmes ou de syllabes »⁶⁵. On y trouve non seulement l'apocope et l'aphérèse, mais aussi la crase^{iv} et l'haplogogie^v. Celles-ci, mais aussi les figures mentionnées dans le paragraphe précédent, se manifestent au niveau du mot et ne peuvent être considérées comme des figures de construction ainsi définies plus haut.

Pour faire valoir des caractéristiques plus précises de l'ellipse comme figure de construction, on peut débiter par le procédé grammatical de l'omission, tout en soulignant une précision apportée par le linguiste français Marc Bonhomme : l'ellipse des constructions répétitives supprimées dans des phrases telles *Mon voisin se lève, s'habille et s'en va au travail* ne constitue pas à proprement parler une figure^{vi}, elle est « inscrite dans le fonctionnement normal de la langue »⁶⁶. On ignorera donc cette fonction purement linguistique pour consacrer l'attention aux ellipses rhétoriques qui sont figurées, car elles seules sont « produites à des fins expressives »⁶⁷. En tant que figures de construction, elles réfèrent à la suppression d'une unité grammaticale, soit la conjonction de subordination ou la conjonction de coordination, ainsi que la suppression des unités lexicales telles que les formes verbales. Ces distinctions sont inspirées des auteurs cités dans le Tableau 1, en

ⁱ Terme de métrologie, référant à un « ancien système d'unités de mesure ayant pour unités de base le centimètre, le gramme et la seconde ». Voir *Le Petit Robert*. (C'est moi qui souligne).

ⁱⁱ Zone à urbaniser en priorité.

ⁱⁱⁱ Rappelons que la notion de « figures de mots » chez Robrieux ne correspond pas à celle des autres auteurs pour qui elles signifient « tropes », que Robrieux appelle des « figures de sens ».

^{iv} Contraction de deux syllabes en une, comme dans « M'sieur ».

^v Élision d'une des deux articulations semblables, comme dans « t'à l'heure ».

^{vi} Rappelons que « figure » est synonyme de « figure de rhétorique », « figure rhétorique » ou « figure de style ».

particulier de la classification de Suhamy, qui désigne expressément les figures de construction.

1.1 Parataxe : suppression de conjonction de subordination

Introduites par une conjonction de subordination telle que *comme*, *quand*, *que*, les propositions subordonnées sont dépendantes des propositions principales qui leur servent de support syntaxique et, par conséquent, sémantique. Quand la particule de liaison est supprimée, le réseau sémantique devient moins solide et donne lieu à des interprétations. Du point de vue de la syntaxe, la situation crée diverses figures rhétoriques, dont la parataxe. Celle-ci désigne une écriture dans laquelle on juxtapose des mots ou des groupes de mots sans particules de liaison, de telle sorte qu'il n'y a rien qui puisse indiquer la nature du rapport entre les propositionsⁱ. La parataxe se joue aussi par le biais des marqueurs de modes verbaux, comme cela est illustré dans deux exemples éclairants de Cécile Narjoux : « Il aurait moins de travail, il sortirait plus » (plutôt que « S'il avait moins de travail... ») et « Il aurait moins de travail, il ne sortirait pas plus » (plutôt que « Même s'il avait moins de travail... »)⁶⁸. Curieusement, dans *Le Petit Robert*, la parataxe est voisine et indépendante de l'ellipse, alors qu'elle est considérée comme elliptique par Suhamy et Dupriez.

Encore une fois, on constate ici le même manque d'unanimité chez les théoriciens sur l'appartenance des figures. Par ailleurs, certains renvoient la parataxe à un mode implicite de cohésion qui se compose de la simple juxtaposition, l'asyndète et la disjonction⁶⁹. Pour d'autres, la parataxe relève spécifiquement d'une relation de dépendance propositionnelle tandis que la juxtaposition est une coordination sans marque de coordination, donc plus

ⁱ Parmi les exemples les plus connus, on citera « Aide-toi, le Ciel t'aidera » (La Fontaine, *Fables*, VI, XVIII). On trouve une occurrence plus explicite de Mathurin Régnier (1573 - 1613) qui écrit dans ses « Satires » : « Aidez-vous **seulement** et Dieu vous aidera ». C'est moi qui souligne.

générale en ce sens qu'elle n'indique pas le niveau de dépendance. Quant à l'asyndète et la disjonction, la première figure n'est que l'appellation grecque de la dernière, de préciser Fontanier⁷⁰. Ces confusions peuvent s'expliquer, à mon avis, à partir d'une distinction de fond sur le plan grammatical. Franck Neveu désigne la parataxe comme un « procédé de coordination des groupes syntaxiques dans la phrase »⁷¹. La parataxe est syndétique quand la liaison entre ces groupes est assurée par un mot coordonnant tel que *car* (par exemple, « elle part car elle est pressée »⁷², et asyndétique si « la coordination [est] uniquement sémantique et ne [fait] apparaître aucun mot coordonnant »⁷³, cas correspondant à la juxtaposition. L'opposition syntaxique entre *syndétique* et *asyndétique* jette une nouvelle lumière sur la notion. En effet, il me semble que la parataxe rhétorique est plus précisément asyndétique. Cela nous ramène à un des enjeux théoriques fondamentaux non résolu jusqu'à présent, soit le statut de la parataxe rhétorique : s'agit-il d'une organisation coordonnée ou subordonnée ?ⁱ Tant que la question n'est pas tranchée, je m'aligne sur le statu quo tout en m'appuyant sur la récupération du mot de liaison suppriméⁱⁱ, c'est-à-dire s'il s'agit des conjonctions de coordination (mais, ou, et, or, ni, car, donc...) ou de subordination (que, quand, comme, si...), pour déterminer la nature de la parataxe utilisée.

1.2 Asyndète et enthymème : suppression de conjonction de coordination

De fait, la pratique de la parataxe est facilement confondue avec l'usage de l'asyndète. Souvent considérée comme une forme de parataxe⁷⁴, l'asyndète signale également une absence de liaison, mais Suhamy raffine davantage la distinction en précisant que l'omission se fait par voie de conjonctions de coordination telles que « et », « quand » et « mais ». Il en

ⁱ Le 1^{er} colloque international de macrosyntaxe qui a eu lieu à l'Université de Neuchâtel les 12-15 février 2007 tente de répondre, entre autres, à cette question. Une publication ultérieure des actes du colloque nous renseignera davantage.

ⁱⁱ L'explicitation des liens de subordinations transforme la figure en hypotaxe.

résulte une ablation des copulatives qui, au lieu de défaire, rapproche les parties semblables du discoursⁱ en une forte liaison qui ajouterait à l'élocution un effet de style tel que la vivacité ou la rapidité. Ainsi la suppression conjonctive, comme dans un exemple de Flaubert : « Six heures sonnèrent. Binet entra », rend l'écriture presque descriptive. Des romanciers comme Duras ou Sarraute ont souvent recours à l'asyndète pour produire de véritables effets stylistiques.

Il arrive parfois que le mot supprimé ne soit pas une conjonction mais un adverbe. Quinn mentionne un exemple de Byron, « *Let us have wine and women, mirth and laughter / Sermons and soda water the morrow* »ⁱⁱ, où la partie elliptique va à l'encontre de son parallèle, ce qui peut entraîner une lecture plus exigeante et plus risquée. En raison de l'omission de « tonight » à la fin du premier vers, le contraste entre les deux vers paraît à la fois frappant et ambigu, car on ne peut imaginer quelqu'un qui voudrait du vin avec du soda, ou des femmes en même temps que des sermons⁷⁵.

Suhamy souligne encore deux variétés asyndétiques, adversative ou dramatique⁷⁶. L'asyndète adversative marque une opposition équivalant à « mais » ou « pourtant », tandis que l'asyndète dramatique, autrement appelée enthymémisme, « consiste dans un rapprochement vif et rapide de deux propositions ou de deux termes, d'où résulte dans l'esprit une conséquence vive et frappante qui le saisit et l'entraîne d'une manière victorieuse »⁷⁷.

Quant à l'enthymèmeⁱⁱⁱ, il réfère à la suppression d'une proposition qui a pour résultat une argumentation incomplète dans sa formulation. La première définition qu'en donne Aristote est celle d'un syllogisme fondé sur des prémisses seulement vraisemblables. Ou

ⁱ Comme dans les expressions « Bon gré, mal gré », ou « Noël au balcon, Pâques aux tisons ».

ⁱⁱ Extrait de *Don Juan*, création maîtresse de Byron en 1817.

ⁱⁱⁱ L'enthymémisme, vu qu'il est une sorte d'asyndète, se trouvant à la fois chez Suhamy et chez Quinn comme une figure elliptique de construction, se situe donc au niveau de mot. Par contre, il deviendra un enthymème au niveau de phrase. On trouve dans certains documents sur Internet la définition de l'enthymémisme comme la mise en application d'un enthymème. Pour ma part, je conçois l'enthymémisme et l'enthymème plutôt comme deux formes de syllogisme abrégé, le premier issu d'une suppression d'un mot et le dernier d'une phrase.

encore, comme le dit *Le Petit Robert*, l'enthymème désigne un « syllogisme abrégé dans lequel on sous-entend l'une des deux prémisses ou la conclusion ». Ainsi, l'on peut réduire le célèbre syllogisme aristotélicien à « Socrate, comme tous les hommes, est mortel » en faisant une éviction de la prémisse mineure « Socrate est un homme », ou à « Socrate, qui est un homme, est mortel » si l'on supprime la majeure « Tous les hommes sont mortels ». Non seulement toute cette phrase est omise, mais la conjonction de coordination « donc » dans ce qui devrait être « Donc Socrate est mortel » est, elle aussi, non exprimée mais bien sous-entendue.

Dans la rhétorique ancienne, la *techné rhetoriké* se divise en trois branches, soit *inventio*, *dispositio* et *elocutio*. L'enthymème, qui relève de l'*inventio*, a la fonction de convaincre, tandis que les tropes et figures font partie de l'*elocutio*⁷⁸. Par contre, chez les rhétoriciens modernes, il devient une figure de construction avec toute la problématique que cela implique : Robrieux constate que l'enthymème est exprimé par le biais des ellipses⁷⁹, Morier considère ce sous-entendu logique comme une figure parente de l'ellipseⁱ, Quinn et Suhamy estiment franchement qu'il est elliptique, à cette différence que Quinn le classe parmi les omissions de plus d'une phrase, par opposition à l'ellipse absolue et à l'asyndète, qui sont des figures d'omission d'un mot ou d'une phraseⁱⁱ.

Encore une fois, une grande diversité d'opinions semble régner, chaque auteur suivant sa propre logique de classification. Toutefois, qu'il y ait un accord de principe ou non sur sa caractérisation, on peut raisonnablement conclure que l'enthymème entretient une relation directe avec l'ellipse. C'est bien le mécanisme elliptique dans l'enthymème qui fait de ce dernier une figure rhétorique puissante.

ⁱ Morier, *op. cit.*, p. 411. Par ailleurs, Morier donne des exemples des ellipses de la majeure et de la mineure : « MIN. Le roi est un homme. – CONC. Donc le roi est sujet à l'erreur (ellipse de la majeure : Tous les hommes sont sujets à l'erreur); MAJ. Tous les enfants sont impatients. CONC. Donc Petit Paul manque de patience (ellipse de la mineure : Or, Petit Paul est un enfant) ». *Ibid.*, p. 1160.

ⁱⁱ Suhamy distinguera encore l'enthymème paratactique et l'enthymémisme asyndétique.

1.3 Suppression d'une unité lexicale

À la différence des ellipses de construction comme l'enthymème, la parataxe et l'asyndète, on mettra sur le compte de la phrase d'autres figures elliptiques : le zeugma, l'anantapodoton, l'aposiopèse, la brachylogie, ainsi que leurs synonymes ou dérivations.

1.3.1 Zeugma et syllepse

En rhétorique, le zeugmaⁱ est une « construction qui consiste à ne pas énoncer de nouveau, quand l'esprit peut les rétablir aisément, un mot ou un groupe de mots déjà exprimés dans une proposition immédiatement voisine »⁸⁰. Plus exactement, il se réalise en attelantⁱⁱ des compléments appartenant à des registres sémantiques différents au même verbe ou à la même proposition. Résultant en une construction double, le zeugma est généralement employé à des fins d'économie de moyens comme dans « J'ai l'estomac fragile et horreur du grailon » (J. Romains) ou « Un journal plein d'humour et de bandes dessinées », la devise de la revue *Charlie mensuel*. Cette formule entraîne parfois des expressions malheureuses (« Il posa son chapeau et une question ») ou comiques (« À défaut de sonnette, ils tirent la langue! »⁸¹).

Quant à son statut elliptique, Dupriez, Quinn et Bacry⁸² l'estiment constituer une forme d'ellipse, notamment une ellipse verbaleⁱⁱⁱ, de préciser Quinn⁸³, tandis que *Le Petit Robert* et Fontanier le classent parmi les figures de construction au même titre que l'ellipse. La proximité des deux figures est assez importante pour que Fontanier en souligne deux différences, soit que dans l'ellipse, les mots supprimés ne se trouvent exprimés nulle part ailleurs, et que l'ellipse n'établit aucune dépendance entre les propositions ou les

ⁱ Par exemple, « Le ciel est gris, la terre morne, les bois dorés... »

ⁱⁱ D'où son appellation synonymique d'attelage.

ⁱⁱⁱ Telle que « Vous partagerez mon lit et ma couronne » (Corneille).

compléments⁸⁴. Henri Morier apporte une autre précision démarcative, à savoir qu'au contraire du zeugma, il n'y a pas de changement de nombre dans le cas de l'ellipse⁸⁵.

Par ailleurs, comme le font certains stylisticiens, Quinn le tient pour synonyme de la syllepse, contribuant ainsi à la diversité d'opinions sur la notion du zeugma. Le manque d'unanimité chez les rhétoriciens et les lexicographes s'explique d'une certaine manière par l'enchevêtrement de deux espèces de syllepse, l'une grammaticale et l'autre oratoire, la première relève de la morphosyntaxe et la dernière appartient à la sémantique.

La syllepse grammaticale dont Maurice Grevisse brosse déjà en 1936 un portrait des plus complets consiste à faire l'accord grammaticalⁱⁱⁱ ou l'accord logiqueⁱⁱⁱ selon le sens et non selon les règles de la phrase⁸⁶. Le grammairien belge en distingue trois cas⁸⁷, soit quand « il n'y a pas de donneur explicite »^{iv}; quand « le donneur ne peut suffire à lui seul à indiquer le genre et le nombre »^v; et quand « l'accord contredit le genre et/ou le nombre normaux du donneur »^{vi}. Le fait que Grevisse appelle le troisième cas « syllepse proprement dite » est indicatif de la difficulté à saisir le concept avec précision, tâche complexe que d'autres rhétoriciens s'efforcent également d'accomplir.

ⁱ « Il faut cependant prendre garde que l'ellipse tourne au zeugma [...], car alors le goût de la logique française se trouve blessé du fait que l'on sous-entend dans le second membre de phrase une autre forme que dans le premier membre : il faut écarter, dans l'ellipse, tout changement de nombre, tout passage évitable du singulier au pluriel ou inversement, comme dans : "Le ciel est gris, la terre morne, les bois dorés...". La forme verbale sous-entendue, *sont*, ne correspond pas à la forme exprimée : *est*. » Morier, *op. cit.*, p. 411.

ⁱⁱ Par exemple, « Minuit sonnèrent » (syllepse de nombre) ou « La sentinelle qui le premier s'inquiète » (syllepse de genre).

ⁱⁱⁱ Comme dans « Jamais je n'ai vu deux personnes être si contents l'un de l'autre » (Molière), où l'accord entre « personnes » et « contents » est fait par la logique sémantique.

^{iv} Par exemple, « Je dis qu'il faut être folle à lier pour repousser ses hommages » (Stendhal, *La Chartreuse de Parme*).

^v C'est, entre autres, le cas des pronoms personnels *je, tu, me, te, nous, vous* ou des prénoms *Claude, Dominique*, etc.

^{vi} Le pronom de modestie ou de majesté *nous*, par exemple, s'accorde avec le vrai sujet.

On se gardera particulièrement de confondre la syllepse grammaticale avec la syllepse oratoireⁱ, autrement appelée syllepse de sens, qui consiste à « prendre un mot ou une expression à la fois dans son sens propre et son sens figuré »⁸⁸. Comme dans l'exemple « Le matin fleurissait comme un sureau »⁸⁹, le double sens fait de la syllepse le trope le plus puissant dans l'expression poétique des images. Seule la syllepse oratoire nous concerne puisqu'elle est une figure rhétorique tandis que la syllepse grammaticale ne l'est pas.

Quant au lien entre la syllepse et le zeugma, Morier (1961)⁹⁰ et Le Guern (1973)⁹¹ soulignent le changement de nombre dans la première (par exemple, « le ciel est gris, les bois dorés ») qui la différencie du dernier (comme dans « L'air était plein d'encens et les prés de verdure »⁹²). Dans « Vêtu de probité candide et de lin blanc », l'exemple que relève Le Guern⁹³, la syllepse se trouve dans les deux sens (propre et figuré) du mot *vêtu*, alors que le zeugma se trouve dans l'omission de la répétition du mot *vêtu* dans la deuxième partie de la phrase. Georges Molinié (1992) ajoute que le zeugma est fondé sur la discordance en assortissant des termes sémantiquement hétérogènes⁹⁴, tandis que dans la syllepse, un seul terme est pris en plusieurs sens⁹⁵.

La syllepse diffère également de l'antanaclase (qui désigne la répétition d'un même mot dans deux sens propres différents, comme dans le célèbre adage de Pascal, « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point ») et de l'allusion (où « l'on peut suivre en chaque cas les circuits sémantiques concrètement empruntés entre les mots du texte »⁹⁶). L'idée de la syllepse comme un cas spécial de zeugma ayant été reprise par le projet du Groupe de recherche en narratologie de l'Université de Hambourg⁹⁷, nous aurons l'occasion d'y revenir dans le chapitre des figures elliptiques en littérature. Pour l'heure, on peut clore temporairement le débat en attestant que la confusion vient du fait que la syllepse est une figure sémantique qui consiste à présenter à la fois le sens figuré et le sens propre, alors que le zeugma est une figure de syntaxe qui joue aussi sur le sens, mais sans répéter l'élément déjà exprimé.

ⁱ Qui est une figure par analogie, selon la classification de l'encyclopédie *Wikipédia*, [En ligne]. http://fr.wikipedia.org/wiki/Figure_de_style (Page consultée en mai 2005)

Dans la nomenclature de l'ellipse proposée par Quinn, l'omission d'un mot ou d'une phrase comprend non seulement l'asyndète et le zeugma mais aussi le *scesis* (ou *schesis*) *onomaton*. Cette dernière figure de rhétorique réfère à une phrase qui ne se compose que de noms et d'adjectifs, donc sans verbe, ou encore une série d'expressions synonymiques,⁹⁸ dont la répétition permet le renforcement d'une idée, comme dans le psaume « Que Dieu se lève, que ses ennemis soient dispersés, et que ceux qui le haïssent s'enfuient devant lui »⁹⁹. À ma connaissance, ce terme n'a pas d'équivalent en français, sinon un rapprochement de la paradiastole, c'est-à-dire la superposition des constructions identiques dans lesquelles on « aligne des segments de même syntaxe, rythme et longueur »¹⁰⁰. Cependant, on explique mal sa présence parmi les figures d'omission. En effet, le but de cette figure étant de donner de l'intensité à une idée par des répétitions, elle semble ne représenter aucune valeur elliptique en dépit du classement de Quinn.

1.3.2 *Anacoluthie et anantapodoton*

Si l'absence des verbes caractérise ces dernières figures, l'absence d'un plus grand segment grammatical fait naître des figures comme l'anantapodoton ou l'anacoluthie. L'anantapodoton est le contraire de l'enthymème en ce sens qu'il est entendu de façon non logique. Dans une phrase alternative, par exempleⁱ, il est utilisé pour exprimer de façon tronquée le deuxième élément. Selon Suhamy, il est une forme plus précise d'anacoluthie. L'anacoluthie vient du grec *anacoluthon* signifiant « absence de suite ». Il s'agit d'un vieux terme en grammaire qui désigne une ellipse de l'antécédent d'un pronom relatif¹⁰¹, comme dans l'exemple « Je vais où va toute chose » au lieu de « Je vais *dans les lieux* où va toute chose »¹⁰². En tant que figure de style, elle réfère à une discontinuité dans une construction syntaxique, frôlant parfois l'agrammaticalité. À titre d'exemple, dans cette phrase de Pascal, « Bornés en tout genre, cet état qui tient le milieu entre deux extrêmes se trouve en toutes nos puissances »¹⁰³, « bornés » réfère implicitement à « puisque nous sommes bornés », indiqué

ⁱ C'est-à-dire « ou bien..., ou bien... ».

très discrètement par l'adjectif possessif « nos ». Le statut elliptique de l'anacoluthie est clairement indiqué dans une déclaration de Louis-Nicolas Bescherelle :

L'Académie prétend que ce mot est peu usité, mais celui qui voudra s'en servir l'appliquera à toutes les langues, car toutes les langues doivent présenter des exemples de cette sorte d'ellipse, la plus commune de toutes peut-être, à coup sûr une des plus naturelles¹⁰⁴.

Le Petit Robert la considère comme voisine de l'ellipse, tandis que pour Bacry, l'anacoluthie est si proche de la prolepseⁱ que la différence entre les deux figures est « fort tenue »¹⁰⁵. À ma connaissance, le débat autour du statut de cette figure n'est toujours pas résolu. Quoiqu'il en soit, son affinité avec l'ellipse, l'anantapodoton et la syllepse établit son crédit au sein des figures elliptiques.

1.3.3 Réticence, aposiopèse, abruption, prétérition, et praecisio

Si le deuxième élément d'une phrase est abrégé dans le cas de l'anantapodoton, il est complètement supprimé dans la réticence, procédé textuel qui fait « deviner le reste de la pensée tue »¹⁰⁶. Son usage est multiple. Selon certains, elle est une variante anacoluthiqueⁱⁱ, pour d'autres, elle constitue la raison la plus commune du recours à la métalepse qui représente, comme nous le verrons plus loin, une sous-classe de la métonymie. Telle que soulignée dans un dossier consacré à la réticence¹⁰⁷, cette figure oppose « l'esquive ... au dépli idéal et illusoire d'un langage sans mystère »¹⁰⁸ pour suggérer « l'esquisse d'une parole autre »¹⁰⁹.

ⁱ La prolepse réfère à différentes notions dans différentes disciplines. En grammaire, cette tournure désigne un déplacement syntaxique par anticipation (« Les maths, je n'y connais rien », par exemple), qui affecte la construction mais pas le sens. En rhétorique pure, elle « est le procédé par lequel un orateur répond par avance aux objections » (Suhamy, *op. cit.*, p. 82, note 1). Dépassant le cadre de la phrase, elle sera une figure macrostructurale appelée plus précisément prolepse argumentative ou oratoire, qui constitue la première partie d'un discours visant à réfuter une thèse (par exemple, « vous me direz que... » ou « on soutiendra bien sûr que... ». Voir Molinié, *op. cit.*, p. 277).

ⁱⁱ Or, l'anacoluthie est un non-trope, tandis que la réticence est un trope par réflexion en plusieurs mots. Voir Fontanier, *op. cit.*

Son rapport avec l'ellipse est imprécis. Du point de vue de l'intention, Bacry l'estime non elliptique, car on utilise le procédé interruptif de l'ellipse pour aller plus vite, alors que dans la réticence, il y a « une réelle volonté de dissimuler »¹¹⁰ ce qui allait échapper à l'interlocuteur. Cette distinction, de toute évidence, confine l'ellipse à la seule dimension d'économie de moyens. Du point de vue de la structure, l'arrangement sémantique de l'ellipse est reconstituable, alors qu'il est non recouvrable dans la réticence, puisque celle-ci est « un véritable vide de signifié [...qui] demande l'interprétation d'une intention communicative sans expression »¹¹¹. Cela s'accorde avec la conception du Groupe μ pour qui la rupture de la réticence est non pas suspendue ou provisoire mais réellement définitive¹¹². Certes, l'intention n'est exprimée nulle part, mais le fait voilé existe quand même et sa récupération n'est réalisable qu'à condition de développer l'ellipse dans laquelle il est retenu.

La réticence se réalise souvent sous forme de l'aposiopèse, une figure de pensée signalée par des points de suspension dans un discours saccadé. Plus qu'une simple rupture de construction rhétorique et une rupture de sens sémantique, l'aposiopèse implique un silence souvent suivi d'une digression après une interruption plus ou moins longue d'origine psychologique – émotion, hésitation ou menace – comme dans l'exemple cité par Suhamy :

Lisette. — Ah! tirez-moi d'inquiétude. En un mot qui êtes-vous ?
Arlequin. — Je suis... N'avez-vous jamais vu de fausse monnaie ?¹¹³

À l'instar des autres figures que l'on a passées en revue, l'appartenance rhétorique de l'aposiopèse demeure équivoque. Pour Georges Mounin, l'aposiopèse est différente de l'ellipse en raison de son origine psychologique chez les locuteurs dont le silence étouffe toute la deuxième proposition. Elle diffère également de la suspension proprement dite en ce sens que « celle-ci n'interrompt pas mais retarde, rejette vers la fin de l'énoncé l'apparition d'une partie essentielle de l'énoncé »¹¹⁴. On la remplace volontiers par l'abruption, souvent tenue pour synonyme malgré le fait souligné par Fontanier que l'abruption n'est qu'une forme de l'ellipse, celle des verbes déclaratifs quand on passe du récit aux discours directs¹¹⁵.

Par ailleurs, l'aposiopèse est parfois assimilée à un autre procédé oratoire qu'est la prétérition¹¹⁶ qui se trouve au même niveau de l'organisation du discours. Cependant, la

prétéritionⁱ, centrée sur le message, consiste à dire que l'on ne parlera pas de quelque chose dont on parle tout de suite aprèsⁱⁱ. En faisant taire en apparence un sujet, elle permet de dire avec plus de force ce que l'on était censé omettre¹¹⁷, tandis que le silence suspensif de l'aposiopèse a pour objet l'attention de l'auditeur sur un point particulierⁱⁱⁱ.

On trouve également dans la typologie de Richard Lanham une autre appellation de l'aposiopèse, soit la *præcisio*¹¹⁸. Rappelons qu'à la Renaissance, cette figure prend part à

la partition opérée de l'ellipse en trois espèces : l'*abscisio* (ou retranchement : le discours se fait implicite), la *suspensio* (le locuteur s'interrompt et commente cette interruption [...]), la *præcisio* (la coupure, qui est le raccourci stylistique, moyen de parvenir à la brièveté, l'interruption brutale du discours non justifiée et non commentée par le locuteur)¹¹⁹.

À travers les cas représentatifs de John Cage en musique et de Beckett en littérature, Quinn croit qu'elle est la forme extrême de l'ellipse dans la mesure où il réfère au silence délibéré et éloquent qui implique des sentiments aussi divers que le contentement, la méprise et la catatonie¹²⁰. Ce point de vue particulier le rapproche considérablement de la brachylogie, figure que nous examinerons ci-dessous.

1.3.4 Brachylogie et aporie

L'omission poussée au dernier degré peut devenir amphigourique, notamment dans la condensation des expressions courtes^{iv}, un procédé rhétorique nommé brachylogie^v. Celle-ci

ⁱ Du latin *prætereo* signifiant « passer sous silence ».

ⁱⁱ Par exemple : « je passe sur ... », « inutile de préciser que... »

ⁱⁱⁱ On rencontre parfois un autre synonyme de la prétérition, soit la prétermission (par exemple, « Je n'ai pas besoin de vous dire que... »). Voir Morier, *op. cit.*, p. 852.

^{iv} Comme dans les expressions « boire sa paye » ou « pause-café ». Ce dernier cas, qui relève du mot-valise, a pour but, selon Dupriez, la syllepse de sens (Dupriez, *op. cit.*, p. 96 et 303).

^v *Brachus*, en grec, signifie « court ».

désigne « une construction sans ornements où la concision et la densité peuvent conduire à l'obscurité »¹²¹, procédé utilisé couramment dans les maximes, les sentences ou la poésie moderneⁱ. Hormis les trois auteurs cités dans le tableau 1, les nombreux auteurs rencontrés dans mes recherches ne mentionnent pas la brachylogie dans leur taxinomie des figures elliptiques, possiblement en raison de son statut des plus ambigus sur les plans sémantique et grammatical. Pour Robrieux, la brachylogie n'est qu'une forme d'ellipse, toutes deux étant « des manières particulièrement frappantes d'exprimer un enthymème »¹²². À rebours de l'ellipse hypothétique qui est impossible à localiser, la brachylogie peut s'avérer impossible à comprendre. S'agit-il de ce que Pougeoise appelle l'ellipsomanie¹²³, référant à un usage abusif de l'ellipseⁱⁱ ? Selon certains rhétoriciens, l'ellipsomanie s'avère un cas de brachylogie mal construite ou poussée à l'extrême¹²⁴. Selon d'autres, la différence réside entre la brachylogie et l'asyndète, le premier terme référant à une omission de conjonction entre des phrases ou des mots, et le deuxième à une omission entre des propositions¹²⁵, distinction qui paraît, aux yeux de Quinn, « too nice to be of any use »¹²⁶.

Enfin, l'aporie, que Suhamy¹²⁷ considère comme une figure de pensée, voire un genreⁱⁱⁱ, fait partie d'un discours où l'orateur met quelque chose en doute¹²⁸, hésite, ou encore, feint d'hésiter afin de prévenir les objections. On voit mal comment cette figure peut justifier le caractère elliptique que lui donne Quinn. Par contre, l'aporie en tant que procédé logique^{iv} désignant une « difficulté d'ordre rationnel paraissant sans issue »¹²⁹ le serait, puisqu'elle consiste à créer, par voie de suppression lexicale, un discours énigmatique, voire absurde.

ⁱ Voir Valéry ou René Char.

ⁱⁱ Tel le cas de James Joyce, dont l'œuvre foisonne des phrases incomplètes et les histoires se terminent vaguement ou par des points de suspension. Voir Marilyn French, « Missing Pieces in Joyce's *Dubliners* », *Twentieth Century Literature*, vol 24 no 4, hiver 1978, p. 443-472.

ⁱⁱⁱ Suhamy la nomme dubitation. Cependant, il existe des écarts entre la dubitation et l'aporie. Bien que toutes les deux soient des figures de pensée, l'aporie est un trope, alors que la dubitation est un non-trope.

^{iv} Dupriez cite un exemple d'Éluard, soit « La terre est bleue comme une orange », où la virgule supprimée une fois restituée éclairerait le sens, « La terre est bleue, (et ronde) comme une orange » mais enlèverait toute la force poétique du vers. Voir Dupriez, *op. cit.*, p. 179.

La distinction proposée par Quinn entre l'omission d'un mot ou d'une phrase et l'omission de plus d'une phrase ne semble guère opportune dans la mesure où les figures de sa deuxième catégorie que nous venons d'examiner peuvent couvrir aussi bien une omission des segments d'une phrase. Qui plus est, parmi les procédés de l'omission d'un mot ou d'une phrase, on trouve une figure dite ellipse absolue (voir Tableau 1), illustrée par la célèbre expression latine, « *Et tu, Brute ?* », attribuée à César qui l'aurait prononcée avant de rendre son dernier soupir. L'ellipse absolue exige du lecteur qu'il fournisse lui-même le matériel manquant sans aucune aide directe du texte comme dans les cas des zeugmas, syllepse, etc.¹³⁰. L'ajout de cette catégorie ne faisant que jeter un peu plus de confusion dans la diversité d'opinions sur la notion de l'ellipse, on peut aisément classer l'ellipse absolue de Quinn à l'intérieur de la brachylogie, qui, somme toute, est une forme extrême de l'ellipse.

Par ailleurs, on trouve dans la position singulière de Randa Sabry sur la paratextualité un cas isolé où la définition de l'ellipse est poussée très loin. Selon la théoricienne, le paratexte est évoqué dans un texte par le biais de quatre types de discours (le commentaire, le commentaire mystificateur, l'inscription et l'inscription déguisée), dont les deux premiers sont explicatifs, contrairement aux deux derniers qui sont elliptiques¹³¹. L'acrosticheⁱ s'avère « la réalisation la plus radicale »¹³² de l'inscription, qui consiste à « [citer] l'élément paratextuel *sans le commenter* »¹³³. Ce faisant, « elle en fait savoir plus qu'elle en dit », pour paraphraser Genette¹³⁴. Il n'est pas étonnant que « le procédé [ait] été illustré avec le plus d'inventivité [dans la poésie des grands rhétoriciens] »¹³⁵, puisque de par sa nature, la poésie est le genre littéraire qui fait le plus usage de l'ellipse. Comprise dans l'acrostiche, l'anagramme musicale s'avère pour Randa Sabry un cas « absolu de l'ellipse où le nom s'écrit sans l'être »¹³⁶. L'exemple fulgurant est incontestablement celui des notes d'un thème dans la onzième fugue de Bach, soit *si bémol, la, do* et *si bécarre*, qui, dans la notation allemande, correspondent aux quatre lettres du patronyme du compositeur. L'inscription déguisée, quant à elle, comprend entre autres des citations qui se réalisent dans la « reprise insistante du titre en différents endroits du texte et sous des orthographe délirantes »¹³⁷. Dans les deux cas, puisque l'information cruciale du métatexte est subtilement omise et déguisée

ⁱ Désignant un nom composé des initiales de chaque vers d'un poème.

par un procédé elliptique qui implique un grand recours à la référentialité, il serait plus précis de considérer que les deux sortes d'inscriptions utilisent l'ellipse dans leur construction pour se concrétiser.

Au sortir de ce premier parcours, il reste troublant de constater à quel point chaque théoricien classe et compartimente les figures selon ses propres critères et hiérarchisations. Malgré les discordances qui témoignent de la perception controversée de l'ellipse dans la rhétorique moderne, les figures de construction présentées dans cette section sont considérées par au moins un théoricien comme des ellipses. Le zeugma, l'asyndète et la brachylogie, les trois figures unanimement qualifiées par les trois auteurs cités dans le tableau 1, partagent l'élément elliptique d'un mot ou d'un groupe de mots qui devraient se trouver dans les phrases complexes, variant seulement dans le degré de l'obscurité; il en va de même pour la parataxe : même si elle n'est pas expressément nommée par Quinn (ce dernier ne mentionnant que l'asyndète), celle-ci est souvent considérée comme une forme de parataxe. Quant à l'aposiopèse et l'anantapodoton, ils sont sanctionnés par Suhamy et Quinn (bien que ce dernier ne fasse pas mention de l'anacoluthie, qui est la classe supérieure de l'anantapodoton). Enfin, l'enthymème comme ellipse se trouve seulement chez Quinn. La validité des discriminations ou des équivalences dépend évidemment de la restriction ou de l'ouverture que l'on donne à la notion d'ellipse. Pour ma part, j'estime qu'elles répondent au critère le plus basique qui caractérise une ellipse rhétorique, c'est-à-dire la suppression d'une unité grammaticale ou lexicale, pour me convaincre qu'elles sont des formes particulières de l'ellipse.

1.4 Tropes

Les figures que nous venons de passer en revue partagent un même attribut qu'est leur rattachement explicite à l'ellipse rhétorique. De façon plus discrète, d'autres figures font aussi un appel direct à cette dernière sans pour autant devenir ses sous-classes. Les statuts

distincts de ces figures par rapport à l'ellipse pourraient discréditer leur présence dans une étude portant sur l'ellipse; or, une telle étude profiterait de l'étroite relation entre l'ellipse et les tropes pour élucider une fonction souvent négligée de cette dernière, celle de créer d'autres figuresⁱ, notamment les tropesⁱⁱ, comme le souligne Olivier Reboul. Si ceux-ci ne contribuent pas directement à une meilleure compréhension de l'ellipse, ils permettent néanmoins de faire la lumière sur une facette du phénomène, soit la présence intrinsèque et indispensable de l'ellipse dans ces tropesⁱⁱⁱ. En effet, la compression effectuée par l'ellipse retenant la fonction sémantique de l'élément manquant crée les tropes et leur permet de détourner un mot ou une expression de leur sens propre sans perdre leur caractère tropique. Ce rôle constitutif sera étudié à l'intérieur de chaque figure.

Autrement connus comme des figures de mots (*Petit Robert*), des figures de sens (Robrieux) ou des figures de signification (Genette), les tropes sont des figures dans lesquelles le sens propre d'un terme est détourné pour devenir un sens figuré. En dépit de multiples remaniements tropiques dans l'histoire de la rhétorique, la métaphore, la métonymie et la synecdoque (que certains incluent dans la métonymie) conservent toujours une place centrale dans divers systèmes de classification.

Comme cela arrive souvent en rhétorique, la hiérarchie taxinomique de ces trois tropes ne fait pas l'unanimité parmi les rhétoriciens, depuis Du Marsais et Fontanier jusqu'aux formalistes russes, le groupe μ , Genette, etc. Le débat, loin d'être conclu, continue à provoquer diverses opinions. Rappelons brièvement quelques contestations à propos des distinctions : Jakobson, Genette et Bacry n'acquiescent qu'à deux tropes, soit la métaphore par équivalence et la métonymie par succession, considérant la synecdoque comme une sous-

ⁱ « Il semble que l'ellipse est moins une figure qu'un moyen d'en créer ». Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1991, p. 133.

ⁱⁱ « Par ses coupures dans la phrase, [l'ellipse] produit la métonymie, [...] la métaphore ». *Idem*.

ⁱⁱⁱ Comme le remarque Magnien, suite au colloque du Cicada, « Ellipses, blancs, silences », à l'université de Pau en 1990, « [i]l faudrait aussi envisager – ce qui n'a, ce me semble, guère été fait lors du colloque – les rapports étroits que l'ellipse entretient avec une autre figure : la métonymie; car comment expliquer une métonymie du type “un bon Bordeaux” sinon par l'ellipse du complément de nom (“un bon vin *de* Bordeaux”) ? ». Voir Magnien, note 1, p. 16, *loc. cit.*

classe de la métonymie. En revanche, Fontanier classe les tropes « proprement dits » en trois catégories distinctes, par ressemblance (les métaphores), par correspondance (les métonymies) et par connexion (les synecdoques). Reboul mentionne aussi ces trois tropes mais les nomme tropes simples, par opposition aux tropes complexes (hypallage, énéallage, oxymore, hyperbole, etc.)¹³⁸ Pour ma part, je m'appuie sur la différenciation que font ces derniers sur le plan des rapports entre le premier sens et son extension, selon lesquels la ressemblance de la métaphore se base sur une relation d'analogie (un *lion* pour un *homme courageux*), la correspondance de la métonymie se caractérise par une contiguïté logique (*lire un Flaubert* pour *lire un livre de Flaubert*), et la connexion de la synecdoque entretient une relation d'inclusion (*la voile* pour *le navire*, par exemple).

1.4.1 Métaphore

La métaphore est le plus élaboré des tropes, constituant à elle seule un vaste champ d'étude bien établi qui dépasse largement le cadre de la présente thèse. Je me contenterai donc de souligner sa vertu elliptique. Prenons un symbole métaphorique tel que la balance, qui représente la justice. Les deux termes connotent certaines notions-clés, soit la pesée et la justesse. C'est la liaison des associations analogiques ou des relations subjectives¹³⁹ de ces idées intrinsèques qui permet la réalisation d'un glissement de sens au second terme. La reconnaissance du passage d'un sens à l'autre n'est pas automatique, elle exige du lecteur d'effectuer une opération mentale de recherche et d'interprétation des ellipses du comparé ou du comparant.

Pour Genette, « l'ellipse du comparé déterminera [...] une forme d'assimilation, sans motif, qui est la métaphore proprement dite : *ma flamme* »¹⁴⁰. Dans cet exemple, ou dans celui de Reboul, *Sophie est un glaçon*¹⁴¹, le parallèle entre *flamme* et *amour* ou entre *Sylvie* et *glaçon* est possible grâce à une comparaison dont le pivot n'est pas explicite : *mon amour brûle comme une flamme*¹⁴² ou *Sylvie est froide comme un glaçon*. De cette perspective, la métaphore est présentée « comme une similitude où il serait fait ellipse de l'outil de comparaison et, dans la plupart des cas, du terme que l'on compare »¹⁴³. De façon plus

catégorique, Robrieux soutient que « la métaphore [...] consiste en l'ellipse du comparé. Elle opère donc non seulement un transfert sémantique, mais une substitution des termes »¹⁴⁴. Dans l'exemple que cite Robrieux des vers de Valéry, *Ce toit tranquille où marchent les colombes*, « la substitution de “toit” à “mer” et de “colombes” à “bateaux” est simplement suggérée et l'on devra avancer dans la lecture du poème pour saisir avec plus de certitude le nœud métaphorique. »¹⁴⁵

La métaphore « peut se fonder également sur l'ellipse du comparant, procédé plus rare qui est exprimé par exemple avec des verbes et des adjectifs »¹⁴⁶. Dans le vers de Chateaubriand, *Le soleil du matin, s'échappant des replis d'un nuage d'or*, où « le soleil “s'échappe” comme un prisonnier »¹⁴⁷, c'est le comparant qui est abrégé de la comparaison.

1.4.2 Métonymie

Par ailleurs, la métaphore peut prendre des allures métonymiques. Genette cite deux exemples habituellement donnés comme des symboles, soit la balance pour la justice et la faucille pour la moisson. Or, le rapport entre les deux termes du premier exemple est analogique donc métaphorique, comme nous venons de le voir plus haut, tandis que celui des deux termes dans le second cas réfère à une correspondance par contiguïté logique, il est donc métonymique¹⁴⁸.

De fait, la métonymie signale « un écart par rapport à la relation normale entre le langage et la réalité extralinguistique, ou [...] elle porte sur la référence »¹⁴⁹. On distingue plusieurs variantes de jeux relationnels, soit 1) de la cause pour l'effet (par exemple, dans l'expression *un coup de soleil*, le soleil est la cause de la radiation); 2) de l'effet pour la cause (comme dans l'expression *je tremble* pour *j'ai peur*); 3) de l'instrument pour celui qui l'emploie (comme dans l'expression *le second violon* qui désigne le musicien); 4) de l'objet pour la personne (*la couronne* pour *le roi*, par exemple); 5) du physique pour le moral (par exemple, *la cervelle* pour *l'intelligence*); 6) du maître pour l'objet (par exemple, *Les Pénates* pour *maison*); 7) du lieu pour la chose (un *bourgeois*, par exemple); 8) du signe pour la

chose (*laurier* pour *gloire*); et 9) du contenant pour le contenu (comme dans l'expression *boire un verre*). Autrement dit, il s'agit d'un trope « qui permet de désigner quelque chose par le nom d'un autre élément du même ensemble, en vertu d'une relation suffisamment nette »¹⁵⁰.

De la même façon que dans le procédé métaphorique, la métonymie s'accomplit à travers une « manipulation sémantique, substitutive, elliptique ou modificatrice »¹⁵¹. L'ellipse, plus qu'« [accompagner] toute métonymie »¹⁵², explique celle-ci¹⁵³. Autrement dit, « de nombreuses métonymies [...] disparaissent si on développe les implications de leurs lexèmes, en sorte que l'on peut dire que la métonymie (procédé sémantique) est souvent créée par une ellipse (procédé grammatical) »¹⁵⁴, celle-ci constituant un des deux termes dans chaque sorte de relations métonymiques. Par exemple, dans la métonymie du contenant pour le contenu, « “boire un verre” est l'équivalent de “boire le contenu d'un verre” »¹⁵⁵, « le contenu de » est ainsi fait ellipse. Effectivement,

le rôle de la référence se vérifie dans le travail d'interprétation d'un message contenant une métonymie; pour le comprendre, il faut toujours recourir à une information fournie par le contexte et interpoler cette information dans l'énoncé qui apparaît alors comme une ellipse.¹⁵⁶

Aux yeux de plusieurs rhétoriciens tels que Du Marsais¹⁵⁷, Morier et Bonhomme¹⁵⁸, pour ne citer que ceux-là, la métonymie a une variante sous forme de métalepse, une figure par laquelle on remplace une chose par une autreⁱ. Signifiant littéralement « permutation », la métalepse classique désigne un énoncé complexe telle une proposition qui substitue l'effet à sa cause, l'antécédent pour le conséquentⁱⁱ ou réciproquementⁱⁱⁱ. Dans ce sens, elle s'approche jusqu'à s'y confondre de la métonymie de la cause pour l'effet et de l'effet pour la cause. La seule différence, selon Fontanier, consiste dans le fait que la métalepse porte sur une

ⁱ La première définition de la métalepse en rhétorique consiste à « faire entendre une chose par une autre qui la précède, la suit ou l'accompagne ». Dupriez, *op. cit.*, p. 284.

ⁱⁱ Par exemple, *il a bu* pour *il est ivre*.

ⁱⁱⁱ Par exemple, *nous le pleurons* pour *il est mort*.

proposition et la métonymie sur un mot seul¹⁵⁹. Toujours selon Fontanier, il s'agit d'une figure d'expression par réflexion¹⁶⁰, mais Robrieux la considère comme un non-trope de substitution au même niveau que les tropes¹⁶¹.

1.4.3 Synecdoque

Qui dit synecdoque dit souvent synecdoque de la partie pour le tout. Or, cette dernière, bien qu'elle représente le chef de file incontesté, n'est qu'une des sept variantes synecdochiques, soit 1) la synecdoque de la partie pour le tout (*âme* pour une *personne*); 2) la synecdoque du tout pour la partie (en *castor* pour en *poil de castor*); 3) la synecdoque de la matière (le *fer* pour *l'épée*); 4) la synecdoque de l'espèce pour le genre (la *saison des roses* pour la saison des fleurs, c'est-à-dire *l'été*); 5) la synecdoque du genre pour l'espèce (le *quadrupède* pour le *lion*); 6) la synecdoque d'abstraction qui prend l'abstrait pour le concret (la *jeunesse* pour les *jeunes gens*); et 7) la synecdoque d'individu, autrement nommé antonomase, qui prend le nom commun pour le nom propre, et vice-versa (une *amazone* pour une *femme forte et guerrière*).

Si le classement des synecdoques est communément entériné, la situation se complique quant au statut de la figure en tant que trope, en raison des débats autour de la distinction entre la synecdoque et la métonymie. En effet, l'affinité certaine entre ces deux tropes entraîne un lieu commun malheureux que nous avons constaté en de nombreux cas en rhétorique, celui de prendre les figures l'une pour l'autre, comme le remarque Le Guern, par exemple : « la plupart des exemples allégués par Roman Jakobson à l'appui de sa théorie de la métonymie [sont] en fait des synecdoques de la partie pour le tout »¹⁶².

Tout d'abord, Serge Bouchardon souligne que

synecdoque et métonymie ont ceci de commun qu'elles restent muettes sur le lien qu'elles établissent entre les deux concepts de la figure. Ce silence est la force de ces figures. Elles constituent un raccourci, une économie. Leur caractère elliptique est véritablement leur ressort¹⁶³.

Cette conception de « l'ellipse rhétorique [...] sous la forme de la métonymie et de la synecdoque »¹⁶⁴ mise à part, il existe une multitude de classifications, toutes aussi bien argumentées les unes que les autres. Pour certains auteurs, la métonymie et la synecdoque sont des figures par substitutions, la première œuvre dans un rapport logique, et la seconde procède par l'inclusion des comparés ; autrement dit, « je prends un nom pour un autre »¹⁶⁵ et « je prends le *plus* pour le *moins* ou le *moins* pour le *plus* »¹⁶⁶. Plusieurs théoriciens (Père Lamy au 17^e siècle, Du Marsais au 18^e, Jakobson en 1963, Genette en 1970, Suhamy en 1981, Bacry et Molinié en 1992), prennent la synecdoque pour une variante de métonymie, celle par inclusion d'un terme maximal par un terme minimal, c'est-à-dire qu'elle remplace une réalité non pas par une de ses caractéristiques mais par une de ses parties¹⁶⁷ (comme dans l'expression *voile* pour *navire*). Le Guern précise que « la métonymie consiste en une modification de la référence, sans qu'il y ait [...] d'altération de la signification »¹⁶⁸, tandis qu'il y a une modification de la signification dans la synecdoque¹⁶⁹.

En revanche, Fontanier, comme il a été mentionné, opte pour deux tropes distincts, la métonymie étant un trope par correspondance et la synecdoque par connexion¹⁷⁰. S'en inspirant, Reboul conteste l'inclusion de la synecdoque dans la métonymie :

Si, comme certains, on réduit la synecdoque à la métonymie, on ne comprend plus sa fonction. Comme le dit Fontanier, la métonymie joue sur le rapport habituel entre deux objets qui pourraient exister l'un sans l'autre [...]. Tandis que dans la synecdoque, l'un des deux objets au moins ne peut exister sans l'autre. [...] Là réside son pouvoir rhétorique.¹⁷¹

Comme en témoignent ces fines distinctions de part et d'autre, la synecdoque maintient un statut fragile dans son rapport avec la métonymie. Néanmoins, il n'y a pas lieu dans la présente thèse de poursuivre la problématique des distinctions; plutôt, il importe d'ausculter les caractéristiques du dernier trope, notamment son pouvoir elliptique.

ⁱ Ou encore, « dans la métonymie, je prends un nom pour un autre, au lieu que dans la synecdoque je prends le *plus* pour le *moins* ou le *moins* pour le *plus* ». Voir Du Marsais, cité par Le Guern, *op. cit.*, p. 12.

Le processus elliptique qui crée les variantes synecdochiques¹⁷² est semblable à celui de la métaphore et de la métonymie, notamment en raison du silence sur le lien évoqué plus haut. En particulier, dans la représentation de la partie pour le tout, l'ellipse et la synecdoque entretiennent un lien étroit, le rapport entre les deux termes d'un trope étant laissé en ellipse, et il faut interpréter celle-ci pour arriver aux termes et par conséquent permettre au trope de s'accomplir¹⁷³. Cependant, la relation référentielle qui en résulte dans les synecdoques s'établit à des degrés différents. Ainsi, pour la synecdoque du tout pour la partie, « le glissement de référence et la possibilité d'expliquer l'écart par une ellipse sont identiques à ce que l'on trouvait pour la figure inverse »¹⁷⁴, c'est-à-dire la synecdoque de la partie, mais en regard de celle-ci, « l'ellipse qu'il faut supposer pour rendre compte du processus linguistique de déplacement de référence est plus complexe »¹⁷⁵. Quant à la synecdoque du genre pour l'espèce, elle relève d'un processus sémantique sensiblement différent des autres, parce qu'elle « suppose une certaine connaissance de la réalité extra linguistique »¹⁷⁶.

Avec ces dernières figures, l'ellipse a couvert une grande distance, se déplaçant de sa participation essentielle au rapport de force dans le langage pour jouer le premier rôle sur le plan des effets du discours. De la parataxe à l'aporie, le rassemblement en un seul lieu de diverses manifestations de l'ellipse met en relief son caractère principal, qu'est la suppression syntaxique ou lexicale qui entraîne une suppression sémantique. Ceci est particulièrement exploité dans les figures intimement reliées à l'ellipse que sont les tropes. Intervenant au niveau de la construction, l'ellipse se produit délibérément en vue d'un effet de style précis. Un dernier caractère commun dans ce volet linguistique de l'ellipse consiste à rendre la partie elliptique sous-entendue, mais, malgré l'amputation, on est rarement incertain quant au processus de récupération du sens.

CHAPITRE II

L'ELLIPSE EN LITTÉRATURE

Le survol diachronique des usages rhétoriques et linguistiques de l'ellipse, bien qu'il puisse paraître lassant par endroits, a été nécessaire pour jeter les fondations des autres usages disciplinaires de cette notion. La première de ces disciplines est l'étude littéraire. L'expression écrite étant celle qui suit naturellement la langue parlée dans l'évolution langagière, il est normal pour la littérature d'adopter certaines caractéristiques de l'ellipse linguistique et de les faire siennes. Cela explique aussi le fait que certains procédés courants en littérature, comme ceux traités ci-dessous, conservent leur plein caractère rhétorique. À mon avis, l'ellipse linguistique, comme elle a été exposée dans le chapitre précédent, relèverait de la tradition *ethos* de la rhétorique quintilienne, qui implique « tout ce qui a trait à l'orateur, à l'expression, au soi, à l'intention et au vouloir-dire »¹⁷⁷, alors que l'ellipse littéraire, elle, s'appuierait sur celle d'Aristote, c'est-à-dire sur « tout ce que l'on a pu dire sur les rapports entre l'explicite et l'implicite, le littéral et le figuré, les inférences et le littéraire »¹⁷⁸.

2.1 De la rhétorique à la littérature

2.1.1 Métalepse

Le phénomène de l'ellipse dans les champs de la rhétorique et de la linguistique, ainsi observé dans le chapitre I, renferme les figures que ces champs considèrent comme ellipse et

comme ses voisines. Parmi ces dernières compte la métalepse comme variante métonymiqueⁱ. En tant que trope, celle-ci « opère un transfert de sens par contiguïté temporelle »¹⁷⁹, et cela implique, comme nous l'avons vu, l'interprétation de l'ellipse du premier termeⁱⁱ.

D'une permutation propositionnelle en rhétorique, la figure métaleptique est récupérée par la narratologie pour désigner certains changements de perspective. Michael Schuldiner¹⁸⁰ distingue quatre niveaux de métalepse communément utilisés dans différents moyens d'expression narratologique. La métalepse au premier degré consiste à faire muter un personnage du monde fictif au monde réel du lecteurⁱⁱⁱ ou, vice-versa, à exiger du lecteur qu'il se transfère au monde fictif du récit¹⁸¹, la métalepse au deuxième degré est celle avancée par Genette, soit la transition d'un niveau narratif à un autre, la métalepse au troisième degré est spécifique à la bande dessinée où deux sources sensorielles du texte et du dessin peuvent raconter deux éléments différents, et la métalepse au quatrième degré réfère au processus lectoral où le lecteur prend de la distance et observe ses propres pensées qui vont de l'acceptation du paradoxe métaleptique à l'opposition dialectique^{iv}. Comme l'explique Genette, la métalepse^v a trait à « une manipulation [...] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même »¹⁸². Et c'est en ce sens que la

ⁱ Rappelons que la métalepse, étant métonymique, partage le même besoin de faire appel à l'ellipse pour que le glissement de sens s'opère.

ⁱⁱ L'expression *avoir la main lourde*, par exemple, veut dire « punir, châtier sévèrement » (*Le Petit Robert*). On arrive à cette signification seulement à travers une chaîne causale sous-entendue: une main lourde peut frapper fort; et on peut ainsi faire violence à quelqu'un pour le punir.

ⁱⁱⁱ Par exemple, le narrateur peut expliquer que l'assassin est allé chez le lecteur mais l'a épargné, ou que le lecteur ne se rend pas compte qu'il a dans son rêve participé à l'histoire. Voir Schuldiner, *loc. cit.*, p. 3.

^{iv} « *The mind moves metaleptically from acceptance of paradox to dialectical opposition.* » Schuldiner, *loc. cit.*, p. 11.

^v Notons que le Groupe de Recherche en Narratologie de l'Université de Hambourg propose de substituer leur conception de la syllepse à la métalepse genettienne. Voir Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers, « La mise en abyme en narratologie », *Vox Poetica*, 01/07/2004, [En ligne]. <http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html> (Page consultée le 2 mars 2005).

On peut voir le rapprochement entre la syllepse de sens et la métalepse, toutes deux opérant un glissement de sens entre deux éléments qui entretiennent une relation causale l'un avec l'autre.

« métalepse au deuxième degré », que Genette nomme *métalepse fictionnelle*¹⁸³, est « un mode élargi de la figure. Très élargi, sans doute. »¹⁸⁴

De son usage originel dans la phrase à celui du texte, la métalepse subit une transformation considérable. C'est aussi le cas d'autres figures fort communes en rhétorique et en littérature, comme la litote, la réticence, l'allusion et le silence.

2.1.2 Litote

La métalepse rhétorique est parfois placée sur un pied d'égalité avec la litote en tant que figures du contenu sémantiqueⁱ, parfois elle est considérée comme une litoteⁱⁱ, notamment de politesse. En fait, à la différence de la métalepse qui est une figure de substitution, la litote est une figure de pensée tropique qui appartient au registre des figures d'atténuation dont le but est de dire moins pour suggérer plus. Exercice de l'autocensure par excellence, la litote est souvent occasionnée par une volonté de tact, de modestie ou de retenue. L'exemple le plus célèbre et le plus cité se trouve chez Corneille, où Chimène proclame son amour à Rodrigue par une double négation lexicale et syntaxique : « Va, je ne te hais point ». La déclaration est faite au moyen de deux négations, soit « ne pas haïr » au lieu d'« aimer » et « ne ... point ». Quelquefois, on lui confère aussi la fonction de l'euphémisme¹⁸⁵, mais si l'euphémisme réfère à une « expression atténuée d'une notion dont l'expression directe aurait quelque chose de déplaisant, de choquant »¹⁸⁶, la litote, elle, atténue l'expression de sa pensée pour en faire entendre plus. Autrement dit, elle feint d'atténuer l'expression d'une réalité pour lui donner plus d'énergieⁱⁱⁱ.

ⁱ Voir la classification de Bacry, *op. cit.*, p. 219.

ⁱⁱ Fontanier, *op. cit.*, p. 133. Parmi des tropes en plusieurs mots, ou tropes improprement dits, Fontanier classe la litote avec les figures d'expression par réflexion.

ⁱⁱⁱ Bonhomme donne un exemple de la valeur litotique négative : « J'ai peu de chance », et un autre de valeur affirmative : « J'ai un peu de chance ». Bonhomme, *op. cit.*, p. 79.

Dans son application en littérature, la litote opère non pas au niveau du mot ou de la phrase mais sur le discours dans son ensemble, engendrant une « écriture à demi-mot »¹⁸⁷ qui caractérise le style d'une Mme de La Fayette ou d'une Marguerite Duras et qui est monnaie courante chez les poètes modernes. À l'instar de l'ellipse qui exerce une suppression totale, la suppression partielle de la litote fait d'elle un cas des plus complexes parmi les figures référentielles par sous-détermination.

La narration condensée qui découle de la litote est chargée de sens. De la même manière mais avec plus de suppression, la réticence dans le contexte discursif est un procédé littéraire d'une importance considérable. En tant que figure, l'ellipse « s'approche davantage d'un type idéal de figure grammaticale du silence »¹⁸⁸, alors que la réticence « s'approche davantage d'un type idéal de figure spécifiquement textuelle du silence »¹⁸⁹, de préciser Michele Prandi, soulignant ainsi l'aspect textuel de cette figure rhétorique.

2.1.3 Allusion

À leur tour, les silences de la réticence¹⁹⁰ assument la lourde charge pernicieuse des allusions. Plus puissante que la litote, l'allusionⁱ est peut-être la meilleure manœuvre pour contourner une réticence. Classée parmi les tropes en plusieurs motsⁱⁱ, elle vient seconder la synecdoque et la métonymie afin d'ancrer certains éléments narratifs dans le récit de façon sournoise. Se manifestant sous forme de « référence implicite et oblique à un élément extérieur à l'univers de l'énoncé »¹⁹¹ ou de citation explicite¹⁹², l'allusion consiste à « faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas, et dont ce rapport même réveille l'idée »¹⁹³.

ⁱ Son statut est instable, partageant entre une figure de pensée (Fromilhague, *op. cit.*, p. 117), et une figure d'expression par réflexion ou figure de l'organisation du discours (Bacry, *op. cit.*, p. 250).

ⁱⁱ Dans la taxonomie de Fontanier.

Ce geste elliptique de l'allusion s'exprime en des degrés différents, comme le suggère Dupriez¹⁹⁴, allant de la transparence à la voilure plus ou moins panoptique. Il peut se faire de façon directe, tout comme il peut avoir lieu à un moment éloigné du récit premier, au chapitre suivant, par exemple. L'allusion se définit également par sa fonction référentielle de métatexte, ce qui peut résulter, selon Genette, en un « *blanc*, c'est-à-dire l'ellipse qui sépare les deux chapitres »¹⁹⁵. L'auteur de *Figures III* l'illustre avec un commentaire de Proust à propos d'une page de l'*Éducation sentimentale* :

[i]ci un "blanc", un énorme "blanc" et, sans l'ombre d'une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heure, des années, des décades, (...) extraordinaire *changement de vitesse*, sans préparation¹⁹⁶.

À travers cette figure tropique, tout comme à travers la métonymie et la synecdoque, se dessine une certitude : l'ellipse y joue un rôle *sine qua non* qui n'est pas toujours évident à extirper en raison de l'intrication des rapports qu'elle entretient avec les tropes. C'est précisément la coprésence des tropes qui occasionne une classification raffinée comportant des allusions métonymiques et synecdochiques¹⁹⁷. Qui plus est, l'implication et l'imbrication de quatre figures rhétoriques dans un seul élément expliquent la puissance indicielle de cette dernière figure des tournures elliptiques en littérature.

2.1.4 Silence

Les figures rhétorico-littéraires mentionnées ci-dessus sont choisies non seulement pour leur utilisation fréquente en littérature, mais aussi parce qu'elles partagent une même condition vitale, celle d'exister par l'ellipse, et parce qu'elles se caractérisent avant tout par la force de leur silence suggestif. Mais quel rôle le silence joue-t-il exactement ? Comme l'évoque Anne Besnault, l'ellipse jouit si bien d'un double standard de « figure d'éloquence et figure du silence »¹⁹⁸ que ce silence est souvent pris pour l'ellipse elle-même. En effet, la formule de Besnault trouve son application chez d'autres théoriciens qui semblent puiser leurs sources dans la linguistique, notamment la phonétique et la sémantique. À part

l'absence de son et l'absence d'articulation, Ulrich Schmitz¹⁹⁹ considère le silence comme une figure rhétorique, et le silence complet une ellipse radicale. Dans la même veine, Marie-Thérèse Ligot relève « des rapports entre l'ellipse, figure du silence, et les détours silencieux, non figurés »²⁰⁰. Sur le plan sémantique, le silence est soit non codé soit codé. Le premier demeure impénétrable, tandis que le second peut signifier diverses pensées dont seuls le co-texte et le contexte peuvent déterminer le sens. Abondant dans le même sens, Randa Sabry fait cas du silence éloquent exemplifié par une fable de La Fontaine, soit « Le lion, le singe et les deux ânes ». À la fin de la fable, le Singe, Maître ès art, après avoir donné une leçon sur l'amour-propre au roi le Lion, lui promet : « L'injuste aura son tour : il y faut plus de temps. » La leçon sur l'injustice n'a donc pas lieu et demeurera pour toujours une fable potentielle. Sabry y voit une « ellipse finale » de la fable qui met en scène l'autocensure qu'exerce le Singe, puisque sa promesse a tout l'aspect d'une habile esquivé « qui nous en dit long sur le caractère tabou de la question à traiter »²⁰¹. Ce silence, comme le remarque Vanda Miksic, est interactif et intentionnel. De plus, « il est, fondamentalement, une unité discursive; plus précisément, pour déployer ses valeurs et son potentiel, il doit être actualisé. »²⁰²

Par ailleurs, le silence peut faire l'objet d'une mise en scène qui ramène l'ellipse à l'avant-plan. Les pratiques elliptiques de Modiano²⁰³ dans *Voyages de noces* (1990), par exemple, passent par

une panoplie d'images [qui] viennent articuler une sémantique où jouent à plein l'absence et le vide. Juan-les-Pins est une ville « fantômatique » (Modiano 1990a, 71) dont le square est « désert » (pp. 55, 75), la route est « déserte » (p. 58), la plage est « déserte » (p. 74), les rues sont « désertes » (p. 82). À l'hôtel presque totalement vacant où logent Ingrid et Rigaud, « souvent, à la réception, le concierge était absent » (pp. 58–59) et, pour accéder à leur chambre, ils prenaient l'ascenseur qui « traversait lentement des paliers d'ombre et de silence » (p. 56)²⁰⁴.

Offrant une terre fertile favorable au développement des figures à caractère omissif, substitutif ou atténuant, le silence assume pleinement, à mon avis, son rôle d'ellipse, même si tout silence ne peut se réduire à cette dernière figure.

2.1.5 Non-dit ou « *Unspoken agenda* »

L'étude du silence littéraire sous toutes ses formes se complémentera des écrits du narratologue Gerald Prince. Celui-ci propose une classification qui comprend le narré (*the narrated*) et le programme secret (« *the unspoken agenda* »)²⁰⁵ que je traduirais par le non-dit. Dans le narré, outre des modes de discours (l'ordre, le point de vue et la vitesse), Prince fait la différence entre les informations implicites et les informations présupposées. Les informations implicites, non indiquées, ne sont accessibles que par l'entremise des informations explicites qui doivent être saisies préalablement, tandis que les présuppositions, bien qu'indirectement indiquées, font aussi partie du sens explicite (comme dans l'exemple *John still makes many mistakes*)²⁰⁶.

Quant aux non-dits dans le contenu, Prince distingue trois façons de couper dans le texte, soit l'innarrable, l'innarré et le dénarré²⁰⁷. L'innarrable (« *unnarratable* ») englobe tout ce qui ne vaut pas la peine d'être narré ou qui ne se raconte simplement pas parce que « les périodes ou les faits en cause [sont] trop douloureux pour laisser les associations [...] se donner libre cours »²⁰⁸. L'innarré (« *nonnarrated* »), réfère aux ellipses frontales et latérales qui sont ouvertement signalées par l'auteur ou inférées à partir d'une omission significative dans la chronologie ou par l'entremise d'une information rétrospective²⁰⁹. Le dénarré (« *disnarrated* »)ⁱ désigne tout événement auquel la narration fait référence et qui aurait pu arriver mais n'a pas eu lieu. Michel Dentan a d'ailleurs relevé dans *Cécile* (1811) de Benjamin Constant que

les structures d'appel et leurs effets déceptifs, les attentes créées et déçues, en suspendant le sens, font indéfiniment refluer l'attente du lecteur, jusqu'à ce lieu où le silence s'établit, ultime suspens, difficilement supportable. [...] Il s'agit donc d'un "blanc" dans l'histoire, d'une ellipse. Et c'est évidemment cette ellipse qui importe, parce qu'elle ménage, au cœur de l'histoire, l'histoire comme totalité, une fuite du sens²¹⁰.

ⁱ Claude Bremond a proposé le terme « alternarré » à Prince, mais ce dernier lui a préféré le terme « dénarré ».

2.2 Ellipse genettienne

Les procédés elliptiques *supra*, notamment le non-dit chez Prince, sortent de plus en plus de l'échelle phrastique de la linguistique pour rejoindre le texte littéraire. Dans l'art romanesque, la notion d'ellipse fait référence à l'acte narratif qui « passe volontairement sous silence certains épisodes de l'histoire pour se concentrer sur l'essentiel de l'intrigue »²¹¹. Or, sous la plume des grands écrivains, l'ellipse est capable d'exprimer beaucoup plus qu'une simple coupure du temps jugé négligeable pour la narration, elle se manifeste silencieusement mais transporte avec éloquence des données narratives importantes. En effet, l'ellipse littéraire est du ressort de la narratologie, en particulier le récit. Cette conception est bien représentée dans l'incontournable analyse du récit présentée dans *Figures III* (1972) de Gérard Genette²¹². En donnant, entre autres, une forme précise au concept d'ellipse dans le domaine littéraire, cette œuvre s'impose comme indispensable, puisque depuis sa parution on ne trouve plus guère de texte théorique de semblable portée sur le sujet.

Son traitement de l'ellipse peut se résumer à un développement concentriqueⁱ, couvrant les différents aspects du récit : la durée, l'ordre et la fréquence, dont l'aspect de la durée fictive constitue le noyau des manœuvres narratives de l'ellipse.

2.2.1 Ellipse temporelle dans la durée du récit

Parmi les mouvements narratifs que considère Genette dans le discours du récit, la confrontation de la durée avec celle de l'histoire donne lieu à quatre étapes canoniques – à des degrés variables – situées entre une « vitesse infinie »²¹³ et une « lenteur absolue »²¹⁴ : l'ellipse, le sommaire, la scène et la pause descriptive.

ⁱ Je remercie le professeur Philippe Sohet de m'avoir suggéré cette notion de cercles concentriques ainsi que les idées qui s'y attachent.

Par opposition à la pause descriptive « où un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle »²¹⁵, l'ellipse désigne une vitesse infinie « où un segment nul de récit correspond à une durée quelconque d'histoire »²¹⁶. Autrement dit, l'ellipse genettienne est avant tout temporelle, lorsque la durée du récit est réduite à zéro pendant que l'histoire continue d'avancer. Si le laps de temps écoulé est indiqué (habituellement par des expressions « trois jours/deux ans/etc. plus tard »), l'ellipse sera déterminée. On pense à ce que Ronald Shusterman appelle l'ellipse littéraire chez Johnson, notamment dans une phrase où les espaces blancs représentent on ne peut plus explicitement le temps nécessaire du narrateur pour vérifier quelque chose dans un ouvrage de référence avant de poursuivre son récit : « *The exact height of Claremont Square escapes me for a moment, though I could look it up. Yes, I will.* *It is just above the hundred foot contour line* »²¹⁷. En revanche, avec des expressions temporelles imprécises telles que « de longues années », « beaucoup d'années », etc., on a affaire à l'ellipse indéterminée qui peut occasionner « des inférences parfois difficiles »²¹⁸.

Vue sous un autre angle, la notion d'ellipse se circonscrit davantage dans une distinction formelle. Les ellipses déterminées sont explicites dans la mesure où les laps de temps éliés sont indiqués à la reprise du récit (« deux ans plus tard »), ou lorsque les omissions sont précisées (« quelques années passèrent »), « ce qui les assimile à des sommaires très rapides »²¹⁹, comme le soulignent Jean Kaempfer et Raphaël Micheli :

Sans doute peut-on considérer l'*ellipse* comme une forme radicalisée du sommaire : elle permet, un peu à l'image des entr'actes au théâtre, de sauter du temps inutile... ou de souligner, par contraste, l'importance de ce qui est passé sous silence. Ainsi dans ce passage du Rouge et le Noir, qui évoque l'arrivée dramatique de Julien dans la chambre de Mathilde de la Mole :

— C'est donc toi! dit-elle en se précipitant dans ses bras...

.....

Qui pourra décrire l'excès du bonheur de Julien ? Celui de Mathilde fut presque égal.²²⁰

S'il est vrai que la réduction du récit (du genre « ...il eut trois garçons, sa femme mourut en couches du dernier, et le pauvre homme ne lui survécut pas longtemps »²²¹) peut « [pousser] l'accélération jusqu'à franchir les limites qui séparent le récit sommaire de

l'ellipse pure et simple »²²², Mieke Bal est d'avis que la manière d'éli­der le temps du sommaire narratif ne peut se qualifier de vraie ellipse mais plutôt de sommaire minimal, ou sommaire à vitesse maximale²²³. Le sommaire constitue une pratique répandue en bande dessinée, notamment dans les séries où l'auteur amorce chaque tome par un résumé du volume précédent. Dans un genre narratif fragmentaire et lacunaire qu'est la bande dessinée, le sommaire s'avère un procédé d'écriture essentiel en raison de sa valeur d'économie considérable qui fait avancer rapidement le récit.

La deuxième forme elliptique, l'implicite, consiste à obstruer sa présence en ne la signalant nulle part dans le texte, ce qui a pour effet « que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solutions de continuité narrative »²²⁴. Caractérisée de muette, imprécise, confuse, non qualifiée, bref, de « silence le plus opaque »²²⁵, l'ellipse implicite s'imposera parmi des figures les plus énigmatiques. Enfin, « aux limites de la cohérence du récit »²²⁶ se manifeste l'ellipse hypothétique dont l'étendue peut aller jusqu'à l'infini. Pareillement, mais de façon encore plus tacite que l'ellipse implicite, car identifiée nulle part dans la chronologie, l'hypothétique n'est révélée qu'après coup par une analepse²²⁷.

2.2.2 *Ellipse dans la perspective modale*

À la périphérie de la notion-clé d'ellipse temporelle dans la durée du récit se greffe un autre aspect du point de vue du mode narratif. Selon Genette, un récit s'effectue à partir d'un de trois points de vue, soit le récit non focalisé, le récit à focalisation interne (du point de vue d'un ou plus d'un personnage) et le récit à focalisation externe (« où le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments »²²⁸). Or, il peut arriver qu'au cours d'un récit, les points de vue se déplacent, du celui du personnage (focalisation interne) ou du narrateur (focalisation externe) à celui de l'auteur (focalisation zéro); Genette nomme ces mouvements des paralip­ses²²⁹.

On se garde d'emblée de confondre la paralipse en tant que figure rhétorique et la paralipse comme mode narratif. En rhétorique, la paralipse est synonyme de prété­rition²³⁰,

procédé oratoire au niveau de l'organisation du discours, comme nous l'avons vu à l'article 1.3.3. Trope par opposition en plusieurs mots, la paralipse rhétorique s'avère une fausse omission parce qu'elle « fixe l'attention sur un objet en feignant de le négliger »²³¹.

En revanche, la paralipse littéraire se présente principalement comme fait modal mais aussi dans l'ordre du récit. Sur le plan modal, la paralipse réfère à l'omission d'une « action ou pensée importante du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur »²³². Cette retenue intentionnelle de l'information s'avère un procédé privilégié dans certains romans policiers dont la règle d'écriture consiste à retenir en partie les découvertes ou inductions du détective-enquêteur jusqu'à la toute dernière minute. Dans l'ordre du récit, la paralipse est si semblable à l'ellipse temporelle que Genette la qualifie d'un « genre d'ellipse latérale »²³³ qui s'adapte bien au comblement rétrospectif²³⁴ ou anticipé²³⁵. Or, à la différence de « l'élosion d'un segment diachronique »²³⁶, la paralipse est contemporaine du récitⁱ, car elle établit « l'omission d'un des éléments constitutifs de la situation, dans une période couverte par le récit »²³⁷. Autrement dit, elle indique le fait qu'au lieu de passer par-dessus un moment comme dans le cas de l'ellipse proprement dite, le récit passe à côté d'une donnée²³⁸. En fin de compte, « laisser sur place » ou « laisser à côté » sont deux manières de faire un même geste qu'est la suppression, et c'est cette action qui est au cœur de l'ellipse.

Par ailleurs, Pierre Bayard la nomme ellipse événementielle ou ellipse factuelle. Celle-ci peut référer à « un personnage qui passe rapidement à l'horizon du texte, alors que le lecteur aurait aimé en savoir plus »²³⁹, mais elle a surtout trait à l'escamotage d'un fait à l'intérieur d'une période couverte par le récit et non pas de toute une période, avec la particularité que « l'événement disparu n'est accessible que parce qu'il réapparaît ailleurs, par exemple à un stade ultérieur du récit »²⁴⁰. Les passages elliptiques « prennent alors sens par rapport à l'ensemble du *nouveau contexte textuel où ils figurent* »²⁴¹. L'un des meilleurs exemples est relevé par Liliane Louvel dans *Tristram Shandy*, où Tristram offre au lecteur une page blanche (voir figure 1) pour que ce dernier y trace le portrait de la veuve Wadman²⁴², au lieu de la

ⁱ Étymologiquement parlant, on oppose donc *laisser de côté* (paralipse) à *laisser sur place* (ellipse). Voir Genette, *ibid.*, p. 93, note 1.

décrire lui-même. Cette figure donne une place large, bien que momentanée, au lecteur dont l'imaginaire est fortement suscité. Son usage se prête tout particulièrement aux occurrences qui convoquent « le pictural lorsque les mots ne suffisent plus à décrire l'ineffable »²⁴³.

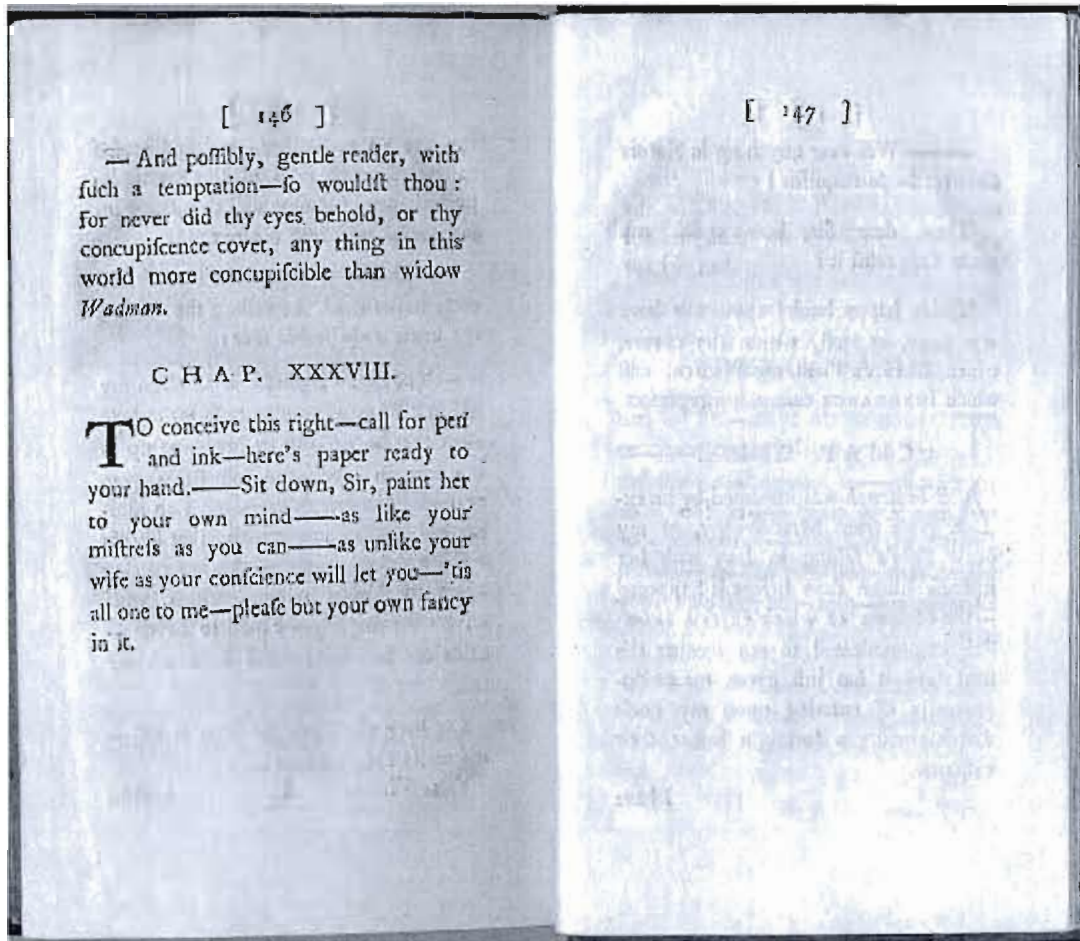


Figure 1 : Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, vol. 6, ch. 38, p. 146-147²⁴⁴

Bayard propose une notion semblable avec sa théorie du mensonge par omission. Faisant une relecture remarquable du roman policier *Le meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie dans lequel pullulent des mensonges par omission, Bayard expose cette « technique majeure de production de l'illusion »²⁴⁵ qui consiste à escamoter certains éléments de [la] réalité en ne

les communiquant pas au lecteur²⁴⁶. Il cite un exemple parmi tant d'autres dans le récit, où un vol a eu lieu à l'intérieur d'une même phrase prononcée par le meurtrier, soit « ...je rabattis complètement le châssis pour examiner l'intérieur de la vitrine et j'étais encore penché sur les objets qui s'y trouvaient lorsque Flora Ackroyd entra dans le salon... »²⁴⁷. Pour l'auteur, il est plus que probable que le meurtrier s'empare du poignard se trouvant dans la vitrine précisément entre « vitrine » et « j'étais ». Bien plus qu'une paralipse – dans le sens genettien où le mensonge par omission « ne serait [...] qu'un désordre dans la communication des données, non le fruit d'une volonté de dissimulation »²⁴⁸ – dont l'analepse viendrait compléter les éléments manquants, le mensonge par omission bayardien « intègre l'ensemble des éléments non fournis, même indirectement ou tardivement, par le texte »²⁴⁹. Ce procédé a une portée considérable, car il élargit l'horizon des interprétations textuelles. Néanmoins, comme avec toute liberté, il n'est pas sans une part de risque, « l'inconvénient majeur de la reconnaissance du mensonge par omission [étant] d'ouvrir vers l'infini l'espace borné des œuvres [...] et il risque de ne plus exister de limite à la lecture et à l'interprétation »²⁵⁰.

2.2.3 *Les figures connexes de l'ellipse*

À un troisième niveau, extrinsèque à la notion de l'ellipse, gravitent des phénomènes qui ne relèvent pas de la nature de l'ellipse, mais sur lesquels l'ellipse a un impact certain. Parmi ceux-ci ressort une figure abordée de biais, l'analepse qui comble une ellipse hypothétique ou un mensonge par omission. Dans sa définition première en rhétorique, l'analepse consiste à « faire entendre une chose par une autre qui la précède, la suit ou l'accompagne »²⁵¹. Lorsque la notion évolue en littérature, la narratologie ne retient que la deuxième fonction, soit « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve »²⁵².

En effet, les ellipses pures et simples sont des failles dans la continuité temporelle ou des lacunes antérieures du récit qui peuvent être comblées ultérieurement (ou non) par une

analepse. Il en résulte un mouvement de va-et-vient qui déforme l'ordre de succession des événements dans le récit, que Genette nomme l'anachronieⁱ.

La relation entre l'ellipse et l'analepse peut être qualifiée de symbiotique parce que l'une complète l'autre tout en l'annulant. Car s'il est vrai qu'une donnée omise du récit est une ellipse narrative, dès que cette donnée est remise dans la narration par le biais de l'analepse, elle n'est plus elliptique; par ailleurs, quand la rétrospection demeure elliptique sans jamais rejoindre le récit premier, l'analepse n'est que partielle²⁵³. Enfin, l'ellipse peut exister sans jamais être récupérée par une analepse, alors qu'une analepse ne peut se réaliser sans la présence préalable d'une ellipse. La coexistence de ces deux figures rhétoriques constitue un des fondements de la composition narrative.

À un niveau moindre, la prolepseⁱⁱ s'avère la figure réfléchie de l'analepse. Se manifestant sous forme « d'inversion par anticipation », comme dans l'exemple *Le monstre surgit devant les voyageurs terrifiés* (l'idée des voyageurs terrifiés est présentée comme un état antérieur au surgissement du monstre)²⁵⁴. L'anticipation appliquée en littérature deviendra celle d'un fait dans une narration, la prolepse désigne donc « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur »²⁵⁵. Sa relation avec l'ellipse se comporte de la même manière que celle de l'analepse.

La plupart des théoriciens littéraires ne vont pas aussi loin que Jean-Pierre Richard pour qui l'ellipse représente une opération « cruelle » relevant d'une logique « castrative » (*sic*) parce que « ce dont jouit l'ellipse, c'est bien de trancher, de retrancher le texte »²⁵⁶, car la figure est ici prise au pied de la lettre pour désigner tout raccourci ou laconisme. En sus du

ⁱ L'anachronie se définit par rapport au présent comme étant « différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit » (Genette, *ibid.*, p. 79) ou entre le temps du raconté et le temps du raconter. Rappelons aussi que, bien que le terme anachronie vienne du grec *ana* qui veut dire en arrière, et de *kronos*, temps, Genette transpose le concept d'« en arrière » pour y inclure des mouvements vers le futur. Il nomme donc des segments rétrospectifs analepses et des segments prospectifs prolepses.

ⁱⁱ Voir définition p. 27 note i.

récit romanesque, amplement commenté par Genette, l'ellipse sert aussi des maîtres beaucoup moins pressés, tels Rivière ou Mallarméⁱ, ces poètes modernes qui l'emploient à leur profit pour faire entendre le plus en disant le moins. On en trouve aussi de nombreux exemples chez Rimbaud, que Saint-John Perse appelle *poète de l'ellipse et du bond* en raison de son habileté à « éluder tout ce qui n'est point sa race, tout ce qui n'est point sa hâte »²⁵⁷. Outre la poésie, d'autres formes littéraires comme l'essaiⁱⁱ, la maximeⁱⁱⁱ et la note^{iv}, ainsi que l'écriture fragmentaire ou le fragment littéraire^v se construisent, en raison de leur nature contraignante, le plus souvent à partir d'ellipses. De nos jours, c'est la nouvelle qui devient le chef de file de ces formes brèves, comme il est démontré dans la thèse doctorale d'Anne Besnault déjà mentionnée. L'auteur signale, chez les pratiquants de cette forme restreinte, l'usage, entre autres, de la parataxe et de l'illusion qui escamotent toute conjonction superflue et tout discours analytique pour suggérer ce que la limite de temps ne leur permet pas de dire. En effet,

qu'elle agisse par suppression partielle ou complète sur la syntaxe, la sémantique ou la logique [...], l'ellipse des articulations habituelles de la pensée fait [...] de la figure l'instrument privilégié d'une esthétique soustractive qui concilie principe d'économie et sollicitation maximum du langage²⁵⁸.

L'économie des moyens et la recouvrabilité des parties omises, voilà deux termes d'une formule qui semble bien résumer la raison d'être et la propriété essentielle de l'ellipse en littérature. Les figures qu'énumère Besnault dans sa thèse, soit la parataxe et l'illusion, ou encore, l'analepse, la paralipse, l'embranchement, l'estompage, le manque textuel et le blanc

ⁱ On consultera avec profit la thèse doctorale de Vanda Miksic, « Des silences linguistiques à la poétique des silences : l'œuvre de Stéphane Mallarmé », non publiée, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 2005.

ⁱⁱ Voir Montaigne.

ⁱⁱⁱ Voir La Rochefoucauld.

^{iv} Voir Pascal et La Bruyère.

^v L'écriture fragmentaire réfère à un texte qui, pour une raison ou une autre, n'est pas terminé, alors que le fragment littéraire est fragmentaire par sa nature même et non pas fortuitement.

« comme envers de la parole »²⁵⁹, ont toutes comme point de départ une suppression au même titre que l'ellipse rhétorico-linguistique.

Le recours fréquent de la littérature à la rhétorique témoigne du lien étroit entre les deux champs théoriques. Partageant le médium commun qu'est le langage, l'application des notions rhétoriques dans le domaine de la littérature se fait en général sans peine, mais dans le cas du saut de l'ellipse rhétorique et, par extension, linguistique, à l'ellipse littéraire, l'opération s'obtient au prix de quelques mutations. D'une coupure d'unités lexicales ou grammaticales visibles et dicibles, l'ellipse devient abstractive dans le déplacement sémantique d'un terme et finit par s'étendre au texte et au récit. De plus, la recherche dans les textes montre qu'en réalité une compréhension plus complète du phénomène de l'ellipse exige qu'on prenne en considération d'autres figures qui ont une forte ressemblance ou connexion avec l'ellipse. Celles-ci ont permis de délimiter l'ellipse littéraire en tant que suppression de données narratives, récupérables ou non.

CHAPITRE III

L'ELLIPSE EN CINÉMATOGRAPHIE

À l'instar de la rhétorique, la linguistique et la littérature, la cinématographie représente un champ d'études des plus fertiles témoignant d'une floraison de travaux qui mène l'examen de l'ellipse à sa maturité. L'*Encyclopaedia Universalis* définit l'ellipse cinématographique comme « une figure narrative consistant à supprimer du récit un certain nombre d'éléments tels que plans, scènes, faisant partie du déroulement logique de la fiction mais jugés inessentiels à sa compréhension »²⁶⁰. Pour François Jost et André Gaudreault, cela correspond à un silence textuel (et donc, narratif) sur certains événements qui, dans la diégèse, sont pourtant réputés avoir eu lieu²⁶¹. Ce point de vue, très comparable à la situation en littérature, reconnaît la fonction narrative de l'ellipse tout en passant sous silence sa valeur, que je propose de révéler à travers un rapide tracé chronologique des théories sur la notion.

Parmi des précurseurs notables dans l'histoire du cinéma, il faut souligner l'œuvre du cinéaste futuriste Dziga Vertov (1896-1954) qui fut connu pour sa « salle des intervalles » imaginaire dans les années vingt. Comme d'autres avant lui, Vertov utilisa l'intervalle pour indiquer les distances traditionnelles, qui sont au nombre de trois, soit la distance spatiale entre deux lieux, la distance temporelle entre deux temps et la distance musicale entre deux sons. De plus, c'est grâce à lui que le cinéma russe reconnut pour la première fois l'intervalle comme « collure, raccord, entre deux bouts de films, donc le passage d'un plan (d'un élément filmique) à un autre »²⁶², renforçant par conséquent les ruptures qu'introduit le montage.

Depuis le père du cinéma-œil, la dialectique du temps filmique constitue un sujet des plus importants, étudié en détail par plusieurs théoriciens du cinéma. Au nombre de ces études, celle de Noël Burch (1969) examine la question temporelle et démontre qu'entre deux plans, il y a cinq types de rapports entre deux temps diégétiques consécutifs²⁶³, soit continuité

temporelleⁱ, ellipse mesurable, ellipse indéfinie, petit retour en arrièreⁱⁱ et retour en arrière indéfiniⁱⁱⁱ. Les deux derniers rapports reprennent les mêmes caractéristiques du deuxième et du troisième, soit la mesurabilité et l'infini. L'ellipse mesurable – mesurable car suffisamment courte –, se rapporte à une discontinuité temporelle assez bien ancrée à l'intérieur d'une continuité spatiale pour faciliter sa récupération mentale^{iv}. Elle a souvent pour fonction de « resserrer l'action, d'élaguer l'inutile »²⁶⁴. L'ellipse indéfinie en revanche s'effectue sur le plan scénaristique et nécessite un élément narratif supplémentaire pour bien la mesurer : « une réplique, un titre, une horloge, un calendrier, un changement de mode... »²⁶⁵. On remarquera que la classification s'approche des ellipses littéraires déterminée et indéterminée que relève Genette.

Emboîtant le pas à Burch, Marcel Martin (1985) souligne le rôle fondamental et inhérent de l'ellipse dans l'écriture du récit filmique, notamment dans ses deux faces de l'opération, soit le découpage à la phase analytique et le montage à la phase synthétique²⁶⁶. Outre ces deux ellipses du découpage et du montage, Martin en identifie un autre type qu'il qualifie d'expressif parce qu'elle vise un effet dramatique ou qu'elle s'accompagne généralement d'une signification symbolique²⁶⁷. Dans la fonction dramatique, le récit est construit de façon à dissimuler un instant décisif de l'action au spectateur afin de créer un effet de suspense. Nommées ellipses de structure, celles-ci peuvent être objectives, subjectives ou symboliques, parce que soit « c'est au spectateur que quelque chose est dissimulé »²⁶⁸, soit « c'est le point d'écoute d'un personnage qui nous est donné et qui justifie l'ellipse »²⁶⁹, ou « la dissimulation d'un élément de l'action n'y a pas un rôle de suspense mais revêt une signification plus large et plus profonde »²⁷⁰. Quant à la signification symbolique, les ellipses expressives deviennent ellipses de contenu, motivées par des raisons de censure sociale. Dans ce cas-ci, des images ou des sons qui peuvent provoquer un fort malaise comme la mort, la

ⁱ Par exemple, « le passage du plan d'un personnage qui parle au plan d'un personnage qui l'écoute ». Burch, *op. cit.*, p. 13.

ⁱⁱ Procédé « couramment employé à très petite échelle (quelques images seulement) pour donner l'apparence de la continuité ». *Ibid.*, p. 17.

ⁱⁱⁱ Autrement appelé « flashback », ce raccord temporel peut couvrir plusieurs années. *Ibid.*, p. 18.

^{iv} Comme dans les deux plans consécutifs d'un même homme en bas de l'escalier et sur le palier.

violence, les blessures, la torture ou le meurtre, seront cachés par un élément matériel, un plan du visage, une ombre, un effet, une image symbolique, etc. Ou encore, ils seront livrés par un personnage intermédiaire qui « découvre à notre place non pas ce qui se passe, mais ce que le créateur occulte »²⁷¹ en éprouvant des émotions causées par ce qui manque, et qui ainsi réussira à les porter à l'écran sans les faire apparaître.

Toujours à des fins classificatoires, Paul Verstraten (1992) identifie trois sortes d'ellipses : banale, significative et virtuelle²⁷². La première réfère aux coupures du temps mort, la deuxième à la valeur diégétique de la coupure. En revanche, l'ellipse virtuelle se base sur la rapidité et joue sur l'anticipation du spectateur pour lui imposer une image synthétiqueⁱ. La classification de Verstraten s'appuie sur des niveaux hétéroclites inégaux, l'ellipse banale et l'ellipse significative réfèrent à un jugement de valeur, alors que l'ellipse virtuelle se caractérise par son mode de fonctionnement.

En même temps que Verstraten, Martine Joly propose pour sa part de distinguer deux sortes d'ellipses rhétoriques, soit l'ellipse comme absence et l'ellipse du manque. La premièreⁱⁱ est un moyen par lequel on signale l'absence de quelque chose ou de quelqu'un en montrant qu'il pourrait être vu ou entendu, mais ne l'est pas²⁷³. L'absence ici est paradoxalement présenteⁱⁱⁱ, car, en tant que sous-entendu ou « sous-vu », elle favorise et dynamise « au lieu de nuire à la lisibilité ou à la compréhension du message »²⁷⁴. L'ellipse-absence en ce sens se trouve plus proche de l'ellipse de la rhétorique classique. La seconde catégorie réfère à une forme d'absence que Joly qualifie de plus radicale. En fait, le manque n'est pas synonyme de l'absence parce qu'il implique plus : « la privation, le défaut, la lacune, la faille, une insuffisance à combler... »²⁷⁵. Joly cite « des images obstruées, bourrées,

ⁱ Verstraten donne le hors-champ comme exemple de la forme virtuelle de l'ellipse cinématographique (*loc. cit.*, p. 205).

ⁱⁱ Joly cite l'exemple de Raymond Depardon qui l'utilise dans *Une femme en Afrique* (1985) et *Urgences* (1987)

ⁱⁱⁱ « La signalisation se faisait dans les deux cas [soit *Une femme en Afrique* et *Urgences*] par le même procédé du regard et d'une adresse verbale à la caméra par des personnages, qui révélaient dans un cas la coprésence de l'opérateur, présent par la voix, mais absent du champ visuel, et dans le second l'absence d'un narrateur aussi muet qu'invisible. » Joly, *loc. cit.*, p. 195.

noires, bouchées, obscures, voire opaques, quasi invisibles »²⁷⁶ dans *Faits divers* (1983) du même réalisateur, où le spectateur a du mal à reconstituer une réalité reconnaissable. Exacerbé encore plus par des cris et des amorces d'altercations provenant du hors-champ, celui-ci ne parvient pas à trouver l'ordre et la cohérence diégétiques pourtant requis.

La découverte de l'ellipse ouvre une brèche capitale dans l'étude du langage cinématographique jusqu'au point de caractériser le médium lui-même, comme le prétend un ouvrage intitulé *Cinéma et montage : un art de l'ellipse* (1993)²⁷⁷. Son auteur, Philippe Durand, y faisant table rase sur la notion, distingue sans équivoque l'ellipse de la saute temporelle. En effet, il arrive souvent que l'on utilise indifféremment les termes « saute » et « ellipse », ou que l'on traite la saute comme une ellipse brève. Techniquement, la saute, souvent à peine perceptible, « consiste à interrompre le mécanisme d'enregistrement durant le filmage d'un plan »²⁷⁸. David Bordwell (1988)²⁷⁹ fait une découpe plus fine qui, même si elle ne fait pas l'unanimité chez les théoriciens, a le mérite de souligner le problème de l'identification. L'ellipse (*blind spot* dans la version originale de l'article de Bordwell) est temporelle, produite par un raccord (*cut*)ⁱ tandis que la saute (*jump cut*) dans son sens le plus large englobe tout raccord ou toute transition soudaine entre les scènesⁱⁱ. Plus spécifiquement, la saute présuppose un univers diégétique concret dans lequel sont assurées une continuité du point de vue et une discontinuité de la durée. Par ailleurs, Durand considère la saute comme un faux-raccord, c'est-à-dire quand un seul et même espace est scindé entre deux ou plusieurs tronçons de temps²⁸⁰. Pour Jacques Gersternkom, la saute « provoque un court-circuit énonciatif qui avoue l'origine discursive du bond en avant. Ce n'est pas tant le contenu de ce qu'on saute qui importe, comme dans l'ellipse temporelle classique, mais le fait de sauter lui-même »²⁸¹. Certains théoriciens estiment que la saute désigne en fait une saute dans l'image dans un même plan, donc constitue une variante du faux raccord qui désigne une saute des images entre deux plans différents. Par ailleurs, Gilles Deleuze estime que le faux raccord n'est « ni un raccord de continuité ni une rupture ou une discontinuité dans le raccord. [...] Il

ⁱ On dit également un raccord *cut* que Gersternkom traduit par « enjambement ».

ⁱⁱ Or, le lien entre le raccord et la saute n'est pas réciproque, puisque « tout raccord “cut” qui produit une ellipse temporelle ne constitue pas nécessairement une “saute” ». Bordwell, *ibid.*, p. 86.

réalise l'autre puissance du hors-champ, cet ailleurs ou cette zone vide, ce "blanc sur blanc impossible à filmer" »²⁸².

Quant à l'ellipse temporelle (*blind spot*), elle est créée quand la saute, tout en se maintenant sur un point de vue stable, « provoque un écart entre la durée de "l'histoire" (c'est-à-dire combien de temps nécessiterait un changement de position dans la diégèse) et la durée du récit (ou le changement vu à l'écran) »²⁸³. Dans ce sens, la saute temporelle est comparable à l'ellipse mesurable que Burch appelle justement hiatus temporel²⁸⁴ et que Pierre Huyghe (1998) tente d'explicitier dans son installation à trois écrans intitulée « L'Ellipse »²⁸⁵. Reprenant une séquence du film *L'Ami américain* de Wim Wenders, Huyghe y insère les actions et le temps manquants : un personnage marche pendant huit minutes, le temps réellement nécessaire pour traverser le pont qui enjambe la Seine. Ce travail soulève la question de la valeur diégétique qui, de toute évidence, s'avère faible dans le cas des sautes temporelles dont le seul but est d'éviter la superfétation.

« C'est sur sa violence de hiatus que la saute temporelle a fondé sa plus noble justification », de préciser Durand²⁸⁶. Pour atteindre une telle portée, l'ellipse présuppose une décision prise depuis la conception de la mise en scène. Ce genre d'ellipse, que Durand qualifie de fondatrice, fait opposition à l'ellipse créée par les coups de ciseaux du montage qui, « obtenue après coup, ne vaut que le prix d'un élément rapporté »²⁸⁷.

Enfin, Jacqueline Nacache rejoint ses confrères pour proposer deux types génériques familiers, soit l'ellipse technique et l'ellipse narrative, l'une qui se cache et l'autre qui s'affiche. La première s'effectue à la table de montage et sert à éliminer des parties du métrage déjà tourné, tandis que la dernière se présente comme un vide, « se référant allusivement à une section imaginaire du récit »²⁸⁸. La typologie de Nacache a l'avantage de profiter des études déjà réalisées et de les rassembler en des termes francs et clairs. Qui plus est, elle correspond adéquatement à la division classique de l'ellipse en rhétorique et en littérature.

Par ailleurs, on ne négligera pas de mentionner les procédés à caractère elliptique sans toutefois les confondre avec l'ellipse. Analogue à la situation en littérature, « l'architecture elliptique »²⁸⁹ du film sert d'étai aux figures de style telles que le hors-champ, la synecdoque,

le silence, le commentaire, la litote et la métonymie²⁹⁰. Parmi ces contenus invisibles et absents, le hors-champ filmique constitue peut-être un des procédés les plus utilisés du médium. Il se réalise de plusieurs façons dont la plus courante consiste en un montage alterné de deux ou plusieurs actions simultanées dans un même espace. En dépit de la discontinuité, la fragmentation des actions prolonge l'ellipse de l'action simultanée non montrée et traduit leur contemporanéité. L'alternance visuelle réfère également à des scènes consécutives. Relisons la description que fait Durand d'une séquence du film *Les oiseaux* (1963) d'Alfred Hitchcock :

Alors qu'elle fume, se déroule dans son dos un bien curieux manège : sur les barreaux d'une "cage à poule" [...], se posent d'abord un oiseau, puis plusieurs, puis un groupe important. L'alternance fait grimper la tension : pendant que nous regardons Mélanie attendre en fumant, nous sommes à même de constater qu'elle ne se rend pas compte de ce qui se passe derrière elle [...]. Chaque nouveau plan d'oiseaux que le créateur consent à nous montrer révèle que l'effectif s'est accru, est en conséquence un coup au cœur... [...]. ...mettant à profit chaque ellipse, [Hitchcock] modifie le nombre de bêtes dans le but de faire crier d'angoisse [...]. ...l'intensité ne provient pas tant de l'exhibition que du vide entre deux moments – mécanisme comparable à la réaction en chaîne, quand le moins produit le plus, quand du néant surgit la démesure, quand la logique de la propagation se fonde sur un manque inaugural »²⁹¹.

Ce genre d'alternance visuelle qui montre sans montrer ou qui montre de façon détournée passe par les ellipses expressives à effet dramatique que propose Martinⁱ.

On peut aussi choisir de montrer par l'intermédiaire d'un personnage médiateur²⁹², comme la scène du meurtre dans *Tess* de Roman Polanski (1979). Présentée de manière chronologique (à savoir scène 1, où le protecteur de Tess découpe des tranches de jambon avec un couteau; scène 2, où Tess se sauve en direction de la gare; scène 3, où la gouvernante découvre la tache de sang; et scène 4, où Tess arrive à la gare et rejoint son mari dans le train partant), la scène ne décrit pas le meurtre mais le suggère par la découverte macabre de la gouvernante.

ⁱ Voir plus haut.

Quand le morcellement se confine dans un même plan, son hors-champ présupposé revêt la valeur d'une synecdoque, ainsi que l'évoque Durand au sujet du lorgnon du docteur Smirnov dans *Le Cuirassé Potemkine*. Mais, tout d'abord, de commenter Eisenstein sur cet objet déjà synecdochique de la partie pour le tout : « L'image du médecin, de sa barbiche en pointe, de ses yeux de taupe, de sa myopie morale, [...] s'insère tout entière dans le dessin caractéristique du lorgnon modèle 1905... »²⁹³. Par conséquent, quand le spectateur voit le gros plan du lorgnon se balancer par-dessus bord, il n'est plus nécessaire de montrer son propriétaire en train de se noyer dans l'océan. Initialement, le caractère synecdochique du lorgnon fait ellipse de son propriétaire, ensuite, ce caractère est à nouveau exploité pour faire ellipse d'une action substantielle du récit. Fortement comparable, « l'ellipse à soubassement métonymique », ainsi nommée par Gersternkom, participe à l'esthétique du fragment dont « on trouverait mille exemples [...] chez Bresson, qui demande volontiers au spectateur de reconstituer l'ensemble d'une chaîne narrative [...] à partir d'un simple maillon... »²⁹⁴.

Le hors-champ devient doublement elliptique, et doublement puissant, quand il conjugue avec la litote, comme le démontre l'exemple que relève Durand de la notoire mise en scène d'une ellipse dans *M le maudit* de Fritz Lang (1931). Elle se compose de deux plans, soit un premier d'un homme qui offre à une fillette un ballon attaché au bout d'une ficelle, et un deuxième qui consiste à ne montrer que l'image du ballon qui s'envole. Lang « prive son public du spectacle de l'acte paroxystique : le rapt de la fillette, le sang se glace dans les veines à l'instant même où ce qui manque est compris »²⁹⁵. Ont lieu dans cette scène deux actes elliptiques : ce qui n'est pas montré dans les deux plans (la séduction de l'homme dans la première et la disparition de la fillette dans la deuxième) et ce qui est supposé entre les plans. Martin cite un exemple semblable du film *Les quatre diables* du Norvégien Fire Djevle (1911) : « une trapéziste jalouse cause la mort de son partenaire infidèle en ne le rattrapant pas au cours d'un saut mais on ne voit du drame que le trapèze qui se balance vide »²⁹⁶. On retrouve dans les deux exemples cités non seulement les mêmes caractéristiques de l'ellipse du manque de Joly mais aussi le travail des faux raccords deleuziens.

Le fait narratif abrité dans le hors-champ est aussi signalé de façon ostentatoire par des plans alternés. Ceux-ci se montrent souvent dans un parfait silence qui ne fait qu'ajouter du drame au message elliptique. En effet, la suppression sonore au cinéma s'avère le support

d'ellipse par excellence, comme le montre une scène de *The Children's Hour* (1961)ⁱ, où « il nous faut lire sur le visage de la grand-mère, stupéfait d'abord, horrifié peu après, le travail de cette communication par une voix que nous n'entendons pas à une oreille qui n'est pas la nôtre »²⁹⁷. Malgré le manque de son, le dialogue y est remarquablement présent et la mise en place préalable des indices aiguille le spectateur de main sûre quant au contenu du texte. D'un autre côté, le silence peut aussi être représenté par l'élimination totale des dialogues de la scène, en particulier quand il est appuyé du commentaire qui évoque « ce qui se passe "off" »²⁹⁸ ou des dialogues prononcés hors scène ou entre deux scènes.

D'autres hors-champs considérés comme elliptiques par des théoriciens du cinéma comprennent des figures déjà rencontrées en littérature comme la paralipse et l'analepse. Selon Michel Chion, « on peut parler de paralipse au cinéma quand le récit est fait du point de vue d'un des personnages ou d'un point de vue "omniscient", et que quelque chose de capital est caché au public »²⁹⁹. Pour Nacache, la paralipse serait « la forme la plus expressive de l'ellipse temporelle : une ellipse qui gagnerait en expressivité en masquant non plus simplement un temps inutile mais un espace-temps hautement signifiant »³⁰⁰. C'est le cas des éléments « infilmés » (souvent parce qu'« infilmables »)ⁱⁱ tel l'instant mortel³⁰¹. Or, des théoriciens comme Gersternkom portent la paralipse au-delà de sa temporalité pour englober la dimension narrative tout entière. Plus qu'une temporalité unidimensionnelle, des « macro-paralipses » dans *Vertigo* sont à l'échelle du film entier, étant « souvent la conséquence d'un point de vue subjectif qui ne permet pas au spectateur d'accéder à une information ignorée du personnage focalisé »³⁰². Ces figures macrostructurales, souvent difficiles à repérer et à isoler, sont au nombre de trois, soit des ellipses de construction entre deux blocs narratifs (par exemple, des changements de saison), des ellipses interséquentielles qui, comme leur nom le dit, s'opèrent à la jointure de deux séquences, et des ellipses intraséquentielles à l'intérieur d'une même séquence.

ⁱ Titre original de *La rumeur*, film réalisé par William Wyler.

ⁱⁱ Rappelons une notion semblable, celle de l'irreprésentable de Bayard. Voir *Le hors-sujet*, op. cit., p. 168.

Quant aux analepses, l'anachronie de la saga des *Star Wars* constitue un bel exemple des analepses qui viennent combler les ellipses : le premier film sorti au grand public, soit *Star Wars : A New Hope*, s'avère être le quatrième dans la chronologie, certaines clefs de voûte trouveront ainsi leur fondement dans les films qui ne seront rendus publics que quelques années plus tardⁱ.

Tout comme dans le cas des ellipses linguistiques et littéraires, les théories des ellipses cinématographiques connaissent une profusion typologique qui, tout en enrichissant la notion, obscurcit parfois la vue d'ensemble. Une fois de plus, le besoin de rassembler ces diverses opinions se fait sentir, d'où le tableau suivant (Tableau 2) qui se veut un résumé sommaire des propositions typologiques principales que nous venons de voir. On y distingue deux grands types (voir Tableau 3), bien représentés par Nacache, soit les ellipses techniques et les ellipses narratives, à l'intérieur desquels s'inséreraient les dénominations et caractéristiques diverses. Les classifications de Burch et de Verstraten deviennent des qualificatifs en raison de leur faible valeur déterminative.

ⁱ La geste stellaire se compose de 1) *The Phantom Menace*; 2) *Attack of the Clones*; 3) *Revenge of the Sith*; 4) *A New Hope*; 5) *The Empire Strikes Back*; et 6) *Return of the Jedi*.

Tableau 2
Typologies des ellipses cinématographiques

Burch 1969	Ellipse mesurable	
	Ellipse indéfinie	
Martin 1985	Ellipse du découpage et du montage	
	Ellipse expressive	ellipse de contenu
		ellipse de structure
Verstraten 1992	Ellipse banale	
	Ellipse significative	
	Ellipse virtuelle	
Joly 1992	Ellipse comme absence	
	Ellipse du manque	
Durand 1993	Ellipse fondatrice	
	Effet elliptique du montage	
Gersternkom 1996	Ellipse de construction entre deux blocs	
	Ellipse interséquentielle	
	Ellipse intraséquentielle	
Nacache 2001	Ellipse narrative	
	Ellipse technique	

Tableau 3
Deux grands types d'ellipse en cinématographie

	Ellipses techniques	Ellipses narratives
Genre	<ul style="list-style-type: none"> • Ellipse du découpage • Ellipse du montage 	<ul style="list-style-type: none"> • Ellipse fondatrice • Ellipse expressive - ellipse de contenu/ellipse-manque - ellipse de structure/ellipse-absence
Caractéristiques	<ul style="list-style-type: none"> • temporelle • banale • mesurable 	<ul style="list-style-type: none"> • virtuelle • significative • indéfinie

CHAPITRE IV

PROPOSITION D'UNE NOUVELLE NOMENCLATURE

La gamme de définitions que proposent de nombreux théoriciens dans différents champs de recherche est certes généreuse, mais cette richesse théorique démontre aussi qu'il n'existe point et qu'il ne pourrait y avoir une seule définition, car il existe diverses façons de définir, et chaque définition, en raison de sa nature stratégique et argumentative, sert un point de vue particulier. Du point de vue de la logique, on tente des définitions en compréhensionⁱ ou en extensionⁱⁱ, ou encore des définitions descriptiveⁱⁱⁱ, explicative^{iv}, conventionnelle^v, alors que du point de vue de la rhétorique, les définitions seront plus orientées^{vi} ou plus condensées^{vii}.

La profusion de définitions qui solde les efforts pour décrire l'ellipse peut soulever le doute quant aux chances de succès d'une telle entreprise, car, en essayant de capter par tous les angles l'essence d'un phénomène fugace et polymorphe dans les limites qu'offre le langage, ferait-on comme Garfield recrachant le trou du *donut* qu'il est en train de manger ? Effectivement, à force de rester latente, l'ellipse réussit souvent à nous glisser entre les

ⁱ Une définition en compréhension « [donne] les propriétés caractéristiques d'un objet en vue d'en permettre une représentation intellectuelle et abstraite ». Voir Jean-Jacques Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Nathan, 2000, p. 144.

ⁱⁱ Une définition en extension « consiste à énumérer les éléments constitutifs de l'objet ». *Ibid.*

ⁱⁱⁱ Comme son nom le dit, une définition descriptive « consiste simplement à substituer au terme à expliquer un autre terme purement descriptif ». *Ibid.*

^{iv} Dans une définition explicative, « on [recherche] toutes les caractéristiques qui permettent de distinguer l'objet d'objets voisins ». *Ibid.*, p. 145.

^v Une définition conventionnelle « vise [...] à créer, par "convention" avec l'auditoire, un concept nouveau ». *Ibid.*, p. 147-148.

^{vi} Une définition orientée « sert à expliquer dans un certains sens, à préparer le destinataire du message à un développement à partir de notions remodelées selon les besoins du locuteur ». *Ibid.*, p. 149.

^{vii} Une définition condensée condense une formule en une phrase courte et frappante. *Ibid.*, p. 151.

doigts. On ne peut donc parler de cette figure multiple et, à la limite, ineffable qu'en biais ou métaphoriquement, comme le propose Nacache, puisque c'est

parfois la seule façon de désigner l'ellipse, puisqu'en parler, c'est n'en pas parler, ou du moins parler du silence, appliquer à l'absence les catégories de la présence, cerner un procédé paradoxal...³⁰³

Après cet état des lieux, que reste-t-il à dire sur l'ellipse ? Malgré la difficulté réelle que cela représente, l'hétérogénéité terminologique complexe et raffinée que nous avons vue profitera d'une synthétisation qui établit en même temps des balises définitoires. Ultiment, ma tentative de relever ce défi se traduirait par une définition explicative, c'est-à-dire qu'elle tentera de développer la notion « dans toutes ses implications conceptuelles, le but étant d'accéder à l'essence de l'objet à définir »³⁰⁴. Or, en vue de mon étude du phénomène dans un champ particulier, s'impose une étape intermédiaire, celle d'une définition opératoire, où l'« on ne recherche pas les propriétés constitutives de l'objet mais ses effets symptomatiques »³⁰⁵. Ce type de définition offre l'avantage de « définir rapidement une notion complexe pour laquelle on préfère ne pas utiliser de concepts flous ou controversés »³⁰⁶, situation dans laquelle, optant pour une conception de l'ellipse comme notion générique, je risquerais de me retrouver.

4.1 Définition synthétique

Nous avons vu que les théoriciens ont abordé le sujet soit par son sens, soit par sa structure, soit encore par sa place dans la phrase ou dans le récit. Pour ma part, tout en essayant d'éviter le piège de l'imprécision des élargissements du concept ou le péril d'un amalgame des figures rhétoriques congénères, j'aspire à une définition qui ait une valeur d'hypothèse générale dont la validité sera vérifiée au cours de la prochaine partie, consacrée à son application dans un domaine.

Elle tentera de couvrir plusieurs facettes de l'objet, soit sa classe, son sens, sa condition et sa manifestation. En premier lieu, il s'agit d'un non-trope, c'est-à-dire qu'elle ne participe pas du registre des sens figurés. En deuxième lieu, le sens initial du terme grec demeure valable; plus précisément, l'ellipse en art langagier, comprenant la rhétorique et la linguistique, réfère au manque de la plus petite unité de l'expression ou de plusieurs unités qui constituent une partie ou une proposition entièreⁱ. Dans les arts récitatifs tels la littérature et le cinéma, le manque s'effectue au niveau de l'idée par la suppression d'une information soit secondaire, soit significative, ultérieurement comblée ou pas, dans le discours. Du point de la condition de sa présence, elle est détectée lorsqu'il y a une idée signalée par l'auteur et ressentie par le récepteur, que celui-ci soit interlocuteur, lecteur, spectateur ou auditeur, « comme une privation particulière »³⁰⁷. La signalisation se fait non seulement au moyen des variantes elliptiques telles que la parataxe, l'asyndète, l'enthymème, le zeugma et la syllepse oratoire, l'anantapodoton et l'anacoluthie, l'aposiopèse et la réticence, la brachylogie et l'aporieⁱⁱ, mais aussi par divers procédés rhétoriques ou narratifs tels que les tropes (qui comprennent la métonymie, la métalepse, la synecdoque, la litote, l'allusion), le silence, le hors-champ et la paralipse.

En pratique, une telle définition devra conduire à une typologie correspondante, que je propose ci-dessous (voir Tableaux 4 et 5).

4.2 Nouvelle nomenclature

Tout d'abord, les traités de rhétorique consultés ont tous prétendu que l'ellipse est une figure de style. Or, l'ellipse serait une figure de style seulement quand il y a changement de sens, selon la définition de la figure. Par conséquent, la suppression mécanique inhérente à la

ⁱ On a vu que l'ellipse ne se limite pas à la suppression d'un mot ou d'un terme de liaison.

ⁱⁱ Comme signalé au début du chapitre, j'exclus les dimensions géométriques et phonétiques.

langue ou à l'art récitatif, notamment dans les médiums de narration graphique qui expriment le continu par une succession de discontinus, n'entraîne pas une figure de style puisque le sens demeure au même niveau. En revanche, la suppression d'une donnée qui participe activement à la diégèse apportera le statut figural à l'ellipse, car le rétablissement de l'élément manqué a une répercussion considérable sur le récit. Si la linguistique se limite au premier procédé, les formes récitatives font appel aux deux.

Tableau 4
Essence de l'ellipse

Action	Origine	Conséquence sémantique	Statut rhétorique
Suppression mécanique	Linguistique	Pas de changement de sens	Non figural
Suppression signifiante	Narratologie	Changement de sens	Figural

On constate, à la suite de l'exposé sur les définitions, que chaque théoricien attribue à l'ellipse des caractéristiques dominantes différentes. Malgré cela, un « déchiffrement herméneutique » m'a incitée à les décloisonner et à les disposer à nouveau dans une classification globale inédite. Elle est le résultat des considérations suivantes :

Tout d'abord, *Le dictionnaire international des termes littéraires*³⁰⁸ mentionne trois sortes d'ellipses, grammaticale, narrative et poétique. Or, mes nombreuses recherches n'ont pas révélé l'existence de l'ellipse poétique, à l'exception de Charles Nodierⁱ qui, en commentant le verbe « déguiser » dans un vers de Corneille, soit « Je n'examine point si ce respect déguise; / Mais parlons une fois avec plus de franchise », stipule que « ce verbe actif [...] devient ici verbe absolu, et est employé sans complément. C'est une ellipse poétique qui enrichit la langue en dépit des grammairiens »³⁰⁹. Par ailleurs, on trouve une autre tripartition

ⁱ Lexicographe du 19e siècle (1780-1844).

plus classique, soit ellipse rhétorique-ellipse grammaticale-ellipse narratologiqueⁱ, fondée sur le principe du rapprochement : l'ellipse rhétorique établit sans heurts le lien invisible entre le sens figuré et le sens premier d'une figure telle la métonymie ou la synecdoque; l'ellipse grammaticale rapproche deux propositions en omettant un ou plusieurs mots de liaison; et l'ellipse narrative met en liaison deux épisodes apparemment éloignés l'un de l'autre. L'ellipse rhétorique de cette dernière classification est très proche de l'ellipse poétique que nous venons de voir. Or, l'emploi fréquent des ellipses rhétoriques et poétiques dans la narratologie me convainc que ce sont plutôt des fonctions particulières de l'ellipse narrative.

En somme, la plupart des typologies se rencontrent sur deux grandes classes d'ellipses, soit l'ellipse grammaticale et l'ellipse narrativeⁱⁱ, qui sont voisines de l'ellipse technique et de l'ellipse narrative en cinématographie. Motivée par ces distinctions théoriques, ma proposition se présente sous deux perspectives, celle de l'expression et celle de la narration. Comme il a été déterminé dès l'abord du premier chapitre, l'aspect linguistique des ellipses non figurales, non pertinent à la visée de la thèse, est écarté de la présente étude. Celle-ci se charge plutôt de l'aspect narratif, qui comprend deux catégories principales, l'ellipse mécanique (que j'utiliserai indifféremment avec l'ellipse grammaticale) et l'ellipse narrative, chacune répartie en sous-genres (voir Tableau 5). L'ellipse mécanique participe de l'économie de l'expression, alors que l'ellipse narrative participe de celle du récit.

ⁱ Chez Serge Bouchardon, par exemple. Voir Bouchardon, « Hypertexte et art de l'ellipse », in Ghitalla Franck (dir.), *Les Cahiers du numérique. La navigation*, vol. 3, p. 65-86, Hermès Science Publications, 2002, [En ligne].
http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/documents/archives0/00/00/03/58/sic_00000358_01/sic_00000358.pdf
 (Page consultée le 18 janvier 2006)

ⁱⁱ À l'exception de Marc Bonhomme qui les nomme ellipse grammaticale et ellipse rhétorique. Cette distinction semble répondre au critère de figure (voir Tableau 4) puisque l'ellipse grammaticale n'est pas une figure rhétorique.

Tableau 5
Nouvelle nomenclature

Dans l'expression	Ellipses linguistiques (non figurales)	<ul style="list-style-type: none"> • Métaplasmes par suppression (apocope, aphérèse, siglaison, crase, haplogogie) • Ellipses des constructions répétitives 	
Dans la narration	Ellipses mécaniques (non figurales)	Temps éliidé	
		Espace fragmentaire	
		Ellipse spatio-temporelle	
Ellipses proprement narratives (figurales)	Omission explicite	par une ellipse mécanique	
		par une figure elliptique	paralipse
		par un trope	synecdoque
			métonymie
			allusion
			réticence
	Entre l'explicite et l'implicite	par un non-trope à caractère elliptique	hors-texte/hors-champ
			mensonge
			aposiopèse
			anacoluthie
			parataxe
			anantapodoton
Omission implicite		enthymème	
		aporie	
		brachylogie	
		incohérence	

4.2.1 Les ellipses mécaniques non figurales

Comme le remarque Nacache, « la recouvrabilité des éléments est une condition *sine qua non* de l'ellipse grammaticale »³¹⁰ dont l'évidente trace constitue la première caractéristique. La deuxième provient de son origine étymologique, c'est-à-dire qu'elle désigne une suppression. Elle sera mécanique et motivée par un effet d'économie d'expression, provoquant une densité sémantique¹.

En linguistique, elle est facilement repérée et comblée. Par contre, bien du chemin reste à faireⁱⁱ en art récitatif, que ce soit en littérature, en dramatologie ou en filmologie. Puisque tout récit se fonde sur un ordre de succession des événements, sur une durée de ces derniers et sur la durée de l'intervalle entre les événements³¹¹, la suppression mécanique a trait aux moments et aux événements qui ont une valeur narrative nulle. La tripartition ordre-durée-intervalle, structure sur laquelle Genette a d'ailleurs construit ses analyses du discours, est nécessaire pour aborder cette première grande catégorie d'ellipses, qui est souvent réduite à la dimension temporelle. En effet, quand il est question d'ellipse, notamment en narratologie, le temps élidé est celui qui vient le plus naturellement à l'esprit. Toutefois, en l'examinant de plus près, on se doit de la scinder en deux sous-classes, soit celle du temps et celle de l'espace. Par ailleurs, la coupure dans le temps entraîne souvent un changement d'espace, et donne lieu à la troisième sous-classe, l'ellipse spatio-temporelle.

ⁱ « En resserrant les termes qui sont autour d'elle, l'ellipse les met en valeur et leur donne plus de force ». Voir Bonhomme, *op. cit.*, p. 41.

ⁱⁱ La narratologie est un champ de recherche qui s'est beaucoup développé depuis une décennie. Son évolution est complexe et ses études de plus en plus pluriformes; il n'y a pas lieu ici de s'étendre sur ce sujet qui dépasse le cadre de la thèse, mais simplement de déblayer l'espace touché par mon champ d'études.

4.2.1.1 *Le temps éli­dé*

Genette distingue quatre mouvements rythmiques dans la durée du récit, soit la pause descriptive, la scène, le sommaireⁱ et l'ellipse temporelle. J'ai mentionné plus haut (voir art. 2.2.1) l'opposition qu'il fait entre l'ellipse (dont la vitesse est infinie) et la pause (dont la lenteur est absolue) en fonction du temps écoulé. En fonction de la monstration ou, dans la typologie de Prince, du narrable, il importe de regarder de plus près l'autre opposition, celle entre l'ellipse et la scène, dont la résonance concordante en cinématographie se reflète dans la distinction de deux mouvements traditionnels, soit la scène et l'ellipse, le montré et le coupé³¹².

Cette première sous-classe, celle de l'omission d'une portion du récit, est donc un procédé chronologique provoqué par des raisons d'économie ou d'élagage. L'élagage sert à faire un raccourci simple qui n'a aucun effet particulier dans la diégèse. C'est en ce sens que Verstraten qualifie de banale toute ellipse « presque vidée de sens », utilisée par souci d'économie du discours pour faire avancer le flux du récit³¹³. Par exemple, « dans le théâtre classique, les entr'actes, pendant lesquels l'action est censée se poursuivre, constituent de véritables ellipses temporelles »³¹⁴, comme le rappelle Bacry. C'est apparemment dans le domaine cinématographique que le temps éli­dé reçoit un traitement des plus complets, telle l'étude de Burch sur le découpageⁱⁱ du film *Une simple histoire*ⁱⁱⁱ, où il relève et décrit en détail un grand nombre d'exemples d'ellipses « absolument stupéfiantes et d'une variété constamment renouvelée »³¹⁵.

ⁱ Considéré par Nacache comme une « variation sur l'ellipse temporelle pure et simple » puisqu'il « implique un *saut temporel* ». Voir Nacache, *op. cit.*, p. 88-89. Or Genette indique clairement dans un exemple cité de Proust que si l'ellipse se trouve dans le blanc qui sépare deux chapitres, le sommaire réside dans le changement de vitesse narrative dans les premières lignes du deuxième chapitre. Voir Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 133.

ⁱⁱ Le terme « découpage » est propre à la langue française, référant à un découpage en petites scènes (voir Eric Rohmer), ou un plan à plan, c'est-à-dire un « découpage de l'espace visuel par la caméra en fonction de l'action filmée ». Voir « Pour une forme scénarique véritablement cinématographique », *Autour du scénario*, *op. cit.*, p. 153.

ⁱⁱⁱ De Marcel Hanoun, coproduit par la Télévision française et par l'auteur en 1958-59.

Dans cette articulation entre deux récits, celui qui est raconté et celui qui ne l'est pas, les moments où il n'y a aucun mouvement significatif dans la diégèse sont souvent relégués au temps mort, d'où son appellation courante d'ellipse temporelle. Dans la terminologie de Prince, cela correspond à l'innarrable, ce qui ne vaut pas la peine d'être narré. Cela inclut non seulement le temps entre deux moments de durée plus ou moins longue, mais aussi des coupures plus profondes comme tout un épisode de l'histoire.

Peu sophistiqué et peu rentable pour la narration, le temps mort n'est évidemment qu'effleuré sinon ignoré par les théoriciens de la rhétorique, sauf pour signaler qu'il ne faut pas confondre le temps mort avec le temps d'arrêt. Ce dernier n'est pas une coupure mais un moment de réflexion, de soupir, de repos à la suite d'une tension, un moment « où ce qui s'est passé dans un regard ou un geste est laissé à l'interprétation et à l'émotion de chaque spectateur »³¹⁶, comme le suggère Jean-Claude Carrière. Le temps d'arrêt cinématographique nous renvoie à son équivalent littéraire, soit la pause genettienne, à cette différence que l'on ne peut pas vraiment parler de temps dans ce dernier cas, car la pause est avant tout descriptive, donc d'une durée diégétique pour ainsi dire nulle, tandis que le temps d'arrêt au cinéma possède une durée réelle qui peut être lourde de sens.

Du point de vue formel, les trois types d'ellipses du système genettien (explicite, implicite et hypothétique), s'avèrent, à mon avis, des qualificatifs spécifiques de l'ellipse plutôt que des types. En ce sens, le temps élidé est une ellipse explicite parce que toujours indiqué. Ce laps de temps peut s'additionner d'une qualification (*quatre ans d'études acharnées ont passé*, par exemple) ou non.

4.2.1.2 *L'espace fragmentaire*

Néanmoins, il est manifeste que la notion d'ellipse n'est pas confinée à la temporalité, comme Anne Besnault le confirme dans sa thèse. L'espace dans la narration peut y faire appel pour les mêmes raisons, buts et fonctions que l'ellipse temporelle. En raison de leur spécificité, l'organisation spatiale d'éléments, les arts imagiers tels que la peinture, le cinéma

et la bande dessinée sont des moyens d'expression par excellence pour pratiquer cette omission. On verra dans la prochaine partie l'amplitude de ce sous-genre en bande dessinée, où le dessinateur a une liberté toute particulière de faire abstraction du décor (en entier ou en partie) dans une vignette, alors que celui-ci est présent dans la case précédente ou suivante.

4.2.1.3 *Les ellipses spatio-temporelles*

À côté des ellipses typiquement temporelles ou spatiales, il n'est pas rare de voir qu'une coupure dans l'espace entraîne une autre dans le temps. Ce sous-genre d'ellipses peut couvrir une période et une distance plus ou moins longues selon le genre du récit. En science-fiction, par exemple, on se donnera plus de liberté qu'en reportage social. En des durées et distances plus rapprochées, elle est alors utilisée en montage alterné¹ pour décrire une scène de poursuite ou de conversation téléphonique. Elle peut également signaler un saut minimal, que Saouter appelle ellipse contingente, « qui ne transpose la scène ni dans un lieu ni dans un moment temporel autres que ceux de l'action mise en scène »³¹⁷. Comme dans le cas de l'ellipse du temps mort, cette dernière ellipse est motivée par un souci d'économie de la narration et d'élagage du récit, et trouve sa place dans la catégorie d'ellipse mécanique.

4.2.2 *Les ellipses narratives figurales*

Si l'ellipse mécanique a pour vocation initiale de supprimer les temps faibles et les moments creux, on ne saurait trop insister sur le fait qu'en le faisant, elle entraîne souvent « du solide et du plein en laissant hors champ (hors jeu) ce que l'esprit [...] peut suppléer sans difficulté »³¹⁸. Dans cette situation, l'omission volontaire une fois reconnue d'une

¹ Le montage alterné est « fondé sur la simultanéité temporelle des deux actions », comme le définit Martin, *op. cit.*, p. 155. Voir aussi, à la page 61 de la thèse, l'exemple d'une séquence du film *Les oiseaux* décrite par Durand.

manière ou d'une autre, les données une fois rétablies, l'ellipse mécanique se dote d'une valeur diégétique et devient dès lors une figure rhétorique chargée d'expression et de sens, que je nomme ellipse narrative en raison de son rôle dans le récit. Comme le définit Gersterkom, c'est une catégorie « regroupant toutes les opérations qui escamotent une information narrative, que celle-ci soit de nature temporelle, selon la formule de Genette, ou qu'elle soit, plus largement, d'ordre événementiel »³¹⁹.

Tout d'abord, la nature temporelle de l'ellipse narrative n'est pas à confondre avec l'ellipse temporelle, même si, dans la plupart des cas, on tend à assimiler le concept d'une ellipse à l'ellipse temporelle (et, par extension, spatio-temporelle) jusqu'au point de l'appeler une ellipse « proprement dite », comme si les autres sortes d'ellipses n'étaient que des termes impropres. Au fait, toute ellipse est une ellipse temporelle, pour la simple raison que forcément toute narration repose sur une séquence temporelle. Par conséquent, toute coupure ou omission dans une narration n'a pas d'autre choix qu'être temporelle. Les appeler ainsi, sans discrimination, est, à mon avis, une redondance qui met l'accent sur un effet secondaire et détourne l'attention de l'activité principale, soit l'omission intentionnelle de faits, d'informations ou d'événements significatifs et nécessaires à la compréhension du récit. La nature événementielle constitue donc le deuxième membre de l'équation elliptique. Elle se concentre autour de la valeur diégétique des données élidées et non pas sur les sautes temporelles ou spatiales qui peuvent y transparaître de façon incidente. On se doit donc de ne pas perdre de vue le fait que « la volonté d'user de l'ellipse reste distincte de la tâche incontournable qui consiste à restructurer le temps »³²⁰, comme le soutiennent plusieurs études en littérature (Genette, Joly, Prince) ou en cinématographie (Durand, Verstraten), pour ne nommer que celles-là.

Dans la typologie proposée, ces expressions elliptiques sont balisées de deux grandes sous-catégories, soit les ellipses dont la suppression est évidente et faciles à récupérer, et celles dont l'interprétation s'avère plus incertaine. Autrement dit, je fais la distinction entre une omission explicite quasi déclarative et une omission implicite qui va de la suggestion jusqu'à l'hermétisme.

4.2.2.1 *Omission explicite*

Les ellipses exprimant une donnée narrative explicitement écartée renferment certains traits observés çà et là chez divers auteurs, que je m'empresse de rassembler. En premier lieu, elles sont explicites parce qu'intelligiblement indiquées, comme dans les ellipses temporelles genettiennes, mais à cette différence que les ellipses explicites indiquent plus que le temps; elles « [sollicitent] un vrai travail de mise en scène »³²¹. Encore très proche des ellipses mécaniques, l'intention elliptique de ce genre est si peu voilée dans la narration que le lecteur récupère aisément la totalité des données élidées. En linguistique, par exemple, ces ellipses explicites et significativesⁱ s'expriment au moyen d'un manque de mots délibérément omis de la phraseⁱⁱ, comme le souligne Dessons³²². En dépit de ce manque, le message que l'ellipse transmet est complet, parce qu'il « omet des événements parfaitement connus à la fois de l'émetteur et du récepteur du message »³²³, de préciser Romain Gaudreault.

On distingue dans cette sous-catégorie deux modes d'expression principaux selon le but de l'omission : soit la suppression des données narratives se fait par l'entremise d'une ellipse mécanique, soit elle est une combinaison d'une ellipse et d'une autre figure de style. Il a été souligné, rappelons-le, que dans le premier cas, la suppression de données narratives partage les mêmes caractéristiques temporelles et spatiales que celles des ellipses mécaniques, c'est-à-dire que dans l'omission explicite, il y a un changement de temps et/ou de lieu. C'est la focalisation discursive qui permet de faire la distinction à caractère figural, puisque la coupure fait référence directement à un événement diégétique qui, une fois rétabli, permet d'ajouter de nouvelle information à ce qui paraît au premier abord comme une banale saute temporelle ou spatio-temporelle.

Si ce genre d'ellipse figurale entretient un lien de causalité étroit avec les ellipses mécaniques, il en existe d'autres qui n'ont plus rien à voir avec l'économie d'expression. Ne servant plus le seul maître de l'allègement, l'ellipse narrative ne fait plus usage des ellipses mécaniques, elle vient plutôt appuyer les expressions de détours subreptices, de rétentions

ⁱ Voir Verstraten, p. 58 de la thèse.

ⁱⁱ Rappelons que l'omission d'un mot constitue le premier des deux groupes d'ellipses de Quinn.

significatives et de silences éloquents. Le parcours du concret à l'abstrait, de l'unidirectionnel au polysémique, de l'innarré au dénarré, couvre toute une gamme de degrés de laconisme en fonction des figures qui l'accompagnent. La lacune se fait sentir alors par une figure proprement elliptique, soit la paralipse narrative, ou par une ellipse qui accompagne des tropes tels que la synecdoque, la métonymie et l'allusion transparente. Nous n'entrerons toutefois pas dans le détail de ces figures déjà présentées dans les chapitres précédents.

4.2.2.2 Entre l'explicite et l'implicite

Avec la réticence et une allusion plus voilée que transparente, on s'éloignera peu à peu du territoire visible et prévisible des tropes dont l'interprétation se confirme aisément pour aller vers les non-tropes, où l'expression se tait de plus en plus et où s'estompe peu à peu le lien entre l'élément elliptique et le récit. C'est le lieu où continuent à se manifester en silence les mensonges bayardiens, les références hors texte et hors champ. Le terrain sera encore plus fertile quand l'ellipse pourra s'épanouir plus librement à travers des expressions plus audacieuses et novatrices, soit les non-tropes à caractère elliptique, comme l'aposiopèse et l'anacoluthie.

4.2.2.3 Omission implicite

En situation de communication, Romain Gaudreault suggère que les façons elliptiques qui rendent un message vraiment incomplet sont réalisées par filtrage, par ignorance, par oubli ou par brouillage³²⁴. En narratologie, il s'agit de beaucoup plus que cela. À mon sens, un message « vraiment incomplet » passe par ce que je nomme « ellipse implicite », d'après le concept de l'implicite, « ce qui est sous-entendu, non formulé, présumé »³²⁵, qui est d'ailleurs bien souligné par Catherine Kerbrat-Orecchioni. Parmi les différents types de contenus implicites développés par cette auteure, les sous-entendus comprennent « toutes les

informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif »³²⁶.

Or le statut elliptique du sous-entendu du contenu est parfois récusé par ceux qui font une distinction entre l'ellipse et « le sous-entendu qui laisse deviner tout »³²⁷. Cette distinction n'a pas sa place dans la typologie que je propose, car un sous-entendu si transparent correspondrait parfaitement à une ellipse explicite, tandis que l'ellipse, entendue dans le sens de la contestation, semble avoir la qualité d'une ellipse implicite. En effet, si l'ellipse explicite stipule un geste franc, net et bien en vue, l'ellipse implicite est plus dissimulée et exige plus d'ingéniosité de la part de l'auteur pour l'implanter et de celle du lecteur pour la détecter. Elle se démarque de l'ellipse explicite par une forte intention auctoriale qui n'évoque plus une donnée narrative mais qui l'obscurcit. Ce qui la caractérise se résume en une gamme considérable de nuances figurales, allant de la parataxe, de l'anantapodoton, de l'enthymème, de l'aporie, de la brachylogie jusqu'à l'incohérence.

Les nuances discernées dans cette première partie ont permis de mettre en évidence les mécanismes généraux des procédés elliptiques, jusque-là troublés par la proximité de plusieurs concepts limitrophes perméables et interchangeable, dont l'appartenance à un genre en particulier est souvent réfutée par quelque théoricien. Au cours des chapitres, on a constaté tout d'abord que la définition d'une figure aussi évasive que l'ellipse est ouverte à l'interprétation, dans la limite de laquelle chacun apportera sa propre lecture et accepte ou rejette ce qu'il considérera être une ellipse. Pour ma part, les diverses observations du phénomène m'ont convaincue de sa dimension extensive, selon laquelle l'ellipse revêt un caractère générique qui permet l'expression de toutes ses formes. Cependant, ces dernières doivent être soutenues des assises gagnées lors de cette étude, notamment les démarcations des figures soit « par les *moyens* grammaticaux ou lexicaux qui sont mis en œuvre par l'auteur »³²⁸ (dans le cas des ellipses mécaniques), soit par la modification sémantique qui leur est propre (dans le cas des ellipses narratives).

Cela dit, l'impossibilité évidente d'épuiser toute la littérature théorique et critique de ces champs d'études empêchant toute visée d'états complets, ce travail de recherche ne prétend

aboutir à aucune conclusion définitive ni à fournir une réponse irrévocable. Le panorama tracé sert plutôt à rassembler et à mettre en perspective les points communs des définitions en dépit des différences disciplinaires, afin d'établir une base de données qui étaye la taxinomie proposée. Il serait toutefois difficile, malgré leur compartimentage, de rendre les catégories étanches de façon absolue, car, comme le rappelle souvent Genette, les notions, notamment celles que cet auteur présente tout au long de ses écrits, tout en partageant une étroite solidarité, sont parfois séparées pour de simples motifs d'exposition³²⁹. En ce qui concerne la porosité et la plurifonctionnalité des notions elliptiques, ma proposition souhaite endosser une approche dans le même esprit.

Selon la méthodologie abductive que j'ai adoptée, la taxinomie proposée, comme un lemme, représente un ensemble d'hypothèses qui seront mises à l'épreuve dans la deuxième partie afin de vérifier son applicabilité ainsi que sa pertinence dans le médium choisi, la bande dessinée. Comme il a été mentionné, cette taxinomie appliquée s'abstiendra de la catégorie des ellipses non figurales au niveau de l'expression, et restera résolument sur le plan de la narration, où prennent vie les ellipses mécaniques et narratives.

DEUXIÈME PARTIE

L'ELLIPSE EN BANDE DESSINÉE

*Sois sûr d'avoir épuisé tout ce qui se communique par
l'immobilité et le silence*
Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*³³⁰

La proposition avancée dans la partie précédente se veut une synthèse de l'état des lieux qui permet de poursuivre l'étude du phénomène de l'ellipse dans le médium de la bande dessinée. Dans cette deuxième partie de la thèse, il sera question d'y observer diverses manifestations concrètes de la typologie proposée à travers un relevé d'exemples. Ce travail devrait démontrer l'applicabilité de l'outil théorique au corpus choisi.

Mais, avant d'entamer cette entreprise, il est souhaitable d'observer, par curiosité scientifique, les façons spontanées dont auteurs et critiques du milieu utilisent la notion de l'ellipse, puisque, tout comme dans les champs d'études traditionnels étudiés dans la première partie, ces principaux acteurs qui œuvrent dans la bande dessinée arborent des opinions toutes différentes les unes des autres.

Le premier poncif rencontré parmi les propos recueillis des auteurs consiste en la conviction univoque qu'il s'agit indiscutablement de l'espace vide entre deux vignettes. Pour d'autres, Baudoin, par exemple, c'est une question de rythme du récitⁱ. Quant à Tanitoc³³¹,

le choix de dissimuler, de cacher, de masquer un élément graphique, qu'il soit texte ou image, est plus fondamental sans doute que le choix de montrer, dessiner, révéler tel autre élément. L'ellipse, c'est [...] le fait de choisir de laisser le lecteur imaginer, *recomposer* le sens. Ce choix se manifeste à plusieurs niveaux [...], dans le mystère

ⁱ Propos tenu dans une entrevue privée que l'auteur m'a accordée en 2003.

du dessin même (pourquoi telle marque sur le papier plutôt que telle autre, pour dire la lumière), dans la composition [des] images (le pouvoir d'omettre un arrière-plan, par exemple, ce qui serait problématique en photographie), dans le fameux saut d'une case à l'autre [...] et peut-être même – au risque d'étirer la définition un peu loin – dans les sous-entendus sur le fond, l'enjeu de l'histoire (là où se glisse l'inconscient)ⁱ.

Ce démiurge, sans la nommer et l'approchant du point de vue de l'intention auctoriale, entend l'ellipse narrative de la même façon que celle proposée dans cette thèse.

Quant aux théoriciens, les propositions se multiplient sans toutefois parvenir à un véritable consensus (voir Tableau 6 ci-dessous). En 1970, Francis Lacassin parle de l'artifice pour condenser l'actionⁱⁱ ainsi que le temps mort non représenté que le lecteur doit « réinterpréter, et très vite »³³². Antoine Roux, contemporain de Lacassin, voit l'ellipse comme « un moyen de passage d'une séquence à une autre ou comme exigence de la censure »³³³. On trouvera un peu plus tard une légère modification des propositions de Roux chez Jean-Bruno Renard, qui présente aussi « l'ellipse par censure (ou autocensure), qui interdit la représentation d'actions jugées violentes ou obscènes, et l'ellipse par insignifiance, qui passe sous silence les temps pendant lesquels il ne se passe rien d'important pour la compréhension »³³⁴.

En 1972, Pierre Fresnault-Deruelle, glosant sur les relations entre les images, distingue quatre sortes de « bonds » ou d'« hiatus »³³⁵, soit hiatus temporels ou décalages horaires, hiatus spatio-temporels ou décalages horaires accompagnés de déplacements dans l'espace, hiatus spatiauxⁱⁱⁱ et hiatus techniques^{iv}. S'il est certain que tout hiatus n'est pas ellipse, et si

ⁱ Correspondance privée de l'auteur avec moi-même, datée d'avril 2003.

ⁱⁱ « Au contraire du récit écrit, le récit de la bande dessinée ne choisit, c'est vrai, que des instants privilégiés; il écarte tout ce qui est inutile à l'action dans une scène et tout ce qui se passe entre deux scènes. C'est aussi le principe du récit filmique où l'ellipse joue un grand rôle... ». Voir Francis Lacassin, « Étude comparative des archétypes de la littérature populaire et de la bande dessinée », *Entretiens sur la paralittérature*, dir. Noël Arnaud, Francis Lacassin, Jean Tortel, Paris, Plon, 1970, p. 223.

ⁱⁱⁱ Les hiatus spatiaux se divisent en celui qui met l'accent sur le déplacement des personnages et celui qui dénote la contemporanéité, c'est-à-dire qui renvoie par le truchement des inserts à une intrigue parallèle.

^{iv} Les hiatus techniques se divisent en deux paires, soit hiatus entre une image objective et une image subjective (par exemple, Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore* 48:8-50:7) et hiatus entre l'intérieur

l'auteur ne fait pas de connexion explicite entre l'hiatus et l'ellipse dans le même ouvrage, il termine quand même sa thèse sur le pouvoir de suggestion des ellipses : « quoi de plus suggestif... qu'une absence manifestée ? [...] L'absence est manifestée, on ne peut plus clairement, par le blanc compris entre deux images »³³⁶. Le lien du sang entre les deux notions est par ailleurs signalé expressément chez de nombreux théoriciens, dont Burch qui précise qu'« il peut y avoir *hiatus* entre les continuités temporelles que sont nos deux plans. C'est ce qu'on appelle une *ellipse* »³³⁷, et Durand qui souligne la « violence de hiatus » de la saute temporelle (« la saute – ce type d'ellipse obtenu par la discontinuité de la durée dans la continuité d'un même point de vue »³³⁸). On peut donc raisonnablement conclure que certaines occurrences hiatales ont une valeur elliptique.

Une vingtaine d'années après cette première vague arrive un autre déploiement de tentatives. On y compte celle de Didier Quella-Guyot, qui donne une définition descriptive selon laquelle

pratiquer l'ellipse, c'est faire le choix de ce que l'on ne montrera pas « entre » deux dessins, c'est aussi choisir ce que l'on négligera « autour » du dessin, c'est-à-dire le « hors champ » qui consiste pour une scène dessinée à ne pas tout montrer (parce que l'essentiel est peut-être dans ce que l'on ne voit pas)³³⁹.

Bernard Duc décrit plusieurs usages et effets de l'ellipse sans la définir ni en préciser les catégories³⁴⁰. Cet auteur semble faire usage de qualificatifs trop généraux pour désigner quelques-unes des sortes d'ellipses, soit la forte ellipse (« parce qu'elle fait l'impasse sur un espace de temps relativement long »³⁴¹) et la coupe brutale (parce qu'il n'y a pas de transition entre deux scènes). La distinction hétéroclite et la dénomination imprécise fournissent tout au plus quelques détails sans vraiment apporter quelque chose de nouveau.

et l'extérieur (par exemple, Jacques Martin, *Le mystère Borg* 62:11-12). Voir Fresnault-Deruelle, *ibid*, p. 121. À mon avis, cette dernière catégorie pourrait être incluse parmi les hiatus spatiaux puisque des deux catégories des hiatus intericoniques, celle exprimant une contemporanéité peut exprimer également l'intérieur et l'extérieur.

D'autres essais visant à dénommer le phénomène ne donnent pas non plus de résultats satisfaisants. L'essayiste et auteur de bandes dessinées Scott McCloud consacre un chapitre entier de son livre *L'art invisible. Comprendre la bande dessinée*³⁴² à discuter de la question de *closure*, terme traduit dans la version française par « ellipse ». Or, un coup d'œil à la liste des termes multilingues que propose Pascal Lefèvre³⁴³ révèle un décalage de sens : selon Lefèvre, *closure* réfère à un raccord ou enchaînement de plans, tandis que *lapse of time* signifie ellipse. La terminologie de Lefèvre semble adhérer à une notion traditionnelle qui restreint l'ellipse à sa seule dimension temporelle, tandis que McCloud se situe à l'autre extrême de la gamme, qualifiant comme elliptique l'action de regarder une photo reproduite dans un journal ou une revue parce que l'esprit transforme en une photographie l'image fragmentée en noir et blanc que voient les yeuxⁱ. Puisant ses premiers exemples d'ellipses « électroniques et automatiques »³⁴⁴ produites par vingt-quatre images fixes par seconde au cinéma et par un seul point lumineux qui parcourt l'écran de télévision à une très grande vitesse, McCloud considère l'ellipse en bande dessinée comme un « vecteur de la progression, du temps et du mouvement »³⁴⁵, matérialisé par « deux images distinctes juxtaposées séparées par un caniveau [que] l'imagination humaine [...] transforme en une idée unique »³⁴⁶. L'ellipse tient donc à une lecture qui se fait dans la gouttière, engageant un mode de reconstruction d'un tout à partir d'une partie. À l'encontre de celle de Lefèvre, cette façon de concevoir l'ellipse est plus proche de la première signification du terme *closure* en art, qui réfère à « la reconnaissance du sens dans une image obscure ou incomplète grâce au cerveau qui est capable de puiser dans des expériences antérieures afin de découvrir des similitudes suffisantes entre cette image et ces souvenirs »ⁱⁱ.

ⁱ « Every time we see a photograph reproduced in a newspaper or magazine, we commit closure. Our eyes take in the fragmented black-and-white image of the “half-tone” patterns and our mind transforms it into the “reality” of the photograph! ». Voir McCloud, *Understanding Comics : The Invisible Art*, op. cit., p. 64.

ⁱⁱ Ma traduction de « The recognition of meaning in an otherwise unclear or incomplete image, because the brain has been able to draw on previous experiences to discover sufficient similarity between the image and those memories ». Voir Michael Delahunt, « closure », *ArtLex*, op. cit. (Page consultée le 15 février 2005)

L'exemple suivant (fig. 2), aussi tiré du dictionnaire *ArtLex*, montre en effet des images où des espaces négatifs ont été placés parmi les espaces positifs, desquelles on peut, par ce procédé de *closure*, voir un triangle, un carré et un cube.



Figure 2 : *Closure*

Le tableau suivant, récapitulant les diverses opinions présentées *supra*, montre qu'en bande dessinée, tout comme dans d'autres domaines d'expression, la nomenclature des ellipses s'avère encore peu explorée et non consensuelle.

Tableau 6
État des lieux des typologies d'ellipses en bande dessinée

	Théoriciens	Types d'ellipse
1970	Lacassin	Condenser l'action
		Condenser le temps mort
	Roux	Censure
		Changement de séquence
1972	Fresnault-Deruelle	Autocensure
1978	Renard	Censure/autocensure
		Insignifiante
1990	Quella-Guyot	L'ellipse spatiale
		L'ellipse temporelle
		L'ellipse spatio-temporelle
1992	Duc	L'ellipse simplificatrice
		Forte ellipse
		Coupe brutale

Au terme du parcours, on constate que le débat sur la notion n'est guère plus concluant en bande dessinée. La plupart des théoriciens conceptualisent leur théorie autour de l'ellipse mécanique dans ses variantes : l'ellipse temporelle (Lacassin, Quella-Guyot, Duc), l'ellipse spatiale (Quella-Guyot) et l'ellipse spatio-temporelle (Roux, Quella-Guyot). Les ellipses dites simples (Duc), insignifiantes (Renard), brutale (Duc) ou qui condensent l'action (Lacassin) sont en réalité des expressions diverses qui soulignent le fonctionnement mécanique de l'écriture. Cette vision réduite de l'ellipse est compensée par les propos notamment chez les

premiers théoriciens français (Roux, Fresnault-Deruelle, Renard) qui attribuent la fonction de censure à l'ellipse, sans doute en raison de la loi de 1949 en France sur les publications destinées à la jeunesse. On remarque qu'avec cette visée restreinte de l'ellipse narrative, aucun n'atteignent la dimension narrative soutenue par Tanitoc.

Quant à sa valeur structurale, certains des auteurs cités ci-dessus y touchent de près ou de loin, mais, à l'exception d'Yves Lacroixⁱ, qui souligne que le saut représenté par l'espace inter-ictonique peut relever « de la ponctuation, de l'ordre de la syntaxe, de la parataxe peut-être, il n'est pas rhétorique »³⁴⁷, aucun ne précise la division la plus fondamentale que reconnaît la tradition rhétorique, soit l'ellipse grammaticale et l'ellipse rhétorique.

En effet, à l'instar des types d'ellipses narratives proposés dans la partie précédente, nous pouvons retrouver en bande dessinée les mêmes procédés aux mêmes valeurs, non figurale et figurale, dans deux mêmes grandes catégories, soit les ellipses mécaniques et les ellipses proprement narratives. Ces catégories visent respectivement deux objectifs distincts, soit elles resserrent le récit, soit elles apportent à ce dernier une contribution événementielle. Si ces visées ne sont pas propres à la bande dessinée, on peut néanmoins les apparenter aux deux registres différents, celui de l'économie graphique et celui de l'économie narrative. Se trouve sous la bannière de l'économie graphique tout procédé elliptique qui a trait à l'expression du médium et qui se fait de manière mécanique, tandis que l'économie narrative se préoccupe de la façon dont se raconte le récit.

ⁱ La position de Lacroix trouve son écho dans le tableau 4, « Essence de l'ellipse ».

CHAPITRE V

ÉCONOMIE GRAPHIQUE

Certes, l'ellipse mécanique est une pratique commune des médiums narratifs, puisqu'il est impossible de raconter tous les détails existants d'un événement. En bande dessinée, cette économie graphique s'accrut depuis les années 1950-1960, époque où les publications périodiques et quotidiennes de bandes dessinées astreignent les auteurs à respecter une longueur prédéterminée. Visant à éviter des chutes de papier, cette contrainte de production tient au nombre total des pages d'un album (souvent de l'ordre de 48, 56, 64 ou 72 pages, soit un multiple de grandes feuilles d'imprimerie dont chacune correspond à huit pages d'album³⁴⁸). Afin de se conformer au règlement éditorial, les créateurs recourent aux ellipses dans la mise en page comme moyen d'élagage pour enlever ce qui est non essentiel au récitⁱ.

Les paragraphes qui suivent verront l'application des trois manifestations mentionnées dans le Tableau 5 en termes de variation, de caractéristique et de localisation.

5.1 Le temps éliidé

Tout comme le découpage cinématographique, la bande dessinée fait une utilisation des plus répandue de la suppression de tous les temps faibles ou inutiles pendant lesquels il ne se

ⁱ Dans le cas de Hergé, comme le signale Pierre-Yves Bourdil, « l'éditeur Casterman impose, pour des raisons de pénurie, à tous les albums la même dimension, 62 pages, compensant cette réduction par l'apport de la couleur. Hergé va reprendre tous ses albums, et les recomposer » (*Hergé*, Bruxelles, Éditions Labor, [1985] 1990, p. 11). Il sera révélateur de réaliser éventuellement une étude comparée entre les versions originales et celles recomposées des albums pré-1946-1948 de Hergé et en faire un relevé des suppressions elliptiques.

pas rien d'important pour la compréhension diégétique. Certains théoriciens, comme les auteurs de la *Petite fabrique de l'image*³⁴⁹ ou le groupe de la Cinquième Couche³⁵⁰, vont jusqu'à affirmer que la temporalité est la seule fonction narrative de l'ellipse. D'autres, par contre, qualifient ce premier mouvement de l'écriture elliptique de simplificateur³⁵¹, de banal³⁵², d'insignifiant³⁵³, voire d'innarrable³⁵⁴ en raison de sa faible valeur narrative qui ne représente aucun intérêt particulier.

Il va sans dire que, dans ce médium, l'ellipse s'opère soit par le biais du texte soit par celui du dessin. Participant à la « fonction de régie » ou la « gestion du temps narratif »³⁵⁵, la saute temporelle, dont la forme la plus courante se trouve dans des énoncés linguistiques tels que « Le lendemain... », « Trois jours plus tard... »ⁱ, permet une narration des plus économiques. Par ailleurs, Groensteen relève un cas inusité dans la huitième planche des *Bijoux de la Castafiore*, où, au lieu de supprimer, « la reprise du mot "entorse" laisse voir comment « la répétition d'un seul mot permet de sauter par-dessus ces épisodes oiseux »³⁵⁶.

Dans la plupart des cas, les opinions concordent sur un fait capital, la localisation des ellipses. En effet, l'endroit le plus propice pour effectuer l'élagage se trouve dans cet « intervalle de temps plus ou moins long entre chaque unité de représentation »³⁵⁷, c'est-à-dire entre les cases, comme le résume Fresnault-Deruelle :

L'espace blanc entre les cases qui permet tous les caprices de composition en matière de vitesse du récit assure au scénariste un volant de manœuvre indispensable, en particulier pour la structuration des récits voués aux exigences du découpage quotidien³⁵⁸.

Quant à Jean-François Tripp³⁵⁹, « la notion du temps en BD est donnée par l'intercase, un lieu qui est neutre, qui n'est pas dessiné et qui peut représenter une fraction de seconde ou plusieurs années »³⁶⁰. De concert, Christophe Blain souligne le caractère temporel qui donne à l'ellipse un « pouvoir [...] absolument extraordinaire [puisqu'il] on peut jouer indéfiniment

ⁱ Remarquons que Fresnault-Deruelle nomme ce procédé hiatus inter-iconique d'ordre spatio-temporel. Voir Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée : l'univers et les techniques*, op. cit., p. 122.

avec ce qui peut se passer entre deux cases, il peut s'y écouler deux secondes comme dix ans... »³⁶¹, ce dernier cas parfois nommé ellipse forte³⁶².

Si le temps mort peut être supprimé du récit, c'est parce qu'il est explicite, défini et mesurable, donc aisément déduit par le lecteur. Le plus souvent, on pratique une coupure picturale assez ostentatoire comme en témoigne l'exemple suivant (fig. 3), où l'ellipse temporelle entre la sortie et l'entrée du personnage est non seulement bien visible, mais aussi secondée par une saute dans le texte (de « J'appelle l'hôpital... » à « C'est réglé... »). L'interstice entre les deux propos du même personnage attire l'attention sur la virtualité de la conversation téléphonique dont le contenu est si facilement deviné que même un récit sommaireⁱ serait superfétatoire. Le procédé elliptique est d'autant plus secondé par les points de suspension « lé... ..service... » qui semblent crever le cadre de la vignette 8, comme pour souligner l'intermède fait d'attente et de silence avant que la conversation reprenne de plus belle. Le contraste entre cette suppression active et le statisme dans le reste de la planche où les deux personnages demeurent assis et conversent en grand détail réussit à mettre en relief l'ellipse temporelle interstitielle.

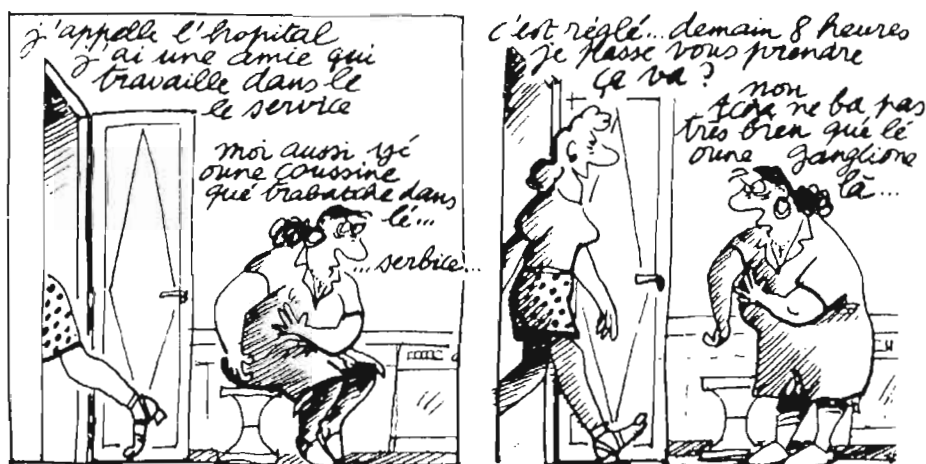


Figure 3 : Bretécher, *Le destin de Monique* 12:8-9³⁶³

ⁱ Voir Genette, *Figures III*, op. cit., p. 130-133.

La planche dont sont extraites les vignettes ci-dessus, tout comme le reste des planches de Claire Bretécher, fait usage d'une mise en page on ne peut plus conventionnelleⁱ. Cette dernière se divise généralement en quatre bandes horizontales qui se composent de trois cases chacune. Comme le souligne Peeters, « la disposition des cases dans la planche, à force de se répéter, tend à devenir transparente »³⁶⁴. De la même façon, l'ellipse de la figure 3, quasi inaperçue, convient parfaitement à ce genre de coupure du temps mort entre deux moments – avant l'appel téléphonique et après l'appel –, non parce que rien ne s'est passé pendant ce temps, mais parce que ce qui s'est passé, soit la scène où le personnage fait son appel téléphonique, n'est pas nécessaire pour le récit.

Une des conséquences ingénieuses de cette mise en page conventionnelle est sa modification, car dans un tel quadrillage régulier, tout changement, aussi petit qu'il soit, ressort et attire l'attention. Il peut passer par la taille des interstices entre les vignettes, et certains auteurs l'utilisent pour signifier des repères chronologiques. Cette gouttière peut, par exemple, « [correspondre] à une saute temporelle importante entre le drame de l'incendie et le temps venu des enquêtes »³⁶⁵, comme en témoigne la large colonne blanche entre les cases verticales et longilignes de l'exemple ci-dessous (fig. 4), qu'ont relevée Philippe Sohet et Yves Lacroix. Bien entendu, ces occurrences sont à examiner cas par cas, puisque tout écart dans la largeur des gouttières ne s'acquiesce pas forcément d'une fonction elliptique. Quant à la gouttière horizontale, on trouve chez Jean-Yves Delitte des planches où des barres horizontales plus épaisses signifient des changements d'unités narrativesⁱⁱ (fig. 5)ⁱⁱⁱ.

ⁱ Pour une catégorisation des types de mise en page, on consultera avec profit la proposition de Benoît Peeters dans *Case, planche, récit, comment lire une bande dessinée*. Paris-Tournai, Casterman, 1991, p. 32-44.

ⁱⁱ Au début de sa carrière. On ne trouve plus cette technique dans la récente série qu'il signe seul, *Neptune*, vols. 1 – 3 (Glénat, 2003-2004).

ⁱⁱⁱ L'ellipse dans la gouttière horizontale de cet exemple correspond aussi à des sauts dans l'espace. Nous verrons cette contingence plus loin dans la partie « Espace fragmentaire », troisième cas d'ellipse mécanique.

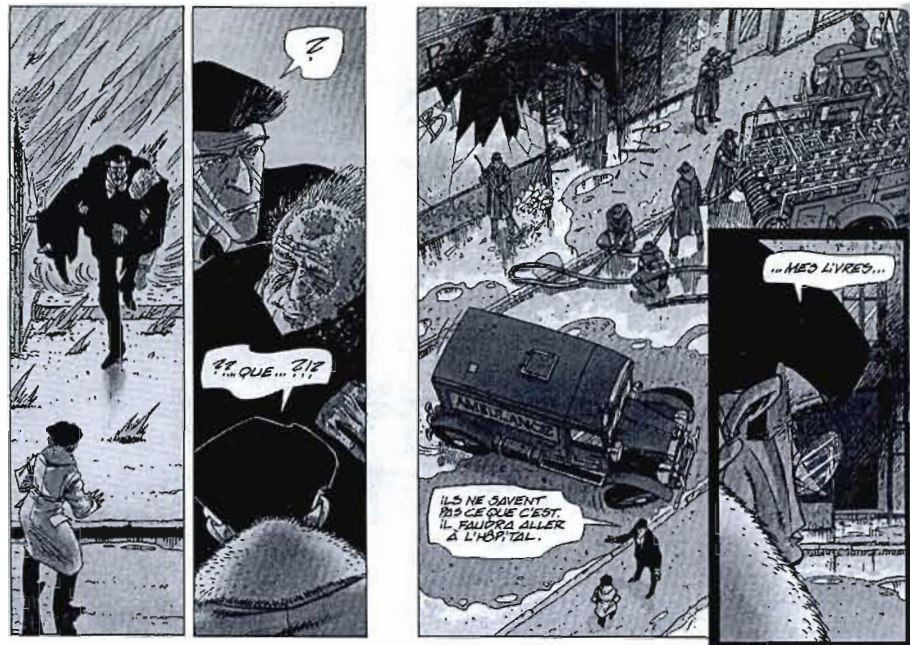


Figure 4 : Andreas, *L'objet* 10:5-6³⁶⁶

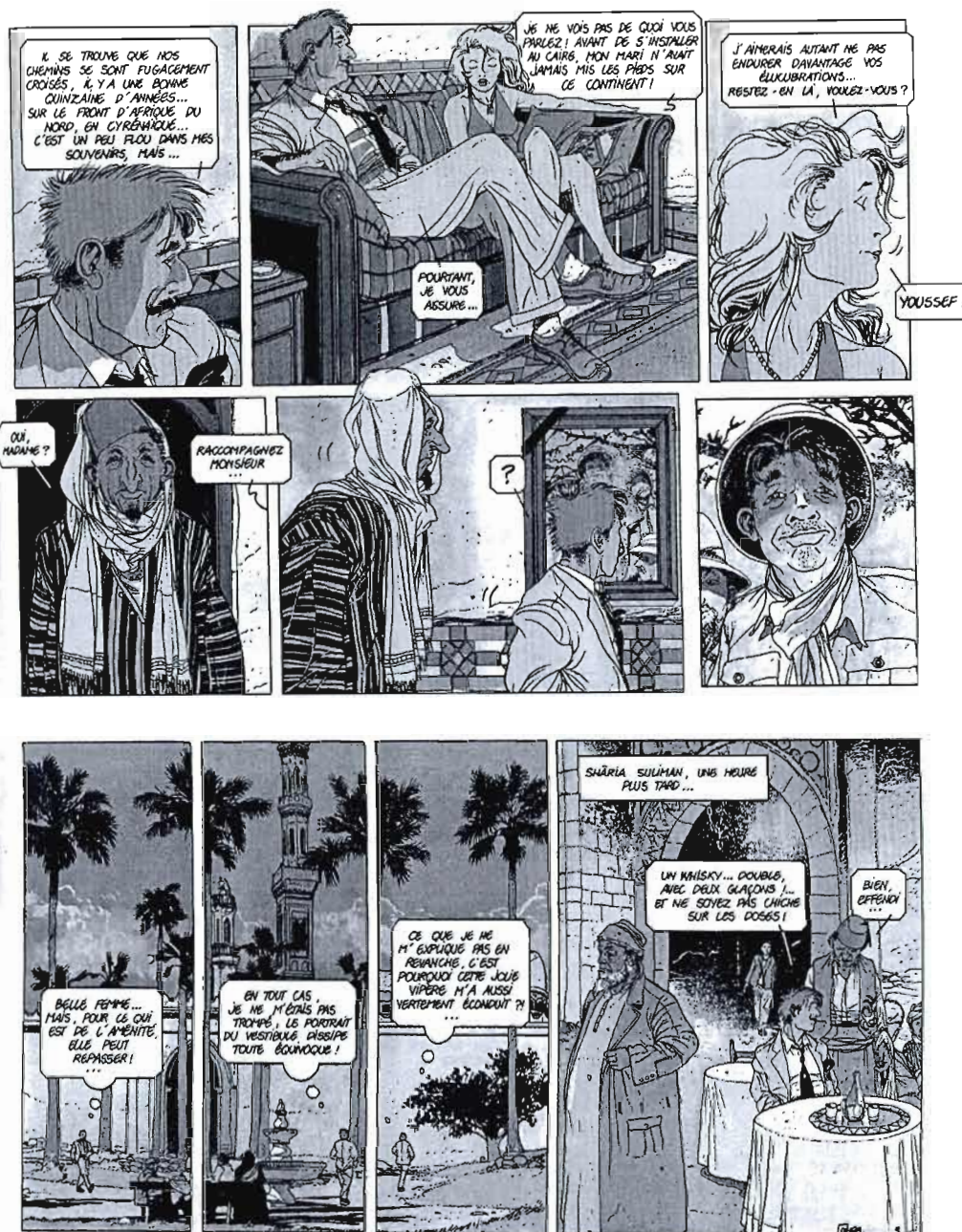


Figure 5 : Richelle & Delitte, *Sur les rives du Lac Karoun* pl. 9³⁶⁷

Par ailleurs, le passage du temps est non seulement signifié par le cloisonnement étanche des vignettes, mais aussi par un autre procédé narratif, celui où « un cadre [accueille] un ou plusieurs autre(s) cadre(s) en son sein »³⁶⁸. L'exemple ci-dessous (fig. 6), montre comment

« la durée blanche du temps inter-iconique renvoie à ces moments qui ne comptent pas, mais dans l'épaisseur desquels pourtant les faits et les gestes interfèrent pour aboutir aux actes et aux résultats »³⁶⁹. Entre l'alerte du matelot, « Un homme à la mer! », et la mise à l'eau du canot pour le sauver, il y a une ellipse temporelle habilement cachée dans la grande vignette de fond, faisant suite au troisième insert qui lui est superposé. Le sens de la lecture suit la ligne oblique du regard du matelot, du coin supérieur gauche au coin inférieur droit, qui mène au bateau et ensuite au canot pour s'arrêter enfin au noyé qui appelle au secours. Les trois éléments successifs et contigus (regard, bateau, canot) dans une seule vignette construisent avec économie une suite logique temporelle de cause et conséquence.

Une autre façon de signifier le passage du temps se fait par le moyen du cycle des saisons. Chez Chris Ware (fig. 7), c'est parfois une succession d'images d'arbres qui représente des changements saisonniers. Les pauses descriptives (la représentation des saisons dans le dessin) sont intercalées d'ellipses temporelles (élision de l'itératif « et puis... »), et la somme du narré et du non-narré revient au récitatif « Plusieurs années plus tard... ».

De la même façon, on trouve souvent dans les mangaⁱ des symboles métaphoriques (cercles concentriques de l'aubier d'un arbre, rouet), métonymiques (soleil levant, soleil couchant), ou synecdochiques de l'espèce pour le genre (les fleurs printanières des cerisiers remplacées dans la vignette suivante par des feuilles rouges de l'automne³⁷⁰). Les subtilités suggestives des manga peuvent paraître contradictoires, mais comme toute convention, ces codes deviennent transparents une fois acceptés et assimilés.

ⁱ Le nombre du nom « manga » en français n'est pas officialisé; pour le moment, il est d'usage de le considérer comme invariable en raison de l'absence de marqueurs grammaticaux en japonais.



Figure 6 : Bourgeon, *Les passagers du vent*, Tome 1 pl. 1³⁷¹

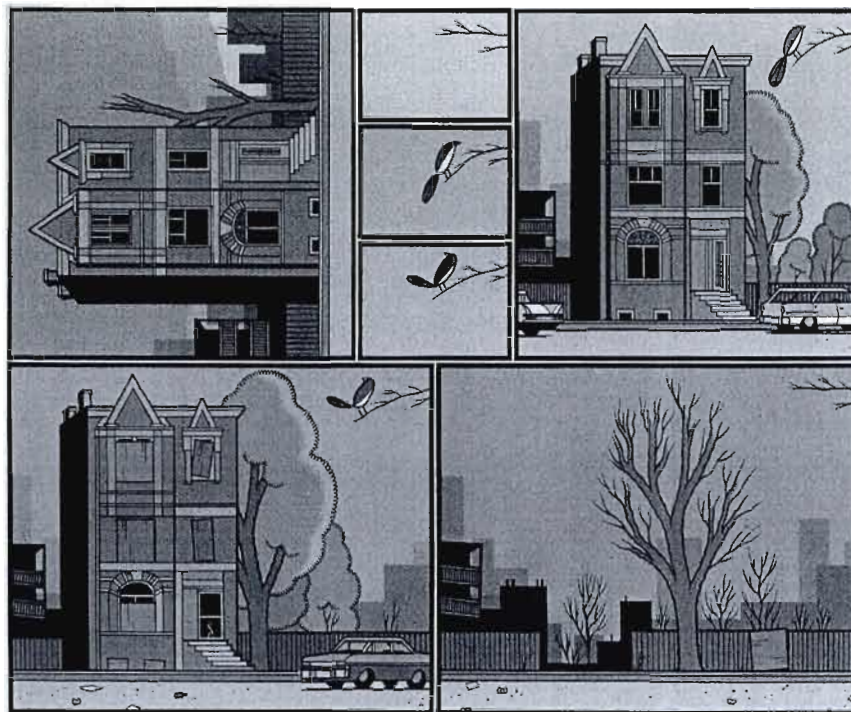


Figure 7 : Ware, *Jimmy Corrigan*³⁷²

Enfin, dans cette dimension temporelle, si « les espaces blancs qui séparent les cases [...] permettent toutes les formes de vitesse du récit »³⁷³, la durée éliée elle-même varie. Rappelons-nous que si l'indication se fait explicite, l'ellipse est dite déterminée (selon Genette) ou mesurable (selon Burch). Ces caractéristiques sont notamment mises en œuvre dans les bandes dessinées d'aventure traditionnelles que représentent de manière exemplaire les *Aventures de Tintin* d'Hergé, où l'on raconte une histoire de façon linéaire. Un relevé des indications d'ellipses temporelles dans *Les bijoux de la Castafiore*³⁷⁴, comme suit :

- 3:5 « Et quelques minutes plus tard »
- 14:14 « Et cette nuit-là »
- 15:13 « Le lendemain matin ... »
- 20:1 « **Le lendemain matin** »
- 26:1 « **Trois jours ont passé** ... »
- 30:4 « Quelques verres plus tard ... »
- 26:5 « Et le lendemain après-midi ... »
- 34:10 « Et quelques minutes plus tard ... »
- 37:9 « Et quelques minutes plus tard ... »

- 41:3 « **Une semaine a passé ...** »
 43:10 « Les jours passent »
 45:5 « Et une demi-heure plus tard ... »
 48:1 « Deux jours ont passé ... »
 48:8 « Et le soir même ... »
 50:8 « Le lendemain matin ... »
 53:11 « Et au crépuscule ... »
 57:7 « Trois semaines ont passé ... »
 58:10 « Et une heure plus tard ... »
 61:5 « Et quelques instants plus tard ... »
 61:12 « Le lendemain ... »

démontre que dans ce compte rendu méticuleux des moments des journées, les durées elliptiques se prolongent quand l'album progresse à un rythme plus rapide : on passe de « Le lendemain matin » (20:1) à « Trois jours ont passé » (26:1) à « Une semaine a passé » (41:3). Fozza et coll. confèrent à ces récitatifs la fonction de relais au sens barthésien, qui « prend en charge les éléments de narration absents de l'image »³⁷⁵. Il est néanmoins tout à fait possible de représenter ce procédé soit graphiquement, par le truchement d'une éphéméride, par exemple (fig. 8), soit textuellement par une aposiopèse, dont les points de suspension sont utilisés à la place d'une ellipse temporelle indéterminée, comme semble l'indiquer la case 5 de la figure 9. Il faudrait enfin préciser que les récitatifs textuels ou graphiques renvoient aux éléments manquants du récit plus que de l'image, car ce n'est pas seulement l'image mais toute une partie du récit, en texte et en image, qui est supprimée.

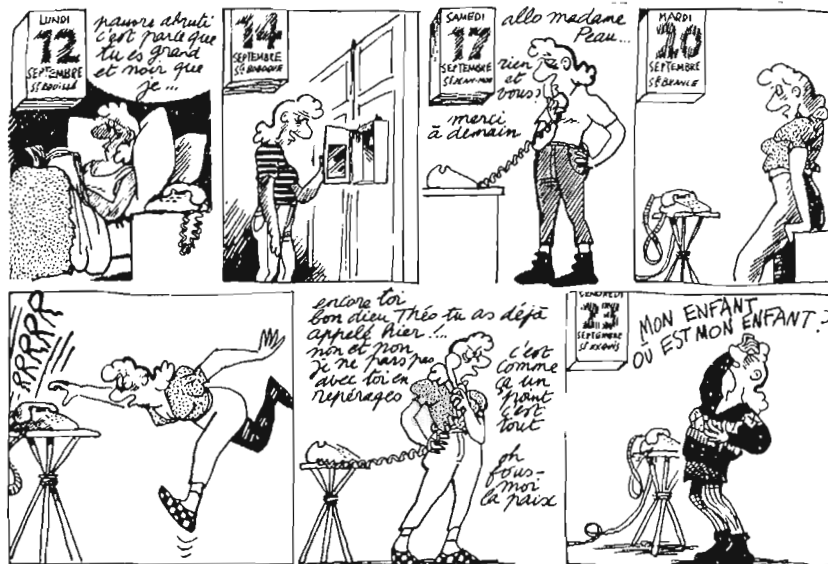


Figure 8 : Bretécher, *Le destin de Monique* 18:5-11



Figure 9 : Foerster & Andreas, *Styx* 21:4-5³⁷⁶

Dans tous les exemples cités, les événements hors texte et hors champ sont évidemment superfétatoires au récit. Cette première catégorie des ellipses mécaniques de durée le plus souvent indiquée et déterminée est d'un grand usage en bande dessinée en raison de leur valeur économique ainsi que de leur transparence interprétative. On trouve, cependant, dans la bande dessinée contemporaine, une autre façon de signaler le passage du temps, celui où des traits de dessin sont voilés alors qu'ils sont présents dans les cases avoisinantes.

Un exemple des plus poignants se trouve dans l'œuvre phare de la maison d'édition Fréon, *Gloria Lopez* de Thierry Van Hasselt³⁷⁷. Cet album qui œuvre à l'intérieur d'une démarche révolutionnaire contribue de façon remarquable à une nouvelle écriture de la bande dessinée contemporaine et ne cesse d'étonner avec ses riches possibilités d'interprétation. Créées selon une technique inusitéeⁱ, des cases entières sont estompées jusqu'à laisser quelques traces à peine perceptibles sur la trame. Prenons un exemple parmi beaucoup d'autres : quand le médecin légiste qui ouvre et trépane le cadavre de Gloria meurt à son tour (en fait, on le devine, puisque rien n'est clair et défini dans la diégèse), l'image de sa maison, imprimée par-dessus sa propre image, est reproduite trois fois en des traits de plus en plus pâles (Fig. 10). Ce procédé, appelé le fondu-enchaîné au cinéma, consiste en « la substitution d'un plan à un autre par surimpression momentanée d'une image qui apparaît sur la précédente qui s'évanouit »³⁷⁸. Les deux images superposées dans l'exemple cité finissent par devenir une silhouette voilée, comme si le souvenir de sa maison le quittait au fur et à mesure que s'affaiblissent sa conscience et le souffle de la vie. Selon Martin, le fondu-enchaîné

a toujours, sauf à de rares exceptions, la mission de signifier un écoulement du temps en faisant se remplacer graduellement deux aspects temporellement différents (dans le sens de l'avenir ou du passé selon le contexte) d'un même personnage ou d'un même objet (cette **ellipse temporelle**ⁱⁱ peut éventuellement s'accompagner d'un changement de lieu, mais l'accent est toujours mis sur l'écoulement du temps.)³⁷⁹

ⁱ Il s'agit du monotype qui consiste à étaler de l'encre de gravure sur une plaque de plexiglas et ensuite à faire dissoudre l'encre avec du White Spirit pour créer des images floues. Voir Pierre Polomé, « Entretien avec Thierry Van Hasselt », [En ligne]. <http://www.fremok.org/entretiens/glorihasselt.html> (Page consultée le 20 mai 2006).

ⁱⁱ C'est moi qui souligne.



Figure 10 : Van Hasselt, *Gloria Lopez* p. 165-166

Dans cet exemple-ci, ce n'est pas le couple présent-passé qui est mis en évidence, et l'ellipse temporelle créée par la superposition n'a pas grande valeur narrative. De plus, il est fort possible que l'auteur n'ait pas l'intention d'y signaler l'écoulement du temps. Cette ellipse temporelle est plutôt inhérente au mécanisme d'écriture d'un procédé tout autre, celui de l'hiatus d'image objective/image subjective (focalisation zéro pour l'image du médecin vs focalisation interne fixe pour l'image de la maison telle que le personnage la voit dans son esprit). En sus du fil narratif, l'*ekphrasis* que doit effectuer le lecteur averti peut l'amener à questionner l'effet de l'exercice : est-ce pour indiquer l'« immense et compliqué palimpseste de la mémoire [...] avec toutes ses couches superposées de sentiments défunts, mystérieusement embaumés dans ce que nous appelons l'oubli »³⁸⁰, comme le décrit jadis Baudelaire, une mémoire qui échappe au lecteur de façon irrécupérable puisque ce dernier n'y a pas d'accès ?

Encore plus économique, il est usuel de partir du principe d'une relation synecdochique pour montrer une seule image stationnaire qui décrit soit le début soit la fin de l'acte pour

signifier l'incident dans sa totalité. Cette image peut postuler une temporalité antérieure, postérieure ou deux temporalités³⁸¹. Dans les termes du Groupe μ , le référent de l'icône peut être soit le résultat du processus (vase brisé par terre, par exemple), soit l'amorce du processus (élan qui post suppose le plongeon), soit un instant intermédiaire du processus (vol présupposant l'envol et postsupposant l'atterrissage)³⁸². Bien entendu, ces images ne peuvent être qualifiées d'ellipses; seulement, on ne peut ignorer le rôle discret de l'ellipse qui fait fonctionner le glissement de sens dans ces synecdoques.

Toujours est-il qu'avant de considérer le deuxième type d'ellipse mécanique, il n'est pas inutile de s'attarder sur le rôle particulier de l'ellipse temporelle dans le rythme du récitⁱ. Le résultat recherché dépendra de la façon dont la vitesse d'une action est représentée, comme, par exemple, la confrontation « des motifs qui n'existent pas dans la même temporalité »³⁸³, résultant en une ellipse temporelle à l'intérieur même d'une case (fig. 11) ou d'une case-planche (fig. 12). Dans ces exemples, l'ellipse temporelle est créée par la coexistence d'une image figée dans le temps et d'un texte (fragments de dialogue en l'occurrence) appartenant à des temps successifs. L'effet du passage de temps est par ailleurs secondé par des lignes qui suggèrent du mouvement et des perspectives tridimensionnelles dans le dessin. Se trouvant à la frontière poreuse entre le graphisme pur et la narration, ce genre d'ellipse peut devenir plus fort et plus expressif, n'apportant pas encore une modification narrative, mais quand même un effet particulier dans le mouvement narratif.

ⁱ Je remercie Edmond Baudoin qui, dans une entrevue privée que l'auteur m'accordée en 2003, a attiré mon attention sur cet aspect.

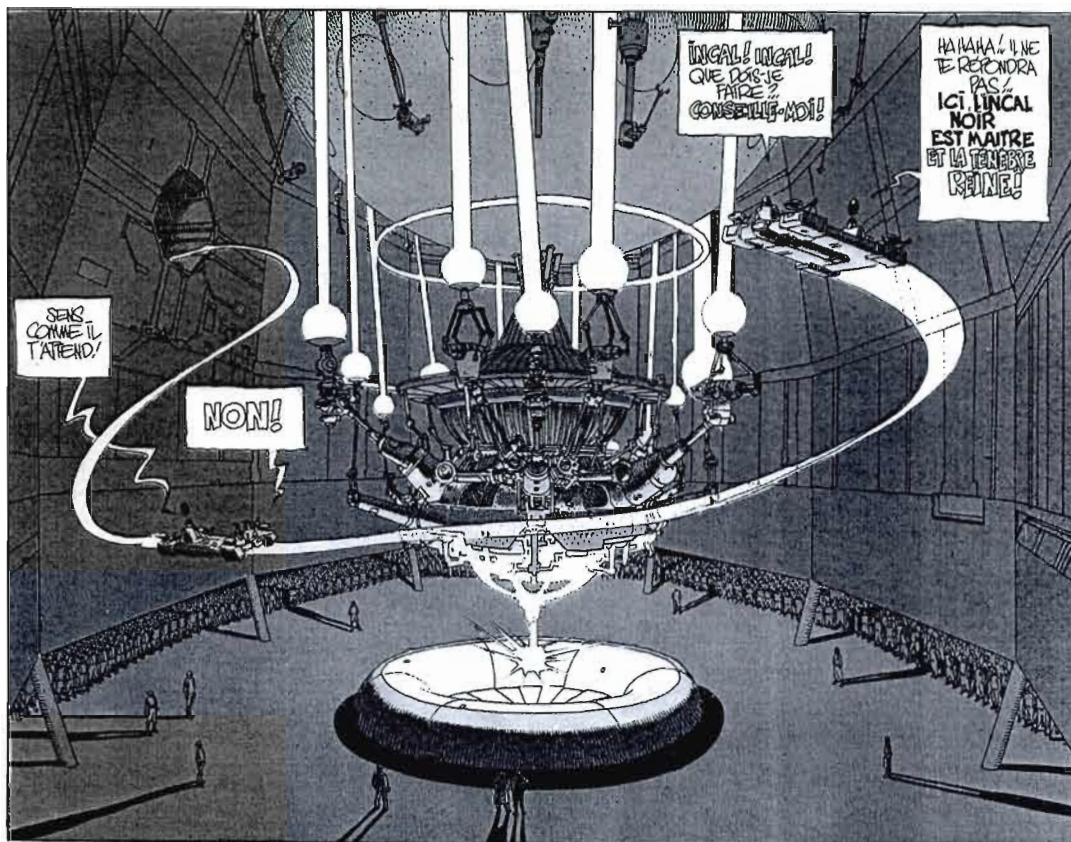


Figure 11 : Moebius, *L'Incal noir* 35:1³⁸⁴

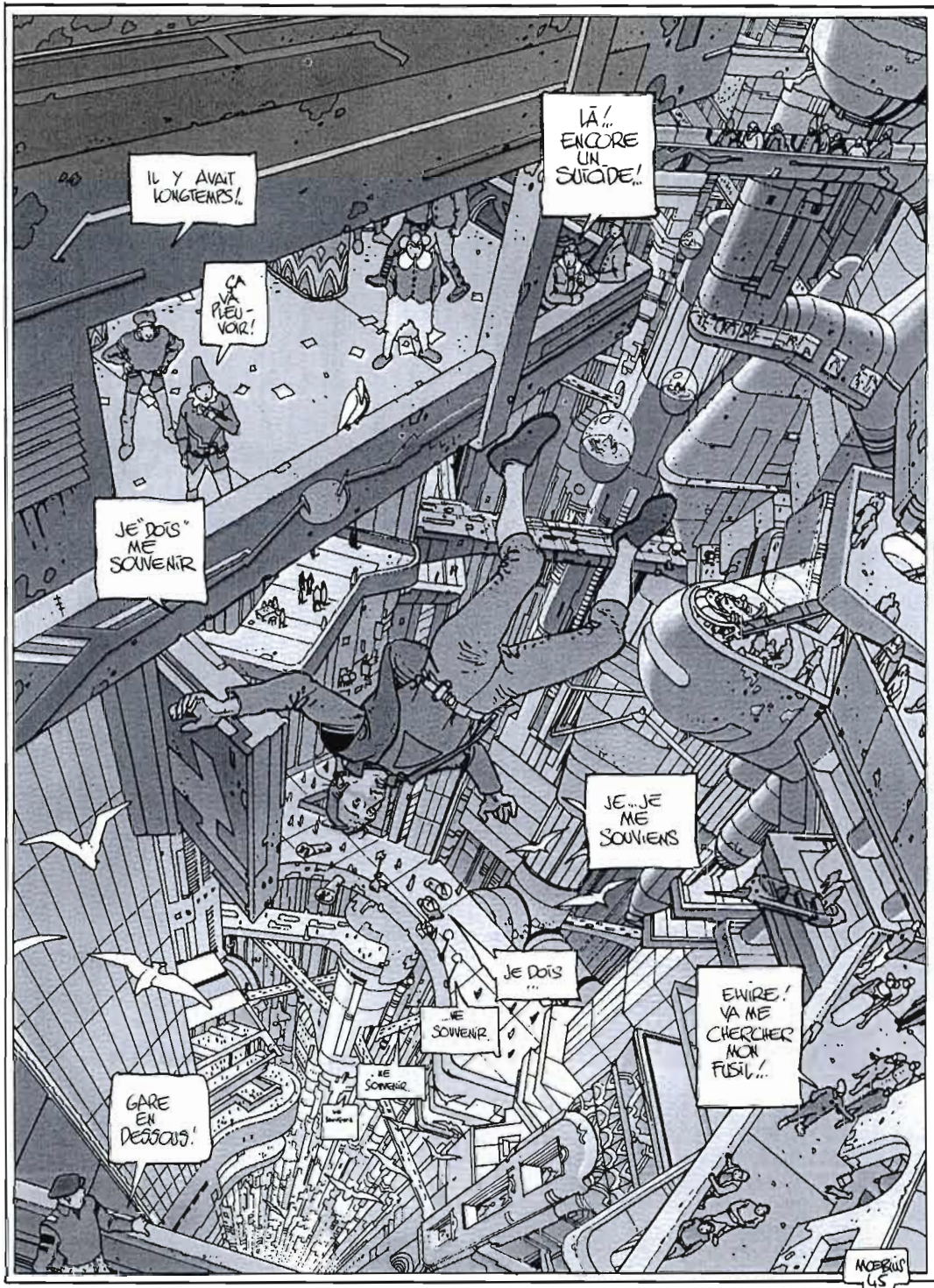


Figure 12 : Moebius, *La cinquième essence II* pl. 45

5.2 L'espace fragmentaire

L'espace fragmentaire est l'œuvre de l'ellipse spatiale qui désigne en bande dessinée, à mon sens, l'absence des éléments graphiques qui devraient figurer dans une représentation visuelle de la réalitéⁱ. Ce genre d'ellipse participe de l'élimination des constructions répétitives sur le plan de l'expression (voir tabl. 5). Cela n'est pas propre à la bande dessinée, puisque l'on trouve dans d'autres formes narratives telles que les nouvelles où l'espace est raccourci quand « les repérages spatiaux sont [...] réduits à un ou deux éléments de décor qui dessinent un espace fragmentaire »³⁸⁵, de remarquer Besnault. En bande dessinée, à la différence des dessins animés qui explicitent tous les mouvements et actions³⁸⁶, importants ou non, on supprimera non seulement les moments où ce qui se passe n'a aucun impact sur la diégèse mais aussi la répétition des environnements physiques qui se répètent à chaque case³⁸⁷.

L'omission, s'opérant toujours sur le plan grammatical de l'écriture en bande dessinée dans un but d'allègement, est certes non narrative mais néanmoins pertinente dans les médias visuels en général et en l'occurrence dans celui des bandes dessinées, même chez les auteurs du réalisme mimétique qui sont connus pour leur souci des détails (on pense entre autres à Hergé, à Tardi³⁸⁸ ou à Chantal Montellier³⁸⁹). On trouve en effet à chaque page d'un album des exemples d'absence de décor en arrière-plan alors qu'il est représenté en entier dans les cases antérieures et/ou reconstitué dans celles qui suivent. Dans l'exemple suivant (fig. 13), la cabane en bois est bien visible avec ses murs de lattes horizontales. Or, dans la planche subséquente (fig. 14), les lattes ne sont montrées que de façon sporadique. Équivalentes de l'ellipse linguistique, comme dans l'exemple donné par Fontanier :

*Savez-vous quelque chose de nouveau ? — Non. Que savez-vous de nouveau ? — Rien. Ces deux réponses négatives, non et rien, reviennent l'une et l'autre à celle-ci : Je ne sais rien de nouveau : elles sont donc elliptiques, très elliptiques même, et l'on voit assez où est l'ellipse.*³⁹⁰

et comparables aux ellipses des temps morts, ces ellipses ayant pour but d'alléger le récit ne devraient pas influencer sur le rythme de l'action.

ⁱ Je remercie Jan Baetens qui, dans une correspondance privée avec moi-même le 24 avril 2003, est le premier à attirer mon attention sur cet aspect.



Figure 13 : Hergé, Oreille cassée 25:13-15³⁹¹



Figure 14 : Hergé, Oreille cassée pl. 26

Si l'exemple ci-dessus appartient au plan de l'expression et illustre des ellipses de constructions répétitives et, par conséquent, ne fait pas partie de la typologie (voir Tableau 5), certaines occurrences méritent d'y être incluses. C'est notamment le cas de l'espace escamoté, qui est utilisé le plus fréquemment dans les plans où l'attention est centrée sur l'expression verbale ou graphique du personnage (cf. fig. 15, case 13).



Figure 15 : Hergé, *Tintin au Tibet* 9:12-14

L'arrière-plan complètement effacé dans les dernières illustrations relève de l'ellipse pour éviter des répétitions inutiles. Or, quand l'espace n'est pas entièrement éclipsé, c'est-à-dire un dessin qui ne révèle qu'une partie de son sujet, s'agit-il de la même ellipse visuelle ? Il est opportun de se pencher sur ce cas particulier dont l'explication à première vue semble répéter les paragraphes précédents. Selon les théoriciens Fozza, Garat et Parfait, la reprise sélective d'éléments visuels est plutôt un cas de citation métonymique³⁹²ⁱ. Pour Saouter, ce

ⁱ Selon les auteurs de la *Petite fabrique de l'image*, ce qui est non cité d'une case à l'autre demeurant en état elliptique, le lecteur doit s'appuyer sur les éléments métonymiques de l'espace et des personnages contenus dans chaque unité pour combler les lacunes. Cependant, je suis d'avis que cette conception de la métonymie n'est valable qu'à l'intérieur d'une définition métonymique qui embrasse la synecdoque, car si les éléments repris ont été sélectionnés à partir d'une autre image plus complète, il s'agit plutôt d'une relation synecdochique. Ce méfait est dû, comme cela a été signalé dans la partie I, à la similitude à plusieurs égards entre la synecdoque de la partie pour le tout et la métonymie.

sont par contre des synecdoques particularisantesⁱ, « [utilisées] pour faire l'économie de l'espace et pour éviter la répétition d'action »³⁹³.

Le grand potentiel de raccourci narratif dont l'ellipse disposeⁱⁱ fait d'elle un outil commun dans la bande dessinée, notamment dans des récits humoristes d'une planche-vignette autonome qui exprime une complète diégèse en peu de mots et de traits. Dans l'exemple suivant (Fig. 16), à part la synecdoque graphique de la partie pour le tout (dans les quelques traits pour représenter des hommes et des objets), on trouve également la synecdoque textuelle de l'individu pour l'espèce (de l'ouvrier portugais dans la première vignette à sa nationalité et, par extension, son pays, le Portugal, dans la dernière vignette). La synecdoque partage ainsi le même but que l'ellipse mécaniqueⁱⁱⁱ qu'elle emploie pour construire le glissement sémantique, et il est fort possible que cette relation symbiotique entre les deux figures contribue grandement à leur méprise de l'une pour l'autre, que l'on se méfierait de confondre.

ⁱ La synecdoque particularisante, « chargée de référer à l'objet entier » (Meyer, *loc. cit.*, p. 95), est souvent considérée comme le fondement même du graphisme de la bande dessinée puisque celui-ci se bâtit sur des espaces discontinus et fragmentés pour raconter un continu. Par ailleurs, ce genre de synecdoques visuelles, n'apportant pas de nouvelles données au récit, est par définition non figural. Puisqu'il n'y a pas de transfert de sens et que les parties non montrées une fois récupérées n'apportent aucun nouvel élément au récit, force est d'accepter le paradoxe d'une synecdoque visuelle non figurale, comme le suggère Meyer : « si l'on admet [...] qu'une figure est "une transgression à la norme" [...], on devra convenir que la plupart des représentations synecdochiques [...] ne constituent pas des figures, dans la mesure où elles correspondent à des matrices intégrées dans le code iconique (représentation d'un personnage par son visage ou par son buste...) ». Voir Bernard Meyer, « Synecdoques visuelles », *Protée*, vol. 24, no 1, printemps 1996, p. 97.

ⁱⁱ Il est à noter cependant que toute synecdoque visuelle n'a pas la valeur économique de l'élagage graphique, telle la synecdoque du pluriel pour le singulier, par exemple. Meyer évoque les cas de « la duplication de l'objet [qui] indique conventionnellement la vision de l'homme ivre, et la multiplication d'images imbriquées du même personnage [qui] sera chargée de signifier son déplacement rapide » (Meyer, *loc. cit.*, p. 96), dont *Le secret de la Licorne* d'Hergé fournit de beaux exemples (23:1-3 et 25:5).

ⁱⁱⁱ Assez anodines et évidentes dans l'exemple cité (Figure 16), les informations retenues dans ces ellipses n'apportent aucune contribution événementielle au récit.

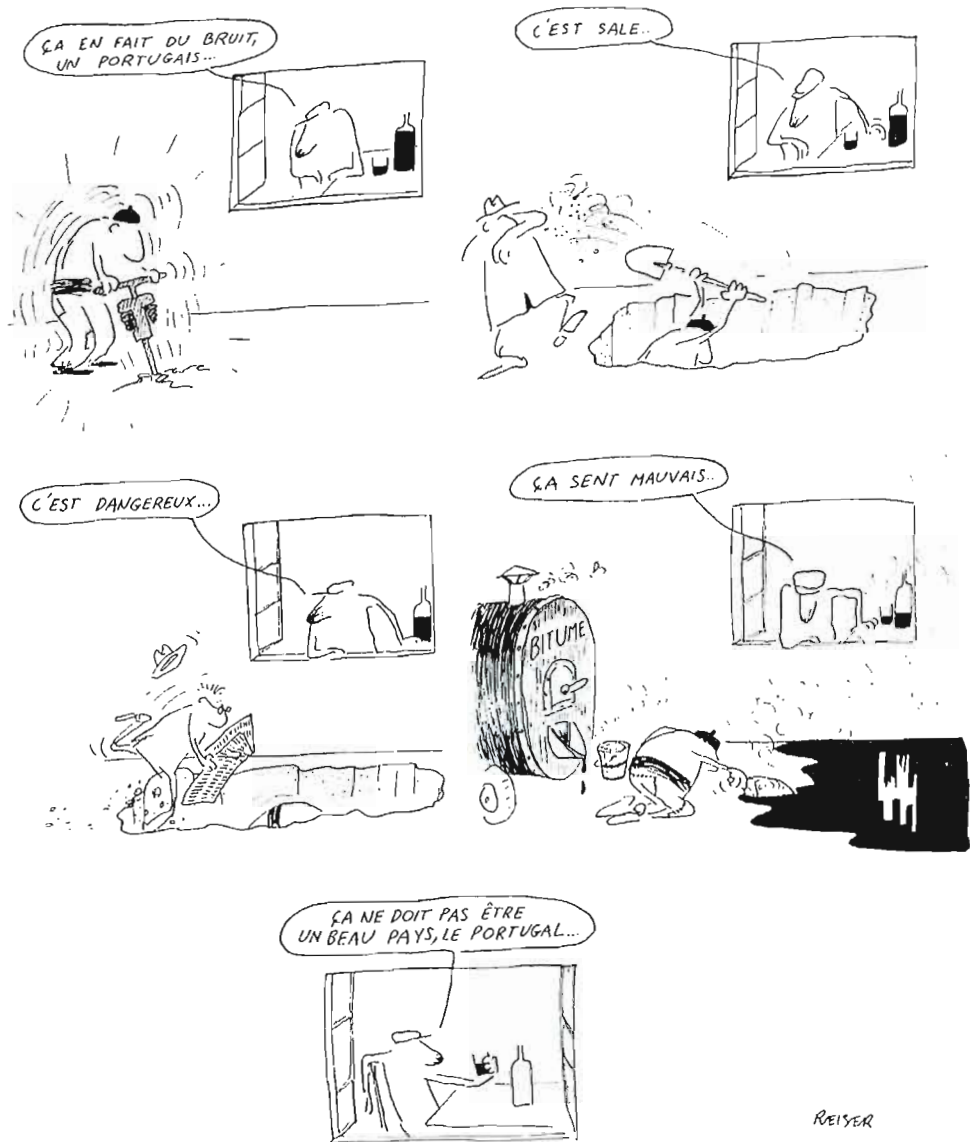


Figure 16 : Reiser, « Le Portugal », *Mon papa*, p. 18³⁹⁴

5.3 Les ellipses spatio-temporelles

L'importance de l'interstice est signalée dès les premiers jours des études sur la bande dessinée. Au colloque de Cerisy en 1988, Antonio Altarriba présente deux sortes de syntaxe, celle interne à la case et celle entre les cases³⁹⁵. Il développe ensuite des critères de formes et de fonctions dans la première et des critères d'articulations dans la seconde³⁹⁶. À l'intérieur des articulations syntaxiques entre les cases, des critères temporels dont relève l'ellipse sont créés par la succession des cases juxtaposées linéairement. Comme le sait tout un chacun, la temporalité en bande dessinée se signale très souvent par la successivité des images fixes décrivant différents espaces³⁹⁷, qui donne lieu à une continuité spatiale virtuelle³⁹⁸. Le cas classique de deux images, la première montrant un personnage sur la première marche d'un escalier et la suivante sur le palier d'un étage, est souvent cité pour démontrer que le lecteur reconstitue le segment temporel manquant grâce au rapport spatial entre ces images³⁹⁹. Ainsi est créée l'ellipse par contiguïtéⁱ. Cet étroit lien entre l'espace et le temps est bien évident dans le cas très commun de l'ellipse temporelle qui produit en même temps une ellipse de l'espace. Autrement dit, « la gestion du temps détermine celle de l'espace : une ellipse entraîne presque nécessairement une modification du représenté »⁴⁰⁰. Les sauts spatio-temporels sont par conséquent à la base d'un récit continu mais représenté de manière fragmentée. Par ailleurs, les espaces intermédiaires omis entre deux espaces montrés sont la correspondance exacte de leur acolyte, soit la suppression des temps morts entre deux moments significatifs au récit. On se gardera cependant de confondre le saut spatial occasionné par une omission du temps mort avec l'ellipse spatiale proprement dite.

Tout en assurant la continuité temporelle, les lieux ainsi modifiés se trouvent soit à proximité (intérieur vs extérieur d'une demeure, cf. fig. 17), soit éloignés l'un de l'autre (fig. 18), mais ces changements se réalisent de plusieurs façons selon les propriétés de l'indication spatiale :

ⁱ Ainsi nommée par Kolp, *op. cit.*, p. 84.



Figure 17 : Sfar, *Le peuple est un Golem* 60:1-2⁴⁰¹

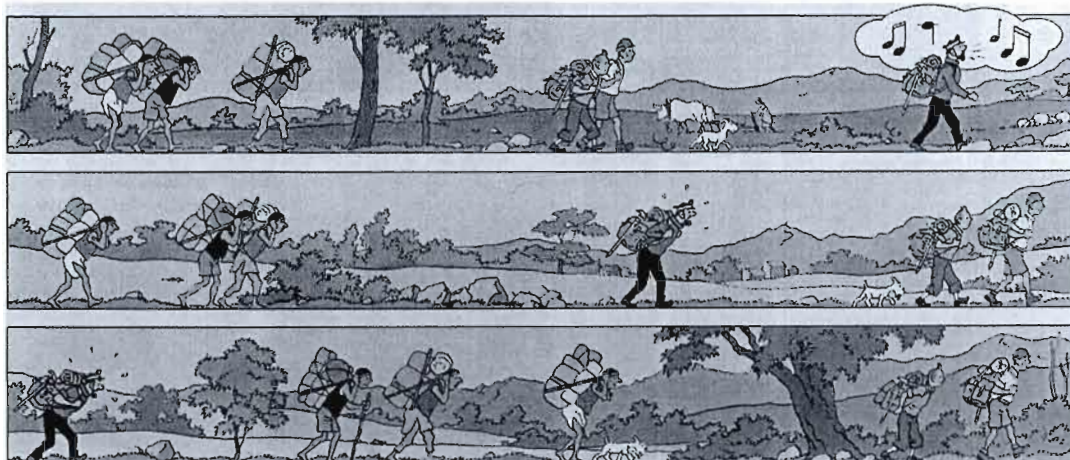


Figure 18 : Hergé, *Tintin au Tibet* 15:7-8-9

- Le plus souvent, le saut spatial suit le cours diégétique et les lieux sont facilement repérables (fig. 18). L'exemple cité démontre l'ingénieuse utilisation des vignettes-bandes superposées, issues d'une mise en page unique à la bande dessinée, qui passe sans coutures à travers les changements inter-bandes de lieux et de temps.
- Les lieux sont ostensiblement indiqués parce qu'ils font partie du récit. Bien qu'il soit logiquement impossible de couvrir la distance entre ces deux lieux historiques de

New Delhi le temps de dire une phrase, l'exemple de la figure 19 fait un usage hautement économique de l'ellipse, permettant une très courte pause dans la lecture – deux vignettes – tout en contribuant à créer une impression de réalisme des lieux.

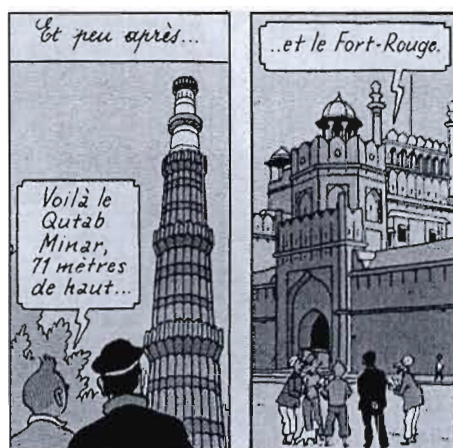


Figure 19 : Hergé, *Tintin au Tibet* 7:3-4

- Il arrive que le changement de lieux, sans être annoncé, soit distinctement souligné en raison de son importance dans le déroulement de la diégèse. Dans l'exemple ci-dessous (fig. 20), un avion vole au-dessus du Yukon, son pilote reçoit l'ordre de se diriger vers l'île de Kodiak en Alaska (17:1). À la case 17:3, on a de toute vraisemblance traversé un grand espace puisque l'aviateur s'apprête à recevoir l'ordre de la base de Kodiak.



Figure 20 : Weinberg, *Le mur du silence* 17:1-3⁴⁰²

- Par le truchement des mêmes enjambements textuels et changements de prises de vue que celui dans la figure 20, l'ellipse spatio-temporelle du passage d'une séquence à l'autre peut se faire discrètement par un enchaîné, sorte de court-circuit où « la réplique d'une case [poursuit] le dialogue avec la bulle de la case précédente alors que le cadre a changé »⁴⁰³. Dans ce genre d'enjambement,

il revient [...] à l'image d'établir un pont entre deux séquences, de telle façon que cette image peut sembler dépendre aussi bien de l'espace de la première que de la seconde, jusqu'à ce qu'un nouvel élément : parole, mouvement d'appareil, ou élargissement du cadre, etc., vient dissiper toute incertitude quant à son appartenance »⁴⁰⁴.

L'exemple ci-dessous (fig. 21) est un cas classique analogue au fondu enchaîné sonore au cinéma. Le personnage éponyme s'allonge sur un lit dans une chambre d'hôtel (8:1-4). Atteint d'amnésie quant à son identité, le héros songe et réfléchit, essayant d'y trouver un remède. La vignette 2 le montre étendu de tout son long. Les images synecdochiques dans les vignettes 3 et 4 présentent le même personnage dans la même position allongée. Seulement, à la quatrième vignette, le ballon venant d'un hors-champ à droite appartient résolument à la séquence suivante (8:5-6), soit celle du cabinet de médecinⁱ. Ce genre d'enchaîné sonore pourrait devenir une métalepse figurale, d'expliquer Genette⁴⁰⁵, mais dans le cas de l'ellipse spatio-temporelle comme dans l'exemple cité, il n'y a pas de transformation de sens pour justifier le statut de figure. En revanche, nous la retrouverons comme figure plus tard, dans le chapitre des ellipses proprement narratives.

- L'enjambement peut aussi se faire graphiquement plutôt que textuellement, comme dans l'exemple classique de *Watchmen* (fig. 22) qu'a relevé Manuel Kolp. Comme le souligne ce dernier, Alan Moore et Dave Gibbons structurent à l'étape du montage analytique deux façons distinctes de ponctuer le récit par l'ellipseⁱⁱ, soit celle qui « [aère] les ellipses

ⁱ Voir aussi d'autres exemples de répliques appartenant à un temps et lieu autre que l'énoncé premier dans *Astérix aux Jeux Olympiques* de Goscinny et Uderzo, p. 9, ou *Objet* d'Andreas, pl. 43.

ⁱⁱ « Moore et Gibbons se fondent sur la technique d'ouverture et fermeture en volet pour ponctuer l'ellipse spatiale d'une téléportation sur Mars », Kolp, *op.cit.*, p. 81.

spatiotemporelles » par le moyen des « appoggiatures de temps ou de lieu » et celle qui découpe les cases pour indiquer « graphiquement les voyages dans le temps »⁴⁰⁶. Les auteurs ont tiré le meilleur parti de la page recto verso pour y intégrer le saut spatio-temporel.

- La façon de signaler une ellipse spatio-temporelle par une case noire comme dans la figure 22 est une pratique assez courante chez des auteurs contemporains comme l'Américain Frank Miller (fig. 23) ou le Français Christophe Blain⁴⁰⁷ (fig. 24). Au lieu de juxtaposer deux vignettes et laisser l'ellipse au soin de l'espace interstitiel, une case noire met en évidence le fait que quelque chose, textuel ou graphique, est éliminé. L'explicité avec laquelle la case noire marque le changement d'espace et le saut temporel affaiblit sa fonction elliptique sur le plan structural.



Figure 21 : Vance et Van Hamme, XIII. Le dossier Jason Fly 8:1-6⁴⁰⁸



Figure 22 : Moore et Gibbons, *Watchmen*, ch. IX, 1:4-5 & 2:1-2 (pages recto verso)



Figure 23 : Miller et Mazzucchelli, *Batman. Année 1*, 18:1-3⁴⁰⁹



Figure 24 : Blain, *Les glaces* 9:1-8⁴¹⁰

Ces deux derniers exemples montrent également que le changement spatio-temporel est parfois accompagné d'un changement de sujets et d'actions. Ainsi, dans la figure 25, entre les cases 10 et 11, 11 et 12, 12 et 13, 13 et 14, l'éლისion mécanique se trouve presque à chaque interstice, entraînant des changements rapides et rapprochés de sujet, de lieu et d'action. Ces nombreuses sautes dans le temps et dans l'espace peuvent conduire à une méprise d'ordre ellipsomaniaque, c'est-à-dire de voir des ellipses dans chaque gouttière. Or, l'exemple cité montre des changements clairs et nets qui visent spécifiquement des moments clés afin de narrer en peu de cases une histoire complète. Ce procédé est employé surtout dans la bande dessinée d'humour d'une longueur prédéterminée d'une planche ou deux, qui exige avant tout un rythme narratif serré. Par opposition aux pauses plus statiques où la narration s'avance par le dialogue, le récitatif ou le dessin, l'efficacité économique de ce genre de changement spatio-temporel multiple fait de lui une des pierres angulaires du médium.



Figure 25 : Wolinski, *Mon corps est à elle*, « Sylvie a un ami », cases 10-15⁴¹¹

Au terme de l'investigation des ellipses mécaniques, on soulignera que si celles-ci s'inscrivent dans la logique linéaire de la structure phrastique, cela revient presque à dire que sa place se situe dans la plupart des cas entre deux cases, comme on a vu dans les exemples cités, à part quelques exceptions qui devraient confirmer la règle. C'est le niveau elliptique le plus primaire et le plus simple. Cependant, même sur ce plan d'expression, l'ellipse saura s'enrichir au moyen des figures rhétoriques tels les tropes dont l'usage fréquent est indicatif de leur place prépondérante et présage d'autres fonctions proprement figurales que nous verrons promptement dans la prochaine catégorie.

CHAPITRE VI

ÉCONOMIE NARRATIVE

Depuis près d'un demi-siècle, le médium de la bande dessinée ne cesse de se développer, et la décennie actuelle témoigne de la naissance d'une nouvelle génération d'auteurs dont les œuvres démontrent un épanouissement certain, non seulement dans les thèmes traités mais aussi dans les expressions de son écriture. Cette maturité se reflète clairement dans une utilisation de plus en plus abstraite de l'ellipse. En effet, au-delà des ellipses mécaniques qui constituent la base de l'expression de bande dessinée, omniprésentes dans les albums destinés aux enfants, les auteurs délaissent le divertissement facile pour privilégier une littérature émergente, enrichie de figures de style et qui donne plus d'importance à ce qui n'est pas exprimé dans le texte ou dans le dessin. Agissant au compte du récit, ce procédé aborde la deuxième grande classe des ellipses narratives figurales qui se divise approximativementⁱ, comme je l'ai proposé au dernier chapitre, en trois paliers croissants en opacité sémantique.

6.1 L'explicité des ellipses narratives

6.1.1 Suppression de donnée narrative par une ellipse mécanique

Nous avons vu dans le chapitre précédent que l'ellipse mécanique narrative raccourcit en supprimant le temps mort et l'espace inutile. Le même artifice peut aller un pas plus loin pour supprimer un élément narratif essentiel au récit, résultant en une coupure de temps et d'espace importants puisque ces derniers font partie intégrante de la donnée en ellipse. La

ⁱ Rappelons encore une fois que toute division de ce genre ne peut être qu'artificielle pour servir un discours analytique; en réalité, la graduation est inévitablement beaucoup plus continue.

seule différence entre cette sorte d'ellipse narrative et l'ellipse mécanique réside donc dans la valeur diégétique de l'élément manqué. Dans l'exemple suivant (fig. 26), l'ellipse se produit entre deux cases (31:11-12), mais pas n'importe lesquelles. Il s'agit de deux cases qui appartiennent à deux bandes (ou *strips*, en termes professionnels) différentes, soit la troisième et la quatrième de la planche. Selon Groensteen, « le "blanc" entre l'ultime case d'un strip et la première du strip situé dessous [...] est un intervalle supérieur à un blanc simple séparant deux cases contiguës. [...] il inscrit une scansion plus appuyée »⁴¹². En effet, ce blanc interstitiel, dans lequel a lieu la réponse bien entendu négative de Tintin, annonce un changement net non seulement de lieux mais aussi d'atmosphère, d'une éloquence diplomatique à un mécontentement sourd et menaçant.

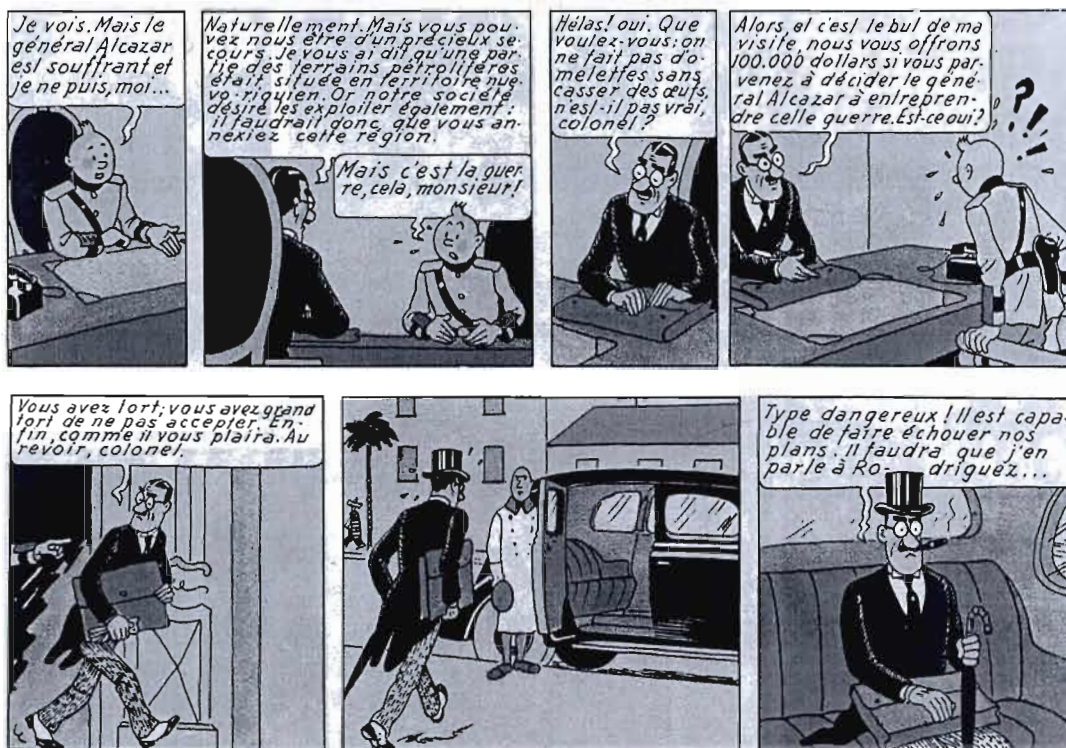


Figure 26 : Hergé, *L'oreille cassée* 31:8-14

L'ellipse dans l'exemple ci-dessus est la plus courante parce qu'elle se produit à l'espace interstitiel entre deux cases, comme dans le cas des ellipses mécaniques. Or il peut arriver que les informations nécessaires à la compréhension de l'ellipse s'étalent sur plusieurs cases, voire planches. Dans l'exemple suivant (fig. 27), Tintin est capturé par deux malfaiteurs. Ligoté et menacé d'un pistolet à la tempe, il est à une seconde d'être exécuté. La situation est grave sans aucune possibilité pour Tintin de s'en sortir. Dehors, il pleut à torrents, le ciel noir est zébré d'éclairs. À la planche 27, la suite des cases 1-5 nous montre cinq espaces différents :

Case 1: Un truand presse un pistolet sur la tempe de Tintin.

Case 2: Dehors, c'est la nuit; il pleut. La foudre tombe sur la maison.

Case 3: Dans cette case noire, il n'y a qu'une boule d'un jaune éclatant.

Case 4: Deux hommes dont les vêtements sont en lambeaux constatent avec grande surprise qu'à l'endroit où était assis Tintin il ne reste que le tabouret et, sur le plancher, les cordes qui servaient à le ligoter.

Case 5 : Tintin se retrouve à plat ventre sur le chemin devant la maison de ses ravisseurs, apparemment contusionné et étourdi. On aperçoit au loin une fenêtre cassée, fait confirmé dans la case suivante.

À première vue, la case 3 ne semble pas participer au récit, à moins d'être la prolongation de l'éclair dans la vignette précédente, signifiant la forte lumière et la détonation assourdie de la décharge électrique. De plus près, elle est plus que cela, puisqu'elle remplace un événementⁱ qui se produit dans cet espace, le temps d'un éclair. On peut considérer ce cas comme une ellipse purement narrative où coexiste de façon circonstancielle une ellipse temporelle. En effet, ayant mis Tintin dans une situation apparemment sans issue, Hergé n'a pas pu trouver mieux que de faire frapper Tintin par un éclair providentiel qui le projette hors de la maison, le mettant hors de danger de façon invraisemblableⁱⁱ. Toute l'action de la foudre qui frappe Tintin et qui le propulse ensuite loin

ⁱ Contrairement aux métalepses non figurales que nous avons vues (voir fig. 21), je ne pense pas que l'on peut parler de métalepse ici, car il n'y a pas de récit parallèle, la boule appartenant au même niveau narratif que le reste de la planche.

ⁱⁱ Ce subterfuge n'est pas inusité. En 1937, Alex Raymond utilisa le même moyen pour tirer le héros, l'éponyme Flash Gordon, et sa bien-aimée des lianes vivantes qui sont en train de les dévorer

de son lieu de détention n'est ni montrée dans le dessin ni mentionnée dans le texte; elle est tout simplement résumée en une boule jaune de la même couleur que les éclairs des cases antérieures (fig. 28, 26:4 et 26:9; fig. 27, 27:2)ⁱ. La rétention mnémonique de ces éclairsⁱⁱ est requise pour interpréter correctement l'ellipse temporelle entre 27:2 et 27:4. Les indices sont ainsi mis en place pour que le lecteur, aussi jeune qu'il soit, puisse arriver à reconstituer les scènes manquantes.



Figure 27 : Hergé, *L'oreille cassée* 27:1-7

(Voir Alex Raymond, « Les coups du destin! », *Flash Gordon. Le peuple de la mer*, dir. Claude Moliterni, Genève, Slatkine B.D., 1980).

ⁱ Notons que la boule de feu n'est pas un symbole arbitraire puisqu'elle est devenue, par usage, le code graphique qui exprime l'action de la foudre.

ⁱⁱ Voir aussi la notion de tressage que propose Groensteen dans *Système de la bande dessinée*, *op.cit.*



Figure 28 : Hergé, *L'oreille cassée* 26:4-11

« Il arrive [...] que le créateur ne fasse pas autant confiance à la culture de son public [...], il introduira dans sa continuité toutes références nécessaires à une compréhension sans équivoque plutôt que de les laisser en ellipse »⁴¹³, de remarquer Durand. Cette pratique est communément répandue en narratologie, dont la bande dessinée, indépendamment des styles et des genres. Elle peut être tout simplement textuelle, comme dans l'exemple suivant, « elle s'était échappée » (fig. 29), pour expliciter la fuite elliptique et pour expliquer la scène où l'héroïne est ramenée par ses ravisseurs et projetée devant leur chef. L'analepse textuelle est préparée par le dessin dans la case précédente, où l'on voit **revenir** le groupe de personnages (26:8), puisqu'ils marchent dans le sens contraire de la lecture (c'est-à-dire du coin supérieur droit au coin inférieur gauche)ⁱ. De plus, la contiguïté des deux vignettes (26:8

ⁱ Encore une fois, toujours selon la convention en bande dessinée, la direction du mouvement vers l'avant est établie en accord avec la direction de la lecture phrastique en Occident, c'est-à-dire de gauche à droite et de haut en bas.

et 9) rend négligeable la portée, c'est-à-dire la distance temporelle entre le moment de l'histoire et l'analepse⁴¹⁴, ainsi que l'amplitude⁴¹⁵, soit la durée couverte par l'analepse. Une faible anachronie telle que celle-ci convient bien aux bandes dessinées destinées aux enfants.



Figure 29 : Aidans, *Étalon noir* 26:7-9⁴¹⁶



Figure 30 : Vink, *La montagne qui bouge* 16:1-3

Il va sans dire que dans le cas contraire la portée devient plus importante quand les distances, narrative du récit et physique des pages d'un album, sont plus grandes, comme dans l'exemple tiré de *La montagne qui bouge*⁴¹⁷ de Vink (fig. 30). À la page 16, un tavernier et sa servante sont à la recherche de l'héroïne disparue. La troisième case montre l'homme derrière la servante, tenant une corde dans sa main (16:3).

À la page 35, c'est-à-dire dix-neuf pages plus loin, la signification du premier plan de la corde devient claire grâce à la conversation entre le tavernier et un complice :

Capitaine Li : [...] Dis donc! Où est ta servante Xu ? (35:8)

Le tavernier : Savez-vous que Xu a toujours peur qu'un jour le juge la choisisse ? Ce dernier temps, la pauvre rechignait à faire son travail. Elle voulait s'en aller après le passage du juge. Elle connaissait trop de choses. J'ai dû la tuer. (35:8-9)

D'un coup, l'aveu en confidence explicite le rôle de la corde qui demeurait jusque-là elliptique. Encore plus loin (42:6-8), on apprend que le juge « aime manger de la chair tendre de jeunes femmes » que le tavernier-cuisinier lui-même se charge de ravir et d'en faire des plats « spécialisation maison » pour le magistrat anthropophage. Lapidaires et plus directes qu'une allusion, les deux analepses informent après coup le lecteur du meurtre par strangulation de la jeune servante et de la façon dont son corps est disposé. La portée des

événements elliptiques est assez considérable, puisque le lecteur se rend compte du crime organisé seulement au dénouement de l'histoire.

Dans la direction temporelle opposée à l'analepse se trouve la prolepse, mouvement vers le futur que certains nomment anticipation ou flash-forward, termes que rejette Genette pour les raisons mentionnées dans le cas des analepses. Les prolepses peuvent être textuelles, comme dans l'exemple suivant tiré de *L'arche de Babylone* de Vandersteen⁴¹⁸ (fig. 31). À la quatrième bande de la première planche de l'album, deux personnages sont à la pêche. Tout à coup, à leur plus grande surprise, une arche surgit dans le ciel. À la case 8, un des deux personnages s'exclame : « Il faut leur raconter ça ! » Or il n'y a pas eu de mention jusque-là d'autres personnes. Étant à l'incipit de l'aventure, l'anaphorique « leur » réfère aux personnages encore inconnus du lecteurⁱ, ce qui apporte un effet de surprise de très courte durée, le temps de passer à la bande suivante où la lacune sera comblée aussitôt, et où le lecteur peut voir ce à qui « leur » réfère, soit la famille de ces personnages (4:9). Il est à noter que l'ellipse spatio-temporelle entre les deux bandes, en entraînant un changement d'action et d'acteurs, permet à la prolepse de s'actualiser.

ⁱ À moins que celui-ci soit un familier de la série et peut déduire de qui il s'agit.

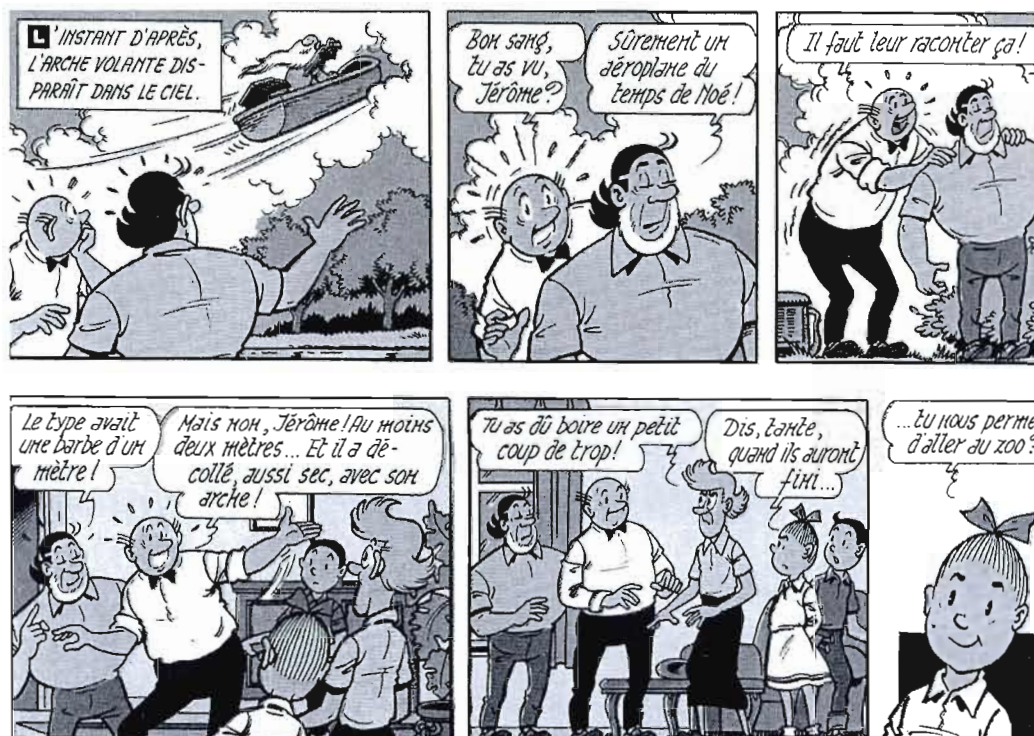


Figure 31 : Vandersteen, *L'arche de Babylone* 1:6-11

Le raccourci linguistique s'avère la forme proleptique la plus utilisée en bande dessinée, puisqu'il n'est pas facile de narrer au futur dans un médium visuel qui se conjugue au temps présent. Par contre, la prolepse dans les bandes dessinées pour adultes réclame souvent l'attention soutenue du lecteur, car l'anachronie peut transformer le récit en dédale narratif complexe, notamment dans le cas des récits écrits à la première personne, car, comme le remarque Genette, ce dernier

se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle⁴¹⁹.

Le roman graphique *À quoi tu penses ?*⁴²⁰ est un de ceux-là. D'entrée de jeu, la planche liminaire (fig. 33) contient des anachronies textuelles étourdissantes. Tout d'abord, le récit commence avec la remémoration de deux événements de plus en plus loin dans le passé : le

narrateur – qui ne peut être que déjà mort – évoque sa propre mort dans un futur indéterminé (1:4 : « Je suis mort plus loin, plus tard, et pour d'autres raisons ») et ensuite un événement antérieur qui aurait pu causer sa mort (1:1, 5, 7 : « Je suis pas encore mort. Pas cette fois-là... [...] Tout le monde meurt... mais pas moi. Pas cette fois-là... »). Toute explication concernant « cette fois-là » demeure cependant elliptique. S'ouvre ensuite une analepse d'une portée et d'une ampleur colossale (planches 2-82) qui raconte les événements suivant « cette fois-là ». Ce n'est qu'à la toute fin du roman, après la fermeture de l'énorme parenthèse, que le lecteur apprend les circonstances de « cette fois-là » : une tentative de vol à main armée du narrateur dans un bureau de tabac se voit déjouée par un buraliste nettement mieux armé (fig. 34). Par rapport à la narration autofictive, les deux événements évoqués à la planche liminaire se situent sur le plan analeptique, mais par rapport au récit premier qu'est l'histoire du ménage à trois, ils constituent des prolepses temporelles accompagnées d'ellipses.

Par souci d'exhaustivité, on inclura dans les prolepses narratives deux sortes d'annonce, soit la page couverture qui annonce l'histoire imminente et l'ultime vignette qui présage une suite du récit dans un futur album. Dans les cas des albums à des fins commerciales ou destinés aux enfants, on est plus proche du sommaire que de la prolepse pour des raisons de facilité lectorale. À la quatrième de couverture de *Péma Ling*⁴²¹, par exemple, on lit :

Elle sera chef de bande, guerrière redoutable et redoutée. Elle deviendra « la lionne des neiges ». Mais pour l'heure, profondément traumatisée par l'assassinat de son père, Péma Ling va grandir avec la vengeance chevillée au cœur...

Dans un but semblable, la prolepse de l'ultime vignette se réalise par un texte sommaire, du genre : « “Je serai une guerrière!”... et c'est ce qu'elle sera » (fig. 35). Par contre, on remarque que dans des œuvres visant un lectorat adulte, l'annonce des pages couvertures ne résume pas. En effleurant une toute petite partie textuelle ou visuelle du récit, elle ne fait qu'aguicher l'imaginaire du lecteur sur ce qui n'y est pas dit ou montré (fig. 36).



Figure 32 : McCay, *Little Nemo in Slumberland*, 31 décembre 1905ⁱ

ⁱ À des fins de clarté, le texte pertinent est reproduit comme suit : « *All he must do to become a young man of twenty-five is "touch the year number of nineteen hundred and twenty-five". Nemo was thoroughly delighted with all until he was asked to touch the year number 1948, when he balked a trifle, but when Father Time brought him back to himself again, he was quite reconciled. Father Time then explained that he must step out a minute and cautioned Nemo to be a good boy until he returned. Nemo is a good boy but a curious little fellow as well. So when he found himself in this odd place alone, he did just as we might have done probably, gratified his curiosity. His knowledge of arithmetic being limited, we surmise, is what caused his undoing. Principally, at any rate, he was undone completely; his efforts to scream loudly, with a feeble voice, were pitiable, but his Mama heard him and so she said, most of the neighbourhood also.* »

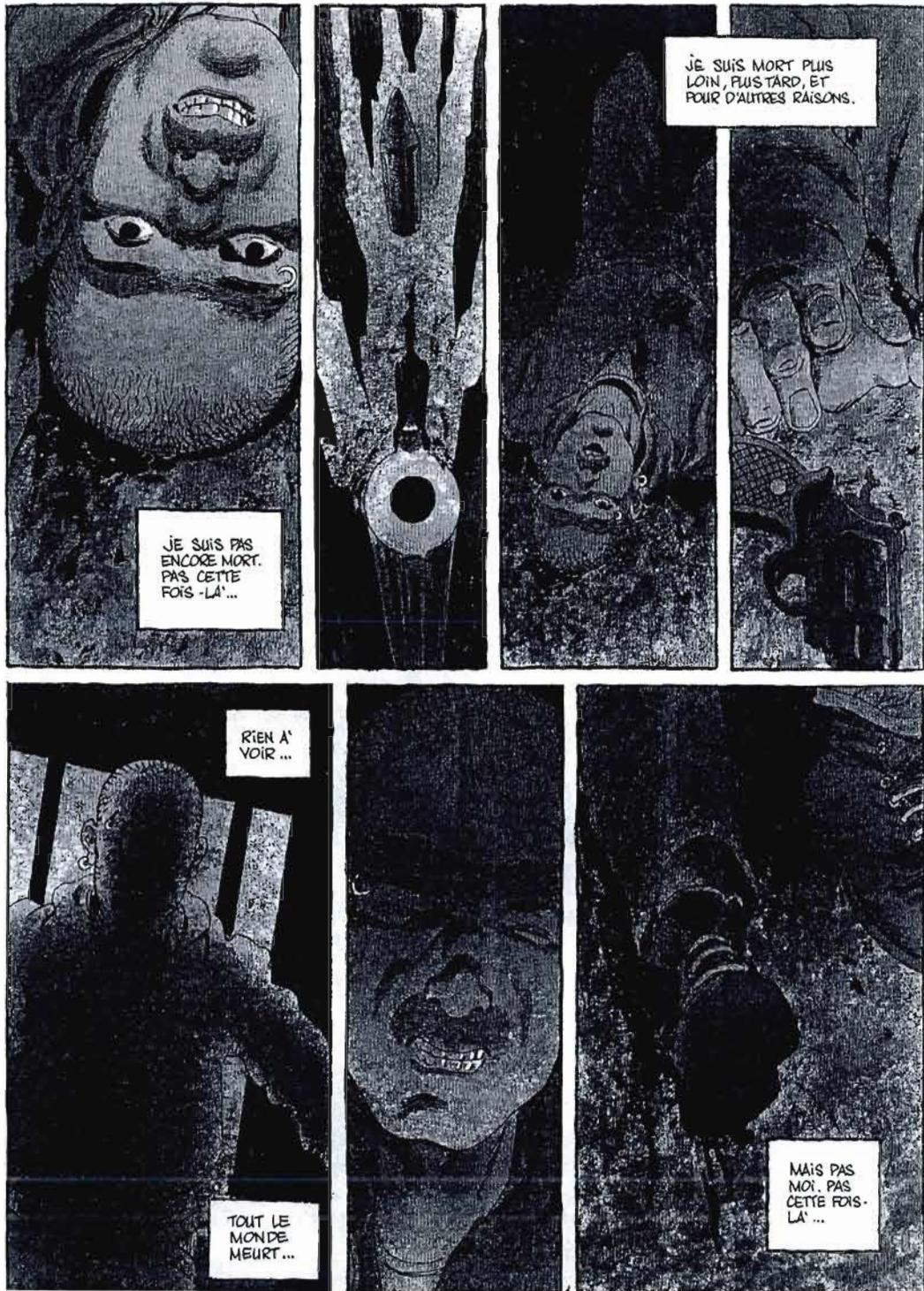


Figure 33 : Moynet, *À quoi tu penses ?* planche liminaire



Figure 34 : Moynot, *À quoi tu penses ?* planche clausulaire



Figure 35 : Bess, *Péma Ling* 46:9



Figure 36 : Moynot, *À quoi tu penses ?* premier plat

6.1.2 *Suppression narrative sans recourir à l'ellipse mécanique*

6.1.2.1 *Paralipse narrative*

Comme il a été mentionné, il existe une catégorie d'ellipses purement diégétiques, soit la paralipse narrative, aussi nommée ellipse latérale selon la terminologie genettienne ou ellipse factuelle selon Bayard. De toutes les catégories, la paralipse narrative est peut-être la figure qui représente le mieux une suppression de donnée diégétique qui n'est pas accompagnée par une ellipse mécanique, le plus souvent temporelle.

Les paralipses peuvent être très évidentes, comme dans l'exemple suivant (fig. 37), qui montre une scène d'interrogatoire que « le Colonel » fait subir à XIII. Première vignette : un acolyte du Colonel rode derrière XIII, l'air menaçant. Deuxième vignette : le Colonel exprime son mécontentement devant ce qu'il aperçoit comme une effronterie de XIII. On « entend » également un « Paf » onomatopéique. Troisième vignette : XIII essuie un filet de sang au coin de sa bouche. À l'instar du montage cinématographique où deux actions simultanées sont montrées en alternanceⁱ, on saisit la signification de l'onomatopée que l'on vient de lire : XIII s'est fait gifler dans la deuxième case. La troisième vignette représente le résultat d'une action non montrée, évoquée seulement par le sonⁱⁱ. Ce qui est « laissé de côté », paralipse donc, est étayé par le principe de métalepse pour ne présenter que la conséquence. Pour qu'il n'y ait pas d'équivoque, l'interprétation de la cause est confirmée par un deuxième « Paf » de la case 4, réduisant ainsi la portée temporelle du processus de récupération de l'événement omis. Le lecteur reconstitue avec aisance les actions qui ont eu lieu hors champ dans la case 2. Faible et secondaire au récit, l'action supprimée est reléguée à

ⁱ Voir paragraphe 1.1.3.

ⁱⁱ En cinématographie, Durand réfère à ce procédé comme une « économie de l'image grâce au son » (Durand, *op. cit.*, p. 129) ou une « ellipse de l'image », par opposition à une « ellipse du son » (*idem.*, p. 241).

l'espace elliptique que Verstraten qualifie de virtuel en cinématographieⁱ. Ce geste permet d'éviter des longueurs ennuyantes et le raccourci conséquent resserre le rythme narratifⁱⁱ.



Figure 37 : Vance et Van Hamme, XIII. *Le jour du soleil noir*, 37:1-4⁴²²

La paralipse fait usage également de l'ellipse de toute une scène. Dans les deux bandes-vignettes superposées ci-dessous (fig. 38), Gustav, le personnage à gauche dans la bande-vignette 40:3, dirige une arme sur Brindavoine. Survient Olga Vogelgesang dans la bande-vignette 40:4, qui tire plus vite que Gustav et l'abat. Les actions se passent à un rythme rapide et sans temps mort. Or, on remarque deux détonations venant de l'arme, témoignées par la double onomatopée « Bang Bang » (40:4). La vignette subséquente (40:5) montre non seulement Gustav gisant, mais aussi Klotz, son maître, ensanglanté. De toute évidence, celui-ci a été atteint lui aussi par un coup de feu d'Olga. De deux faits, seule l'élimination de Gustav nous a été contée tandis que le dessin d'Olga de tuer Klotz par la même occasion n'est narré ni avant ni après l'acte. Comme le souligne Durand, « faire l'ellipse en alternant deux ou plusieurs actions simultanées implique que lorsqu'une est montrée, l'autre, ou les

ⁱ Voir ch. III.

ⁱⁱ Le cas antithétique, c'est-à-dire des durées non indiquées, indéfinies et indéterminées, appartient à un registre tout à fait autre que celui du temps mort.

autres, sont en ellipse »⁴²³. Se cachant habilement dans le deuxième « Bang », cette paralyse semble naître dans l'interstice infiniment petit représenté par une ligne entre 40:3 et 40:4 et non pas par un espace blanc comme c'est le cas du reste de la planche. La découverte ultérieure du lecteur du sens du deuxième « Bang » est ménagée avec un effet de surprise.



Figure 38 : Tardi, *Adieu Brindavoine* 40:3-6

Primée pour sa capacité narrative hautement économique et efficace, la paralipse sert aussi de tremplin à un certain humour construit sur l'inattendu, comme le signale Hergé par un exemple dans *Le lotus bleu* (fig. 39). « Sous prétexte de pudeur, Hergé nous prépare une surprise »⁴²⁴ par une ellipse de censure, tout en emmenant le lecteur sur une fausse piste : « Pourvu, tout de même, qu'ils ne le démolissent pas trop » porte à croire que Tintin s'est fait brutaliser par la police coloniale de Shanghai. Hergé mène avec doigté le leurre qui se maintient pendant un long moment, le temps que l'hôpital reçoive un appel téléphonique, envoie une ambulance sur place et que celle-ci revienne à l'hôpital. La force de cette paralipse est d'autant plus grande quand elle est suivie d'une métalepse, figure qui montre la conséquence pour la cause : ce sont les trois grands policiers robustes (11:7) et non pas le menu reporter (11:6) qui iront à l'hôpitalⁱ. Ces deux figures démontrent le grand soin avec lequel l'auteur prépare l'agréable surprise à la chute, quand le lecteur constate que le résultat est le contraire de ce à quoi il s'attendait. On se préservera de rapprocher ce cas d'un autre apparemment semblable, celui de la figure 55 qui relève d'une ellipse graphique de faible valeur narrative, car la récupération de l'élément supprimé, soit une scène de bataille, n'apporterait aucune nouvelle donnée diégétique. À plus forte raison, la vignette subséquente (fig. 55, 20:4) est une métalepse visuelle qui en montre le terme.

Enfin, le dernier cas paraliptique à souligner consiste à faire entendre une paralipse tout en omettant les liens qui la connectent au récit premier. Il s'agit de ce que j'appellerai ellipse sur paralipse. *Pleine Lune* de Chabouté⁴²⁵ raconte les 24 heures tumultueuses d'Édouard Tolweck, employé à la Sécurité sociale française. Xénophobe et haineux envers sa clientèle immigrée, il refuse de servir un vieux Noir. S'ensuivent une soirée, une nuit et un lendemain matin où il se fait rouer de coups dans diverses circonstances saugrenues par toutes sortes de gens aussi bizarres les uns que les autres. Ses multiples mésaventures s'accumulent dans un

ⁱ Encore une fois, Tintin réussit à sortir d'une impasse sans explication plausible. Cette ellipse paraliptique récurrente dans plusieurs *Aventures de Tintin* fonctionne dans la mesure où le lecteur accepte le mythe d'un Tintin invincible et fait confiance absolue à sa capacité intellectuelle et organisationnelle infailible qui le conduit immanquablement à d'habiles subterfuges. En particulier, dans *Le crabe aux pinces d'or*, Hergé fait usage d'une longue paralipse qui dure deux planches et demie (pl. 16-18), où Tintin réussit à ligoter un matelot et un radiographiste, dérobe un grand canot et emmène le capitaine Haddock avec lui sans que le lecteur ne voie aucune des manœuvres.

récit linéaire volumineux de 114 planches. Le récit est cependant ponctué de temps à autre, sans qu'aucun lien graphique ou textuel ne soit posé, par l'image d'un immeuble vraisemblablement HLM (fig. 40).

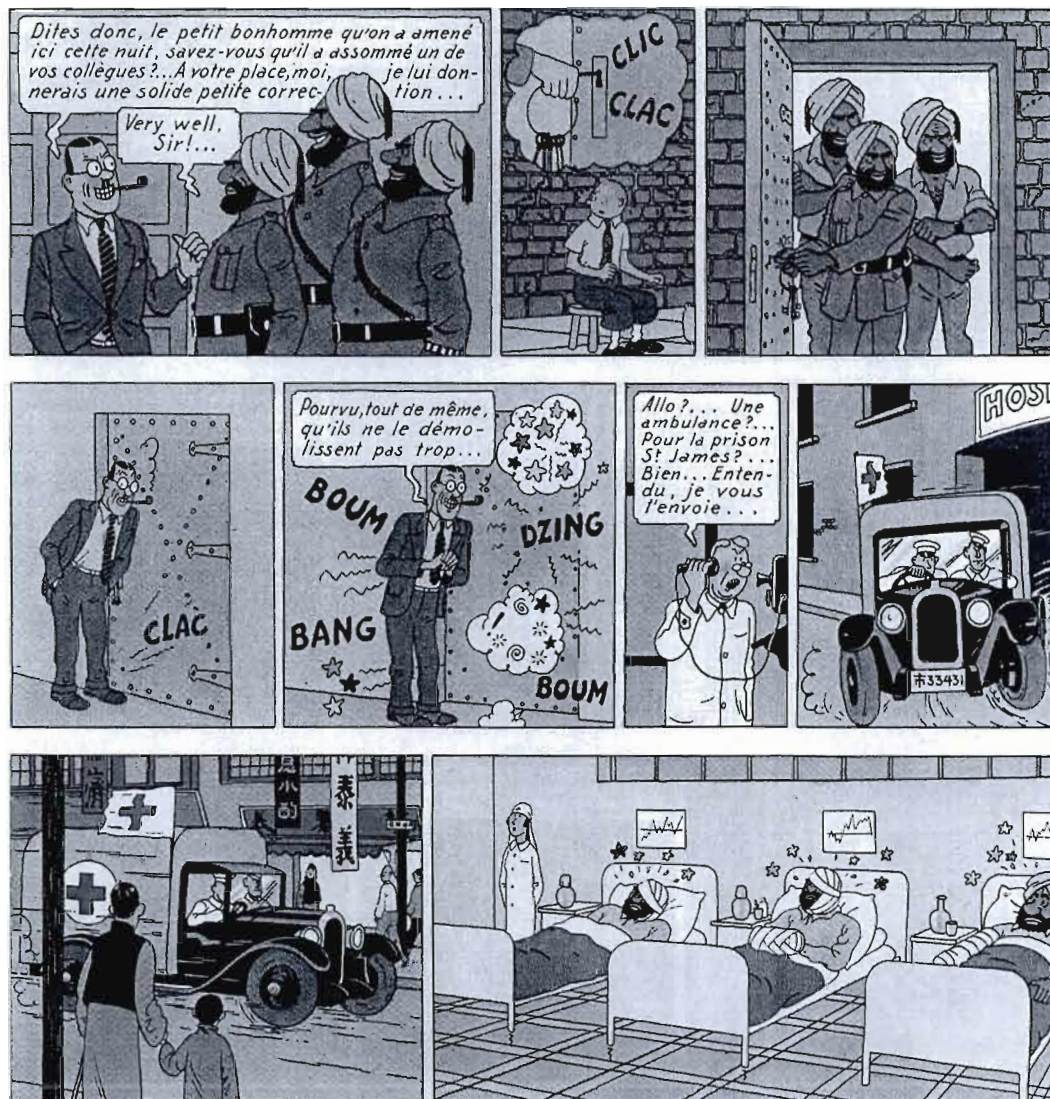


Figure 39 : Hergé, *Le lotus bleu* 11:5-13



Figure 40 : Chabouté, *Pleine lune* 31:2-3

Cette image se répète douze fois sous un angle de plus en plus rapproché (59:2, 72:2, 82:2, 95:2, 101:2, 104:1, 107:2, 109:4, 111:2, 112:1, 114:1, 115:3) pour se terminer en gros plan sur la dernière fenêtre en haut à droite de l'immeuble qui reste allumée toute la nuit tandis que les autres se sont éteintes les unes après les autres. Sans nous attarder outre mesure sur la signification du site de la vignette en regard de la planche – huit fois sur treize, elle occupe la place privilégiée de la bande-vignette centrale –, sa grande taille seule suffit à attirer notre attention. Enfin, après que Tolweck a subi une dernière disgrâce, les trois dernières planches quittent le premier récit sur Tolweck pour un second sur le Noir maltraité au début de l'histoire et le révèlent veillant toute la nuit à sa fenêtre pour pratiquer la magie noire sur une poupée vaudou représentant le misérable fonctionnaire. La paralipse du second récit est présente tout le long du premier récit, mais l'information qui explique sa présence incongrue demeure elliptique jusqu'à la toute dernière planche.

Si le mécanisme d'émission des éléments narratifs traités dans cette section est facile à déceler, c'est parce que l'omission ne s'opère que sur une partie de la donnée et non pas l'information entière. Ce procédé convient particulièrement à la métonymie et à la synecdoque, deux figures tropiques intimement liées à la bande dessinée, médium qui mène

de front des éléments hors champ et hors cadre aussi bien que ceux qui sont montrés et dits. Cela se reflète dans la définition de Fresnault-Deruelle selon lequel l'ellipse consiste en

the perpetual and positive reminder ("that which is happening") through a calling forth ("what comes next"), in which the picture, hinting at a lack, oscillates between metonymy and syllepsis, depending on whether it spins the tale in a linear way or gets featured all over the plate⁴²⁶.

En effet, dans le domaine des arts visuels en général et dans la bande dessinée en particulier, la métonymie et la syllepse sont des tropes en un seul mot primés pour leur richesse sémantique. Par ailleurs, la non-mention de la synecdoque dans la définition de Fresnault-Deruelle semble sous-entendre une inclusion de cette figure dans la métonymie, comme on a tendance à le faire. Or, l'important recours à la synecdoque dans la bande dessinée m'incite à la considérer à part, en tant que figure de style qui entraîne une modification de sens, par opposition à la synecdoque non figurale à valeur grammaticale mentionnée plus haut.

6.1.2.2 Ellipse dans la synecdoque figurale

Parmi les tropes étudiés dans cette thèse, la synecdoque de la partie est, à mon avis, la figure la plus appropriée au médium, puisqu'elle privilégie la représentation partielle d'une image. Sur le plan narratif, « le glissement synecdochique ne correspond pas à une norme iconique confirmée »⁴²⁷; au contraire, il renforce l'idée « qu'un univers parallèle de référence nourrit de sa substance celui que me présente le cartoonist »⁴²⁸. On distingue deux sortes de synecdoque, la particularisante, qui consiste à ne représenter qu'une partie de l'image non pas pour élaguer des détails répétitifs mais pour narrer sans tout montrer, et la généralisante, qui sert à « implanter les lieux d'un récit en dehors de toute géographie déterminée »⁴²⁹.

Ainsi voit-on, à l'égard de la synecdoque généralisante, dans *S.O.S. Météores!*⁴³⁰, un Paris « évoqué de façon parcellaire »⁴³¹ non pas parce qu'il est contingent, mais parce que les images qui ne montrent pas tout « [attirent] irrésistiblement l'attention sur [leurs] entours »⁴³²,

donnant libre cours à l'imagination du lecteur qui, ne voyant que des fragments, comble la partie elliptique en toute liberté pour reconstituer la totalité de l'image. Cela s'avère aussi valable pour des œuvres réalistes telles que la série *Adèle Blanc-Sec*⁴³³ de Tardiⁱ. Quant à la synecdoque particularisante, d'aucuns se souviennent du célèbre fragment de décors (fig. 41) dans *La marque jaune*⁴³⁴, qui suffit à lui seul à insinuer le mystère de l'invisible. La pipe encore fumante renvoie à son propriétaire dont la présence est doublement supprimée, en premier lieu par pure citation synecdochique (procédé grammatical) et en second lieu parce qu'il est enlevé par La Marque Jaune (procédé narratif).



Figure 41 : Jacobs, *La marque jaune* 11:14

Quand la synecdoque particularisante (la main portant une bague dans la vignette 9 de la figure 42) est accompagnée d'un effet de tressage soigneusement préparé (la même femme de la planche 42 effrayée devant l'apparition d'un tigre dans la figure 43), la suggestion est explicite et n'exige aucun effort pour repérer, malgré les cases éloignées, l'élément diégétique non narré rendu explicite à la dernière planche de l'album (fig. 44), notamment parce que les nombreux indices sont préparés dans le dessin, le visuel étant toujours moins équivoque que le textuel.

ⁱ « A vrai dire, on trouverait sans doute, dans un corpus littéraire quelconque, peu d'exemples démonstratifs de synecdoque généralisante ». Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, p. 103.



Figure 42 : Tardi & Pennac, *La débauche* 60:6-9⁴³⁵



Figure 43 : Tardi & Pennac, *La débauche* 73:9

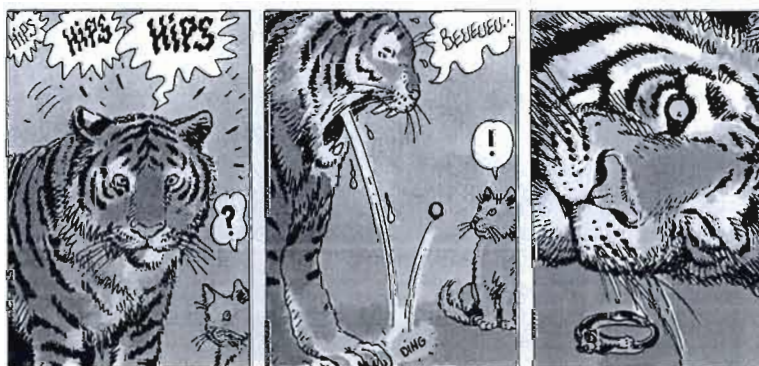


Figure 44 : Tardi & Pennac, *La débauche* 76:5

La synecdoque particularisante en ce sens n'est pas sans rappeler la définition que confère Quella-Guyot à l'ellipse : celle-ci équivaut au hors-champ, « qui consiste pour une scène dessinée à ne pas tout montrer (parce que l'essentiel est peut-être dans ce que l'on ne voit pas) »⁴³⁶. Ce hors-champ correspond précisément à la figure tropique qui est souvent utilisée pour son remarquable pouvoir suggestif. Dans l'exemple suivant (fig. 45), Corto Maltese, personnage célèbre d'Hugo Pratt, est invité à une fête de l'Armée du Salut au Club sportif de San Isidro. L'extrait illustre comment ces parcelles de corps suffisent à décrire non seulement l'action mais aussi l'atmosphère langoureuse d'une soirée de danse sociale bourgeoise, ce qui est tout le contraire de la clientèle démunie que sert l'Armée du Salut. La suggestion d'un revers de la médaille prépare le lecteur, et le héros, à un complexe jeu de vérité et de mensonge chez les antagonistes du héros.



Figure 45 : Pratt, *Tango* 35:7-9⁴³⁷

Outre le hors-champ¹, elliptique par définition, la synecdoque visuelle peut évoquer aussi un hors-temps quand elle ne montre qu'un moment choisi parmi tous les moments qui constituent un processus continu. Ce procédé est intimement lié à la question fondamentale de la temporalité dans les images fixes que pose le groupe μ , soit

comment la station, ou moment, qui présuppose la discontinuité, peut-elle renvoyer à un processus, c'est-à-dire du continu ? ou, en d'autres termes, comment le temps est-il reconstruit, sur la base d'une série d'instantanés ?⁴³⁸

Les auteurs liégeois concluent que « l'image fixe ne peut signifier la durée que par une relation [...] synecdochique [...] qu'établit une synecdoque particularisante [...] Elle est en effet le signifiant qui correspond à un moment précis d'un processus continu, donc la partie d'un tout »⁴³⁹. L'utilisation capitale de ce procédé dans l'écriture de l'ellipse fait l'objet d'une abondante glose de la part des auteurs de bande dessinée eux-mêmes. Jacobs est considéré comme un « metteur en scène complet [qui] ne donne à voir au lecteur/spectateur que ce qu'il estime nécessaire à celui-ci pour construire une vision globale de l'œuvre en mouvement »⁴⁴⁰. Pour Nicolas de Crécy, « en une seule image, on doit faire comprendre tout un mouvement [...] tout un travail sur l'ellipse qu'on ne peut pas se permettre en dessin animé »⁴⁴¹. Encore une fois, on doit déterminer si ce travail porte sur une économie graphique (comme en témoigne le père de Lucky Luke : « les phases les plus efficaces sont celles où le mouvement est le moins rapide, c'est-à-dire généralement au début ou à la fin du parcours de ce mouvement »⁴⁴²) ou sur un élément narratif significatif.

Il arrive souvent en bande dessinée qu'une ellipse narrative se construise sur une synecdoque de la partie pour le tout bien particulière, celle des bouts de papier déchirés sur lesquels on peut déchiffrer un fragment de texte. En peu de moyens, celui-ci peut expédier avec efficacité une information significative que la partie elliptique révèle plus qu'elle ne la

¹ Voir Quella-Guyot, *op. cit.*, p. 47. À l'instar du hors-champ, Quella-Guyot relève une autre catégorie elliptique : le hors-cadre, ou « le blanc entre images ainsi que toute la surface de la page non utilisée ». *Idem.*

cache. La fragmentation d'une page de journal intime dans les figures 97, 98 et 99, par exemple, constitue la preuve matérielle qui condamne l'ignoble acte d'Armand et par la même occasion innocente Victor.

Dans l'exemple suivant (fig. 46), le morceau gisant par terre représente visuellement une dépêche ou un journal, qui est en lui-même un fait anachronique dans un cadre médiéval et constituant un *running gag* amusant. Il est en outre secondé par un texte fragmentaire, où il est question de la mort « accidentelle » du roi Artus, d'un escalier et de l'éclairage (fig. 47). Sans autres informations, le lecteur se voit obliger de confronter ce qu'il vient de lire avec la notoriété publique de la légende du roi Arthur, qui aura été tué dans une bataille. La modification du mythe, de la grandeur de cette mort à l'insignifiance d'un accident, ne peut que provoquer une hilarité irrésistible au lecteur inconditionnel de F'murr, d'autant plus que le sens du texte fragmenté est confirmé une planche plus tard par le chevalier vangoghien : « "Chute mortelle du roy Arthur"ⁱ. Voilà ce que c'est de vouloir faire des économies d'éclairage! » (Fig. 48, 96:7). Cette ellipse, courte parce qu'aussitôt comblée, rejoint donc le ludique général de l'album. Mais voilà que l'auteur nous montre un autre fragment de texte au verso du fragment de papier ramassé par terre, « Guenièvre inculpée ? » (96:7). Ces deux mots laconiques, laissant en une longue parenthèse la légende de la reine Guenièvre qui aurait trahi son roi et pris la fuite avec Lancelot, fait donc appel à un hors-texte et exige une lecture intertextuelle pour les comprendre. Par ailleurs, la référence à la reine Guenièvre dans une histoire dont un des personnages principaux de l'album se nomme Nievenneⁱⁱ fait ressortir la légende qui suggère que cette dernière aurait approuvé l'amour illégitime entre la reine et Lancelot, son fils adoptif, et, par conséquent, confirme l'hypothèse d'une conjuration entre les deux femmes qui auraient provoqué cette mortelle chute « accidentelle » du roi Arthur. Les synecdoques visuelles servent en fin de compte de support aux ellipses textuelles, mariant ainsi remarquablement les deux moyens d'expression du médium.

ⁱ On remarquera que, tout comme la variation dans la signature de F'murr, l'épellation du nom du roi Arthur oscille entre « Artus » et « Arthur » (vraisemblablement de la même racine gauloise, *artos*).

ⁱⁱ Nievenne, aussi connue comme Viviane ou la Dame du Lac, est nourricière et éducatrice de Lancelot enfant.



Figure 46 : F'murrrr', *Les aveugles* 95:2

¹ Notons que Richard Peyzaret varie la signature de son nom de plume, F'murr, par le nombre de la lettre r : F'murr pour la série du *Génie des alpages*, F'murrr pour *Jehanne au pied du mur*, F'murrrrr pour *Les aveugles*, etc. En effet, dans une entrevue parue dans *Le Soir Magazine* du 3 juillet 2004, l'auteur explique : « J'ai choisi ce pseudo pour son graphisme mais pas pour sa signification. D'ailleurs il ne veut rien dire et je ne pensais pas qu'on aurait jamais à le prononcer. Mais peut-être ce nom me ressemble-t-il par la multiplication des 'r' que je m'autorise ... Je l'écris avec 3 ou 4 'r' en fonction de mes humeurs. Je ne sais jamais m'arrêter ».



Figure 47 : Fragment agrandi



Figure 48 : F'murrrrr, *Les aveugles* 96:7

6.1.2.3 Ellipse dans la métonymie visuelle

Eu égard à la frontière imprécise entre les deux tropes, il serait raisonnable de rester fidèle à la définition structurelle de la métonymie qui se limite à un mot. En bande dessinée, cela revient aux métonymies à l'intérieur d'une seule image, ce que certains théoriciens nomment, comme pour la synecdoque que nous venons de voir, le hors-champ. À la lumière des figures tropiques, on sera désormais en mesure de distinguer deux sortes de hors-champ distinctes, le synecdochique et le métonymique.

Si le hors-champ synecdochique, qu'il soit graphique ou narratif, se trouve à la base même de la bande dessinée en raison de son essence qu'est la relation d'un terme compris dans un autre, la métonymie, quant à elle, s'y trouve à un degré moindre, car la nature propre d'un dessin, *le hic et nunc*, ne favorise pas de rapports basés sur la correspondance de deux objets distincts et indépendants. Toutefois, même s'il n'est pas aisé de représenter une image qui renvoie à une autre image appartenant à une classe sémantique différente, il existe quelques occurrences remarquables.

On note, par exemple, le glissement sémantique dans le monologue « Ça fait du bruit, un Portugais... » de la figure 16. Au lieu d'attribuer le bruit au marteau piqueur, l'homme à la fenêtre fait un malin usage de la métonymie de la personne pour accuser l'ouvrier qui utilise la machine. Par ailleurs, dans la même planche, le bout du nez de plus en plus foncé de l'homme à la fenêtre est une métonymie de l'effet (ivresse) pour la cause (avoir vidé une bouteille de vin rouge), et les chapeaux sont des métonymies de l'objet pour la personne (casquette pour un homme du peuple, béret pour un campagnard et feutre pour un citadin travailleur de bureau).

La métonymie du signe pour la chose est illustrée dans l'exemple suivant (fig. 49), où un personnage passe silencieusement à travers la page sans aucune indication quant à son identité ou à sa raison d'y être, sauf un uniforme assez particulier. Les différents éléments de son habit semblent représenter la garde de l'armée française de l'époque napoléonienne au début du 19^e siècle⁴⁴³. L'exercice du déplacement de référence – de l'uniforme à une classe sociale – revient à un geste de comblement elliptique que pose un lecteur ayant en sa possession un bagage extralinguistique.

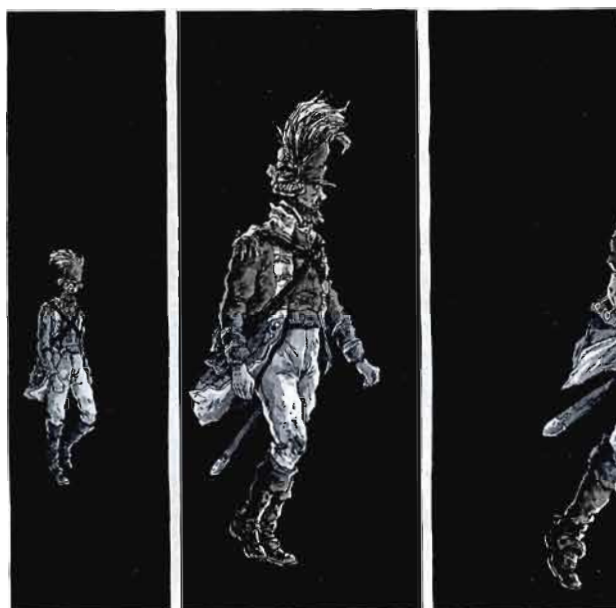


Figure 49 : Chabouté, *Purgatoire. Livre 1*, dernière planche 2-4⁴⁴

Un autre exemple d'une particulière richesse rhétorique se trouve dans le signe de la lettre M de *La marque jaune* (voir fig. 41). D'une part, en référant à la découverte de *Mega Wave* ainsi qu'au livre éponyme, elle est une figure elliptique à part entière en raison de son statut de sigle. D'autre part, sa représentation graphique encerclée en jaune est, par relation logique, métonymique de son auteur, le Dr. Septimus, alias John Wade. Le renversement physique de la lettre W dans Wade et Wave à la lettre M dans la signature renforce le glissement de référent caractéristique de la métonymie de l'objet propre à la personne. Mais ce qui rend cette image extraordinairement forte est la métonymie de la pipe. Il y a trois références consécutives, soit la fumée, l'acte de fumer et l'enlèvement. La fumée renvoie à une pipe pas entièrement consumée, ce qui signifie que l'action de fumer s'est arrêtée depuis peu de temps. Puisque aucun fumeur ne laisserait sa pipe se consumer de telle façon, on en induit une interruption brusque et involontaire. De cette constatation à l'idée d'un enlèvement, intelligiblement préparée par des événements semblables dans un passé proche, l'induction devient proche de la déduction.

Dans *La femme piège*⁴⁴⁵ (fig. 50), le héros éponyme de la série Nikopol se trouve à l'hôpital. Celui-ci s'adresse à l'infirmière qui vient lui administrer des médicaments :

18:3 « Lola, je vous propose un marché... »

18:4 « j'avale vos saloperies... »

18:5 « ...et vous me la faites enfin cette petite gâterie... »

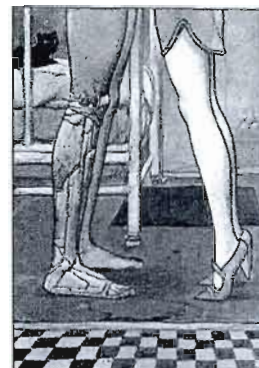


Figure 50 : Bilal, *La femme piège* 18:6

La double litote – visuellement inhérente à la synecdoque de la partie pour le tout et textuellement métaphorique dans l'expression « cette petite gâterie » – rend ce trope métonymique parce que les positions de ces bas de corps renvoient à un autre terme, soit le baiser elliptique, celui-ci appartenant à une autre classe sémantique. Relevant plus de la retenue stylistique que de l'autocensure d'une scène de baiser que l'on devine facilement, la fragmentation, comme dans cet exemple, est largement employée pour sa capacité de suggérer une direction de lecture à l'intérieur de laquelle le lecteur va fournir sa connaissance des faits et combler une description plus vive et plus personnelle que ce que l'auteur donne à voir.

6.1.2.4 Ellipse dans la métalepse figurale

À l'intérieur de la métonymie se classe la métalepse, comme nous l'avons vu. En bande dessinée, je la sépare en non figurale et figurale selon la distinction-clé qui régit la classification que je propose. À part son utilisation comme ellipse mécanique (voir sect. 5.3), elle change de statut quand elle est investie d'une fonction proprement narrative, et devenant donc une métalepse figurale.

Elle peut se manifester par le biais d'une ellipse du sonⁱ ou, plus fréquemment comme de raison, d'une ellipse de l'image. Le premier cas s'illustre dans l'exemple de la figure 51 (vignette 4). Kaneda, le héros de l'histoire, confronte un officier américain. À côté des vignettes « parlantes », il y en a deux qui sont sans texte ni onomatopée, soit les cases 2 et 4 où figure à chaque fois l'officier. La deuxième bande de la planche introduit entre les deux adversaires un homme de statut inférieur (signifié par un dessin plus petit et plus bas que celui de son supérieur). Sans parole, le dessin indique clairement une action de parler par la bouche ouverte de l'homme. Mais le lecteur n'a pas accès à ce qui est dit. Sachant que l'officier est un étranger qui vient de débarquer au Japon, le lecteur ne peut que supposer qu'il ne parle pas le japonais et deviner que son locuteur est un interprèteⁱⁱ qui est en train de lui traduire ce qui est dit en japonais dans la case 3. Cette nouvelle information va servir aussitôt à éclairer une autre ellipse interstitielle (entre les cases 4 et 5) qui suit, soit l'échange entre l'officier et son interprète, dont la traduction se trouve de nouveau dans la case 5. On note la grande clarté de cette ellipse sonore, qualité nécessaire dans un genre dont la narration s'appuie uniquement sur le dessin et le dialogue. Un contre-exemple tiré du *Massacre au pont de No Gun Ri* de Park Kun-woong⁴⁴⁶ illustre des circonstances semblables où l'auteur a pris la décision d'expliquer de façon explicite les échanges entre un officier américain et un interprète japonais (fig. 52, bande médiane).

ⁱ Voir « les ellipses possibles du son ou de l'image » repérées par Martin, *Le langage cinématographique*, *op. cit.*, p. 130-131.

ⁱⁱ Son identité ne sera d'ailleurs confirmée nulle part dans les dialogues. De plus, les manga, n'employant pas de récitatifs comme dans le cas des bandes dessinées occidentales, n'offrent aucune explication textuelle additionnelle.



Figure 51 : Otomo, Akira 6, p. 413

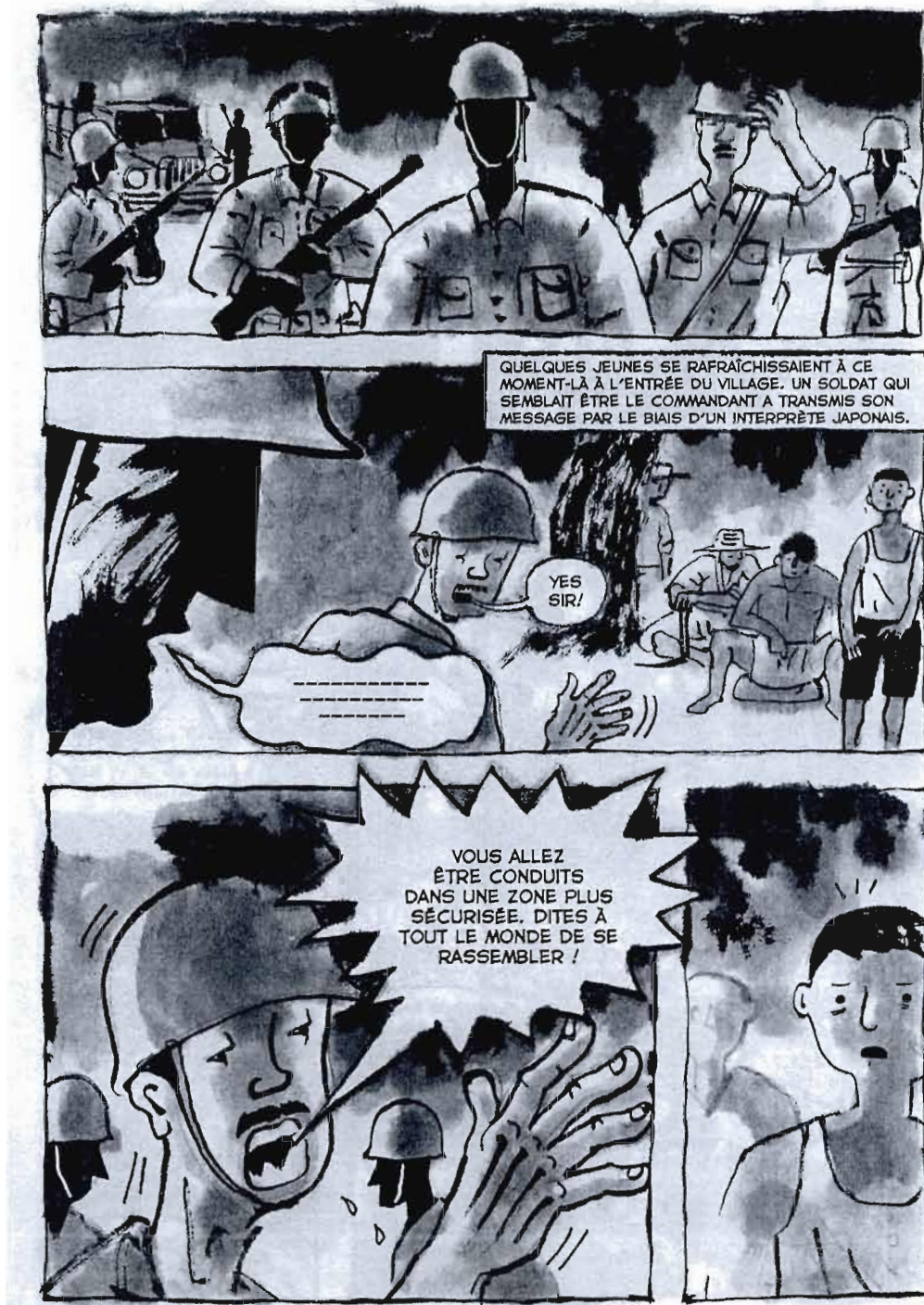


Figure 52 : Park Kun-woong, *Massacre au pont de No Gun Ri*, p. 231

Quant à l'ellipse de l'imageⁱ, elle se fait aisément par une case noire, comme dans l'exemple suivant qui représente le cas classique du train dans un tunnel sans lumière, provoquant des situations de quiproquo comiques (fig. 53) ou dramatiques (fig. 54). Dans les deux exemples, cela permet aux auteurs de tirer leurs personnages des situations apparemment aporétiques sans avoir à fournir des explications logiques. L'événement narratif éliidé de chaque occurrence est facilement deviné, surtout dans *Les cigares du Pharaon*, où tous les éléments accessoires sont montrés et dits avant et après la métalepse de l'échappatoire de Tintin par la subrogation du contrôleur des billets. Dans *Corto Maltese en Sibérie*, on ne voit ni l'entrée du train dans un tunnel ni sa sortie, mais on peut accepter sans peine la convention, un compartiment de train soudainement plongé dans le noir, en général et à moins d'avis contraire, faisant partie des *running gags* en bande dessinée. Cependant, si le lecteur déduit prestement l'événement non montré dans ses grandes lignes, la substitution de ce qui se passe réellement pendant ce temps-là par une case noire qui représente la noirceur des compartiments relègue cette portion du récit à l'imagination du lecteur.

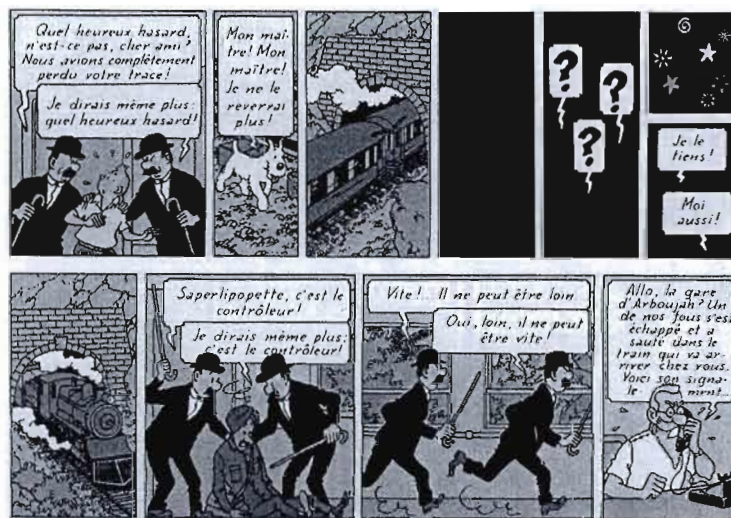


Figure 53 : Hergé, *Les cigares du Pharaon* 47:7-17

ⁱ Voir la boule de feu de la figure 27.



Figure 54 : Pratt, *Corto Maltese en Sibirie* p. 82⁴⁴⁷

Du point de vue narratif, ce qui n'est pas raconté (le statut de l'interprète et son interprétation dans *Akira*, les moyens habiles auxquels recourt Tintin pour se tirer d'une situation d'embarras dans *Les cigares du Pharaon*, ou les subterfuges des rebelles pour se sauver du train dans *Corto Maltese en Sibirie*) relevant du récit secondaire, atteste néanmoins le travail de l'ellipse.

Reconnaissant pleinement la valeur économique de la métalepse narrative, les auteurs de bande dessinée n'hésitent pas à la mettre à profit. Cependant, il peut arriver que ces auteurs l'utilisent uniquement sur le plan formel de l'expression sans apporter un réel récit. Les exemples cités ci-dessous usent du procédé de façon bavarde. Dans la figure 55, la scène de bataille est explicitement décrite dans le texte comme « une scène d'une rare violence que

nous réprouvons » (20:3) alors qu'elle se tait visuellement. Cependant, l'ellipse graphique n'est que partielle parce que le rideau fleuri rose laisse échapper une partie minime de cette violence par des symboles conventionnels (étoiles, nuages).



Figure 55 : Goscinny et Uderzo, *Astérix chez les Belges* 20:1-4⁴⁴⁸

Dans un autre cas, la censure n'est pas imposée par le goût personnel de l'auteur mais par les règlements sociaux, d'où l'appellation d'ellipse de vigueur (fig. 56). Dans cet exemple, le contenu élidé est aussi indiqué textuellement et graphiquement : l'acte d'accouchement est présenté globalement comme une « leçon de sciences naturelles » et des étoiles et spirales expriment les douleurs du travail.



Figure 56 : Menu, « Saint-Vaast la Houge », *Livret de phamille* 9:3-5⁴⁴⁹

Les métalepses citées sont équivalentes aux tropes en un seul mot. Elles peuvent aussi s'écarter de cette norme et s'étendre à plusieurs segments narratifs. Dans *Le secret de la Licorne*⁴⁵⁰, par exemple, le capitaine Haddock relate la bataille de son ancêtre, le chevalier de Hadoque « par des cases lacunaires : on ne voit pas tout ce que fait le chevalier »⁴⁵¹. Le glissement de référent se fait par un va-et-vient entre le récit indirect du capitaine Haddock et le récit direct du chevalier de Hadoque dans ses *Mémoires* (pl. 14-26). Cependant, ni dans cet exemple ni dans ceux qui le précèdent on ne trouve de changement sémantique, puisque les informations nécessaires au récit ont été données soit dans le dessin soit dans le texte. La portée des ellipses dans les cas susmentionnés s'avère minime car celles-ci n'exercent aucune action sur le récit et ne peuvent donc être considérées parmi les procédés narratifs. Qui plus est, les ellipses du son et de l'image dans les métalepses peuvent prendre appui sur la scène pour s'effacer complètement quand ce qui est montré est sémantiquement suffisant. Ce régime polytonal permet à l'auteur de varier son expression ou de ne pas tout dire ou tout montrer, tout en assurant une continuité diégétique intelligible¹.

¹ Toute étude de tropes ne peut faire abstraction de la métaphore qui fait ellipse sur le glissement de sens. À l'opposé de la synecdoque où le sens propre et la figure se rapprochent le plus parmi les tropes, l'hétérogénéité des deux termes dans la métaphore creuse davantage l'écart, la rendant moins accessible. En bande dessinée, elle se présente dans les dessins d'étoiles ou de chandelles, etc., qui symbolisent l'étourdissement, ou de gouttes d'eau pour la chaleur ou la peur, les lignes qui représentent le mouvement, ainsi que dans certaines images de manga qui réfèrent, selon les codes iconiques (dans le sens peircéen : « *Hypoicons may be roughly divided [...] those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are metaphors.* » Peirce, *CP* 2.227) japonais, à des idées connexes pour exprimer, par exemple, le passage du temps (voir section 2.1.1). De ces symboles, la bande dessinée fait surtout grand usage de l'onomatopée, qui, selon Hélène Fuzier, « figurait à juste titre au premier rang des tropes chez les Stoïciens, dans la mesure où ils concevaient ceux-ci, non comme des détours d'expression, mais comme des modes de création lexicale. » (Hélène Fuzier, « Le trope. En relation avec le *De tropis* de Charisius : essai de mise en perspective historique du concept depuis l'Antiquité gréco-latine jusqu'à la fin du XX^e siècle », *L'information littéraire*, Volume 56 – 2004/2, § 49). Étoiles, chandelles, onomatopées, etc. sont devenues des lieux communs du médium, dont la valeur elliptique a perdu toute son importance. Si ellipse il y a, ce sera du point de vue linguistique non figural, et n'est pas pertinent à cette thèse.

6.1.2.5 Ellipse dans l'allusion transparente

Dans un médium où l'on doit tout raconter en peu de mots et d'images, les mises en scène du hors-champ par des artifices figuraux que nous venons de voir permettent aux auteurs de dire l'essentiel du propos sans le montrer mais plutôt à travers la rupture graphique. C'est dans ce sens-là que « l'imperfection du dessin, son caractère schématique, ne sont [...] pas faiblesses, mais fonctionnent comme des allusions, voire comme des réticences »⁴⁵². Les allusions les plus directes rappellent au lecteur qu'« il y a toujours un écrit, une pensée, une scène préalables, parfois plus ou moins transformés, mais qu'il est chaque fois possible de reconnaître »⁴⁵³.

Si la fonction référentielle du métatexte dans une allusion littéraire se manifeste par le biais des ellipses entre deux chapitres, en bande dessinée le saut équivaut à des appels d'un volume antérieur, ou à l'espace virtuel entre deux albums de la même série, notamment ceux qui se suivent et maintiennent une seule intrigue en plusieurs tomes (viennent à l'esprit les innombrables séries des années 90 telles que *Rork* et *Capricorne* d'Andreas, *L'ascension du Haut-Mal* de David B., les trilogies de Bilal, *Les passagers du vent* de Bourgeon, *Peter Pan* de Loisel et *XIII* de Vance et Van Hamme, sans compter les séries en cours ni les volumineux manga – *Akira*, *Monster*, *20th-Century Boys*, pour ne citer que ceux-là). Semblables aux chapitres d'un roman, ces volumes reposent sur la mémoire qu'a le lecteur des personnages et des événements antérieurs et sur l'acceptation implicite par celui-ci d'un temps chronologique continu d'un album à l'autre⁴⁵⁴. On n'est pas loin du concept de « paramètre intervallaire »⁴⁵⁵ émis par le sociologue italien Gillo Dorfless¹, où la pause est aussi un intervalle réservé entre une œuvre et une autre ou entre l'œuvre et le spectateur. Pour Charles Hatfield, érudit de la bande dessinée américaine, il existe une sorte d'ellipse, celle qui se trouve dans l'attente entre les sorties des albums de séries, et il lui confère le néologisme « synapse » ou le « *wait time* »⁴⁵⁶. À la lumière de la typologie proposée dans cette thèse, la

¹ Dorfless prête une attention particulière à la valeur de l'intervalle en prenant appui sur le travail musical de Webern chez qui les intervalles harmoniques (entre chaque note à la verticale) et mélodiques (entre chaque note et chaque phrase) « se [transforment] en une entité en soi ». L'auteur propose un concept analogue de diasthème, c'est-à-dire « quelque chose qui sépare deux événements, deux objets ». Gillo Dorfless, *L'intervalle perdu*, Paris, Librairie des Méridiens, 1984, p. 9.

question est de savoir s'il y a un élément narratif omis dans ce temps d'attente; or, cette synapse n'a à l'évidence pas de rapport avec l'allusion et semble être plutôt d'ordre proleptique.

Dans les séries concernant un seul héros ou une seule héroïne telles que *Valérian agent spatio-temporel* de Mézières et Christin, *John Difool* de Moebius, *Agrippine* de Bretécher, *Thorgal* de Rosinski et Van Hamme, *Monsieur Jean*, *Léon la Came* de De Crécy et Chomet, ou celles communément appelées « *Les aventures de ...* » (*Tintin* d'Hergé, *Dan Cooper* de Weinberg, *Adèle Blanc-Sec* de Tardi, *Julie Bristol* de Montellier, etc.), chaque album comporte une diégèse complète et indépendante¹. Il présuppose cependant la mémoire des événements préalables pour en faire l'ellipse et du même coup faire avancer le récit. Ainsi, dans *On a marché sur la lune*⁴⁵⁷, les deux policiers détectives farfelus Dupont et Dupond subissent un phénomène qui leur fait pousser cheveux et barbes à une vitesse fulgurante (pl. 12), phénomène que reconnaissent aussitôt Tintin et le professeur Tournesol, comme en témoigne leur échange :

12:4 : Tintin – Hélas! C'est bien ce que je craignais : une rechute!

12:5 : Tournesol – Une rechute, oui... L'effet, sans doute, des phénomènes auxquels nous avons été soumis...

Or le phénomène n'étant expliqué nulle part ailleurs dans l'album, le lecteur est plutôt renvoyé à un album précédent, *Tintin au pays de l'or noir*⁴⁵⁸, pour comprendre que cette rechute réfère à un produit chimique (« le N. 14, qui, ajouté à l'essence, en décuplait le pouvoir détonant »⁴⁵⁹) que les policiers nigauds ont consommé, le prenant pour un remède analgésique. De façon semblable, toujours dans *On a marché sur la lune*, les Dupondt font allusion à un autre incident dans *Tintin au pays de l'or noir* :

¹ Comme le remarque Peeters, « entre deux aventures, un temps d'arrêt est indispensable si l'on veut que le héros conserve une certaine crédibilité. C'est dès lors une nouvelle conception de la durée qui s'impose... C'est grâce à cette fiction d'un temps réel dont les différents récits ne seraient que des fragments, que la vraisemblance peut s'installer. Les rapports entre les albums deviennent implicites sans pour autant devenir invisibles ». Voir Peeters, *Les bijoux ravis. Une lecture moderne de Tintin*, op. cit., p. 21.

31:7 : Dupond – Aurions-nous fait *comme dans le désert, avec la Jeep*ⁱ ?

Dupont – Absolument exclu! Car il y a DEUX traces, et nous sommes seuls!

Sur le plan diégétique de l'album lu indépendamment, l'allusion est non récupérable (bien que d'une importance moindre, puisque son hermétisme ne vient pas déranger la diégèse en cours) ; en revanche, les deux ellipses font le pari que le lecteur fidèle aura lu l'album précédent. À ce moment-là, le métatexte de *Tintin au pays de l'or noir* permet de recouvrir le message complet et d'explicitier l'allusion. L'allusion ainsi directement interpellée constitue le pont assez visible entre les albums.

Par ailleurs, l'allusion se fait paradoxalement plus implicite mais plus présente et plus pressante, comme dans l'intervalle entre deux volumes de *Peter Pan* de Loisel. Dans le volume 3 intitulé *Tempête*⁴⁶⁰, Pan est grièvement touché par une balle de pistolet du redoutable pirate, le capitaine Crochet. Afin de sauver son frère de sang, Peter s'envole littéralement de l'île imaginaire pour aller chercher de l'aide à Londres où il peut obtenir une leçon de médecine et une trousse de chirurgien. L'album se termine avec l'adieu définitif de Peter au monde réel d'un quartier ouvrier londonien mal famé et misérable. Le volume 4⁴⁶¹ débute avec un Peter qui marche sur l'île d'un pas épuisé, mains tachées de sang (fig. 57). De toute évidence, la première planche commence par une ellipse puisqu'un événement non raconté a eu lieu. Peter finit par s'affaisser à la fin de la planche, mais pas avant d'avoir montré un objet dans sa main sanglante. Il faut un certain temps avant que le lecteur se rende compte que, *primo*, il s'agit de la tête d'une balle et que, *secundo*, il s'agit de celle que Peter a réussi à extirper du corps de Pan. L'ellipse a lieu dans l'espace virtuel entre les deux albums. Cette compréhension est conditionnée par une reconnaissance hors texte de l'album précédent. Au lecteur qui s'attaque à la lecture sans cette connaissance préalable, l'explication est quand même fournie par une analepse textuelle à la deuxième planche, aux cases 5 (« v...vous avez entendu ce qu'il a dit! I...il a réussi! Hi! Hi! Pan est sauvé ») et 9 (« Que Peter lui ait retiré la balle n'est pas suffisant Pholus... »), mais à ce moment, la force elliptique est très atténuée puisque la compréhension ne vient que beaucoup plus tard :

ⁱ C'est moi qui souligne.

l'information se trouvant au verso, le temps de tourner la page « refroidit » et met de la distance entre l'ellipse et l'analepse.

En guise de conclusion de cette section sur les ellipses dont les éléments narratifs sont évidents et faciles à récupérer, on peut établir une analogie avec l'ancrage, la fonction barthésienne du message linguistique par rapport au message iconique⁴⁶². Selon Barthes, l'ancrage linguistique permet au lecteur d'arrêter son choix parmi plusieurs significations possibles de l'image. Extrapolé en bande dessinée, l'ancrage, pouvant être graphique ou textuel, consiste en des éléments qui entourent les ellipses explicites et déterminées afin d'aiguiller le lecteur dans son interprétation vers un choix assuré.

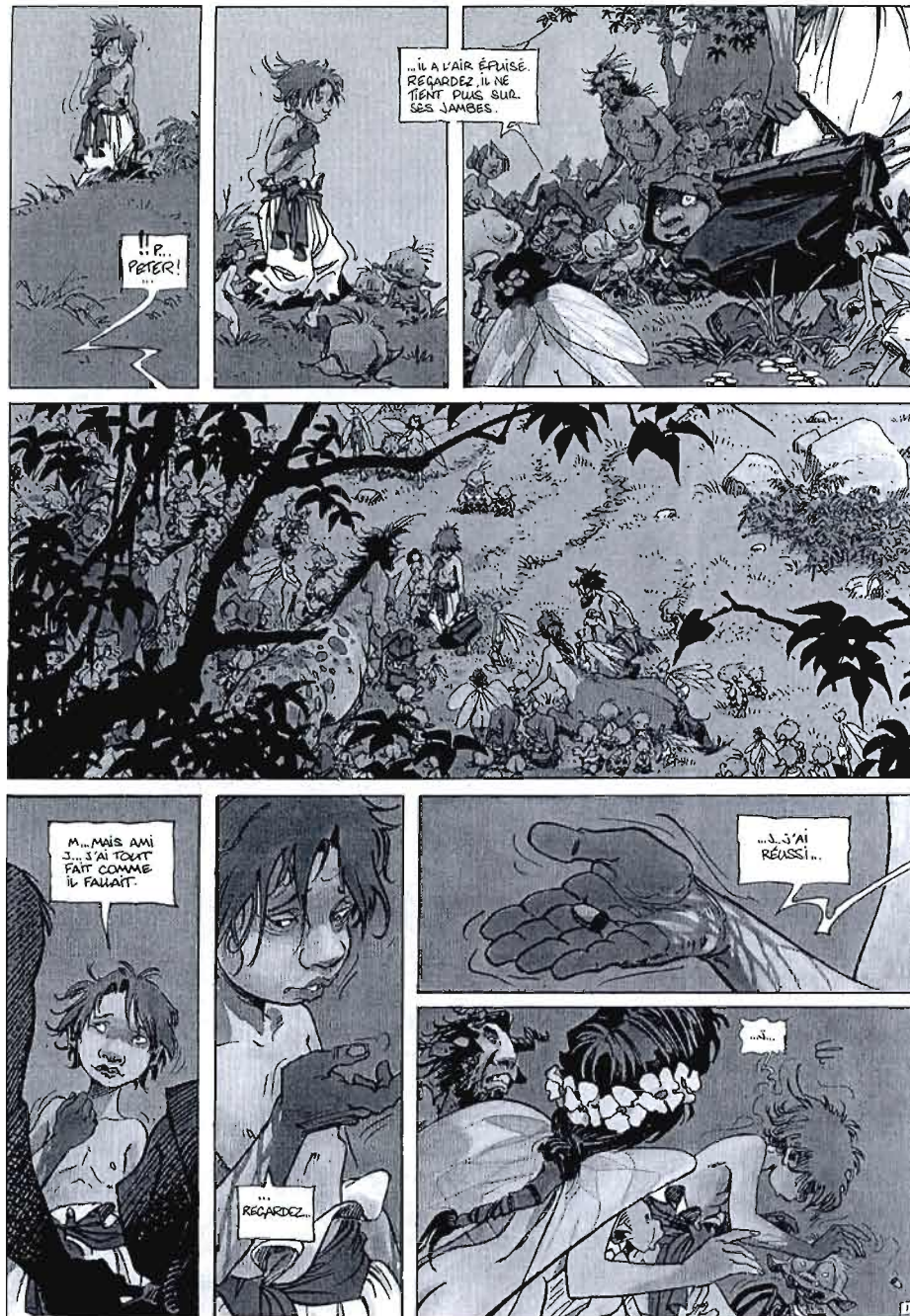


Figure 57 : Loisel, *Peter Pan 4 : Mains rouges pl. 1*

6.2 *Entre l'explicite et l'implicite*

Le relais, qui constitue l'une des deux fonctions barthésiennes du texte, ajoute une signification qui n'est pas présente dans l'image. J'emprunte volontiers cette notion pour souligner le travail des ellipses qui sont moins manifestes que des ellipses mécaniques. Entre des ellipses nettement explicites comme celles qui ont été considérées dans la section précédente et des ellipses tout à fait implicites qui seront présentées plus tard, il existe une zone floue où des énoncés incomplets favorisent plus d'une lecture possible dont la validité peut être ultérieurement confirmée ou pas. Suivant une progression d'obturation, ces énoncés comprennent deux figures importées de la rhétorique, l'allusion voilée et la réticence, qui sont des tropes par réflexion.

6.2.2 *Ellipse dans l'allusion voilée*

Les occurrences illustrées dans la section précédente attestent la pratique évidente de l'allusion intertextuelle que facilite la série d'albums. En revanche, l'allusion peut se faire plus voilée dans un autre site, celui qui se trouve à l'intérieur d'une image, et exige un peu plus d'attention de la part du lecteur pour l'interpréter. Dans l'exemple ci-dessous (fig. 58), se repose au bord du chemin un groupe incongru de mendiants aveugles (que nous avons vus dans la figure 46) et une nonne voilée¹ connue sous des sobriquets comme « la nonne anonyme », « l'ermite masquée » ou « la damoiselle trop belle »⁴⁶³. Narrée selon la logique du non-sens f'murrien, cette parodie de la geste arthurienne consiste en un mélange délirant d'aveugles moyenâgeux et de légendes de la Dame du Lac et du roi Arthur devenu chevalier ayant pour mission de livrer Merlin, l'enchanteur enchanté. La quatrième vignette de l'extrait (75:4) s'avère extraordinairement laconique, ne comprenant qu'une appellation et une onomatopée et montrant le regard en biais de la nonne à un des aveugles, élu comme étant son compagnon de route. Le cotexte immédiat, c'est-à-dire ce qui s'est passé avant et ce qui

¹ Il n'y a aucune intention de jeu de mots avec l'allusion voilée.

vient après la vignette 4, ne permet pas d'élucider ce regard et cette interpellation, puisque, à partir de 75:5, on passe à une autre scène où figurent d'autres personnages. Cependant, le lecteur attentif comprend l'intention derrière le regard et l'appel de la nonne, puisque ce même lecteur a été témoin d'une scène antérieure où la nonne abuse de l'ingénuité de l'aveugle pour l'initier aux ébats sexuels (pl. 47-50). Le lecteur induit par conséquent que la vignette en question fait allusion à une activité qui leur est depuis devenue familière. Plus tard dans le récit, l'allusion se confirme quand on apprend la vraie identité de la nonne, qui n'est nullement la dame blanche et pure mais plutôt la séductrice entreprenante et la méchante Dame du Lac qui a ensorcelé et emprisonné Merlin. Pour l'heure, l'allusion de la vignette 75:4 mène à une ellipse narrative interstitielle, qui est fort probablement une autre séance amoureuse. Sans cette ellipse, le passage au prochain épisode du voyage dans la vignette suivante serait une abruption trop subite et inharmonieuse.



Figure 58 : F'murrr, *Les aveugles* 75:1-5

6.2.3 *Ellipse dans la réticence*

Nous avons eu l'occasion de constater la complexité de la réticence qui agit tantôt comme cause d'une autre figure, tantôt comme conséquence. C'est la raison pour laquelle je compte parmi ses diverses expressions en bande dessinée l'effacement graphique, le hors-champ, le mensonge par omission, l'aposiopèse et l'anacoluthie. La réticence se révèle par le biais des deux bases expressives du médium, soit l'écriture graphique telle que les cases noires, les cases blanches, les effacements graphiques à l'intérieur d'une case, et l'écriture scénaristique telle que le hors-champ, le mensonge par omission bayardien ou le silence *aposiopésique*¹ et anacoluthique. L'ellipse inhérente à la réticence est de la même nature que l'ellipse implicite genettienne en ce sens que la présence de cette dernière n'est signalée nulle part dans le texte, mais que le lecteur est invité à l'identifier afin de trouver une solution de continuité narrative.

6.2.3.1 *Effacement graphique*

Nous avons constaté le travail de l'ellipse temporelle dans le procédé de l'effacement graphique. Même dans ce cas-là, où il n'y a pas d'intention narrative, il est indiciel d'un état psychologique vaguement exprimé. Celui-ci peut se doter d'une fonction sémantique, comme dans la figure 59, où l'arrière-fond s'efface petit à petit, non seulement pour faire place au narré, c'est-à-dire l'énoncé textuel qui porte en lui une importance majeure : l'homme annonce à sa femme qu'il la quitte, mais c'est comme s'il indique aussi le non-narré que sont la tension qui monte chez l'homme et le vide qu'il fait autour de lui pour se concentrer dans le seul geste qu'il a à poser. Cette ellipse d'origine psychologique est d'ailleurs soulignée par le silence qui plane autour du repas familial.

¹ Néologisme non reconnu.



Figure 59 : Goblet, *Souvenir d'une journée parfaite* pl. 1-2⁴⁶⁴

6.2.3.2 Hors-champ

L'effacement graphique, bien qu'ostensible, nous mène d'un pas de plus vers des omissions plus subtiles du récit telles que le hors-champ, un autre type de ce curieux mélange d'absence et de présence. Des procédés paraliptiques ou métaeptiques, semblables à ceux employés en cinématographieⁱ, donnent lieu à plusieurs manières d'utiliser l'ellipse par réticence, soit en ne montrant pas une action, en montrant par l'intermédiaire d'un personnage médiateur, soit en alternant deux ou plusieurs actions simultanées, en ne montrant pas ce que le lecteur s'attend à voir, ou encore, en ne montrant que des éléments non essentiels. Deux sites sont privilégiés, celui à l'intérieur même de l'image et celui entre les vignettes et entre les planches.

ⁱ Tels que relevés par Durand, *op. cit.*

La narration dans les deux exemples suivants se fait uniquement par le graphique. À l'intérieur de la vignette 44:5 d'*Olga* (fig. 60), l'action « le pipe » se passe ailleurs sur le corps de l'homme dont on ne voit que la tête et une expression faciale ostentatoire. Plus discret, l'événement narratif dans les vignettes muettes 46:7-8 de la figure 61ⁱ inclut une métalepse beaucoup moins explicite que celles présentées plus haut en raison de leur haut degré d'explicité. À 46:6, Corto Maltese voit passer un détenu, mains liées dans le dos, escorté par trois soldats armés. À 46:7, il regarde par la fenêtre. À 46:8, une onomatopée, « Crack », et une expression à peine perceptible sur le visage de Corto Maltese sont les seuls indices que le lecteur possède pour conclure que le héros est en train de témoigner une exécution. Afin d'éviter toute ambiguïté, cette conclusion est subtilement préparée par ce qui est dit avant (46:4-5) ou compensée par ce qui est dit après (46:9). À première vue, cette « ellipse de l'action »ⁱⁱ évoque une occurrence semblable (voir fig. 37), mais en diffère parce que non seulement le degré indiciel est beaucoup moins élevé, les liens entre le narré et l'innarré sont beaucoup moins visibles, mais aussi l'innarré constitue une donnée narrative considérable, soit l'avertissement du général Tchang à Corto Maltese de ne pas se mêler à la politique interne de la Chine guerrière.



Figure 60 : Blain, *Isaac le pirate 3. Olga* 44:1-6⁴⁶⁵

ⁱ Cet exemple est signalé par Kolp, *op. cit.*, p. 50-51.

ⁱⁱ Comme la nomme Roux, « due en partie en ce qui concerne la presse des jeunes aux exigences de la censure ». Roux, *op. cit.*, p. 43.



Figure 61 : Pratt, Corto Maltese en Sibirie p. 46

Le mutisme textuel peut aussi entraîner une ellipse hors champ entre deux vignettes, comme dans l'exemple de la planche d'*Akira* que nous avons entrevue à la figure 51. À la suite d'une ellipse de son que le lecteur recouvre sans peine, celui-ci peut faire un pas de plus pour déduire que la parole à la case 5 est la traduction d'une case virtuelle entre les cases 4 et 5 où l'officier lui aurait donné la réplique à traduire de l'anglais au japonais.

Dans l'exemple ci-dessous (fig. 62), le prêtre évoque la colère de Dieu (27:5), mais la foudre dominicale (27:6) le frappe au lieu de Jehanne et l'extra-terrestre (27:7). À la vignette suivante, l'extra-terrestre tire dans la direction d'où venait la foudre (27:8). Il a dû atteindre son but puisqu'on lit le geignement « arrrgh » dans 27:9. Les manifestations – gestuelle vers un hors-champ et onomatopéique venant du hors-cadre – attirent notre attention de l'invisible Dieu et marquent l'importance narrative de ce dernierⁱ. Les inductions formées de façon floue en 27:8 et 27:9 se confirment enfin dans 27:10 par les exclamations joyeuses d'un ange (« Dieu est mort ») et des morts du cimetière (« Chouette », « Ouais!!! », « On va enfin pouvoir sortir!! »). Le « Saigneur » qui foudroie là où l'on ne s'y attend pas et qui peut être atteint mortellement constitue l'élément comique de la planche. Sa présence hors cadre et hors champ ridiculise son invisibilité complète et rend absurde son statut divin, en parfait accord avec le style de F'murr.

ⁱ « Au plan narratif, la sortie de champ, surtout lorsqu'elle vide celui-ci de tout personnage, est [...] la façon la plus évidente de marquer l'importance du hors-champ » (Gaudreault et Jost, *Le récit cinématographique. op. cit.*, p. 88); ou encore, « c'est surtout le champ vide qui attire l'attention sur ce qui se passe hors champ » (Burch, *op. cit.*, p. 33).



Figure 62 : f murr, Jehanne au pied du mur pl. 27

Le hors-champ à l'intérieur d'une vignette peut avoir des répercussions à travers l'œuvre, comme en témoigne l'exemple qui se trouve à la fin du tome 3 de la série *Peter Pan*. Peter rend visite à sa mère dont il éprouve un profond désir d'être aimé, malgré les mauvais traitements qu'elle lui infligeait. Il la surprend en flagrant délit de prostitution. Dérangée dans son commerce, elle se met en rage et, à la planche 55 (fig. 63), le chasse une fois pour toutes et de son cœur et de sa maison. La dernière bande de la planche fait ellipse de ce qui se passe derrière la porte de la demeure, nous faisant penser à la paralipse du *Lotus bleu* citée à la figure 39. Seulement, contrairement à la figure 39 où la conséquence de l'élément paraliptique est montrée aussitôt, ce qui se passe derrière la porte close n'est récupérable par aucune analepse ultérieure. Dans cet exemple-ci, le contraste du travelling arrière de la dernière bande avec le travelling avant en plongée des bande médiane et bande supérieure est frappant, comme si, nous approchant à peine du drame, l'auteur voulait nous en éloigner aussitôt. Qui plus est, le mouvement centrifuge souligne le silence complet tout de suite après les paroles laconiques dans 55:5, suggérant ainsi un étouffement subit.

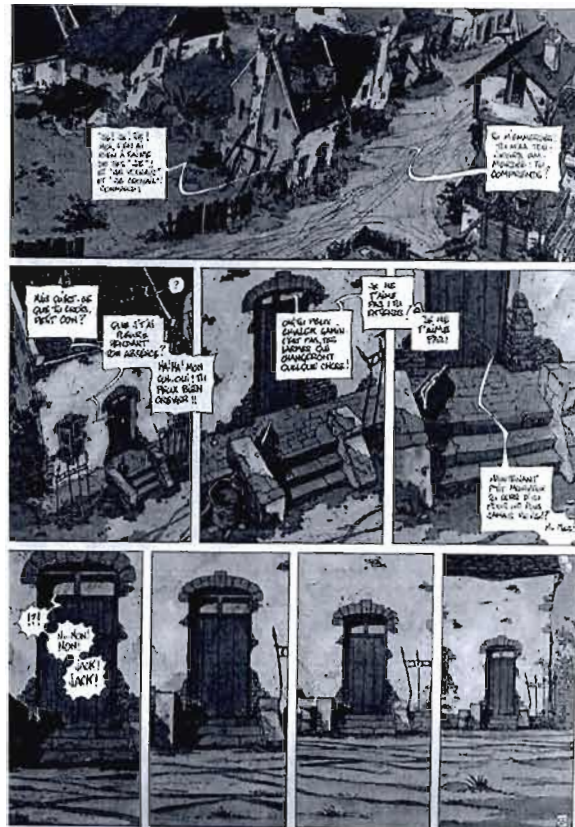


Figure 63 : Loisel, *Peter Pan 4. Tempête* pl. 55

Ce travail de mise en scène prépare le lecteur à une séquence muette des plus curieuses à la planche au verso (fig. 64). Dans deux mouvements inverses occupant deux espaces aux dimensions égales, avec des plans de plus en plus rapprochés, on voit Peter et Jack, le client de sa mère, quitter la maison, tous deux l'air hagard, chacun une trousse de médecin à la main. À la planche suivante, ces mêmes personnages précèdent la vignette où le cadavre de la mère de Peter gît au sol, un couteau ensanglanté sur la table (57:9). La juxtaposition sans explication de ces trois personnages semble indiquer un lien direct entre le meurtrier et la femme, mais jusqu'à la fin de la série, l'auteur du meurtre n'est jamais confirmé.



Figure 64 : Loisel, *Peter Pan 4. Tempête* pl. 56

Or, nous savons qu'à part la réécriture du mythe de Peter Pan¹, Loisel fait aussi référence directe au mythe de Jack l'Éventreur. Les deux mythes parallèles d'un Peter Pan matricide et d'un Jack l'Éventreur convergent ici dans le meurtre de la prostituée, créant un doute quant à l'interprétation : que doit-on lire dans la dernière bande de la planche 55 ainsi que toute la planche 56 ? D'autant plus que l'auteur a pris soin d'entretenir le doute tout au long de la série en soutenant la présence parallèle de Peter et du présumé Jack l'Éventreur à chaque

¹ L'antipathie, voire la haine, de la mère de Peter à son égard n'est pas loin du mythe des mères dénaturées qui peuplent la mythologie grecque et la poésie latine. Si c'est Peter qui a tué sa mère, il y a un jeu de revers de la situation : on remplace l'infanticide par son contraire, le matricide.

meurtre de prostituéeⁱ. Par ces tournures paraliptiques remarquables, la saga de Peter Pan participe de plein gré au programme secretⁱⁱ de l'auteur.

À côté des hors-champ au plan vignettal, ceux entre deux vignettes, deux bandes ou deux planches sont très souvent investis de valeur elliptique, jusqu'au point où il arrive que l'on prend fautivement le cas pour expliquer toutes les ellipses en bande dessinée. Relevé par Claude-Françoise Brunon, l'exemple suivant illustre le rôle du hors-image et de l'entre-images. Selon l'auteure, ceux-ci constituent le véritable récit dans les planches 2 et 3 des *Cigares du Pharaon* (fig. 65), car

l'essentiel se passe hors image... entre images : on ne voit ni la chute du papier dans l'eau, ni Siclone montant dans le canot de sauvetage, ni sa collision avec Rastapopoulos. Hergé ne montre que les actions secondaires, ou accessoires... [...] Cette dynamique de la suspension [...] fonctionne plutôt par ce qu'elle évoque que par ce qu'elle dit, par ce qu'elle suppose que par ce qu'elle montre. »⁴⁶⁶

ⁱ Le meurtre suivant, dans le tome 4 (pl. 47-48), semble être attribué au *gentleman* à la trousse de médecin, bien qu'encore une fois, nous rencontrons dans un même lieu les mêmes personnages, soit Peter et Jack, dans une planche muette parsemée de quelques aposiopèses (pl. 44). Un autre meurtre dans le tome 5 les rapproche l'un de l'autre de nouveau (Jack pl. 16, Peter pl. 17). Plus tard, dans le tome 6, un double meurtre a lieu à Londres; le lendemain Peter a du sang sur ses bras, prétendument à cause du chat qu'il ramène de Londres. Jack le médecin, quant à lui, tient des propos douteux : « En revenant de mes visites cette nuit, je suis passé par ces deux rues... e...et les heures des deux crimes correspondent à mon passage! » (*Destins*, 24:7-10). Enfin, le dernier meurtre de la série se passe dans des conditions semblables : Jack est avec la prostituée la nuit de la mort de celle-ci, alors que Peter guettait on ne sait quoi sur un toit : « ...J'attendrai... cette nuit sera la dernière... Oui... la toute dernière... (42:1 et 3); quelque temps après, il se confie : « Je sais, j'ai été un peu long ...m...mais je devais me calm... euh... me reposer...cette fois-ci, j'étais tellement fatigué... » (43:5-6). Qui plus est, le lendemain, il jette à l'eau sa trousse contenant des scalpels, geste qui pourrait être interprété comme une destruction de pièces à conviction. Le doute restera entier puisque Peter part pour toujours et Jack perd la raison et doit être interné.

ⁱⁱ Ou *hidden agenda*. Voir l'article sur le non-dit de Prince (Première partie, 2.1.5).

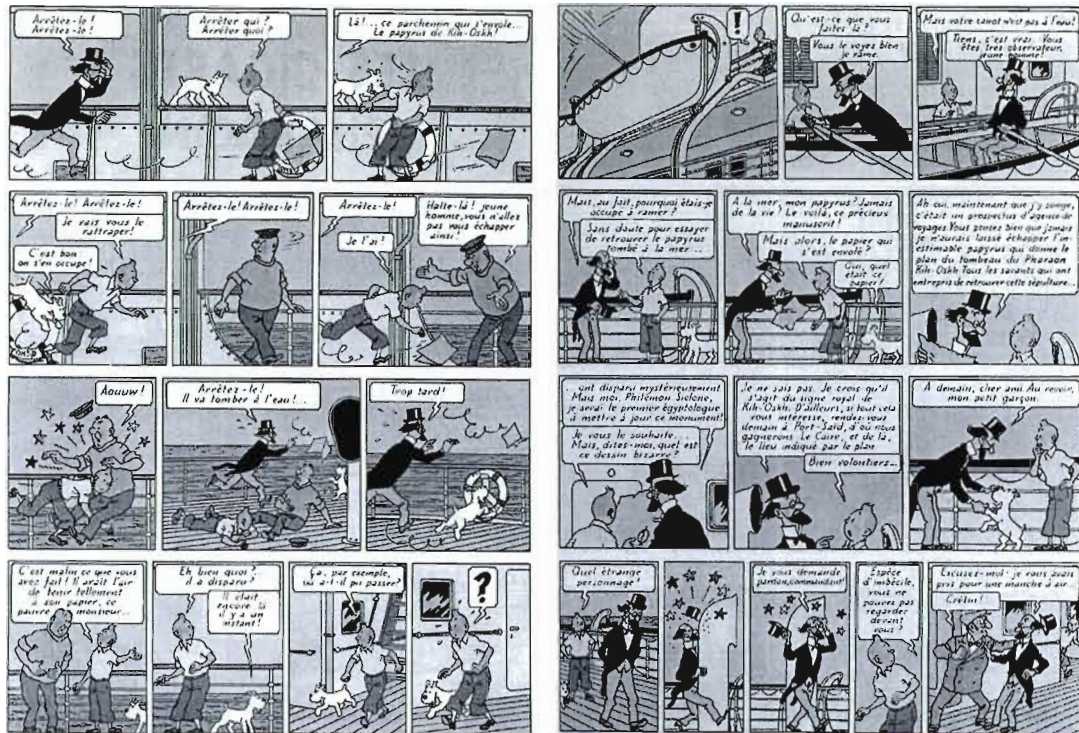


Figure 65 : Hergé, *Les cigares du Pharaon*, pl. 2 & 3

Cependant, je qualifierai ces ellipses graphiques plutôt de non essentielles. Car l'ellipse graphique du parchemin qui tombe à la mer dans la gouttière suivant la vignette 2:9 s'avère redondante, puisque nous le voyons voler et « entendons » son possesseur dire « Trop tard! », et les données narratives dans les ellipses à valeur synecdochique de la conséquence pour la cause (celle entre la dernière bande de la page 2 et la première vignette de la page 3, et celle entre 3:12 et 3:13) concernent des détails diégétiques, visant plutôt à souligner l'esprit distrait d'un scientifique, bien longtemps avant l'arrivée dans la série du professeur Tournesol.

En revanche, le hors-champ entre un recto et son verso dans l'exemple ci-dessous (fig. 66) atteste la rapidité avec laquelle on peut raconter un événement dramatique, en l'occurrence l'altercation qui entraîne l'homicide du motard par un Tetsuo doué de pouvoirs psychiques dévastateurs. La métonymie de l'objet pour la personne (ou, selon le point de vue, la synecdoque de la partie – lunettes protectrices – pour le tout – l'ensemble de l'habit du motocycliste) ne laisse aucun doute quant à l'identité de la victime dont le sang se répand à

côté de ses lunettes; la métalepse de la conséquenceⁱ montrée au début de la page au verso (182:1-2) oblige un retour à sa cause entre les deux planches. Directe et facile à discerner, la chute élidée de la planche à gauche participe à l'impact du coup, soit la prise de conscience pour la première fois des pouvoirs meurtriers de Tetsuo.

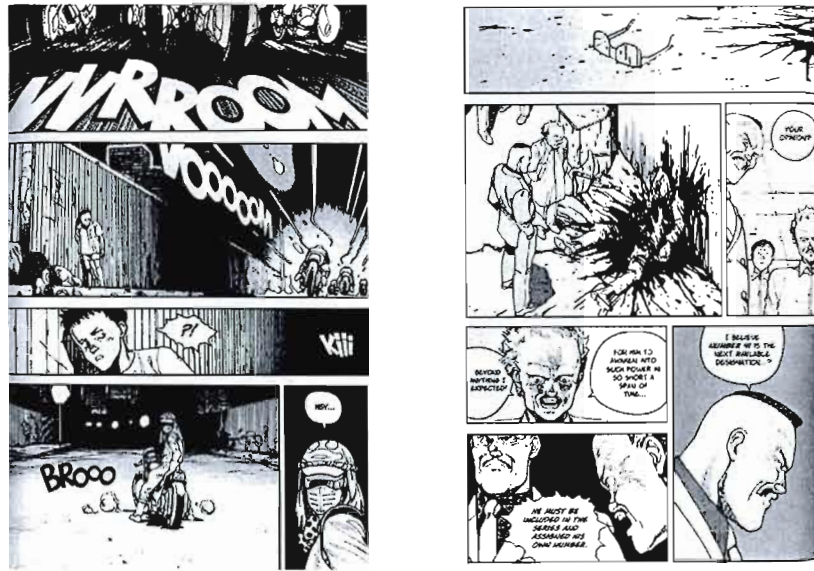


Figure 66 : Otomo, *Akira 1*, p. 181-182ⁱⁱ

L'emploi du hors-champ de la manière que je viens de citer évoque une autre occurrence elliptique d'une richesse narratologique tout aussi puissante, celle d'une célèbre bande de *Tintin au Tibet*⁴⁶⁷ (fig. 67), qui a fait l'objet d'une étude des points de vue⁴⁶⁸. Selon l'étude, l'arrière-plan constitue une seule bande-vignette tandis que l'avant-plan est composé de trois vignettes. Les auteurs établissent le point de vue du spectateur devant la ligne de crête des

ⁱ Rappelons le lorgnon du docteur Smirnov dans *Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein (voir ch. 3 de la première partie).

ⁱⁱ Il existe jusqu'à présent plusieurs versions traduites d'*Akira* en français et en anglais. J'utilise la publication anglaise de *Dark Horse Comics* en raison de son format en noir et blanc, plus proche du format original japonais. (Après une première édition en couleur de 1990 à 1996, Glénat réédite en 1999-2002 la série dans son format original aussi.)

montagnes et découvrent un autre point de vue d'une « tierce instance entre Tintin et le lecteur »⁴⁶⁹, celui du yéti, jusque-là sans cesse mentionné comme une réalité mais jamais concrétisé. C'est précisément ce « regard subjectif », « ce point de vue mobile de case en case » qui suggère la présence hors champ du yéti tout le long de la bande-vignette déployant l'escalade des protagonistes à la recherche de Tchang.



Figure 67 : Hergé, *Tintin au Tibet* 35:7-9

Dans chacune des occurrences réticentes ci-dessus, le récit du hors-champ se développe à partir d'un embryon elliptique qu'est la suppression d'une donnée narrative, soit la fellation (fig. 60), le Dieu mortel (fig. 62) le meurtre (fig. 63), la tuerie sauvage (fig. 66) et le yéti (fig. 67). À première vue, le hors-champ semble s'approcher des cas paralipitiques présentés plus haut, mais il en diffère non seulement par le site qu'il occupe sur la planche, ce qui le rend moins visible, mais aussi par son caractère suggestif qui n'assure pas forcément que les lecteurs arriveront tous à la même conclusion. Ainsi, constitué des éléments non narrés dont la récupération résultera en une information additionnelle, le hors-champ représente une des formes d'ellipse visuelle par excellence.

6.2.3.3 Mensonge par omission

Bien que semblable à la paralipse narrative de Genette, le mensonge bayardien est plus opaque, plus difficile à déceler, et c'est la raison pour laquelle je le classe parmi les cas moins implicites. Les auteurs de bande dessinée, notamment ceux de la nouvelle génération, n'ont pas tardé à adapter ce procédé littéraire, qui sert une lecture plus polysémique en s'inscrivant dans une manipulation de plus en plus ouverte des codes d'écriture du médium.

L'album *Motus*⁴⁷⁰ du Québécois Leif Tandéⁱ, par exemple, répond adéquatement à ces critères. Il se compose de 8 courts récits muets, dont trois comportent des espaces vides de la même dimension qu'une case. À la première lecture, celles-ci semblent contenir des ellipses appartenant à la catégorie spatio-temporelle qui dessert le temps mort et les coupures simples pour l'économie de l'écriture. Dans l'histoire ci-dessous (fig. 68), un personnage est en train de se raser dans sa salle de bains (première vignette). Après un espace vide, l'homme ordonne au chat de quitter le lit dont les draps sont tachés vraisemblablement par le chat si l'on se fie à l'expression de ce dernier ainsi qu'à sa proximité immédiate de la tache.

Or, arrivant à la fin du récit, le lecteur trouve une épigramme comportant des vignettes que le lecteur peut découper pour ensuite replacer dans les pages antérieures à la place des espaces vides correspondants. Cette manipulation supplémentaire entraîne une deuxième histoire étonnamment différente : entre le moment où il se rase et celui où il gronde son chat, l'homme égorge d'un coup de rasoir à main la femme qui venait de partager son lit dans la planche précédente (fig. 69).

ⁱ Jeu de mots avec la prononciation française de « *left hand* ».



Figure 68 : Leif Tande, *Motus* – « 1. Matinée » pl. 2



Figure 69 : Leif Tande, *Motus* – épigramme

L'ellipse de cette donnée narrative intentionnellement écartée de la diégèse à la première lecture aiguille la lecture vers une direction fallacieuse pour mieux surprendre, pour que le lecteur découvre que le message qu'il croit complet se révèle une fausse piste, conformément à l'écriture policière. Par le truchement de la deuxième lecture épigrammatique, Leif Tande démontre comment le comblement des ellipses peut modifier radicalement une histoire.

Le mensonge par omission bayardien se pratique parfois en la figure des aposiopèses. Nous savons déjà que l'aposiopèse, plus qu'une simple rupture de construction, implique un silence souvent suivi d'une digression après une interruption plus ou moins longue. À l'instar des caractéristiques de la figure en rhétorique, en psychologie et en sémantique, ses

expressions en bande dessinée seront tout aussi variées et nombreuses à relever, même dans des récits d'action ou d'aventure. Nous avons vu l'aposiopèse textuelle, se concrétisant par des points de suspension, comme ellipse purement temporelle ou par un silence dans le dialogue. Elle peut aussi révéler l'état d'âme du locuteur, comme le démontre plus loin dans la figure 70. L'héroïne, répondant au questionnement du curé de village fureteur, a failli dire qu'elle était en prison, mais s'est ressaisie à temps pour changer « en prison » en « à l'étranger ». Le lecteur éprouve peu de difficulté à expliciter le lien elliptique entre les points de suspension et le début de l'album (p. 9-10) où l'héroïne sort de prison au terme d'une peine de dix ans. Ainsi, les éléments laissés en ellipse par l'aposiopèse se récupèrent-ils par l'entremise du rappel factuel. La collaboration des deux procédés donne lieu à une nouvelle information, soit la réticence de Zoé à confier son passé carcéral au curé du village. L'omission intentionnelle est diégétique, en ce sens qu'elle est pratiquée non pas au frais du lecteur mais à l'endroit d'un autre personnage. On ne peut donc qualifier cette ellipse de narrative mais plutôt de figure de pensée d'origine psychologique.



Figure 70 : Chabouté, Zoé 27:4

6.2.3.4 Aposiopèse graphique

À l'autre versant de l'aposiopèse textuelle se trouve le silence écrit, comme dans le cas de l'espace vide sur une ligne de formulaire. Dans le domaine de la bande dessinée, à l'exception des œuvres muettes, aucune culture de bande dessinée ne fait aussi grand usage du silence que les auteurs japonais. En effet, contrairement au *melting-pot* américain, la nation japonaise, telle que décrite par Kinko Ito, se caractérise par une homogénéité issue de sa petite superficie insulaire et de sa vieille histoire⁴⁷¹. Le mode de communication de ce peuple repose moins sur des messages explicites et univoques, et plus sur des non-dits et des indices contextuels dont la signification est de notoriété publiqueⁱ. Ce trait culturel se reflète dans l'univers des manga qui font un usage privilégié des expressions faciales, des regards, des gestes, des onomatopées et des longs silences⁴⁷² (fig. 71).

Figure 71 : *Akira 1* p. 60:1-3⁴⁷³



La concentration sur l'expressivité graphique vise une compréhension immédiate de l'action qui facilite la lecture rapide réputée des manga. Il est néanmoins important de préciser que cette vitesse lectorale ne vient naturellement qu'au nipponophone, celui qui est familier avec la syntaxe japonaise dont s'inspire la séquentialisation vignettaleⁱⁱ. L'aniconèteⁱⁱⁱ culturel qui ignore l'iconographie japonaise ferait ses frais en laissant échapper des significations implicites.

ⁱ Selon l'anthropologue américain Edward Hall, il s'agit d'une culture à contexte riche (« *high context culture* »), par opposition à une culture à contexte faible (« *low context culture* »), par exemple les États-Unis, où les messages doivent être clairement expliqués. Voir Edward Hall, *Beyond Culture*, New York, Doubleday, 1977.

ⁱⁱ Selon Okada Toshio (1997), un critique de la culture *otaku*. Voir Kate Allen & John E. Ingulsrud, « Reading Manga : Patterns of Personal Literacies Among Adolescents », *Language and Education*, vol. 19, no 4, 2005, p. 272.

ⁱⁱⁱ Terme forgé par Peeters pour désigner celui qui ne sait pas lire une image, en particulier une image de bande dessinée. Voir Entretien par Franck Aveline, « Benoit Peeters », site *du9*. *L'autre bande dessinée*, février 1998, [En ligne].

Quant au silence, à part celui dans des scènes de combats où il est inutile d'interrompre l'action avec des mots, il semble puiser dans le réservoir millénaire des non-dits de l'Extrême-Orient. En effet, le nombre de cases muettes est très élevé, notamment dans des scènes statiques de dialogue, non seulement parce que les mangakasⁱ et les lecteurs japonais ont la maîtrise des codes, mais aussi, contrairement aux bandes dessinées occidentales, en raison de l'absence de tout récitatif qui fait ressortir davantage le silence. Celui-ci est caractérisé par des bulles remplies de points de suspension qui semblent indiquer une réponse quelconque, mais laissent au lecteur l'obligation de remplir les blancs, ou par des moments de silence (c'est-à-dire l'absence de bulles) qui remplacent un texte et qui marquent un arrêt lectoral absolument indispensable pour laisser au message le temps d'arriver à destination. Il est utilisé lorsque, par exemple, un personnage veut s'exprimer mais ne trouve pas les paroles appropriées. Pareillement, l'irruption de souvenirs nécessite rarement des retours en arrière ou des analepses comme dans la plupart des bandes dessinées occidentales ; on voit plutôt un personnage, les yeux fermés, qui réfléchit et qui expliquera en temps voulu son introspection. Ainsi, de Katsuhiro Otomo à Jirô Taniguchi, les bandes dessinées japonaises sont parsemées de monologues et de confidences entrecoupés de silences.

Dans l'exemple ci-dessous (fig. 72), les cases 2, 3, 4 et 6 montrent Ananda, le disciple soignant personnel de Bouddha. Affligé par une mission que Bouddha lui a confiée, Ananda l'accepte néanmoins et part sans rien dire après une seule protestation verbale à la case 2. Les autres cases le représentant sont donc sans texte. Or, seul le silence d'Ananda dans la vignette 4 est ponctué d'un ballon sans texte. Dans la vignette 3, il est assez évident qu'Ananda ne peut qu'écouter les dernières recommandations de son maître, et dans la dernière, il ne lui reste plus rien à dire sauf se résigner à obéir et à partir. En revanche, le silence de la vignette 4 ne peut être mis sur le compte de la lecture rapide, en raison des points de suspension (à la verticale, dans le sens de l'écriture japonaise) dans un ballon réservé au discours direct. Le silence d'Ananda ainsi souligné éveille l'attention du lecteur, mais celui-ci ne peut jamais

http://www.du9.org/article.php3?id_article=229&var_recherche=peeters (Page consultée le 31 mars 2007)

ⁱ Auteurs de manga.

savoir ni tout au moins deviner ce que les points de suspension remplacent parce qu'il n'y a pas de relais linguistique ou graphique ; autrement dit, l'auteur fait ellipse complète de l'information à laquelle le lecteur peut recourir pour combler l'ellipse. Conscient de la valeur du silence, qui peut être aussi important et peut dire autant que le discoursⁱ, le lecteur ne peut écarter la possibilité d'une pensée non exprimée mais signalée. Cela exige un ralentissement du rythme de lecture, causé par le temps d'arrêt pour chercher le message possible dans le ballon. Nous sommes devant un usage paradoxal que je ne prétends pas résoudre mais me contente de souligner : si l'absence de texte vise souvent l'accélération cinématographique de la lecture des manga, en d'autres occurrences, il commande au contraire un temps d'arrêt qui implique presque toujours un investissement intellectuel et émotionnel de la part du lecteur.

On retrouve la même technique dans certaines œuvres occidentales, comme dans *Don Quichotte dans la manche* de Douay et Leroux (fig. 73) ou *Blankets* de Craig Thompson.

ⁱ « ...silence is valued and halting speech is considered more honest and thoughtful than fluid speech ». Voir Haru Yamada, *Different Games, Different Rules. Why Americans and Japanese Misunderstand Each Other*, Oxford University Press, 1997.

Figure 72 : Tezuka, *Bouddha* vol. 7 p. 136⁴⁷⁴

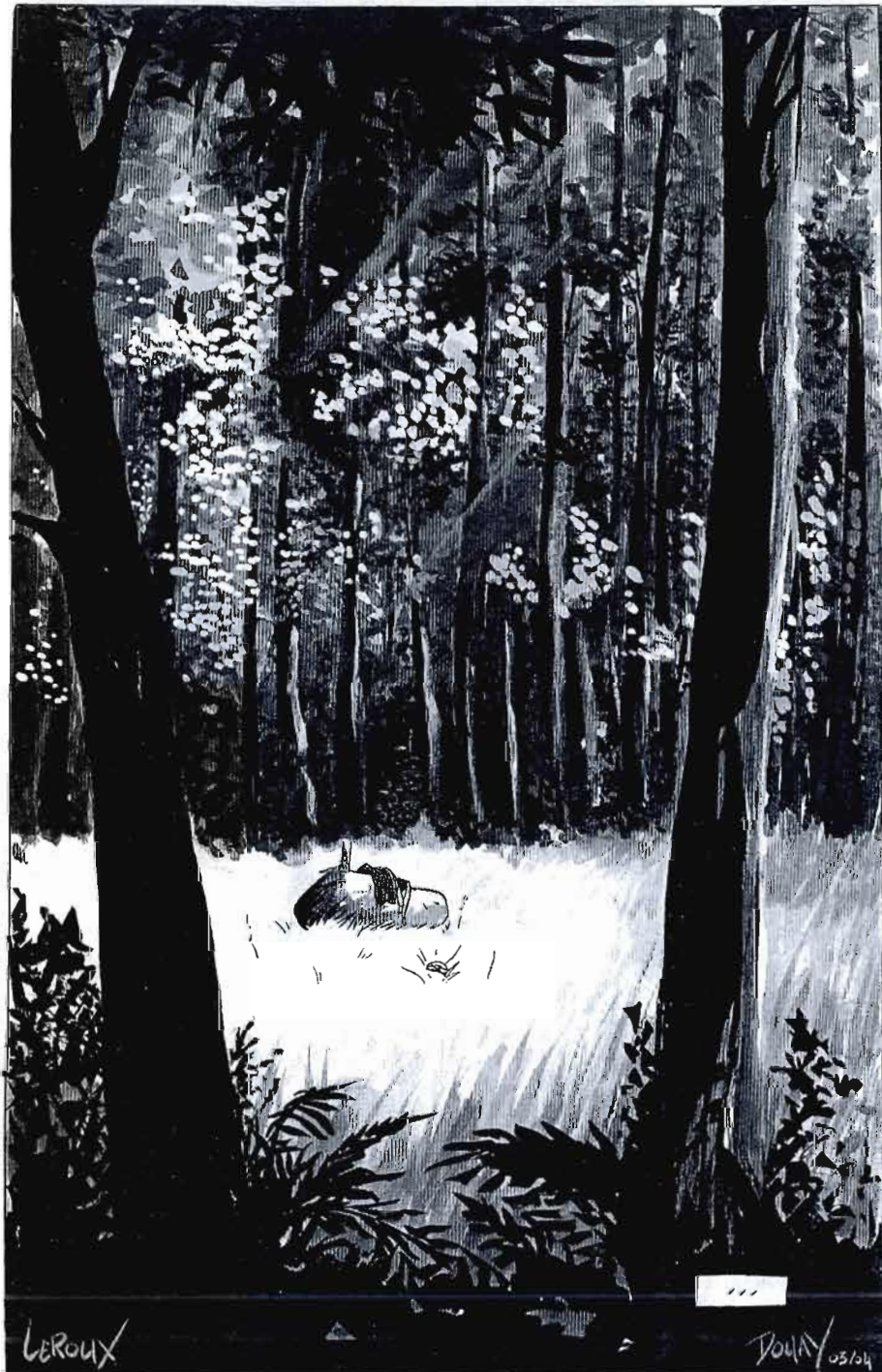


Figure 73 : Douay & Leroux, *Don Quichotte dans la manche* p. 118⁴⁷⁵

Parfois, le silence prend un certain temps avant que le lecteur puisse remplir l'espace elliptique laissé par l'aposiopèse. Dans l'autobiographie de Craig Thompson⁴⁷⁶, l'auteur se remémore un épisode troublant de son enfance partagée avec Phil, son petit frère. Trois planches mettent en scène une séance de *baby-sitting* :

29:4 Gardien : Hey, I've got a really FUNNY JOKE. So funny, I can only tell it to you one at a time.

29:5 Gardien : You wait here, while I go tell Craig the JOKE.

30:2 Phil : That's taking a while. It must be really funny.

30:4 Gardien : That was a FUNNY JOKE, wasn't it ?

Craig : Uh, yeah ... heh heh

Phil : MY TURN! MY TURN!

31:1 Gardien : YUP. It's your turn ... but first we need to go to the other room.

31:2 Phil : It must be REALLY funny, huh ?

La remémoration s'arrête là pour reprendre bien plus tard, presque deux cents planches plus loin (291:2-3), où l'aîné qu'était Craig (Thompson) ne peut pas se pardonner d'avoir été trop impuissant pour empêcher l'agression sexuelle du *baby-sitter*, dont lui-même était victime, de se reproduire sur la personne de son petit frère.

Sur le plan graphique, l'aposiopèse se manifeste à travers la figure de l'abruption quand la fin d'une séquence et le début d'une autre sont escamotés. L'exemple suivant (fig. 74) consiste à arrêter une séquence subitement et à sauter au milieu d'une autre aussitôt tout en juxtaposant les deux données narratives distinctes sans aucun connecteur de coordination ou de subordination. Cependant, la balourdise du personnage est trop connue pour susciter quelque équivoque que ce soit : il s'agit bel et bien d'un *running gag*, soit une des inventions aussi interminables qu'in vraisemblables de Gaston Lagaffe guère appréciées par son entourage. Malgré l'aposiopèse visuelle, le lecteur accoutumé à l'univers de Lagaffe établit le rapport de cause à effet qui a lieu dans la case virtuelle entre les deux vignettes : ses collègues, sans doute exaspérés par le bruit infernal du trombone de fortune et voulant

l'arrêter, ont vraisemblablement ligoté Lagaffe avec l'instrument lui-même. L'abruption dont se revêt l'ellipse interstitielle marque l'arrêt nécessaire qui donne force au dynamisme de la chute du gag. On notera en passant qu'à côté de l'ellipse spatio-temporelle entre deux actions qui ont lieu en deux endroits différents à deux temps différents, ces vignettes simplement juxtaposées contiennent nombre de figures : à part l'aposiopèse, on y compte aussi l'ellipse dans le hors-champ ainsi que la métonymie de la conséquence pour la cause. Les ficelles du mécanisme rhétorique bien solides et bien dissimulées, cela devrait contribuer au succès phénoménal de la série.

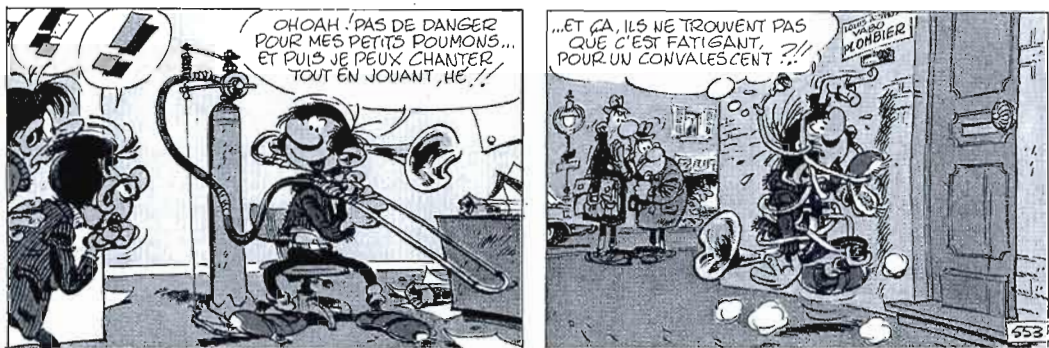


Figure 74 : Franquin, *Lagaffe nous gâte* 13:8-9⁴⁷⁷

Par ailleurs, l'abruption peut prendre la forme de cases toutes noires ou toutes blanches dont la valeur rhétorique est inhérente à celle de la réticence tropique que produit l'ellipse. Les cases noires aposiopésiques ne sont pas à confondre avec la case noire à la place de l'ellipse spatio-temporelle (voir fig. 23, 24) ou la case noire comme ponctuation (comme on en trouve dans *L'homme qui s'évada* de Laurent Maffre⁴⁷⁸ (fig. 75) ou dans la série *Névé de Dieter et Lepage*⁴⁷⁹), ni avec la case noire qui représente le silence d'une durée plus ou moins longue (fig. 76). Ce dernier, malgré une certaine ressemblance, se distingue du silence écrit des manga discutés plus haut, car il attire l'attention sur une réelle durée de silence où le personnage n'a rien à dire.

La case noire de l'abruption se démarque aussi de celle qui représente soit la noirceur d'une pièce non allumée (fig. 77), soit la cécité causée par des yeux bandés (fig. 78), soit le fondu et l'ouverture au noir (voir fig. 22), une technique cinématographique prisee par plusieurs auteurs de bande dessinée, dont Christophe Blain, qui l'utilise de façon presque systématique dans la série *Isaac le pirate*. Plus précisément, qu'est-ce que la vignette noire dans l'exemple de la figure 79 représente-elle ?



Figure 75 : Maffre, *L'homme qui s'évada*, non paginéⁱ

ⁱ On s'émerveille devant la valeur multiforme de la case noire dans la page de gauche. Cette case sert non seulement à mettre fin à l'entrevue entre le narrateur et le forçat, elle fonctionne aussi comme une longue ellipse spatio-temporelle entre le temps de l'entrevue dans la prison de Cayenne et la sortie du reportage en France dans le quotidien *Le Petit Parisien*. Qui plus est, elle semble marquer un arrêt dans la lecture afin de permettre au lecteur un moment de réflexion personnelle sur ce qui vient d'être dit.

De la même façon, la case blanche de la page de droite agit sur le plan narratif comme un point d'orgue qui prolonge les cris de désespoir des bagnards et sur le plan formel comme une pause avant le

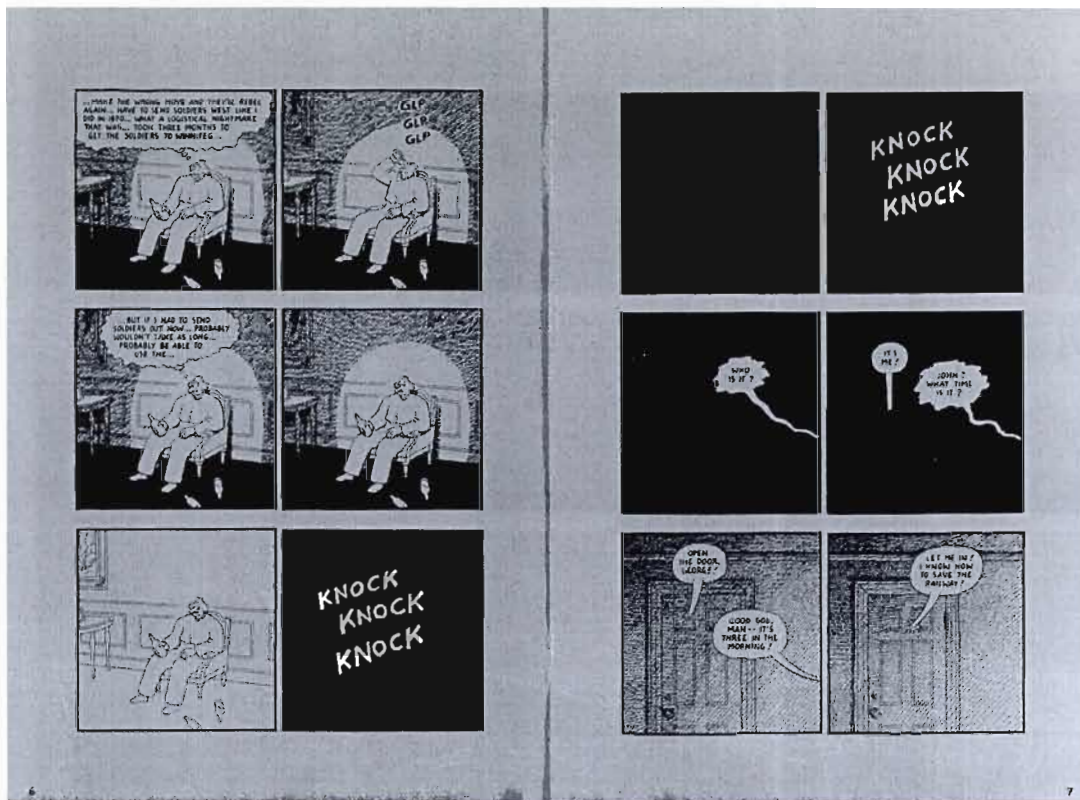


Figure 76 : Brown, *Louis Riel*⁴⁸⁰, double planche 6-7



Figure 77 : Ware, *Jimmy Corrigan, The Smartest Kid on Earth*⁴⁸¹

changement de sujet. De plus, en symétrie diagonale avec la première case de la bande médiane (tout comme la première case de la dernière bande est en symétrie diagonale avec la dernière case de la bande médiane), elle fait aussi écho à la scène des parlementaires pour dénoncer le vide des débats politiques sans issue.



Figure 78 : Moore, *From Hell*⁴⁸²



Figure 79 : Blain, *Les glaces* 20:1-4⁴⁸³

Graphiquement, c'est la noirceur d'une cale où dorment les marins. Psychologiquement, elle fait la transition d'un état de sommeil profond à celui du réveil provoqué par le bruit « Bong! ». L'élément elliptique, c'est-à-dire ce qui se passe métaleptiquement dans la case noire, est récupéré quelques vignettes plus loin : le bateau s'en allait vers un iceberg (20:9). Cette ellipse est de faible valeur narrative, car elle contribue peu au récit. Sa raison d'être se trouve plutôt dans sa fonction de relais entre la case ultime de la planche 19 (fig. 80) et la planche au verso. En effet, à 19:12, une femme ferme la porte sur une visite dans un logement parisien modeste. La case noire qui amorce la planche 20 prolonge le geste de la fermeture de la porte tout en amorçant, déjà, un autre espace-temps, soit la nuit noire sur un bateau où se trouve son mari, en pleine mer quelque part entre l'Europe et l'Amérique.



Figure 80 : Blain, *Les glaces* 19:12

L'aposiopèse visuelle, pour laquelle Blain utilise aussi une case noire, fonctionne de façon tout autre. Dans l'exemple de la figure 81 (qui a été cité ailleurs – dans la figure 60 – pour illustrer le hors-champ), la case noire 44:6 se trouve à la place de l'acte sexuel préparé dans les cases antérieures dont le résultat immédiat se lit sur le visage de l'homme satisfait dans la case suivante (44:7). L'auteur aurait pu choisir de se contenter de la litote métaleptique dans la vignette 44:5, où l'élément narratif principal, soit la fellation, est remplacé par sa conséquence, soit la sueur et l'étonnement de l'homme. Blain a toutefois recouru à la réticence par le biais d'une case noire elliptique. Comme toute case sans dessin ni texte, celle-ci appelle un arrêt intentionnel plus marqué qu'une métonymie, qui montre partiellement, ou qu'une métalepse, qui attire l'attention ailleurs. D'ordre psychologique, la réticence fait deviner ou, dans ce cas-ci, imaginer ce qui est tu.



Figure 81 : Blain, *Isaac le pirate 3*. Olga 44:1-10⁴⁸⁴

Le sujet de la sexualité est ainsi abordé en réticence tout en évitant l'autocensure, d'autant plus que, comme dans l'exemple ci-dessus et celui ci-contre (fig. 82), le texte annonce explicitement la fellation et la masturbation respectivement. Toutefois, même s'ils assurent tous les deux la même fonction réticente, la case noire évoque toujours une situation sans lumière, alors que la case blanche a des connotations particulières. Marie Bouchet, dans son analyse des blancs dans le texte nabokovien⁴⁸⁵, révèle le double usage du terme blanc, puisqu'en anglais, il exprime deux notions différentes, *white* pour la couleur et *blank* pour le vide.



Figure 82 : Thompson, *Blankets* pl. 147

Cette interprétation semble convenir à la case blanche dans l'exemple extrait d'un roman graphique de l'auteur américain Thompson⁴⁸⁶. Non seulement la cinquième case reprend le thème des pages vides sur lesquelles le personnage écrira ses poèmes d'amour (147:2-3) dans la bande immédiatement au-dessus, elle reflète aussi le blanc des deux cases latérales. Qui plus est, la blancheur s'harmonise aux thèmes centraux de l'œuvre : la virginité, l'amour adolescent et l'initiation.

Il arrive, quoique plus rarement, qu'un auteur comme Georges Bess utilise la couleur rouge pour obscurcir une case. Dans l'exemple ci-dessous (fig. 83), celle-ci a la double vertu de faire ellipse d'un acte particulièrement atroce, soit l'infanticide, tout en explicitant son caractère violent par cette couleur sanguine, rendant par conséquent le cache presque transparent. Sur le plan rhétorique, la case rouge est analogue à une métonymie de la conséquence dont la cause est narrée dans la vignette 5.



Figure 83 : Bess & Jodorowsky, *Le lama blanc*⁴⁸⁷

D'autres occurrences montrent une utilisation moins directe de l'abruption. Dans l'exemple suivant (fig. 84), la case noire peut être comprise comme une représentation du passage à la mort, plus précisément du moment où s'éteint la conscience. Elle est même répétée au début de la planche au verso, suivie d'une succession de trois cases inexpliquées (voir fig. 49). Ces lacunes demeurent inexplicables jusqu'au volume suivant, où le lecteur saisira enfin l'ellipse qui a eu lieu dans l'espace noir de cette case, soit le passage du personnage de la vie terrestre au purgatoire.



Figure 84 : Chabouté, *Purgatoire*. Livre 1 pl. 61

6.2.3.5 Anacoluthes

D'une autre manière, l'abruption utilise l'ellipse pour indiquer la présence semi-silencieuse des anacoluthes. Désignant initialement une saute brutale en linguistique ou une absence de suite en un seul mot, comme nous l'avons vu dans la première partie, cette sous-classe de l'abruption peut se transposer en bande dessinée pour exprimer une rupture de construction. Celle-ci est souvent caractérisée par un dessin insolite dans un récit, comme dans l'exemple de *Pleine lune* de la figure 40. Cet exemple correspond aussi au sixième type d'enchaînements entre deux cases que propose McCloudⁱ, soit la juxtaposition sans rapport logique comme solution de continuité⁴⁸⁸. Dans ce genre de paralipse narrative apparemment sans suite, l'élément elliptique consiste à indiquer une présence silencieuse et obscure qui voile un récit parallèle dont l'accès est interdit au lecteur jusqu'au moment où l'auteur juge opportun de joindre les deux récits en un seul.

La frontière entre les figures de cette section et celles de la précédente peut paraître imprécise en raison de distinctions ténues dans les degrés elliptiques des figures. J'ose croire que cet état reflète une réalité sémiotique à laquelle la théorie doit s'adapter et non pas l'inverse, et qu'il est utile de faire lumière sur ces nuances afin de rendre ma typologie aussi adéquate que possible. C'est à ce dessein que j'entame le dernier mode d'expression des ellipses narratives, celles dont les éléments supprimés sont de plus en plus abscons car n'ayant plus d'ancrage pour en assister la compréhension.

ⁱ Comme la plupart des auteurs pour qui le lieu privilégié de l'ellipse se trouve dans la gouttière, McCloud propose six types d'enchaînement entre deux cases qui font appel à l'ellipse à différents degrés : 1) enchaînement de moment à moment (qui, selon moi, fait très peu appel à l'ellipse narrative, s'apparentant plutôt à l'ellipse du temps mort); 2) enchaînement d'action à action; 3) enchaînement de sujet à sujet (c'est-à-dire qu'il y a changement de focalisation à l'intérieur du même thème); 4) enchaînement de scène à scène (par des contenus très éloignés dans l'espace ou dans le temps, telles des anachronies ou des anisochronies); 5) enchaînement de point de vue à point de vue (qui évacue la notion du temps qui passe, un cas de temps éliidé) et enfin, 6) juxtaposition sans rapport logique comme solution de continuité. En catégorisant les types ainsi, McCloud rassemble indifféremment des genres, des structures et des circonstances fictives.

6.3 *L'implicité des ellipses narratives*

Si la plupart des productions de mangas et de bandes dessinées franco-belges et américaines demeurent conventionnelles pour faciliter l'accès du grand public visé, une minorité non négligeable des bandes dessinées européennes actuelles maintiennent la tendance que Quella-Guyot a remarquée il y a 25 ans, soit celle qui va vers une « ellipse non soulignée, non expliquée, de sorte que la lecture est rendue beaucoup plus difficile »⁴⁸⁹. En effet, plusieurs auteurs commencent à sortir des ornières narratives pour explorer d'autres formes de diégétisation par l'entremise de la structure de l'écriture de bande dessinée. Nous sommes sur les terres inconnues des messages incomplets où les éléments omis ont une durée non indiquée, indéfinie ou indéterminée. Les ellipses de cette catégorie soutiennent des non-tropes qui partagent à la base une caractéristique commune, soit la suppression d'un élément dans la chaîne logique des idées. Celle-ci se trouve dans la parataxe, l'anantapodoton, l'enthymème, l'aporie et la brachylogie. Comme nous l'avons vu, certaines de ces figures ont un statut rhétorique ambigu. À des degrés différents, elles remplissent néanmoins la fonction elliptique dans le récit.

6.3.1 *Parataxe et asyndète*

Afin de déterminer la légitimité de la parataxe comme figure elliptique en bande dessinée, nous allons examiner un extrait de dialogue à la planche 25 de *Qui a tué l'idiot ?* de Dumontheuil⁴⁹⁰:

25:7 Eh bien ? Que veux-tu mon petit ? – J'viens jouer avec le chat M'sieur l'comte!

25:8 Tu sais où le trouver ? Tu rangeras bien les outils après, hein ? – Sûr M'sieur!

La recommandation de « M'sieur l'comte » à l'enfant de ranger les outils après avoir joué avec un chat soulève un non-dit assez évident, soit le besoin d'outils pour jouer avec un chat. Ce qui est beaucoup moins certain est la raison de ce besoin d'accessoires si incongru.

En fait, ce dialogue n'a de sens que quand le lecteur se souvient de ce qui s'est passé plusieurs pages plus tôt, à la planche 7 (fig. 85), quand on voit en arrière-plan la scène où les enfants du village, marteau et clous en main, jouent à martyriser un chien en le clouant sur un mur de lattes. La récupération entière des éléments supprimés pourrait se présenter comme suit : « Je viens jouer [à clouer (ellipse anaphorique)] le chat [comme les autres fois] », rétablissant ainsi la subordonnée conjonctive de comparaison entre les deux faits connexes éloignés l'un de l'autre. Dans cet exemple, la sutureⁱ, « par laquelle le texte vise à établir un pont entre deux images séparées »⁴⁹¹, est parataxique.



Figure 85 : Dumontheuil, *Qui a tué l'idiot ?* 7:7-8

ⁱ Terme que propose Peeters en plus des deux fonctions barthésiennes du message linguistique, l'ancrage et le relais. Plus tard, Groensteen rejettera cette discrimination en considérant la suture comme « un cas particulier de la fonction de relais ». Voir Peeters, *Case, planche, récit*, op. cit., p. 87 et Groensteen, *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 155.

Il existe toutefois des cas où la disjonction est totale parce que l'écriture n'offre aucune assistance de relais ou de suture. Il s'agit d'une ellipse déjà bien exploitée en littérature, soit l'asyndète. En bande dessinée, de remarquer Fresnault-Deruelleⁱ, l'asyndète, « cas non marqué linguistiquement, caractérise bon nombre d'hiatus dépourvus de tout texte narratif »⁴⁹². Vink, auteur de la série populaire *Le moine fou* en 10 tomes, d'une narration pourtant bien traditionnellement linéaire, se plaît à passer d'un récit à un autre sans crier gare. Prenons un album parmi tant d'autres, celui de *L'ombre du ginkgo*⁴⁹³. L'incipit que constituent les sept premières planches situe la rencontre de l'héroïne avec l'homme du ginkgo. Ce dernier l'emmène sur sa barque à la fin de la septième planche. La première moitié de la planche suivante (fig. 86), composée de cinq cases, passe brusquement à un autre lieu avec de nouveaux personnages, et revient aussi brusquement au premier récit à la planche suivante, où la conversation continue comme s'il n'y avait pas eu d'interruption. On peut imaginer qu'au cinéma, la transition se ferait par un mouvement rapide de caméra d'un lieu à l'autre. À la place d'une balise textuelle du genre « pendant ce temps-là... » ou « non loin de là », la suture se trouve dans le seul détail de la pluie présente dans les deux espaces différents, signalant une simultanéité. L'élément graphique « pluie » tenant lieu de la locution conjonctive de coordination qui lie les deux segments narratifs n'est certes pas aussi évident que l'expression linguistique à laquelle on est habitué, mais il est tout aussi dicible. Sa contribution au récit étant presque nulle, ce genre d'asyndète s'inscrit plutôt dans l'économie graphique du médium, permettant d'éviter un doublage redondant de texte et d'image.

ⁱ Rappelons que Fresnault-Deruelle approche ces hiatus intericoniques de l'intérieur de la narration implicite.



Figure 86 : Vink, *L'ombre du ginkgo*

En revanche, d'autres auteurs vont au-delà de l'écriture classique pour rénover l'hiatus « non marqué linguistiquement ». L'Alsacien Chabouté est de ceux qui en font usage à bon escient, comme cela est montré par l'anacolithe dans son album *Pleine lune* (voir fig. 40). Quant à l'asyndète, l'exemple d'un autre album, *Zoé*, fait preuve d'une valeur narrative certaine : au début de l'histoire, l'héroïne éponyme commence à se plaire dans une maison qu'elle vient d'hériter de sa tante. À la figure 87, on la voit s'installer pour une lecture nocturne paisible avant de s'endormir. Or, s'immiscent dans ces planches recto verso quatre cases disparates, 45:4, 45:6, 46:1 et 46:4 sans aucun lien avec le récit premier. C'est seulement à la toute fin de l'album que se révèle le sens de cette narration graphique :



Figure 87 : Chabouté, *Zoé* p. 45-46

Zoé : — Les meurtres! Pourquoi vous les tuez ?! (124:6)

Le curé : — Pourquoi on les tue ?... Ma pauvre petite ... (124:7) Les organes, ma belle ...
 ...Les organes! (127 :1) Tu sais ce que rapporte un rein, un cœur ou des yeux ? ... Une
 fortune petite conne [sic], une fortune! (127:2) La matière première est fournie par l'hôtel
 ... (127:3) Monsieur Ludwig effectue les prélèvements et s'occupe de l'écoulement des
 organes (127:4)

L'asyndète qui supprime la signification des gestes chirurgicaux se construit ainsi sur une ellipse latérale, mais la paralipse n'est que partielle puisque l'on voit des synecdoques de l'acte.

Sur le plan scénaristique, l'écriture asyndétique est privilégiée par plusieurs auteurs de la nouvelle génération. Le récit fragmentaire de l'auteur espagnol Miguelanxo Prado dans *Trait de craie*⁴⁹⁴, dont la richesse est telle que nous l'étudierons de plus près, en est exemplaire, tant l'album est parsemé de suppressions asyndétiques qui équivalent à des « mais », « car », « c'est-à-dire », etc.

6.3.2 Anantapodoton

Quand l'omission s'effectue sur le plan de la phrase plutôt que du lexique, il est plus complexe de la restituer. Plus étendue que l'asyndète, l'omission phrastique se compose, à part l'aposiopèse qui a déjà été traitée en raison de son indexicalité plus explicite, des figures de l'anantapodoton, de l'enthymème et de l'aporieⁱ. Bien qu'il soit rattaché hiérarchiquement à la figure d'anacoluthie, l'anantapodoton mérite une place parmi les figures les plus hermétiques.

Dans l'album *Missié Vandisandi*⁴⁹⁵, qu'Hermann compose avec l'ellipse comme contrainte principaleⁱⁱ, le héros éponyme se trouve candidement mêlé à une affaire de trafic en Afrique. Après quelques péripéties, il apprend que ses ressources financières sont taries sans pouvoir en connaître la raison, c'est-à-dire que la personne qui le commanditait pour son travail de recherche a fermé le compte sur lequel il lui versait périodiquement des sommes d'argent. Dépourvu, Karl Vandesinde doit donc rentrer au pays. Au repas d'adieu chez son

ⁱ Selon Quinn.

ⁱⁱ « Avec *Missié Vandisandi*, Hermann a [...] fait la part belle à la technique de l'ellipse, donnant ainsi libre cours à une manière de raconter qu'il affectionne ... ». L'éditeur, « Hermann, ou l'art de dire sans dire », in *Missié Vandisandi*, coll. Aire libre, Marcinelle, Dupuis, 1991, p. 3.

ami consul (fig. 88), il reçoit un appel de quelqu'un qui de toute évidence est au courant de ses déplacements; celui-ci cherche à l'intimider à demi-mot : « ... on en ramène des récits fumeux qui, mal diffusés, attirent le malheur sur le... colporteur, ou sur ceux qu'il chérit... » (49:6). Le personnage qui profère ces menaces reste en pénombre, il est méconnu du lecteur et force celui-ci à revenir en arrière jusqu'à l'épisode dans le parc de la réserve naturelle (fig. 89) pour retrouver les seuls détails semblables qui lui permettent d'identifier l'homme, soit le crâne dégarni et le cigare (25:7). C'est seulement à ce moment-là que le lecteur récupère la signification de l'absence de suite dans la menace : soupçonnant que Vandesande entretient des relations avec l'*International Corruption Investigation*, les trafiquants ordonnent son départ.

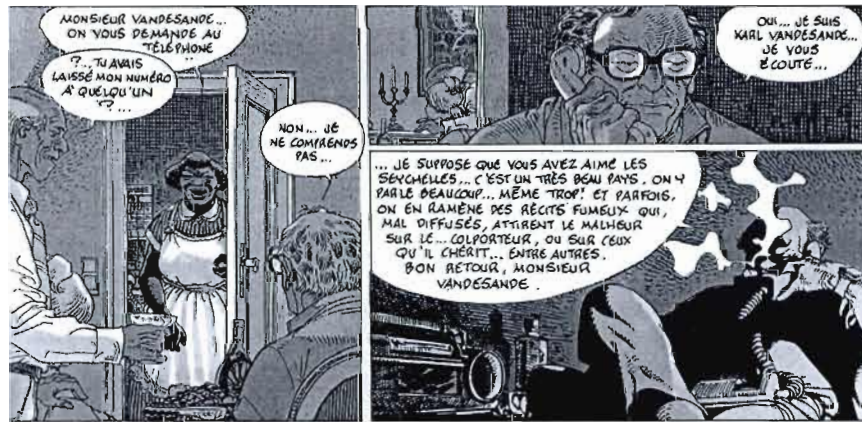


Figure 88 : Hermann, *Missié Vandisandi* 49:4-6



Figure 89 : Hermann, *Missié Vandisandi* 25:6-8

L'exemple suivant illustre plus intelligiblement le fait que seul le premier élément est exprimé entièrement dans un anantapodoton en bande dessinée. La dernière planche du chapitre XI du grand classique *Watchmen* décrit, en douze vignettes verticales de petite taille, le progrès d'un effacement graphique (fig. 90). La planche se termine par une grande bande-vignette toute blanche.



Figure 90 : Moore & Gibbons, *Watchmen*, chap. XI pl. 28

À la différence du blanc aposiopésique présenté plus haut, le blanc de *Watchmen* est matériel, c'est-à-dire qu'il représente l'effacement physique non seulement des personnages dans la planche mais aussi de trois millions de New-Yorkais. L'auteur du meurtre à grande envergure est nul autre qu'Adrian Veidt, un des superhéros qui sont censés voir au bien-être des citoyens et veiller à la paix mondiale. Celui-ci même révèle son plan diabolique par une longue explication qui s'étend à travers tout le chapitre XI :

For the first time, I genuinely understood that earth might die... (21:1) ...the spectre of accidental apocalypse stalked ever closer... (21:5) ...unable to unite the world by conquest [...] I would trick it; frighten it towards salvation with history's greatest practical joke (24:4) ...to frighten governments into co-operation, I would convince them that earth faced imminent attack by beings from another world (25:4) teleported to New York, my creature's death would trigger mechanisms within its massive brain, cloned from a human sensitive... the resultant psychic shockwave killing half the city (26:4)

De plus, après l'ultime vignette de chacun des douze chapitres se trouve une épigraphe, qui consiste à citer soit un grand penseur, poète ou musicien de l'histoire occidentaleⁱ. Pour ce chapitre, il s'agit d'« Ozymandias », un sonnet de Percy Bysshe Shelley : « *My name is Ozymandias, king of kings:/Look on my works, ye mighty, and despair!* ». L'élément elliptique consiste à ne pas montrer le vers qui suit, soit « *Nothing remains* ». Cet anantapodoton a pour but de renforcer le graphique de la bande-vignette blanche qui représente le dernier stade de l'annihilation. Mais ce renfort ne peut se réaliser que sur la base d'une connaissance métatextuelle du poème de Shelleyⁱⁱ. Pour mieux saisir la portée de l'anantapodoton, on doit se reporter à la prépublication de *Watchmen*. Originellement, chaque chapitre du roman graphique constituait un numéro mensuel de la série *Watchmen*. Au numéro du chapitre XI, si le lecteur a pu pendant le mois découvrir le vers manqué, il

ⁱ On y compte Bob Dylan, Elvis Costello, la Genèse biblique, Albert Einstein, William Blake, Nietzsche, Job, Eleanor Farjeon, Jung et John Cale.

ⁱⁱ Rappelons que la notion du métatextuel, utilisée pour la première fois par Bernard Magné, est définie par ce dernier comme « tout énoncé qui, dans un texte, apporte une information, dénotativement et/ou connotativement, sur l'écriture et/ou sur la lecture de ce texte ». Voir Magné, « Le métatextuel perecquien revisité », in site internet de la Revue perecquienne *Le Cabinet d'amateur*, [En ligne]. <http://www.cabinetperec.org/articles/magne/magne-article.html> (Page consultée le 20 mars 2007)

comprendra que cet effacement graphique représente la destruction massive des New-Yorkais. Sa compréhension sera confirmée le mois suivant, à la parution du prochain numéro qu'est le chapitre XII, dont la planche initiale, d'un graphique violent, fait état du carnage de l'assistance d'un concert new-yorkais.

6.3.3 Enthymème

En raison de son caractère logique, l'enthymème se pratique principalement dans l'argumentation de la pensée, c'est-à-dire dans le texte. Nous l'avons croisé plus tôt dans l'exemple de la planche 25 de *Qui a tué l'idiot ?* (voir par. 6.3.1). Effectivement, on peut dire que la parataxe fait appel à la figure rhétorique d'enthymème, car entre la prémisse majeure « J viens jouer avec le chat » et la conclusion « Tu rangeras bien les outils après », la prémisse mineure sous-entendue est « Je clouerai le chat avec les outils ». La prise de connaissance de la prémisse élidée explicite la méthode de jeu des enfants dont la perversion n'est pas sans rappeler *The Lord of the Flies* de William Golding (1954).

Sur le plan graphique, son utilisation dans *Maus* est exemplaire : dans la figure 91, l'insert dans la dernière bande-vignette montre textuellement l'arrivée de centaines de milliers de Juifs hongrois au camp d'extermination de Birkenau et graphiquement la fumée qui sort des cheminées. Si l'insert évoque la devise auschwitzienne, « Ici on rentre par la porte, on sort par la cheminée », l'image de la fumée des crématoires, indicielle du feu, narre l'innarrable par le biais d'un syllogisme : le corps humain est un combustible, or ces Juifs sont des corps humains, donc ils ont été brûlés. L'indicible cause de la fumée revient ailleurs dans l'album (58:9) pour souligner l'omniprésence de cette ombre de la mort.

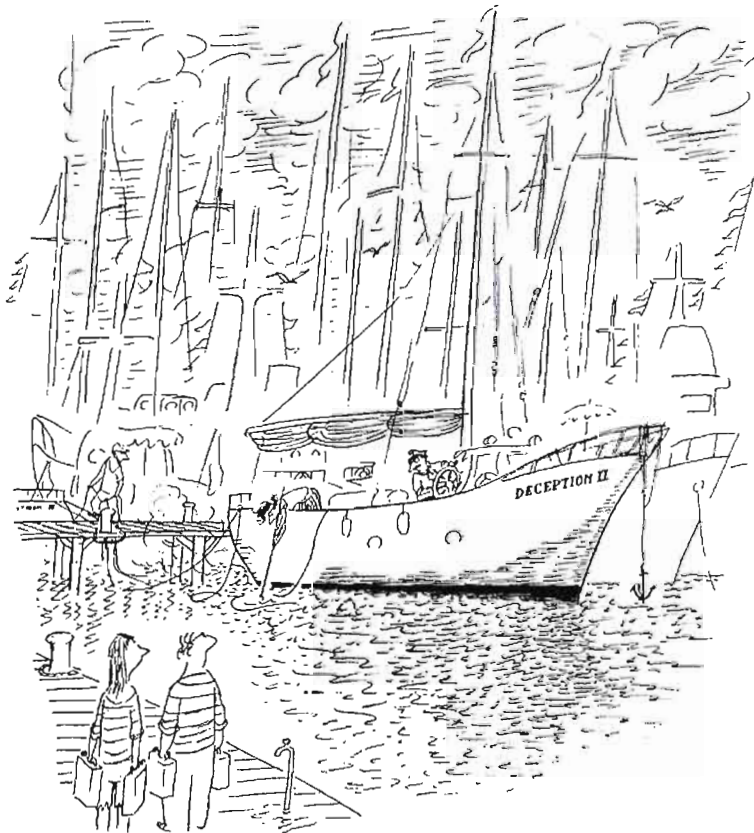
Figure 91 : *Maus II* 55:5-8

Maus s'avère une des rares occurrences enthymémiques trouvées au cours des recherches de cette thèse, probablement en raison du haut degré d'argumentation qu'exige la figure. Cette même puissance logique qui entraîne une vertu économique extrême explique un usage plus commun dans des volets particuliers du médium caractérisés par une narration des plus condensées, les dessins d'humour et les *strips* humoristiques. Ces derniers diffèrent de la bande dessinée proprement dite, quoique les trois formes fonctionnent selon le même principe de la complémentarité entre le texte et l'image pour narrer une histoire, que celle-ci soit très courte dans le cas du dessin et du *strip*, et beaucoup plus longue dans le cas des bandes dessinées.

L'illustration suivante d'un dessin d'humour¹ est incluse dans le seul but de démontrer le fonctionnement de la figure et de documenter une occurrence enthymémique dans un sous-genre de ce médium hybride. Dans la planche de Sempé citée ci-dessous (fig. 92), nous avons comme texte un seul nom de bateau, *Deception II*, et un seul commentaire de quelqu'un qui

¹ Par opposition à un album de bande dessinée proprement dite.

vraisemblablement le connaît : « *I didn't know that Ronald had remarried* ». Pris séparément, aucun des deux textes n'est vraiment comique; mis ensemble, le commentaire fait la lumière sur le nom du bateau, aidant le lecteur à déterminer la cause exacte de la déception de Ronald. Le syllogisme insinué se compose de : « Ronald s'est remarié. Ronald a été déçu de son mariage. Ronald a divorcé une deuxième fois ». L'enthymème porte sur la conclusion du syllogisme. L'enthymème cartésien est ainsi à l'origine des répliques comiques spirituelles, car la réussite de celles-ci exige un saisissement rapide de sous-entendu d'une prémisse ou de la conclusion.



I didn't know that Ronald had remarried.

Figure 92 : Sempé, *The World According to Sempé*⁴⁹⁶

6.3.4 Ellipse dans l'aporie et l'incohérence

Œuvrant désormais dans des récits non linéaires et non conclusifs qui provoquent nécessairement des hypothèses, la bande dessinée moderne continue à explorer les aspects structuraux plus hermétiques du récit. En plus de défier l'ordre rationnel, le récit offre apparemment peu de potentiel d'interprétation, car il a recours à un trope des plus abstrus nommé l'aporie. Les grands auteurs américains ont souvent recours à cette figure elliptique. *A Contract with God* de Will Eisner⁴⁹⁷, par exemple, ne révèle jamais le contenu du fameux contrat avec Dieu, même si l'on connaît les circonstances de son existence et ses conséquences. De la même manière, son élève Frank Miller n'a jamais expliqué dans la série *Daredevil* pourquoi Daredevil admet sa vraie identité de Matthew Murdock, avocat aveugle, à Ben Urich, le journaliste obsédé par le mystère Daredevil, ni pourquoi Urich, l'ayant enfin percé, décide de garder le secret⁴⁹⁸. Quant aux auteurs français, on ne peut pas passer sous silence l'ensemble des histoires « andréatiques »ⁱ, qui sont caractérisées par la virtualité, c'est-à-dire qu'elles ne sont « pas entièrement assumées par le récit et doivent être partiellement induites par le lecteur »⁴⁹⁹. À propos de *Cyrrus*⁵⁰⁰, par exemple, dans lequel « nous ne saurons jamais ce qui s'est passé durant [les] absences [de Cyrrus] »⁵⁰¹, son auteur reconnaît que « les trous sont vraiment des trous : lorsqu'il disparaît et réapparaît ailleurs, on ignore où il est parti »^{502 ii}.

Cependant, même si l'on ressent fortement le manque d'explication, les apories mentionnées ne dérangent pas l'appréciation des œuvres. Il existe d'autres occurrences où l'aporie influe sur la compréhension du récit, comme dans certaines nouvelles graphiques de

ⁱ Néologisme de Sohet et Lacroix. Voir *Ambition narrative, op. cit.*, p. 233.

ⁱⁱ Cette vision narratologique rappelle le rôle essentiel que joue le faux raccord dans le montage filmique, comme le rapporte Gilles Deleuze :

...où est passé Gertrud, où Dreyer l'a-t-il fait passer ? Et la réponse qu'ils donnent, c'est : elle est passée dans la collure. Le faux raccord n'est ni un raccord de continuité ni une rupture ou une discontinuité dans le raccord. [Il] est à lui seul une dimension de l'Ouvert, qui échappe aux ensembles et à leurs parties. Il réalise l'autre puissance du hors-champ, cet ailleurs ou cette zone vide, ce « blanc sur blanc impossible à filmer » [...] Loin de rompre le tout, les faux raccords sont l'acte du tout...

Voir Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983, p. 45.

Mœbius. Préfigurant *Arzach*⁵⁰³ dans une tentative vers une forme purement visuelle de la narration graphiqueⁱ, « L'homme est-il bon ? »⁵⁰⁴ est une courte histoire en 10 planches de dessin et d'onomatopées mais sans texte. La seule exception comprend le récitatif incipital : « Un des hommes de l'expédition sur Vunes s'est égaré. Seul dans la brume éternelle et traqué par les indigènes monstrueux de cette lointaine planète ». L'unique texte se termine sans ponctuation, indiquant ostensiblement que la suite de la narration continue non pas en mots mais en dessins. Par la suite, on voit l'homme attrapé, terrassé et mis à nu par une horde de créatures indigènes. Dans l'attaque, il se fait arracher une oreille, mais celle-ci est aussitôt recrachée et l'homme se voit éjecté par les extraterrestres qui s'en vont sans lui prêter aucune attention. Cette narration est pour le moins ambiguë en raison des « courants sous-jacents »ⁱⁱ que l'auteur ne révèle que dans une édition américaine. On y apprend que les créatures sont à la recherche de nourriture. Conséquemment, l'homme représente à leurs yeux une source de nourriture, d'où le jeu sylleptique dans le titre « L'homme est-il bon ? ». Certes, le lecteur averti peut éventuellement induire cette idée. Mais l'oreille recrachée n'aura du sens que si l'on connaît comment l'organe est considéré comme connecté à tous les autres organes du corps selon l'acupuncture chinoiseⁱⁱⁱ; par conséquent, l'oreille représente l'homme ainsi que son goût. Seule la possession de ce savoir permet au lecteur de bien saisir l'histoire de l'homme rejeté à cause du mauvais goût de son oreille.

Dans la trilogie *Nikopol* de Bilal, le chat Gogol, doté de pouvoirs télépathiques, entretient des rapports d'appartenance déconcertants. Dans le premier volet, *La foire aux immortels*⁵⁰⁵, il répond au bras droit du gouverneur fascisé du Paris de l'an 2023. Tout au long de l'album, Gogol manifeste une agressivité constante à l'égard du gouverneur, pourtant le maître de son maître, sans qu'aucune explication soit fournie sur la raison de ce comportement antipathique. Dans le deuxième album de la série, *La femme piège*⁵⁰⁶, toujours sans aucune explication, Gogol devient le compagnon fidèle de Nikopol, le

ⁱ Voir l'introduction par l'auteur dans *The Long Tomorrow & Other Science Fiction Stories*, New York, The Marvel Entertainment Group, 1987.

ⁱⁱ « *Undercurrents* » dans le texte en anglais.

ⁱⁱⁱ Voir l'introduction par l'auteur dans *Mœbius 4*, *ibid.*

personnage éponyme de la série, pourtant ennemi de son ancien maître, qui a trouvé la mort à la fin du volume précédent (*La foire aux immortels* 56:4). Il est présent de la première à la toute dernière planche et figure à côté de son maître à chaque apparition de ce dernier. Pourtant, le lecteur n'apprend son nom qu'à quatre planches de la fin du deuxième album (51:2).

À ce moment-là, on apprend aussi ce qui lui échappait depuis le début : Gogol avait en fait perdu ses rayures vertes et blanches, et il vient de les retrouver. Ce détail surprend le lecteur inattentif puisque le chat lui a toujours été présenté en noir. L'explication analeptique de Nikopol à 51:2 renvoie ce même lecteur à la planche précédente (50:4), où Gogol est présenté pour la première fois avec ses rayures retrouvées (fig. 93). L'aporie quant à cette donnée est complète puisque ne sont expliqués nulle part ni les circonstances et le moment où il a perdu ses rayures, ni la raison pour laquelle il les a retrouvées. On ne peut non plus déterminer la valeur rhétorique de l'ellipse, puisque la signification des rayures, celle de leur perte et la cause de leur réapparition demeurent inexpliquées. Qui plus est, la vignette 50:4, en raison de sa petite taille, semble s'immiscer dans une planche où les autres vignettes sont toutes plus grandes, correspondant à un moment fort de l'intrigue, où l'héroïne est sauvée de justesse d'une surdose. L'aphasie de la vignette la rend presque dissonante.



Figure 93 : Bilal, *La femme piège* 50:4

Loin de la clarté scénaristique et narrative hergéenne, les suppressions asyndétiques de *Trait de craie* (cf. paragraphe 6.3.1) entraînent une diégèse hermétique qui laisse le lecteur perplexe, celui-ci réclamant des hypothèses pour donner un sens à ce qu'il vient de lire, notamment pour la première fois. Prenons une piste parmi plusieurs autres sans issue : au début de l'histoire, après avoir essuyé une tempête en pleine mer, Raul accoste sur un îlot mystérieux. Longeant la jetée du phare, un mur est couvert de graffitis dont on ne peut lire que des bribes (fig. 94). Ensuite, le journal de l'héroïne indique que celle-ci connaît un autre



Figure 94 : Prado, *Trait de craie* p. 9:2-3

Raul (« 14 juin. Le même nom. Le hasard ne cesse d'accumuler coïncidence sur coïncidence... » 22:3), et que le message est là depuis un certain temps (« J'eus la faiblesse de croire qu'un message que le hasard m'a fait découvrir sur un mur m'était personnellement adressé » 34:3).

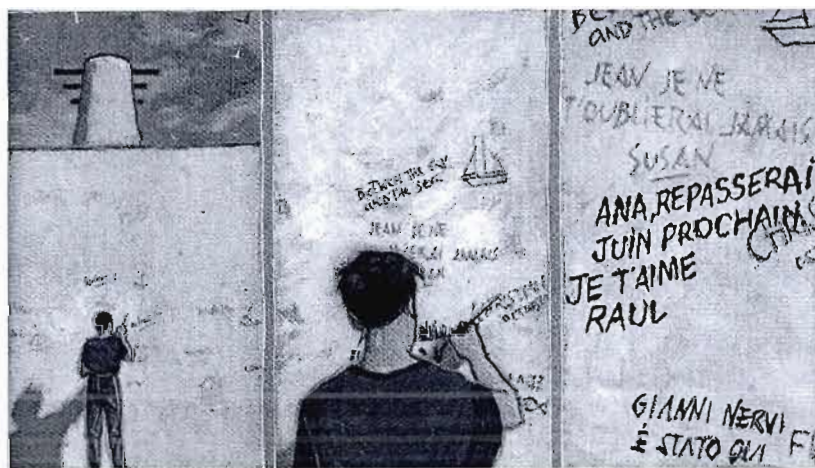


Figure 95 : Prado, *Trait de craie* p. 81:4-6

Or, à la fin de l'histoire, on voit Raul en train de signer le même message sur le même mur (fig. 95). Le lecteur qui a fait son idée de l'histoire voit dès lors sa lecture basculer. S'agit-il du même message ? S'agit-il du même Raul ? D'autant plus que l'auteur sème le doute tout au long de l'album, comme pour souligner le caractère saugrenu, voire absurde, du scénario, comme aussi pour nous garder de former toute conclusion définitive :

22:3 Cette histoire est proprement extravagante.

28:7 L'île finit par n'être plus, en raison de sa forme, qu'une frontière blanche et incertaine entre tangible et possible.

31:5 Peut-être que rien sur cette île n'a la moindre finalité, et que c'est justement ça son idiosyncrasie.

34:2 L'île est un puzzle dont les pièces s'imbriquent parfaitement, mais sans composer l'image logique escomptée.

Trait de craie, vu de cet angle-là, correspond à ce qu'Eco appelle le « type d'œuvres qui, bien que matériellement achevées, restent ouvertes à une continuelle germination de relations internes, qu'il appartient à chacun de découvrir et de choisir au cours même de sa perception »⁵⁰⁷. La qualité d'une telle œuvre réside dans les ellipses hypothétiques du dénaré⁵⁰⁸, à savoir qui a écrit ces mots sur le mur et si le viol de Sara et les exécutions conséquentes des violeurs ont eu lieu.

Il s'ensuit qu'à l'extrême l'aporie mène tout droit à l'incohérence. C'est, à mon avis, précisément le cas des œuvres comme *Gloria Lopez*, qui fait grand usage de ces deux figures. Baetens, en commentant ce récit mené avec « juste ce qu'il faut de blancs et d'énigmes non résolues pour que le désir de comprendre et d'interpréter ne soit jamais comblé, et se prolonge donc à l'infini »⁵⁰⁹, exprime les sentiments du lecteur vis-à-vis du « brouillage narratif » sur la vie de Gloria, sur le rôle du médecin légiste et ceux des autres personnages, tout aussi imprécis les uns que les autres :

· Bien des péripéties de la vie de l'héroïne éponyme du livre restent ainsi définitivement cachées en même temps que vertigineusement ouvertes à bien des hypothèses. Le rôle que joue par exemple le médecin-narrateur dans l'histoire même qu'il raconte, à travers des souvenirs eux aussi troués, reste en grande partie voilé, à tel point qu'on ne saura jamais si le médecin a, par exemple, violé ou non le corps de Gloria Lopez qu'il sera chargé de

recoudre et de disséquer à la fois. Et les nombreux personnages qui défilent devant les yeux du lecteur se ressemblent parfois par tant d'aspects que leur confusion ou assimilation visuelle tend encore à s'accroître au fur et à mesure que l'analyse multiplie les rapports entre les diverses couches de l'histoire rapprochées sur la page...⁵¹⁰

Gloria Lopez demeure aporétique jusqu'à la fin, où on trouve des planches-vignettes qui semblent représenter une suite de photographies, peut-être de l'enfance de Gloria en Amérique du Sud, mais il n'y a aucun point d'ancrage et, ne sachant pas ce qu'elles racontent, nous sommes résignés à « accepter les parts d'ombre du récit »⁵¹¹.

6.3.5 *Brachylogie*

Avec la brachylogie, la forme extrême de l'ellipse, le lecteur se résignera davantage. Figure de pensée, elle condense ses expressions et peut devenir illisible. Certains des albums étudiés plus haut se prêtent bien à ce procédé, notamment dans les dernières planches, où on s'attend plutôt à une conclusion finale. Celle de l'album *Purgatoire. Livre 1* montre un personnage en tenue militaire française du dix-neuvième siècle (voir fig. 49) qui n'entretient aucun lien avec l'histoire qui a lieu dans une France contemporaine. Cette apparition saugrenue n'est aucunement expliquée et semble condamnée à demeurer elliptique à tout jamais. Cependant, le sous-titre proleptique, *Livre 1*, supposant une suite, le lecteur est donc mis en attente jusqu'à la parution du *Livre 2*⁵¹² un an plus tard. Dans celui-ci, sans que le personnage lui-même ne soit montré de nouveau ou mentionné spécifiquement, l'identité du personnage mystérieux est finalement expliquée indirectement par le préposé du purgatoire :

11:1 -- Et les gens, là, ils ... — Qui ?!

11:2 – Ben, les guignols déguisés, là!!...

11:3 – Ah, eux!! Ce sont les suicidés, ils ne sont pas prévus au planning, alors ils attendent! On essaye d'en faire passer un de temps en temps entre deux clients, lorsqu'on a un petit créneau!!

11:4 -- ... et les costumes, ils ... -- Oh!! Le temps... l'époque... l'âge, tout se mélange ici!!...

D'autres récits brachylogiques sont irrécupérables, comme celui des *Missié Vandisandi* d'Hermann, déjà cité. Le héros éponyme, de retour en Europe après un voyage de recherche mouvementé, commence enfin à comprendre qu'il s'est naïvement mêlé malgré lui à une machination maffieuse de trafiquants. La planche clausulaire (fig. 96) montre « un Vandesande brusquement inquiet, sur le qui-vive tout à coup, alors qu'il n'a plus aucune raison de se faire du mouron »⁵¹³, terminant ainsi le récit paradoxalement par une non-finition en quelque sorte, car l'auteur y ouvre à la toute dernière minute une brèche qui suppose une rétention d'une information à laquelle le lecteur n'aura jamais accès.



Figure 96 : Hermann, *Missié Vandisandi* p. 56

La forme particulière de mutisme de la brachylogie séduit plusieurs auteurs de la bande dessinée dessinée expérimentale, qui l'essaient à des degrés d'hermétisme différents. Denis Depez fait partie de ces avant-gardistes avec un premier album expérimental, *Les nébuleuses*⁵¹⁴, dans lequel il « accumule les strates narratives et les ruptures formelles, stylistiques, temporelles »⁵¹⁵. En 1997, il publie chez Frigobox une nouvelle graphique intitulée « Marécage »⁵¹⁶. En neuf planches, l'auteur raconte, en peu de textes et d'images, l'histoire d'un écrivain mort on ne sait ni comment ni pourquoi. « Trop d'ennuis et d'mystères. Pas d'zone franche, que du flou... », de dire à juste titre l'enquêteur (9:1). En 2004, l'auteur poursuit l'écriture formelle avec une adaptation pourtant conventionnelle d'*Othello*⁵¹⁷, comme en témoigne l'extrait suivant :

Case 1 : Les Ottomans font voile vers Chypre.

Case 2 : Combien sont-ils ? – La flotte est importante.

Case 3 : Bien, si le doge m'attend. Je te suis!

Case 4 : Nouvelles guerres, nouveaux désastres.

Case 5 : Mes bras puissants. Pour le doge.

Case 6 : Othello semble différent. – C'est que ... Lieutenant Cassio ...

Case 7 : ...Notre général, Othello, a pris d'assaut un fameux fortin ... La fille du sénateur Brabantio! Il s'est marié cette nuit même. Avec la belle Desdémone. – Marié ? Quel diable d'homme.



Figure 97 : Denis Depez, *Othello*, p. 11

Qui plus est, le graphique statique de la planche (fig. 97) ne contribue en rien à élucider quelque peu les propos d'un dialogue des plus abstrus.

Un exemple des plus intenses de la brachylogie est fourni par le roman visuelⁱ *La cage* du Britannique Martin Vaughn-James⁵¹⁸, dont le tout premier contact laisse le lecteur déconcerté, voire déboussolé. Comme l'explique l'auteur lui-même, il s'agit d'un « non-scénario » qui débute sans personnage, ou plutôt avec le lecteur comme personnage principal⁵¹⁹. Sans entrer dans le détail de cette œuvre expérimentale d'une construction extrêmement complexe⁵²⁰, il suffira de s'attarder sur un seul détail, celui du blanc elliptique des planches « vides » entre deux planches « pleines »⁵²¹ de l'incipit. En effet, celui-ci se compose de quatre doubles planches, dont la mise en pages peut être schématiséeⁱⁱ comme suit :

Pl. 2 & 3 : page blanche / page titre (dessin & texte) (fig. 98)

Pl. 4 & 5 : page blanche / dessin & texte (fig. 99)

Pl. 6 & 7 : page blanche / dessin (fig. 100)

Pl. 8 & 9 : page blanche / page blanche (fig. 101)

Comme l'a démontré Saint-Gelais dans sa lecture de la page couverture de *La cage*, où il interprète le blanc comme une métalepse, « il suffit [...] d'un nouveau réglage de la lecture pour que la valeur des signes bascule du non-iconique à l'iconique »⁵²². Les planches blanches de l'incipit exigent une lecture « ralentissante », par opposition à une lecture « courante »⁵²³, contraignant le lecteur à relire jusqu'à ce que celui-ci voie enfin la dimension métaleptique du blancⁱⁱⁱ. Même si, à ma connaissance, aucune œuvre de bande dessinée

ⁱ Terme de l'auteur.

ⁱⁱ On reconnaît volontiers la pauvreté d'un tel schéma qui ne fait pas justice à l'œuvre.

ⁱⁱⁱ Voir le « recours fréquent au montage alterné et surtout aux sauts de rythme dans ce montage » dans l'article de Jeanne Vandepol, « “La Cage”, un livre sans postérité ? », In *Image [&] Narrative* no 3. *Illustrations*, août 2001. Site *Online Magazine of the Visual Narrative*, [En ligne]. <http://www.imageandnarrative.be/illustrations/jeannevandepol.htm> (Page consultée le 13 juin 2006)

n'égale *La cage* dans sa complexité conceptuelle et structurale, les pratiques brachylogiques telles que décrites dans ce paragraphe confèrent à ces albums la qualité de ce qu'Eco appelle l'« œuvre en mouvement »⁵²⁴, c'est-à-dire qu'elles « sont non seulement plurielles mais [...] demandent la participation active de l'interprète pour prendre forme ».⁵²⁵

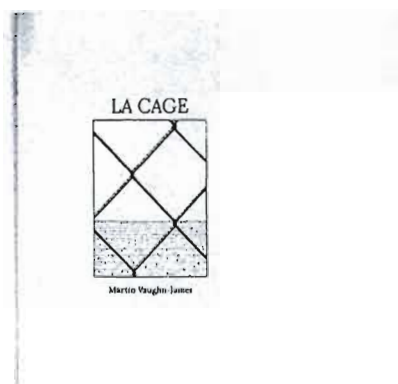


Figure 98 : Vaughn-James, *La cage* pl. 2-3



Figure 99 : Vaughn-James, *La cage* pl. 4-5

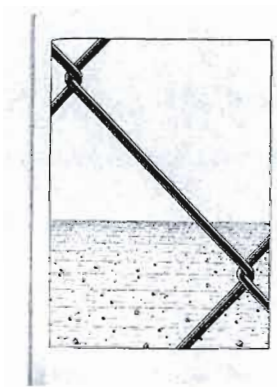


Figure 100 : Vaughn-James, *La cage* pl. 6-7



Figure 101 : Vaughn-James, *La cage* pl. 8-9

6.4 P roraison

Dans le cadre de cette thèse, la typologie proposée n'ambitionne point à dresser des  tats complets. Elle permet cependant de tirer certaines remarques d'ordre général et ponctuel. Dans l'ensemble, la double préoccupation rhétorique et pragmatique émane en quelque sorte de la question : ceci est-il une ellipse ou non ? Tout d'abord, la légitimation de la figure s'appuie sur les caractéristiques définitionnelles exposées dans la première partie; elle s'assure ensuite par une variété d'expressions à travers une centaine d'occurrences puisées dans une vaste collection internationale, en particulier dans trois centres de diffusion majeurs, la France, les  tats-Unis et le Japon. De manière plus ponctuelle, il ressort de la présente étude certaines formes elliptiques plus courues, soit l'ellipse spatio-temporelle, assurément, mais aussi la synecdoque de la partie pour le tout et la métalepse narrative. La première est inhérente à l'écriture fragmentaire d'un médium qui se base sur la discontinuité spatiale et temporelle ; la dernière se manifeste sur un continuum allant de la transparence à l'opacité et s'exprime par des moyens distincts tels que l'image intercalée, le silence ou la case noireⁱ. Les ellipses dont l'omission est plus laborieuse à discerner sont moins courantes, notamment dans les bandes dessinées traditionnelles destinées aux enfants, de toute évidence en raison de leur difficulté d'interprétation.

  la suite de la lecture des exemples cités, on admettra volontiers que le procédé elliptique constitue une des pierres angulaires de cette forme brève et fragmentaire, à la différence de la littérature où la scène demeure l'élément narratif le plus important. La confirmation de la valeur du procédé est redevable non seulement à l'ellipse, mais aussi aux autres figures rhétoriques qui l'emploient dans leur formulation. En effet, il n'est pas rare de voir qu'une unité vignettaleⁱⁱ a recours à plus d'une figure, et la coopération entre elles s'avère indéniable et apporte de la richesse stylistique à la narration. On comprend

ⁱ Les deux fonctions mécanique et narrative de la case noire comme ellipse feraient bien l'objet d'un projet de recherche.

ⁱⁱ On reprend ici la notion de Groensteen qui préconise la vignette comme unité de référence. Voir Groensteen, *op. cit.*, p. 31-35.

notamment pourquoi l'ellipse est occasionnellement prise pour le hors-champ, celui-ci étant le lieu où logent plusieurs formes de non-dit et non-montré. La métonymie et la synecdoque visuelles, indirectement elliptiques, se pratiquent dans le hors-champ vignettal, tandis que le hors-champ interstitiel entraîne presque toujours une ellipse temporelle ou spatio-temporelle. Par ailleurs, la paralipse, purement elliptique, oeuvre dans les hors-champs proprement narratifs. Afin d'éviter la confusion, il serait par conséquent conseillé de faire la distinction entre le site abritant l'ellipse et la figure abritée sur ce site.

L'application de la classification proposée à l'expression concrète de la bande dessinée a aussi révélé que le transfert des notions rhétoriques amène une modification notable du statut figural, même si les équivalents unitaires (au mot et à la phrase) se font sans problème particulier. On découvre donc des procédés qui adoptent un double comportement, tantôt sans aucun changement sémantique, tantôt avec modification de sens. Le cas de la synecdoque visuelle s'avère particulièrement confirmatif, car elle peut demeurer figurale et apporter un changement sémantique au récit, mais elle peut aussi aller à l'encontre de sa nature rhétorique pour devenir un simple mécanisme d'écriture et d'utilisation de l'espace vignettal. La métalepse, qu'elle soit visuelle ou « sonore », présente les mêmes symptômes d'un usage double, ce qui n'est pas tout à fait étonnant, en raison de sa classification comme une sous-classe de la métonymie.

Au cours des recherches d'exemples pertinents dans les bandes dessinées, un cas particulier a retenu mon intérêt, celui des récits complexes où des analepses se multiplient afin de confondre le lecteur, ne serait-ce que temporairement, et de rendre la narration moins rectiligne. L'album *Le cahier bleu*⁵²⁶ de Juillard fait partie de ces récits-là. Il se compose de trois chapitres, soit « Louise », « Le journal de Victor » et « Bobo! ». Le premier chapitre raconte les histoires d'amour consécutives de Louise avec Victor et Armand, alias Bobo; le deuxième expose au grand jour le journal intime de Victor auquel il confie ses efforts pour conquérir Louise. Le troisième chapitre commence avec un saut temporel, « deux semaines plus tard... » (43:1). On est en pleine enquête sur la mort suspecte d'Armand, qui survient pendant ce laps de temps non narré. L'auteur utilise à son avantage les interrogatoires de l'enquête, procédé par excellence des romans policiers, pour donner libre cours aux analepses qui instruisent le lecteur des intrigues s'étant produites à son insu jusque-là. Ces analepses

comblent non seulement la mort elliptique d'Armand, mais aussi ses manigances antérieures pour se venger du refus de Louise. On a finalement – et littéralement – mis le doigt (fig. 102) sur la manœuvre frauduleuse de celui-ci dans le journal de Victor : le fragment phrastique condamatoire qui trahirait son lien avec Victor aux yeux de Louise, « J'étais avec Bobo et » (fig. 103) a été effacé (fig. 104) avant que Bobo n'envoie le journal à Louise. Ce procédé analeptique est certes d'usage courant, mais Juillard le tourne à son avantage en jouant sur l'inattention du lecteur. En effet, le journal truqué a été représenté pour la première fois en deux planches consécutives et de façon identique (21:6 et 22:1). Par conséquent, quand le journal est présenté un peu plus loin pour une troisième fois, le lecteur aurait plus tendance à prêter son attention aux autres détails qu'à une image vraisemblablement identique à celles qu'il vient de voir. C'est seulement quand l'effacement de la phrase dénonciatrice est montré du doigt que le lecteur se rend compte de l'anomalie et revient en arrière pour retrouver la phrase non modifiée.

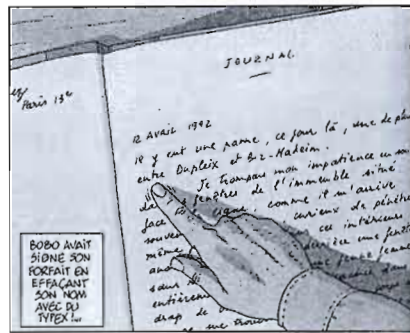


Figure 102 : Juillard, *Le cahier bleu* 50:2



Figure 103 : Juillard, *Le cahier bleu* 25:3

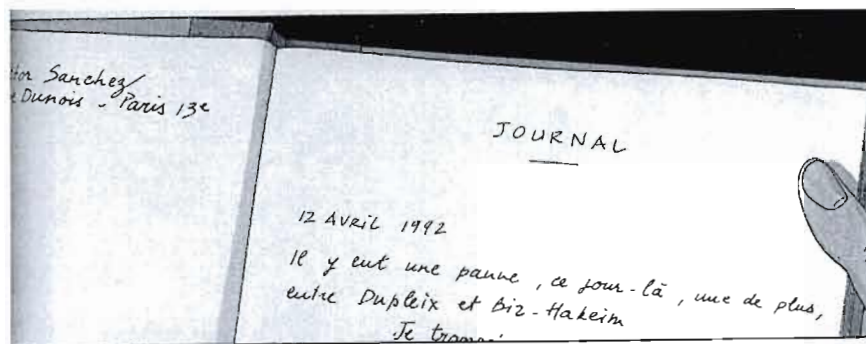


Figure 104 : Juillard, *Le cahier bleu* 21:6

Encore une fois, diégèse et narration semblent fusionner, car l'auteur manie adroitement un détail diégétique, la falsification du journal, par un blanc physique dans l'image, confondant à la fois le lecteur et le personnage concerné. Ce blanc trafiqué peut-il se qualifier d'ellipse ? Si l'on se base sur la définition proposée en première partie, on peut l'affirmer, car il y a omission d'une donnée narrative (l'effacement du nom de Bobo dans le journal de Victor). À première vue, cette ellipse particulière évoque le mensonge par omission que propose Bayard, à la différence qu'elle se pratique plutôt au niveau de la diégèse que de la narration. Par conséquent, il semble qu'il existe, hormis les deux grands types d'ellipse proposés, un autre que j'appellerai l'ellipse de contenu. Puisque celle-ci se présente beaucoup plus rarement dans le corpus des bandes dessinées consultées, il sera raisonnable de lui accorder un statut exceptionnel en dehors de la narratologie.

On peut donc revisiter la typologie générique proposée (tableau 5) pour y apporter des modifications propres au domaine de la bande dessinée comme suit :

Tableau 7
L'ellipse dans la narratologie de bande dessinée

Économie graphique (non figurales)	Ellipses mécaniques	Temps éli­dé	
		Espace fragmentaire	
		Ellipse spatio-temporelle	
Économie narrative (figurales)	Ellipses narratives (omission explicite)	Ellipse narrative + ellipse mécanique	
		Ellipse narrative sans ellipse mécanique	paralipse narrative/ellipse latérale
			ellipse dans la synecdoque figurale
			ellipse dans la métonymie visuelle
			ellipse dans la métalepse figurale
	ellipse dans l'allusion transparente		
	Ellipses narratives (omission se situant entre l'explicite et l'implicite)	Ellipse dans l'allusion voilée	
		Ellipse dans la réticence	effacement graphique
			hors-champ
			mensonge par omission
			aposiopèse graphique
	anacoluthie		
	Ellipses narratives (omission implicite)	Parataxe et asyndète	
Anantapodoton			
Enthymème			
Ellipse dans l'aporie et l'incohérence			
Brachylogie			

La métalepse est ici isolée dans une sous-classe métonymique pour souligner son utilisation fréquente en bande dessinée; l'allusion se divise en raison de ses degrés de transparence; le hors-champs, le mensonge, l'aposiopèse et l'anacoluthie sont regroupés en tant que sous-classes de la réticence, à laquelle s'ajoute l'effacement graphique, un procédé propre à la narration séquentielle des images fixes. Ce remodelage n'est que le résultat de la concrétisation des notions théoriques et ne devrait pas confiner ces classes et sous-classes aux bandes dessinées, car certaines de ces classes, dont les ellipses du son et de l'image dans les métalepses en particulier, sont communes aux média narratifs séquentiels tels le dessin animé et le cinéma, ceux-ci aussi gouvernés par deux systèmes sémiotiques, le texte (visuel ou auditif) et l'image.

En somme, la classification proposée se base sur la progression de la visibilité de l'ellipse jusqu'à sa dissimulation complète, non seulement sous la plume et le pinceau de l'auteur mais aussi aux yeux du lecteur qui doit effectuer une opération de reconnaissance lui permettant de reconnaître les figures concernées. La réussite de l'opération dépend « du savoir et des prédispositions de chaque récepteur : l'un peut voir telle figure là où un autre reconnaît un énoncé non figuré »⁵²⁷. Or, « envisagées dans une perspective pragmatique, les figures sont relatives »⁵²⁸, comme l'affirme Bonhomme, ce qui explique peut-être la direction qu'a prise cette thèse et la nomenclature qui en résulte. La notion des degrés de l'apparence, devenant palpable après une observation des activités des ellipses à travers quelques champs d'étude principaux, demeure néanmoins une intuition qui a nécessité une application déductive pour la confirmer. Sa raison d'être devient bien plus évidente à la lumière de la sémiotique peircéenne, car privilégier les degrés d'apparence s'avère un choix influencé par une préoccupation pragmatiste qui questionne le processus d'interprétation de l'ellipse. La prochaine partie de la thèse vise précisément à examiner le procédé elliptique en plusieurs étapes de son interprétation.

TROISIÈME PARTIE

LA SÉMIOSE DE L'ELLIPSE EN BANDE DESSINÉE

Les exemples relevés et présentés dans la partie II attestent de la place prépondérante qu'occupe l'ellipse dans le médium de la bande dessinée. Ces productions culturelles présupposent chez leur lecteur implicite une compétence particulière qui lui permet d'y reconnaître l'instant elliptique, de percevoir ses diverses relations et de lui donner un sens. Telle compétence relève de la capacité d'interprétation du lecteurⁱ qui accomplit le processus interprétatif sans toutefois le formaliser. Il suffit à ce lecteur, confiant en lui-même et sûr du bon sens qu'il a acquis de son environnement, que son interprétation ait une cohérence sémantique. Cela semble particulièrement vrai dans les bandes dessinées, où l'acte de lecture prend souvent un air ludique, voire puéril. Pourtant, que ce soit sous la forme brève d'un bandeau, d'un album d'ampleur moyenne ou dans le format généralement plus long du roman graphique, la bande dessinée fait usage de systèmes de signes complexes « qui génèrent du sens en utilisant une vaste collection d'éléments signifiants »ⁱⁱ et qui constituent à leur tour d'autres systèmes de signes tout aussi complexes, telles les figures de style, dont l'ellipse.

Qu'est-ce qui permet au lecteur de percevoir ces figures ? Après une première reconnaissance des signes, celui-ci rassemble leurs éléments et procède à leur interprétation afin de compléter sa lecture. Ces étapes peuvent avoir lieu si rapidement que le lecteur n'en aura pas nécessairement conscience. L'opération quasi inconsciente semble bien à l'origine du geste lectoral qui consiste à « sauter les blancs » entre les cases pour aller au plus vite à la prochaine case. De même, au cinéma, la « succession de la présence de deux plans que le

ⁱ Il s'agit ici du lecteur sémantique, par opposition au lecteur critique. (« L'interprétation sémantique ou sémiotique est le résultat du processus par lequel le destinataire, face à la manifestation linéaire du texte, la remplit de sens. L'interprétation critique ou sémiotique, en revanche, essaie d'expliquer pour quelles raisons structurales le texte peut produire ces interprétations sémantiques... ». Voir Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 36).

ⁱⁱ « ...which generate meaning by using a vast collection of signifying elements... », Arthur Asa Berger, *Signs in contemporary culture*, New York, Longman, 1984, p. 137.

spectateur met en rapport par diégétisation », comme l'affirme Christian Metz⁵²⁹, implique qu'à ce moment du rapport, le processus d'interprétation ait lieu. Loin d'être négligeable, cette mise en rapport constitue un maillon essentiel de la chaîne sémantique.

Malgré la vitesse avec laquelle on interprète habituellement ces signes, l'opération se rend plus visible si on ralentit le processus. La mise à nu provoquée par le ralentissement est de l'ordre de la sémiotique qui, selon Jean-Marie Floch, « se donne pour tâche la description des conditions dans lesquelles les choses deviennent signifiantes »⁵³⁰. Pour tenter de rendre compte de ce processus d'interprétation complexe, la troisième partie de mon travail suivra le parcours des mouvements mentaux de transformation et de conversion, en les plaçant sous la loupe d'une lecture sémiotique particulière, celle du philosophe américain Charles Sanders Peirce, en raison de sa théorie du fonctionnement des signes. Comme le résume sobrement Jean Fiset, « le signe, tel que construit dans la phanéroscopie, n'est pas la simple unité d'un code. Le terme « signe » désigne un processus d'élaboration de signification »⁵³¹ dans lequel l'interprétation joue un rôle constitutif, puisqu'un signe doit être interprété pour être un signe¹. En l'occurrence, cette section vise à rendre explicite par le biais du signe peircéen le mécanisme grâce auquel la présence elliptique d'une donnée narrative déclenche le processus de sens. La perspective logique sert à expliquer les raisons pour lesquelles telles ellipses fonctionnent, c'est-à-dire comment elles deviennent compréhensibles. En termes peircéens, ce processus par lequel quelque chose fonctionne comme signe se nomme la sémiose⁵³².

¹ « *Nothing is a sign unless it is interpreted as a sign.* » CP 2.308.

CHAPITRE VII

FONCTIONNEMENT DU SIGNE

7.1 *Le signe peircéen*

Eu égard à la méconnaissance générale des théories peircéennes en dehors d'un cercle restreint, les études qui s'en réclament débutent souvent par une explication des concepts. Ce texte-ci, ne faisant pas exception, pose trois préavis. Il est tout d'abord essentiel de souligner que la conduite intellectuelle de Peirce est dictée par son adhésion constante au faillibilismeⁱ. Ce dernier donne aux pensées peircéennes un caractère de création évolutive (*work-in-progress*), leur permettant maintes modifications au fur et à mesure que les théories mûrissent, d'où l'importance qu'il y a de prendre en compte la chronologie de ses écrits. En second lieu, on connaît la richesse de ces derniersⁱⁱ ainsi que leur extrême complexité, comme en témoigne l'abondance de la littérature secondaireⁱⁱⁱ. Finalement, l'inachèvement d'un corpus à la fois volumineux et dense donne lieu à une profusion d'interprétations dont la diversification se poursuit encore aujourd'hui. C'est également la raison pour laquelle je me

ⁱ S'inscrivant conjointement avec la continuité et l'évolution, le faillibilisme est pour Peirce une doctrine, qui considère que « *our knowledge is never absolute but always swims, as it were, in a continuum of uncertainty and of indeterminacy* » (CP 1.171). Sans suggérer un instant que la connaissance soit inaccessible, Peirce dit aussi que nous ne pouvons jamais être absolument sûrs d'avoir la connaissance parfaite (*we cannot have an unshakable opinion that we have attained such perfect knowledge about any given question [...] sure knowledge is impossible* CP 4.63). Ce concept est repris par Karl Popper en tant que réfutabilité ou falsificationnisme.

ⁱⁱ Au *Peirce Edition Project* d'Indianapolis, on estime que la publication de tous les écrits de Peirce (plus de 80 000 pages de manuscrits archivées à l'Université Harvard, 8000 pages aux archives nationales des États-Unis et aux archives de la *National Oceanic and Atmospheric Administration*, ainsi que plusieurs milliers d'autres pages qui se trouvent à l'Université Southern Illinois et dans d'autres collections à travers les États-Unis) couvrirait une centaine de volumes (voir Edward C. Moores, « Preface », *Writings of Charles Sanders Peirce, a Chronological Edition. Vol. I (1857-1866)*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. xi ou « Methods », *Peirce Edition Project*, [En ligne]. <http://www.iupui.edu/~peirce/writings/methods.htm>).

ⁱⁱⁱ Les références bibliographiques peircéennes de cette thèse ne représentent qu'une partie négligeable de cette littérature.

limiterai uniquement aux notions pertinentes à mon propos sans prétendre à une maîtrise exhaustive, mais en visant toujours à rendre justice aux pensées de Peirce dans le contexte d'un exposé académique nécessairement réducteur.

Afin d'avoir une idée générale de la conception peircéenne du signe, il est nécessaire de passer en revue, ne serait-ce que rapidement, l'évolution de son concept de signe, qui est inséparable du concept de catégorie. Ce lien est évident dans les écrits de Peirce, où Robert Marty a relevé pas moins de 76 occurrences définitoires du signe⁵³³. La sélection restreinte qui suit en présente l'évolution générale.

7.1.1 Trois niveaux du signe

Dans ses premiers écritsⁱ, Peirce mentionne trois modes de séparation mentale dans la pensée⁵³⁴, soit la dissociationⁱⁱ, l'abstractionⁱⁱⁱ et la discrimination^{iv}. L'abstraction, ou la précission, est une étape importante qui permet de distinguer la qualité d'un signe de sa relation et de sa représentation^v, structure triadique qui mène à une définition, elle aussi triadique, du signe en 1867, dans un des textes fondamentaux, « *On a new list of categories* ». Dans ce texte, Peirce « analyse le passage de l'être à la substance afin d'établir trois catégories nécessaires pour réduire le divers à l'unité : la réduction se fait à travers les

ⁱ Voir les discours de 1866, faisant partie d'un ensemble de textes connus par la suite comme les *Lowell Lectures*.

ⁱⁱ Par exemple, on peut séparer la conception du son de la conception de la mélodie, mais on ne peut pas imaginer la mélodie sans son. Voir Peirce, « *One, Two, Three* », c. 1880, CP 1.353.

ⁱⁱⁱ Par exemple, on peut supposer l'espace sans couleur même si l'on ne peut dissocier l'espace de la couleur. *Ibidem*.

^{iv} Par exemple, on ne peut imaginer ni supposer que quelque chose est plus grand sans quelque chose de plus petit; or, on peut faire la distinction entre « plus grand » et « plus petit ». *Ibidem*.

^v Plus tard, le terme « représentation » réfèrera à l'ensemble du signe, comme en témoigne parmi tous les écrits de Peirce un fragment non identifié (c'est-à-dire non publié, ni daté, ni titré) : « Parmi toutes les idées qui ont un intérêt philosophique la plus facile est celle d'un signe ou représentation. Un signe est là *pour* quelque chose à l'idée qu'il produit ou modifie. Ou encore, il est un véhicule transmettant à l'esprit quelque chose de l'extérieur. » CP 1.339 (traduction de Marty, *loc. cit.*)

catégories »⁵³⁵, même si l'auteur précise plus tard qu'elles ne sont pas exclusivesⁱ. En effet, tout mode concevable de l'être est de l'ordre de la qualité, de la relation ou de la représentationⁱⁱ. Ce sont des moyens de classer les éléments de n'importe quoi qui peuvent se présenter dans l'esprit comme un phénomèneⁱⁱⁱ. Souvent désignées simplement comme Première^{iv}, Deuxième^v et Troisième^{vi}, autrement connues comme les catégories du possible, de la dualité^v et de la loi, elles correspondent plus concrètement à « qualité », « fait » et « pensée ». Tout processus mental commence par la qualité et se termine avec le fait, qui est deuxième; et, en troisième, la pensée constitue le moyen ou le lien qui relie les deux autres^{vi}.

La conception unique, qui est de présenter les choses de façon ordinale, triadique et trichotomique^{vii}, est démontrée en 1868 dans l'article « De quelques conséquences de quatre

ⁱ « *I by no means deny that there are other categories. On the contrary, at every step of every analysis, conceptions are met with which presumably do not belong to this series of ideas* ». Voir Peirce, *Lowell Lectures*, 1903, CP 1.525.

ⁱⁱ « *The five conceptions [...] obtained, [...], may be termed categories. That is, Being*

Quality (reference to a ground)

Relation (reference to a correlate)

Representation (reference to an interpretant)

Substance ». Voir CP 1.555.

ⁱⁱⁱ « *By the phenomenon I mean whatever is before our minds in any sense. The three categories are supposed to be the three kinds of elements that attentive perception can make out in the phenomenon* », écrivit Peirce dans une lettre à William James en 1903. CP 8.264-5.

^{iv} Dans une lettre à Lady Welby (1904), Peirce expliqua : « *Firstness is the mode of being of that which is such as it is, positively and without reference to anything else. Secondness is the mode of being of that which is such as it is, with respect to a second but regardless of any third. Thirdness is the mode of being of that which is such as it is, in bringing a second and third into relation to each other.* » CP 8.328.

^v Ou encore, de l'actualité, ou du fait.

^{vi} « *By the third, I mean the medium or connecting bond between the absolute first and last. The beginning is first, the end second, the middle third. The end is second, the means third.* » CP 1.337

^{vii} La trichotomie réfère à une division d'une chose en trois parties, tandis que la triadicité désigne une relation entre trois choses. Jean-Marc Orliaguet souligne à quelques reprises cette différence entre les relations triadiques et trichotomiques sur le forum du groupe de discussion Peirce-I. Ce forum est

incapacités »⁵³⁶, où Peirce décrit le signe non seulement comme « un signe pour quelque pensée qui l'interprète » mais aussi comme « un signe qui tient lieu de quelque objet auquel il est équivalent dans cette pensée » et, enfin, comme « un signe, sous quelque rapport ou qualité, qui le met en connexion avec cet objet »⁵³⁷. Le caractère référentiel du signe y est mis en évidence par les concepts « interprétation », « tenir lieu de » et « connexion ». En 1873, les relations du signe dans la pensée sont précisées dans « De la logique comme étude des signes »⁵³⁸ :

Un signe est quelque chose qui représente une autre chose pour un esprit. Pour son existence comme tel [sic] trois choses sont requises. En premier lieu, il doit avoir des caractères qui nous permettront de le distinguer des autres objets. En second lieu, il doit être affecté d'une façon ou d'une autre par l'objet qui est signifié ou au moins quelque chose le concernant doit varier comme conséquence d'une cause réelle avec quelque variation de son objet⁵³⁹.

En troisième lieu, le signe doit s'adresser à l'esprit, c'est-à-dire qu'il ne suffit pas que le signe soit en relation avec son objet, il faut aussi que l'esprit connaisse cette relationⁱ.

En 1897, la théorie des signes s'élargit de cette conception « grammaticale » du signe en tant que signe, et reçoit une terminologie définitive qui a trait davantage à la transmission et à l'effet communicationnel des significations :

Un signe, ou representamen, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. [J'appelle ce signe qu'il crée l'interprétant du premier signe. Le signe]ⁱⁱ tient lieu de quelque chose : son objet. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelquefois le fondement du representamen⁵⁴⁰.

hébergé sur le site *Web Arisbe, the Peirce Gateway*, [En ligne].
<http://members.door.net/arisbe/menu/people/peirce-l/peirce-l.htm>

ⁱ La troisième condition de l'existence du signe n'est pas présentée dans le texte de Marty. Par ailleurs, il s'agit du MS 221 et non pas MS 380 comme l'indique Marty.

ⁱⁱ C'est moi qui ajoute ce segment de la citation, absent de la traduction de Marty.

De ces définitions émerge une caractéristique commune que l'on ne doit pas perdre de vue : le signe peircéen est quelque chose qui se transforme puisqu'il est en constante mouvance, de la même façon que, parallèlement à la définition du signe, les catégories connaissent des modifications au fil des annéesⁱ. Se trouvant à l'intérieur de la première triade de 1866, la première trichotomie du signe, celle de la représentation, est composée de ressemblance, indication et symbolisationⁱⁱ, qui se manifestent respectivement comme des ressemblances, indices et symboles dans « *On a new list of categories* » en 1867, et avec l'ajout du terme « *icons* » à « *likenesses* » en 1894⁵⁴¹, nous avons la célèbre trichotomie icône-indice-symbole.

Or, dans ses derniers écrits sur la logique, Peirce définit le signe comme

un Premier qui est, en effet, le passage de relation triadique authentique avec un Second, appelé son objet, tel qu'il est capable de déterminer un Troisième, appelé son Interprétant, à assumer la même relation triadique à son objet que celle qu'il a lui-même avec cet objet⁵⁴².

Dit simplement, « un signe est quelque chose, A, qui dénote quelque fait ou objet, B, pour quelque pensée interprétante, C. »⁵⁴³ Dans des définitions comme celles-ci, le signe est considéré dans ses relations triadiques et non pas trichotomiques comme dans le cas des définitions précédentes. La division triadique du signe, « *as to their own material nature, as to their relations to their objects, and as to their relations to their interpretants* »⁵⁴⁴, englobe la trichotomie icône-indice-symbole qui représente le signe en deuxièmement, dans son rapport

ⁱ Dans un brouillon d'une lettre destinée à Lady Welby, daté probablement de 1905, Peirce confie qu'il s'est « fourvoyé en ne disposant pas d'une définition formelle toute prête. Cette sorte de chose est inévitable dans les premières étapes d'une étude logique puissante ; car si une définition formelle est avancée trop tôt, elle ne peut que brider la pensée », in *Semiotics and Signifcs*, p. 193. La traduction est de Marty, *loc. cit.*

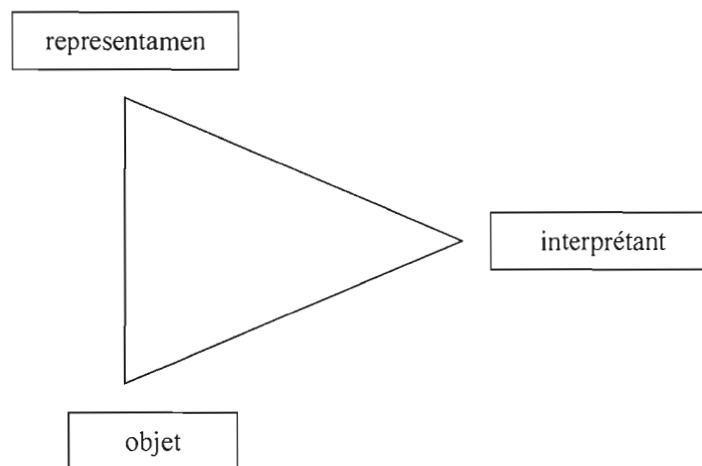
ⁱⁱ « *Representation is of three kinds – Likeness, Indication [...] and Symbolization* », voir Lowell *Lecture LX*, 1866, in *EPI*, p. 475.

avec son Objet. Il est à noter que le signe est maintenant synonyme de Representamenⁱ ; plus précisément, il est un Representamen qui a un Interprétant mentalⁱⁱ.

7.1.2 Trois étapes logiques du signe

Avec cette action triadique du signe, c'est-à-dire la relation coopérative entre le Representamen, son Objet et son Interprétant, la logique sémiotique de Peirce est dotée d'une terminologie fonctionnelle et arrive enfin à sa maturité. Le diagramme suivant (fig. 101) résume les trois moments du signe qui seront exposés en détail dans les paragraphes qui suivent.

Figure 105 : Trois étapes du signe



ⁱ « A Sign, or Representamen... », in « *Sundry logical conceptions* », EP 2, *ibid*, p. 272.

ⁱⁱ « A Sign is a Representamen with a mental Interpretant. », *loc. cit.*, p. 273.

Representamen (ou Signe)

Tout d'abord,

un REPRESENTAMEN est le sujet d'une relation triadique AVEC un second appelé son OBJET, POUR un troisième appelé son INTERPRÉTANT, cette relation triadique étant telle que le REPRESENTAMEN détermine son interprétant à entretenir la même relation triadique avec le même objet pour quelque interprétant⁵⁴⁵.

Le Representamen, étant à l'origine synonyme du signe comme je l'ai indiqué plus haut, s'en était distingué en 1903 pour finalement être abandonnéⁱ parce que Peirce n'a pas pu « observer un seul representamen qui ne soit pas un signe »⁵⁴⁶.

Objet

Quant à l'Objet, il désigne la chose dont le signe tient lieu, ou « ce qui cherche à se faire connaître »⁵⁴⁷. Peirce réfère à l'Objet de plusieurs façons : intérieur (CP 8.534), une idée (CP 8.183), une représentation mentale (CP 5.473), comme il est impliqué dans le signeⁱⁱ, tel que représenté dans le signeⁱⁱⁱ, ou « tel que le représente le signe, tel qu'il est conçu par celui-ci pour les fins de sa représentation »^{iv}. Cependant, toutes ces descriptions ne représentent que la moitié de l'équation, car le signe peircéen a deux Objets, celui tel qu'il est représenté et

ⁱ Comme le confie Peirce dans un brouillon de lettre destinée à Lady Welby en 1905, il préférerait « autrefois le mot representamen. Mais il n'était nul besoin de cet horrible long mot ». Voir *Semiotics and Significs*, p. 193 (traduction de Marty, loc. cit.)

ⁱⁱ « ...the Object as the Sign itself represents it », CP 4.536.

ⁱⁱⁱ « ... as represented in the sign », CP 8.314, ou, comme le paraphrase Joseph Randell, « as it appears within the semeiosis process », voir « On the use and abuse of the immediate/dynamical object distinction », posté sur le site web *Arisbe, the Peirce Gateway*, [En ligne]. <http://www.cspeirce.com/menu/library/aboutcsp/ransdell/useabuse.htm> (Page consultée le 23/08/2004)

^{iv} (« ...as the Sign itself represents it, and whose being is thus dependent upon the Representation of it in the Sign », CP 4.536 traduit par Lefebvre, *ibid*, p. 2.

celui qu'il est en lui-mêmeⁱ, ou, comme Peirce les nomme, Objet immédiat et Objet dynamiqueⁱⁱ.

Le premier est l'Objet tel qu'il se présente dans le processus sémiotique, c'est-à-dire une construction sémiotique (dit autrement, il « est ce qui inaugure le processus sémiotique en déterminant le signe à le représenter »⁵⁴⁸). L'Objet immédiat est l'Objet tel que nous le pensons en dépit de la véracité ou la fausseté de cette pensée, comme le mot « chien » dont l'Objet est « un de ces chiens déjà connus par expérience directe ou un de ces chiens à l'existence desquels nous croyons plus ou moins »⁵⁴⁹.

Quant à l'Objet dynamique, il est celui tel qu'il est, quelle que soit la manière dont il est présenté; c'est l'Objet placé dans son contexte, « que le signe ne peut exprimer, qu'il ne peut qu'indiquer et laisser à l'interprète le soin de découvrir par expérience collatérale »ⁱⁱⁱ. Peirce le nomme également l'Objet réel parce qu'« il est indépendamment de tout signe, libre de toute conception qu'on peut en avoir »^{iv}. Dans l'exemple du chien mentionné plus haut, l'Objet réel « inclut alternativement d'autres chiens qui ne sont pas connus encore de la personne à laquelle on s'adresse mais qu'elle peut très bien être amenée à connaître un jour »⁵⁵⁰. Daniel Bognoux va jusqu'à dire que l'Objet dynamique « déborde toujours ce qu'on peut en dire »⁵⁵¹. Qu'il soit « un pur objet du monde intérieur » ou « un état du monde extérieur »⁵⁵², la notion d'Objet constitue une part importante de la sémiose peircéenne parce qu'elle établit l'élément qui maintient le lien entre l'esprit et le monde. En le faisant, il « clôt la sémiose par son interprétation, c'est-à-dire une fois devenu objet de connaissance »⁵⁵³.

ⁱ « *A sign has two objects, its object as it is represented and its object in itself* ». CP 8.333.

ⁱⁱ Certains exégètes peircéens y voient une alternative à la distinction kantienne entre le phénomène (objet tel que nous l'observons) et le noumène (objet en lui-même, ou la réalité sous-jacente de ce que nous observons).

ⁱⁱⁱ « *which the Sign cannot express, which it can only indicate and leave the interpreter to find out by collateral experience* », CP 8.314, trad. Everaert-Desmedt, « Le monochrome et la pensée iconique », *op. cit.*, p. 840.

^{iv} « *...the reality which by some means contrives to determine the Sign to its Representation* », CP 4.536, trad. Everaert-Desmedt, *ibid.*

Interprétant

Dire que sans l'Objet « il n'y aurait pas de signe »⁵⁵⁴ revient à confirmer sa place centrale dans la phanéroscopie peircéenne. Cela ne diminue pas pour autant l'Interprétant, l'élément le plus déterminant de la sémiose en raison de sa fonction de médiation entre le Representamen et l'Objet, entre sollicitation et réponse. Comme le remarque Enrico Carontini, « c'est à partir de cette fonction [de médiation] que l'on pourra [...] déterminer les différents aspects du processus de production du signe et le mode de compétence communicationnelle correspondante »⁵⁵⁵.

La singularité et l'originalité de la notion d'Interprétant, non seulement au sein de la sémiose peircéenne mais aussi dans l'histoire de la sémiotique, lui valent beaucoup de soin de la part de son auteur qui, jusqu'à la toute fin de sa vie intellectuelle, ne cessa de la circonscrire et de la peaufiner. La communauté herméneutique peircéenne, elle aussi, ne se lasse pas d'examiner et d'élaborer ce sujet, dans le but de compléter l'architecture du signe. Pour ma part, je me dispenserai de reprendre l'historique de ce concept, me contentant de repérer quelques points cardinaux dans ses développements. En 1866, il s'agit d'une représentation qui représente que quelque chose est une représentation de quelque chose d'autre⁵⁵⁶, ou encore, c'est l'idée de quelque chose qui représente une représentation afin de représenter ce qu'elle représente⁵⁵⁷. Dans les termes plus concrets de l'exemple du mot « chien », devant son Objet, soit l'idée d'un chien déjà connu par expérience directe ou par croyance (Objet immédiat) et l'idée du chien pas encore connu mais pouvant l'être un jour (Objet dynamique), le signe « chien » a besoin d'une action mentale pour l'interpréter. Cette action est l'Interprétant. Afin d'arriver à l'Objet, le signe doit passer par la connaissance qu'il existe, bien qu'indéfini, un certain chien. L'Interprétant est précisément cette idée quelque peu indéfinie des caractères que possède le chien quelconque auquel il est fait référence⁵⁵⁸.

Comme c'est le cas de l'Objet, l'Interprétant possède des modalités différentes, soit immédiate, dynamique et finaleⁱ. L'Interprétant immédiatⁱⁱ réfère à la qualité de l'impression qu'un signe est apte à produire. Il est autrement référé comme le sens du signe (CP 4.536), ou, plus précisément, la représentation mentale d'un indiceⁱⁱⁱ. En faisant entrer le Representamen dans le mouvement de l'interprétance, il déclenche le processus de signification. Perceptif, l'Interprétant immédiat est indispensable pour accuser la présence des éléments les uns après les autres, par exemple un bruit qu'on croit avoir perçu, un bruit provenant des ailes d'un oiseau en train de voler ou d'une vitre qui se casse. Il pourrait aussi prendre la forme d'un spectateur^{iv}.

L'Interprétant dynamique, quant à lui, est l'effet actuel que le signe, en tant que signe, détermine réellement (CP 4.536). Il est n'importe quelle interprétation qu'un esprit quelconque fait d'un signe^v. Il peut être intentionnel, quand une question est posée ou un ordre donné, tout comme il peut être non intentionnel, comme quand quelqu'un dit : « Quoi ? » ou « Qu'est-ce que vous voulez dire ? ». Peirce distingue trois effets que l'Interprétant dynamique produit chez l'interprète, soit émotionnel, énergétique et logique (CP 5.475-493). L'effet émotionnel, c'est-à-dire le sentiment produit par le signe, conditionne tous les autres effets⁵⁵⁹, relevant de la premièreté. En deuxième^{te}, le signe provoque un effort physique ou mental, créant ainsi un effet énergétique. Cependant, l'Interprétant énergétique, en vertu de la deuxième^{te}, ne peut qu'être un acte solitaire et non pas le sens d'un concept

ⁱ « [a sign] has ... three interpretants, its interpretant as represented or meant to be understood, its interpretant as it is produced, and its interpretant in itself. » CP 8.333

ⁱⁱ « ...the interpretant as it is revealed in the right understanding of the Sign itself, and is ordinarily called the meaning of the sign », CP 4.536 ; « ...interpretant as represented or meant to be understood », CP 8.339.

ⁱⁱⁱ « ...a mental representation of the index is produced, which mental representation is called the immediate object of the sign ». CP 5.473

^{iv} Voir l'exemple du spectateur comme interprétant immédiat chez Mihai Nadin (« Sign Functioning in Performance. Ingmar Bergman's Production of "Tartuffe" », *The Drama Review*, vol. 23, no 4, déc. 1979, p. 117) ou chez Deledalle dans une analyse de la Joconde (*Théorie et pratique du signe. Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Paris, Payot, 1979, p. 126).

^v « interpretant as it is produced », « the actual effect which the Sign, as a Sign, really determines » CP 4.536.

intellectuel qui est d'une nature générale. C'est la raison par laquelle seuls les concepts intellectuels ainsi que d'autres possibilités de faits mentaux généraux (tels que désirs, attentes et habitudes) ont des Interprétants logiquesⁱ.

Enfin, le dernier Interprétant qui est l'Interprétant en lui-mêmeⁱⁱ ou l'Interprétant tel que présenté, tel que fourni par la façon dont chaque esprit agira⁵⁶⁰ se nomme l'Interprétant finalⁱⁱⁱ, ou Interprétant normal^{iv}, comme Peirce l'appellera plus tard. Il désigne la manière dont le signe se représente pour être relié à son Objet^v et réfère à la manière dont le signe tend à se représenter afin d'être associé à son Objet^{vi}.

L'ordre de passage d'un élément à l'autre de la trichotomie Representamen-Objet-Interprétant est précisé dans une définition de la logique que Peirce donne dans « Nouveaux éléments de mathématiques » en 1902, à savoir « un signe est quelque chose, A, qui amène quelque chose, B, son signe interprétant déterminé ou créé par lui, dans la même sorte de correspondance avec quelque chose, C, son objet, que celle dans laquelle il est lui-même avec C »⁵⁶¹.

Des exégètes comme Deledalle ou Carontini, pour n'en nommer que deux, s'accordent pour dire que « toute analyse de signes commence par un signe interprétant qui renvoie le Representamen à l'Objet que ce dernier re-présente »⁵⁶², ou encore que « tout processus de signification est un processus de médiation, il faudra faire intervenir [...] le terme de cette

ⁱ « ...it is not all signs that have logical interpretants, but only intellectual concepts and the like », Peirce, « A Survey of Pragmatism », CP 5.482.

ⁱⁱ « interpretant in itself », CP 8.333.

ⁱⁱⁱ Peirce le définit comme « that which would finally be decided to be the true interpretation if consideration of the matter were carried so far that an ultimate opinion were reached » (CP 8.184).

^{iv} « [L]'effet qui serait produit dans l'esprit par le signe après un développement suffisant de la pensée », CP 8.343, trad. Favreault et Latraverse, *op. cit.*, p. 25.

^v « ...Final Interpretant, which refers to the manner in which sign tends to represent itself to be related to its object ». Peirce, *The Monist*, vol. 16, p. 492-546, 1906. CP 4.536.

^{vi} (« the manner in which the Sign tends to represent itself to be related to its Object », CP 4.536). Il est à noter que ce concept n'est pas très développé, selon les dires de Peirce: « I confess that my own conception of this third interpretant is not yet quite free from mist », CP 4.536.

médiation, à savoir l'interprétant »⁵⁶³. C'est donc la troisième, l'Interprétant, qui gouverne la deuxième, l'Objet, en apportant de l'information et en lui donnant corps. L'exemple que fournit Peirce à William James dans une lettre datée de 1909ⁱ concrétise davantage les relations entre le Representamen, l'Objet et l'Interprétant. Il s'agit de la fameuse question fictive de la femme de Peirce : « *What sort of a day is it ?* » et de sa réponse tout aussi fictive : « *It's a stormy day* ». Dans le premier signe (la question), le Representamen est la question du temps qu'il fait. Cette question amène l'Interprétant immédiat qu'est la qualité du temps, l'Interprétant dynamique est le fait qu'on réponde à la question et l'Interprétant final le but de celle-ci. Les Interprétants font la médiation entre le Representamen et l'Objet immédiat qu'est le temps qu'il fait, ainsi que l'Objet dynamique, soit l'impression que Peirce aurait eue en regardant par la fenêtre. Autrement dit, l'Objet dynamique est celui qui est réellement, quelle que soit la manière dont il est représenté, et l'Objet immédiat est celui que nous pensons qu'il est.

La réponse de Peirce constitue un autre signe dont l'Objet immédiat est la conception que Peirce partage avec sa femme de ce qu'une journée orageuse peut être (du point de vue de son identité et non pas de son caractère), et dont l'Objet dynamique constitue les conditions météorologiques réelles et actuelles. Pour arriver à ces Objets, le representamen « *It's a stormy day* » passe par l'Interprétant immédiat, l'image mentale vague du temps orageux, l'Interprétant dynamique, le sentiment que sa femme aurait en recevant la réponse, et l'Interprétant final, la somme de la réponse avec ses caractéristiques morale, scientifique, etc., de même que les effets qu'a la réponse sur les projets qu'il est alors raisonnable de faire.

Ce préambule sur le signe peircéen sert d'assise à son application dans la bande dessinée et permet d'établir rapidement l'étape qui détermine les rôles que joue chacun des composantsⁱⁱ. Le Representamen désigne l'œuvre (album, roman graphique) ou un des

ⁱ Voir CP 8.314-315 pour une explication complète de l'interprétation de cette question ainsi que de sa réponse. Cette explication est ici résumée, parfois paraphrasée.

ⁱⁱ Cette application du signe peircéen est inspirée de la conception du signe artistique de Serge Légaré dans « Pour une théorie du sens dans la peinture : du concept de représentation à celui de sémiotisme », *RS.SI*, vol. 19, nos 2-3, 1999, p. 73.

aspects pertinents de celui-ci, soit le *strip*, la planche ou la case. Son Objet se définit sur le plan de l'œuvre en elle-même et sur celui extérieur à l'œuvre ; et son Interprétant cherche à saisir le signe à ses multiples niveaux. Cette action triadique du signe est-elle pertinente à l'égard de l'ellipse ? Ou, pour le dire autrement, quelle sorte de signe est l'ellipse ? La prochaine section tentera de fournir une piste de réponse.

7.2 *L'ellipse comme signe peircéen*

De toutes les figures de style, celles du manque, dont l'ellipse, incarnent peut-être le mieux les catégories peircéennes en raison des activités mentales qu'il faut entreprendre pour retrouver l'élément omis qui entraîne le manque. C'est en ce sens-là que l'on peut considérer l'ellipse sous l'angle du signe peircéen. L'ellipse comme signe peircéen, en quoi cela consiste-t-il ? Plusieurs définitions sont possibles en vertu de la relation triadique du signe ou de la relation trichotomique des niveaux relationnels entre les composantes. De façon générale, l'ellipse en tant que notion théorique est une possibilité conceptuelle en elle-même (premièreté), qui se matérialise dans ses utilisations (deuxièreté) et devient une convention, c'est-à-dire un système de fonctionnement (troisièreté). Par sa nature de signe particulier à l'intérieur du système plus large qu'est la bande dessinée, le signe-ellipse se déplace entre ses moments interprétatifs dans une logique triadique et trichotomique.

D'après le modèle inhérent dans la définition du signe de 1873, le tableau ci-dessous suggère une façon d'appréhender la réalité de l'ellipse en concevant globalement ses niveaux trichotomiques, non seulement dans les relations entre la première, la deuxième et la troisième (sens transversal du tableau), mais aussi dans les moments du signe, soit le Representamen, l'Objet et l'Interprétant – (sens longitudinal du tableau).

Tableau 8
Le signe-ellipse

	Première Forme	Deuxième Existence	Troisième Valeur ⁱ
Première (R) : Forme	théorie de l'omission	expressions du manque	rhétorique du manque
Deuxième (O) : Existence	écriture elliptique	blanc, points de suspension, saute	lecture de l'ellipse
Troisième (I) : Valeur	occurrences	types d'ellipse	définitions de l'ellipse

Plus spécifiquement, l'ellipse en tant que signe dans un processus d'interprétation se présente à première vue comme un groupement de Representamens, à savoir les traits noirs, les espaces blancs, les couleurs, les mots, l'absence d'un de ces éléments, ou encore l'absence de tout cela, selon le genre d'ellipse dont il s'agit. Étant Representamen, l'ellipse tient lieu d'un élément narratif pour quelqu'un, qu'il soit auteur ou lecteur. Pour l'auteur, il s'agit de l'élément qu'il a délibérément omis, tandis que pour le lecteur, c'est quelque chose qu'il a partiellement ou pleinement perçu comme manque, comme quelque chose qui ne lui est pas explicitement présenté. À ce stade-ci, le lecteur ne fait que saisir l'idée qu'il y a interruption du mouvement narratif.

Ce signe potentiel sera actualisé par son Objet qu'est l'élément narratif qui n'est pas dit dans le texte ou montré dans le dessin. L'Objet se manifeste en deux modalités, comme il a été mentionné : l'Objet immédiat est notre compréhension personnelle de la figure d'ellipse, par opposition à l'Objet dynamique, qu'est la notion d'ellipse telle qu'elle est étudiée dans des textes théoriques et utilisée dans toutes sortes de médias (textes littéraires et théâtraux,

ⁱ Ces catégories (forme, existence et valeur) sont inspirées du diagramme que proposent Claudio Guerri et William Huff sur les fonctions de la couleur. Voir Claudio F. Guerri et William S. Huff, « *A comprehensive Treatment of Color, Submitted to the Semiotic Nonagon* », *Proceedings Book of the 10th Congress of the International Colour Association*, Juan L. Nieves et Javier Hernandez-Andrés (éd.), vol. 2, 2005, p. 1521-1524.

peintures, films, musique). Tout comme le signe d'une œuvre d'art en particulier, son Objet immédiat est une partie du discours artistique, et son Objet dynamique est le monde de l'art en général⁵⁶⁴. L'Objet immédiat aperçoit l'ellipse comme faisant partie du discours rhétorique, tandis que l'Objet dynamique la discerne à partir de sa place dans la rhétorique du manque. Sur le plan matériel, l'Objet immédiat du signe-ellipse est ce qui se fait à l'écriture du scénario et à la mise en page pour signifier l'élosion d'un élément narratif, qu'il soit idée, action, temps ou espace, et son Objet dynamique réfère à ce qui est publié et ce qui est mis en contexte par le lecteur.

Or, comme le remarque Eco, « pour décrire l'Objet Immédiat d'un signe, on ne peut pas faire autrement que d'avoir recours aux interprétants de ce signe »⁵⁶⁵. Ce faisant, le signe-ellipse crée dans l'esprit un signe équivalent qu'est la partie supprimée récupérée selon une logique structurale basée sur une organisation narrative séquentielle; il peut aussi créer un signe plus développé qu'est le récit complet reconstitué. À ce niveau et à ce moment-ci, les trois sortes d'Interprétants, comme ils ont été décrits *supra*, entrent en fonction l'une après l'autre, non pas chronologiquement mais dans l'ordre logique de la pensée. L'Interprétant immédiat, qui peut s'incarner dans le lecteur lui-même, saisit l'idée qu'il y a interruption du mouvement narratif. À ce stade-ci, l'Interprétant immédiat est ce que l'ellipse exprime, et ne dit rien de plusⁱ. C'est l'Interprétant dynamique qui déterminera l'effet réel que l'ellipse exerce sur l'interprèteⁱⁱ. Factual, l'Interprétant dynamique peut dire indirectement un certain nombre de choses. Tout d'abord, il reconnaît la présence des éléments narratifs retenus, sous-entendus ou fragmentés, tient compte des artifices de rupture explicite et forme des hypothèses quand la rupture est implicite. Les fragments de dessin, par exemple, sont des indices qui permettent à l'Interprétant dynamique de cerner l'Objet en puisant ses informations dans le contexte de l'Objet et en faisant appel à une expérience collatéraleⁱⁱⁱ. Si « le récit complet ne surgit dans la mémoire du spectateur [ou lecteur] que s'il le connaît

ⁱ Tel qu'expliqué par Peirce dans l'exemple « *What sort of a day is it ?* » mentionné plus haut.

ⁱⁱ « ...*the actual effect which the Sign, as a Sign, really determines* », CP 4.536 ; « *effect actually produced on the mind by the Sign* », CP 8. 343.

ⁱⁱⁱ « *By collateral observation, I mean previous acquaintance with what the sign denotes* », CP 8. 179.

déjà »⁵⁶⁶, comme le remarque Áron Kibédi Varga, c'est grâce à ce genre de sollicitation. Cette modalité de l'Interprétant permet au hors-champ l'accès aux informations qui se trouvent dans le périchamp et à l'interstice elliptique l'accès aux informations du péricexte. La connaissance (savoir extérieur) et l'expérience (savoir antérieur) du lecteur déterminent l'Interprétant en ce sens que ce dernier vise à identifier l'Objet, et non pas à confirmer le sens⁵⁶⁷, comme on peut le penser. Enfin, le dynamisme de cet Interprétant donne suite à l'action du signe, c'est-à-dire que l'esprit, ayant été instruit du contexte de l'ellipse, tire ses conclusions sur le sens de celle-ci. À ce moment-là, on est prêt à passer à l'étape finale de l'interprétation, quand les conclusions produisent à leur tour un effet sur l'esprit. Il s'agit de l'étape déterminante de l'Interprétant final, qui fait comprendre au lecteur ce qui se passe dans l'espace implicite du récit. C'est la potentialité de récupération narrative qui fait de l'ellipse un signe possible, et si la somme des Interprétants est incorrectement réunie, le signe-ellipse non actualisé passera inaperçu du lecteur, et perdra ainsi sa téléonomie puisqu'il n'atteindra pas sa fin qu'est le comblement des données narratives.

7.3 *Subdivision de l'Objet dynamique : icône-indice-symbole*

Avant d'aller plus loin dans les fonctionnements du signe-ellipse, il est indispensable de jeter un second regard sur son Objet dynamique en raison d'un aspect très particulier dont Peirce souligne l'importance, qui est d'être la division la plus fondamentale des signesⁱ. En effet, les différentes relations possibles qu'entretient le signe avec son Objet entraînent une division de ce dernier en une autre trichotomie, soit icône-indice-symboleⁱⁱ, peut-être celle qui

ⁱ « *The most fundamental [division of signs] is into Icons, Indices, and Symbols* », « *Sundry Logical Conceptions* », EP 2, p. CP 2.275.

ⁱⁱ « ...the division into Icons, Indices, and Symbols depends upon the different possible relations of a Sign to its Dynamical Object. » (CP 4.536). Cette trichotomie est présentée assez tôt dans le système peircéen, dans la série des conférences à Harvard (*Harvard Lectures on the Logic of the Sciences*) en 1865.

est la plus connue en dehors du milieu peircéen. Quelles sont les relations entre le signe et son Objet ? Peirce d'expliquer :

... chaque signe est déterminé par son objet, soit, premièrement, qu'il partage les caractères de l'objet, j'appelle alors le signe une Icône; soit, deuxièmement, qu'il soit réellement et dans son existence individuelle connecté avec l'objet individuel, et alors j'appelle le signe un Indice; soit, troisièmement, qu'il soit avec plus ou moins de certitude interprété comme dénotant l'objet, en conséquence d'une habitude [...], et alors j'appelle le signe un Symbole⁵⁶⁸.

Cependant, Augusto Ponzio nous met en garde contre la tentation de voir en cette division des signes l'idée que ceux-ci seraient exclusivement iconiques, indiciels ou symboliques⁵⁶⁹. Comme le souligne Marie Carani, il y a une tendance à isoler les notions de la trichotomie (Morris et Sebeok pour l'iconicité, Jakobson pour la relation indicielle de la métonymie et Goodman pour le symbole à travers la métaphorisation du signe, pour ne mentionner que ces figures de proue)⁵⁷⁰. Or, les signes qui existent dans le monde réelⁱ fonctionnant de façon complexe, des signes purs et distincts sont plutôt des abstractions souvent faites dans un but didactique pour illustrer les définitions. C'est donc dans cet esprit qu'il faut comprendre la discussion qui suit non pas comme des signes séparés mais comme des aspects relationnels et complémentaires, qui pourraient être dans certains cas plus dominants les uns que les autresⁱⁱ.

7.3.1 Iconicité

Des trois éléments de la trichotomie, l'iconicité est la notion la plus exploitée qui a donné des ailes à plusieurs théories de diverses disciplines, notamment en linguistiqueⁱⁱⁱ et en

ⁱ Pour Peirce, les signes réels sont toujours plus ou moins dégénérés.

ⁱⁱ Voir Magnussen, *op. cit.*, pour une analyse détaillée des signes iconiques, indexicaux et symboliques dans la bande dessinée.

ⁱⁱⁱ Voir Jakobson, Saussure, Benveniste.

arts visuelsⁱ, deux domaines adjacents à la bande dessinée. Le signe en tant qu'icône entretient deux sortes de relation avec son Objet, soit la ressemblance et l'analogie⁵⁷¹. Ces deux qualités sont « en rapport avec une autre qualité extérieure au signe [...] sur la base d'une expérience antérieure [...] psychologiquement mémorisée et intégrée »⁵⁷². Cette dernière, signe antérieur et extérieur, est ce qui rend le signe individuel, personnel et subjectif, caractéristique de la premièreté.

Il est aisé de parler de l'iconicité d'un dessin, d'une peinture ou d'une photo, en raison de leur ressemblance physique avec l'Objet réel. L'iconicité de l'ellipse est un peu plus complexe, régie par l'autre sorte de relation qu'est l'analogie, ou ressemblance mentaleⁱⁱ. Tout comme le mot « *loveth* » a une icône mentale d'une personne en aimant une autreⁱⁱⁱ, l'ellipse a celle du manque, du silence, du fragmenté et de l'écart. Qui plus est, comme dans l'exemple de la phrase « Il pleut »⁵⁷³ dont l'icône est l'image mentale composite de tous les jours pluvieux que le sujet a vécus^{iv}, l'icône de l'ellipse est la somme mnésique de tous les cas antérieurs de narration implicite. En termes procéduraux, l'ellipse se présente en premier lieu comme un groupement de Representamens, soit la formule « un événement précédent + une coupure + un événement suivant ». Pris ensemble par la suite, ce groupe de signes nous fait penser aux notions narratives du non-montré/non-dit. C'est cette analogie qui confère à ce groupement de Representamens le statut d'icône. Tel un diagramme qui représente son Objet, c'est le silence elliptique qui représente le non-montré ou le non-dit.

ⁱ Par exemple, Eco parle de signe iconique dans « Sémiologie des messages visuels », *Communications*, no 15, 1970, p. 11-51.

ⁱⁱ Peirce donne l'exemple du diagramme: « *Many diagrams resemble theirs objects not at all in looks; it is only in respect to the relations of their parts that their likeness consists.* ». CP 2.282.

ⁱⁱⁱ Voir exemple que Peirce donne dans CP 2.295.

^{iv} Rappelons que l'icône représente l'Objet en raison de sa similitude avec cet Objet. Comme l'explique Peirce, « [*h]ere the icon is the **mental** composite photograph [c'est moi qui souligne] of all the rainy days the thinker has experienced. The index, is all whereby he distinguishes that day, as it is placed in his experience. The symbol is the mental act whereby [he] stamps that day as rainy...* » (CP 2.438). Dans la sémiotique peircéenne, la proposition est abordée du point de vue de processus de la pensée et non pas de rapport linguistique avec l'objet du signe. Il s'agit donc de l'icône mental dans une perspective opérationnelle du raisonnement.

7.3.2 Indexicalitéⁱ

D'une relation de ressemblance physique ou mentale, le processus d'interprétation des signes se poursuit dans l'indice. L'indice, comme son nom le dit, indique quelque chose d'autre que lui-même. Pour synonymes, le *Petit Robert* lui donne : désigner, montrer, signaler, annoncer, déceler, manifester, marquer, révéler, témoigner, etc., c'est-à-dire des mouvements qui conduisent tous vers une information actuelle. Plus précisément, l'indice « n'affirme rien; il dit seulement : "là". Il se saisit pour ainsi dire de vos yeux et les force à regarder un objet particulier et c'est tout »⁵⁷⁴. En dépit de cette fonction passive, plusieurs études s'accordent sur la valeur privilégiée de l'indice dans les signes visuels. On pense, entre autres, à la thèse de Lucia Santaella Braga qui suggère la dominance du signe indiciel en art visuel, à la différence des signes verbaux dominés par le symbole et des signes musicaux dominés par l'icône⁵⁷⁵. La dominance indicielle s'explique par deux modalités dans la dimension relationnelle qu'entretient le signe avec l'Objet, soit « une relation de contiguïté physique »⁵⁷⁶ ainsi que la factoralité, c'est-à-dire une relation du tout aux parties et vice-versa. En bande dessinée, le caractère fragmentaire des vignettes, entraîné par une action mécanique de l'ellipse, décompose le tableau entier par des « signes indiciels qui marquent le mouvement, la violence ou la stupeur »⁵⁷⁷, comme le souligne le théoricien en bande dessinée Benoît Peeters. Par ailleurs, la sémioticienne danoise Anne Magnussen formule l'hypothèse que même si la bande dessinée contient des signes symboliques et iconiques, elle serait avant tout indicielle⁵⁷⁸, parce qu'« *images in comics are still-images of actions but interpreted as the whole action can be described as metonymic or indexical, in the sense that one still-image points to the whole action* »⁵⁷⁹. C'est donc l'indexicalité de la métonymie qui est à la base de la narration monstrativeⁱⁱ.

ⁱ Voir aussi la notion d'« embrayeur » (*shifter*) qui est introduite par Otto Jespersen en 1923 et ensuite adoptée par Jakobson qui la considère comme signe indexical.

ⁱⁱ « Primordialement visuelle », la narration monstrative se distingue de la « narration scripturale » dans le récit double des deux matières d'expression de la bande dessinée. Cette classification est proposée par Éric Lavanchy dans son essai *Étude du Cahier Bleu d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, p. 46, 56.

L'analogie qui lie la métonymie à l'ellipse, telle que je le soutiens dans la section précédente, confère à l'ellipse le même caractère indiciel. Les ellipses mécaniques font un témoignage éloquent de cette modalité, tandis que les ellipses narratives font appel à ce que Deleuze nomme l'indice du manque, « qui implique un trou dans le récit »ⁱ. En effet, une figure rhétorique telle que l'ellipse se manifeste par des transgressions de la logique spatio-temporelle du récit. C'est l'indice qui fait remarquer les transgressions et déclenche aussitôt la pensée qui mène à l'Objet. Or ces transgressions n'auront aucun sens pour le lecteur si celui-ci n'a pas acquis ce que Peirce appelle l'observation ou expérience collatéraleⁱⁱ, c'est-à-dire des connaissances préalables sur les différents ornements du discoursⁱⁱⁱ.

7.3.3 Symbolicité

Or le rapport métonymique et, par extension, elliptique « entre les parties, ou entre chaque partie de l'ensemble d'un objet coupé en deux pour servir ultérieurement de signe de reconnaissance »⁵⁸⁰ est aussi la définition étymologique du terme symbole^{iv}, comme le remarque Genette. À cheval sur l'indice et le symbole, ce rapport tropique exemplifie comment l'indice, par l'action même de signaler la présence d'un trope, déclenche chez le lecteur l'étape ultime de la trichotomie de l'Objet. Il n'est peut-être pas nécessaire de définir ce dernier terme, puisque, selon Peirce, « *the word symbol has so many meanings that it*

ⁱ Deleuze fait la distinction entre deux sortes d'indices, soit l'indice d'équivocité ou de distance, correspondant au sens géométrique de l'ellipse, « puisque les situations distantes sont comme un double foyer » et l'indice du manque. Voir Deleuze, *L'image-mouvement, op. cit.*, p. 221-222.

ⁱⁱ « ...by collateral observation, I mean previous acquaintance with what the sign denotes. Thus if the Sign be the sentence "Hamlet is mad," to understand what this means one must know that men are sometimes in that strange state; one must have seen madness or read about them; and it will be all the better if one specifically knows (and need not be driven to presume) what Shakespeare's notion of insanity was. All that is collateral observation... ». CP 8.179.

ⁱⁱⁱ Le grand rôle que joue l'expérience collatérale dans l'interprétation sera exposé davantage dans la section qui a trait au processus inférentiel de l'ellipse.

^{iv} Par extension, le symbole désigna pour la Grèce ancienne la célébration d'un contrat. Voir Santaella, *loc. cit.*, p. 55.

would be an injury to the language to add a new one »⁵⁸¹. En termes relationnels triadiques, le symbole réfère à un signe qui est déterminé par son Objet dynamique seulement en vertu du fait qu'il est interprété comme tel¹. L'Objet indique un individu ou un particulier et signifie un caractère (voir CP 2.293), tandis que le symbole désigne une classe ou une possibilité d'usage et doit être partagé dans une expérience collective, comme mots, phrases, livres et autres signes conventionnels (voir CP 2.292). Puisque l'icône et l'indice n'affirment rien⁵⁸², il faut ce troisième temps pour entretenir une relation de convention sociale⁵⁸³ avec l'Objet. Dans l'exemple « il pleut » mentionné plus haut⁵⁸⁴, l'icône de l'énonciation étant la photo mentale de tous les jours pluvieux, l'indice réfère à ce qui différencie ce jour-là des autres connus, et le symbole à l'acte mental qui étiquette ce jour-là comme pluvieux.

En raison de sa nature de convention, la figure de l'ellipse est d'emblée symbolique, car le signe-ellipse contient non seulement l'iconicité du langage des images mais aussi la symbolicité du langage des mots. Si l'indexicalité du non-dit ou du non-montré pointe vers ce qui est retenu hors du récit, l'étape du symbole est celle qui est déjà rendue en dehors du cadre et du champ dans un lieu assurément connoté, puisque, selon Barthes, « un système qui prend en charge les signes d'un autre système pour en faire ses signifiants est un système de connotation »⁵⁸⁵. La symbolicité de l'ellipse fournit la clef de son interprétation, car, comme l'affirme Peirce, « *all symbolization is inference. [...] They are the same notions* »⁵⁸⁶. On reviendra sur le trajet de l'ellipse qui passe par un état indiciel pour gagner le statut de symbole à la fin du processus interprétatif.

¹ « *I define a Symbol as a sign which is determined by its dynamic object only in the sense that it will be so interpreted.* » CP 8.335.

7.4 Les dix classes de signe

Les bases conceptuelles et terminologiques du signe-ellipse, nécessairement réductives par rapport à la complexité du système du signe peircéen et formulées dans le contexte particulier de cette thèse, devraient suffire pour soutenir la seconde partie du fonctionnement sémiotique de l'ellipse, soit son processus inférentiel. Pour y arriver, il reste une dernière étape préparatoire à franchir, celle du signe-ellipse dans les dix classes de signes. Ces classes dérivent des trois trichotomies du signe, établies selon les niveaux de l'interprétation (Premièreté, Deuxièreté et Troisièreté) et les moments (Representamen, l'Objet et l'Interprétant) : le Representamen comprend le qualisigne, le sinsigne et le légisigne; l'Objet a sa trichotomie Icône-Indice-Symbole comme nous venons de voir, et l'Interprétant se poursuit en rhème, dicisigne et argument. La relation entre ces neuf composants entraîne des sous-relations du signe qui suivent le même ordre catégoriel et hiérarchisé, comme il est montré dans le tableau suivant⁵⁸⁷ :

Tableau 9
Les divisions du signeⁱ

Niveaux relationnels ⇒		Première ^{té}	Deuxième ^{té}	Troisième ^{té}
⇓ Moments du signe				
Trichotomie I	REPRESENTAMEN	Qualisigne	Sinsigne	Légisigne
Le signe en soi ⁱⁱ		1 ⁱⁱⁱ	2 3 4	5 6 7 8 9 10
Trichotomie II	OBJET	 Icône	 Indice	 Symbole
Le signe en rapport avec son Objet		1 2 5	3 4 6 7	8 9 10
Trichotomie III	INTERPRÉTANT	 Rhème	 Dicisigne	 Argument
Le signe en rapport avec son Interprétant		1 2 3 5 6 8	4 7 9	10

Ce diagramme montre clairement les trois niveaux de rapport du signe (ou Representamen) avec son Objet et son Interprétant ainsi que les relations hiérarchiques. Les dix classes de signe^{iv} vont hiérarchiquement de 1 à 10, dont les plus simples sont logiquement inhérentes aux plus complexes^v :

ⁱ Le code chromatique de ce tableau est inspiré de celui du mathématicien Bernard Morand qui conçoit les divisions comme une « grammaire du signe » (Voir Bernard Morand, « Les sens de la signification. Pour une théorie a priori du signe », paru dans *Intellectica, Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive (ARC)* de l'Université (IUT) et ISMRA de Caen, Vol. 2, no 25, 1997, [En ligne]. <http://www.iutc3.unicaen.fr/~morandb/sensign0.html> (Page consultée le 12 août 2006). La couleur bleue désigne des éléments en première^{té}, le rouge la deuxième^{té} et le vert la troisième^{té}.

ⁱⁱ Les nominations dans cette colonne sont également adaptées du tableau de Morand.

ⁱⁱⁱ Les chiffres de 1 à 10 représentent les dix classes de signe.

^{iv} On remarquera que la terminologie peircéenne diffère par endroits dans les traductions françaises. Pour ma part, je suis celle établie par le groupe de recherche Peirce-Wittgenstein à l'UQAM.

^v La plupart des exemples suivants proviennent soit de Peirce lui-même, soit de l'article de Morand (cité dans la note précédente); les références venant d'autres auteurs seront indiquées.

1. Le qualisigne est « purement une idée qui présente sa propre possibilité »⁵⁸⁸, tel qu'une qualité de rouge (*CP* 2. 254), une intuition ou la crainte de l'accident avant de monter dans sa voiture. Ce signe comprend nécessairement l'icône et le rhème, car c'est la seule possibilité de relation. Il est donc superflu de faire mention des composants intrinsèques.
2. Le sinsigne iconique (comprenant nécessairement un rhème) (*CP* 2.255) se trouve dans « un tableau peint (peu importe ce qu'il représente), un diagramme, une équation »⁵⁸⁹. Pour Werner Burzlaff, ce signe correspond en art visuel à l'acte de regarder les images, de saisir les contrastes et la beauté du crayonné⁵⁹⁰.
3. Le sinsigne indiciel (comprenant nécessairement un rhème) se présente comme un cri spontané, l'empreinte du pied de Vendredi sur la plage (*CP* 2.256) ou l'acte de ressentir un choc devant un spectacle ou un tableau.
4. Le sinsigne dicent (comprenant nécessairement l'indice) est le signe des symboles graphiques, de la girouette (*CP* 2.257) ou un cri dans la rue dont le ton et le thème identifient l'auteur (*CP* 2.265). En art visuel, ce signe appartient à la dimension de la discussion technique, tel le fait de saisir le contexte.
5. Le légisigne iconique (comprenant nécessairement un rhème) s'illustre dans « toute figure en général, toute généralisation idéale de forme ou encore tout modèle »⁵⁹¹. Pour Burzlaff, c'est l'étape de reconnaissance du rythme.
6. Le légisigne indiciel rhématique se trouve dans un pronom démonstratif ou un pronom relatif (*CP* 2.259), par exemple. C'est aussi la dimension de la créativité en art visuel.
7. Le légisigne indiciel dicent s'exemplifie dans le mot « Allô » prononcé au téléphone, dans un cri dans la rue (*CP* 2.260) ou dans une proposition dont le prédicat est le nom d'un personnage connu (*CP* 2.265). Cette dimension relève du contexte du récepteur.
8. Le symbole rhématique ou le rhème symbolique (comprenant nécessairement un légisigne) se trouve dans un nom commun (*CP* 2.261), un énoncé, la littérature ou le raisonnement relatif au style d'un auteur.

9. Le symbole dicent (comprenant nécessairement un légisigne) inclut une proposition. Il y a deux types de symbole dicent, particulier ou universel. Le premier réfère à un signe représenté par son Interprétant pour indiquer un fait d'existence. Par exemple, « *Some swan is black* » indique l'existence d'un cygne noir (CP 2.271). Le second type indique plutôt une loi, comme dans l'exemple, où « *No swan is black* » signale qu'en dépit des recherches, on ne découvrira jamais de cygne noir (CP 2.271).

10. L'argument (comprenant nécessairement le légisigne et le symbole) est ce que Peirce considère comme synonyme du syllogisme. L'auteur donne par ailleurs comme exemple une théorie.

Où l'ellipse se situe-t-elle dans ces dix classes de signes, ou plus justement, puisqu'il faut de nouveau insister sur le caractère évolutif et non cloisonné du signe peircéen, comment le signe-ellipse est-il transformé dans le processus ? Il va sans dire que l'ellipse est avant tout un qualisigne (classe 1), c'est-à-dire une « pure possibilité [...] donc strictement formelle »⁵⁹², car à partir du moment où apparaît dans l'esprit du lecteur une possibilité d'ellipse à un endroit donné dans sa lecture, le signe-ellipse est déjà présent au seuil de la perception lectorale sous sa forme de qualisigne. Puisque les Representamens, en raison de leur nature de qualité et de premièreté, ne sont que de pures possibilités logiques insaisissables⁵⁹³, notre esprit ne peut y avoir accès que par les signes Interprétants mentaux qui les désignent comme rhèmes.

Cependant, l'instant où l'on voit l'ellipse comme un groupement de qualisignes est de très courte durée, puisque ces qualisignes, pour être saisis, doivent se matérialiser dans le récit sur la planche. La conformité de l'ellipse à l'intérieur du récit fait qu'elle devient rapidement un sinsigne iconique (classe 2). En tant que phénomène, et comme tout autre phénomène, l'ellipse est existante et individuelle, c'est-à-dire qu'elle est bel et bien créée spécifiquement pour une circonstance particulière. Elle l'est encore davantage au niveau relationnel du Representamen, au même titre qu'un tableau peint (« peu importe ce qu'il représente »⁵⁹⁴), qu'un diagramme ou qu'une équation. L'« acte de regarder les images, de saisir les contrastes, les couleurs, la musique... »⁵⁹⁵ des sinsignes iconiques décrit par

Burzlauff mène rapidement à celui de « ressentir un choc », un acte propre au sinsigne indiciel rhématique (classe 3).

Par ailleurs, l'ellipse en tant que figure mécanique et narrative constitue par définition un légisigne puisqu'elle fait partie d'un code. Le légisigne, incluant en vertu de la relation hiérarchique le sinsigne, réfère à tout signe conventionnel⁵⁹⁶ tel qu'un mot en tant que convention sociale, tandis que le sinsigne, comme son nom l'indique, ne peut s'appliquer qu'aux occurrences singulières. La littérature, la linguistique, la bande dessinée, les figures de style, etc., toutes des conventions sociales, sont donc des légisignes. Mais comme le remarque le sémioticien Kibédi Varga, « le temps nécessaire pour la lecture d'un tableau n'est pas seulement le temps de la perception et de l'interprétation, il est aussi celui qui permet aux effets de la rhétorique de se faire sentir »⁵⁹⁷; l'interprétation dynamique du légisigne détermine l'effet réel que l'ellipse en tant que figure exerce sur l'interprète, et confère au signe le statut de symbole dicent (classe 9). Il est à noter que ce dernier comprend les caractéristiques d'un symbole rhématique (classe 8).

Dans tous les cas, qu'il s'agisse d'un qualisigne, d'un sinsigne iconique ou d'un légisigne iconique, ces niveaux relationnels ne représentent que le premier moment dans le processus sémiotique. L'ellipse, en raison de son caractère encodant-décodantⁱ, commande des mouvements dynamiques vers la deuxième et la troisième. La caractéristique prédominante de l'indice déjà mentionnée *supra* fait en sorte que l'ellipse devient un sinsigne indiciel (classes 3 et 4) dans son rapport avec l'Objet. Par ailleurs, dès qu'une occurrence elliptique s'annonce, il y a toujours la possibilité qu'elle appartienne à un des deux types généraux décrits au chapitre précédent. L'ellipse fonctionne alors comme un légisigne iconique (classe 5) puisqu'il s'agit de « toute figure en général, toute généralisation idéale de forme ou encore tout modèle »⁵⁹⁸. Elle est iconique parce qu'elle ne dépend pas (encore) de lois ou de convention mais d'une analogie mentale en soi. Dans l'exemple que donne Peirce

ⁱ L'encodage appartient à l'auteur, et le décodage au lecteur, comme le constate Randy Duncan : « comics are reductive in creation and additive in reading » (Duncan, « Towards a theory of comic book communication », *Academic Forum Online*, no 17, 1999-2000, [En ligne]. <http://www.hsu.edu/faculty/afo/1999-2000/duncan.htm> (Page consultée le 5 février 2004). Ce qui est réducteur devrait référer plus précisément aux occurrences elliptiques.

d'un cri quelconque que l'on entend dans la rue, puisqu'il permet d'identifier l'individu par son ton et son thème, ce genre de cri est un légisigne indiciel dicent (classe 7). De la même façon, l'ellipse devient dans sa définition générale un légisigne, se présentant « comme une possibilité d'être réellement affecté par son objet »⁵⁹⁹, et ensuite se réalisant comme procédé dans une occurrence singulière. Autrement dit, d'un état rhématique (classe 6) elle continue son travail dicent (classe 7) pour indiquer un manque à remplir tout en réorientant effectivement la conduite du lecteurⁱ. Qui plus est, celui-ci est influencé par l'indexicalité de l'Objet dynamique qu'est le savoir culturel ou sociologique (en dehors du médium de la bande dessinée) qui le met en relation avec ce qui est présenté.

Il ressort de l'analyse du signe-ellipse qu'il existe deux sortes d'ellipses selon les moments du passage dans le processus sémiotique. En tant que signe dans une occurrence particulière, comme dans les exemples cités dans la deuxième partie, l'ellipse, que je nommerai « appliquée », est un sinsigne indiciel dicent (classe 4). Dans ce signe, l'indexicalité est dominante, indiquant le manque qui représente une suppression de donnée narrative. En tant que figure rhétorique, l'ellipse serait un légisigne symbolique dicent (classe 9) puisqu'elle est réellement interprétée comme présentant un existant (un type d'ellipse) dont elle ne présente qu'un aspect (parmi tous les types d'ellipses). Par opposition à l'ellipse appliquée, cette dernière est une ellipse théorique. Les deux parcours différents que suivent ces deux types de signe-ellipse dans le processus interprétatif devraient contribuer à une meilleure compréhension de la nature complexe du signe dans cette figure de style.

Il importe de revenir au symbole pour souligner à nouveau sa prépondérance, car c'est à partir de ses caractéristiques que Peirce bâtit sa troisième trichotomie du signe en rapport avec son Interprétant, soit rhème-dicisigne-argument (voir tableau 9) ou terme-proposition-argument, comme elle est nommée à l'origineⁱⁱ. Un rhèmeⁱⁱⁱ, ou terme, est un signe qui, pour

ⁱ Pour paraphraser Favreault et Latraverse, *ibid.*

ⁱⁱ Dans une lettre écrite en 1904 à Lady Welby, (SS 33-34), Peirce explique qu'il modifie la dénomination de la trichotomie, « *so as to be applicable to signs generally* ».

ⁱⁱⁱ À distinguer du rhème linguistique qui désigne « l'élément nouveau de la phrase, l'information qui vient caractériser le thème, l'élément connu ». En grammaire de production (de texte), le rhème est un élément nouveau introduit dans l'énoncé, généralement par un déterminant indéfini (tel l'article

son Interprétant, est un signe possible en ce sens qu'il est compris comme représentant une certaine sorte d'Objet possible. Autrement dit, il est compris pour représenter son Objet seulement en vertu de ses caractères⁶⁰⁰. Comme tout ce qui concerne la premièretéⁱ, la notion de rhème est difficile à cerner. Toutefois, Peirce donne un exemple on ne peut plus propice à l'ellipse : un rhème est un blanc, un pointillé ou un tiret qui remplace un nom qui a été effacé d'une proposition et qui, une fois rempli par le nom manqué, résultera en une proposition⁶⁰¹. En deuxièmeⁱⁱ, un dicisigne, ou signe dicentⁱⁱ, est un signe qui est compris pour représenter son Objet à l'égard d'une existence actuelle⁶⁰². Enfin, l'argument en troisièmeⁱⁱⁱ désigne tout processus de pensée qui incline à produire raisonnablement une croyance définie⁶⁰³. L'argument est « composé exclusivement de signes »⁶⁰⁴ et « exprime un raisonnement général sur la généralité d'un phénomène général »⁶⁰⁵, caractéristiques qui s'appliquent adéquatement à l'ellipse, car les procédés d'éllision de celle-ci font d'elle un signe complexe constitué de plusieurs signes simples et lui confèrent une qualité générique de non-dit/non-montré. En bande dessinée, la nature argumentative de l'ellipse est d'autant plus soulignée par le médium lui-même, car le rapporte texte-image fait de lui une figure mais aussi un argument, comme le souligne Kibédi Varga : « le rapport entre l'image et le texte est éminemment rhétorique, ensemble, ils constituent la figure et l'argument »⁶⁰⁶. C'est la raison pour laquelle je propose de faire dans les pages qui suivent un examen attentif du point de vue de l'argumentation peircéenne de l'ellipse, examen qui devra révéler le processus de signification de la figure.

« un/une ») et tenant la place d'un complément d'objet; par opposition à un thème qui est un élément connu de l'énoncé, généralement introduit par un déterminant défini (tel l'article « le/la ») et tenant la place du sujet.

ⁱ De par sa nature, la premièreté est de l'ordre du sentiment, de la qualité, de la fraîcheur, du moment présent, etc.

ⁱⁱ Le signe dicent désigne un signe qui dit quelque chose de quelque chose, par exemple, l'idée que le signe peircéen est complexe, par opposition à l'idée de la complexité. C'est probablement la raison pour laquelle Bernard Morand utilise le terme « signe qui-dit » (Morand, « Les sens de la signification », *loc. cit.*, p. 20).

CHAPITRE VIII

LE PROCESSUS INFÉRENTIEL

L'argument étant un légisigne dans le rapport entre le signe et son Interprétant, il est important d'explorer cette notion-clé de la troisième mété qu'est l'interprétation, celle qui fait naître de nouvelles connaissances à partir des connaissances acquises. Dans le domaine de la narratologie, l'interprétation permet la reconnaissance et la reconstitutionⁱ des éléments omis afin de progresser correctement dans la diégèse. Ces opérations de la pensée se font par l'entremise de l'inférence, comme nous l'indique Peirce. Dans l'immédiat, ma préoccupation rejoint celle d'Altarriba⁶⁰⁷, qui s'interroge sur le lien d'inférence logique dans la lecture d'une bande dessinée. Non seulement la question est nécessaire sur le plan sémiotique du texte, mais la réponse revêt aussi une importance ontologique qui devrait aider à mieux comprendre cette partie de la rationalité humaine, qui passe par l'appréhension du processus de génération de sens appréhendéⁱⁱ.

D'ordre général, l'inférence renvoie à l'« opération logique par laquelle on admet une proposition en vertu de sa liaison avec d'autres propositions déjà tenues pour vraies »⁶⁰⁸. Elle se présente de deux façons, complète et incomplète. Elle est incomplète

quand sa validité dépend d'un élément non contenu dans ses prémisses. L'élément impliqué aurait pu être posé à titre de prémisse ; de toute façon, sa relation avec la conclusion est la même, qu'il soit explicitement énoncé ou non, puisqu'il est au moins virtuellement tenu pour certain ; de sorte que chaque argument valable incomplet est virtuellement complet⁶⁰⁹.

ⁱ Le préfixe « re » est en gras pour souligner le travail « après-coup » de l'interprétation.

ⁱⁱ « *If we were able to understand a little better the process of generation of new ideas, we would better understand what constitutes human rationality* », Jaime Nubiola, « Abduction or the logic of surprise », *Semiotica*, vol. 153, p. 123.

Dans la mesure où « analyser un mot, une image ou un énoncé linguistique ou un signe “visuel”, c’est porter son regard sur quelque chose qui est foncièrement incomplet »⁶¹⁰, cette distinction est pertinente à la nature de l’ellipse, et encore davantage en regard de la typologie ici proposée, qui suit l’augmentation progressive de l’implicite, rendant ainsi les éléments elliptiques de plus en plus incomplets.

8.1 La trichotomie de l’inférence peircéenne

Traditionnellement, l’inférence se manifeste par deux procédés distincts, soit la déduction et l’induction. En effet, depuis Aristote jusqu’à la première moitié du XIX^e siècle, c’est ainsi que les logiciens classent l’argument. La logique déductive aristotélicienne se subdivise en deux sortes : le syllogismeⁱ, référant à l’argument dont les prémisses sont démontrées scientifiquement; et l’enthymème, plus commun en rhétorique, référant à l’argument dont les prémisses ne sont que probablement vraies. Quant à la logique inductive, qui a vu le jour avec la révolution scientifique du XVII^e siècleⁱⁱ, elle sera scientifique si toutes

ⁱ « Until the revolution in logic in the late nineteenth and early twentieth centuries, most logicians regarded four types of “categorical” propositions as lying at the heart of proper reasoning:

All S are P

No S are P

Some S are P

Some S are not P

A syllogism is an inference made up of three propositions of these types. » Voir *Oxford Companion*, *op. cit.*

ⁱⁱ Avec comme figures de proue Galilée, Kepler et Newton. Voir Bernard Morand, *Logique de la conception. Figures de sémiotique générale d’après Charles S. Peirce*, Paris, L’Harmattan, 2004, p. 8.

les occurrences du phénomène sont justifiées ou elle restera dans le domaine des exemples si seulement certaines occurrences sont citées.

Insatisfait de la division classique, Peirce ne cesse de réfléchir à la question et d'en proposer plusieurs modifications notables tout au long de sa vie intellectuelle. Vers 1865, il ajoute à la déduction deux classes distinctes d'inférences probables, les inductives et les abductivesⁱ, que certains exégètes peircéens comme Frederik Stjernfelt considèrent comme deux aspects de l'induction, soit la proposition d'une hypothèse et sa mise à l'essai empirique dans un nombre de cas plus ou moins élevé⁶¹¹. Selon Peirce, l'inférence se rapporte à une opération mentale déterminante pour le signe, car elle amène la pensée à admettre l'inconnu à partir du connu, c'est-à-dire qu'elle permet de passer du tenu pour vrai à une proposition dont la vérité n'est pas connue directement. Après des tentatives de modificationⁱⁱ, les trois concepts inférentiels seront stabilisés et confirmés en 1903 comme « sa classe de signes la plus achevée, la plus authentique, [...] [celle] dont toutes les autres ne sont que des formes dégénérées, c'est-à-dire moins complexes »⁶¹². Peirce les résume dans les exemples suivants, où quelqu'un entrerait dans une pièce, verrait un sac de haricots blancs ainsi qu'une poignée de haricots sur une table et recourrait à différentes voies inférentielles pour déterminer le lien logique entre la poignée de haricots et le contenu du sac :

ⁱ « Abduction », terme de l'anatomie, vient du latin *abductio* et de *abducere*, composé de *ab* (indiquant un écartement), et *ducere* (mener). Selon Peirce (voir CP 2. 776) cette notion aurait été ce qu'Aristote voulait dire par le terme *apagôgê* que ce dernier utilise dans *Premiers Analytiques*.

ⁱⁱ En 1878, dans le texte « *Deduction, Induction and Hypothesis* », qui fait partie de la série de six articles intitulés « *Illustrations of the Logic of Science* » et publiés dans *Popular Science*, Peirce n'emploie pas encore le terme « abduction » mais « hypothèse », « bonne conjecture » ou « supposition ».

Tableau 10
Illustration des modes inférentiels

Déduction (Inférence nécessaire)	Règle	Tous les haricots de ce sac sont blancs.
	Cas particulier	Ces haricots proviennent de ce sac.
	Résultat	Ces haricots sont [nécessairement] blancs ⁶¹³ .
Induction (Inférence probable)	Cas particulier	Ces haricots proviennent de ce sac.
	Résultat	Ces haricots sont blancs.
	Règle	Tous les haricots de ce sac sont [probablement] blancs ⁶¹⁴ .
Abduction (Inférence hypothétique ou inférence possible)	Règle	Tous les haricots de ce sac sont blancs.
	Résultat	Ces haricots sont blancs.
	Cas particulier	Ces haricots proviennent [possiblement] de ce sac ⁶¹⁵ .

Sommairement, la déduction prouve que quelque chose doit être, l'induction montre que quelque chose est et l'abduction suggère que quelque chose peut être⁶¹⁶. Dans une déduction, la conclusion (ou « résultat » en terme peircéen) est nécessaire, tandis que dans une induction, la prémisse majeure (ou « règle ») est probable et, dans une abduction, la prémisse mineure (ou « cas ») est possible.

Ces opérations mentales s'avèrent un travail logique, car elles analysent les formes de la pensée, au lieu d'étudier comment l'inférence vient à l'esprit. Elles expliquent le raisonnement effectué dans chacune des étapes en décortiquant des prémisses jusqu'aux unités les plus simples possibleⁱ. Les étapes consistent pour l'esprit à chercher à produire du sens en suivant un ordre logique certain : « *Deduction produces from the conclusion of*

ⁱ « *Logic is an analysis of forms not a study of the mind. It tells 'why' an inference follows not 'how' it arises in the mind. It is the business therefore of the logician to break up complicated inferences from numerous premisses into the simplest possible parts and not to leave them as they are* », Peirce, *Chronological Edition*, CE 1, p. 217.

Abduction predictions as to what would be found true in experience in case that conclusion were realized. Now comes the work of Induction... »⁶¹⁷, ou encore :

Abduction having suggested a theory, we employ deduction to deduce from that ideal theory a promiscuous variety of consequences to the effect that if we perform certain acts, we shall find ourselves confronted with certain experiences. We then proceed to try these experiments, and if the predictions of the theory are verified, we have a proportionate confidence that the experiments that remain to be tried will confirm the theory⁶¹⁸.

En tant que signe, l'inférence obéit à la même loi hiérarchique des trichotomies, c'est-à-dire que les trois formes Ab-Dé-Inⁱ interviennent à des moments différents du processus interprétatifⁱⁱ. En effet, plus que des méthodes de raisonnement différentes, il s'agit des étapes d'un seul processus de compréhension qui mène à la connaissance, c'est-à-dire que « l'abduction fournit à la déduction sa prémisse ou son hypothèse, la déduction en tire les conséquences certaines, l'induction vérifie empiriquement la validité d'une règle possible »⁶¹⁹. Les phases du cycle continu d'investigation consistent donc en un début où l'hypothèse est formée, suivi par une déduction des implications de l'hypothèse aux fins d'expérimentation, et terminé par une induction qui est l'expérience réelleⁱⁱⁱ. La déduction agit comme « le moyen, ou le lien reliant »⁶²⁰ le début à la fin^{iv}. L'ordre habituel de Déduction-Induction-Abduction du tableau précédent (voir tableau 10), allant du plus certain au plus hypothétique, peut donc être remanié comme suit :

ⁱ Cette abréviation est couramment employée pour désigner la trichotomie Abduction-Déduction-Induction.

ⁱⁱ Comme c'est souvent le cas avec les classes de signes peircéens, les trois étapes de l'inférence sont souvent comprises à tort comme des opérations autarciques et téléologiques.

ⁱⁱⁱ « *the Ab-De-In sequence forms a cycle to be run through over again and again* », Frederik Stjernfelt, « *Who is Michael Wo-Ling Phah-Hotep Jerolomon ?* », *Recherches sémiotique-Semiotic Inquiry RS.SI*, vol. 24, n^{os} 1-2-3, 2004, p. 84.

^{iv} « *Between the beginning as first and the end as last comes the process which leads from first to last* », « *Guess at a Riddle* », CP 1.361.

Tableau 11
L'inférence peircéenne

	Abduction (Inférence possible)	Déduction (Inférence nécessaire)	Induction (Inférence probable)
Prémisse majeure	Tous les haricots de ce sac sont blancs. (règle)	Tous les haricots de ce sac sont blancs. (règle)	Ces haricots proviennent de ce sac. (cas)
Prémisse mineure	Ces haricots sont blancs. (résultat)	Ces haricots proviennent de ce sac. (cas)	Ces haricots sont blancs. (résultat)
Conclusion	Ces haricots proviennent (possiblement) de ce sac. (cas)	Ces haricots sont (nécessairement) blancs. (résultat)	Tous les haricots de ce sac sont (probablement) blancs. (règle)

8.1.1 Abduction

Le concept d'abduction, réintroduit par Peirceⁱ et souvent mal compris un siècle après la mort de son auteur⁶²¹, est d'une importance majeure dans la logique peircéenne. Cette méthode qui forme une prédiction générale (ou une hypothèse explicative selon William Elford Rogers⁶²²) n'a aucune assurance positive qu'elle réussiraⁱⁱ. Après tout, l'abduction n'est que conjecture, comme nous le dit très simplement Peirceⁱⁱⁱ. Dans l'exemple cité,

Prémisse majeure	Règle	Tous les haricots de ce sac sont blancs.
Prémisse mineure	Résultat	Ces haricots sont blancs.
Conclusion	Cas particulier	Ces haricots proviennent [possiblement] de ce sac,

ⁱ Introduite en latin par Julius Pacius en 1597 pour traduire la notion d'*apagoge* d'Aristote, puis repris par Etienne Chauvin dans son *Lexicon rationale sive Thesaurus Philosophicus* de 1692, la notion d'abduction passa inaperçue jusqu'à son résurrection par Peirce dans la philosophie moderne du dix-neuvième siècle.

ⁱⁱ « ... a method of forming a general prediction without any positive assurance that it will succeed ... ». CP 2.270.

ⁱⁱⁱ « Abduction is, after all, nothing but guessing ». CP 7.219 (1901).

seul l'énoncé « Ces haricots sont blancs » est certainⁱ, alors que les prémisses de la déduction, « Tous les haricots de ce sac sont blancs » et « Ces haricots proviennent de ce sac », ne le sont pas nécessairement. La conclusion abductive, « Ces haricots proviennent de ce sac », n'étant que possible, elle est toutefois la seule opération logique qui permet d'introduire une nouvelle idée dans la pensée. C'est cette qualité heuristique qui fait que ce mode inférentiel fait l'objet de nombreuses études et critiques.

8.1.2 Dédutionⁱⁱ

Dès qu'une hypothèse se forme par l'abduction, la deuxième phase de l'investigation se met en marche par le biais de la déduction. Lancée par une pensée abductive qui dirige l'esprit dans une direction parmi tant d'autres, la déduction vise à réduire les implications de l'hypothèse de l'abduction pour préparer la troisième phase qu'est l'analyse inductive. Plus précisément, elle « [extrait] la conclusion des informations qui figurent dans les prémisses »⁶²³ et qui sont suffisantes et complètes pour aboutir à des conclusions qui n'ajoutent rien de nouveau aux prémisses⁶²⁴, les informations requises faisant déjà partie des connaissances du raisonneur.

En rhétorique classique, on mentionne souvent la déduction rhétorique comme l'une des découvertes originales d'Aristoteⁱⁱⁱ, qui se manifeste sous la forme de l'enthymème, figure

ⁱ Car elle constitue la conclusion de la déduction dans le syllogisme classique.

ⁱⁱ Peirce définit deux sortes de déduction : nécessaire et probable (voir *Nomenclature* p. 299). Une déduction nécessaire produit invariablement des conclusions vraies à partir de prémisses vraies (*ibid.* p. 298). Je passe sous silence les deux modalités de probabilité, probabilité proprement parlant ou probabilité statistique, puisque ces sortes de déduction dépassent le cadre de la présente étude.

ⁱⁱⁱ Le syllogisme aristotélicien comprend deux autres sortes de déduction : démonstrative (si les prémisses sont vraies ou acceptées comme vraies, l'implication est nécessaire) et dialectique (si les prémisses sont choisies aux fins d'argumentation). Par ailleurs, Aristote fait aussi la distinction entre un syllogisme parfait et un syllogisme imparfait. Le premier « n'a besoin de rien autre chose que ce qui est posé dans les prémisses pour que la nécessité de la conclusion soit évidente » (voir Aristote, *Les premiers analytiques*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1983, An. Pr. A1, 24b, 22-24) et le second est aussi valide mais sa validité n'est pas évidente (voir Gasser, *loc.cit.*, p. 62).

que nous avons vue précédemment. Souvent défini comme un syllogisme dont une prémisse ou plus sont supprimées, l'enthymème est, du point de vue de la logique, une déduction qui s'applique aux contextes dans lesquels on ne peut avoir de preuve concluante. Peirce précise néanmoins que seule l'expression de la pensée peut être elliptique, tandis que la pensée, elle, ne peut l'être; par conséquent, si la prémisse est supprimée dans la pensée même, elle cessera d'être considérée comme elliptique⁶²⁵. Autrement dit, l'ellipse doit avoir une réalité, qu'elle soit virtuelle ou non. L'enthymème est donc une argumentation incomplète qui ne repose pas sur une nécessité logique, mais sur un savoir commun qui définit une sphère de possibilitéⁱ. Et si la partie incomplète mobilise chez le raisonneur diverses projections et représentations vagues dans la phase abductive, elle se révèle maintenant comme un manque ou un vide à combler, confirmant ainsi son statut elliptique.

8.1.3 Induction

Comme il a été mentionné plus haut, l'induction a été séparée de l'abduction pour devenir un procédé distinct. Dans la logique peircéenne, après avoir recherché une théorie et l'avoir vérifiée par des prémisses connues, l'esprit procédera à déterminer la valeur des faits dans l'application de la thèse nouvellement formulée par l'abductionⁱⁱ. « Tous les haricots sur la table sont blancs ; ils proviennent de ce sac ; alors, tous les haricots de ce sac sont blancs », cet argument qui part de l'échantillon pour aboutir à une règle constitue le noyau de l'induction où, précise Peirce, le raisonnement procède comme si nous connaissions tous les objets qui ont certains caractèresⁱⁱⁱ. Par ailleurs, comme l'explique Patricia Ann Turrisi⁶²⁶,

ⁱ « *By a rhetorical argumentation was meant one not depending upon logical necessity, but upon common knowledge as defining a sphere of possibility* ». CP 2.449 note.

ⁱⁱ Comme c'est le cas avec des notions clés de son système sémiotique, Peirce développe la définition de l'induction à plusieurs reprises. Voir CP 2.624 ; 5.170 ; 7.206.

ⁱⁱⁱ « *[T]he reasoning proceeds as though all the objects which have certain characters were known, and this is induction* ». Voir Peirce, « *Some Consequences of Four Incapacities* », site Web Arisbe : *The Peirce Gateway*, [En ligne]. <http://www.cspeirce.com/menu/library/bycsp/conseq/cn-frame.htm> (Page consultée le 23 mars 2008)

l'hypothèse posée initialement dans l'abduction sera une approximation assez précise de l'expérience, c'est-à-dire que les résultats inductifs démontreront une haute fréquence à condition que l'abduction atteigne sa cible et que l'analyse déductive soit faite solidement. En narratologie, l'induction donne au raisonneur, qu'il soit lecteur ou spectateur, la conviction que dans certains cas, le texte a un sens qui le satisfait⁶²⁷.

Peirce fait une différenciation entre trois cas d'induction, soit approximative, quantitative et qualitative⁶²⁸. La première induction, qu'il nomme également un argument « *Pooh-pooh* »⁶²⁹, est une argumentation qui soutient qu'un événement d'ordre général n'aura jamais lieu parce qu'il n'est encore jamais arrivéⁱ. La deuxième induction, soit la vérification d'une prédiction générale, consiste à trouver ou à fabriquer les conditions de la prédiction, et à conclure que celle-ci sera vérifiée aussi souvent que les conditions seront présentesⁱⁱ. Autrement dit, si l'on persiste dans la méthode, elle devra produire des résultats véridiques à l'égard de toute question⁶³⁰. Dans la dernière, soit l'argument à partir d'un échantillon pris au hasard, il s'agit d'établir quelle proportion des membres d'une classe finie possède une qualité prédésignée, de choisir ensuite des exemples dans cette classe, et de conclure finalement que la proportion trouvée pour un tel échantillon tiendra à longue échéance.

L'induction part de faits particuliers pour aboutir à une généralisation, certes, mais parfois elle peut aussi conduire à des conclusions sur des faits particuliers, telle la démarche de l'enquêteur policier. Comme le souligne Stjernfelt, c'est ici que ce qui n'est pas immédiatement apparent peut se révéler⁶³¹.

ⁱ Peirce donne l'exemple de quelqu'un qui fait la connaissance d'un homme. Sans la moindre suspicion que ce dernier a épousé sa propre grand-mère et l'a par la suite enterrée vivante, on doit présumer que cette personne n'a jamais fait quelque chose de ce genre (CP 7.112).

ⁱⁱ Prenons l'exemple que donne Peirce des sacs de café fraîchement arrivés à un port de commerce. Si l'on prend des échantillons de la surface, du fond et du milieu des sacs de chaque partie de la cale, on peut conclure que toute la cargaison a la même valeur de café que les grains des échantillons (CP 1.67).

8.2 Le processus inférentiel de l'ellipse

Le lien entre l'ellipse et les inférences peircéennes, abordé de biais dans le chapitre précédent, peut se confirmer par une autre relation, celle qui se tisse intrinsèquement entre la rhétorique et l'argumentationⁱ. Certains, tel Robrieux, considèrent que « [l']argumentation [est] à l'évidence une partie de la rhétorique »⁶³²; d'autres, dont Meyer, prétendent que « la rhétorique est une argumentation condensée »⁶³³. Autrement dit, la rhétorique condense et l'argumentation explicite, comme le remarque Meyer :

la grande différence entre la rhétorique et l'argumentation tient au fait que la première aborde la question par le biais de la réponse, la présentant comme disparue, donc résolue, tandis que l'argumentation part de la question même, qu'elle explicite pour arriver à ce qui résout la différence, le différend, entre les individus⁶³⁴.

L'ellipse, en sa qualité de figure rhétorique, condense l'argumentation et ce chapitre vise à expliciter cette condensation en étalant l'argument entier dans ses trois phases inférentielles.

8.2.1 Phase abductive de l'ellipse

Si toutes les ellipses proposées (voir tableau 7) passent par le même processus sémiotique, il y a un certain nombre de cas dans lesquels le raisonnement ne peut se rendre jusqu'au bout du cycle. C'est indiscutablement les cas des apories et des brachylogies (voir fig. 93, 94, 95, 96, 97). Prenons l'exemple de *Missié Vandisandi* (fig. 96). À la planche clausulaire de l'album, on voit « Vandesande brusquement inquiet, sur le qui-vive tout à coup, alors qu'il n'a plus aucune raison de se faire du mouron »⁶³⁵. Cette écriture intentionnellement elliptique « réussit [...] à indéterminer le sens, à le pluraliser, à le rendre

ⁱ Meyer précise davantage qu'« aujourd'hui, on ne peut plus privilégier l'argumentation à la rhétorique, ou l'inverse, et il faut véritablement unifier la discipline ». Meyer, *op. cit.*, p. 19.

flottant, l'ouvrant par là même à une nouvelle liberté de la lecture »⁶³⁶. En effet, tout semble rentré dans l'ordre après un retour sain et sauf des périples du héros, et voilà que celui-ci, devant conduire sa petite-fille quelque part, jette des coups d'œil autour de sa voiture, comme s'il craignait une surveillance, voire une attaque. Paradoxalement, le récit finit par une non-finition, car s'y ouvre une nouvelle brèche qui suppose la rétention d'une information que le lecteur ne trouve ni dans l'œuvre ni dans un intertexte quelconque. Interpellé par cette nouvelle donnée alors qu'il s'apprête à clore sa lecture de l'album, le lecteur formule une hypothèse afin d'expliquer la cause du nouvel incident singulier, sans jamais avoir la certitude explicite que son hypothèse est bien fondée⁶³⁷.

Si l'on applique à cet exemple brachylogique la structure logique de l'abduction, qui se base sur le modèle suivant de Peirce, « on remarque un fait étonnant, C. Si A était vrai, C serait d'office; donc il y a des raisons de penser que A est vrai »⁶³⁸, on part du fait C qu'est le comportement craintif du héros. S'il était vrai que ce dernier continue d'être persécuté par la même organisation qu'il a rencontrée en Afrique, alors ce comportement s'explique. Seulement, à part des informations recueillies antérieurement, soit les menaces proférées contre le héros pendant son séjour en Afrique, il n'y a aucun indice qui confirme la perpétuation de la situation en France, sauf les quelques mots de l'éditeur qui assure qu'il s'agit d'une écriture délibérément elliptique. Sans une prémisse certaine, la conclusion formée n'est qu'incertaine et possible. L'abduction, apportant une nouvelle information qui peut se révéler vraie ou fausse, ne fait que suggérer une possibilité sans aucune nécessité de la démontrerⁱ. La démarche cognitive est interrompue, obligeant l'abandon du processus sémiotique à cette étape. La relation entre l'hypothèse et l'abduction en est une de cause à effet, puisqu'un échec inférentiel résulte du fait qu'on ne dispose pas d'hypothèse de travail⁶³⁹. En adoptant une hypothèse explicative, l'abduction comprend deux opérations : la

ⁱ « *Abduction merely suggests that something may be. Its only justification is that from its suggestion deduction can draw a prediction which can be tested by induction, and that, if we are ever to learn anything or to understand phenomena at all, it must be by abduction that this is to be brought about. No reason whatsoever can be given for it, as far as I can discover; and it needs no reason, since it merely offers suggestions* ». CP 5.171

formation et la sélection des hypothèses plausibles¹. Par contre, l'abduction sera légitime si on peut déduire à partir des suggestions une prédiction, comme nous allons voir dans les prochains paragraphes, pour ensuite être testée et évaluée par l'induction.

8.2.2 Phase déductive de l'ellipse

De la même façon que les brachylogies, le manque d'information dans les prémisses menant aux ellipses utilisées dans les apories et les incohérences ne permet pas au raisonnement d'avancer au-delà de la phase abductive. Le cas présenté à la planche clausulaire du premier volume de *Purgatoire* (fig. 49) semble appartenir à cette catégorie, car la planche ne fournit aucune prémisse pour expliquer sa disparité avec la planche précédente (fig. 84). En effet, l'apparition soudaine d'un militaire français du dix-neuvième siècle à la suite d'une scène contemporaine où le héros s'est fait happer par une voiture ne peut être interprétée d'aucune façon à l'intérieur du contexte réaliste que l'auteur a maintenu du début à la fin du volume, et le lecteur doit se résigner à une incohérence perplexe.

Or, dans le volume suivant, le lien est finalement fourni de façon indirecte :

11:2 – Ben, les guignols déguisés, là!!... /11:3 – Ah, eux!! Ce sont les suicidés, ils ne sont pas prévus au planning, alors ils attendent!⁶⁴⁰

Les « guignols déguisés », référant aux personnes portant des uniformes de l'ancien temps, sont en réalité les âmes errantes des militaires qui se sont suicidés avant leur terme. Armé de cette explication, le lecteur peut faire marche arrière pour déduire que la planche ultime du premier volume représente ce que le héros voit après être passé du monde des vivants à l'autre. D'une possibilité abductive si le premier album est lu indépendamment, le

¹ Traduction de « What is Abductive Inference ? » de Uwe Wirth, *Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main*, [En ligne]. <http://user.uni-frankfurt.de/~wirth/inferenc.htm> (Page consultée le 2 juillet 2008)

processus devient déductif quand le motif est fourni ultérieurement. Qui plus est, le périphrase du titre, *Purgatoire*, sert d'expérience collatérale pour corroborer l'hypothèse.

Processus franc, clair et facile à suivre, la déduction est naturellement l'outil favori des auteurs, notamment pour des figures de base telles que les ellipses mécaniques, les ellipses narratives résultant des ellipses spatio-temporelles, les synecdoques visuelles et les enthymèmes. Effectivement, en vertu de sa qualité d'inférence qui assure une lecture sans équivoque, la déduction dicte l'interprétation des ellipses mécaniques, tels les sauts temporels, où « sauter d'une case à l'autre s'accompagne tacitement du postulat [...] qu'un laps de temps (à déterminer via d'autres indices) s'est écoulé entre les deux scènes qui y sont respectivement représentées »⁶⁴¹, comme le rappelle Saint-Gelais. L'interprétation de ces temps morts non représentés aussi bien que celle des espaces non répétés semblent à première vue une tautologie si évidente qu'on peut croire qu'il n'y a pas d'ellipse, donc qu'il n'est pas besoin d'interpréter. Or, la lecture des ellipses mécaniques exige un effort de réinterprétation logique immédiate et très rapide des lemmes. En des termes plus concrets, Saouter met en lumière des actes mentaux de la lecture d'une ellipse temporelle, soit les opérations de déchiffrement, la mise en ordre spatiotemporel, et la sélection. Cette dernière « consiste à inventer une partie du récit en privilégiant une possibilité parmi cent autres »⁶⁴². Dans l'exemple d'ellipse spatio-temporelle, « Sylvie a un ami » (fig. 25), la dixième case représente une scène au cabinet du gynécologue, où le médecin énonce qu'il préfère voir sa patiente sans la présence de la mère de celle-ci. À la onzième case, on voit la mère et la fille marchant dans la rue, la mère s'enquérant de la consultation auprès de sa fille. D'une case à l'autre, le temps, le lieu, le sujet et l'action ont tous changé. Et pourtant, le lecteur peut facilement et sans perte de temps faire des hypothèses, former des lois générales et les actualiser dans sa lecture pour arriver à la conclusion satisfaisante qu'il y a eu des actions effectuées entre-temps dans le récit, soit tout ce qu'implique une consultation médicale, notamment la discussion entre le médecin et la fille dans la salle de consultation qui a abouti à une ordonnance pour la pilule contraceptive.

Il existe des ellipses paralitiques qui ne s'annoncent pas, de telle sorte que le lecteur et parfois même les personnages n'en ont pas conscience. C'est notamment le cas de Hergé qui en fait un procédé narratif privilégié, comme dans l'exemple du *Crabe aux Pinces d'or* déjà

mentionné⁶⁴³ ou encore, dans *Le Trésor de Rackham-le-Rouge*ⁱ, où « de la page 14 à la page 20, toutes sortes de mystères troubleront les premières journées de navigation, qui ne prendront leur sens qu’au moment où nous aurons admis que le professeur Tournesol s’est embarqué clandestinement »⁶⁴⁴. Sans aucun signalement de l’ellipse, le lecteur, tout comme les personnages concernés, subit les perturbations (vol de nourriture, des tôles à la place des bouteilles de whisky dans les caisses du capitaine) sans explication ou les mettant au compte de Milou, jusqu’au moment où Tintin et le capitaine Haddock découvrent la présence du professeur Tournesol et entendent son explication :

C’est pendant la nuit qui a précédé votre départ. Il y avait encore, sur le quai, des caisses prêtes à être embarquées. J’ai enlevé les bouteilles qu’elles contenaient, et j’ai mis à leur place toutes mes pièces détachées...⁶⁴⁵

À la lecture couranteⁱⁱ, on peut être porté à penser qu’il n’y a pas de processus inférentiel d’interprétation, mais une lecture ralentissanteⁱⁱⁱ peut, sinon révéler la paralipse, laisser planer tout au moins quelques doutes, comme le remarque Bal :

A real ellipsis cannot be perceived. ... All we can do, sometimes, is logically deduce on the basis of certain information that something has been omitted [...] How are we to discover these ellipses ...? To begin with, our attention is sometimes directed towards an elided event because of a retroversion. It is not always possible to locate such an ellipsis exactly in the fabula⁶⁴⁶.

C’est notamment le cas avec les mensonges par omission dont il n’y a aucun indice pour signaler l’ellipse jusqu’au moment où l’auteur décide de la montrer (voir fig. 68, 69).

Le processus déductif est identique dans l’interprétation des ellipses narratives résultant des ellipses spatio-temporelles accompagnées d’un sommaire ou non. Dans l’exemple ci-

ⁱ Signalé par Bourdil dans *Hergé, op. cit.*, p. 38.

ⁱⁱ Du verbe « courir », la lecture courante est « hâtive » et « [suit] au mieux le fil de l’écrit ». Voir Jean Ricardou, « La couverture découverte », *Protée*, vol. 14, printemps-été 1986, p. 6.

ⁱⁱⁱ Par opposition à la lecture courante, la lecture ralentissante est « patiente et attentive, elle ralentit, pour tisser ». *Ibidem*.

dessous (fig. 102, 103), entre la quête d'une place de servante de Marilou et son mariage avec le restaurateur, un grand saut temporel a lieu selon les dires du mari lui-même : « Depuis que tu es entrée dans ma vie, voici trois ans, tout respire le bonheur ici! Les affaires n'ont cessé de croître!... » Grâce au sommaire, on déduit que non seulement le restaurateur a accordé une place de servante à Marilou, mais aussi ils se sont aimés assez pour se marier. Par contre, dans l'exemple de Seth (fig. 104, 105), on saute d'une première rencontre quelque peu maladroite à une scène post-coïtale où le narrateur partage ses précieuses pièces de collection avec la fille abordée dans la planche précédente; aucun indice temporel n'y est fourni. On peut néanmoins déduire rapidement que le jeune couple a réussi la période de fréquentation amputée dans la narration. Par ailleurs, il est intéressant de noter que les deux auteurs, de deux styles et époques fort différents, choisissent le même procédé pour narrer deux événements somme toute semblables : l'ellipse a lieu entre les deux pages recto verso, créant le même effet de surpriseⁱ.

ⁱ Ce genre d'ellipse est d'une grande économie, et par conséquent très prisé des auteurs de bande dessinée, qui l'utilisent en général pour faire un saut spatio-temporel purement mécanique. On pense par exemple à *Coutoo* d'Andreas (Paris, Guy Delcourt Productions, 1989) dont la dernière vignette de la planche 35 dit « Que fait Cello ? », et la première vignette de la planche 36 au verso montre deux colosses africains au bord de l'eau, à la surface de laquelle il y a des ondulations. Le lecteur déduit que le cadavre bien enveloppé de Cello (pl. 33) vient d'être jeté à la rivière. Dans cet exemple, il n'y a cependant pas de suppression narrative significative comme dans les exemples cités plus haut.



Figure 106 : Servais, *Le tempérament de Marilou*. Tome 1, 9:6-9⁶⁴⁷



Figure 107 : Servais, *Le tempérament de Marilou*. Tome 1, 10:1



Figure 108 : Seth, *It's a good life, if you don't weaken*, 47:4-7⁶⁴⁸



Figure 109: Seth, *It's a good life, if you don't weaken*, 48:1-2

La déduction est aussi au service des synecdoques visuelles, qu'elles soient figurales ou pas, dont le principe du raisonnement est celui d'inférence à partir des parties pour arriver à un tout. Notamment, dans la représentation graphique des personnes, lieux et objets, le lecteur l'utilise pour remplir les omissions prototypiques (un buste pour toute la personne ou un arrière-plan vide pour un décor, par exemple). Les occurrences citées dans la partie II ne sont que quelques-uns parmi d'innombrables exemples qui montrent l'exécution rapide du processus déductif pour reconstituer les éléments manquantsⁱ. La vélocité et l'aisance de ce genre d'interprétation participent à la réussite des ellipses synecdochiques mécaniques qui se trouvent à l'assise même du médium.

Par ailleurs, on trouve des cas intéressants où la synecdoque joue un rôle décisif dans le récit. Celui de la figure 44 (la bague que régurgite le tigre) fonctionne parfaitement à l'aide d'un savoir antérieur que l'auteur a soigneusement mis en place 16 pages plus tôt (fig. 42), soit l'image de la même bague sur le doigt du personnage, et un savoir extérieur, soit le fait que les tigres sont des carnivores. Muni de ces deux prémisses et du cas particulier, soit la régurgitation de la bague, le lecteur peut déduire sans équivoque que le tigre a dévoré la personne qui portait la bagueⁱⁱ.

De la même façon, l'enthymème dans l'exemple tiré de *Maus* (fig. 91) possède assez d'information pour permettre au lecteur d'arriver à une conclusion certaine dans la deuxième phase inférentielle. Entre la prémisse majeure textuelle « *Thousands – hundreds of thousands of Hungarians were arriving there at this time* », la prémisse majeure visuelle, soit la fumée qui sort de la cheminée, et la compréhension conséquente que ces Hongrois viennent d'être incinérés, la prémisse supprimée dans l'enthymème s'avère le fait que ces prisonniers ne sont pas ressortis des crématoires auschwitziens, puisque le lecteur n'en est pas informé. La conclusion n'offre pas de nouvelle information, mais maintient la véracité de l'hypothèse qui est appuyée d'ailleurs par l'expérience collatérale qu'est la notoriété publique de

ⁱ En raison du moyen d'expression que partagent la bande dessinée et le dessin, ceci devrait s'appliquer aussi bien à l'un qu'à l'autre domaine.

ⁱⁱ Il est à noter aussi l'exemple de la synecdoque figurale (fig. 46), qui démontre l'importance de l'expérience collatérale, soit la légende du roi Arthur et de la reine Guenièvre, pour bien saisir l'intention humoristique de l'auteur.

l'extermination des Juifs par les nazis. La double caractéristique de l'enthymème d'être à la fois une figure rhétorique et un raisonnement argumentatif fait de lui un cas exemplaire du dessein sémiotique de l'ellipse.

8.2.3 Phase inductive de l'ellipse

Cette phase du processus inférentiel n'est pas sans rappeler ce que soulignait Lacassin dès le début de la sémiologie de la bande dessinée, à savoir que « la bande dessinée n'incite pas pour autant à la facilité »⁶⁴⁹. Cela est particulièrement vrai dans le cas des bandes dessinées contemporaines où des relectures sont souvent nécessaires afin de retrouver les liens logiques entre les indices épars. Dans l'exemple de l'effacement graphique (fig. 10) discuté *supra*, seule une lecture ralentissante permettra de voir le mouvement narratif partant de la représentation iconique (surimpression) vers la monstration indicielle (ellipse temporelle), tel un déictique⁶⁵⁰.

Ces indices sont aussi nécessaires pour interpréter les ellipses implicites telles que les parataxes, les asyndètes et les anantapodotons. Les métonymies, bien que classées parmi les procédés elliptiques bien évidents, nécessiteront une interprétation par l'induction aussi, car, contrairement aux synecdoques, le fait que les métonymies ne s'annoncent d'aucune façon exige du lecteur plus d'opérations mentales pour rendre le glissement entre les deux champs sémantiques disponible à l'esprit (voir fig. 49), ce qui conduira à une conclusion viable. Le raisonnement de la pipe dans l'exemple *La marque jaune* (fig. 41) passe par une abduction qui propose l'hypothèse d'un enlèvement et la déduction qui assure que si l'utilisateur de la pipe la laisse se consumer lentement sur une table, cela veut dire fort probablement que cette personne a dû quitter le lieu si précipitamment qu'elle n'a pas eu le temps d'éteindre sa pipe ou de l'emporter. Dans ce cas-ci, la présence du signe de la Marque Jaune sur une feuille déposée à côté de la pipe aiguille l'inférence vers une étape au-delà de la déduction, car conformément aux savoirs antérieurs, soit l'article du journal qui informe les lecteurs (intradiegétique et extradiégétique) que la Marque Jaune a déjà commis six méfaits, dont

enlèvements et vols, le raisonneur induit que le fumeur de pipe a probablement été enlevé par le même malfaiteurⁱ.

Le fait que cet exemple a déjà été cité pour illustrer une relation synecdochique témoigne de sa richesse sémantique et atteste le talent de Jacobs, qui réussit brillamment à insérer plusieurs figures elliptiques dans une vignette. Cependant, il est opportun de souligner la différence inférentielle entre la métonymie et la synecdoque visuelles. Frederik Stjernfelt attribue l'induction aux synecdoques (« *The reader's filling-in of such parts prototypically takes place by "crude induction"*ⁱⁱ – *if a man is introduced, he will be grasped as two-legged, until the contrary may be suggested* »⁶⁵¹); or, comme nous l'avons vu plus haut, si les informations manquantes dans les synecdoques font partie des connaissances préalables du lecteur, celui-ci n'aura pas besoin de faire une généralisation inductive à partir de quelques éléments puisqu'il peut en tirer des conclusions certaines et sans nouveauté. Je crois donc que l'interprétation de l'ellipse dans la synecdoque visuelle s'arrête à l'étape déductive, tandis que celle dans la métonymie visuelle se poursuit jusqu'à l'induction.

Une mise en garde semblable doit s'appliquer à une sous-classe métonymique, soit la métalepse. Il est assez clair que le lecteur n'a pas à chercher très loin pour combler les déficiences sémantiques dans les exemples cités (voir par. 6.1.2.4), puisque celles-ci sont offertes aussitôt après l'ellipse. Mais que faire quand on se trouve devant une métalepse à la vignette ultime de l'album ? *La lettre froissée* de Jean-Claude Servais⁶⁵² se situe dans un moment romancé de l'Occupation où des enfants juifs sont cachés hors de vue des Allemands dans un château français. À la dernière planche (fig. 106), la narration scripturale donne deux points de vue, celui de l'armée allemande qui est au courant de l'endroit où se cachent les

ⁱ Ce procédé se trouve abondamment dans les romans policiers. Par exemple, « *At the scene of a crime I see a particular set of clues. In very many respects these agree with the pattern of clues of Mr. Jones. Conclusion: Jones is responsible for the clues* », Voir Jo Reichertz, « *Abduction, Deduction and Induction in Qualitative Research* », site de l'Université Duisburg-Essen, [En ligne]. <http://www.uni-essen.de/kowi/reichertz/downloads/Abductionenglisch.pdf> (Page consultée le 19 avril 2008)

ⁱⁱ Parmi les trois sortes d'induction que propose Peirce, l'induction approximative (ou « *crude induction* », dans le texte original) réfère au raisonnement qui se base sur la présomption que l'expérience à venir ne sera pas en désaccord avec les expériences du passé (CP 2.756).

maquisards, et celui de l'héroïne principale qui croit qu'elle a mis en péril la vie des enfants juifs, tandis que la narration monstrative relate le trajet d'un convoi militaire vers la forêt. La dernière vignette est énigmatique : une vaste étendue de montagne en panoramique avec comme seul bruit celui de mitraillettes et de fusils. La présence dominante de l'armée dirige l'induction vers l'hypothèse la plus plausible : ce sont les soldats qui font feu. Mais sur qui ? Le lecteur peut éliminer par déduction l'hypothèse des enfants de la planche précédente puisque ceux-ci se trouvent au château et non pas en forêt. La narration scripturale de 48:1, soit l'information rapportée aux Allemands à l'égard de la cachette du maquis, fournit une explication plausible : les Allemands ont trouvé les maquisards et ouvert le feu sur ces derniers. Sans la certitude infaillible de la déduction, le lecteur peut quand même former une théorie par généralisation à partir des observations accumulées.

On a déjà rencontré un cas qui se présente de façon semblable, soit le 46:8 de *Corto Maltese en Sibérie* de Pratt (fig. 61). L'induction nécessaire pour conclure qu'il s'agit de l'exécution d'un rebelle est aussitôt assurée par des indices indirects mais sûrs : le déictique « ça » et le temps à l'imparfait de la phrase « Ça, c'était quelqu'un qui ne connaissait pas l'histoire des trois petits singes » (46:9) sont suffisants pour le passage à une conclusion pertinente¹. À l'encontre, le hors-champ métalepique de *La lettre froissée* ne peut s'appuyer que sur des arguments puisés dans la diégèse.

¹ L'induction requise pour interpréter le hors-champ de la Figure 62 (*Jehanne au pied du mur*, pl. 27), comme il a été analysé dans la partie II, est beaucoup plus facile à opérer grâce à une multitude d'indices visuels et textuels.

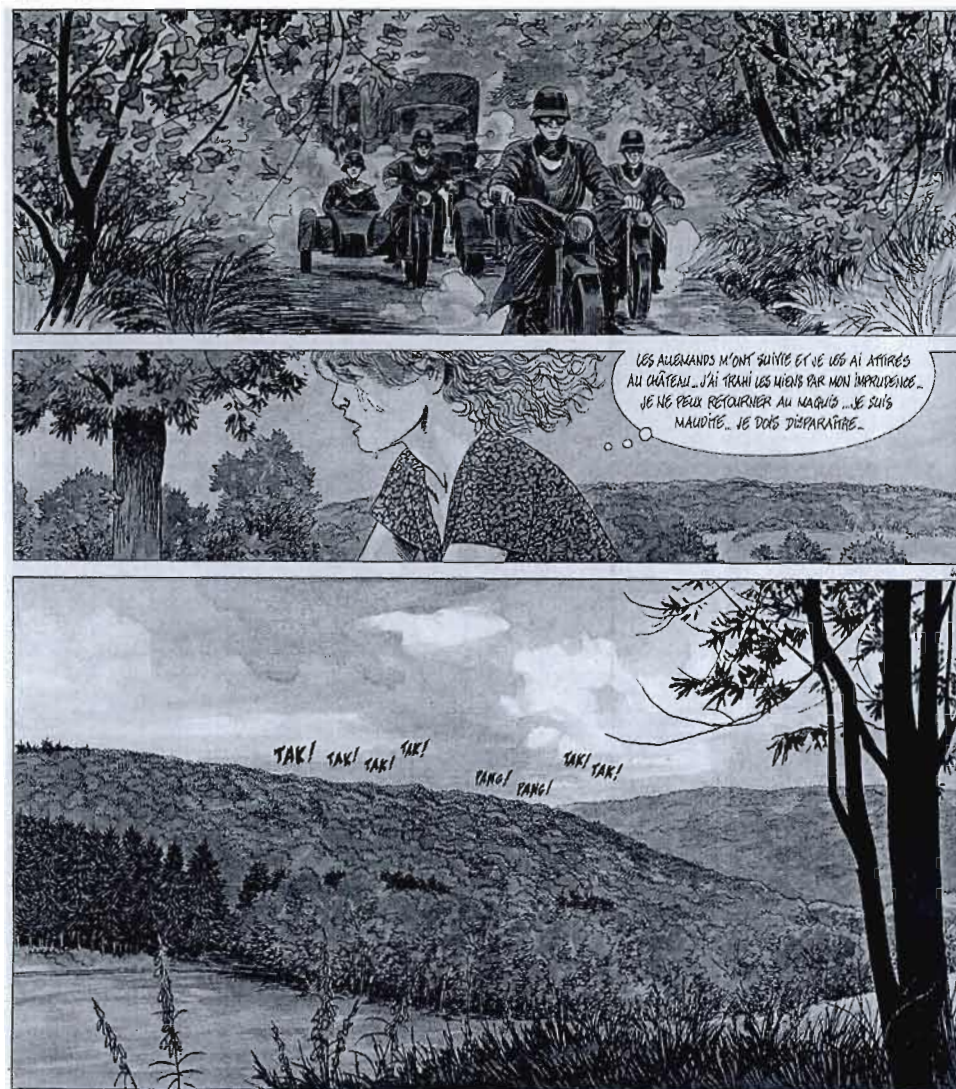


Figure 110 : Servais, *La lettre froissée*. Tome 1, pl. 48

Comme nous l'avons vu à la partie II, ce cas classique d'une ellipse à la fin d'un tome sert à garder en haleine, car l'affirmation de l'hypothèse ne pouvant pas avoir lieu, le lecteur est laissé dans une position où il ne peut vérifier son hypothèse afin de généraliser¹. Dans les

¹ Dans le cas de *La lettre froissée*, l'affirmation de l'hypothèse se produira bien plus tard, au second tome qui se situe une quarantaine d'années après l'Occupation. Bien avancé vers la fin de l'album, le lecteur apprend de la bouche d'un des enfants juifs, devenu professeur en fin de carrière,

albums non sérielsⁱ, l'interprétation de l'ultime ellipse est tout autreⁱⁱ. En général, il faut une forte dose d'expérience collatéraleⁱⁱⁱ, comme dans le cas de *Pride of Baghdad*⁶⁵³ dont les dessin et scénario exceptionnels retiennent l'attention. Ce roman graphique se termine par trois doubles planches, dont la première, sans texte, montre le centre-ville de Bagdad sous le bombardement américain, la deuxième fait un mouvement de travelling arrière^{iv} pour montrer la ville tout entière bornée d'une ligne d'incendies, accompagnée de deux phrases explicatives du fait divers qui a inspiré le scénario :

In April of 2003, four lions escaped the Baghdad Zoo during the bombing of Iraq.

*The starving animals were eventually shot and killed by U.S. soldiers.*⁶⁵⁴

La dernière des trois doubles planches (fig. 107), accentuant le mouvement de travelling arrière vertical, montre un panoramique nocturne de Bagdad et de ses environs désertés, les incendies n'étant plus qu'une lueur lointaine. Le texte, aussi haut dans le ciel que la lune, est on ne peut plus cryptique : « *There were other casualties as well.* » Le déictique « *other* », un légisigne indexical rhématique, fait-il référence à d'autres fusillades sur d'autres espèces ? Cette question restera sans réponse puisque l'on est à la toute fin du roman. Pour faire la

que « c'était un rexiste qui avait averti les Allemands » (Servais, *La lettre froissée. Tome 2*, 74:6) et que « les Allemands sont aussi allés dans le maquis [...]. Ils ont tué tous les résistants! » (*Ibid*, 74:7). C'est d'ailleurs une recette à succès dont Servais use souvent dans ses histoires ficelées à la manière d'un roman policier : un événement survient, et ce n'est que bien plus tard que l'on apprend le fin mot (voir par exemple *Le tempérament de Marilou* en 2 tomes, 2003 et 2004, où l'énigme du meurtre survenu à la planche 12 n'est résolue qu'à la planche 80).

ⁱ Faute de mieux, je propose cette traduction du terme « *one shot* », qui n'a pas encore son équivalent en français, et qui désigne des bandes dessinées dont l'histoire est complète en un seul volume.

ⁱⁱ On se garde de confondre l'allusion et la brachylogie quand tous les deux se pratiquent à la planche ultime de l'album. Comme nous l'avons vu, la brachylogie s'arrête à l'étape abductive, tandis que le processus interprétatif de l'allusion se poursuit jusqu'à l'induction.

ⁱⁱⁱ Comme il a été mentionné, celles-ci relèvent des savoirs antérieurs et extérieurs que sollicite l'Interprétant dynamique du signe-ellipse.

^{iv} Terme proposé par Manuel Kolp dans *Le langage cinématographique en bande dessinée*, op. cit., p. 39.

lumière sur cette allusion, le lecteur suit les étapes inférentielles décrites plus haut : il commence par formuler l'abduction que peut-être l'auteur veut insinuer les pertes de vies humaines dans cette guerre. Pour vérifier l'hypothèse de façon déductive, il faut recourir aux prémisses connues établies par l'expérience collatérale, soit le savoir intradiégétique antérieur sur les effets de la guerre en Irak qui comprennent des bavures, des victimes civiles, des laissés-pour-compte, etc. L'hypothèse une fois confirmée comme possible, le sens de la phrase « *There were other casualties as well* » prend des dimensions plus ou moins grandes selon l'étendue du savoir extérieur (histoire du conflit, enjeux politiques et économiques, etc.) de chaque lecteur.



Figure 111 : Brian K. Vaughan & Niko Henrichon, *Pride of Baghdad*, pénultième planche

Quant aux allusions non pas en fin d'album mais à la planche liminaire, comme dans les allusions transparentes (voir par. 6.1.2.5), il faut les traiter selon l'expérience collatérale

disponible. Dans les deux exemples donnés, si le lecteur a à l'esprit, dans le cas de *Tintin*, *Tintin au pays de l'or noir* en lisant *On a marché sur la lune*, ou, dans le cas de *Peter Pan*, *Tempête* en lisant *Mains rouges*, un appel à ces savoirs antérieurs suffit pour qu'il fasse la déduction nécessaire. Dans le cas contraire, le lecteur ne possédant pas ces expériences collatérales, la conclusion sera inductive puisque l'hypothèse ne sera pas vérifiée de façon sûre et certaine. Les mêmes choix de logique interprétative s'appliquent aux aposiopèses bien que, dans les exemples cités, notamment dans le cas des silences, le lecteur puisse faire une abduction aussi, la complétion des étapes du processus d'interprétation dépendant fortement des indices disponibles.

Avant de clore cette partie sémiotique de la thèse, il me faut signaler une exception rencontrée au cours de mes recherches. Il s'agit des cas où il y a une ellipse mais pas d'interprétation possible, soit les anacoluthes (voir par. 6.2.3.5) et les ellipses narratives accompagnées d'ellipses temporelles que l'on retrouve volontiers dans le genre des bandes dessinées policières. Dans la série en deux tomes *Le tempérament de Marilou* de Servais, par exemple, nous assistons dans la dernière bande de la planche 11 aux étreintes entre Marilou et son amant dans une cuisine (fig. 108). En tournant la page, on est au lendemain matin. La planche (fig. 109) est dominée par une grande vignette dans laquelle s'incruste l'image du même amant allongé sur l'herbe, mort probablement d'une hémorragie à la tête. L'ellipse narrative accompagnée d'une ellipse temporelle est on ne peut plus manifeste. Or, l'auteur garde un silence complet, ne fournissant absolument aucun indice pour aider à élucider le meurtre, et ce n'est qu'à la toute fin du second tome que le lecteur apprend la vérité.



Figure 112 : Servais, *Le tempérament de Marilou*. Tome 1, 11:6-8



Figure 113 : Servais, *Le tempérament de Marilou*. Tome 1, 12:1

QUELQUES CONSTATS EN FIN DE PARCOURS

Après avoir observé l'ellipse dans ses catégories conceptuelles, après l'avoir mise à l'épreuve à travers des extraits d'albums et en avoir testé les capacités interprétatives inférentielles, il y a lieu de revisiter la définition proposée à la première partie. À la réalité spécifique de la bande dessinée et à la lumière du processus d'interprétation, tous les éléments constitutifs de la définition demeurent pertinents, il ne reste qu'un dernier ingrédient à y ajouter pour que la définition soit complète : « à chaque occurrence, l'ellipse se soumet aux trois étapes du processus d'interprétation, soit l'abduction, la déduction et l'induction. Son trajet dans ce processus indique le type d'ellipse auquel elle appartient ».

À travers les exemples présentés dans cette partie, on reconnaît volontiers que l'inférence peircéenne a le mérite d'attirer l'attention sur l'existence des stratégies de résolution de problèmes, une faculté fondamentale et indispensable de toute activité mentale qui exige de l'interprétationⁱ. La perspective logique établit l'intelligibilité des ellipses, elle démontre comment interpréter revient à faire des conversions à l'aide de l'expérience collatérale, dont on ne souligne pas assez le rôle décisif qui est particulièrement avéré à l'induction, l'étape la plus complexe du récit.

L'exercice livré *supra* permet aussi d'affirmer sans équivoque quelques constats. En premier lieu, la réussite lectorale d'une bande dessinée dépend largement du processus inférentiel des différents types d'ellipse. Y faillit-on, et l'ellipse perd son identité en même temps que sa raison d'être. En deuxième lieu, on note que les ellipses qui exigent un processus d'interprétation abductive se pratiquent le plus souvent dans des bandes dessinées contemporaines, tandis que celles de styles plus classiques préfèrent la déduction pour la clarté et la rapidité de lecture. Les ellipses inductives sont finalement les plus captivantes, car elles procurent une sensation de satisfaction au lecteur qui réussit à franchir l'étape finale de son raisonnement logique.

ⁱ Chomsky, par exemple, utilise l'inférence abductive pour expliquer l'acquisition du langage (Voir Chomsky, 1986).

En dernier lieu, l'exercice permet d'amorcer une réponse possible à une vieille préoccupation de Barthes, quand celui-ci souligne en 1970 le manque d'un instrument inductif, en ce sens qu'

aucun livre ne nous permet de faire le trajet inverse, d'aller de la phrase (trouvée dans un texte) au nom de la figure; si je lis « *tant de marbre tremblant sur tant d'ombre* », quel livre me dira que c'est une *hypallage*, si je ne le sais déjà ?⁶⁵⁵

En effet, la plupart des nomenclatures classiques sont organisées selon la dénomination des figures. La typologie proposée dans cette thèse marche sur les mêmes traces. Or, si on l'accorde avec les types d'inférence correspondants, on aura une indication du genre de figure qu'il faut pour telle sorte d'inférence. Ainsi, face à une suppression mécanique ou narrative, le lecteur peut se référer aux diverses sections de la classification du tableau 12 ci-dessous, afin d'identifier la figure pertinente dont la reconnaissance devrait être facilitée par une classification qui privilégie les degrés d'apparence.

Tableau 12
Typologie d'ellipses classée selon les inférences

Déduction	Économie graphique (non figurales)	Ellipses mécaniques	Temps éliidé		
Déduction			Espace fragmentaire		
Déduction			Ellipse spatio-temporelle		
Déduction	Économie narrative (figurales)	Ellipses narratives (omission explicite)	Ellipse narrative + ellipse mécanique		
Déduction			Ellipse narrative sans ellipse mécanique	paralipse narrative/ellipse latérale	
Déduction				ellipse dans la synecdoque figurale	
Induction				ellipse dans la métonymie visuelle	
Induction				ellipse dans la métalepse figurale	
Dé/In				ellipse dans l'allusion transparente	
Induction			Ellipses narratives (omission se situant entre l'explicite et l'implicite)	Ellipse dans l'allusion voilée	
Induction		Ellipse dans la réticence		effacement graphique	
Induction				hors-champ	
(aucune)				mensonge par omission	
Ab/Dé/In				aposiopèse graphique	
(aucune)			anacoluthie		
Induction		Ellipses narratives (omission implicite)	Parataxe et asyndète		
Induction			Anantapodoton		
Déduction			Enthymème		
Abduction	Ellipse dans l'aporie et l'incohérence				
Abduction	Brachylogie				

Il va sans dire que ce tableau, comme toute classification, ne peut refléter la réalité dans sa totalité, car il y a des cas où l'ajout ou le retrait de certaines informations va changer le processus inférentiel, soit en le rendant déductif, dans le premier cas, ou inductif, dans le second, comme il a été discuté plus haut au sujet de l'aposiopèse et de l'allusion transparente. Enfin, l'efficacité du fonctionnement d'un tel programme ne pourra être assurée que par un développement circonstancié du tableau 12, qui dépasse le cadre de cette thèse.

De plus,

[c]roire qu'on puisse nommer toutes les figures, leurs variantes et leur recoupements interminables, n'était possible (et nécessaire) qu'en une époque préthéorique où un tel repérage commençait à peine à pouvoir être envisagé... Quant aux grilles et nomenclatures trop précises, elles sont caduques avant même que d'exister⁶⁵⁶,

nous met en garde Nacache, pour qui « [t]out connaître et tout nommer [...] est un rêve de pionnier de la théorie »⁶⁵⁷. Cela traduit les sentiments que j'éprouvais au fur et à mesure que se développaient les recherches entourant cette thèse.

CONCLUSION

ET ENFIN, QUE DEVIENT LE SIGNE-ELLIPSE EN BANDE DESSINÉE ?

Bertrand Gervais définit deux pôles de la régie de lecture⁶⁵⁸, celui de la progression qui vise une première saisie du texte et n'exige qu'une compréhension minimale de son contenu, et celui de la compréhension qui vise une lecture plus approfondie. Le signe qu'est l'ellipse est présent dans chacun de ces deux pôles quand on lit une bande dessinée, et parvenir à une compréhension profonde de ce signe a été le but de ce travail de recherche. Dans le cadre multidisciplinaire d'un doctorat en sémiologie, son envergure couvre trois champs d'études, celui de la rhétorique, celui de la bande dessinée et celui de la sémiotique. Ces trois aspects ont été construits selon la logique de la hiérarchie trichotomique peircéenne, soit la qualité rhétorique de la figure en premièreté, sa réalisation dans la bande dessinée en deuxièmeté, et son argumentation en troisièmeté. Caractérisée par sa nature exploratoire et classificatrice, la recherche doit son originalité à trois propriétés : en premier lieu, elle a montré la complexité d'une figure dont les définitions avaient été tenues pour acquises et ce, sans concertation entre les théoriciens dans différents domaines; en deuxième lieu, la recherche m'a conduite à avancer une définition générique et à concevoir une typologie inédite qui couvre toutes les manifestations elliptiques connues; et en dernier lieu, elle fait la lumière sur l'activité mentale nécessaire à son interprétation, un composant indispensable à l'entreprise puisqu'une ellipse non comprise reste non interprétée et par conséquent non validée. Par ailleurs, le caractère extensif de la définition et l'explicitation de la sémiose elliptique ont permis le passage de la rhétorique des figures de Genette et du groupe μ à la rhétorique de l'argumentation¹.

En raison de la nature sémiotique de la thèse, l'objectif principal fixé au début du parcours était de trouver le fin mot du signe-ellipse en bande dessinée depuis sa conception jusqu'à son interprétation. Pour y arriver, il a fallu passer par deux objectifs secondaires, l'un

¹ Il s'agit de la conception extensive de la nouvelle rhétorique telle qu'avancée par Perelman et ceux qui s'en inspirent (Ricœur, Meyer, Robrieux, Prandi).

préparatoire et l'autre conséquent, qui sont de proposer une conception fondamentale de l'ellipse et de confirmer l'intuition commune du rôle de l'inférence dans l'interprétation des ellipses. L'atteinte de ces objectifs a été effectuée de manière pragmatiste, à l'encontre des méthodes déductives plus conventionnelles qui mettent en application des théories définies *a priori*, puisque la définition souhaitée a été mise à l'essai par le biais des expressions elliptiques en bande dessinée, ce qui a permis de confirmer le statut et la typologie de l'ellipse en tant que figure non seulement rhétorique mais aussi argumentative. L'ellipse étant l'objet de l'enquête, cela sous-entend qu'elle ne pouvait être pleinement saisie qu'au terme de la recherche. Partant donc de la prémisse que le procédé elliptique constitue le fondement même de l'écriture de l'iconotexte des bandes dessinées, j'ai entrepris de cerner diverses formes d'ellipse par le truchement des écrits sur le sujet, tant ses définitions que ses classifications en rhétorique classique, en linguistique, en littérature, en cinématographie et en bande dessinée, pour ensuite en comparer les similitudes et différences. Cela m'a amenée à formuler une définition qui réunit des théories jusque là dispersées dans différents ouvrages et articles ainsi qu'une classification de deux grands types d'ellipse. La viabilité de la typologie qui en résultait a ensuite été vérifiée dans les bandes dessinées par une centaine d'exemples et soumise à l'épreuve des inférences peirciennes.

Un regard scrutateur s'est donc porté sur les conceptions de l'ellipse, ainsi que sur son interprétation par inférence. À chacune des trois étapes de ce parcours trichotomique, il m'a fallu résoudre quelques problèmes qui s'y sont posés à bon droit, soit 1) trouver des points communs dans la diversité des opinions parfois incompatibles les unes avec les autres à travers différents champs, 2) accepter, afin de révéler l'existence des figures plus obscures, l'éclatement du corpus des bandes dessinées que je voulais limiter à quelques œuvres représentatives, et 3) produire un distillat de la théorie effroyablement complexe de Peirce et démontrer la pertinence de la sémiotique peircienne dans l'interprétation du signe-ellipse en bande dessinée. Par ailleurs, si l'établissement de la nomenclature elliptique a été motivé par le désir de classification (comme le remarque Barthes, « il n'est personne s'occupant de rhétorique qui ne soit tenté de classer à son tour et à sa manière les figures »⁶⁵⁹), les classements proposés devraient être lus et utilisés avec discernement.

En fin de parcours, les principaux résultats obtenus correspondent aux objectifs fixés, soit une définition opératoire, extensive et pragmatique de l'ellipse en bande dessinée, mais aussi une typologie éprouvée et un processus d'interprétation qui témoigne du rôle de la représentation de la figure comme signe en bande dessinée.

Parmi les conclusions tirées de ce travail de recherche, la plus évidente est la prédominance de l'ellipse temporelle et son extension, l'ellipse spatio-temporelle, sur les deux plans abordés, soit le mécanisme de l'écriture et la technique narrative en bande dessinée. Ce genre d'ellipse s'est révélé un procédé grammaticalement simple, mais extrêmement complexe quant à sa valeur narrative. Et quand on y ajoute les autres types, la fréquence et l'abondance des occurrences elliptiques me permettent donc de reprendre l'expression de Durand et de Peeters pour dire sans hésitation que, tout comme le cinéma, la bande dessinée est un véritable art de l'ellipse. Cette apparente parenté entre les deux média s'explique facilement par des éléments constitutifs ou opérationnels qu'ils partagent, qui ont été mentionnés brièvement ici et là dans la thèse. En ce qui concerne les divers types elliptiques, il est certain qu'on en retrouve plusieurs non seulement en bande dessinée ou au cinéma mais aussi en littérature, c'est-à-dire dans tous les arts narratifs¹.

Cependant, on peut distinguer certains types d'ellipse qui sont propres à la bande dessinée. Parmi les ellipses du temps, celles qui font appel à la mise en page pour jouer avec la largeur physique des espaces interstitiels (fig. 4, 5), celles qui s'appuient sur l'interconnectivité des vignettes incrustées et ses sites d'accueil (fig. 6), ou encore celles créées par une seule image motivée de différentes temporalités dans le texte (fig. 11 et 67), sont impossibles ailleurs que sur une planche de bande dessinée. La case noire (et, plus rarement, blanche) de l'ellipse spatio-temporelle (fig. 23, 24) et de l'aposiopèse (fig. 81, 82) pourrait certes se produire au cinéma par un cache, mais on y perdrait toute l'ampleur de durée indéfinie contrôlée par le lecteur et non pas par le médium. Quant aux ellipses narratives, celles créées par une ellipse mécanique (fig. 26) et l'aposiopèse interstitielle (fig. 74) seraient trop saccadées pour leur bon fonctionnement dans un autre médium, pour la même raison de

¹ De façon indirecte, ce constat rejoint une suggestion de Groensteen d'« aborder la narration en confrontant ensemble des disciplines du récit ». Voir *Système de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 188.

durée de lecture. Enfin, l'effacement graphique et le mensonge par omission, comme ils ont été exemplifiés (fig. 59, 68, 69), sont propres au médium à cause de la manipulation du dessin à l'intérieur d'une mise en page délibérée en fonction de l'ellipse.

Du point de vue sémiotique, on peut conclure que si les ellipses déductives procurent un sentiment de satisfaction repue dans la pratique de lecture de progression, les ellipses abductives et inductives réjouiront davantage le lecteur de la compréhension, à qui elles ouvrent des horizons riches de possibilités et de probabilités.

Ces recherches ont aussi révélé certaines pistes prometteuses et vraisemblablement fertiles qui n'ont pas pu être abordées dans le cadre de la thèse, notamment les multiples fonctions de la case noire et du silence¹. L'ellipse de contenu découverte mais laissée de côté, ainsi que le tableau des correspondances entre les types d'inférences et ceux des ellipses mériteraient d'être étudiés et développés plus amplement pour leur rendre justice.

En somme, cette étude de l'ellipse en bande dessinée, commencée par sa conception originelle et passée par sa riche palette d'expressions dans la narration, n'aurait pas été complète sans la réception finale où les interprétations du lecteur ont confirmé le statut de l'ellipse comme un puissant outil de rhétorique. De près ou de loin, ce cheminement a été influencé plus qu'il n'y paraissait par « le phénomène de la séquence narrative aujourd'hui »⁶⁶⁰, qui repose sur certains critères, comme il est stipulé par Raphaël Baroni :

- la trace textuelle, qui n'est qu'un texte potentiel;
- le lecteur, qui actualise ce texte par l'acte de lecture;
- la compétence encyclopédique qui rend possible cette actualisation;
- les structures narratives, qui sont des interprétants résultant de la rencontre du texte et du lecteur et qui décrivent une organisation séquentielle du texte au-delà des limites de la phrase.⁶⁶¹

¹ L'œuvre de Shigeru Mizuki, *NonNonBâ* (Collection Pierre, Paris, Éditions Cornélius, 2007) est exemplaire du paradoxe japonais, où plusieurs types de silence (points de suspension, silence, silence de mort) sont explicitement représentés, soit par des bulles de pensées ou par des bruits onomatopéiques.

Ces critères soulignent une heureuse rencontre entre la narratologie actuelle et la théorie interprétative de Peirce, permettant une sortie du carcan des analyses internes d'un médium pour rejoindre le portrait plus grand de ce que Peirce appelle l'architecture des disciplines⁶⁶², selon laquelle la philosophie et les sciences spéciales, dont les études littéraires et autres¹, entretiennent une relation dialogique. Pour paraphraser Lucia Santaella⁶⁶³, si la philosophie fournit des principes, les sciences spéciales produisent des données, suggestions et problèmes qui donnent vie aux concepts généraux de la philosophie. Le dialogue entamé entre l'ellipse en bande dessinée et la logique inférentielle avance dans ce sens-là, de façon interactive.

¹ Ceci devrait inclure les études de la bande dessinée dont la place à côté des études littéraires et filmiques n'est plus à démontrer.

INDEX DES FIGURES UTILISÉES DANS LA THÈSE

acrostiche : citer l'élément paratextuel sans le commenter **31**

allusion : faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas, et dont ce rapport même réveille l'idée 25, **43-44**, 67, 72, 79, 125, 158-160, **163-164**, **221**, 276, 281

anacoluthie : absence de suite; rupture de construction syntaxique (V. Pascal) 16, **26-27**, 32, 69, 72, 79, 165, **194**, 199, 200, 221, 277, 281

anagramme musicale : cas absolu de l'ellipse où le nom s'écrit sans l'être **31**

analepse

- en rhétorique : « faire entendre une chose par une autre qui la précède, la suit ou l'accompagne » (Dupriez) **52-53**, 61
- en narratologie : « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » (Genette) 61, 63-64, **123-125**, 128, 160, 181, **218**

anantapodoton : forme plus précise de l'anacoluthie. « De deux éléments d'une phrase alternative, seul le premier est exprimé entièrement » (Suhamy) 16, **26**, 32, 69, 72, 80, 195, **200**, 202-203, 221, 271, 281

aphérèse : élision de la première syllabe du mot (*car* pour *autocar*) 16, **17**, 18, 72

apocope : élision de la dernière syllabe du mot (*ciné, télé, prof, métro*) 16, **17**, 18, 72

aporie

- en rhétorique : figure de pensée de l'orateur qui met quelque chose en doute, hésite, ou encore, feint d'hésiter afin de prévenir les objections 29, **30**
- en logique : difficulté d'ordre rationnel paraissant sans issue; créer, par voie de suppression lexicale, un discours énigmatique (*La terre est bleue comme une orange*) 16, **30**, 69, 72, 80, 195, 200, **207**, 209, 211, 262, 264, 281

aposiopèse : figure de pensée, interruption dans le déroulement syntaxique, signalée par des points de suspension dans un discours saccadé 16, 23, **27-29**, 32, 69, 72, 79, 98, 165, 173, 178-179, **180**, 185-186, 190, 209, 221, 277, 281 (V. réticence)

asyndète : suppression de conjonction de coordination (*et, quand, mais...*) ou d'adverbe (*bon gré, mal gré; Let us have wine and women, mirth and laughter / Sermons and soda water the morrow*) 16, 19, **20-21**, 22, 23, 26, 30, 32, 69, **195**, 197, 199-200, 221, 271, 281

brachylogie : construction sans ornements où la concision et la densité peuvent conduire à l'obscurité (*boire sa paye*) 16, 23, **29-30**, 31, 32, 69, 72, 80, 195, **212-215**, 221, 262, 264, 281, 275

crase : contraction de deux syllabes en une (*M'sieur*) **18**, 72

ellipse du son (v. métalepse figurale)

ellipse de l'image (v. métalepse figurale)

ellipse des constructions répétitives : 18, 72, 105, 107

ellipse genettienne : vitesse infinie « où un segment nul de récit correspond à une durée quelconque d'histoire » (Genette) **47-48**, 78, 165

ellipse linguistique : 13, 40, 64, 72, 105

ellipse mécanique : 71, 72, **73**, **76**, 77, 78, 80, 81, 87, 88, 89, 100, 108, 118, **119-120**, 121, 134, 150, 163, 221, 244, **265**, 281, 285

ellipse narrative : 53, 60, 64, 65, 66, 71, **76**, 77, 78, 80, 83, 88, 120, 144, 164, 194, **119**, 194, **195**, 221, 244, 265-266, 277, 281, 285

ellipse spatio-temporelle : 72, 73, **76-77**, 78, 87, **110**, 113-114, 126, 177, 186, 187, 217, 218, 221, 244, 265, 266, 281, 285

enthymème : suppression d'une proposition qui a pour résultat une argumentation incomplète dans sa formulation; syllogisme abrégé dans lequel on sous-entend l'une des deux prémisses ou la conclusion (*Socrate, comme tous les hommes, est mortel*) 16, **20-22**, 26, 30, 32, 69, 72, 80, 195, 200, **204**, 206, 221, 254, 259, 260-265, 270, 271, 281

enthymémisme : figure elliptique de construction dans laquelle un mot est supprimé (*Je t'aimais inconstant : qu'aurais-je fait fidèle ?*) 16, **21**, 22

espace fragmentaire : 72, 75, 92, **105**, 221, 281

haplogie : élision d'une des deux articulations semblables (t'à l'heure) **18**, 72

hors-champ 58, 59, **60-63**, 69, 72, 113, 143, 144, 147-148, 158, 165, **166**, 169, 171, 173-176, 186, 190, 207, 218, 221, 240, 273, 281

incohérence : 72, 80, **207**, 211, 221, 264, 281

litote : figure de pensée tropique d'atténuation dont le but est de dire moins pour suggérer plus **42-43**, 60, 62, 69, 150, 190

mensonge par omission : 49, 50, **51-52**, 72, 79, 143, 165, **177-178**, 220, 221, 266, 281, 286

métalepse : 27, 121, 134

- en rhétorique : faire entendre une chose par une autre qui l'accompagne ou en est la conséquence; figure par laquelle on remplace une chose par une autre (*il a bu; nous le pleurons, avoir la main lourde*) 36
- en littérature **40-42**
- métalepse figurale 69, 113, 137, **150-157**, 167, 175, 190, 215, 217-218, 221, 272, 281, 309-310, 318

métaphore : analogie (*lion → homme courageux, glaçon → froid, balance → justice*) 33, **34-35**, 39

métaplasme : « l'ensemble des altérations d'un mot par adjonction, suppression ou inversion des phonèmes ou de syllabes » (Robrieux) 18, 72

métonymie : trope qui permet de désigner quelque chose par le nom d'un autre élément du même ensemble, en vertu d'une relation suffisamment nette; contiguïté logique (*un Flaubert* → *un livre de Flaubert*, *faucille* → *moisson*) 27, 34, **35-37**, 42, 44, 60, 69, 71, 72, 79, 107, 139, 140, **147, 159**, 174, 186, 190, 218, 221, 241, 243, 244, 271, 272, 281

paralipse littéraire/narrative : omission d'une action ou pensée que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur **50**, 52, 54, **63**, 69, 72, 79, **134-137**, 139, 171, 177, 194, 200, 218, 221, 266, 281 (Voir aussi mensonge par omission)

paralipse rhétorique : 49, 50 (V. prétérition)

parataxe : suppression de conjonction de subordination de telle sorte qu'il n'y a rien qui puisse indiquer la nature du rapport entre les propositions (*Aide-toi, le Ciel t'aidera*) 16, **19-20**, 23, 32, 39, 54, 69, 72, 80, 88, **195**, 204, 221, 271, 281

prétérition : dire que l'on ne parlera pas de quelque chose dont on parle tout de suite après 27, 28, **29**, 49

prolepse

- en grammaire : déplacement syntaxique par anticipation qui affecte la construction mais pas le sens (*Les maths, je n'y connais rien*) V. anacoluthie
- en rhétorique : « est le procédé par lequel un orateur répond par avance aux objections » (Suhamy). Dépassant le cadre de la phrase, elle sera une figure macrostructurale (v. prolepse argumentative ou oratoire) qui constitue la première partie d'un discours visant à réfuter une thèse (*vous me direz que... ou on soutiendra bien sûr que....* (Molinié)
- en littérature : « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur » (Genette) **53**
- en bande dessinée **126-129**

réticence : procédé textuel qui fait « deviner le reste de la pensée tue » (Bacry);
l'arrangement sémantique non recouvrable, rupture non suspendue ou provisoire
mais réellement définitive (Groupe μ) 16, 27, 28, 42, 43, 69, 72, 79, 158, 163, 165-
166, 179, 186, 190-191, 221, 281 V. métalepse, aposiopèse, anacoluthie

siglaison : cas extrême des abréviations, se trouvant dans les sigles (*SDF, NATO*) 17, 72

silence 7, 27-29, 37, 42, 43, 44-45, 46, 49, 56, 60, 63, 68, 69, 79, 91, 165, 171, 178, 179, 180-
182, 185, 186, 217, 242, 277, 286

syllepse grammaticale : faire l'accord grammatical ou l'accord logique selon le sens et non
selon les règles de la phrase (*Minuit sonnèrent*) 23, 24, 25

syllepse oratoire/syllepse de sens : prendre un mot ou une expression à la fois dans son sens
propre et son sens figuré (*Vêtu de probité candide et de lin blanc*) 16, 25, 27, 29, 31,
41, 69, 140

synecdoque : inclusion (*voile* → *navire*) 33, 34, 37-39, 44, 60, 61, 69, 71, 72, 79, 102, 107,
108, 139, 140-144, 147, 150, 157, 174, 200, 217, 218, 221, 265, 270, 271, 272, 281

zeugma : construction qui consiste à ne pas énoncer de nouveau, quand l'esprit peut les
rétablir aisément, un mot ou un groupe de mots déjà exprimés dans une proposition
immédiatement voisine (*Un journal plein d'humour et de bandes dessinées*) 16, 23-
25, 26, 31, 32, 69

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Les bandes dessinées

- Aidans. *L'étalon noir*. Bruxelles: Les Éditions du Lombard, 1980.
- . *Cyrrus*. Paris: Les Humanoïdes associés, 1984.
- Andreas. *Coutoo*. Paris: Guy Delcourt Productions, 1989.
- . *L'objet*. T. 1 de *Capricorne*. Bruxelles: Lombard, 1997.
- Andreas (encrage) & Foerster (scénario et dessins). *Styx*. Bruxelles: Lombard, 1995.
- Bess, Georges. *De larmes et de sang*. T. 1 de *Péma Ling*. Coll. «Repérages». Marcinelle: Dupuis, 2005.
- et Jodorowsky. *Le lama blanc. Tome 1*. Genève: Les Humanoïdes Associés, 1988.
- Bilal, Enki. *La foire aux immortels*. T. 1 de la trilogie *Nikopol*. Genève: Les humanoïdes associés, 1980 (réimpr. 2002).
- . *La femme piège*. T. 2 de la trilogie *Nikopol*. Paris: Dargaud Éditeur, 1986.
- Blain, Christophe. *Les glaces*. T. 2 de *Isaac le pirate*. Paris: Dargaud, 2002.
- . *Olga*. T 3 de *Isaac le pirate*. Paris: Dargaud, 2002.
- Bourgeon, François. *La fille sous la dunette*. T. 1 de *Les passagers du vent*. Grenoble: Glénat, 1980.
- Bretécher, Claire. *Le destin de Monique*. Paris: Editions Claire Bretécher, 1983.
- Brown, Chester. *Louis Riel no 6*. Montréal: Drawn and Quarterly Publications, 2001.
- Chabouté. *Pleine lune*. Issy-les-Moulineaux: Vents d'Ouest, 2000.
- . *Purgatoire. Livre 1*. Issy-les-Moulineaux: Vents d'Ouest, 2003.
- . *Purgatoire. Livre 2*. Issy-les-Moulineaux: Vents d'Ouest, 2004.

- Dieter et Emmanuel Lepage. *Névé* (5 tomes). Grenoble: Glénat, 1991-1997.
- Deprez, Denis. *Les nébuleuses*. Bruxelles: Fréon, 1995.
- . « Marécages ». *Frigobox 8*, Bruxelles: Fréon, 1997.
- . *Othello*. Paris-Tournai: Casterman, 2004.
- Douay et Leroux. *Don Quichotte dans la manche*. Issy-Les-Moulineaux: Vents d'Ouest, 2004.
- Dumontheuil. *Qui a tué l'idiot ?* Paris-Tournai: Casterman, 1996.
- Eisner, Will. *A Contract with God and Other Tenement Stories*. New York: DC Comics, 1996 (réimpr. 1978).
- f murrr. *Jehanne au pied du mur*. Paris-Tournai: Casterman, 1980.
- . *Les aveugles*. Paris-Tournai: Casterman, 1992.
- Franquin. *Lagaffe nous gâte*. Paris: Edition du Club France Loisirs, 1977.
- Goblet, Dominique. *Récit de villes. Souvenir d'une journée parfaite*. Frigobox série II, vol. 5. Bruxelles: Fréon, 2000.
- Gosciny et Uderzo. *Astérix chez les Belges*. Paris: Dargaud, 1979.
- Hergé. *Les cigares du Pharaon*. Paris-Tournai: Casterman, 1934.
- . *L'oreille cassée*. Paris-Tournai: Casterman, 1937.
- . *Le crabe aux pinces d'or*. Paris-Tournai: Casterman, 1941.
- . *Le trésor de Rackham Le Rouge*. Paris-Tournai: Casterman, 1944.
- . *Le secret de la Licorne*. Paris-Tournai: Casterman, 1943.
- . *Tintin au pays de l'or noir*. Paris-Tournai: Casterman, 1950.
- . *On a marché sur la lune*. Paris-Tournai: Casterman, 1954.
- . *Tintin au Tibet*. Paris-Tournai: Casterman, 1960.
- . *Les bijoux de la Castafiore*. Paris-Tournai: Casterman, 1963.
- Hermann. *Missié Vandisandi*. Coll. « Aire libre ». Marcinelle: Dupuis, 1991.
- Jacobs, Pierre Edgar. *S.O.S. Météores*. Bruxelles: Éditions du Lombard, 1959.

- . *La marque jaune*. Bruxelles: Éditions du Lombard, 1970.
- Juillard, André. *Le cahier bleu*. Paris-Tournai: Casterman, 1994.
- Kun-woong, Park. *Massacre au pont de No Gun Ri*, trad. du coréen [2006]. Paris: Vertige Graphic & Coconino Press, 2007.
- Loisel, Régis. *Tempête*. T. 3 de *Peter Pan*. Issy-les-Moulineaux: Éditions Vents d'Ouest, 1994.
- . *Mains rouges*. T. 4 de *Peter Pan*. Issy-les-Moulineaux: Éditions Vents d'Ouest, 1996.
- . *Destins*. T. 6 de *Peter Pan*. Issy-les-Moulineaux: Editions Vents d'Ouest, 2004.
- Maffre, Laurent. *L'homme qui s'évada*. Arles: Actes Sud BD, 2006.
- McCay, Winsor. *Little Nemo*. Köhn: Taschen, 1989 (réimpr. 2007).
- Menu, Jean-Christophe. *Livret de phamille*. Coll. «Ciboulette». Paris: L'Association, 1995.
- . « ART-PRESS comix & Stories », *Artpress. Bandes d'Auteurs. Les territoires explorés en toute liberté par la bande dessinée contemporaine*, no 26 (2005), p. 39-44.
- Miller, Frank et David Mazzucchelli. *Batman Année 1*. Paris: Delcourt, 2000 (version originale DC Comics 1988).
- Mizuki, Shigeru. *NonNonBâ*. Coll. «Pierre». Paris: Éditions Cornélius, 2007 [version originale 2006].
- Moebius. *Arzach*. Coll. «Jackpot». Genève: Les Humanoïdes Associés, 1984.
- . *L'homme est-il bon ?* Genève: Les Humanoïdes Associés, 1984.
- . *Moebius T. 4. The Long Tomorrow & Other Science Fiction Stories Coll.* «The Collected Fantasies of Jean Giraud». New York: The Marvel Entertainment Group, 1987.
- , et Jodorowsky. *L'Incal noir*. Genève: Les Humanoïdes, Coll. «Eldorado». 1981.
- Montellier, Chantal. *Faux Sanglant*. T. 2 de *Une aventure de Julie Bristol*. Paris: Dargaud, 1992.

- Moore, Alan, et Dave Gibbons. *Watchmen*. New York: DC Comics, 1986.
- , et Eddie Campbell. *From Hell*. Marietta: Top shelf Productions, 1999.
- Moynot. *À quoi tu penses ?* Paris-Tournai: Casterman, 2000.
- Otomo, Katsuhiko. *Akira 1*, trad. du japonais [1984]. Milwaukee: Dark Horse Comics, 2000.
- Prado, Miguelanxo. *Trait de craie*. Paris-Tournai: Casterman, 1993.
- Pratt, Hugo. *Tango*. Paris-Tournai: Casterman, 1987.
- . *Corto Maltese en Sibérie*. Paris-Tournai: Casterman, 2001.
- Reiser. *Mon papa*. Paris: Éditions du Square, 1971.
- Richelle, Philippe et Jean-Yves Delitte. *Sur les rives du Lac Karoun*. T. 2 de *Donnington*. Bruxelles: Lombard, 1990.
- Sempé, Jean-Jacques. *The World according to Sempé*. London: The Harvill Press, 2001.
- Servais, Jean-Claude. *Le tempérament de Marilou. Tome 1*. Coll. «Repérages». Marcinelle: Dupuis, 2003.
- . *La lettre froissée. Tome 1*. Coll. «Repérages». Marcinelle: Dupuis, 1999.
- Seth. *It's a Good Life, If You Don't Weaken*. Montréal: Drawn & Quarterly Publications, 2007.
- Sfar, Joann. *Le peuple est un Golem*. T. 6 de *Le grand vampire*. Paris: Delcourt, 2005.
- Spiegelman, Art. *And Here My Troubles Began*. T. 2 de *Maus, A Survivor's Tale*. New York: Pantheon, 1986 (réimpr. 1991).
- Tande, Leif. *Motus !* Montréal: Mécanique générale, 2002.
- Tanitoc. *Amstergow en 8 jours*. Genève: Les Humanoïdes Associés, 2003.
- Tardi, Jacques. *Adieu Brindavoine*. Paris: Dargaud éditeur, 1974.
- . *Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*. Paris-Tournai: Casterman.

- , et Pennac. *La débauche*. Paris: Futuropolis-Gallimard, 2000.
- Tezuka, Otomo. *Bouddha*. T. 7. Paris: Tonkam, 1998.
- Thompson, Craig. *Blankets*. Marietta: Top Shelf Productions, 2003 (réimpr. 2004).
- Van Hasselt, Thierry. *Gloria Lopez*. Bruxelles: Fréon éditeur, 1999.
- Vance, W. & J. Van Hamme. *XIII. Le jour du soleil noir*. Paris: Dargaud, 1984.
- . *XIII. Le dossier Jason Fly*. Paris: Dargaud, 1990.
- Vandersteen, Willy. *L'arche de Babylone*. Anvers-Bruxelles: Editions Erasme, 1982.
- Vaughan, Brian K., et Niko Henrichon. *Pride of Baghdad*. New York: Vertigo DC Comics, 2006.
- Vaughn-James, Martin. *La cage*. Paris: Les impressions nouvelles, 1986.
- Vink. *La montagne qui bouge*. T. 1 de *Les voyages de He Pao*. Paris: Dargaud, 2000.
- . *L'ombre du ginkgo*. T. 2 de *Le voyage d'He Pao*. Paris: Dargaud, 2002.
- Ware, Chris. *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth*. New York: Pantheon, 2000.
- Weinberg, Albert. *Les aventures de Dan Cooper. Le mur du silence*. Bruxelles: Éditions du Lombard, 1974.
- Wolinski. *Mon corps est à elle*. Paris: Dargaud, 1982.

Les écrits de Charles S. Peirce

- Écrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle. Paris: Seuil, 1978.
- Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. vols. 1 (1867-1893) et 2 (1893-1913). Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Textes fondamentaux de sémiotique*, trad. Berthe Fouchier-Axelsen et Clara Foz. Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.
- The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vols. 1-6 Charles Hartshorne et Paul Weiss (éd.), vols. 7-8 Arthur Burks (éd.), Cambridge: Harvard University Press, 1958.

Writings of Charles Sanders Peirce, a Chronological Edition. Vol. 1 (1857-1866).
Max H. Fisch (éd. général). Bloomington: Indiana University Press, 1982.

Writings of Charles Sanders Peirce, a Chronological Edition. Vol. III (1872-1878).
Christian Kloesel (éd. général). Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Sources secondaires

Études critiques sur la bande dessinée

Allen, Kate et John E. Ingulsrud. « Reading Manga: Patterns of Personal Literacies Among Adolescents ». *Language and Education*, vol. 19, no 4 (2005), p. 265-280.

Altarriba, Antonio. « Propositions pour une analyse spécifique du récit en bandes dessinées ». *Bande dessinée, récit et modernité*, Thierry Groensteen (dir.), Paris: Futuropolis, 1988, p. 25-44.

Baetens, Jan. « Gloria Lopez : une réflexion sur le langage de la bande dessinée ». *Online Magazine of the Visual Narrative*, no 3, posté sur le site web <http://www.imagandnarrative.be/illustrations/jbaetnes.htm> en août 2001.

Bourdil, Pierre-Yves. *Hergé*. Bruxelles: Éditions Labor, 1985 (réimpr. 1990).

Brunon, Claude-Françoise. « L'entr'images ». *Europe : La bande dessinée*, no 720 (avril 1989), p. 37-46.

Carrière, Jean-Claude. « Réflexion d'un scénariste ». *Autour du scénario*. Composé par Benoît Peeters. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1986.

Dayez, Hugues. *La nouvelle bande dessinée*. Bruxelles: Niffle, 2002.

Duc, Bernard. *La pratique du scénario. Cinéma, télévision, B.D.* Paris: Editions Dujarric, 1992.

Duncan, Randy. « Towards a Theory of Comic Book Communication ». *Academic Forum Online*, no 17 (1999-2000), [En ligne].
<http://www.hsu.edu/faculty/afo/1999-2000/duncan.htm>

Floch, Jean-Marie. *Une lecture de Tintin au Tibet*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

- Fresnault-Deruelle, Pierre. *La bande dessinée. L'univers et les techniques de quelques « comics » d'expression française. Essai d'analyse sémiotique*. Paris: Hachette, 1972.
- . *La chambre à bulles. Essai sur l'image du quotidien dans la bande dessinée*. Coll. «10/18». Paris: Union générale d'éditions, 1977.
- . *Encyclopedia Dictionary of Semiotic*. Thomas A. Sebeok (ed.), Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1986.
- Gravel, Stéphane. « Questions sur la bande dessinée. Entrevue avec Jean-François Tripp ». *Urgences : Lectures de bandes dessinées*, no 32 (mai 1991), p. 110-115.
- Groensteen, Thierry. *Système de la bande dessinée* Paris: Presses Universitaires de France, 1999
- Harvey, Robert. *The Art of the Comic Book*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.
- Hatfield, Charles. *Alternative Comics*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.
- Ito, Kinko. « A History of Manga in the Context of Japanese Culture and Society ». *The Journal of Popular Culture*, vol. 38, no 3 (2005), p. 456-475.
- Kolp, Manuel. *Le langage cinématographique en bande dessinée*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1992.
- La cinquième couche. « Mini-précis de bande dessinée ». *La cinquième couche*, [En ligne]. <http://www.5c.be/textes/sommaibd.htm>
- Lacassin, Francis. « Étude comparative des archétypes de la littérature populaire et de la bande dessinée ». *Entretiens sur la paralittérature*. Noël Arnaud, Francis Lacassin et Jean Tortel (dir.). Paris: Plon, 1970, p.201-227.
- Lavanchy, Éric. *Étude du Cahier Bleu d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, 2007.
- Lefèvre, Pascal. « More Than 100 Comics-Related Words in 8 Languages ». [En ligne]. <http://www.student.kuleuven.ac.be/~m8107966/terminology.html>
- Masson, Pierre. « Pour une théorie du récit hergéen ou À la recherche de l'image pure ». *Degrés*, no 59 (automne 1989), p. f1-f15.
- McCloud, Scott. *L'art invisible. Comprendre la bande dessinée*. Paris: Vertige Graphic, 1999.

- Mouchart, Benoît et François Rivière. *La damnation d'Edgar P. Jacobs*. Coll. «Biographie». Paris: Seuil/Archimbaud, 2003.
- Peeters, Benoît. *Les bijoux ravis. Une lecture moderne de Tintin*. Bruxelles: Editions Magic Strip, 1984.
- . *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*. Paris-Tournai: Casterman, 1991.
- . *La bande dessinée*. Paris: Flammarion, 1993.
- Polomé, Pierre. « Entretien avec Thierry Van Hasselt ». Site officiel de *la FRMK Inc.*, [En ligne]. <http://www.fremok.org/entretiens/glorihasselt.html>
- Quella-Guyot, Didier. *La Bande dessinée*. Coll. «50 mots». Paris: Desclée de Brouwer, 1990.
- Renard, Jean-Bruno. *La bande dessinée*. Paris: Seghers, 1978.
- Routeau, Luc. « Jacobs : narration, science-fiction ». *Communications*, no 24 (1976), p. 41-61.
- Roux, Antoine. *La bande dessinée peut être éducative*. Paris: Éditions de l'École, 1970.
- Sauter, Catherine et Philippe Sohet. « L'espace du temps : temps du récit et temps de lecture dans la BD ». *Degrés*, no 59 (automne 1989), p. e1-e18.
- Schodt, Frederik L. *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*. Tokyo: Kodansha International Ltd, 1983.
- Schuldiner, Michael. « Writer's Block and Third Degree Metalepsis in Art Spiegelman's Graphic Novel, *Maus* ». *Studies in American Jewish Literature*, vol 21 (2002), p. 108-115.
- Selinger, Valeria Cynthia. *Les secrets du scénario. Cinéma et B.D. Théorie et pratique*. Nantes: Écrire aujourd'hui Livres, 1995.
- Sohet, Philippe, et Yves Lacroix. *L'ambition narrative. Parcours dans l'œuvre d'Andreas*. Montréal: XYZ éditeur, 1999.
- Van Lier, Henri. « La bande dessinée, image-texte exemplaire du monde 3 ». *Anthropogénie. Chapitre 14 : Les images détaillées*, (1998) [En ligne]. http://www.ping.be/anthropogenie/doc/ch14.htm#_Toc523377682

- Vandepol, Jeanne. « “La Cage”, un livre sans postérité ? ». In *Image [&] Narrative : Illustrations*, no 3 (août 2001). Site de *Online Magazine of the Visual Narrative*, [En ligne]. <http://www.imageandnarrative.be/illustrations/jeannevandepol.htm>
- Vaughn-James, Martin. « Le non-scénario de La Cage ». *Autour du scénario*, Benoît Peeters (éd.), Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1986, p. 235-239.

Études critiques sur l'ellipse

- Avelot, Marc. « L'encre blanche. Les ouvertures d'un album moderne ». *Bande dessinée, récit et modernité*. Thierry Groensteen (dir.). Paris: Futuropolis, 1988, p. 157-173.
- Barnett, Richard-Laurent. « Représentation et hiatus modianesques : lecture interstitielle ». *Orbis Litterarum*, vol. 62, no 1 (2007), p. 39-57.
- Besnault, Anne. « L'ellipse dans les nouvelles de Katherine Mansfield, de Virginia Woolf et d'Elisabeth Bowen ». Thèse de doctorat, Paris: Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1996.
- Bordwell, David. « La saute et l'ellipse ». *Revue belge du cinéma*, nos 22-23, 1988, p. 84-90.
- Bouchardon, Serge. « Hypertexte et art de l'ellipse. D'après l'étude de *NON-roman* de Lucie de Boutiny ». in *Les Cahiers du numérique : La navigation*, vol. 3 (2002), Hermès Science Publications, Ghitalla Franck (dir.). [En ligne]. http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/documents/archives0/00/00/03/58/sic_00000358_01/sic_00000358.pdf, p.65-86.
- Côté, Paul Raymond. « Ellipse et réduplication: l'obsession du vide chez Patrick Modiano ». *The Romanic Review*, vol. 85, no 1 (janvier 1994), p. 143-156.
- Dessons, Gérard. « La parole hantée : Épistémologie linguistique de l'ellipse ». *Ellipses, blancs, silences, Actes du colloque du Cicada. 6, 7, 8 décembre 1990*. Textes réunis par Bertrand Rougé. Pau: Publications de l'université de Pau, 1992, p. 13-21.
- Durand, Philippe. *Cinéma et montage : un art de l'ellipse*. Paris: Les éditions du cerf, 1993.
- Gersternkom, Jacques. « Contribution à une sémio-rhétorique du film : le champ de l'ellipse au cinéma ». *Après Deleuze. Philosophie et esthétique du cinéma*. Jacques Serrano (dir.). Paris: Place Publique Editions et Éditions Dis Voir, 1996, p. 131-139.

Histoire, Épistémologie, Langage. L'ellipse grammaticale. Études épistémologiques et historiques, vol. 5, fasc. 1, Lille: Presses universitaires de Lille, 1983.

Huyghe, Pierre. *Ellipse*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1998.

Joly, Martine. « Ellipse, réalité et réalisme dans *Faits divers* de Raymond Depardon ». *Ellipses, blancs, silences*. Textes réunis par Bertrand Rougé. Pau: Publications de l'Université de Pau, 1992, p. 195-198.

Kaempfer, Jean et Raphaël Micheli. « Méthodes et problèmes. La temporalité narrative ». Section de Français – *Université de Lausanne* 2005, [En ligne]. <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegrl.html#tn033110>

Lacroix, Yves. « Narration modale : l'ellipse ». Document inédit, non daté.

Ligot, Marie-Thérèse. « Ellipse et présupposition ». *Poétique*, no 44 (nov. 1980), p. 422-436.

Louvel, Liliane. « La description "picturale" ». *Poétique*, no 112 (novembre 1997), p. 475-490.

Magnien, Michel. « Entre grammaire & rhétoriques : l'ellipse dans quelques traités de la Renaissance ». *Ellipses, Blancs, Silences*. Textes réunis par Bertrand Rougé. Pau: Publications de l'Université de Pau, 1992, p. 31-44.

Nacache, Jacqueline. *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*. Paris/Budapest/Torino: L'Harmattan, 2001.

Remacle, Jean-Luc. « L'ellipse et sa négation dans la bande dessinée ». Mémoire de licence, Louvain-La-Neuve: Université Catholique de Louvain, 1997.

Richard, Jean-Pierre. « Figures avec paysages ». *Microlecture II*, Paris: Seuil, 1984, p. 157-167.

Sabry, Randa. « La mise en fable d'un silence éloquent ». *Poétique*, no 110 (avril 1997) p. 143-159.

Saint-Gelais, Richard. « Entre les cases (quelques effets fictionnels des interstices en bande dessinée). Lectures de bandes dessinées ». *Urgences*, no 32 (mai 1991), p. 7-17.

Shusterman, Ronald. « Blancs et absences dans l'œuvre de B. S. Johnson ». *Ellipses, blancs, silences*. Textes réunis par Bertrand Rougé. Pau: Publications de l'Université de Pau, 1992, p. 161-169.

Verstraten, Paul. « L'ellipse, catalyseur au cinéma ». *Ellipses, blancs, silences*. Textes réunis par Bertrand Rougé. Pau: Publications de l'Université de Pau, 1992, p. 199-207.

Études critiques sur la sémiotique peircéenne

Balat, Michel. « L'actualité du representamen chez Peirce ». *Travaux du centre des recherches sémiologiques*, no 62 (avril 1994). Neuchâtel: Université de Neuchâtel, p. 173-187.

Burzlaff, Werner, Claude Bruzy, Robert Marty et Joëlle Réthoré. « La sémiotique phanérosopique de Charles S. Peirce ». *Langages : La sémiotique de C. S. Peirce*, no 58 (juin 1980), p. 25-59.

Carani, Marie. « Dire Peirce. Dire la trichotomie. Dire le photographique ». *Trois*, vol 3, no 3 (printemps-été 1988), p. 17-25.

Carontini, Enrico. *L'action du signe*. Louvain-la-Neuve: Cabay, 1984.

Catellin, Sylvie. « L'abduction : une pratique de la découverte scientifique et littéraire ». *Hermès : Critique de la raison numérique*, no 39 (2004), p. 179-185.

Chiasson, Phyllis. « *Abduction as an Aspect of Retroduction* ». *Digital Encyclopedia of Charles S. Peirce*. João Queiros (éd.). São Paulo: PUC (janvier 2001), [En ligne]. <http://www.digitalpeirce.fee.unicamp.br/p-abachi.htm>

De Tienne, André. « Quand l'apparence (se) fait signe: la genèse de la représentation chez Peirce ». *RS.SI (Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry)*, vol. 20, nos 1-2-3 (2000), p. 95-144.

Deledalle, Gérard. *Théorie et pratique du signe. Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*. Paris: Payot, 1979.

Eco, Umberto. « Peirce et la sémantique contemporaine ». *Langages*, no 58 (juin 1980), p. 75-91.

Everaert-Desmedt, Nicole. « La pensée de la ressemblance, L'œuvre de Magritte, à la lumière de Peirce ». *Travaux du centre de recherches sémiotiques*, n° 62 (avril 1994), p. 85-151.

———. « Le monochrome et la pensée iconique ». *Semiotics around the world : Synthesis in diversity*, vol. 2. Irmengard Rauch et Gerard F. Carr (éd.). Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1997, p. 839-842.

- Favreault, Benoît et François Latraverse. « D'Amour et d'autres sujets : présentation de la sémiotique peircéenne ». Groupe de recherche Peirce-Wittgenstein, Montréal: UQAM, 1998, version pré-publiée.
- Fisette, Jean. « Signe iconique, signe visuel ». *Icône – Image*, Bernard Darras (dir.). Paris/Montréal: Éditions L'Harmattan, 1997, p. 29-39.
- Guerri, Claudio F., et William S. Huff. « A Comprehensive Treatment of Color, Submitted to the Semiotic Nonagon ». *Proceedings Book of the 10th Congress of the International Colour Association*, Juan L. Nieves et Javier Hernandez-Andrés (éd.), volume 2 (2005), p. 1521-1524.
- Jappy, Anthony G. « Signe iconique et tropologie visuelle ». *Protée*, vol. 24, no 1 (printemps 1996), p. 55-62.
- Joly, Martine. « Image et indice ». *Semiotics Around the World: Synthesis in Diversity*, vol. 2, Irmengard Rauch et Gerard F. Carr (éd.). Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1997, p. 709-712.
- Lefebvre, Martin. « “Ceci n'est pas une pipe(rie)” : bref propos sur la sémiotique et l'art de Magritte ». *RS.SI (Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry)*, vol. 23, nos 1-2-3 (2003), p. 185-200.
- Légaré, Serge. « Théorie générale de la création artistique. Pour une sémiotique peircéenne de la recherche artistique ». Thèse de doctorat en sémiologie, Montréal: Université du Québec à Montréal, 1997.
- . « Pour une théorie du sens dans la peinture : du concept de représentation à celui de sémiosis ». *RS.SI (Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry)*, vol. 19, nos 2-3 (1999), p. 63-82.
- Magnussen, Anne. « The Semiotics of C. S. Peirce as a Theoretical Framework for the Understanding of Comics ». *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Anne Magnussen et Hans-Christian Christiansen (éd.), Copenhague: Museum Tusulanum Press/University of Copenhagen, 2000, p. 194-206.
- Marty, Robert. « La sémiotique phanéroscopique de Charles S. Peirce ». *Langages*, no 58 (juin 1980), p. 29-59.
- . « 76 définitions du signe relevées dans les écrits de C. S. Peirce ». *Site de l'Université de Perpignan*, [En ligne]. <http://www.univ-perp.fr/see/rch/lts/MARTY/76-fr.htm>
- Morand, Bernard. « Les sens de la signification. Pour une théorie a priori du signe ». *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*

(ARC). Université (JUT) et ISMRA de Caen, Vol. 2, no 25 (1997), [En ligne].
<http://www.iutc3.unicaen.fr/~morandb/sensign0.html>

———. *Logique de la conception. Figures de sémiotique générale d'après Charles S. Peirce*, Paris: L'Harmattan, 2004.

Nubiola, Jaime. « Abduction or the Logic of Surprise ». *Semiotica*, vol. 153, p. 117-130.

Ponzio, Augusto. « Dialogic Gradation in the Logic of Interpretation : Deduction, Induction, Abduction ». *Semiotica*, vol. 153, nos 1-4 (2005), p. 155-173.

Ransdell, Joseph. « On the Use and Abuse of the Immediate/Dynamical Object Distinction ». *Arisbe: The Peirce Gateway*. Version du 23/08/2004, [En ligne].
<http://www.cspeirce.com/menu/library/aboutcsp/ransdell/useabuse.htm>

———. « Critique of Short – Section 4 – Discussion ». *Peirce Discussion Forum*, 3 janvier 2005.

Rogers, William Elford. *Interpreting Interpretation. Textual Hermeneutics as an Ascetic Discipline*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994.

Santaella, Lucia. « Why Visual Signs are Predominantly Indices Rather Than Icons ». *Visio : Discours visualistes actuels/Contemporary Visualist Discourses*, vol 9, nos 3-4 (prévu pour automne 2004-hiver 2005 mais n'est pas encore sous presse).

Short, Thomas L. « Interpreting Peirce's Interpretant : A Response to Lalor, Liszka, and Meyers ». *Transactions of the Charles Sanders Peirce Society*, vol. XXXII, no 4 (automne 1996), p. 488-541.

Stjernfelt, Frederik. « Who is Michael Wo-Ling Phah-Hotep Jerolomon ? ». *RS.SI (Recherches sémiotique-Semiotic Inquiry)*, vol. 24, nos 1-2-3 (2004), p. 77-98.

Turrisi, Patricia Ann (ed.) « Commentary ». *Pragmatism as a Principle and Method of Right Thinking. The 1903 Harvard Lectures on Pragmatism*, Albany: State University of New York Press, 1997.

Ouvrages de référence

Dictionnaires, encyclopédies

Bescherelle, Louis-Nicolas. *Dictionnaire universel de la langue française, Tome I*. Gallica, la bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France, [En ligne]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/CadresFenetre?O=NUMM-50453&M=tdm>

Cambridge Dictionaries Online. [En ligne]. <http://dictionary.cambridge.org/>

Delahunt, Michael. *ArtLex, Art Dictionary for Artists, Collectors, Students And Educators in Art Production, Criticism, History, Aesthetics, and Education*. [En ligne]. www.artlex.com

Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes. Paris: Larousse, 1986.

Dictionnaire International des Termes Littéraires. [En ligne]. <http://www.ditl.info/>

Diderot et Alembert. *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers*. première édition, version mise en ligne par le projet ARTFL (American and French Research on the Treasury of the French Language), Université de Chicago, 2001, [En ligne]. http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.35:128./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/.848082

Dupriez, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires*, Montréal-Paris: 10/18 (1977), 1980.

Encyclopaedia Universalis. Ressource électronique, bibliothèque de l'UQAM.

Hornby, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. London: Oxford University Press, 1974.

Le Nouveau Petit Robert. CD-ROM version 1.3, 1997.

Le Petit Larousse. Paris: Larousse, 1972.

Littre v. 1.3. [En ligne]. <http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?requete=ellipse>

Molinié, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: Librairie Générale Française, 1992.

Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

Mounin, George (éd.). *Dictionnaire de la linguistique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

Nodier, Charles. *Examen critique des dictionnaires de la langue française, ou recherches grammaticales et littéraires sur l'orthographe, l'acception, la définition et l'étymologie des mots*. 2e éd., 1829, CHASS (Computing in the Humanities and Social Sciences), University of Toronto, [En ligne].
<http://www.chass.utoronto.ca/epc/langueXIX/nodier/ec1829.htm>

Pougeoise, Michel. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: Armand Collin, 2001.

Références générales

Bouthat, Chantal. *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal: UQÀM, 1993.

Grevisse, Maurice. *Le bon usage*. Paris: Éditions J. Duculot, 1961 (réimpr. 1993).

Hall, Edward. *Beyond Culture*. New York: Doubleday, 1977.

Kosuth, Joseph. « L'art après la philosophie ». *Art en théorie 1900-1990. Une anthologie*, Charles Harisson et Paul Wood, Paris: Hazan, 1997.

Pascal, Blaise. *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets*. Paris: Edition du Luxembourg, Document électronique sur Gallica, Bibliothèque Nationale de France, [En ligne]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k89262w>

———. *Le Centre d'Études sur les Réformes, l'Humanisme et l'Âge Classique. Le Centre International Blaise Pascal*, [En ligne]. <http://odalix.univ-bpclermont.fr/Accueil.htm>

Petard, Michel. *Uniformes de l'armée française. De Fontenoy à Waterloo*. Paris: Histoire et Collections, 1995.

Références linguistiques

Miksic, Vanda. « Des silences linguistiques à la poétique des silences. L'œuvre de Stéphane Mallarmé ». Thèse de doctorat, Bruxelles: Université libre de Bruxelles, 2005.

Narjoux, Cécile. « La phrase complexe (3) - la circonstancielle ». *Site de Cécile Narjoux, Université de Bourgogne, Section de linguistique*, [En ligne].
http://cnarjoux.free.fr/complexe_circonstancielle.htm

Neveu, Franck. *Lexique des notions linguistiques*. Paris: Nathan, 2000.

Schmitz, Ulrich. « Eloquent Silence ». *Site de L.A.U.D.* (Linguistic Agency University of Duisburg), [En ligne]. <http://miless.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-30/silence.htm>

Références rhétoriques

Bacry, Patrick. *Les figures de style*. Paris: Éditions Belin, 1992.

Barthes, Roland. « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire ». *Communications*, no 16 (1970), p. 172-229.

Bonhomme, Marc. « Un trope temporel méconnu : la métalepse ». *Le Français moderne*, no 1/2 (1987), p. 84-104.

———. *Les figures clés du discours*. Paris: Seuil, 1998.

Cressot, Marcel. *Le style et ses techniques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

Du Marsais, César Chesneau. *Des tropes ou Des diferens sens dans lesquels on peut prendre un même*. Bibliothèque nationale de France. Gallica. *Site de la Bibliothèque national de France*, [En ligne]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50576m>

Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.

Fromilhague, Catherine. *Les figures de style*. Paris: Nathan, 1995.

Lanham, Richard H. *A Handlist of Rhetorical Terms. A Guide for Students of English Literature*. Berkeley et Los Angeles: University of California Press, 1968.

Le Guern, Michel. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris: Larousse, 1973.

Meyer, Bernard. « Synecdoques visuelles ». *Protée*, vol. 24 no 1 (printemps 1996), p. 94-100.

Meyer, Michel. *La rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

Perelman, Chaim & Lucie Olbrechts-Tyteca. *Traité de l'argumentation - La Nouvelle rhétorique*. Bruxelles: Ed. de l'Université de Bruxelles, 3e éd., 1976.

- Quinn, Arthur. *Figures of Speech : 60 Ways to Turn a Phrase*. Salt Lake City: G.M. Smith, 1982.
- Reboul, Olivier. *Introduction à la rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- Robrieux, Jean-Jacques. *Éléments de rhétorique et d'argumentation*. Paris: Dunod, 1993.
- . *Rhétorique et argumentation*. Paris: Nathan, 2000.
- Suhamy, Henri. *Les figures de styles*. Paris: Presses universitaires de France, 1981.
- The Forest of Rhetoric. Silva Rhetoricae*, site Web de Brigham Young University, [En ligne]. <http://rhetoric.byu.edu/>

Références littéraires

- Bal, Mieke. *Narratology : Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- Baudelaire. « Les Paradis artificiels, inspiré des *Confessions d'un Anglais mangeur d'opium* (1822) de Thomas de Quincey. VIII Visions d'Oxford - Le Palimpseste ». [En ligne]. http://baudelaire.litteratura.com/paradis_artificiels.php?rub=oeuvre&srub=ess&id=210
- Bayard, Pierre. *Le hors-sujet*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1996.
- . *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.
- Bouchet, Marie C. « Holding that wisp of iridescence ». *Transatlantica* 2005. *Couleurs d'Amérique*, [Mis en ligne le 24 mars 2006]. <http://transatlantica.revues.org/document317.html>
- Delacroix, Eugène. *Journal, tome I. 1822-1852*, Paris: Librairie Plon, 1932.
- Dentan, Michel. *Le texte et son lecteur*. Lausanne: Éditions de l'Aire, 1983.
- Genette, Gérard. « La rhétorique restreinte ». *Communications*, no 16 (1970), p. 158-171.
- . *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

- . *Métalepse : de la figure à la fiction*. Paris: Seuil, 2004.
- Gervais, Bertrand. *À l'écoute de la lecture*. Montréal: vlb éditeur, 1993.
- Giono, Jean. *Le chant du monde*. Paris: Gallimard, 2000.
- Herman, David. « Toward a Formal Description of Narrative Metalepsis ». *Journal of Literary Semantics*, vol. 26, no 2 (1997), p. 132-152.
- Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. (trad.) Bruxelles: Pierre Mardaga, 1976.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *L'Implicite*. Paris: Armand Colin, 1986 (réimpr. 1998).
- La Licorne : La réticence*, no 68 [En ligne]. <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/licorne/lico68.html>
- Marivaux. *Le jeu de l'amour et du hasard*. texte numérisé sur ABU (Association des Bibliophiles Universels) : *la Bibliothèque Universelle*, [En ligne]. <http://abu.cnam.fr/cgi-bin/go?lejeu1>
- Meyer-Minnemann, Klaus et Sabine Schlickers. « La mise en abyme en narratologie ». *Vox Poetica*, [En ligne]. <http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html>
- Perse, Saint-John. *Œuvres complètes*. Paris: Éditions Gallimard, 1972.
- Prandi, Michele. « Figures textuelles du silence : L'exemple de la réticence ». *Le sens et ses hétérogénéités*. Paris: Éditions du CNRS, 1991, p. 155-174.
- Prince, Gerald. *Narratology : the Form and Functioning of Narrative*. Berlin-New York-Amsterdam: Mouton Publishers, 1982.
- . *Narrative as Themes : Studies in French Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.
- Ricardou, Jean. « La couverture découverte ». *Protée : La lisibilité*, vol. 14, nos 1-2 (printemps-été 1986), p. 5-34.
- Ricœur, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.
- Sabry, Randa. « Quand le texte parle de son paratexte ». *Poétique*, no 69 (février 1987), p. 83-99.

Sterne, Laurence. *Tristram Shandy*. Bibliothèque de Glasgow University, Special Collections Department. [En ligne].
<http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/oct2000.html>

Valéry, Paul. *Œuvres. tome 2*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

Références cinématographiques

Burch, Noël. *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard, 1969.

Chion, Michel. *Écrire un scénario*. Paris: Cahiers du cinéma, 1985.

Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris: Les éditions de Minuit, 1983.

———. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Les éditions de Minuit, 1985.

Gaudreault, André et François Jost. *Le récit cinématographique. Cinéma et récit II*. Paris: Nathan, 1990 (réimpr. 1994).

Godard, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard, 1998.

Martin, Marcel. *Le langage cinématographique*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1985.

Simon, Jean-Paul. « Remarques sur la temporalité cinématographique dans les films diégétiques ». *Cinemas de la modernité, films, théories*. Paris: Klincksieck, 1981, p. 57-73.

Références sémiotiques

Aristote. *Les premiers analytiques*. Trad. par J. Tricot. Paris: Vrin, 1983.

Auclair, Marie, et Simon Harel. « Topographies du silence ». *Protée : Le silence*, vol. 28, no 2 (automne 2000), p. 5-6.

Bal, Mieke. « Basic Instincts and Their Discontents ». *Text and Visuality, Word & Image Interaction 3*. Martin Heusser, Michèle Hannoosh, Leo Hoek, Charlotte Schoëll-Glass et David Scott (éd.) Amsterdam-Atlanta: Éditions Rodopi, 1999, p. 13-32.

Barthes, Roland. « Rhétorique de l'image ». *Communications*, no 4 (1964), p. 40-51.

Berger, Arthur Asa. *Signs in Contemporary Culture*. New York: Longman, 1984.

- Bougnoux, Daniel. *La communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication*. Paris: Éditions La Découverte, 1998.
- Dorflès, Gillo. *L'intervalle perdu*. Paris: Librairie des Méridiens, 1984.
- Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Trad. par Ch. Roux de Bézieux, Paris: Seuil, 1965.
- . « Sémiologie des messages visuels ». *Communications*, no 15 (1970), p. 11-51.
- Fozza, Jean-Claude, Anne-Marie Garat et Françoise Parfait. *Petite fabrique de l'image : parcours théorique et thématique. 180 exercices*. Paris: Magnard, 1989 (réimpr. 2003).
- Gasser, James. « Informations visuelles et évidence déductive ». *Logique, discours et pensée : mélanges offertes à Jean-Blaise Grize*. Textes réunis par Denis Miéville et Alain Berrendonner. Berne: Peter Lang, 1999, p. 61-84.
- Gaudreault, Romain. « Événement et narration ». *Pour connaître la science des signes. Introduction à la sémiotique*. Daniela Roventa-Frumusani et Romain Gaudreault (éd.) Amsterdam: Meridian, 2001, p. 154-211.
- Groupe μ . *Rhétorique générale*. Coll. «Points». Paris: Éditions du Seuil, 1970 (réimpr. 1982).
- . « Rhétorique visuelle fondamentale », *Texte*, no 8/9 (1989), p. 99-128.
- . « L'effet de temporalité dans les images fixes ». *Texte*, no 21/22 (1997), p. 41-69.
- Gubern, Román. « La narration iconique au moyen d'images fixes ». *Degrés*, no 59 (automne 1981), p. b1-b30.
- Jakobson, Roman. « Signe zéro ». *Selected Writings II*, Paris-The Hague: Mouton, 1971.
- Kibédi Varga, Áron. *Discours, récit, image*. Liège-Bruxelles: Pierre Mardaga, 1989.
- . « La rhétorique et l'image ». *Texte*, no 8/9 (1989), p. 132-146.
- Metz, Christian. « Le signifiant imaginaire ». *Communications : Psychanalyse et cinéma*, no 23. Paris: Seuil, 1975.
- . « Le signifiant imaginaire ». *Psychanalyse et cinéma*, Paris: 10/18, 1977.
- Nöth, Winfried. « Narrative self-reference in a literary comic : M.-A. Mathieu's *L'Origine* ». *Semiotica*, vol. 165, nos 1-4 (2007), p. 173-190.

Sadoul, Georges. *Dziga Vertov*. Paris: Éditions Champ libre, 1971.

Sauter, Catherine. « Rhétorique verbale et rhétorique visuelle : métaphore, synecdoque et métonymie ». *RS.SI*, vol. 5, nos 1-2 (1995), p. 145-162.

———. *Le langage visuel*. Montréal: XYZ Éditeur, 1998.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

¹ Jean-Christophe Menu, « ART-PRESS comix & Stories », *Artpress*, no 26, 2005, p. 44.

INTRODUCTION

² Philippe Durand, *Cinéma et montage. Un art de l'ellipse*, Paris, Les éditions du cerf, 1993.

³ Benoît Peeters, *La bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1993.

⁴ Jacqueline Nacache, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan, 2001, p. 181.

⁵ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1821 (réimpr. 1968, 1977), p. 271, note de bas de page *i*.

⁶ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

⁷ Joseph Kosuth, « L'art après la philosophie », *Art en théorie 1900-1990*, Charles Harisson et Paul Wood (ed.), Paris, Hazan, 1997, p. 917.

⁸ Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Nathan, 1995, p. 8.

⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰ Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p.45.

¹¹ Benoît Favreault et François Latraverse, « D'Amour et d'autres sujets : présentation de la sémiotique peircéenne », Groupe de recherche Peirce-Wittgenstein, UQAM, 1998, version pré-publiée, p. 5.

¹² Thomas L. Short, « Interpreting Peirce's interpretant: A response to Lalor, Liszka, and Meyers », *Transactions of the Charles Sanders Peirce Society*, vol. XXXII, no 4, automne 1996, p. 493.

¹³ Charles Sanders Peirce, *Textes fondamentaux de sémiotique*, trad. d'anglais par Berthe Fouchier-Axelsen et Clara Foz, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 21-41.

¹⁴ Voir *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Charles Hartshorne et Paul Weiss (éd.), (vols. 1-6), Arthur Burks (vols. 7-8), Cambridge, Harvard University Press, 1958, vol. I § 545-567. J'adopte la façon habituelle de citer ce recueil : les deux lettres CP signifient *Collected Papers*, le premier chiffre indique le volume, le dernier chiffre le paragraphe.

¹⁵ CP 5.264-317. Cet article apparaît pour la première fois en 1868 dans le *Journal of Speculative Philosophy*.

¹⁶ CP 2.619-644.

¹⁷ Peirce, *Essential Peirce, Selected philosophical writings*, vol. 2 (1893-1913), Bloomington, Indiana University Press, 1992, désormais cité comme *EP2*. L'article « Sundry logical conceptions » se trouve au chapitre 20, p. 267-288.

¹⁸ *EP2*, chapitre 21, p. 289-299.

¹⁹ Marie Auclair et Simon Harel, « Topographies du silence », *Protée*, vol. 28 no 2, automne 2000, p. 6.

²⁰ Nicole Everaert-Desmedt, « La pensée de la ressemblance, L'œuvre de Magritte, à la lumière de Peirce », *Travaux du centre de recherches sémiotiques*, no 62, avril 1994, p. 85-151.

²¹ Serge Légaré, « Pour une théorie du sens dans la peinture : du concept de représentation à celui de sémosis », *RS.SI (Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry)*, vol. 19, no 2-3, 1999, p. 63-82.

²² Winfried Nöth, « Narrative self-reference in a literary comic : M.-A. Mathieu's *L'Origine* », *Semiotica*, vol. 165, no 1-4, 2007, p. 173-190.

²³ Anne Magnussen, « The semiotics of C. S. Peirce as a theoretical framework for the understanding of comics », *Analytical and theoretical approaches to comics*, Anne Magnussen et Hans-Christian Christiansen (éd.), Copenhague, Museum Tusulanum Press/University of Copenhagen, 2000, p. 194-206.

²⁴ Everaert-Desmedt, « Le monochrome et la pensée iconique », *Semiotics around the world: Synthesis in diversity*, vol. 2, Irmengard Rauch et Gerard F. Carr (éd.), Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1997, p. 839.

²⁵ Magnussen, *op. cit.*

²⁶ Nöth, *loc. cit.*

PREMIÈRE PARTIE

²⁷ Blaise Pascal, *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets*. 265-677. Paris: Édition du Luxembourg, Document électronique sur Gallica, Bibliothèque Nationale de France, [En ligne]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k89262w>

²⁸ Michel Meyer, *La Rhétorique*, Paris, PUF, 2004, p. 3.

²⁹ *Ibid.*, p. 5.

³⁰ En 1968, Gérard Genette réédite chez Flammarion en un seul titre, *Les figures du discours*, deux ouvrages de Fontanier, soit *Le manuel classique pour l'étude des tropes* (1821) et *Des figures autres que tropes* (1827).

³¹ Voir article « figure », *Le Nouveau Petit Robert*, CD-ROM version 1.3, 1997.

³² Cité par Jean-Jacques Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Nathan, 2000, p. 40.

³³ Fontanier, *op. cit.*, p. 64.

³⁴ C. Perelman C. et L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation - La Nouvelle rhétorique*. Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles. 3e éd., 1976.

³⁵ *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, première édition, version mise en ligne en 2001 par le projet ARTFL (American and French Research on the Treasury of the French Language) de l'Université de Chicago, p. 5:515. [En ligne]. http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.35:128./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/.848082 (Page consultée le 25 avril 2007).

³⁶ Voir article « ellipse », Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.

³⁷ Patrick Bacry, *Les figures de style*, Paris, Éditions Belin, 1992, p. 150.

³⁸ Voir article « ellipse », Michel Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Collin, 2001.

³⁹ Fontanier, *op. cit.*, p. 283.

⁴⁰ Voir article « construction », *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*

⁴¹ Fontanier, *ibid.*, p. 283.

⁴² Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, *op. cit.*, p. 118.

⁴³ Voir article « ellipse » dans *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*

⁴⁴ Voir « ellipse », *L'Encyclopédie*, *op. cit.* (Page consultée le 30 janvier 2007)

⁴⁵ Voir article « élision », *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*

Chapitre I

⁴⁶ Voir XM *Littre* v. 1.3, [En ligne].

<http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?requete=ellipse> (Page consultée le 2 février 2007)

⁴⁷ Voir article « ellipse », *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*

⁴⁸ Roman Jakobson, « Signe zéro », *Selected Writings II*, Paris-The Hague, Mouton, 1971, p. 216.

⁴⁹ Pougeoise, *op. cit.*, p. 109.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 110.

⁵¹ Eugène Delacroix, *Journal, tome I. 1822-1852*, Paris, Librairie Plon, 1932, p. 69.

⁵² Fontanier, *op. cit.*, p. 305.

⁵³ A. S. Hornby, *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, London, Oxford University Press, 1974.

⁵⁴ *Cambridge Dictionaries Online*, [En ligne]. <http://dictionary.cambridge.org/> (Page consultée le 23 février 2005)

⁵⁵ Michael Delahunt, *ArtLex*, [En ligne]. www.artlex.com/ (Page consultée le 15 février 2005)

⁵⁶ Henri Suhamy, *Les figures de styles*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 105.

⁵⁷ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, p. 411, et Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Montréal-Paris, 10/18, 1980, p. 175.

⁵⁸ Gérard Dessons, « La parole hantée: épistémologie linguistique de l'ellipse », *Ellipses, blancs, silences*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1992, p. 13-21.

⁵⁹ Dupriez, *ibid.*, p. 173.

⁶⁰ Arthur Quinn, *Figures of Speech*, Salt Lake City, G. M. Smith, 1982.

⁶¹ Dupriez, *ibid.*, p. 174-175.

⁶² Morier, *op. cit.*, p. 411.

⁶³ Durand, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁴ Suhamy, *op. cit.*, p. 107.

⁶⁵ Voir Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Dunod, Paris, 1993, p. 60.

⁶⁶ Marc Bonhomme, *Les figures clés du discours*, Paris, Seuil, 1998, p. 40.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ Voir Cécile Narjoux, « La phrase complexe (3) - la circonstancielle », *Site de Cécile Narjoux, Maître de conférences à l'université de Bourgogne, Section de linguistique*, [En ligne]. http://cnarjoux.free.fr/complexe_circonstancielle.htm (Page consultée le 25 janvier 2007)

⁶⁹ Voir *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*, Paris, Larousse, 1986.

⁷⁰ Fontanier, *op. cit.*, p. 342.

⁷¹ Franck Neveu, *Lexique des notions linguistiques*, Paris, Nathan, 2000, p. 77.

- ⁷² *Idem.*
- ⁷³ *Ibid.*, p. 78.
- ⁷⁴ Voir Suhamy, *op. cit.*, p. 104; Dupriez, *op. cit.*, p. 84.
- ⁷⁵ Voir Quinn, *op. cit.*, p. 29.
- ⁷⁶ Suhamy, *op. cit.*, p. 109.
- ⁷⁷ Fontanier, *op. cit.*, p. 382-383.
- ⁷⁸ Voir les notes de cours de Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications* no 16, 1970, p. 226.
- ⁷⁹ Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation, op. cit.*, p. 83.
- ⁸⁰ Voir *Le Nouveau Petit Robert, op. cit.*
- ⁸¹ Paul Valéry, *Œuvres*, tome 2, Paris, Gallimard, 1960, p. 219.
- ⁸² Bacry, *op. cit.*, p. 152.
- ⁸³ Quinn, *op. cit.*, p. 29.
- ⁸⁴ Fontanier, *op. cit.*, p. 313.
- ⁸⁵ Morier, *op. cit.*, p. 411.
- ⁸⁶ Voir *Le Nouveau Petit Robert, op. cit.*
- ⁸⁷ Maurice Grevisse, *Le bon usage*, Paris, Duculot, 1993, § 426.
- ⁸⁸ Robrieux, *Rhétorique et argumentation, op. cit.*, p. 57.
- ⁸⁹ Jean Giono, *Le chant du monde*, Paris, Gallimard, 2000.
- ⁹⁰ Morier, *op. cit.*, p. 411.
- ⁹¹ Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, p. 109-113.
- ⁹² Un vers de Victor Hugo.
- ⁹³ *Ibid.*, p. 111.
- ⁹⁴ Molinié, *op. cit.*, p. 337.
- ⁹⁵ *Ibid.*, p. 311.
- ⁹⁶ *Idem.*
- ⁹⁷ Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers, « La mise en abyme en narratologie », [En ligne]. <http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html> (Page consultée en janvier 2005)
- ⁹⁸ Voir site Web « Silva Rhetoricae », [En ligne]. <http://humanities.byu.edu/rhetoric/Figures/S/scesis%20onomaton.htm> (Page consultée le 16 février 2005).
- ⁹⁹ Psaume 68:2.
- ¹⁰⁰ Suhamy, *op. cit.*, p. 67.
- ¹⁰¹ Voir *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, [En ligne]. <http://www.ditl.info/arttest/art708.php> (Page consultée le 13 mai 2005)
- ¹⁰² Exemple cité dans le *Litré, op. cit.*
- ¹⁰³ Pascal, *Les Pensées*, Sel. 230, Laf. 199. *Le Centre d'Études sur les Réformes, l'Humanisme et l'Âge Classique. Le Centre International Blaise Pascal*, [En ligne]. <http://odalix.univ-bpclermont.fr/Accueil.htm>
- ¹⁰⁴ Louis-Nicolas Bescherelle, *Dictionnaire universel de la langue française*, Tome I, version électronique in *Gallica*, la bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France, [En ligne]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/CadresFenetre?O=NUMM-50453&M=tdm> (Page consultée le 4 avril 2007)
- ¹⁰⁵ Bacry, *op. cit.*, p. 135.
- ¹⁰⁶ *Ibid.*

- ¹⁰⁷ *La Licorne*, no 68, [En ligne]. <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/licorne/lico68.html> (Page consultée le 11 mai 2006)
- ¹⁰⁸ « Présentation », *La Licorne*, *loc. cit.*
- ¹⁰⁹ *Idem.*
- ¹¹⁰ Bacry, *op. cit.*, p. 236.
- ¹¹¹ *Idem.*
- ¹¹² Groupe μ , *op. cit.*
- ¹¹³ Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, texte numérisé sur ABU (Association des Bibliophiles Universels) *La Bibliothèque Universelle*, [En ligne]. <http://abu.cnam.fr/cgi-bin/go?lejeu1>
- ¹¹⁴ Voir *Dictionnaire de la linguistique*, éd. George Mounin, Paris, PUF, 1974, p. 313.
- ¹¹⁵ Fontanier, *op. cit.*, p. 342-344.
- ¹¹⁶ Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, *op. cit.*, p. 76.
- ¹¹⁷ Robrieux, *op. cit.*, p. 75.
- ¹¹⁸ Richard H. Lanham, *A Handlist of Rhetorical Terms*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1968, p. 79.
- ¹¹⁹ Jules-César Scaliger, *De Causis Linguae Latinae libri tredecim*, LyonS. Gryphe, 1540, in-4° cité par Michel Magnien, « Entre grammaire & rhétoriques : l'ellipse dans quelques traités de la Renaissance », *Ellipses, Blancs, Silences*, *loc. cit.*, p. 13.
- ¹²⁰ Quinn, *op. cit.*, p. 36.
- ¹²¹ Voir article « ellipse », *Dictionnaire historique, thématique et technique*, *op. cit.*
- ¹²² Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, *op. cit.*, p. 85.
- ¹²³ Pougeoise, *op. cit.*, p. 110.
- ¹²⁴ Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, *op. cit.*, p. 125.
- ¹²⁵ Quinn, *op. cit.*, p. 21.
- ¹²⁶ *Ibid.*
- ¹²⁷ Suhamy, *op. cit.*, p. 113.
- ¹²⁸ *Ibid.*, p. 118.
- ¹²⁹ Voir *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*
- ¹³⁰ Quinn, *op. cit.*, p. 31.
- ¹³¹ Randa Sabry, « Quand le texte parle de son paratexte », *Poétique*, no 69, février 1987, p. 84,
- 87.
- ¹³² *Loc. cit.*, p. 91.
- ¹³³ *Idem.*
- ¹³⁴ Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 213.
- ¹³⁵ *Ibid.*, p. 92, note de bas de page.
- ¹³⁶ *Ibid.*, p. 91.
- ¹³⁷ *Ibid.*, p. 98.
- ¹³⁸ Voir Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1991, p. 128-130.
- ¹³⁹ Voir Fromilhague, *op. cit.*, p. 61.
- ¹⁴⁰ Voir Genette, « La rhétorique restreinte », *Communications* no 16, 1970, p. 164.
- ¹⁴¹ Reboul, *ibid.*, p. 133.
- ¹⁴² Genette, *loc. cit.*, p. 165.
- ¹⁴³ Le Guern, *op. cit.*, p. 54.
- ¹⁴⁴ Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, *op. cit.*, p. 52.
- ¹⁴⁵ *Idem.*
- ¹⁴⁶ *Idem.*
- ¹⁴⁷ *Idem.*

- ¹⁴⁸ Genette, *loc. cit.*, p. 169.
- ¹⁴⁹ Le Guern, *op. cit.*, p. 17.
- ¹⁵⁰ Dupriez, *op. cit.*, p. 290.
- ¹⁵¹ Molinié, *op. cit.*, p. 217-218.
- ¹⁵² Dupriez, *ibid.*, p. 292.
- ¹⁵³ Le Guern, *op. cit.*, p. 27.
- ¹⁵⁴ Dupriez, *ibid.*, p. 175.
- ¹⁵⁵ Le Guern, *ibid.*, p. 27.
- ¹⁵⁶ Ricœur, *op. cit.*, p. 231.
- ¹⁵⁷ Voir César Chesneau Du Marsais, *Des tropes ou Des diferens sens dans lesquels on peut prendre un même*, p. 85. In Bibliothèque nationale de France. Gallica. *Site de la Bibliothèque nationale de France*, [En ligne]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50576m> (Page consultée le 4 février 2007)
- ¹⁵⁸ Voir Bonhomme, « Un trope temporel méconnu : la métalepse », *Le Français moderne*, no 1/2, 1987, p. 84-104.
- ¹⁵⁹ Fontanier, *op. cit.*, p. 127.
- ¹⁶⁰ Voir Fontanier, *op. cit.*, p. 127.
- ¹⁶¹ Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, *op. cit.*, p. 53.
- ¹⁶² *Idem.*
- ¹⁶³ Serge Bouchardon, « Hypertexte et art de l'ellipse. D'après l'étude de *NON-roman* de Lucie de Boutiny », in Ghitalla Franck (dir.), *Les Cahiers du numérique, La navigation*, vol. 3, p.65-86, Hermès Science Publications, 2002, p. 70, [En ligne]. http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/documents/archives0/00/00/03/58/sic_00000358_01/sic_00000358.pdf (Page consultée le 18 janvier 2006)
- ¹⁶⁴ *Ibid.*
- ¹⁶⁵ Du Marsais, *op. cit.*
- ¹⁶⁶ *Idem.*
- ¹⁶⁷ Bacry, *op. cit.*, p. 85-87.
- ¹⁶⁸ Le Guern, *op. cit.*, p. 30.
- ¹⁶⁹ Selon Du Marsais, cité par Le Guern, *ibid.*
- ¹⁷⁰ Selon Fontanier.
- ¹⁷¹ Reboul, *La rhétorique*, Paris, PUF, 1984, p. 45.
- ¹⁷² *Idem.*
- ¹⁷³ *Ibid.*
- ¹⁷⁴ Le Guern, *op. cit.*, p. 30.
- ¹⁷⁵ *Idem.*
- ¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 33.

Chapitre II

- ¹⁷⁷ M. Meyer, *op. cit.*, p. 6.
- ¹⁷⁸ *Idem.*
- ¹⁷⁹ Marcel Cressot, *Le style et ses techniques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 69.
- ¹⁸⁰ Michael Schuldiner, « Writer's Block and Third Degree Metalepsis in Art Spiegelman's Graphic Novel, *Maus* », *Studies in American Jewish Literature*, vol 21, 2002, p. 108-115.
- ¹⁸¹ David Herman, « Toward a Formal Description of Narrative Metalepsis », *Journal of Literary Semantics* 26.2, 1997, p. 134-136.
- ¹⁸² Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 14.

- ¹⁸³ *Ibid.*, p. 16.
- ¹⁸⁴ *Ibid.*
- ¹⁸⁵ Dupriez, *op. cit.*, p. 285.
- ¹⁸⁶ Voir *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*
- ¹⁸⁷ Bonhomme, *Les figures clés du discours*, *op. cit.*, p. 80.
- ¹⁸⁸ Michele Prandi, « Figures textuelles du silence. L'exemple de la réticence », *Le sens et ses hétérogénéités*, Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 157.
- ¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 159.
- ¹⁹⁰ Voir Fontanier, *op. cit.*, 135-137.
- ¹⁹¹ Fromilhague, *op. cit.*, p. 117.
- ¹⁹² Bacry, *op. cit.*, p. 250-251.
- ¹⁹³ Fontanier, *ibid.*, p. 125.
- ¹⁹⁴ Dupriez, *op. cit.*, p. 36.
- ¹⁹⁵ Genette, *Figure III*, *op. cit.*, p. 133.
- ¹⁹⁶ Propos rapporté par Genette, *ibid.*, p. 132.
- ¹⁹⁷ Dupriez, *ibid.*, p. 36.
- ¹⁹⁸ Anne Besnault, « L'ellipse dans les nouvelles de Katherine Mansfield, de Virginia Woolf et d'Elisabeth Bowen ». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 140-141.
- ¹⁹⁹ Ulrich Schmitz, « Eloquent silence », L.A.U.D. (Linguistic Agency University of Duisburg) [En ligne]. <http://milles.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-30/silence.htm> (Page consultée le 7 mai 2006)
- ²⁰⁰ Marie-Thérèse Ligot, « Ellipse et présupposition », *Poétique*, no 44, novembre 1980, p. 422-436.
- ²⁰¹ Sabry, « La mise en fable d'un silence éloquent », *Poétique*, no 110, avril 1997, p. 147.
- ²⁰² Vanda Miksic, « Des silences linguistiques à la poétique des silences. L'œuvre de Stéphane Mallarmé ». Première partie – 4. Thèse de doctorat, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 2005.
- ²⁰³ Richard-Laurent Barnett, « Représentation et hiatus modianesques : lecture interstitielle », *Orbis Litterarum*, vol. 62, no 1, 2007, p. 40.
- ²⁰⁴ Paul Raymond Côté, « Ellipse et réduplication : l'obsession du vide chez Patrick Modiano », *The Romanic Review*, Vol. 85, no 1, janvier 1994, p. 151.
- ²⁰⁵ Gerald Prince, *Narratology: the form and functioning of narrative*, The Hague, Mouton Publishers, 1982.
- ²⁰⁶ *Ibid.*, p. 42-43.
- ²⁰⁷ Prince, « The disnarrated », *Narrative as Themes*, University of Nebraska Press, 1992, p. 28-30.
- ²⁰⁸ Pierre Bayard, *Le hors-sujet*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996, p. 168.
- ²⁰⁹ Prince, « The disnarrated », *ibid.*, p. 30.
- ²¹⁰ Michel Dentan, *Le texte et son lecteur*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1983, p. 31.
- ²¹¹ Pougeoise, *op. cit.*, p. 110.
- ²¹² Genette, *Figures III*, *op. cit.*, en particulier la section « Discours du récit : essai de méthode », p. 66-272. Ce volume est étayé du corpus *À la recherche du temps perdu*, œuvre que Marcel Proust (1871-1922) écrivit en plusieurs volumes entre les années 1913-1928.
- ²¹³ *Ibid.*, p. 128.
- ²¹⁴ *Idem.*
- ²¹⁵ *Idem.*
- ²¹⁶ *Idem.*

²¹⁷ Johnson, *Christie Malry's Own Double Entry* (1973), p. 155, cité par Ronald Shusterman in « Blancs et absences dans l'œuvre de B. S. Johnson », *Ellipses, blancs, silences, loc. cit.*, p. 163.

²¹⁸ Genette, *op. cit.*, p. 139.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Jean Kaempfer et Raphaël Micheli, « Méthodes et problèmes. La temporalité narrative », Section de Français – Université de Lausanne 2005, [En ligne].
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html#tn033110> (Page consultée le 9 mai 2007)

²²¹ Voir *Birotteau* de Garnier, cité par Genette, *Figure III, op. cit.*, p. 131.

²²² Genette, *ibid.*, p. 132.

²²³ Mieke Bal, *Narratology*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, p. 72.

²²⁴ *Ibid.*, p. 140.

²²⁵ *Ibid.*, p. 141.

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ *Ibid.*, p. 207.

²²⁹ *Ibid.*, p. 93.

²³⁰ *Ibid.*, p. 93, note 1. Voir également Morier, *op. cit.*, p. 866, et Molinié, *op. cit.*, p. 281, p. 320.

²³¹ Morier, *ibid.*, p. 852.

²³² *Ibid.*, p. 212.

²³³ *Ibid.*, p. 93.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*, p. 109.

²³⁶ *Ibid.*, p. 92.

²³⁷ *Ibid.*, p. 92-93.

²³⁸ Genette, *op. cit.*, p. 93.

²³⁹ Bayard, *op. cit.*, p. 162.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 161-162.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 163.

²⁴² Liliane Louvel, « La description "picturale" », *Poétique*, no 112, novembre 1997, p. 483.

²⁴³ *Idem.*

²⁴⁴ Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, page numérisée et affichée sur le site « Special Collections Department » de la bibliothèque de Glasgow University, [En ligne].

<http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/oct2000.html> (Page consultée le 13 février 2007)

²⁴⁵ Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 57.

²⁴⁶ *Idem.*

²⁴⁷ Agatha Christie, *Le meurtre de Roger Ackroyd* (Ch. IV, p. 38), cité par Bayard, *idem.*

²⁴⁸ Bayard, *ibid.*, p. 59.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 58, note no 7.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 59.

²⁵¹ Dupriez, *op. cit.*, p. 284.

²⁵² Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 82.

²⁵³ *Ibid.*, p. 101.

²⁵⁴ Voir Suhamy, *op. cit.*, p. 82.

²⁵⁵ Genette, *ibid.*, p. 82.

²⁵⁶ Jean-Pierre Richard, « Figures avec paysages », *Microlecture II*, Paris, Seuil, 1984, p. 159.

²⁵⁷ Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Éditions Gallimard, 1972, p. 707.

²⁵⁸ *Ibid.*, chap. 4, p. 7.

²⁵⁹ *Ibid.*, chap. 1, p. 61.

Chapitre III

²⁶⁰ *Encyclopaedia Universalis*, ressource électronique, bibliothèque de l'UQAM.

²⁶¹ André Gaudreault et François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1994, p. 119.

²⁶² Georges Sadoul, *Dziga Vertov*, Paris, Éditions Champ libre, 1971, p. 62.

²⁶³ Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969.

²⁶⁴ *Idem.*

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁶⁶ Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985, p. 84-85.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 87.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 89.

²⁶⁹ *Idem.*

²⁷⁰ *Idem.*

²⁷¹ Durand, *op. cit.*, p. 209.

²⁷² Paul Verstraten, « L'ellipse, catalyseur au cinéma », *Ellipses, blancs, silences*, *op. cit.*, p. 199-207.

²⁷³ Martine Joly, « Ellipse, réalité et réalisme dans *Faits divers* de Raymond Depardon », *Ellipses, blancs, silences*, *ibid.*, p. 195.

²⁷⁴ *Idem.*

²⁷⁵ *Op. cit.*, p. 195-196.

²⁷⁶ *Op. cit.*, p. 197.

²⁷⁷ Durand, *op. cit.*

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 228.

²⁷⁹ David Bordwell, « La saute et l'ellipse », *Revue belge du cinéma*, nos 22-23, 1988, p. 84-90.

La version originale, intitulée « Jump Cuts and Blind Spot », a été publiée dans *Wide Angle*, vol. 6 no 1, 1984, p. 4-11.

²⁸⁰ Durand, *op. cit.*, p. 228.

²⁸¹ Jacques Gersternkom, « Contribution à une sémio-rhétorique du film : le champ de l'ellipse au cinéma », *Après Deleuze. Philosophie et esthétique du cinéma*, Paris, Place Publique Editions et Éditions Dis Voir, 1996, p. 136.

²⁸² Deleuze, *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 45.

²⁸³ *Idem.*

²⁸⁴ Burch, *op. cit.*, p. 14-15.

²⁸⁵ Pierre Huyghe, *Ellipse*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1998.

²⁸⁶ Durand, *op. cit.*, p. 229.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 18.

²⁸⁸ Nacache, *op. cit.*, p. 45.

²⁸⁹ Durand, *op. cit.*, p. 169-170.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 125.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 169.

²⁹² *Ibid.*, p. 209.

²⁹³ Cité par Durand, *ibid.*, p. 123.

²⁹⁴ Gersternkom, *op. cit.*, p. 137.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 15.

²⁹⁶ Voir Martin, *op. cit.*, p. 85.

²⁹⁷ Durand, *op. cit.*, p. 241.

²⁹⁸ Burch, *op. cit.*, p. 127.

²⁹⁹ Michel Chion, *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985, p. 168.

³⁰⁰ Nacache, *op. cit.*, p. 185.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 280.

³⁰² Gersternkom, *op. cit.*, p. 135.

Chapitre IV

³⁰³ Nacache, *op. cit.*, p. 19.

³⁰⁴ Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, *op. cit.*, p. 99.

³⁰⁵ Robrieux, *ibid.*, p. 145.

³⁰⁶ *Idem.*

³⁰⁷ Gersternkom, *op. cit.*, p. 133.

³⁰⁸ *Le dictionnaire international des termes littéraires*, *op. cit.* (Page consultée le 13 mai 2005)

³⁰⁹ Charles Nodier, *Examen critique des dictionnaires de la langue française, ou recherches grammaticales et littéraires sur l'orthographe, l'acception, la définition et l'étymologie des mots*, 2e éd., 1829, [En ligne]. http://www.chass.utoronto.ca/epc/langueXIX/nodier/ec_d.htm (Page consultée le 25 janvier 2007)

³¹⁰ Nacache, *op. cit.*, p. 181.

³¹¹ Voir Jean Piaget, cité par Román Gubern, « La narration iconique au moyen d'images fixes », *Degrés*, no 59, automne 1981, p. b5.

³¹² Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 139.

³¹³ Verstraten, *op. cit.*, p. 203.

³¹⁴ Bacry, *op. cit.*, p. 152.

³¹⁵ Burch, *op. cit.*, p. 124-125.

³¹⁶ Jean-Claude Carrière, « Réflexion d'un scénariste », *Autour du scénario*, composé par Benoît Peeters, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1986, p. 86.

³¹⁷ Catherine Saouter, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ Éditeur, 1998, p. 93.

³¹⁸ Martin, *op. cit.*, p. 95.

³¹⁹ Voir Gersternkom, *op. cit.*, p. 134.

³²⁰ Durand, *op. cit.*, p. 17.

³²¹ Verstraten, *op. cit.*, p. 205.

³²² Dessons, *op. cit.*, p. 13-21.

³²³ Romain Gaudreault, « Événement et narration », *Pour connaître la science des signes : introduction à la sémiotique*, Amsterdam, Meridian, 2001, p. 205.

³²⁴ *Ibid.*, p. 207.

³²⁵ Voir article « implicite » dans *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*

³²⁶ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, 1998, p. 39.

³²⁷ Pougeoise, *op. cit.*, p. 110.

³²⁸ Bacry, *op. cit.*, p. 9.

³²⁹ Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 178.

DEUXIÈME PARTIE

- ³³⁰ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 1998, p. 156.
- ³³¹ L'auteur d'*Amstergow en 8 jours*, Genève, Les Humanoïdes Associés, 2003.
- ³³² Francis Lacassin, « Étude comparative des archétypes de la littérature populaire et de la bande dessinée », *Entretiens sur la paralittérature*, Noël Arnaud, Francis Lacassin, Jean Tortel (dir.), Paris, Plon, 1970, p. 223.
- ³³³ Antoine Roux, *La bande dessinée peut être éducative*, Paris, Éditions de l'École, 1970, p. 47.
- ³³⁴ Jean-Bruno Renard, *La bande dessinée*, Paris, Seghers, 1978, p. 167-168.
- ³³⁵ Voir Pierre Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée. L'univers et les techniques de quelques « comics » d'expression française*, Paris, Hachette, 1972, p. 52-57.
- ³³⁶ *Ibid.*, p. 65.
- ³³⁷ Burch, *op. cit.*, p. 14.
- ³³⁸ Durand, *op. cit.*, p. 231.
- ³³⁹ Didier Quella-Guyot, *La Bande dessinée*, Paris, Desclée de Brouwer, 1990, p. 47.
- ³⁴⁰ Bernard Duc, *La pratique du scénario. Cinéma, télévision, B.D.*, Paris, Editions Dujarric, 1992, p. 99.
- ³⁴¹ *Ibid.*
- ³⁴² Scott McCloud, *L'art invisible*, Paris, Vertige Graphic, 1999 (traduit de *Understanding comics. The invisible art*, Northampton, Kitchen Sink Press, 1993), p. 63.
- ³⁴³ Voir Pascal Lefèvre, « More than 100 comics-related words in 8 languages », [En ligne]. <http://www.student.kuleuven.ac.be/~m8107966/terminology.html> (Page consultée le 13 mai 2005)
- ³⁴⁴ *Idem.*
- ³⁴⁵ *Idem.*
- ³⁴⁶ *Ibid.*, p. 65.
- ³⁴⁷ Yves Lacroix, « Narration modale : l'ellipse », § 8, document inédit, non daté.

Chapitre V

- ³⁴⁸ Voir Valeria Cynthia Selinger, *Les secrets du scénario*, Nantes, Écrire aujourd'hui Livres, 1995, p. 130.
- ³⁴⁹ Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat et Françoise Parfait, *Petite fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 1989.
- ³⁵⁰ La cinquième couche, « Mini-précis de bande dessinée », *Site web de La Cinquième Couche*, [En ligne]. <http://www.5c.be/textes/sommaibd.htm> (Page consultée le 19 septembre 2004)
- ³⁵¹ Voir Duc, *op. cit.*
- ³⁵² Voir Verstraten, *op. cit.*, p. 199-207.
- ³⁵³ Renard, *op. cit.*, p. 168.
- ³⁵⁴ Voir Prince, « The disnarrated », *op. cit.*, p. 30.
- ³⁵⁵ *Ibid.*, p. 156.
- ³⁵⁶ *Idem.*
- ³⁵⁷ Fozza et al., *op. cit.*, p. 185-186.
- ³⁵⁸ Fresnault-Deruelle, *La chambre à bulles*, 10/18, Paris, union générale d'éditions, 1977, p. 100.
- ³⁵⁹ L'œuvre de J.-F. Tripp a été couronnée de plusieurs prix, dont le premier remonte à Angoulême en 1987.

- ³⁶⁰ Stéphane Gravel, « Questions sur la bande dessinée. Entrevue avec Jean-François Tripp », *Lectures de bandes dessinées, Urgences*, no 32, mai 1991, p. 113.
- ³⁶¹ Hugues Dayez, *La nouvelle bande dessinées*, Bruxelles, Niffle, 2002, p. 30.
- ³⁶² Duc, *op. cit.*
- ³⁶³ Claire Bretécher, *Le destin de Monique*, Paris, Editions Claire Bretécher, 1983.
- ³⁶⁴ Peeters, *Case, planche, récit*, Paris-Tournai, Casterman, 1991, p. 36.
- ³⁶⁵ Philippe Sohet et Yves Lacroix, *L'ambition narrative*, Montréal, XYZ éditeur, 1999, p. 194.
- ³⁶⁶ Andreas, *Capricorne. L'objet*. Bruxelles, Le Lombard, 1997.
- ³⁶⁷ Philippe Richelle et Jean-Yves Delitte, *Donnington 2 : Sur les rives du Lac Karoun*, Bruxelles, Lombard, 1990.
- ³⁶⁸ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 100.
- ³⁶⁹ Fresnault-Deruelle, *La chambre à bulles, op. cit.*, p. 169.
- ³⁷⁰ Voir Frederik L. Schodt, *Manga! Manga!* Tokyo, Kodansha International Ltd, 1983, p. 21; « Nipponic Turn - Manga Fever », posté sur le site web de *Iconic Turn Network* le 22 mars 2004. [En ligne]. <http://www.iconic-network.de/blogs?id=699> (Page consultée le 27 février 2007)
- ³⁷¹ François Bourgeon, *La fille sous la dunette*, Grenoble, Glénat, 1980.
- ³⁷² Chris Ware, *Jimmy Corrigan, the smartest kid on earth*. New York, Pantheon, 2000, non paginé.
- ³⁷³ Manuel Kolp, *Le langage cinématographique en bande dessinée*. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1992, p. 89.
- ³⁷⁴ Hergé, *Les bijoux de la Castafiore*, Paris-Tournai, Casterman, 1963.
- ³⁷⁵ Fozza et al, *op. cit.*, p. 119.
- ³⁷⁶ Andreas (encrage) et Foerster (scénario et dessins), *Styx*, Bruxelles, Lombard, 1995.
- ³⁷⁷ Thierry Van Hasselt, *Gloria Lopez*, Bruxelles, Fréon éditeur, 1999.
- ³⁷⁸ Martin, *op. cit.*, p. 97.
- ³⁷⁹ Martin, *op. cit.*, p. 97.
- ³⁸⁰ Voir Baudelaire, « Les paradis artificiels, inspiré des *Confessions d'un Anglais mangeur d'opium* (1822) de Thomas de Quincey. VIII Visions d'Oxford - Le Palimpseste ». [En ligne]. http://baudelaire.litteratura.com/paradis_artificiels.php?rub=oeuvre&srub=ess&id=210 (Page consultée le 21 mai 2006)
- ³⁸¹ Groupe μ, « L'effet de temporalité dans les images fixes », *Texte*, no 21/22, 1997, p. 48.
- ³⁸² *Ibid.*
- ³⁸³ Voir Jean-Luc Remacle, « L'ellipse et sa négation dans la bande dessinée », mémoire de licence, Louvain-La-Neuve, Université Catholique de Louvain, 1997, p. 28.
- ³⁸⁴ Moebius et Jodorowsky, *L'Incal noir*, Genève, Les Humanoïdes Associés, 1981.
- ³⁸⁵ Besnault, *op. cit.*, p. 38 du chap. 1.
- ³⁸⁶ Voir Roux, *op. cit.*, p. 47 ou Renard, *op. cit.*, p. 168.
- ³⁸⁷ Voir Duc, *op. cit.*, p. 98-99.
- ³⁸⁸ Voir Tardi et Pennac, *La débauche*, Paris, Futuropolis-Gallimard, 2000, 24:3 et 24:5-6; 25:5 et 25:7; 40:6 et 40:7.
- ³⁸⁹ Voir Chantal Montellier, *Faux sanglant*, Paris, Dargaud, 1992, 55: et 56:3.
- ³⁹⁰ Fontanier, *op. cit.*, p. 305.
- ³⁹¹ Hergé, *L'oreille cassée*, Paris-Tournai, Casterman, [première édition en noir et blanc 1937], 1984.
- ³⁹² Fozza et al., *op. cit.*, p. 186.
- ³⁹³ Saouter, « Rhétorique verbale et rhétorique visuelle : métaphore, synecdoque et métonymie », *RS.SI*, vol. 5, nos 1-2, 1995, p. 156.

- ³⁹⁴ Reiser, *Mon Papa*, Paris, Éditions du Square, 1971.
- ³⁹⁵ Antonio Altarriba, « Propositions pour une analyse spécifique du récit en bandes dessinées », *Bande dessinée, récit et modernité*, Thierry Groensteen (dir.), Paris, Futuropolis, 1988, p. 39.
- ³⁹⁶ *Idem*.
- ³⁹⁷ Voir Gubern, *loc. cit.*, p. b13.
- ³⁹⁸ Voir Burch, *op. cit.*, p. 13-17.
- ³⁹⁹ Nacache, *op. cit.*, p. 24.
- ⁴⁰⁰ Groensteen, *Système de la bande dessinée, op. cit.*, p. 74.
- ⁴⁰¹ Joann Sfar, *Le peuple est un Golem*, Paris, Delcourt, 2005.
- ⁴⁰² Albert Weinberg, *Le mur du silence*, Bruxelles, Éditions du Lombard, 1974.
- ⁴⁰³ Roux, *op. cit.*, p. 43.
- ⁴⁰⁴ Durand, *op. cit.*, p. 214.
- ⁴⁰⁵ Genette, *Métalepse, op. cit.*, p. 74-76.
- ⁴⁰⁶ *Ibid*, p. 87-88.
- ⁴⁰⁷ Récipiendaire du prix Meilleur Album à Angoulême en 2002 pour son premier tome de la série *Isaac le pirate*.
- ⁴⁰⁸ W. Vance et J. Van Hamme, *Le dossier Jason Fly*, Paris, Dargaud, 1990.
- ⁴⁰⁹ Frank Miller et David Mazzucchelli, *Batman Année I*, Paris, Delcourt, 2000 (version originale DC Comics 1988).
- ⁴¹⁰ Christophe Blain, *Les glaces*, Paris, Dargaud, 2002.
- ⁴¹¹ Wolinski, *Mon corps est à elle*, Paris, Dargaud éditeur, 1982.

Chapitre VI

- ⁴¹² Groensteen, *op. cit.*, p. 72.
- ⁴¹³ Durand, *op. cit.*, p. 212.
- ⁴¹⁴ Voir Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 89.
- ⁴¹⁵ *Idem*.
- ⁴¹⁶ Aidans, *L'étalon noir*, Bruxelles, Les Éditions du Lombard, 1980.
- ⁴¹⁷ Vink, *La montagne qui bouge*, Paris, Dargaud, 2000.
- ⁴¹⁸ Willy Vandersteen, *L'arche de Babylone*, Anvers-Bruxelles, Erasme, 1982.
- ⁴¹⁹ Genette, *Figure III, op. cit.*, p. 106.
- ⁴²⁰ Moynot, *À quoi tu penses ?* Paris-Tournai, Casterman, 2000.
- ⁴²¹ Georges Bess, *De larmes et de sang*, Marcinelle, Dupuis, 2005.
- ⁴²² W. Vance et J. Van Hamme, *Le jour du soleil noir*, Paris, Dargaud, 1984.
- ⁴²³ Durand, *op. cit.*, p. 212.
- ⁴²⁴ Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée. L'univers et les techniques, op. cit.*, p. 65.
- ⁴²⁵ Chabouté, *Pleine lune*, Issy-les-Moulineaux, Vents d'Ouest, 2000, 118 p.
- ⁴²⁶ Fresnault-Deruelle, *Encyclopedia Dictionary of Semiotic*, Thomas A. Sebeok (éd.), Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1986, p. 137.
- ⁴²⁷ Bernard Meyer, « Synecdoques visuelles », *Protée*, vol. 24, no 1, printemps 1996, p. 97-98.
- ⁴²⁸ Fresnault-Deruelle, *La chambre à bulles, op. cit.*, p. 171.
- ⁴²⁹ Saouter, *loc. cit.*
- ⁴³⁰ Pierre Edgar Jacobs, *S.O.S. Météores*, Bruxelles, Éditions du Lombard, 1959.
- ⁴³¹ Benoît Mouchard et François Rivière, *La damnation d'Edgar P. Jacobs*. Paris, Seuil/Archimbaud, 2003, p. 220-221.
- ⁴³² Fresnault-Deruelle, *op. cit.*, p. 171.

- ⁴³³ Tardi, *Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, Paris-Tournai, Casterman.
- ⁴³⁴ Jacobs, *La marque jaune*, Bruxelles, Éditions du Lombard, 1970.
- ⁴³⁵ Tardi et Pennac, *La débauche*, Paris, Futuropolis-Gallimard, 2000.
- ⁴³⁶ Quella-Guyot, *op. cit.*, p. 47.
- ⁴³⁷ Hugo Pratt, *Tango*, Paris-Tournai, Casterman, 1987, p. 35-36.
- ⁴³⁸ Groupe μ , « L'effet de temporalité dans les images fixes », *loc. cit.*, p. 43.
- ⁴³⁹ *Ibid.*, p. 44.
- ⁴⁴⁰ Mouchard et Rivière, *op. cit.*, p. 219.
- ⁴⁴¹ Dayez, *op. cit.*, p. 100.
- ⁴⁴² Voir Roux, *op. cit.*, p. 51.
- ⁴⁴³ Voir Michel Pétard, *Uniformes de l'armée française. De Fontenoy à Waterloo*, Paris, Histoire et Collections, 1995.
- ⁴⁴⁴ Chabouté, *Purgatoire 1*, Issy-les-Moulineaux, Vents d'Ouest, 2003.
- ⁴⁴⁵ Enki Bilal, *La femme piège*, Paris, Dargaud Éditeur, 1986.
- ⁴⁴⁶ Park Kun-woong, *Massacre au pont de No Gun Ri*, trad. du coréen [2006], Paris, Vertige Graphic et Coconino Press, 2007.
- ⁴⁴⁷ Pratt, *Corto Maltese en Sibérie*, Paris-Tournai, Casterman, 2001.
- ⁴⁴⁸ Goscinny et Uderzo, *Astérix chez les Belges*, Paris, Dargaud, 1979.
- ⁴⁴⁹ Jean-Christophe Menu, *Livret de phamille*, Paris, L'Association, 1995.
- ⁴⁵⁰ Hergé, *Le secret de la Licorne*, Paris-Tournai, Casterman, 1943.
- ⁴⁵¹ Pierre Masson, « Pour une théorie du récit hergéen », *Degrés*, no 59, automne 1989, p. f7.
- ⁴⁵² *Ibid.*, p. 45.
- ⁴⁵³ Bacry, *op. cit.*, p. 250.
- ⁴⁵⁴ Voir Luc Routeau, « Jacobs : narration, science-fiction », *Communication* no 24, 1976, p. 53.
- ⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 48.
- ⁴⁵⁶ Charles Hatfield, *Alternative Comics*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, p. 155-156.
- ⁴⁵⁷ Hergé, *On a marché sur la lune*, Paris-Tournai, Casterman, 1954.
- ⁴⁵⁸ Hergé, *Tintin au pays de l'or noir*, Paris-Tournai, Casterman, 1950.
- ⁴⁵⁹ *Ibid.*, 62:6.
- ⁴⁶⁰ Loisel, *Tempête*, Issy-les-Moulineaux, Éditions Vents d'Ouest, 1994.
- ⁴⁶¹ Loisel, *Mains rouges*, Issy-les-Moulineaux, Éditions Vents d'Ouest, 1996.
- ⁴⁶² Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, no 4, 1964, p. 44.
- ⁴⁶³ Voir vignette 3 de la planche 28 dans *Les Aveugles* (voir F'murrrrr, *Les aveugles*, Paris-Tournai, Casterman, 1992). Cet album fut publié initialement dans *A suivre* et édité chez Casterman en 1992. Épuisé, il était de nouveau publié chez Dargaud.
- ⁴⁶⁴ Dominique Goblet, *Récit de villes. Souvenir d'une journée parfaite*, Bruxelles, Fréon, 2000.
- ⁴⁶⁵ Christophe Blain, *Olga*, Paris, Dargaud, 2002.
- ⁴⁶⁶ Claude-Françoise Brunon, « L'entr'images », *Europe* no 720, avril 1989, p. 41.
- ⁴⁶⁷ Hergé, *Tintin au Tibet*, Paris-Tournai, Casterman, 1960.
- ⁴⁶⁸ Voir Saouter et Philippe Sohet, « L'espace du temps : temps du récit et temps de lecture dans la BD », *Degrés*, no 59, automne 1989, p. e1-e18.
- ⁴⁶⁹ Toutes les citations se trouvant dans ce paragraphe proviennent de l'article de Saouter et Sohet, *ibid.*, p. e12-13
- ⁴⁷⁰ Leif Tande, *Motus !* Montréal, Mécanique générale, 2002.
- ⁴⁷¹ Kinko Ito, « A History of Manga in the Context of Japanese Culture and Society », *The Journal of Popular Culture*, vol. 38, no 3, 2005, p. 457.
- ⁴⁷² Les informations de ce paragraphe sont tirées de l'article de Kinko Ito, *ibid.*

- ⁴⁷³ Katsuhiro Otomo, *Akira 1*, Milwaukee, Dark Horse Comics, 2000 (traduit de la version originale publiée pour la première fois au Japon dans *Young Magazine* en 1982).
- ⁴⁷⁴ Tezuka, *Bouddha* vol. 7, trad. Sylviane Guyader, Paris, Ed. Tonkam, 1998.
- ⁴⁷⁵ Douay et Leroux, *Don Quichotte dans la manche*, Issy-Les-Moulineaux, Vents d'Ouest, 2004.
- ⁴⁷⁶ Craig Thompson, *Blankets*, Marietta, Top Shelf Productions, [2003] 2004.
- ⁴⁷⁷ Franquin, *Lagaffe nous gâte*, Paris, Edition du Club France Loisirs, 1977.
- ⁴⁷⁸ Laurent Maffre, *L'homme qui s'évada*, Arles, Actes Sud BD, 2006, non paginé.
- ⁴⁷⁹ Dieter et Emmanuel Lepage, *Névé*, 5 tomes, Grenoble, Glénat, 1991-1997.
- ⁴⁸⁰ Chester Brown, *Louis Riel*, no 6, Montréal, Drawn and Quarterly Publications, 2001.
- ⁴⁸¹ Ware, *op. cit.*
- ⁴⁸² Alan Moore et Eddy Campbell, *From Hell*, Marietta, Top Shelf Productions, 1999.
- ⁴⁸³ Blain, *Isaac le pirate 2*, *op. cit.*
- ⁴⁸⁴ Blain, *Isaac le pirate 3*, *op. cit.*
- ⁴⁸⁵ Marie C. Bouchet, « Holding that wisp of iridescence », *Transatlantica* 2005, *Couleurs d'Amérique*, [Mis en ligne le 24 mars 2006]. <http://transatlantica.revues.org/document317.html> (Page consultée le 26 mars 2007)
- ⁴⁸⁶ Thompson, *op. cit.*
- ⁴⁸⁷ Bess et Jodorowsky, *Le lama blanc 1*, Genève, Les Humanoïdes Associés, 1988, non paginé.
- ⁴⁸⁸ McCloud, *op. cit.*, p. 70-72.
- ⁴⁸⁹ Quella-Guyot, *op. cit.*, p. 47.
- ⁴⁹⁰ Dumontheuil, *Qui a tué l'idiot ?* Paris-Tournai, Casterman, 1996.
- ⁴⁹¹ Peeters, *Case, planche, récit*, *op. cit.*, p. 87.
- ⁴⁹² Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée. L'univers et les techniques*, *op. cit.*, p. 121, note 1.
- ⁴⁹³ Vink, *L'ombre du ginkgo, Le voyage d'He Pao T. 2*, Paris, Dargaud, 2002.
- ⁴⁹⁴ Miguelanxo Prado, *Trait de craie*, Paris-Tournai, Casterman, 1993. Cet album s'est vu couronner de plusieurs prix : Prix des libraires BD 1993, Prix du meilleur album étranger au Festival d'Angoulême 1994 et Prix spécial du jury du Festival de Sierre 1994.
- ⁴⁹⁵ Hermann, *Missié Vandisandi*, Marcinelle, Dupuis, 1991.
- ⁴⁹⁶ Jean-Jacques Sempé, *The World According to Sempé*, London, The Harvill Press, 2001, non paginé.
- ⁴⁹⁷ Will Eisner, *A Contract with God and Other Tenement Stories*, New York, DC Comics, 1996.
- ⁴⁹⁸ Voir Robert Harvey, *The Art of the Comic Book*, Jackson, University Press of Mississippi, 1996, p. 166-170.
- ⁴⁹⁹ Sohet et Lacroix, *op. cit.*, p. 233.
- ⁵⁰⁰ Andreas, *Cyrrus*, Paris, Les Humanoïdes associés, 1984, réédition avec modifications, Paris, Delcourt, 1993.
- ⁵⁰¹ Sohet et Lacroix, *op. cit.*, p. 38.
- ⁵⁰² *Idem.*
- ⁵⁰³ Mœbius, *Arzach*, Genève, Les Humanoïdes associés, 1984.
- ⁵⁰⁴ Mœbius, *L'homme est-il bon ?* Genève, Les Humanoïdes Associés, 1984.
- ⁵⁰⁵ Bilal, *La foire aux immortels*, Genève, Les Humanoïdes associés, [1980] 2002.
- ⁵⁰⁶ Bilal, *La femme piège*, *op. cit.*
- ⁵⁰⁷ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 35.
- ⁵⁰⁸ Voir Prince, « The disnarrated », *op. cit.*, p. 30.
- ⁵⁰⁹ Jan Baetens, « Gloria Lopez : une réflexion sur le langage de la bande dessinée ». In *Image & Narrative*, no 3, août 2001. *Site de Online Magazine of the Visual Narrative*, [En ligne]. <http://www.imagandnarrative.be/illustrations/jbaetnes.htm> (Page consultée le 5 février 2004).
- ⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² Chabouté, *Purgatoire 2*, Issy-les-Moulineaux, Vents d'Ouest, 2004.

⁵¹³ L'éditeur, « Hermann, ou l'art de dire sans dire », in Hermann, *Missiè Vandisandi*, *op. cit.*, p.

3.

⁵¹⁴ Denis Deprez, *Les nébuleuses*, Bruxelles, Fréon, 1995.

⁵¹⁵ La cinquième couche, *op. cit.*

⁵¹⁶ Deprez, « Marécages », Frigobox 8, Bruxelles, Fréon, 1997, p. 84-93. La nouvelle est reproduite dans *Image [&] Narrative. Issue 2. Bande dessinée et fantastique*, septembre 2001. Site de *Online Magazine of the Visual Narrative*, [En ligne].

<http://www.imagandnarrative.be/illustrations/jbaetnes.htm> (Page consultée le 10 mai 2006)

⁵¹⁷ Denis Deprez, *Othello*, Paris-Tournai, Casterman, 2004, p. 11.

⁵¹⁸ Martin Vaughn-James, *La cage*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1986.

⁵¹⁹ Vaughn-James, « Le non-scénario de *La Cage* », *Autour du scénario*, Benoît Peeters (éd.), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1986, p. 235.

⁵²⁰ Ce roman visuel a suscité un vif intérêt chez plusieurs critiques, comme en témoignent Jean-Pierre Vidal qui signe la postface du roman, ainsi que la liste sélective suivante : Marc Avelot, « L'encre blanche », *Bande dessinée, récit et modernité*, Futuropolis, 1988; Richard Saint-Gelais, « Entre les cases », *Urgences*, no 32, mai 1991; Jeanne Vandepol, « "La Cage", un livre sans postérité ? », *Image [&] Narrative* no 3, août 2001; Thierry Groensteen, « *La construction de "La cage"* », Les Impressions nouvelles, 2002.

⁵²¹ Voir Marc Avelot, « L'encre blanche. Les ouvertures d'un album moderne », *Bande dessinée, récit et modernité*, Thierry Groensteen (dir.), Paris, Futuropolis, 1988, p. 157-173.

⁵²² Saint-Gelais, *loc. cit.*, p. 12.

⁵²³ Avelot, *ibid.*, p. 163.

⁵²⁴ Eco, *op. cit.*, p. 26.

⁵²⁵ Shusterman, *op. cit.*, p. 165.

⁵²⁶ André Juillard, *Le cahier bleu*, Paris-Tournai, Casterman, 1994.

⁵²⁷ Bonhomme, *Les figures clés du discours*, *op. cit.*, p. 10-11.

⁵²⁸ *Ibid.*

TROISIÈME PARTIE

⁵²⁹ Voir « Le signifiant imaginaire », *Communications 23, Psychanalyse et cinéma*, Paris, Seuil, 1975, et « Le signifiant imaginaire », *Psychanalyse et cinéma*, Paris, 10/18, 1977, cités par Jean-Paul Simon, « Remarques sur la temporalité cinématographique dans les films diégétiques », *Cinéma de la modernité, films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 61.

⁵³⁰ Jean-Marie Floch, *Une lecture de Tintin au Tibet*, Paris, PUF, 1997, p. 2.

⁵³¹ Jean Fisette, « Signe iconique, signe visuel », *Icône – Image*, Bernard Darras (dir.), Paris/Montréal, Éditions L'Harmattan, 1997, p. 32.

⁵³² CP 5.484. Il s'agit d'un article non publié, « *A Survey of Pragmaticism* », reproduit dans CP 5.473-5.489.

Chapitre VII

⁵³³ Robert Marty, « 76 définitions du signe relevées dans les écrits de C. S. Peirce », site de l'Université de Perpignan, [En ligne]. <http://www.univ-perp.fr/see/rch/lts/MARTY/76-fr.htm> (Page consultée le 30 juillet 2006)

⁵³⁴ Voir *Lowell Lecture IX*, 1866, in *EPI*, p. 473.

⁵³⁵ André De Tienne, « Quand l'apparence (se) fait signe : la genèse de la représentation chez Peirce », *RS.SI (Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry)*, vol. 20, nos 1-2-3, 2000, p. 128.

⁵³⁶ Cet article, publié en 1868 dans *Journal of Speculative Philosophy*, vol. 2, p. 140-157, devait constituer le cinquième essai de *Search for a Method*, livre prévu pour 1893 mais jamais publié.

⁵³⁷ Voir *CP 5-283*. Les trois citations de la phrase sont extraites de la traduction de Marty, *loc. cit.*

⁵³⁸ « Of Logic as a Study of Signs », MS 380. *Writings of Charles Sanders Peirce, a Chronological Edition. Vol. III (1872-1878)*, Christian Kloesel (éd. général), Bloomington, Indiana University Press, 1986, ch. 7, p. 82-83.

⁵³⁹ Traduction de Marty, *loc. cit.*

⁵⁴⁰ *CP 2.228 - Division des signes*. Traduction de Marty, *loc. cit.*

⁵⁴¹ « What is a Sign ? », MS 404. *EP2*, ch. 2, p. 4-10.

⁵⁴² Peirce, « *Sundry logical conceptions* », *Syllabus 1903, EP 2, op. cit.*, p. 272-273. La traduction est de Michel Balat, in « L'actualité du représentamen chez Peirce », *Travaux du centre de recherches sémiologiques*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, no 62, avril 1994, p. 175.

⁵⁴³ *Conférences Lowell, vol. 1, Troisième essai*, 1903, *CP 1-346*. La traduction est de Marty, *loc. cit.*

⁵⁴⁴ Dans une lettre à Lady Welby, datée du 12 octobre 1904. Voir *CP 8.333*.

⁵⁴⁵ Dans la troisième conférence de la série Lowell Lectures de 1903. Voir *CP 1.541*. La traduction est de Benoît Favreault et François Latraverse, *loc. cit.*

⁵⁴⁶ Voir Marty, « Analyse des 76 définitions du signe », *loc. cit.*

⁵⁴⁷ Martin Lefebvre, « "Ceci n'est pas une pipe(rie)" : bref propos sur la sémiotique et l'art de Magritte », *RS.SI (Recherches sémiotiques/Semiotic inquiry)*, vol. 23, nos 1-2-3, 2003, p. 186.

⁵⁴⁸ *Ibid*, p. 187.

⁵⁴⁹ Voir Peirce, « Notes sur la critique logique des articles essentiels de la foi religieuse », MS 854, écrit en 1911, cité et traduit par Marty dans « 76 définitions du signe relevées dans les écrits de C. S. Peirce », *loc. cit.*

⁵⁵⁰ *Ibid*.

⁵⁵¹ Daniel Bougnoux, *La communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication*, Paris, Éditions La Découverte, 1998, p. 170.

⁵⁵² Toutes les citations de cette phrase sont d'Umberto Eco, in « Peirce et la sémantique contemporaine », *Langages*, no 58, juin 1980, p. 91.

⁵⁵³ Lefebvre, *loc. cit.*

⁵⁵⁴ Lefebvre, *loc. cit.*, p. 186.

⁵⁵⁵ Enrico Carontini, *L'action du signe*, Louvain-la-Neuve, Cabay, 1984, p. 91.

⁵⁵⁶ *Lowell Lectures IX (1866)*. Voir *EPI*, p. 474.

⁵⁵⁷ *Ibid*, p. 478.

⁵⁵⁸ « Notes sur la critique logique des articles essentiels de la foi religieuse », MS 854 (1911), cité et traduit par Marty dans « 76 définitions du signe relevées dans les écrits de C. S. Peirce », *loc. cit.*

⁵⁵⁹ Carontini, *op. cit.*, p. 80.

⁵⁶⁰ *CP 8.315*. Voir « Prolegomena to an apology for pragmatism », 1906.

- ⁵⁶¹ Traduction de Marty, *loc. cit.*
- ⁵⁶² Deledalle, *Théorie et pratique du signe. Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*. Paris: Payot, 1979, p. 125.
- ⁵⁶³ Carontini, *op. cit.*, p. 31.
- ⁵⁶⁴ Voir Légaré, « Théorie générale de la création artistique. Pour une sémiotique peircéenne de la recherche artistique », Thèse de doctorat en sémiologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997.
- ⁵⁶⁵ Eco, « Peirce et la sémantique contemporaine », *loc. cit.*, p. 83.
- ⁵⁶⁶ Áron Kibédi Varga, *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga, 1989, p. 108.
- ⁵⁶⁷ Joseph Ransdell, « Critique of Short – Section 4 – Discussion », *Peirce Discussion Forum*, Jan 3, 2005.
- ⁵⁶⁸ Voir « Apologie pour le pragmatisme », 1906, CP 4-531. La traduction est de Marty, *loc. cit.*
- ⁵⁶⁹ Augusto Ponzio, « Dialogic Gradation in the Logic of Interpretation: Deduction, Induction, Abduction », *Semiotica*, vol. 153, nos 1-4, 2005, p. 161.
- ⁵⁷⁰ Marie Carani, « Dire Peirce. Dire la trichotomie. Dire le photographique », *Trois*, vol 3 no 3, printemps-été 1988, p. 18.
- ⁵⁷¹ Martine Joly, « Image et indice », *Semiotics around the world: Synthesis in Diversity*, vol. 2, Irmengard Rauch et Gerard F. Carr (éd.), Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1997, p. 709. Voir également CP 2.299.
- ⁵⁷² Légaré, « Pour une théorie du sens dans la peinture », *loc. cit.*, p. 72.
- ⁵⁷³ Peirce, « *Short Logic* », écrit vers 1893 (CP 2.438).
- ⁵⁷⁴ CP. 3.363, trad. Gérard Deledalle, *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978.
- ⁵⁷⁵ Lucia Santaella, « Why visual signs are predominantly indices rather than icons », communication, VIe Congrès mondial de l'AIVS.
- ⁵⁷⁶ Joly, « Image et indice », *op. cit.*, p. 709. Voir également CP 2.299.
- ⁵⁷⁷ Peeters, *Case, planche, récit, op. cit.*, p. 30.
- ⁵⁷⁸ Magnussen, *op. cit.*, p. 206.
- ⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 205.
- ⁵⁸⁰ Genette, « La rhétorique restreinte », *loc. cit.*, p. 169.
- ⁵⁸¹ Voir « What Is a Sign ? », c. 1894, in EP 2:9.
- ⁵⁸² « Icons and indices assert nothing. » CP 2.291; Voir « The short logic. What is a sign ? », EP2, p. 4-11.
- ⁵⁸³ Voir Joly, *op. cit.*
- ⁵⁸⁴ CP 2.438.
- ⁵⁸⁵ Barthes, « Rhétorique de l'image », *loc. cit.*, p. 43.
- ⁵⁸⁶ Peirce, « Harvard Lecture X », 1865, in MS 106, *Writings of Charles Sanders Peirce, a Chronological Edition*. Vol. I (1857-1866), Max H. Fisch (éd. général), Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. 280.
- ⁵⁸⁷ Bernard Morand, « Les sens de la signification. Pour une théorie a priori du signe », paru dans *Intellectica, Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive (ARC)* de l'Université (IUT) et ISMRA de Caen, Vol. 2, n°25, 1997, [En ligne]. <http://www.iutc3.unicaen.fr/~morand/sensign0.html> (Page consultée le 12 août 2006)
- ⁵⁸⁸ Favreault et Latraverse, *loc. cit.*, p. 38.
- ⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 39.
- ⁵⁹⁰ Werner Burzlaff, « La sémiotique phanéroscopique de Charles S. Peirce », *Langages*, no 58, juin 1980, p. 57. Pour éviter la lourdeur des appels de notes, toutes les références aux arts visuels dans cette section des dix classes de signe proviennent du même article de Burzlaff.

-
- ⁵⁹¹ Favreault et Latraverse, *ibid.*, p. 40.
⁵⁹² *Ibid.*, p. 38.
⁵⁹³ Peirce, « Nomenclature and Divisions of Tridadic Relations as Far as They are Determined », *EP2*, *op. cit.*, chap. 21, p. 294.
⁵⁹⁴ Favreault et Latraverse, *loc. cit.*, p. 39.
⁵⁹⁵ Burzlaff, *loc. cit.*
⁵⁹⁶ Peirce, « *A Syllabus of Certain Topics of Logic* », 1903, *EP 2*:291.
⁵⁹⁷ Kibédi Varga, « La rhétorique et l'image », *Texte*, no 8/9, 1989, p.136.
⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 40.
⁵⁹⁹ Favreault et Latraverse, *loc. cit.*, p. 41.
⁶⁰⁰ Peirce, « *A Syllabus of Certain Topics of Logic* », *EP2*, p 292.
⁶⁰¹ Peirce, « *Logical Tracts, No. 2* », c. 1903, *CP 4.438* et « *A Syllabus of Certain Topics of Logic* », *EP 2.299*.
⁶⁰² Peirce, « *A Syllabus of Certain Topics of Logic* », *loc.cit.*
⁶⁰³ Peirce, « *A Neglected Argument for the Reality of God* », 1908, *CP 6.456*.
⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 43.
⁶⁰⁵ *Idem.*
⁶⁰⁶ Kibédi Varga, *loc. cit.*, p. 144.

Chapitre VIII

- ⁶⁰⁷ Au colloque de Cerisy en 1987. Voir Altarriba, *op. cit.*, p. 39.
⁶⁰⁸ Voir article « inférence », *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*
⁶⁰⁹ Voir Peirce, « Some Consequences of Four Incapacities », *Journal of Speculative Philosophy*, vol. 2, 1868, p. 140-157, article reproduit dans *CP 5.269*. La traduction française est de Fouchier-Axelsen et Foz, dans « De quelques conséquences de quatre incapacités », *Textes fondamentaux de sémiotique*, *op. cit.*, p. 71.
⁶¹⁰ Tony Jappy, « Signe iconique et tropologie visuelle », *Protée* vol. 24 no 1, printemps 1996, p. 56.
⁶¹¹ Frederik Stjernfelt, « Who is Michael Wo-Ling Phah-Hotep Jerolomon ? », *Recherches sémiotique-Semiotic Inquiry RS.SI*, vol. 24, nos 1-2-3, 2004, p. 79.
⁶¹² Jappy, *loc. cit.*
⁶¹³ Peirce *CP. 2.623*.
⁶¹⁴ Peirce *CP. 2.623*.
⁶¹⁵ Peirce *CP. 2.623*.
⁶¹⁶ Peirce *CP 5.171*.
⁶¹⁷ Peirce, « *Sundry Logical Conceptions* », 1903 *Syllabus* in *EP 2*, p. 288.
⁶¹⁸ Peirce *CP 8.209* (v. 1905).
⁶¹⁹ Sylvie Catellin, « L'abduction : une pratique de la découverte scientifique et littéraire », *Hermès. Critique de la raison numérique*, no 39, 2004, p. 184.
⁶²⁰ Voir *CP 1.337*.
⁶²¹ Voir Phyllis Chiasson, « *Abduction as an aspect of retroduction* », in *Digital Encyclopedia of Charles S. Peirce*, João Queiros (éd.), São Paulo (PUC), janvier 2001, [En ligne]. <http://www.digitalpeirce.fee.unicamp.br/p-abachi.htm> (Page consultée le 20 juillet 2006)
⁶²² William Elford Rogers, *Interpreting Interpretation. Textual Hermeneutics as an Ascetic Discipline*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1994, p. 39.

- ⁶²³ James Gasser, « Informations visuelles et évidence déductive », *Logique, discours et pensée. Mélanges offertes à Jean-Blaise Grize*, textes réunis par Denis Miéville et Alain Berrendonner, Berne, Peter Lang, 1999, p. 61.
- ⁶²⁴ CP 2.643.
- ⁶²⁵ CP 2.582.
- ⁶²⁶ Patricia Ann Turrisi, « Commentary », *Pragmatism as a principle and method of right thinking. The 1903 Harvard Lectures on Pragmatism*, Albany, State University of New York Press, 1997, p. 97-98.
- ⁶²⁷ Voir Rogers, *op. cit.*, p. 42.
- ⁶²⁸ Peirce, CP 2.755, 7.208.
- ⁶²⁹ Peirce, « Nomenclature and Divisions of Tridadic Relations as Far as They are Determined », *op. cit.*, p. 298.
- ⁶³⁰ Peirce, CP 2.269.
- ⁶³¹ Stjernfelt, *loc. cit.*, p. 92.
- ⁶³² Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, *op. cit.*, p. 41.
- ⁶³³ M. Meyer, *op. cit.*, p. 58.
- ⁶³⁴ *Ibid.*, p. 13.
- ⁶³⁵ L'éditeur, « Hermann, ou l'art de dire sans dire », *op. cit.*, p. 3.
- ⁶³⁶ Richard, *op. cit.*, p. 160.
- ⁶³⁷ Voir Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad., Bruxelles, Pierre Mardaga, 1976.
p. 295.
- ⁶³⁸ Peirce, « *Harvard lectures on Pragmatism* », septième conférence : « Pragmatism as the Logic of Abduction », 1903, EP2, p. 226-241.
- ⁶³⁹ *Ibid.*, p. 65.
- ⁶⁴⁰ Chabouté, *Purgatoire II*, *op. cit.*, 11:2-3.
- ⁶⁴¹ Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 9.
- ⁶⁴² Saouter, *Le langage visuel*, *op. cit.*, p. 93.
- ⁶⁴³ Voir sect. 6.4, note en bas de page.
- ⁶⁴⁴ Pierre-Yves Bourdil, *Hergé*, Bruxelles, Éditions Labor, [1985] 1990, p. 38.
- ⁶⁴⁵ Hergé, *Le trésor de Rackham Le Rouge*, Paris-Tournai, Casterman, 1944, 20:11.
- ⁶⁴⁶ Bal, *op. cit.*, p. 71.
- ⁶⁴⁷ Jean-Claude Servais, 2003. *Le tempérament de Marilou 1*, Marcinelle, Dupuis.
- ⁶⁴⁸ Seth, *It's a good life, if you don't weaken*, Montréal, Drawn & Quarterly Publications, 2007.
- ⁶⁴⁹ Lacassin, *op. cit.*
- ⁶⁵⁰ Voir Bal, « *Basic Instincts and Their Discontents* », *Word & Image Interaction* 3, Martin Heusser, Michèle Hannoosh, Leo Hoek, Charlotte Schoëll-Glass et David Scott (éd.), Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi, 1999, p. 21.
- ⁶⁵¹ Frederik Stjernfelt, *loc. cit.*, p. 96, note 10.
- ⁶⁵² Jean-Claude Servais, *La lettre froissée 1*, Marcinelle, Dupuis, 1999.
- ⁶⁵³ Brian K. Vaughan et Niko Henrichon, *Pride of Baghdad*, New York, Vertigo DC Comics, 2006, non paginé.
- ⁶⁵⁴ *Idem.*
- ⁶⁵⁵ Barthes, « L'ancienne rhétorique », *loc. cit.*, p. 219.
- ⁶⁵⁶ Nacache, *op. cit.*, p. 48-49.
- ⁶⁵⁷ *Ibid.*

CONCLUSION

⁶⁵⁸ Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, vlb éditeur, 1993.

⁶⁵⁹ Barthes, « L'ancienne rhétorique », *Communications* no 16, 1970, p. 219.

⁶⁶⁰ Raphaël Baroni, « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative », *Conférence au CRAL. La narratologie aujourd'hui*, [En ligne].

<http://www.vox-poetica.org/t/lna/baroni/lna.html>.

⁶⁶¹ *Ibid.*

⁶⁶² Voir « A Syllabus of Certain Topics in Logic », *EP2*, p. 258-330.

⁶⁶³ Voir Lucia Santaella, « The Contributions of Peirce's philosophical disciplines to literary studies », *Semiotica*, vol. 165, nos 1-4 (2007), p. 66.