

UN THÉÂTRE DE PAPIER :

Jacobs dialoguiste du *Secret de l'Espadon*¹

Prépubliée dès 1946 dans le premier numéro du journal *Tintin* belge, et terminée en 1949, la première aventure de Francis Blake et Philip Mortimer relève d'un certain classicisme, au sens défini par l'esthétique de la ligne claire. Cela ne l'empêche pas d'évoquer la tragicomédie baroque, comme l'évoque, selon André Malraux, le cinéma des années 1940 : « Ce qu'appellent les gestes de noyés du monde baroque n'est pas une modification de l'image, c'est une succession d'images ; il n'est pas étonnant que cet art tout de gestes et de sentiments, obsédé de théâtre, finisse dans le cinéma...² » Edgar P. Jacobs disait chercher à concilier « deux modes d'expression : l'expressionnisme et le réalisme (ou naturalisme) », grâce à un principe de tempérance, personnifié par les gentlemen Blake et Mortimer, que l'auteur opposait à la démesure baroque : « mon souci de la vraisemblance joint à mon allergie pour les extravagances du “ Space

Opera », freinaient en moi toute extrapolation un temps [sic] soit peu excessive³ ». Dans son autobiographie, il raconte ses nombreuses expériences de la scène (théâtrale, lyrique et radiophonique) jusqu'au milieu des années 1930.

On sait qu'il débuta comme baryton, en se produisant notamment à la Monnaie de Bruxelles et à l'Opéra de Lille, mais que la guerre ruina ses espoirs de carrière lyrique. Il fut fasciné dès l'enfance : « le théâtre me séduisit très tôt », confie-t-il, « ce qui prédominait et subjuguait mon imagination était avant tout l'effet “spectaculaire”, “théâtral” des choses⁴ ». Cet imaginaire déteint sur le discours critique : « Le livre construit par Jacobs est cet opéra d'un nouveau genre où les acteurs bénéficient, pour mieux déployer leurs gestes emphatiques, d'un décor de cavernes, de monuments et de machines⁵. » L'analyse des dialogues d'Edgar P. Jacobs peut-elle justifier

ce recours au lexique dramaturgique ?

Le Secret de l'Espadon a connu des éditions en un (2002), deux (1950 et 1953) ou trois albums (1984-1986). Pour celles-ci, Edgar P. Jacobs a retravaillé les planches prépubliées dans le journal *Tintin*, en modifiant substantiellement leur texte. Celui-ci avait été typographié en lettres capitales non accentuées, pour la version du journal et pour la première édition des

1. Cet article est extrait du livre *La Bande dialoguée. Une histoire des dialogues de bande dessinée (1830-1960)*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais (Iconotextes), 2019, p. 250-266. Avec l'aimable autorisation des Presses universitaires François-Rabelais.

2. André Malraux, « Esquisse d'une psychologie du cinéma » [1946], dans *Œuvres complètes*, vol. IV : *Écrits sur l'art I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2004, p. 7.

3. Edgar P. Jacobs, *Un Opéra de papier. Les Mémoires de Blake et Mortimer*, Paris, Gallimard, 1981, p. 34, 110.

4. *Ibid.*, p. 10-11 et 23.

5. Didier Barrière, « L'écriture et le livre dans l'univers dessiné d'Edgar Pierre Jacobs », *Communication et langages*, n° 83, 1990, p. 37.



Énonciateur	Découpage (1947)	Prépublication (1947)	Album (1950)
Blake (v. 2)	Pardon... cet individu voulait connaître le secret du code. ... etc. les documents, afin de vous frustrer. etc... <i>Développer</i>	– PARDON, CET INDIVIDU, QUI S'EST APPROPRIÉ A VOTRE INSU NOS DOCUMENTS, TENTAIT TOUT BONNEMENT DE NOUS ARRACHER LE SECRET DE NOTRE CODE !	PARDON, CET INDIVIDU, QUI S'EST APPROPRIÉ A VOTRE INSU NOS DOCUMENTS, TENTAIT SIMPLEMENT DE NOUS ARRACHER LE SECRET DE NOTRE CODE, VOUS FRUSTRANT AINSI DES AVANTAGES ET DES HONNEURS QUE VOUS ESCOMPTIEZ DE NOTRE CAPTURE.
Narrateur (v. 7)	frappé en plein cœur, Hussein s'écroule sur Ismaïl. pour qu'il n'y ait pas de témoins il veut tuer les autres et tire, rate. et Jacques l'assomme ! attention, Ismaïl tire sur Mortimer	... HUSSEIN, EN S'ÉCROULANT, IMMOBILISE ISMAIL, QUI, VOYANT LE DANGER DE SA POSITION, TOURNE SON ARME CONTRE LES PRISONNIERS. MAIS MORTIMER L'ASSOMME D'UN COUP D'ESCABEAU.	... HUSSEIN, EN S'ÉCROULANT, IMMOBILISE ISMAIL QUI, VOYANT LE DANGER, TOURNE SON ARME CONTRE LES PRISONNIERS. MAIS MORTIMER L'ASSOMME D'UN COUP D'ESCABEAU ! ...
Mortimer (v. 9)	... Oh, j'en fais mon affaire j'ai la torche électrique d'Hussein. laissez-moi faire. <i>attention il faut parler d'une lampe électrique qu'Hussein avait sur lui</i>	– J'EN FAIS MON AFFAIRE, GRACE A LA TORCHE ELECTRIQUE D'HUSSEIN... QUEL HOMME PREVOYANT !...	J'EN FAIS MON AFFAIRE, GRACE A LA TORCHE D'HUSSEIN... ATENDEZ, JE PASSE LE PREMIER...

Fig. 1 – Trois versions des textes dans trois cases du *Secret de l'Espadon* (v. 28.2, 7, 9). Sources : Edgar P. Jacobs, « Tintin 11 », *Beaux Arts magazine*, hors série : *Blake et Mortimer face aux grands mystères de l'humanité*, 2015, p. 28 ; « Le Secret de l'Espadon », *Tintin* (belge), n° 11, 13 mars 1947, p. 16 ; *Le Secret de l'Espadon*, Bruxelles, Le Lombard, 1950, p. 26.

années 1950, puis réalisé manuellement par un lettré, pour la version définitive des années 1980. Dans cette dernière, les récitatifs se distinguent par leurs capitales manuscrites, tandis que le lettrage des bulles, proche de celui des *Aventures de Tintin*, simule la typographie en bas de casse⁶. En dehors du lettrage, les textes des éditions successives sont similaires, ils résultent d'une réécriture de la

première version prépubliée dans les années 1940. Ils abandonnent notamment le tiret qui introduisait chaque texte de bulle, comme dans les éditions de pièces de théâtre, lors de la prépublication dans le journal *Tintin*. Pour illustrer le travail de réécriture des textes narratifs et dialogués, je confronte leurs états successifs dans trois cases d'un extrait que j'analyserai plus loin (**fig. 1 et 4**).

Dans ses mémoires⁷, Jacobs explique qu'il commençait par un synopsis, qui lui imposait une recherche documentaire, laquelle débouchait sur une description non dialoguée des scènes. ➔

6. Philippe Marion, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993, p. 67.

7. E. P. Jacobs, *Un Opéra de papier*, op. cit., p. 91-92.





Fig. 3 – Edgar P. Jacobs, *Le Secret de l'Espadon*, t. 1 : *La Poursuite fantastique*, Bruxelles, Blake & Mortimer, 1984, p. 27. © Éditions Blake & Mortimer/Studio Jacobs (Dargaud-Lombard s.a.), 2020.



Fig. 4 – Edgar P. Jacobs, *Le Secret de l'Espadon*, t. 1 : *La Poursuite fantastique*, Bruxelles, Blake & Mortimer, 1984, p. 28. © Éditions Blake & Mortimer/Studio Jacobs (Dargaud-Lombard s.a.), 2020.



Venaient alors deux étapes de découpage graphique, portant des ébauches de dialogues et des indications pour leur réécriture. Ceux-ci se finalisaient au cours de la rédaction d'une continuité dialoguée, à destination du typographe/lettreur. Le découpage graphique de la planche qui m'intéresse esquisse sommairement la composition des neuf cases, portant des bribes de texte manuscrites (**fig. 1**). Quelques commentaires rédigés de la même main prévoient leur étoffement : « etc. », « développer » et « attention il faut parler d'une lampe électrique qu'Hussein avait sur lui ». Dans la deuxième vignette, le développement requis par Jacobs, entraînant un allongement et une littérarisation de la réplique, se réalise en deux temps, qui correspondent à deux révélations de Blake à Hussein : la subtilisation des documents et le mobile d'Ismaïl. Quant à la remarque de la neuvième case, elle signale une invraisemblance, prouvant que les planches ont été réalisées au fur et à mesure de leur parution dans le journal⁸. Les héros, qui ont besoin d'une lampe torche pour leur évasion de nuit, en trouvent une, providentielle, sur la dépouille d'Hussein, alors que l'officier iranien ne l'avait pas employée lors de ses déambulations nocturnes dans le fort, à la planche précédente (**fig. 3**). Dans la version prépubliée dans *Tintin*, Mortimer constate « Quel homme prévoyant ! », dans un aparté ironisant sur la ficelle du récit d'aventure.

Par rapport au découpage graphique, c'est le récitatif de la septième vignette qui a subi la plus complète refonte. Notons, au passage, le curieux prénom « Jacques » donné à Philip

Mortimer. Edgar P. Jacobs faisait probablement référence à Jacques Van Melkebeke, le rédacteur en chef du journal, dont la physionomie avait inspiré celle du personnage. Dans ses mémoires, l'auteur se souvient d'avoir discuté avec lui du synopsis du *Secret de l'Espadon*, mais il n'évoque pas sa participation aux étapes ultérieures du scénario⁹. Ce scénariste de l'ombre, au journal *Tintin*, connaissait bien la dramaturgie, pour avoir fréquenté le monde du théâtre pendant la guerre, en tant que critique pour *Le Soir* et en tant que coauteur (avec Hergé) d'adaptations dramatiques des *Aventures de Tintin*. Par son intermédiaire, Jacobs se souvint d'ailleurs d'avoir fait la connaissance d'Hergé à Bruxelles, « devant l'entrée du Théâtre des Galeries, lors de la création d'une pièce tirée de l'ensemble de son œuvre intitulée *Tintin aux Indes*¹⁰ ».

Je choisis de lire *Le Secret de l'Espadon* dans l'édition courante en trois tomes, ce qui implique de considérer chacun des albums comme une unité cohérente du récit. Les statistiques de découpage produites par Renaud Chavanne indiquent que le premier volume de la trilogie se distingue formellement des deux suivant¹¹, ce qui tend à démontrer aussi bien sa cohérence que sa nature expérimentale. Je restreins ma micro-lecture à trois pages, numérotées de 26 à 28, qui comportent en tout neuf bandes, sur les cent quarante-six¹² de ce premier tome du *Secret de l'Espadon* (1984). Au début du récit, l'Empire jaune a déclenché une offensive mondiale, avec le concours d'un Occidental, le colonel Olrik. Après avoir contraint Blake et Mortimer à abandonner leur base secrète en

Grande-Bretagne, le colonel a abattu leur avion au dessus d'un désert en Iran. Les héros s'en tirent sains et saufs, avec leur copilote Jim, mais ils sont capturés par l'armée iranienne. C'est ici que mon extrait prend place. Ces trois pages font partie d'une section narrative incluant la page précédente (p. 25), qui semble trouver sa cohérence dans la transaction d'un objet, à savoir la perte puis le recouvrement par les héros d'un document secret¹³. Toutefois, cette transaction n'est pas nulle, puisqu'une partie du document reste égarée dans le désert (v. 26.3), ce qui porte à conséquences sur l'ensemble du récit¹⁴.

Voici ma segmentation (**fig. 5**) de cette section narrative de quatre planches (p. 25-28), dont je n'analyserai que les trois dernières (**fig. 2-4**) : mon extrait de trois planches (p. 26-28) est manifestement saturé de texte, à

8. Claude Lefrancq, « Interview d'Edgar P. Jacobs », dans Edgar P. Jacobs et Herbert George Wells, *La Guerre des mondes*, Bruxelles, Dargaud – Blake & Mortimer, 1986, p. 107.

9. E. P. Jacobs, *Un Opéra de papier*, op. cit., p. 110.

10. Edgar P. Jacobs et al., « Un questionnaire sur Hergé », *Les Amis de Hergé*, n° 2, 1985, p. 18.

11. Renaud Chavanne, *Edgar P. Jacobs et le secret de l'explosion*, Montrouge, PLG (Mémoire vive), 2005, p. 283.

12. Ce total établi par Renaud Chavanne ne prend pas en compte les agrandissements de vignettes en pleine page (p. 7, 22, 30, 44 et 54).

13. La transaction d'un tel document constitue un ressort dramatique typique des récits jacobsiens (D. Barrière, « L'écriture et le livre dans l'univers dessiné d'Edgar Pierre Jacobs », op. cit., p. 30 ; Jean-Louis Tilleuil, « Tours et détours d'une légitimation exemplaire », Louvain, n° 107, 2000, p. 25-26 ; R. Chavanne, *Edgar P. Jacobs et le secret de l'explosion*, op. cit., p. 212-216).

14. Le colonel Olrik retrouve ce document (v. 36.1-3), qui lui permet de localiser un avion de secours « Golden Rocket » de Blake et Mortimer. Cet atterrissement porte à conséquences, puisqu'il reporte l'arrivée des héros auprès de l'Espadon au dernier tome de la trilogie.

Segment 1, vignettes 25.2-26.3	Ouverture d'une nouvelle action (capture de Blake et Mortimer)	
	S1a, v. 25.2-4	Approche d'un camion militaire iranien à la rencontre de Blake, Mortimer et Jim.
	S1b, v. 25.5-7	Dissimulation d'un document par les héros.
	S1c, v. 25.8-9	Arrestation des héros par le commandant Hussein.
	S1d, v. 26.1-3	Le lieutenant Ismaïl s'empare du document sans en informer son supérieur Hussein.
Segment 2, vignettes 26.4-5	Déplacement vers le poste fortifié	
Segment 3, vignettes 26.6-12	Transmission des ordres du commissaire de district	
	S3a, v. 26.6-10	Compte rendu téléphonique d'Hussein au commissaire de district.
	S3b, v. 26.11-12	Hussein charge Ismaïl de mettre les trois prisonniers au secret.
Segment 4, vignettes 27.1-28.7	Trahison d'Ismaïl surprise par Hussein	
	S4a, v. 27.1-5	Hussein suit Ismaïl à son insu.
	S4b, v. 27.6	Ismaïl fait ouvrir le cachot.
	S4c, v. 27.7-9	Interrogatoire de Blake par Ismaïl.
	S4d, v. 27.10-28.1	Coup de théâtre d'Hussein.
	S4e, v. 28.2-7	Révélation de Blake, suivie d'un combat, soldé par la mort d'Hussein, d'Ismaïl et de Jim
Segment 5, vignettes 28.8-etc.	Ouverture d'une nouvelle action (évasion de Blake et Mortimer)	
	S5a, v. 28.8-9	Blake récupère le document secret, etc.

Fig. 5 – Segmentation narrative des planches 25 à 28 du premier tome du *Secret de l'Espadon* (1984).



raison de vingt-deux mots en moyenne par vignette ; seule la case 27.5 en est dépourvue. Chacune des vignettes ne contient qu'une ou deux unités textuelles (interventions dialogales ou récitatives narratives), mais les plus longues interventions amalgament plusieurs tours de parole, signalés par des points de suspension. La longueur des bulles varie de un à soixante et un mots, pour une moyenne de vingt, tandis que la longueur des récitatifs ne varie que de dix-sept à vingt-deux mots. Ces données confirment la réputation de verbosité du style jacobsonien, mais elles n'indiquent pas une domination quantitative des récitatifs sur les dialogues. Il n'est pas exclu que le narrateur verbal remplisse une fonction plus subtile qu'il y paraît, à l'intérieur d'un dispositif dont « la redondance n'est qu'apparente », en particulier une fonction de dramatisation¹⁵.

Toutefois, ces fameux récitatifs jacobsoniens devaient déjà sembler surannés aux premiers lecteurs du journal *Tintin*, tandis que le cinéma contemporain réinventait l'usage de la *voix-over*¹⁶ et que le roman se passait peu à peu du narrateur hétérodiégétique omniscient. Selon le témoignage de Claude-Edmonde Magny, écrit au début de 1947, « [d]e plus en plus, le narrateur anonyme est éliminé du roman moderne ; il y apparaîtrait maintenant aussi saugrenu que le serait la présence permanente d'un *speaker* commentant les événements dans un film d'amour ou d'aventures¹⁷. »

Parmi les modes d'échanges de mon extrait, la proportion de « non-dialogue » paraît remarquable (fig. 6),

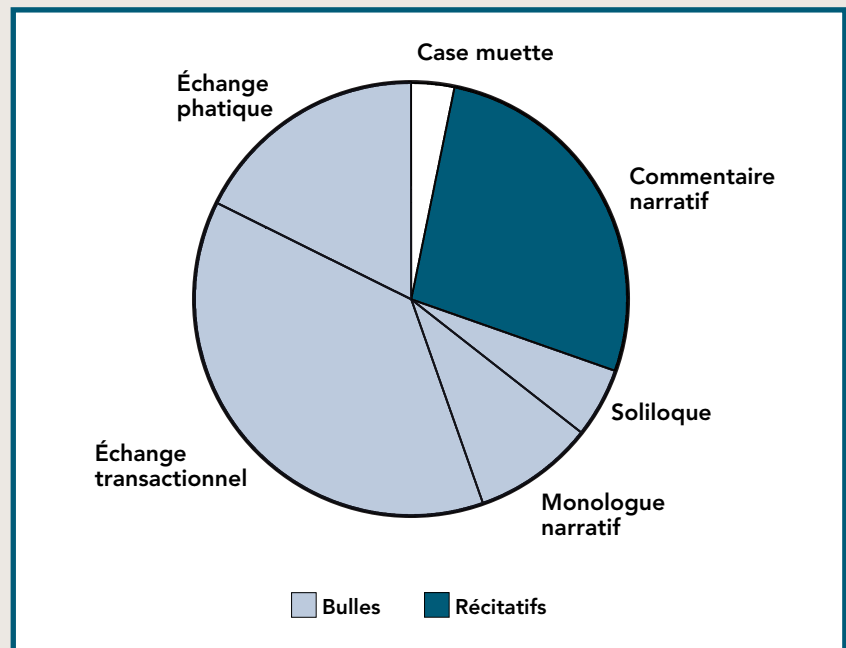


Fig. 6 – Proportions des fonctions des trente-neuf unités textuelles (bulles et récitatifs) des pages 26 à 28 du premier tome du *Secret de l'Espadon* (1984).

qu'il s'agisse de soliloque, discours autoréflexif sans destinataire, ou de monologue, discours adressé aux assistants qui légitiment sa profération. Dans les dialogues proprement dits, l'importance des échanges phatiques (représentés généralement par les salutations d'ouverture et de clôture), alors qu'ils sont souvent omis dans les dialogues fictionnels¹⁸, s'explique par le contexte militaire, fortement ritualisé. Parmi les échanges transactionnels (corps de l'interaction centré sur un sujet de discussion), on peut s'étonner de ne pas trouver de véritable polylogue, particulièrement dans la scène du cachot impliquant cinq personnages (p. 28) ; en fait, comme au théâtre, « les échanges se résolvent en duos¹⁹ ». Ces duos successifs se limitent à deux modes d'échanges : le dialogue conflictuel, entre deux camps convoitant le même

objet, et le faux dialogue, ou monologue narratif, par lequel un personnage livre un récit à un allocutaire qui lui donne la réplique.

15. Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, L'An 2 (Essais), 2003, p. 116 ; Pierre Fresnault-Deruelle, « La Marque jaune : lecture d'une planche d'Edgar-Pierre Jacobs. Entre Fantômas et Nosferatu », *Communication et langages*, n° 135, 2003, p. 4. Qu'il soit bien clair que ces récitatifs ne constituent pas des didascalies. La fonction de régie exercée par les didascalies des textes de théâtre est conjointement assumée, dans la bande dessinée, par les récitatifs (à travers une voix narrative qui assume cette fonction didascalique parmi d'autres), par les dialogues (qui participent eux aussi à la figuration de l'espace et du temps) et par la réalisation de la scène en image (actions, personnages, décors).

16. Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes (Médias & histoire), 2007, p. 323.

17. Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, Paris, Seuil (Pierres vives), 1948, p. 103.

18. Jean-Michel Adam, *Les Textes : types et prototypes* [1997], Paris, Armand Colin (Cursus), 2008, p. 150-151.

19. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, t. III : *Le Dialogue de théâtre*, Paris, Belin (Lettres Sup), 1996, p. 36-37.

Dans le monologue narratif, un personnage informe le lecteur en se donnant l'air de converser avec un allocataire diégétique. Ces longues tirades chargées d'informations trahissent leur conventionalité, par rapport à la conversation ordinaire. En soi, tout texte fictionnel est « écrit, prémédité, travaillé, donc infiniment plus cohérent que le dialogue spontané²⁰ », mais le contenu textuel du *Secret de l'Espadon* se révèle « écrit » à l'excès. Si Jacobs use bien d'un style oralisé conventionnel, il met en scène des gentlemen qui se vouvoient, en leur prêtant un langage, sinon théâtral, pour le moins littérisé. Selon Pierre Fresnault-Deruelle, « [c]ette correction des propos [...] se trouve également déterminée par le fait que les personnages sont très souvent amenés à s'expliquer ou à se raconter (toujours le message au lecteur) : souvent narrative la parole des protagonistes doit beaucoup au modèle linguistique de l'exposé et/ou de la présentation²¹. »

Au-delà des textes, la représentation du dialogue suit le principe cinématographique du montage invisible²², adoptant le point de vue d'un témoin-voyeur suivant l'action de près. Sur le plan de la mise en scène, les personnages ne jouent pas pour une salle, de théâtre ou de cinéma, au contraire ils l'ignorent – exception faite d'un aparté d'Ismail (v. 26.11). Sur le plan de la mise en case, la composition de l'image suit les personnages, cadrés à hauteur d'homme, en adoptant rarement leur point de vue, sauf pour la scène d'espionnage par-dessus l'épaule d'Hussein (v. 27.2-3) et pour son échange verbal avec Ismaïl en champ-contrechamp (v. 27.10-28.1). Sur le plan du dé-

coupage (mise en planche), même si le champ-contrechamp n'est absolument pas privilégié, on peut parler d'un montage alterné du dialogue, puisqu'une vignette correspond *grosso modo* à une intervention verbale, contenant parfois une réponse laconique, d'acquiescement (v. 26.4, 26.12, 27.6) ou d'opposition (27.8, 28.1). Une exception apparaît significative, puisqu'elle concerne les héros, qui sont les seuls à produire tout un échange transactionnel au sein d'une vignette (28.8 et 28.9). En outre, l'alternance de tours de parole équilibrés indique l'égalité de Blake et Mortimer, contrastant avec le déséquilibre des échanges d'Ismail avec Hussein ou Blake. Les vignettes montrant les interlocuteurs en présence (*two-shot*) sont plus rares que celles qui cadrent un seul locuteur en plan rapproché. En évitant les plans moyens et les portraits de groupe (qui sont fréquents dans *Le Temple du soleil* publié au même moment dans le journal *Tintin*), la représentation du dialogue dans cette première aventure de Blake et Mortimer échappe à un certain statisme théâtral, sans toutefois atteindre le dynamisme des épisodes de *Jean Valhardi*, détective (1941-1946) dessinés par Jijé dans *Spirou*.

De la segmentation du récit, puis de la représentation du dialogue, je passe maintenant à l'analyse pragmatique d'un segment narratif – S3 (v. 26.6-12) – qui permet de dresser un portrait illocutoire des officiers iraniens, Hussein et Ismaïl. Du point de vue informationnel, il s'agit du compte rendu qu'Hussein fait par téléphone à un supérieur (S3a), dans un dialogue constitué de quatre interventions, lui-même encadré par un dia-

logue injonctif entre Hussein et son subordonné Ismaïl (v. 26.6 et S3b : v. 26.11-12). L'ouverture de la conversation téléphonique n'est pas rapportée, le dialogue commençant *in medias res* avec un locuteur jusqu'à inconnu, le « commissaire de district » ; la clôture est actualisée par une rupture de contact unilatérale et laconique : « C'est tout.. » (v. 26.10). Entre ces deux séquences phatiques rudimentaires, je compte quatre séquences transactionnelles correspondant à des changements thématiques : (séq. 1) le compte rendu d'Hussein ; (séq. 2) le constat de la disparition des documents secrets ; (séq. 3) la description des prisonniers par Hussein ; (séq. 4) la transmission des ordres du commissaire de district. Cette conversation téléphonique installe le commissaire dans les rôles de décideur (quatre injonctions) et de questionneur (cinq questions) et Hussein dans les rôles de narrateur (monologue narratif de la séq. 1) et de répondant (neuf réponses²³). Ce dernier ne pose de question que pour vérifier sa compréhension ou pour exprimer son étonnement.

La lutte pour l'ascendant verbal apparaît centrale dans ce contexte militaire, elle se révèle cruciale dans la relation Hussein-Ismaïl. Dans le cadre participatif du dialogue, Ismaïl

20. Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n° 41, 1984, p. 55.

21. Pierre Fresnault-Deruelle, *Récits et discours par la bande. Essais sur les comics*, Paris, Hachette (Essais), 1977, p. 184.

22. Jan Baetens, « Dis-moi comment tu filmes – et comment tu montes – tes dialogues et je te dirai quel genre de film tu réalises », *Cinémas*, vol. 13, n° 1-2, 2002, p. 168.

23. Hussein ne produit pas d'injonction, mais bien trois questions et neuf réponses ; quant au commissaire, il émet quatre injonctions, cinq questions et trois réponses.



n'est pas un partenaire, c'est-à-dire qu'il n'est ni un allocataire ni même un témoin toléré, il n'est bon qu'à recevoir des ordres. Pourtant, il détient la clef du segment S3, dont quatre interprétations se succèdent : naïvement, Hussein est persuadé que les prisonniers « n'avaient pas de papiers » ; certain de l'existence de cette liasse, le commissaire prend en mains sa recherche : « Malheur à vous, si nous ne retrouvons pas ces documents.. » ; la clé du mystère est opportunément détenue par Ismaïl : « j'ai bien fait de m'emparer de ces papiers » ; enfin, le lecteur doit se forger sa propre hypothèse. Au fond, quel intérêt Ismaïl a-t-il à détenir les documents et le code permettant de les décrypter ? C'est ce que ce segment ne dit pas.

Ce mobile échappant au lecteur pose question dès la scène du vol des documents (S1d : v. 26.1-3), scène que le narrateur résume évasivement par « le manège de l'officier ». L'aparté d'Ismaïl, dans la vignette 26.11, fait ressurgir l'interrogation. En restant muet sur ce point, contre son habitude, le narrateur prouve qu'il ne se contente pas de commenter didactiquement la progression de l'action : il distille ses explications dans un dessein de dramatisation. C'est à la sagacité d'un protagoniste, Blake, que la question des motivations d'Ismaïl doit de trouver sa réponse, dans une tirade particulièrement littérarisée, adressée au commandant Hussein : « Pardon, cet individu qui s'est approprié à votre insu nos documents tentait simplement de nous arracher le secret de notre code, vous frustrant ainsi des avantages et des honneurs que vous escomptiez de notre capture. » (v. 28.2).

Voix récitante	Voix auditrice
	[Entrée-préface] « Rien à faire... »
[Résumé] « Impossible de déchiffrer cela sans le code... »	
[Demande de récit] « Ah ! Allons faire parler nos prisonniers... »	
[Récit] « Leur liberté en échange du code, après cela une balle dans la nuque, »	
	[Interruption-commentaire] « et le tour est joué... »
[Poursuite du récit] « Tués en essayant de fuir... »	
	[Évaluation finale] « Ah ! Ah !... »

Fig. 7 – Mode d'insertion du monologue narratif dans le soliloque d'Ismaïl (v. 27.4).

Le maintien d'Ismaïl hors du cadre participatif de la conversation ne se limite pas à ses soliloques (v. 26.11 et 27.4). Le segment S4 (v. 27.1-28.7) correspond à la véritable entrée en scène de ce personnage, qui coïncide avec sa revendication d'une place d'interlocuteur dans la conversation. Or, le passage central des vignettes 27.4 à 28.2 donne une impression générale d'incommunication. Alors que les personnages jacobsiens parlent abondamment, ils illustrent le principe bédéique de *la parole réticente*²⁴. Ce segment S4 peut être lu comme un monologue répété plusieurs fois avec des variantes, plutôt que comme un véritable dialogue. Ce monologue apparaît intégralement pour la première fois dans un nouveau soliloque d'Ismaïl (v. 27.4), qui découvre au

lecteur ses intentions, d'une part, relativement aux documents et, d'autre part, à l'égard des prisonniers Blake et Mortimer. Bien qu'il soit prospectif, le monologue d'Ismaïl peut être décrit comme un récit, dont il présente les cinq macro-propositions prototypiques : situation initiale, complication, actions, résolution, situation finale²⁵. Du point de vue de

24. « D'une manière générale, le passage d'une vignette à l'autre manifeste la prolongation d'une parole « réticente », nous assistons au perpétuel ajustement du discours bloqué entre les exigences du vouloir dire et les nécessités du contexte : accumulation et procrastination. » (P. Fresnault-Deruelle, *Récits et discours par la bande*, op. cit., p. 172).

25. Les répliques d'Ismaïl du segment S4 présentent également une « très forte densité d'anaphores pronominales (cette forme de thématization étant probablement un des indices formels les plus caractéristiques de la séquences narrative) » (J.-M. Adam, *Les Textes : types et prototypes*, op. cit., p. 71).



la linguistique textuelle, il appartiendrait ainsi au type du récit dans la conversation²⁶, ce qui reviendrait à le considérer comme un monologue narratif. En effet, le dialogue intérieur d'Ismail constitue un récit, inauguré par une entrée-préface et clos par une évaluation finale. Ismaïl profère deux voix distinctes dialoguant entre elles (fig. 7) : une *voix récitante* livre un récit, tandis qu'une *voix auditrice* relance ce monologue narratif. De ces deux voix, l'une présente des caractéristiques de récitante (le contrôle et le détail) et l'autre fait preuve de qualités d'auditrice (la spontanéité et la synthèse). Cette « réciprocité entre un moi locuteur et un moi écouteur qui émettrait des objections ou des observations²⁷ » évoque le cadre participatif de certains dialogues du théâtre classique, où un personnage donne conventionnellement la réplique à un autre personnage, qui livre un véritable récit destiné à deux couches de récepteurs (interlocuteurs diégétiques et spectateurs extradiégétiques).

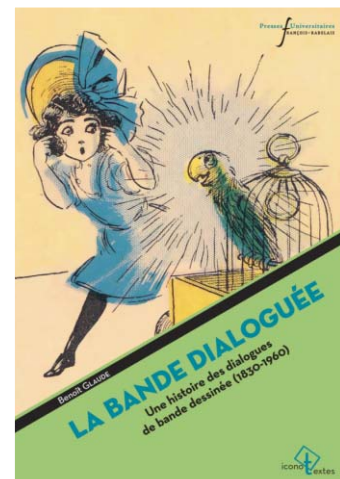
Ce récit est répété incomplètement par Ismaïl au geôlier Hamed (v. 27.6), puis adressé à Blake (v. 27.8) et reformulé, enfin, dans un trilogue entre Ismaïl, Blake et Hussein (v. 28.1-2). Pour la dernière fois, Ismaïl formule sa demande de récit, mais dans un

constat d'échec embarrassé, qui a perdu toute l'assurance de l'impératif « je... j'essayais de les faire parler... ». Quant à l'intervention verbale de Blake, elle exclut Ismaïl non seulement en tant que participant à la conversation, mais même en tant que sujet. Elle contient une reformulation du récit, « cet individu [...] tentait simplement de nous arracher le secret », mais en lui substituant une autre conséquence. Blake rétablit la vérité du récit d'Ismail : le meurtre des prisonniers n'était pas une fin en soi. Il s'agissait plutôt pour lui d'obtenir une révélation qui revenait de droit à son chef, le « frustrant ainsi des avantages et des honneurs » de sa découverte.

Le lieutenant Ismaïl incarne un personnage finement caractérisé sur le plan illocutoire, par opposition à la polyvalence et à l'indétermination traditionnelles d'un héros comme Francis Blake. La symétrie actantielle des locuteurs, l'opposition Bien-Mal du récit d'aventure, réalisée dans l'opposition Blake & Mortimer / Olrik, ne joue pas de façon aussi manichéenne dans la relation Blake / Ismaïl. Francis Blake refuse de se mesurer à cet adversaire, de sorte qu'il le laisse monologuer en lui opposant son mutisme. Le lieutenant est en quête de légitimité illocutoire, d'un « pouvoir-dire²⁸ », il ambitionne tout simplement le statut de force actantielle agissante. D'où la réaction de tous à son égard : cet « individu », « surexcité », est incompris (« Que signifie ceci, lieutenant ? ») et ostracisé (« Allez au diable ! »). Cependant, ses soliloques n'étant adressés qu'aux lecteurs ne constituent pas une pratique déviante, comme la

parole solitaire peut l'être dans la vie ordinaire, ils se rapprochent plutôt d'une licence théâtrale. Ce procédé qui est une nécessité pour le théâtre – où « rien n'existe que ce qui est dit, exprimé, proféré par le personnage [...], en l'absence de tout narrateur²⁹ » – a surtout été retenu dans la BD, semble-t-il, pour son potentiel de connivence avec le lecteur. Dans l'extrait que j'ai analysé, l'exercice du monologue confère au lieutenant Ismaïl un caractère à la fois schizophrène et pathétique, « puisqu'il est l'aveu d'une solitude – surtout sous sa forme soliloque –, et qu'il est perçu par le spectateur comme un appel³⁰ ». Cependant, le soliloque chez Jacobs traduit rarement un tel « état d'âme³¹ », il apparaît plutôt comme un outil de clarification du récit.

Benoît Glaude
Université de Gand



« Avec l'aimable autorisation
des Presses universitaires
François-Rabelais

26. Ibid., p. 172.

27. P. Fresnault-Deruelle, *Récits et discours par la bande*, op. cit., p. 176.

28. Gillian Lane-Mercier, « Pour une analyse du dialogue romanesque », *Poétique*, n° 81, 1990, p. 55.

29. C. Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », op. cit., p. 54.

30. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, op. cit., p. 22.

31. P. Fresnault-Deruelle, *Récits et discours par la bande*, op. cit., p. 173-174.