

Bande dessinée et éraction

Pelegrí Sancho Cremades¹

Résumé

Dans le présent article, nous aborderons certaines des relations possibles entre la bande dessinée et la théorie linguistique de l'éraction. Nous traiterons en premier lieu des relations entre le discours de la bande dessinée et le monde, en montrant qu'ils s'influencent mutuellement, même si l'influence exercée sur la première reste sujette à controverse. En second lieu, nous dirons quelques mots de la corporéité dans la bédé, en mettant particulièrement l'accent sur le phénomène du plan et sur la ressource sémiotique du point de vue. En conclusion, nous évoquerons l'iconicité dans le langage (verbal) de la bédé, en nous référant à l'onomatopée et au lettrage.

Mots clés : bande dessinée – bédé – BD – comics – Ivà – *Makinavaja* – éraction – analyse critique du discours.

Abstract

This paper studies some of the possible relationships between comics and the linguistic theory of enaction. First, the relations between the discourse of the comic and the world will be discussed. I will show that they influence each other, although this influence in the comic may be controversial. Secondly, I will say a few words about embodiment in comics, focussing on the phenomena of planning and the semiotic resource of point of view. Finally, I will explain iconicity in the (verbal) language of comics, referring to onomatopoeia and lettering.

Keywords: comic – Ivà – *Makinavaja* – enaction – critical discourse analysis.

¹ Universitat de Valencia (Espagne) ; email : pelegri.sancho@uv.es.

Introduction²

Nous allons analyser dans cet article certains aspects de la relation entre la bande dessinée et l'énaction, à travers un choix d'œuvres de Ivà, pseudonyme de Ramón Tosas Fuentes (Manresa, Barcelone, 1941 – Briones, La Rioja, 1993). Les bédés de Ivà, spécialement celles publiées par *El Jueves*, qui représentent le stade de sa maturité, se caractérisent par un usage particulier du langage, en partie invention de l'auteur, en partie résultat du mélange de différentes variétés et registres, et même de jargons. Cette hybridation affecte tous les niveaux du langage (phonétique, morphosyntaxe, lexique, phraséologie au sens large, etc.³) Nous étudierons également ici certaines des ressources visuelles utilisées dans la série *Makinavaja*.

Notre travail a porté sur deux compilations de l'auteur centrées sur la série *Makinavaja*, «*El último chorizo*», 1986-1987 (160 pages, vol.1) et *Makinavaja*, «*El último chorizo*», 1987-1989 (160 pages, vol.2). Les œuvres de Ivà reflètent la réalité socioculturelle, politique et économique de l'époque, autrement dit de la Transition, avec ce que cette période historique implique (instabilité sociale et politique, transformations sociopolitiques, culturelles, etc.) Pour un lecteur jeune d'aujourd'hui, il est probable que nombre des culturèmes⁴ requis pour interpréter la bédé sont pratiquement impossible à comprendre, de même qu'une partie du lexique employé.

Concernant la méthodologie, nous avons suivi la méthode de collecte manuelle, de sorte que nous ne nous livrerons pas ici à une analyse quantitative de données, mais réfléchissons sur certains aspects de la relation entre bédé et énaction dans le cadre des œuvres de Ivà, à partir d'un choix d'exemples représentatifs.

Enfin, nous ne devons pas perdre de vue que nous sommes devant une bédé humoristique. Par conséquent, une grande partie des ressources employées sont des phénomènes d'hybridation et donc de contraste. Ledit contraste résulte souvent d'une incohérence propre à produire un effet comique : mélange des langues, des variétés et des registres, des représentations de l'oral et de l'écrit, du vraisemblable et du totalement invraisemblable, présentation hyperbolique de certains sujets qui ainsi contrastent avec ce que nous pouvons rencontrer dans la réalité, etc. Il existe une longue tradition d'études sur la comicité, qui met l'accent sur l'incohérence comme fondement de l'effet comique (Raskin 1985, Attardo 1994).

En conséquence, notre cadre théorique est nécessairement interdisciplinaire. Même si notre sujet se limite aux relations entre bédé et énaction – et c'est sur le modèle linguistique de l'énaction que nous allons nous concentrer –, nous ne pouvons perdre de vue que nous sommes face à un discours multimodal qui conjugue langages visuels et langage écrit (discours

² Traduction de Paul Lequesne. Nous remercions Ángel López García-Molins et Ricard Morant Marco pour leur révision d'une version antérieure de ce texte. Les erreurs qui peuvent subsister sont de notre seule et unique responsabilité. Nous remercions par ailleurs Vicente García del Castillo, des éditions Dolmen, de nous avoir autorisé à reproduire des extraits de œuvres de Ivà.

³ Nous avons abordé dans un autre article le langage employé dans *Makinavaja* (Sancho Cremades 2019).

⁴ Concept issu du domaine de la traduction, proche des traditionnels *realia* : il s'agit des valeurs culturelles nécessaires pour traduire un texte dans une autre langue. Par extension, une bonne connaissance de la culture est indispensable pour interpréter n'importe quel genre de texte. D'autres traditions, comme celles de la linguistique textuelle ou de l'analyse du discours parleraient de *cadres* ou de *scripts* (Brown & Yule 1983).

multimodal scripto-iconique). Pour cette raison, nous userons de concepts théoriques issus de disciplines comme la sémiotique de la bande dessinée (Gubern Garriga-Nogués 1972, Barbieri 1991), l'analyse sociosémiotique (Kress & Van Leeuwen 1996, Jewitt & Oyama 2001) qui s'inscrit dans l'analyse critique du discours, et sa branche dérivée qu'est la multimodalité (Kress & Van Leeuwen 1996) ; dans cette théorie une grande importance a été accordée à l'idéologie comme manifestation des rapports de pouvoir (Fairclough 1995, Van Dijk 1998, etc.)⁵.

Quant à la structure de notre contribution, parmi les multiples relations que nous pouvons établir entre la bédé et l'énonciation, nous nous concentrerons d'abord sur celles existant entre la bédé et la réalité (§ 1.1), puis nous parlerons de corporéité (*embodiment*) (§ 1.2) avant de terminer par quelques mots sur l'iconicité dans la bande dessinée (§ 1.3).

1. Bande dessinée et énonciation

1.1 Bande dessinée et réalité

López García-Molins (2017 : 24-25) montre que pour les énonciateurs « (...) no hay un fuera del organismo que se refleja especularmente en el mismo, existe más bien un proceso interactivo por el que el ser y el mundo se van influyendo mutuamente. ».⁶ Ainsi, comme il se produit avec le langage, il existe une relation biunivoque entre le langage de la bédé et le monde. D'une part le discours de la bédé est une représentation du monde ; de l'autre, il influe sur le monde, autrement dit sur les récepteurs. Cependant, les deux faits sont controversés dans le discours de la bande dessinée en général, et dans l'œuvre qui nous occupe en particulier. La représentation que donne *Makinavaja* de la réalité sociale, historique, politique, etc. de l'époque passe par le filtre de la satire, terme que le dictionnaire de l'Académie royale espagnole définit comme suit : « 1. f. Composición en verso o prosa cuyo objeto es censurar o ridiculizar a alguien o algo. » (*DLE*, s.v. « sátira »).⁷ Par conséquent, sans approfondir la question, l'objectif de la satire est de blâmer ou ridiculiser quelqu'un ou quelque chose, et ce quelqu'un ou quelque chose n'est autre que la société espagnole en général. D'une certaine manière, Ivà n'épargne personne. Nous ne pouvons ici aborder la question, sans doute complexe, des limites morales, si l'on peut dire, de cette satire, bien qu'elle passe elle aussi par le filtre d'un humour sans conteste irrévérencieux, iconoclaste et transgresseur, mais agissant également comme un mécanisme de distanciation. La manière dont y sont présentés certains thèmes était déjà controversé, semble-t-il, à l'époque. Ainsi, pour donner quelques exemples remarquables, outre l'opposition entre les personnages principaux de la série, tous délinquants, et les forces de l'ordre, la représentation de la violence de genre et la façon, en général, dont sont dépeintes les femmes ou l'homosexualité, spécialement masculine, la féminine étant pratiquement absente, ne laisse pas d'être, déjà à l'époque où la bédé a été créée et diffusée, fortement stéréotypée, et

⁵ On peut trouver une étude globale des différents courants de l'analyse critique du discours dans Sancho Cremades 2007.

⁶ [...] il n'y a pas un au-dehors de l'organisme [qui se reflète spéculairement sur lui-même, il existe plutôt un processus interactif par lequel l'être et le monde s'influencent mutuellement.

⁷ 1. f. Composición en versos o en prosa cuyo objeto es censurar o ridiculizar a alguien o algo.

caractérisée par des clichés le plus souvent négatifs. Le traitement de ces thèmes est encore plus controversé de nos jours, du fait que, fort heureusement, des progrès ont été accomplis contre la violence de genre et le sexisme en général, ou pour l'égalité des droits des homosexuels. Aujourd'hui, la permissivité quant au traitement de ces sujets est certainement bien moindre, même s'il est humoristique, la société y étant devenue beaucoup plus sensible.

Par ailleurs, l'influence des bandes dessinées sur la société nous amène à la question très controversée des effets de la communication de masse. On connaît bien la réaction défavorable qu'a suscitée la bande dessinée dans les 1940 et 1950 aux Etats-Unis et, par voie de conséquence en Europe et dans les autres continents. L'ouvrage du psychiatre Fredric Wertham, *Seduction of the innocent* (1954) est paradigmatique à cet égard, qui a causé un grand choc en reliant bande dessinée et délinquance juvénile. Cependant, on sait aussi que le pouvoir d'influence des médias s'est trouvé nuancé au cours de l'histoire de la recherche sur la communication de masse. Quoi qu'il en soit, il convient d'attribuer un certain type d'effet à l'œuvre qui nous occupe, œuvre fréquemment violente, entre autres contenus non normatifs, même si ledit effet ne doit pas être nécessairement comportemental, il s'entend bien. Déjà dans les années 40 et 50 du siècle passé, plusieurs théories sont venues nuancer les effets des mass media : à la persuasion que ceux-ci peuvent induire s'opposent les résistances psychologiques des récepteurs (ainsi des études empirico-expérimentales ou « de la persuasion », cf. Wolf 1985). L'évolution de la théorie des effets, telle que la étudiée Wolf, a conduit à l'observation de différents effets possibles, ainsi qu'à la prise en compte des effets à long termes, de caractère cognitif plus que comportemental.

1.2 Corporéité

Par ailleurs, un autre concept issu de l'énaction et applicable au discours de la bande dessinée est celui de la corporéité (*embodiment* en anglais). Ainsi López García-Molins (2017 : 34) déclare-t-il : « (...) se dice que la cognición está corporizada (*embodied*) cuando depende de determinadas propiedades o características del cuerpo del agente más allá de su cerebro. ».⁸

Assurément, le discours de la bédé est incarné. Pour prendre l'exemple le plus évident, le système des plans prend comme point de départ les dimensions humaines, depuis le plan général jusqu'au gros plan. Par ailleurs, dans le cadre de la signification interactive, liée à la fonction interpersonnelle de Halliday, les auteurs de la socio-sémiotique établissent plusieurs distinctions qui, en dernière instance, dépendent du corps de l'être humain. Par exemple, le point de vue. Les personnes, les lieux ou les objets peuvent observés d'en bas, d'en haut, à hauteur des yeux, de face ou par derrière (Jewit & Oyama 2001). Le fait de regarder une personne, par exemple, d'un point de vue frontal suppose une plus grande implication de la part de l'observateur que s'il la contemplait de profil. Dans le cas de la plongée et de la contre-plongée, il faut que la personne, le lieu ou l'objet puissent être représentés de dessus ou de dessous. Pour le plan en plongée, le sujet est vu sous un angle supérieur à la ligne d'horizon de

⁸ [...] on dit que la cognition est incarnée (*embodied*) lorsqu'elle dépend de certaines propriétés ou caractéristiques du corps de l'agent, en-dehors de son cerveau.

l'observateur et donc orienté plus ou moins vers le sol. Selon la socio-sémiotique, le plan en plongée est susceptible de permettre d'exprimer un pouvoir sur l'objet représenté d'en haut (exemple [1]).



[1] Vol. 1, p.116, case 1⁹.

Dans le cas de la contre-plongée, inverse de la plongée, l'angle de vue est inférieur à la ligne d'horizon. Elle est généralement utilisée pour représenter un personnage physiquement fort, dominant ou supérieur. D'après la socio-sémiotique (Jewitt & Oyama 2001), l'objet exerce un pouvoir sur l'observateur du point de vue du potentiel de signification (exemple [2]).



[2] Vol. 2, p.156, case 113¹⁰.

Nous trouvons un dernier exemple de cognition incarnée dans le plan subjectif, qui montre directement le point de vue de tel ou tel personnage, qui permet, autrement dit, d'observer l'action à travers les yeux dudit personnage. On peut considérer que la contre-plongée apparaissant dans l'exemple [2] est un plan subjectif montrant ce que les personnages sont en train de regarder, bien que ces derniers semblent incorporés eux aussi dans le plan, selon une convention usuelle de la bande dessinée¹¹.

López García-Molins (2017 : 36) signale : « La *enacción* es la única relación biunívoca, según marca la flecha de doble sentido: la mente incide en el mundo corporal y personal del hablante a través del lenguaje (lenguaje → cuerpo) y el lenguaje refleja a su vez dicho mundo (cuerpo → lenguaje), en un ir y venir continuo del cuerpo a la mente-lenguaje.»¹²

⁹ — Jamais tu n'obtiendras ce divorce pour qu'on puisse se marier, Jason.

— Je t'aime... tu le sais, je t'aime.

— Oui, je le sais Jason, je le sais.

— Je veux t'épouser... C'est mon plus grand désir...

¹⁰ — Bieeen !

— Bon, on y est. / C'est l'objectif à couvrir.

— Putain, impressionnant, hein ?

— Oui.

¹¹ On peut trouver une analyse des différents types de plan chez Barbieri (1991) et un résumé chez Cuñarro & Finol (2013).

¹² L'*énaction* est l'unique relation biunivoque, comme l'indique la flèche à double le sens : l'esprit influence sur le monde corporel et personnel du locuteur à travers le langage (langage → corps) et le langage reflète à son tour ce monde (corps → langage), en un va-et-vient continu entre corps et esprit-langage.

En revanche, la cognition incarnée est une relation univoque qui va toujours du monde-corps au langage : « (...) es decir, representa la determinación corporal de las estructuras lingüísticas, aunque ello no sea óbice para que el sentimiento metalingüístico de la corporeidad se vaya modificando con el tiempo. » (López García-Molins, 2017: 36)¹³.

1.3 Discours de la bande dessinée et iconicité dans le langage

Le fait que la bande dessinée est un langage ou un ensemble de langages scripto-iconiques est finalement évident. Cependant, il existe aussi dans le langage verbal de la bédé d'indéniables ressources d'iconicité. López García-Molins et Pruñonosa-Tomás (2024) font valoir que l'iconicité n'est pas un phénomène fossile renvoyant à un état antérieur du langage. Les relations iconiques existent dans toutes langues et sont souvent d'apparition récente. López García-Molins et Pruñonosa-Tomás relèvent que le symbolisme phonique (onomatopées ou idéophones) est une des manifestations les plus fréquentes de l'iconisme linguistique. Ceci se produit surtout dans le langage poétique, autrement dit précisément dans le type de discours le plus créatif, poussant à ses limites les possibilités expressives des langues.

Deux éléments linguistiques sont remarquables par leur iconicité dans le langage verbal de la bédé. D'abord l'onomatopée, puis le *lettrage*, pris ici dans le sens restreint de la graphie du texte inséré dans les bulles.

Sans approfondir un sujet sans doute complexe, on peut dire que les onomatopées furent présentées par Saussure (1916) justement à titre d'objection au caractère arbitraire du signe linguistique, et la solution qu'il apporta fut essentiellement d'arguer qu'elles appartenaient au système de la langue et étaient donc elles aussi arbitraires, dans la mesure où d'une part elles différaient selon les langues et d'autre part connaissaient, une fois incorporées à la langue, les mêmes variations morphologiques et phonologiques que les autres mots. Cuenca (2011), quant à lui, relie les onomatopées à la fonction représentative ou référentielle du langage de Jakobson, et leur caractère iconique, imitatif est évident puisqu'elles essaient de reproduire les sons de la réalité. Cependant, la tension qui naît entre le système phonologique (entre 20 et 30 unités, cf. López García-Molins et Pruñonosa-Tomás 2024) et la variété de sons possibles de la réalité cause probablement nombre de discordances. À dire vrai, on peut rencontrer dans les onomatopées des phonèmes qui n'appartiennent pas au système phonologique de la langue. À cet égard, Gubern Garriga-Nogués (1972) avait déjà relevé que le fait que les onomatopées apparaissent dans l'image et non à l'intérieur des bulles empêchait leur traduction, avec pour conséquence l'exportation hors des États-Unis de nombres d'exemples venant de l'anglais. Mais outre cette influence étrangère, la présence de phonèmes extérieurs au système phonologique régulier peut être dû à cette tension entre la limitation des phonèmes d'une langue donnée et le désir d'imiter les sons de la réalité, probablement beaucoup plus variés.

Nous avons en [3] un exemple d'onomatopée (*brooom*). En tant que telle, elle apparaît dans l'image et non à l'intérieur d'une bulle, comme on l'a signalé. Elle use d'un type de lettre

¹³ autrement dit, elle représente la détermination corporelle des structures linguistiques, même si ce n'est pas un obstacle à ce que le sentiment métalinguistique de la cognition incarnée se modifie avec le temps.

différent, qui plus est dans un corps plus grand que le reste du texte. Par ailleurs, on observe des lignes cinétiques autour de la graphie, censées sans doute représenter le caractère « tremblotant » du son. Enfin, il est possible que la graphie *-oo-* ne serve pas seulement à étirer le son, comme il est coutume dans la bande dessinée (*brooom*) mais aussi à rendre le phonème /u/ de la langue anglaise et soit par conséquent une onomatopée importée.



[3] Vol.1, p.63, case 7¹⁴.

Un phénomène semblable se produit avec le lettrage ou la graphie. Bien que la bande dessinée compte sur des ressources graphiques plus riches que l'écriture plus conventionnelle, propre à d'autres genres (qu'on pense aux potentialités graphiques d'un texte académique en comparaison de celles d'une bédé), on n'observe pas non plus un usage très étendu de la variété graphique, tout au moins dans l'œuvre que nous étudions, pour rendre compte des traits suprasegmentales, comme, par exemple, l'intonation. Généralement, l'auteur emploie une taille de lettre plus grande et donc plus marquée pour représenter un ton fort (cri) (cf. dans l'exemple [3], les segments *mes bijoux*, *mon saaac*, *ma moto*, écrits avec des caractères ostensiblement plus grands que le reste du texte).

Les interjections sont souvent marquées également par un type de caractère plus grand, comme on le voit dans l'exemple [4], avec l'interjection *AAAAAAAH*, dont le son se trouve étiré par la répétition d'une lettre, comme il est habituel dans la série.



[4] Vol.1, p.60, case 7¹⁵.

Enfin, il est aussi très commun que les passages d'opéra retransmis par la télévision, comme dans l'exemple [5], apparaissent dans un corps plus grand, et donc plus marqué.

¹⁴ — Mon saaac... / Mes bijoux...
 — Ma motoooo / Ma motooo
 — Merde, la vache ! quel instinct foireux...
 — Et en plus, femme d'un gradé de la garde civile
 — Ça n'a rien à voir...
 — Putain que si...

¹⁵ — AAAAAAAH...
 — Kesssskispasse encore ?



[5] Vol.2, p.74, case 1¹⁶.

Ainsi, la gamme de situations où il est fait usage d'un lettrage marqué est assez restreinte. À cet égard, le texte écrit des dialogues reste assez indifférent si on le compare avec la variation intonative de la langue orale, fait déjà signalé par Gubern Garriga-Nogués (1972). En tout cas, la variété intonative représentée dans l'écriture est une manifestation de l'iconicité au sein du langage, car une intonation marquée est représentée par le biais d'une graphie marquée (type de caractère plus grand).

Conclusion

Dans le présent article, nous avons commenté quelques-unes des relations possibles entre la bande dessinée et la théorie linguistique de l'énonciation. Nous y avons traité des relations entre le discours de la bédé et le monde, en montrant qu'ils s'influencent mutuellement, même si ladite influence dans l'œuvre qui nous occupe est controversée. Nous nous sommes intéressés en second lieu à la cognition incarnée dans la bande dessinée, en signalant en particulier le phénomène du plan et la ressource sémiotique du point de vue. Enfin, nous avons dit quelques mots de l'iconicité dans le langage (verbal) de la bande dessinée, en évoquant l'onomatopée et le lettrage.

Bibliographie

- ATTARDO, Salvatore. (1994). *Linguistic Theories of Humour*. Berlin : Mouton de Gruyter.
- BARBIERI, Daniele. (1991). *I linguaggi del fumetto*. Milano : Fabbri/Bompiani/Sonzogno/Etas S.p.A. Traduction espagnole de Juan Carlos Gentile Vitale. Los lenguajes del cómic. Barcelona/Buenos Aires/México : Paidós, 1993.
- BROWN, Gillian & YULE, George (1983). *Discourse Analysis*. Cambridge, UK : Cambridge University Press. (Traduction espagnole de Silvia Iglesias Recuero. *Análisis del discurso*. Madrid: Visor, 1993).
- CUENCA, Maria Josep. (2011). Catalan interjections. In Cots, Josep Maria & Payrató, Lluís (éds.), *The pragmatics of Catalan*. (p. 173-211). Berlin/Boston : De Gruyter.
- CUÑARRO, Liber & FINOL, José Enrique. (2013). Semiótica del cómic : códigos y convenciones. *Signa*, 22: 267-290. Disponible en ligne sur

¹⁶ — OOOOREESTEEES... PARLAMIIIIII OREEESTEEES... AAAAAAH... IL NON VOLIO DIRE NIENTEEEEES...
 — Ah... Pucchini! toujours Pucchini.
 — Sublime.
 — Oui.

<<https://www.cervantesvirtual.com/obra/semiotica-del-comic-codigos-y-convenciones--semiotics-of-comics-codes-and-conventions/>>. (Consulté le 1/12/2023)

DLE = Real Academia Española (RAE) y Asociación de Academias de la Lengua española (ASALE). (2014). *Diccionario de la lengua española*. Édition électronique 23.1, actualisée 2017. Madrid : Real Academia Española. Dernière modification 2017. <<http://dle.rae.es>>. (Consulté le 1/12/2023).

FAIRCLOUGH, Norman. (1995). *Media discourse*. London : Edward Arnold.

GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román. (1972). *El lenguaje de los cómics*. Barcelone : Península.

JEWITT, Carey & OYAMA, Rumiko. (2001). Visual meaning : a social semiotic approach. In van Leeuwen, Theo & Jewitt, Carey (éds.), *Handbook of visual analysis*. (p. 134-156). London : Sage.

KRESS, Gunther & VAN LEEUWEN, Theo. (1996). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London / New York : Routledge.

LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel. (2017). Enacción, funciones ejecutivas y léxico. In López García-Molins, Ángel & Jorques Jiménez, Daniel (éds.), *Enacción y léxico*. (p. 21-56). Valence (Espagne) : Tirant Humanidades.

LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel & PRUÑONOSA-TOMÁS, Manuel. (2024). Émergence de relations non sommatives dans le langage. *Signifiances (Signifying)*. (présent volume).

RASKIN, Victor. (1985). *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht : Reidel.

SANCHO CREMADES, Pelegrí. (2007). An overview of the Critical Discourse Analysis to mass communication. In José María Bernardo Paniagua et al. (coords), *Critical discourse analysis of media texts*. (p.17-38). Valence (Espagne) : Université de Valence.

SANCHO CREMADES, Pelegrí. (2019). El paisaje lingüístico en los cómics de Ivà : una aproximación. In Pruiñonosa-Tomás, Manuel (éd.), *Lenguaje, paisaje lingüístico y enacción*. (p. 185-226). Valence (Espagne) : Tirant Humanidades.

SAUSSURE, Ferdinand de. (1916). *Cours de linguistique générale*. Paris - Lausanne : Payot.

VAN DIJK, Teun Adrianus. (1998). *Ideology: A multi-disciplinary approach*. Londres : Sage. (Traduit en espagnol par Lucrecia Berrone de Blanco sous le titre de *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelone : Gedisa, 1999).

WOLF, Mauro. (1985). *Teorie delle comunicazione di massa*. Milan : Bompiani. (Traduit en espagnol par Carmen Artal, sous la supervision de Lorenzo Vilches, sous le titre de *La investigación de la comunicación de masas*. Barcelona/Buenos Aires/México : Paidós, 1987).

Corpus

TOSAS FUENTES, Ramon (pseudonyme Ivà). (2015). *Makinavaja, « El último chorizo », 1986-1987*. Palma de Mallorca : Dolmen (Vol. 1).

TOSAS FUENTES, Ramon (pseudonyme Ivà). (2016). *Makinavaja, « El último chorizo », 1987-1989*. Palma de Mallorca : Dolmen (Vol. 2).