

---

## La créativité citationnelle de l'irrespectueuse bande dessinée italienne

Dominique Budor

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/3341>

DOI : 10.4000/etudesromanes.3341

ISSN : 2271-1465

### Éditeur

Centre aixois d'études romanes de l'université d'Aix-Marseille

### Édition imprimée

Date de publication : 15 juillet 1999

Pagination : 27-37

ISSN : 0180-684X

### Référence électronique

Dominique Budor, « La créativité citationnelle de l'irrespectueuse bande dessinée italienne », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 2 | 1999, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/3341> ; DOI : 10.4000/etudesromanes.3341

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.



Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# La créativité citationnelle de l'irrespectueuse bande dessinée italienne

Dominique Budor

---

## Les raisons du choix d'un corpus : la BD

- 1 Il n'est aucune innocence dans la détermination d'un corpus. Je pourrais justifier l'attention portée à la bande dessinée par le plaisir que j'éprouve à lire-regarder-déchiffrer certains albums : mais le goût ne constitue en rien une justification scientifique. Je dirai donc que, dans le cadre du colloque qui nous réunit, il s'est agi pour moi, d'abord, du choix d'une certaine historicité : j'envisage la pratique "moderne" de la citation, celle qui, au sein d'un régime juridique de l'écriture régi par la propriété privée, contraint à signaler toute appropriation, faute de quoi la répétition littérale devient, par dissimulation, le très suspect plagiat. Dans cette économie de la citation où l'emprunt semble dûment codifié, le XX<sup>e</sup> siècle toutefois – à partir de Borges notamment<sup>1</sup> – généralise le dérèglement en perturbant l'indépendance du texte citant et du texte cité : la différence des sujets de l'énonciation s'abolit, les deux énoncés sont indiscernables. Il se constitue donc un fonds commun des discours, un "labyrinthe" où se jouent tous les possibles, un "grand livre". Dans un tel contexte historique, l'examen de la BD pourrait marquer mon désir d'explorer les modalités de ce que, dans cet ouvrage désormais canonique sur la citation qu'est *La seconde main*, Antoine Compagnon a ainsi défini<sup>2</sup> :

UNE TÉRATOLOGIE. Complétant le panorama, elle recense quelques cas anomaux par rapport à la typologie aussi bien qu'à la généalogie ; elle libère la citation de sa définition restreinte, attachée aux guillemets ; elle interroge quelques citations excentriques et quelques entregloses caractérisées.

- 2 Dans le cas de la bande dessinée, la définition proposée montre néanmoins, d'emblée, sa non-pertinence puisque, pour un médium hétérogène, l'irrégularité est la règle constitutive. A l'articulation de plusieurs systèmes de signes (le rédacteur des "bulles" opère dans le langage verbal, le dessinateur construit son graphisme dans l'ordre spatial

et visuel), la BD ne saurait recevoir de normes d'aucun d'entre eux. Elle s'affirme résolument métisse et, de ce fait, libre de tout paradigme de pureté ou de conformité, affranchie de toute autorité. Le champ commun des citations potentiellement vouées à l'incorporation n'est pas limité à la littérature ; c'est l'intertexte général, celui de tous les arts et de tous les genres, dès lors que ceux-ci sont reproductibles ou évocables dans les planches, avec une très compréhensible prédilection pour les images modernes, fixes ou en mouvement. Certaines BD, surtout à partir de la fin des années soixante, sont d'épaisses farcissures de mots (chansons, slogans, répliques de films, textes littéraires ...) et d'images (affiches publicitaires, comédies américaines, films noirs ou d'horreur ...). Ainsi, en septembre 1986, le premier numéro de la revue milanaise "Dylan Dog", affirmant son projet de recyclage des débris de la culture occidentale et la porosité de la bande dessinée à toutes les formes expressives, déclarait-il sa volonté d'engager le lecteur dans une opération corrélative de déchiffrement :

Nous lançons, cela va de soi, un concours sans prix ni vainqueurs : découvrez les citations de Dylan Dog (y compris les acteurs dont sont inspirés les visages des personnages) et vous serez publié dans cette rubrique.<sup>3</sup>

- 3 Je passe sur le fait que ce que la rédaction de "Dylan Dog" appelle improprement "citation" relève simplement de la fonction iconique du signe (les traits du personnage dessiné dénotent par analogie un objet réel, le visage de l'acteur Rupert Everett) et non d'une relation transtextuelle. Et je m'attache, quant au fonctionnement de la citation, aux seules caractéristiques théoriques qui naissent de la contamination et du syncrétisme généralisés de la bande dessinée.
- 4 La possibilité figurale de "citer", dans la BD, se joue, me semble-t-il, pour des raisons sémiologiques, entre deux termes extrêmes que je tenterai de caractériser, trop rapidement certes. Les histoires de Corto Maltese, "le beau marin à l'oreille percée", dessinées par Hugo Pratt à partir de 1967, sont remplies de mouettes.

Je les aime beaucoup. Une mouette, c'est un planeur élégant et parfait, dit Pratt qui, au-delà de cette valeur personnelle et esthétique, assigne aux mouettes d'autres fonctions dans ses albums : métaphorique (selon l'orientation de leur vol), narrative (elles rythment et souvent achèvent les épisodes), structurante (leur tracé répétitif organise les épisodes et les albums en une œuvre unifiée). Il s'agit bien ici, à l'intérieur d'un même système de signes fondant identiquement la réception, d'autocitation. De même que l'on peut considérer comme citation la circulation de personnages d'une bande dessinée à une autre, par exemple la participation de Corto Maltese à *Valentina*, l'album de Guido Crepax ; ou encore – parce que s'opère un échange d'images fixes, du photogramme à la vignette –, les apparitions dans la BD d'acteurs cinématographiques saisis dans leurs rôles les plus célèbres : le bain d'Anita Ekberg dans la Fontaine de Trevi (soit *La dolce vita* revue par Walter Molino), le haut de forme et les jambes gainées de bas résille de Marlene Dietrich (ou *L'Ange bleu* redessiné par Sergio Staino), etc.

- 5 Mais lorsque la répétition du déjà-dit ou du déjà-montré ne s'inscrit pas dans des signifiants semblables, à quelles conditions peut-on encore parler de citation ? J'évoquerai l'incipit de l'album de Paolo Eleuteri Serpieri, *L'indienne blanche*<sup>4</sup>. Après que le lecteur a été informé par une légende que l'histoire se situe dans les plaines du Texas septentrional, la moitié inférieure de la planche 1 lui propose trois vignettes. Vignette 1 : face au lecteur, une femme en plan rapproché serré place sa main droite en visière sur son front pour protéger ses yeux du soleil ; vignette 2 : contre-champ, dos au lecteur la

fermière en pied scrute l'horizon ; vignette 3 : même angle de prise de vues, un homme à cheval s'approche. Un tel déclenchement du récit, joint à la force d'appel du titre, est évidemment, pour les amateurs de westerns, la répétition d'une autre histoire, celle de cette "indienne blanche" que traque Ethan Edwards, le personnage qu'incarne John Wayne, dans *The searchers* (*La prisonnière du désert*, 1956). Je rappelle les premiers photogrammes, après le générique et l'obscurcissement de l'écran, de ce film culte de John Ford. Carton : "Texas 1868". Une porte s'ouvre sur un désert écrasé de soleil, une femme marche dos à la caméra et sa silhouette se découpe sur le paysage ; travelling sur le désert ; contre-champ : la femme en plan rapproché, main gauche en visière, scrute l'horizon ; nouveau contre-champ : un homme à cheval s'approche. Dans le film et la bande dessinée, les énoncés se répètent, les postures d'énonciation sont semblables (mêmes cadrages), les conditions de narration sont équivalentes bien que la consécution des vignettes inverse le montage des photogrammes. Toutefois, au-delà même des disparités morphologiques – le trait noir qui encadre chaque vignette et l'espace blanc qui la sépare de la suivante par rapport au montage *cut* du film –, le temps de la lecture-regard librement organisé par le "bédéphile" diffère du temps filmophonique subi par le spectateur : les conditions de réception ne sauraient être assimilées. Enfin, dès lors que la relation entre ces textes est d'homologie, et non plus d'identité, s'agit-il encore d'une citation ? N'est-on pas déjà entré dans l'ordre de la réécriture, en un travail de palimpseste qui relie – je cite et décalque, bien sûr, Gérard Genette – une "hyperBD" à un "hypofilm" ?

- 6 Sans doute est-ce dans certains épisodes de "Dylan Dog" que le réemploi textuel fonde le travail de transformation avec la plus grande ampleur, appelant le lecteur à évaluer simultanément la ressemblance et la différence au sein d'une stratification d'énoncés en miroir. Dans l'épisode intitulé *La Zone du crépuscule*<sup>5</sup>, Dylan s'efforce de résoudre le mystère d'une ville où les vivants se défont de leur apparence et, par leur visage qui pourrit et se liquéfie, manifestent leur qualité de morts-vivants. La frontière est fragile qui sépare ce que les humains croient être la Réalité de réalités autres, et nul ne saurait définir ce point intermédiaire entre ce qui n'est plus la vie et ce qui n'est pas encore la mort : c'est le moment du passage, *in articulo mortis*, dont parlait Edgar Allan Poe. C'est pourquoi la nouvelle de Poe *La vérité sur le cas de M. Valdemar* s'insère alors en abyme dans le récit enchâssant, et sous une double forme : l'illustration (le dessin des vignettes dans les huit planches) et, au prix d'un "élagage"<sup>6</sup>, la citation (un récit lu par le Dr. Hicks répète, dans des légendes ou des bulles, certaines phrases de Poe). Le second degré du texte vaut pour signifier un glissement historique et sociétal de l'articulation entre activité fantasmatique et connaissance scientifique : si l'angoisse de mort se nourrit au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle de l'examen du mesmérisme, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle elle génère la figure du zombie. La citation sert d'embrayeur pour la réécriture.
- 7 Aussi de telles variations dans la pratique citationnelle de la BD incitent-elles à chercher – de façon volontairement limitative mais plus cohérente sur le plan théorique – le point de dysfonctionnement de la citation qui est dû à la spécificité du médium : dysfonctionnement n'impliquant, à l'évidence, aucun jugement négatif mais l'évaluation d'une pratique signifiante et le repérage du lieu où s'enracine la liberté créatrice. Les guillemets – ce signe prétendument explicite qui exhibe l'activité citationnelle dans le seul système verbal – serviront en ce sens de balisage utile pour évaluer la coprésence des textes, de l'affichage de la suture vers la fusion, du bord du texte jusqu'à sa profondeur.

## Variations autour des guillemets

- 8 Il existe, dans la BD, une utilisation de la citation qui semble “respectueuse” : les mots sont répétés avec exactitude, les guillemets marquent l’emprunt, l’origine est signalée. Ainsi dans *L’apprentissage*<sup>7</sup> de Vittorio Giardino (qui retrace l’initiation à l’amour et à la conscience politique d’un adolescent juif, fils d’un “ennemi du peuple”, dans la Prague des années cinquante), lorsque les textes convoqués – vieilles ballades tchèques, poésies lyriques de Simonov, poèmes d’Anna Achmatova, nouvelles de Kafka, etc. – composent un échantillonnage de la culture interdite et tracent une atmosphère générale d’opposition à l’occupant soviétique. Les modalités de la citation dans cet album se situent à des niveaux de fonctionnement différents. Tout d’abord, et c’est la forme qui manifeste le plus nettement le caractère étranger du greffon (le texte cité) par rapport à l’organisme receveur (l’image), une légende s’inscrit dans le dessin sans se fondre en lui ; sa portée est d’ordre symbolique : planche 1, la chanson réaffirme l’éternité de l’identité pragoise et le caractère provisoire de “la nuit” politique. Mais ailleurs (dans la planche 21), ces mêmes paroles de la chanson sont reprises et mises en espace dans les bulles, avec deux conséquences : d’une part, puisque la bulle est le signe qui, conventionnellement dans la bande dessinée, présente le discours et matérialise l’oralité, la citation n’a plus seulement une valeur commentative mais une fonction actantielle (attribuant au personnage la responsabilité de l’énonciation, elle fait de la serveuse du café une résistante) ; d’autre part, parce que la répétition se creuse en abyme, installant une référentialité externe de texte à texte (BD-chanson) mais aussi une référentialité interne (l’autocitation, au sein de la BD, d’un texte qu’elle a extrait de son contexte pour le faire sien), il est évident que la signifiante<sup>8</sup> se joue au sein même de l’opération de lecture : elle se construit dans le conflit avec la référentialité apparente et non dans un quelconque effet de réalité qui chercherait à produire l’illusion ou à authentifier la fiction. Giardino travaille sur l’apparition de l’énoncé et sur les procédures d’énonciation pour expliciter, au-delà du texte cité, les termes et la double nature de l’acte de citation. Il s’agit donc, en affichant le travail scriptural, de solliciter le *working* dans la lecture. La citation est au service de l’écart et non point vouée à la *mimésis*. J’ouvre d’ailleurs une parenthèse pour rappeler que la BD, du moins celle qui est BD d’auteur, n’a jamais pour projet de créer l’illusion référentielle mais toujours pour volonté de mettre au jour la genèse de la fiction. Alors même que le dessin de Prague par Giordano (les statues du pont St Charles, les clochetons de la tour de l’Horloge et les tombes serrées du vieux cimetière juif), de même que celui de Venise par Pratt dans *Fables de Venise*, pourrait, par sa force iconique, constituer les albums en guides architecturaux de ces villes, l’exaspération de la ressemblance dissout tout effet de réel et donne accès à l’imaginaire.
- 9 J’en reviens au travail *de* et *sur* la citation verbale dans l’album de Serpieri déjà cité. La planche 1 dispose, de manière séparée, des vignettes colorisées muettes et des ensembles de phrases en noir sur papier blanc. La première vignette, un rectangle inégal, occupe la largeur de la page. Sous le dessin d’une ferme apparaît le texte suivant :

“... LORSQUE TON DIEU T’AURA FAIT ENTRER  
DANS LE PAYS DONT TU VAS PRENDRE POSSESSION,  
DES NATIONS NOMBREUSES TOMBERONT DEVANT  
TOI. TON DIEU TE LES LIVRERA ET TU LES BATTRAS,  
TU NE CONCLURAS PAS D’ALLIANCE AVEC ELLES,  
TU NE DONNERAS TA FILLE A LEUR FILS. SINON

LA COLERE DE DIEU S'ENFLAMMERA CONTRE TOI"...

DEUTÉRONOME CH. 7 V. 1.2.

Sans doute la citation biblique pourrait-elle, provisoirement, être considérée comme une épigraphe destinée à indiquer l'esprit du récit à venir, la narration commençant ensuite par une légende située sous la figure de la fermière, qui précise le lieu de l'histoire narrée (les plaines du Texas septentrional) et ses conditions temporelles (à la fin du printemps). Plusieurs éléments de la situation de regard et de lecture de cette planche portent toutefois à un dépassement d'une telle répartition fonctionnelle. Tout d'abord, de par sa situation, en une sorte d'exergue intégré, hors du dessin mais à l'intérieur de la première bande horizontale qui occupe l'espace de la page, le texte ne saurait être disjoint du dessin : le sens ne peut résulter que de la perception simultanée d'une dénotation à voir (l'Ouest américain) et d'un énoncé biblique à lire (les fondements de la Loi dans le second discours de Moïse). Enfin, la compétence mémorielle du lecteur doit, puisque la présence résiduelle du texte cité exhibe simultanément les traces de la mutilation qu'il a subie, porter ce lecteur à reconstituer le texte hébraïque dans son intégralité<sup>9</sup>. De ce fait, si les Protestants *yankees* sont face aux Comanches, aux Kiowas, aux Cheyennes, aux Tonkawas, etc. un peuple séparé des autres peuplades de l'Amérique car élu par Dieu (à l'image d'Israël choisi par Yahvé), dès lors l'histoire à lire est, au temps de la Conquête, celle du respect ou de la transgression des lois morales et religieuses définies par l'Alliance. La citation trace un horizon d'attentes et un contrat de lecture : toutes les citations bibliques ultérieures serviront d'ailleurs à caractériser les personnages selon une typologie définie en ces termes.



Vittorio GIARDINO, Jonas Fink - *L'apprentissage* (extraits des planches 1 et 21)

© Casterman 1997 (Je remercie les Editions Casterman de leur aimable autorisation de reproduction partielle)



Paolo Eleuteri SERPIERI, *L'indienne blanche*

© Bagheera Editeur, février 1994 – France (Je remercie les Editions Bagheera de leur aimable autorisation de reproduction partielle)

- 10 Mais si la citation est doublement reconnaissable parce que les guillemets la marquent et que son origine est signalée, sa fidélité apparente n'est qu'un leurre : chez Serpieri, la citation biblique est soit tronquée – dans le cas précédent – soit complète mais décontextualisée. Dans la planche 19 le révérend-ranger, qui veut en découdre avec les Indiens, cite *L'Exode* :

Dieu a dit : "Ma colère s'enflammera et je vous ferai périr par l'épée... Vos femmes seront veuves et vos fils orphelins..."

*Exode*, ch. 22 v. 23.

Le verset 23 a été artificiellement isolé des versets 20-21-22 que le lecteur, provoqué par le manque, est sommé de rétablir ; le sens ne peut être produit que par cette opération qui est, en quelque sorte, de chirurgie réparatrice :

<sup>20</sup> Tu ne molesteras pas l'étranger ni ne l'opprimeras, car vous avez vous-mêmes résidé comme étrangers dans le pays d'Égypte. <sup>21</sup> Vous ne rudoierez pas une veuve ni un orphelin. <sup>22</sup> Si tu le rudoies et qu'il se plaigne à moi, je prêterai l'oreille à sa plainte. <sup>23</sup> Ma colère s'enflammera et je vous ferai périr par l'épée... Vos femmes seront veuves et vos fils orphelins...

La citation, saisie désormais dans sa force de présence-absence (ce qui est répété en regard de ce qui est excisé), manifeste la discordance inscrite dans l'apparente conformité de l'occurrence : la parole de tolérance proférée par Yahvé (l'énoncé cité) devient, dans l'énonciation répétante qu'en fait le pasteur, un discours vengeur. Enfin, seul le terme ultime du procès de répétition par lequel le destinataire restitue l'énoncé dans la cohérence de la Loi réglant la vie morale, sociale et religieuse du peuple élu, explicite la valeur perverse de l'appropriation de la parole divine par le ministre du culte : détachée de son contexte, dégradée de son niveau d'autorité, détournée de son sens, la citation est devenue "anti-texte". Le travail de la citation est donc, chez Serpieri, une manifestation intense de la tension phatique : par les guillemets il s'offre à la reconnaissance et à la compréhension – c'est-à-dire au travail normal de la lecture – mais surtout il entraîne le lecteur à la perception d'un ailleurs. Le texte s'ouvre à l'interprétation, là où le sens, loin

d'être donné, est à construire ; là où, sommé d'être actif, le lecteur acquiert sa pleine dignité.

## Le grand "bazar" citationnel de la BD

- 11 Certaines citations verbales de la BD opèrent plus évidemment encore dans l'entre-deux des textes. Dans *Les Ethiopiennes*, cinquième album des aventures de Corto Maltese, le titre lui-même est citation : sous-titre d'un roman grec de Héliodore d'Emèse au troisième siècle (*Théagène et Chariclée ou les Éthiopiennes*) et titre d'un recueil de poésies de Léopold Sédar Senghor (*Les Ethiopiennes*). La fonction de cet empilement de "seuils" est l'indication d'un contenu, l'Afrique, qui justifie sans doute que, dans la seconde histoire, *Le coup de grâce* — c'est un récit d'Irlande et de pluie surprenant dans le contexte de cet album — le militaire britannique cite *Le Bateau ivre* : dans la réécriture, l'écho rimbaldien du désert d'Harrar se mêle par rétroaction aux liquidités du Nord évoquées par le poème. Mais il y a, dans la citation, ce que Dominique Petitfaux, commentateur de Pratt, appelle une "erreur"<sup>10</sup>. Pratt écrit :

Si je désire nul eau d'Europe.

- 12 Or le texte original, dans l'avant-dernière strophe, est :

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache  
Noire et froide où vers le crépuscule enbaumé  
Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche  
Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Je serais donc tentée de parler d'un "lapsus citationnel" plutôt que d'une erreur, lapsus entraîné par l'aridité africaine que montrent les dessins, et qui manifeste que la lassitude des guerriers en Irlande ne saurait malgré tout rejoindre l'envie de sécurité du bateau enfantin sur la mare : le besoin d'aventure persiste. La citation a articulé le désir de l'enfant que fut Rimbaud à celui du personnage de Pratt : elle s'est ainsi révélée dans ce que les psychanalystes — surtout après D.W. Winnicott<sup>11</sup> — appelleraient sa force "transitionnelle", dans son aptitude à être une aire intermédiaire d'expérience psychique et culturelle où se joue la perception qu'un individu a du réel, de lui-même et de l'autre.

- 13 Le brouillage des frontières entre réalité et fiction, tel que nous venons de le voir fonctionner, est constant chez Pratt, dont l'univers narratif convoque indistinctement tous les auteurs, tous les textes, sans aucune distinction temporelle ou spatiale<sup>12</sup>. Dans *La Maison dorée de Samarkand*, Raspoutine — c'est le complice de Corto Maltese et il a, nécessairement, la barbichette noire et pointue du favori des Romanov — cite John Kenneth Galbraith à propos du conditionnement des masses. Les phrases de l'économiste sont fidèlement reproduites mais il est évident que la dégradation contextuelle ouvre la citation à ce qu'il faut désormais qualifier de "parodie"<sup>13</sup>.
- 14 Le glissement ultime de la citation en ce sens est atteint lorsque le texte citant affecte de guillemets, avec l'espoir de fidélité que ceux-ci suscitent chez le lecteur, un énoncé résolument manipulé. Dans le deuxième récit des *Celtiques*, *Sous le drapeau de l'argent*, Corto, après la défaite italienne de Caporetto, cherche à récupérer l'or du Monténégro pour le remettre au parti républicain. Il retrouve un correspondant de guerre américain qui parcourt le front dans une ambulance. Nous assistons, en deux vignettes, au dialogue suivant :

(Bulle de Corto)

- Comment ça va, Hernestway... Tu as fini le livre que tu écrivais à la Maison



Rouge ?

(Bulle de l'interlocuteur ; le lecteur note qu'il a le visage, c'est-à-dire les sourcils surtout, de Gregory Peck)

- Oui, presque... Je l'ai intitulé "Adieu au bataillon".

(Bulle de Corto)

- Haw... Haw... Un beau titre pour un livre de guerre.<sup>14</sup>

Si les minima requis sont présents pour que s'établisse la communication entre les deux textes, *L'Adieu aux armes* et "*L'Adieu au bataillon*", néanmoins la perception simultanée de l'analogie et de la différence entre le roman réel et le roman fictif nous a fait entrer dans le domaine du travestissement. La "fausse citation" est ainsi, chez Pratt, l'un des procédés les plus féconds de l'engendrement textuel. Je me bornerai à un seul exemple : "Et Dieu créa de grandes baleines" qui mixe, en une belle irrévérence, la Genèse et Melville. De très nombreux titres construisent le récit à venir sous ce principe de démarquage : ainsi l'histoire de la lutte entre les Alliés et les Allemands lors de la première guerre mondiale voit-elle comparaître les personnages de Puck et d'Obéron parce que, sous la prégnance du titre de l'épisode, *Songe d'un matin d'hiver*, la fable a appelé la mythologie des elfes celtes. C'est cette dynamique libre, cette productivité ludique et hasardeuse de la contamination substitutive au creux de la citation, qui me porte à parler ici de "fausse citation" et à refuser le terme de "parodie". Car la parodie, dans sa forme classique et persistante, se tend vers un but connu. Alors que, chez Pratt, le jeu de la transformation ignore son terme.

## La citation et le neuvième art

- 15 Au moment de conclure, je proposerai de considérer que, dans ce médium contaminé et syncrétique qu'est la bande dessinée, la citation est élue d'abord pour sa puissance génératrice : invitant à s'élancer vers d'autres textes pour lire une relation intertextuelle au lieu de s'arrêter en un exemplaire unique, elle manifeste le travail de production du sens dans son nécessaire inachèvement. En outre, grâce à ce travail de la citation – qui est "bricolage" au sens que Lévi-Strauss donne à ce terme – la BD s'affirme doublement comme art : art où l'artisan travaille un matériau (le texte cité), Art où l'artiste crée une œuvre (le texte citant). Enfin, affichant que la création n'est qu'entreglose et multipliant les signaux d'alerte pour désigner la reprise du texte antérieur comme origine du jeu de la lecture, et ce afin de n'exclure aucun lecteur, la bande dessinée interdit de s'attacher au plaisir élitiste et narcissique de la compilation démasquée, à l'instar de cette coopération textuelle que sollicitait par exemple tel ou tel roman d'Umberto Eco : la BD est, à ce titre, un art de générosité où s'entrelacent, et se reconnaissent mutuellement, des voix diverses. Si la résolution des mystères citationnels ne redonne aucune dignité aux fragments de la culture occidentale – ce n'est pas une opération de réhabilitation –, néanmoins, dans l'isolement de la civilisation moderne, elle compose pour les lecteurs une certaine façon d'être ensemble : elle noue la communauté des "fans" de BD.

## NOTES

1. Il va de soi que toute l'œuvre de Borges est utile en ce point de la réflexion, même si les théoriciens de la littérature fondent le plus souvent leurs analyses sur « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » (1939), in J.L. BORGES, *Fictions*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 41-52.
2. A. COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 11. On retrouvera, au fil de cette communication, les stimulations critiques dues à cet essai.
3. Le concours et la revue connurent un immense succès : huit cent mille exemplaires chaque mois, plus une réédition chaque quinzaine, trois millions de lecteurs.
4. P. ELEUTERI SERPIERI, *L'indienne blanche*, France, Bagheera Ed., 1994, p. 3 (l'original italien est antérieur de plus de dix ans).
5. *La zona del crepuscolo*, Milan, Sergio Bonelli éd., 1987 ; scénario : Tiziano Sclavi, dessin : Montanari & Grassani.
6. Pour la définition de ce terme (des excisions multiples et disséminées qui n'excluent pas la fidélité aux phrases du texte premier) et sa différence avec la 'concision' et la 'condensation', cf. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil ('Points'), 1982, p. 321-351.
7. V. GIARDINO, *L'apprentissage*, Paris, Casterman, 1997 (original italien 1996)
8. Cf., pour la définition de ce terme, M. RIFFATERRE, « L'illusion référentielle », in R. BARTHES, L. BERSANI, PH. HAMON, M. RIFFATERRE, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil ('Points-Littérature'), 1982.
9. On sait que, depuis 1975, et la découverte par Serpieri, initialement architecte et peintre, de la BD, le *Far-West* et la Bible constituent les deux pôles privilégiés de son inspiration. Cf. le texte biblique (*Deutéronome*, 7, 1-4) : « <sup>1</sup> Lorsque Yahvé ton Dieu t'aura fait entrer dans le pays dont tu vas prendre possession, des nations nombreuses tomberont devant toi : les Hittites, les Girgashites, les Amorites, les Cananéens, les Perizzites, les Hivvites, les Jébuséens, sept nations plus nombreuses et plus puissantes que toi. <sup>2</sup> Yahvé ton Dieu te les livrera et tu les battras. Tu les dévoueras par anathème. Tu ne concluras pas d'alliance avec elles, tu ne leur feras pas grâce. <sup>3</sup> Tu ne contracteras pas de mariage avec elles, tu ne donneras pas ta fille à leur fils. <sup>4</sup> Car ton fils serait détourné de me suivre ; il servirait d'autres dieux ; et la colère de Yahvé s'enflammerait contre vous et il t'exterminerait promptement ».
10. *De l'autre côté de Corto*, Hugo PRATT - entretiens avec Dominique PETITFAUX, Paris, Castermann, 1996, pp. 89-90.
11. Cf. surtout D.W. WINNICOTT, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975 pour la traduction française.
12. Comme le rappelle opportunément Antoine Compagnon, le sens premier du mot espagnol 'citar' est 'convoquer'.
13. Je me garderai bien d'ouvrir, par cette remarque, le débat sur le caractère nécessairement parodique de toute citation, ne dût-elle comporter aucune modification textuelle. Je me contenterai de renvoyer sur ce point à G. GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil (coll. 'Points'), 1982, p. 28 et à M. BUTOR, *Répertoire. III*, p. 18.
14. H. PRATT, *Les Celtiques*, Paris, Casterman, 1975 (éd. française), p. 52.

---

## RÉSUMÉS

La bande dessinée connaît des citations plutôt “respectueuses” (autocitation de vignettes ou reprise d’images fixes isolées issues d’un autre art). Par contre, lorsqu’elle emprunte au cinéma pour jouer sur le montage de la narration ou à la littérature pour insérer un texte dans une bulle, du fait du passage dynamique d’un système de signes à un autre la citation ouvre inévitablement un processus de réécriture. La BD profite aussi de son hétérogénéité fondamentale, entre le verbal et l’iconique, pour signaler l’écart, le manque, l’erreur volontaire, l’inachèvement. Elle appelle ainsi le lecteur-spectateur à coopérer à la production du sens dans l’entre-deux des textes.

Il fumetto accoglie citazioni piuttosto “rispettose” (autocitazione di vignette o ripresa di singole immagini fisse prese da un’altra arte). Invece, quando mutua dal cinema per giocare sul montaggio narrativo oppure dalla letteratura per inserire un testo dentro la nuvoletta, per via del dinamico passaggio da un sistema di segni a un altro la citazione apre inevitabilmente un processo di riscrittura. Il fumetto approfitta anche della sua fondamentale eterogeneità, tra il verbale e l’iconico, per segnalare la sfasatura, la mancanza, il volontario errore, l’incompiutezza. Sollecita così il lettore-spettatore perché egli cooperi alla produzione del significato nell’*entre-deux* dei testi.

## INDEX

**Parole chiave** : fumetto, cinéma, citazione, riscrittura

**Index géographique** : Italie

**Mots-clés** : bande dessinée, cinéma, citation, réécriture

**Index chronologique** : XXe

## AUTEUR

**DOMINIQUE BUDOR**

Université Paris III - Sorbonne Nouvelle