Jacques DÜRRENMATT, *Bande dessinée et littérature*

Paris, Classiques Garnier, 2013, 232 pages

Philippe Paolucci

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9106>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.9106

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 août 2014

Pagination : 370-372

ISBN : 978-2-8143-0209-9

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Philippe Paolucci, « Jacques DÜRRENMATT, *Bande dessinée et littérature* », *Questions de communication* [En ligne], 25 | 2014, mis en ligne le 01 juillet 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9106> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9106>

la fonction d'intermédiaire, de passeur, de conciliateur que les administrateurs sont conduits à assumer entre les créateurs, les publics et les institutions sous la tutelle desquelles ils travaillent. Et c'est dans cette fonction que, comme le remarque l'auteur, « le "management culturel" et, par extension, les formes contemporaines d'organisation économique et administrative de la culture forment [...] un lieu de prédilection du "nouvel esprit du capitalisme" » (p. 172) pour reprendre l'expression de Luc Boltanski et Éve Chiapello (Paris, Gallimard, 1999). Mais, contrairement à ces derniers, l'auteur explique que les candidats aux métiers de l'administration culturelle – au risque d'une aporie inévitable – peuvent simultanément adopter « une posture critique à l'égard du système économique contemporain » (p. 173) et accompagner « cette posture du "réalisme" qui rappelle que même la culture doit être financée et gérée. Ils tiennent ainsi ensemble la critique à l'égard des logiques capitalistes du commerce et du profit, et l'appropriation (fût-elle partielle et distancée) des technologies du marketing, du management et de la gestion » (*ibid.*).

Au terme de ces analyses convaincantes, l'auteur peut affirmer en conclusion que « L'association de l'*illusio* à un rapport réflexif » du candidat « à ses propres déterminations conduit tout d'abord, sinon à la formulation cohérente d'un "projet", au moins à une stratégie de placement professionnel et social. Un rapport particulier au travail amène ensuite à concevoir l'activité professionnelle comme l'occasion, voire le moyen d'une réalisation personnelle. À ces projections individuelles est associée la croyance dans le fait que l'activité visée est mise au service de valeurs supérieures ou d'une cause » (p. 188)... Là encore, on ne saurait mieux dire pour caractériser l'ambivalence des engagements dont font preuve les administrateurs de la culture.

Enfin, on louera Vincent Dubois pour l'honnêteté avec laquelle, en annexe (pp. 191-200), il revient sur les conditions et la méthodologie de son enquête afin d'en critiquer et nuancer les principes, les données et les résultats. Malgré l'absence d'un index des notions utilisées et une bibliographie récapitulative finale plus aisément utilisable que les références en notes de bas de page, on tient là un ouvrage majeur qui permet d'envisager de la plus intelligente des façons la complexité des attirances produites par les métiers de la culture et la polydimensionnalité des investissements de ceux qui y succombent... au risque, souvent, de perdre leur liberté individuelle et sociale.

Jacques-Philippe Saint-Gerand

CeReS, université de Limoges, F-87000
jacques-philippe.saint-gerand@unilim.fr

Jacques DÜRRENMATT, *Bande dessinée et littérature*.

Paris, Classiques Garnier, 2013, 232 p.

Peut-on qualifier une bande dessinée de littéraire ? Et si oui, à quelles conditions ? Ces deux questions ont alimenté nombre de réflexions sur le neuvième art, qu'il s'agisse de théoriser la relation texte-image dans la bande dessinée (BD) alternative contemporaine, d'analyser, dans une perspective socio-historique, les essais de rapprochement entre les deux arts (le courant autobiographique des années 90, la naissance du roman graphique etc.) ou de comparer, dans une optique intermédiaire, les adaptations bédéesques à leur substrat romanesque. En outre, il semble inutile de préciser que de tels travaux, émanant *a priori* de disciplines bien distinctes, débouchent souvent sur des considérations plus ou moins explicites sur la reconnaissance culturelle de la bande dessinée. En publiant un ouvrage sobrement intitulé *Bande dessinée et littérature*, Jacques Dürrenmatt prend d'emblée un risque, celui de s'inscrire dans un champ de recherche que d'aucuns considéreront à tort, dans un premier temps du moins, comme largement défriché, de surcroît peu en phase avec des interrogations plus actuelles (la conversion numérique par exemple). Impressions certes légitimes, mais en fin de compte peu fondées.

Divisé en quatre chapitres, l'ouvrage s'ouvre sur l'œuvre pionnière de Rodolphe Töpffer, plus précisément sur la dimension littéraire que le père de la bande dessinée accordait à ses « histoires en estampes ». À partir d'extraits piochés dans les travaux théoriques de cet auteur, Jacques Dürrenmatt met en lumière ce qui, aux yeux de l'artiste genevois, est inséparable de toute prétention littéraire : l'inscription de ses albums dans la culture livresque ; l'alchimie entre texte et image permise par l'autographie ; l'anti-académisme volontaire du dessin ; enfin la possibilité de reconstruire « au-delà de la simplicité chronologique apparente du récit [...] une unité supérieure, celle du moi écrivain » (p. 18). Comme le souligne l'auteur, l'abandon de l'album au profit de la presse enfantine porta un coup fatal aux ambitions littéraires de Rodolphe Töpffer, empêchant l'affirmation d'une nouvelle forme littéraire. Il faudra attendre les années 70 pour assister aux retrouvailles de la BD et de la littérature, encouragées entre autres par des projets éditoriaux, en particulier la revue (*À SUIVRE*), et l'émergence du roman graphique. Autant de tentatives censées faire barrage aux préjugés attachés à la bande dessinée que Jacques Dürrenmatt réduit au nombre de quatre : la brièveté (une BD se lit aussi vite qu'une nouvelle précise à deux reprises l'auteur, sans vraiment développer cette curieuse comparaison) ; des descriptions assurées moins par le texte que par

l'image ; absence de subtilité dans l'usage de la langue, comme en témoignerait la surenchère d'onomatopées et de signes de ponctuation à valeur expressive (points d'exclamation, etc.) ; enfin, une supposée incapacité à retranscrire le monde intérieur des personnages. Si le théoricien ne manque pas de pointer la faiblesse de tels arguments, exemples à l'appui, le constat n'en reste pas moins amer : « L'évolution des formes qui a caractérisé les dernières années manque encore de relais suffisamment puissants pour imposer l'idée d'un changement profond et les aprioris perdurent, qui empêchent de penser qu'une certaine bande dessinée puisse rivaliser en termes de puissance esthétique avec la littérature » (p. 47).

Interroger le statut littéraire de la bande dessinée pousse Jacques Dürrenmatt à privilégier deux pistes de réflexion : alors que la première s'attaque à l'épineux problème de l'adaptation, la seconde se focalise sur les potentialités esthétiques et narratologiques du médium, lesquelles peuvent soit s'inspirer de la littérature, soit rivaliser avec elle. S'agissant de l'adaptation, trois logiques d'articulation entre l'œuvre-source (le roman ou la nouvelle) et l'œuvre-cible (la BD) sont dégagées. La première repose sur une approche critique ou parodique, le bédéiste tournant en dérision les grands classiques de la littérature. La seconde renvoie à l'adaptation dans son sens le plus trivial, à savoir une reprise du texte d'origine dans un souci de fidélité maximale ; ainsi l'important est-il de rester au plus près du modèle littéraire, au risque, et c'est bien souvent le cas, de desservir tant la littérature que la bande dessinée. À l'inverse, une troisième option consiste à transplanter la moelle de l'œuvre (les personnages, certains éléments jugés de première importance, etc.) dans un contexte spatio-temporel nouveau (un univers futuriste par exemple). Parmi ces trois régimes d'intertextualité, seuls le premier et le troisième sont susceptibles d'enfanter des BD proprement littéraires, fruits d'un ensemble de choix et de négociations : *primo*, aménager ou pas dans le déroulement narratif des effets de sens (choix particulier de mise en scène, originalité de la mise en page et/ou du découpage) et de rythme (répartition des temps forts etc.) ; *secundo*, déterminer une ou plusieurs instances en charge de l'énonciation, la coprésence de plusieurs énonciateurs ouvrant carrière à l'alternance des points de vue, à l'entremêlement des voix ; *tertio*, « rechercher ou non une équivalence de style entre écriture et dessin » (p. 83). On le voit bien, ces trois critères permettent de séparer l'adaptation littérale et facile, exécutée sans exploitation réfléchie des spécificités du médium, de la réinterprétation personnelle, la récréation.

Mais il existe d'autres voies que l'adaptation pour prétendre à une dimension littéraire. La bande dessinée peut s'inspirer de la littérature non pour l'adapter, encore moins pour s'y inféoder d'une quelconque façon, mais, au contraire, pour mieux la dépasser. Le découpage en chapitres est sur ce point une belle illustration. Le bédéiste est évidemment libre de ne pas partitionner son album, ou, s'il consent à le faire, de reprendre à son compte l'organisation livresque classique. Mais il peut également opter pour des stratégies plus complexes, difficiles à mettre en place dans des productions écrites. En atteste la possibilité d'insérer entre les chapitres des « espaces de *pensivité* » (p. 111) graphiquement disjoints du récit principal, et dont l'accumulation forme une série à la fois parallèle et liée à ce dernier. Outre le découpage en chapitres, c'est aussi par son usage de la ponctuation que la bande dessinée se démarque nettement de la littérature : les points d'exclamation ou d'interrogation ne sont plus forcément accolés à des suites linguistiques ; ils s'autonomisent, s'affranchissent du verbal. Ils ne délivrent plus seulement des informations prosodiques ou modales, mais retranscrivent graphiquement le désordre affectif du ou des personnages. Si ces quelques remarques sont assez banales, la réflexion gagne en originalité lorsqu'est interrogé le statut des signes non expressifs : « Si les signes immédiatement expressifs ont connu depuis toujours [...] un succès évident dans la bande dessinée, qu'en est-il du petit peuple des signes qui servent à l'organisation du discours et semblent à priori incapables de représenter quoi que ce soit : virgule, point-virgule, point, parenthèses. Peuvent-ils prétendre à l'autonomie ? » (p. 121).

Paradoxe de la bande dessinée : alors que tout la prédestinait à libérer la ponctuation des impératifs de la syntaxe, voilà qu'elle se retient, se montre étrangement timorée. Pour preuve, si Jacques Dürrenmatt analyse quelques tentatives isolées, entre autres usages celui des parenthèses chez Frédéric Boilet, ses conclusions prennent sans surprise l'allure d'un souhait : « Mais à côté du point d'exclamation devenu, en quelque sorte, le signe par excellence de la bande dessinée, il est temps de tenter d'autres choses avec les autres signes, à l'image de ce qui se passe en poésie ou dans le graphisme. Les tentatives encore rares de certains grands auteurs montrent la voie : tout un espace reste à découvrir » (p. 127).

S'ensuit une sous-partie intitulée « Usages énonciatifs complexes » (pp. 141-154), dans laquelle l'auteur s'aventure sur le terrain de la narratologie. À l'instar de la littérature, qui pratique depuis longue date l'intrication des voix, la bande dessinée joue aussi de l'entremêlement des points de vue, parfois pour mieux

égérer son lecteur. Jongler entre plusieurs régimes de focalisation (Jacques Dürrenmatt en dénombre trois : points de vue *impersonnel*, *oculaire* et *imaginaire*), autrement dit exclure la solution confortable du narrateur unique et d'emblée identifiable, permet au bédéiste d'insuffler à son œuvre plus de complexité et, partant, d'ouvrir la voie à des interprétations plurielles. La bande dessinée acquiert une qualité littéraire au prix d'une plus grande ambiguïté. Étonnamment, ces développements narratologiques ne sont pas mis en parallèle, du moins pas explicitement, avec la triade narrateur fondamental/récitant/monstrateur proposée par Thierry Groensteen dans *Bande dessinée et narration* (Paris, Presses universitaires de France, 2011, pp. 85-129, pour un compte rendu, voir *Questions de communication*, 22, 2012, pp. 324-326), mais aboutissent à une réinterprétation du concept de graphiation. À l'origine, si l'on suit la définition qu'en donne son inventeur Philippe Marion, la graphiation renvoie à l'identité graphique du dessinateur, indépendante des propriétés figuratives de l'image et à travers laquelle l'artiste s'auto-désigne comme être dessinant. Il s'agit, ni plus ou moins, de l'affirmation d'un style, d'une patte. Sans se détacher complètement de cette acception initiale, Jacques Dürrenmatt assigne à la graphiation une fonction poétique, au sens de Roman Jakobson (*Essais de linguistique générale*, t. 1, Paris, Éd. de Minuit, 1963, pp. 209-248). L'idée, *in fine*, est de « voir le geste graphique pour lui-même » ou encore de montrer « la graphiation à l'œuvre dans l'acte d'écriture manuelle, lui donner une importance, un sens, renouant ainsi avec une pensée vivante de la lettre » (p. 160). On pense évidemment aux albums autographiés de Rodolphe Töpffer, que le théoricien ne manque pas de commenter, mais aussi à une ambition partagée par nombre d'écrivains (Honoré de Balzac, Victor Hugo, Charles Nodier, Jean Cocteau etc.) : rapprocher l'écriture de son substrat iconique. Cette relecture de la notion de graphiation conduit l'auteur à distinguer trois registres de dialogue entre texte et image. Les deux premiers sont antagonistes : soit le texte domine l'image, soit l'image prend le pas sur le texte. Notons que ce dernier cas s'applique surtout aux productions alternatives, lesquelles sont moins une invitation à s'immerger dans une histoire, à saisir tous les tenants et aboutissants d'un scénario, qu'à scruter l'élaboration plastique des cases, à apprécier la dimension ouvertement picturale de telle ou telle image. Comme le souligne Jan Baetens (*Formes et politique de la bande dessinée*, Paris/Louvain, Vrin/Peeters, p. 132), le lecteur ne suit plus à proprement parler la trame d'un récit, mais « le vagabondage et les métamorphoses d'une tache, les places variables d'un trait, les tremblés ou les dilutions d'une égratignure ». Entre autres exemples, les méditations graphiques d'Oliver Deprez dans son album

Lenin Kino. Médiations graphiques (Bruxelles, Fremok, 2009) illustrent parfaitement cette approche plasticienne de la bande dessinée. Bien que certains éléments figuratifs viennent par moments capter l'attention du lecteur (un livre, une silhouette etc.), celui-ci s'engouffre dans des images abstraites dénuées de texte ; des amas de matière d'où jaillissent, par-ci par-là, des semblants de formes. Cet assujettissement du texte à l'image peut donc donner lieu à un rejet, voire à une éviction dans les expérimentations les plus limites, de la « continuité chronologique et narrative » (p. 209) héritée de l'école franco-belge.

Refusant de réduire la relation texte-image à un rapport dominant/dominé, Jacques Dürrenmatt introduit un troisième et ultime mode d'organisation, fondé sur une alliance fructueuse des deux composantes ; l'une et l'autre se renforcent mutuellement, œuvrent de concert. Dans cette perspective, l'emploi d'une graphie spécifique, le choix d'une police et/ou les diverses distorsions appliquées au texte deviennent autant de lieux de jonction entre le dessin et le linguistique, lieux auxquels la littérature n'accède que par effraction. Une telle approche de la multimodalité bédéique, à première vue rigide, présente de multiples avantages. Non seulement elle définit avec rigueur le concept de graphiation, et ce faisant le rend mobilisable dans des cas concrets d'analyse, mais en plus elle embrasse un large éventail de créations, des albums muets à ceux volontiers plus verbeux, en passant par tous les cas de répartition équilibrée entre texte et image.

Est littéraire donc, une bande dessinée qui puise dans les ressources de sa mixité et de son langage pour mieux cultiver l'ambigu, une bande dessinée qui donne congé à la littérature. Imprégné et débarrassé de son modèle écrit (de son fardeau ?), le neuvième art peut enfin, dans une culture de tradition logocentrique, gagner ses lettres de noblesse.

Philippe Paolucci

LERASS, université Toulouse 2 Le Mirail, F-31000
philippe.paolucci@yahoo.fr

Alexander FRAME, *Communication et interculturelité. Cultures et interactions interpersonnelles*.

Paris, Hermès/Lavoisier, coll. Forme et sens, 2013, 334 p.

L'explosion de la bulle internet combinée avec l'essor du web 2.0 et, plus spécifiquement, avec l'émergence des technologies de l'information et de la communication (sites de partage de contenus, réseaux et médias sociaux) a eu comme principale conséquence d'altérer, de renouveler et de recomposer en profondeur les