



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

11 | 2015

**Expressions of Environment in Euroamerican Culture /
Antique Bodies in Nineteenth Century British
Literature and Culture**

Jacques Dürrenmatt, *Bande dessinée et littérature*

Nicolas Labarre



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/7401>

DOI : 10.4000/miranda.7401

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Nicolas Labarre, « Jacques Dürrenmatt, *Bande dessinée et littérature* », *Miranda* [En ligne], 11 | 2015, mis en ligne le 21 juillet 2015, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/7401> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.7401>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Jacques Dürrenmatt, *Bande dessinée et littérature*

Nicolas Labarre

RÉFÉRENCE

Dürrenmatt, Jacques, *Bande dessinée et littérature*, Paris : Classique Garnier, 2013, 232 p., ISBN 978-2-8124-1713-9

- 1 L'ambition de *Bande dessinée et littérature* est de questionner les rapports qu'entretiennent ces deux formes, en s'interrogeant sur l'existence d'une « bande dessinée littéraire », un objet d'autant plus problématique qu'il se heurterait à des résistances liées à « l'identité même de ce qu'on appelle la littérature » (8). Pour cerner ce que peut ou pourrait être cet objet hybride, Jacques Dürrenmatt aborde successivement la question de la légitimité de la bande dessinée, celle de l'adaptation littéraire, les traces formelles de la littérarité et finalement les moyens pour la bande dessinée de s'écarter de la littérature et de l'enrichir. Un tel programme intéresse potentiellement les études anglophones en permettant par exemple de réfléchir à des œuvres comme le *City of Glass* de Paul Karasik et David Mazzuchelli, d'après Paul Auster, et plus généralement à une bonne part de ce qui est publié sous l'étiquette de roman graphique.
- 2 La première partie propose d'ailleurs un récit de la légitimation de la forme, aboutissant précisément au roman graphique. Dürrenmatt s'appuie sur le travail de Thierry Groensteen dans *Un objet culturel non identifié* et fait débiter son étude avec les travaux d'auteurs comme André Lacassin dans les années 60. Il repart ensuite de façon plus classique vers Töpffer, pour conclure que « l'idée qu'est née une nouvelle sorte de littérature disparaît avec [lui] » (19). Cette idée n'est alors ressuscitée que dans les années 1960 puis 70, avec l'apparition quasi-simultanée de *(A Suivre)* en France et de *A Contract with God*, de Will Eisner aux Etats-Unis, et se consolide depuis. En accordant une large place au discours des scénaristes sur leur propre travail, Dürrenmatt fait

cependant apparaître la persistance d'ambitions contradictoires chez des auteurs contemporains (Fabrice Neaud, Benoit Peeters, etc.), entre revendication de la littérature et revendication de la singularité visuelle de la forme (33).

- 3 Il s'intéresse ensuite aux discours dévalorisant la bande dessinée par l'accent mis sur le dessin, la place mineure du texte, la prédominance des dialogues ou la difficulté de donner accès à l'intériorité, en puisant chaque fois une réponse en forme de démenti à l'intérieur du champ. La bande dessinée muette et la « logorrhée » des livres de l'Association fournissent ainsi une double réponse au reproche fait à la forme de marginaliser le texte (42-43). L'illégitimité persistante de la bande dessinée lui apparaît alors moins comme le résultat d'une insuffisance de la forme que d'une persistance d'un discours obsolète à son endroit :

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. (47)

- 4 La deuxième partie consacrée à l'adaptation s'ouvre sur un parcours des *représentations* de la littérature en bande dessinée, avec comme point d'orgue le complexe va-et-vient entre parodie, adaptation et discours méta-formel dans les *Misérables* de Cham de 1862-63 (62-64), avant de se concentrer sur des adaptations au sens plus classique. Là comme ailleurs, l'auteur porte des jugements tranchés, empruntant par exemple à Töpffer le mot de « contrefaçon » pour parler du *Tarzan* de Hal Foster, quand une véritable adaptation serait une « traduction » (71). Il propose alors une classification des adaptations en bande dessinée selon trois stratégies distinctes : une approche critique et démythificatrice, une « fidélité » visant à l'invisibilité du médium et enfin une récupération d'éléments transposés dans un cadre ou un récit différent (73-75). Sur un plan formel, il identifie de la même façon trois défis qui s'offrent à l'adaptateur : l'enchaînement narratif, le point de vue et enfin le « style » (83-96), trois aspects formels traités par le biais d'exemples abondants, mais quelque peu sous-théorisés, si l'on pense notamment à ce qu'a écrit Gombrich sur les déterminations historiques du style graphique. Le cas de plusieurs adaptations d'*Ubu Roi* permet de mettre ce cadre théorique en application, réaffirmant la préférence de l'auteur pour une approche critique, libre et radicale.
- 5 En traitant successivement du rôle du chapitrage, de l'« usage inventif de la ponctuation » à propos des emprunts formels à la littérature, le livre propose des éclairages stimulants, quoique fragmentaires sur deux points peu traités par ailleurs et transposables à une grande variété de bandes dessinées dans différents contextes de production. Les chapitres sur les contraintes (« génératives ») ou les procédés d'énonciations complexes que permet la forme — autour d'un exemple tiré de *Jimmy Corrigan* de Chris Ware — sont en revanche bien courts pour couvrir leur sujet. On préférera se reporter, dans le premier cas, vers les auteurs de l'OuBaPo (J.C. Menu en particulier) et dans le second vers la vague d'ouvrage et de numéros de revues consacrés à la narratologie en bande dessinée parus ces dernières années, en particulier *Bande dessinée et narration* de Thierry Groensteen, ainsi que les livres de Karin Kukkonen.
- 6 La dernière partie propose quant à elle d'examiner la « rivalité » entre littérature et bande dessinée, et particulièrement les possibilités créatives de l'acte de graphiation, utilisé pour établir un ensemble de rapports originaux et complexes entre texte et

image (confiance, distanciation, harmonie). L'autofiction en bande dessinée y est présentée comme accueillant la « conjonction particulièrement fine [des énonciations discursives et graphiques] qui ouvre des possibilités tant de superposition que d'illustration (au sens le plus noble du terme) » (206), un constat qui ne surprendra pas le lecteur universitaire, conscient du rôle central du genre dans nombre d'études actuelles.

- 7 La brève conclusion proprement dite s'achève sur une belle lecture d'un passage de *La Guerre d'Alan* de Copé et Guibert exaltant un récit qui en désacralisant « ce qui demeure l'art de référence en France [...] est une des façons qu'à la bande dessinée de revendiquer la tutelle de la littérature tout en s'en débarrassant ».
- 8 Ce passage souligne un problème assez central dans l'ouvrage, notamment pour qui souhaiterait l'appliquer à la production internationale : sa réticence à définir ce que recouvre le terme de bande dessinée. Il ne s'agit pas ici de regretter l'absence d'une définition de la forme — lieu commun lassant des écrits sur la BD — mais bien de savoir si le terme renvoie précisément à une *forme*, une *convention de dénomination socialement construite* ou encore à un sous-ensemble localisé géographiquement et historiquement de ce qui précède, une « constellation culturelle » pour reprendre le mot d'Eric Maigret sans son introduction à *La bande dessinée : une médiaculture*. La distinction apparaît d'autant plus nécessaire que des questions comme la légitimité (première partie) ou la fidélité de l'adaptation (partie) ne se conçoivent que dans un contexte culturel bien défini, dans lequel les différents utilisateurs des textes peuvent être identifiés et caractérisés.
- 9 L'auteur construit son corpus à partir d'un catalogue étendu de la bande dessinée ambitieuse européenne, dans lequel s'insèrent quelques auteurs nord-américains incontournables : de Doré, Töpffer ou Hergé, jusqu'à Killoffer, Chris Ware ou Olivier Desprez, en passant par la revue d'Art Spiegelman et Françoise Mouly, *Raw*, ou encore (*A Suivre*) du côté des revues. Plusieurs planches reproduites en noir et blanc permettent d'ailleurs de conforter certaines lectures fines de façon très heureuse. L'absence totale du manga et l'omission de la très grande majorité de la production nord-américaine, dont les *Classics Illustrated* édités par Gilberton aux Etats-Unis à partir des années quarante, obligent cependant à lire « bande dessinée » comme « bande dessinée disponible dans l'air francophone » et non comme un terme renvoyant à l'ensemble des incarnations de la forme. L'inclusion ponctuelle de publications étrangères non traduites, comme *Raw* précisément, rend cependant ces contours instables. La volonté holistique de l'auteur, qui embrasse les questions formelles aussi bien que celles de légitimité se heurte à cette limite d'autant plus gênante qu'elle n'est pas discutée.
- 10 Ce centrage sur l'aire francophone que l'ouvrage ne théorise pas explicitement se retrouve dans la bibliographie. Celle-ci inclut une production critique sur Internet (le site *Du9*), certains incontournables de la théorie de la bande dessinée francophone (Thierry Groensteen, Benoit Peeters, Jan Baetens, Jean-Paul Gabilliet) ou internationale (David Kunzle). Elle fait en revanche l'impasse à la fois sur toute la production anglophone et des auteurs comme Bart Beaty (*Unpopular Culture*), ainsi que sur les ouvrages consacrés à l'adaptation en général, Linda Hutcheon, Thomas Leitch et Robert Stam en particulier, qui auraient pourtant pu éclairer la partie consacrée au sujet. Les considérations de Hutcheon sur les plaisirs de l'adaptation auraient ainsi permis de faire un retour critique sur les goûts de l'auteur en la matière, en envisageant d'autres

façons de consommer et d'apprécier une adaptation, même si celle-ci opte pour une impossible « fidélité » (Hutcheon 113– 139). L'omission de l'ouvrage de Charles Hatfield, *Alternative Comics. An Emerging Literature* est particulièrement gênante, puisque cet ouvrage de 2005 affiche parfois des ambitions très proches de celles de Dürrenmatt et s'est imposé comme une référence importante dans le champ anglo-saxon. Hatfield y prend notamment soin d'articuler clairement ce que serait la nouveauté d'une bande dessinée littéraire par rapport à une production antérieure ou plus classique, en réfléchissant aussi de façon plus nette au rôle de l'universitaire comme instance de légitimation (Hatfield xii ; 25-29 ; 152-163). De même on peut s'étonner de l'absence des « *textual poachers* » de Henry Jenkins (1992) dans la partie consacrée à la récupération de fragments d'œuvres.

- 11 L'ouvrage échoue dans ce sens à couvrir son sujet, mais pouvait-il en être autrement en un peu plus de 200 pages aérées ? Il a le grand mérite d'ouvrir nombre de pistes intéressantes, de chercher à embrasser largement sur un plan historique, d'assumer ses jugements critiques et de présenter le tout d'une façon extrêmement lisible. Surtout, il offre en plusieurs points des grilles de lecture et d'interprétation directement applicables à une grande variété d'exemples, particulièrement utiles dans un cadre pédagogique par exemple. Ce souci de lisibilité et d'applicabilité autant que ses micro-lectures convaincantes font le prix de l'ouvrage au-delà de ses points aveugles théoriques. Il peut en ce sens constituer un complément utile et stimulant aux travaux de Hillary Chute, Charles Hatfield ou Karin Kukkonen, sans toutefois les éclipser.

BIBLIOGRAPHIE

- Beatty, Bart. *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*. Toronto ; Buffalo: University of Toronto Press, 2007. Print. Studies in Book and Print Culture.
- Chute, Hillary L. *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press, 2010. Print. Gender and Culture.
- Groensteen, Thierry. *La Bande Dessinée : Un Objet Culturel Non Identifié*. Angoulême: An 2, 2006. Print. Essais.
- Hatfield, Charles. *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson,; University of Mississippi Press, 2005. Print.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. London, New York,; Routledge, 2006. Print.
- Jenkins, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. Updated 20th anniversary ed. New York: Routledge, 2013. Print.
- Kukkonen, Karin. *Contemporary Comics Storytelling*. Lincoln,; University Press of Nebraska, 2013. Print.
- Leitch, Thomas M. *Film Adaptation and Its Discontents from Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins Univ. Press, 2007. Print.

Maigret, Eric, and Matteo Stefanelli, eds. *La Bande Dessinée : Une Médiaculture*. Paris : Armand Colin, 2012. Print. Collection "Médiacultures."

Stam, Robert, and Alessandra Raengo, eds. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden, MA : Blackwell, 2005. Print.

INDEX

Thèmes : Comics

Mots-clés : bande dessinée, roman graphique, littérature, histoire de l'art, légitimation, rivalité, adaptation

Keywords : comics, graphic novels, literature, art history, legitimization, rivalry, adaptation

AUTEURS

NICOLAS LABARRE

Maître de conférences

Université Bordeaux Montaigne

Nicolas.labarre@u-bordeaux-montaigne.fr