

Benoît GLAUDE, *La Bande dialoguée. Une histoire des dialogues de bande dessinée (1830-1960)*

Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. Iconotextes, 2019,
391 pages

Philippe Paolucci



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/22643>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.22643

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2020

Pagination : 396-398

ISBN : 978-2-8143-0586-1

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Philippe Paolucci, « Benoît GLAUDE, *La Bande dialoguée. Une histoire des dialogues de bande dessinée (1830-1960)* », *Questions de communication* [En ligne], 37 | 2020, mis en ligne le 15 novembre 2020, consulté le 03 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/22643> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.22643>

Questions de communication is licensed under CC BY-NC-ND 4.0

Benoît GLAUDE, La Bande dialoguée. Une histoire des dialogues de bande dessinée (1830-1960)

Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. Iconotextes, 2019, 391 pages.

L'essai de Benoît Glaude, chargé de recherches du Fonds de la recherche scientifique (Belgique), est une version remaniée de sa thèse de doctorat soutenue en 2015 à l'Université catholique de Louvain. Clairement exposé dès l'introduction, son projet est d'offrir un « panorama diachronique des formes et fonctions des dialogues de la bande dessinée franco-belge, jusqu'aux canons institués entre 1940 et 1960 » (p. 17). Plus précisément, l'ambition de l'auteur est de montrer comment la représentation des dialogues a évolué depuis le 19^e siècle, des histoires en estampes de Rodolphe Töpffer aux BD franco-belges des années 1950-1960. Pour ce faire, B. Glaude articule analyses interne des œuvres (composition des vignettes, combinaison texte/image, etc.) et externe de leur contexte de production et de réception.

L'étude est organisée en sept chapitres. Le premier, intitulé « Pourquoi et comment en faire toute une histoire ? », insiste sur la nécessité d'engager une réflexion de fond sur le dialogue de bande dessinée. L'intention de l'auteur est clairement de combler un vide : la littérature savante n'a pas suffisamment pris au sérieux le caractère « fondamentalement dialogal » (p. 19) du médium. En effet, selon lui, l'analyse des interactions entre personnages constitue une « incomplétude » (p. 20) dans le champ stripologique (terme englobant les études consacrées à la BD). Cette lacune est en partie liée à la prévalence de deux approches qui, chacune à sa manière, ont traité la question du dialogue de façon partielle : d'une part, les travaux strictement linguistiques, naturellement portés à décrire la composante verbale de façon isolée ; d'autre part, les perspectives visualistes ou médiatiques qui, en raison du primat accordé à l'image, se focalisent sur « la disposition spatiale du dialogue » (p. 52), c'est-à-dire sur la mise en séquence des textes (bulles, récitatifs) dans l'espace de la planche. Selon l'auteur, il convient d'adopter une posture épistémologique à la croisée de ces deux perspectives, de manière à traiter le texte et l'image sur un pied d'égalité. Pour atteindre cet objectif, B. Glaude distingue trois modes énonciatifs : le *dialogué* (les échanges passent par des répliques, le plus souvent placées dans des bulles) ; le *dialogal* (aucun élément textuel, seule la dimension non verbale indique la présence d'une interaction) ; le *dialogique* (l'énonciateur fait entendre, outre les siens, d'autres voix ou points de vue). Entre autres avantages, cette triade permet de sortir le dialogue

d'une conception exclusivement linguistique au profit d'une approche plus extensive de l'énonciation, appréhendée à la fois dans ses aspects pragmatiques (le dialogal) et polyphoniques (le dialogique).

Après avoir précisé ses choix épistémologiques et méthodologiques, l'auteur consacre le deuxième chapitre de son étude au fonctionnement du dialogue dans les histoires en estampes de R. Töpffer, en particulier *l'Histoire de monsieur Cryptogame* (1846). S'appuyant sur les originaux de l'artiste genevois et les nombreuses contrefaçons mises en circulation à travers l'Europe, les analyses mettent en exergue les dimensions dialogale et dialogique du récit töpfferien. Ainsi, malgré l'absence de bulles et de discours rapporté (pas de dimension dialoguée donc), les dessins de R. Töpffer donnent-ils « à voir les indices non verbaux d'une interaction verbale » (p. 67). De plus, un examen attentif des légendes inscrites sous les vignettes met en évidence un dispositif énonciatif particulièrement inventif, caractérisé par un « dédoublement des voix » (p. 72). Au sein d'une même phrase, aux descriptions du narrateur hétérodiégétique, transcrites dans un français standard, se mêlent des variations stylistiques et lexicales (régionalismes, néologismes) imputables aux personnages. Notons que ces jeux polyphoniques ne se limitent pas à quelques passages isolés, mais s'étendent jusque dans les frontispices qui ornent les différentes préfaces de *l'Histoire de monsieur Cryptogame* (p. 80-93).

Le troisième chapitre pousse plus avant l'étude des dimensions dialogale et dialogique. L'auteur rappelle que les images peuvent être parlantes, c'est-à-dire mettre en scène une interaction sans nécessairement recourir à la composante verbale. Ainsi distingue-t-il « trois activités de lecture visuelle auxquelles ces images parlantes convient le lecteur-spectateur : voir jouer, voir crier, voir parler et écouter » (p. 96). Dans le « voir jouer », l'absence de discours rapporté est compensée par l'expressivité des corps, l'exagération des gestes et des attitudes – autant de ressources pantomimiques que l'on retrouve notamment dans les dessins de R. Töpffer. Vient ensuite le « voir crier », observable notamment dans une célèbre image d'Épinal intitulée *Le Hulan et la paysanne*. La scène représentée est bien connue : occupée au lavoir du village, une jeune fermière crie d'effroi (d'où le « voir crier ») à l'approche d'un soldat prussien armé d'un couteau (les intentions du militaire ne sont pourtant pas hostiles, ce dernier voulant simplement couper un morceau de savon). L'intérêt d'une telle image réside dans sa dimension dialogale (pas de discours rapporté), laquelle « laisse une grande marge à l'interprétation

subjective » (p. 125). En effet, l'interaction non verbale entre l'occupant prussien et la jeune femme peut « s'interpréter soit à la faveur des Allemands (force vs faiblesse, assurance vs couardise), soit à celle des Français (brutalité vs salubrité, barbarie vs civilisation) » (p. 118). Après un bref détour par l'imagerie d'Épinal, l'auteur revient à la bande dessinée en parcourant l'œuvre de Georges Colomb, dit Christophe dont les gags visuels illustrent ce que B. Glaude appelle le « voir parler et écouter » : « Les gestes, mimiques et postures des personnages de Christophe ont pour fonction première de "montrer qui parle" » (p. 128). Toutefois, cette puissance monstrative de l'image ne doit pas faire oublier que le comique, chez Christophe, repose en grande partie sur l'articulation des dessins et des légendes. Comme le soulignait déjà Pierre Fresnault-Deruelle en 1970, l'absence de bulle engendre un « curieux décalage [...] entre le texte marquant un "avoir été" et une image offrant un "être là" » (p. 134). Les analyses menées montrent de manière convaincante comment le père de la *Famille Fenouillard* (1889-1893) manipule ce « comique de retardement », fondé sur un « retard du texte par rapport à l'immédiateté de l'illustration » (*ibid.*).

Le quatrième chapitre prolonge cette réflexion sur le traitement visuel des dialogues en introduisant la question de la musique. Comment « identifier une référence musicale dans un média visuel ? Est-il seulement envisageable de citer de la musique sans son » (p. 148) ? On le sait, les dessinateurs suppléent l'absence de contenus acoustiques par un ensemble d'astuces graphiques. L'album *Total Jazz* de Blutch (2004) – qui est au cœur de ce chapitre – en fournit une bonne illustration. De manière assez prévisible, B. Glaude énumère quelques-unes des solutions sémiotiques utilisées par les bédéistes pour pallier l'insonorité des images. Ainsi les variations de graisse du trait conjuguées à l'usage du code idéographique spécifique au médium permettent-ils de restituer visuellement « le jeu instrumental » (p. 179) propre à chaque musicien. Toujours chez Blutch, les références à la culture jazzistique passent également par certains choix de composition et de mise en page, par exemple en enchâssant « une pochette de disque [...] dans la vignette sous forme d'insert » (p. 160).

Jusqu'à-là absente de la réflexion, la question de la bulle est au cœur du cinquième chapitre. Des histoires en images de Wilhelm Busch aux BD d'Hergé, B. Glaude montre comment le ballon a « progressivement conquis l'espace interlocutif de la bande dessinée » (p. 185). Dans la lignée des travaux de Thierry Smolderen, il rappelle que la généralisation de la bulle

dans les années 1920 est étroitement liée, d'une part, à l'évolution des techniques audiovisuelles (apparition du cinéma parlant) et, d'autre part, à l'introduction de l'oralité dans le roman français (en particulier chez Raymond Queneau et Louis-Ferdinand Céline). Dans ce contexte de « sonorisation des médias » (p. 225), la bulle se départ du phylactère médiéval, souvent cantonné à une simple fonction d'autodésignation, pour devenir un véhicule énonciatif à part entière, inscrit dans une complémentarité sémantique avec le dessin. Ce développement sur l'usage de la bulle conduit logiquement l'auteur à étudier les paroles des personnages. Le chapitre six propose une réflexion stimulante sur les fonctions des dialogues dans la BD d'aventure franco-belge des années 1950-1960. Dans ce type de récit, les dialogues ont souvent une visée performative : ils accompagnent l'action en donnant des informations sur le déroulement des événements dessinés. Cette dépendance à l'égard de l'image a pour conséquence d'ôter toute épaisseur psychologique aux personnages. Parce qu'ils sont avant tout des « forces actantielles agissantes » (p. 266), les protagonistes ne confient que très rarement leurs états d'âme au lecteur, et ce même lorsque l'activité discursive semble propice au dévoilement de l'intime (soliloque, monologue, aveu, etc.). Trop proches « de l'action présentée à l'image » (p. 248), les interventions (sub)vocales ne dévoilent rien de l'intimité des personnages, mais « visent à informer les spectateurs des circonstances d'une situation narrative » (p. 290). Il faut saluer ici la finesse des analyses développées dans ce chapitre. Si les descriptions très pointues rendent parfois la lecture laborieuse, elles mettent parfaitement en lumière la tendance du scénario d'aventure à réduire les personnages à de simples rôles actantiels, le plus souvent dépourvus d'intériorité.

Le dernier chapitre traite du couple dessinateur/scénariste. En s'appuyant sur des binômes célèbres, dont André Franquin et Michel Greg, B. Glaude montre « que les modes de collaboration artistique, leur perpétuation ou leur abandon d'une génération d'auteurs à l'autre, ont eu une influence sur l'écriture des dialogues dans les années 1950 » (p. 338). À rebours des écrits stripologiques attachés à l'idéal du « génie créateur solitaire » (p. 339), l'auteur propose d'envisager la relation dessinateur/scénariste comme un processus évolutif au cours duquel le tandem affirme progressivement son style. Ainsi en est-il de la collaboration entre A. Franquin et M. Greg, lesquels ont petit à petit imposé leur identité stylistique en s'écartant du modèle institué par Jijé. En s'opposant à l'idée romantique d'un auteur complet, B. Glaude met en relief le caractère polyphonique inhérent

à toute entreprise créatrice : « La création d'une bande dessinée comme celle d'un roman ou d'un film implique la coopération de divers intervenants » (p. 339). Ainsi, si le lecteur est toujours enclin à ramener la conception d'un album à un auteur unique, le chercheur se doit-il de considérer les différents acteurs impliqués dans l'acte de production. Sur ce point, les conclusions de ce septième chapitre présentent des affinités intéressantes avec certaines recherches menées en sciences de l'information et de la communication, en particulier celles d'Emmanuel Souchier sur l'énonciation éditoriale.

Les analyses développées tout au long de l'ouvrage conduisent B. Glaude à dresser, dans son épilogue, une « grille de critères pour une description des dialogues de bande dessinée » (p. 354). Ainsi toute étude sur les dialogues bédéliques devrait-elle prendre en compte quatre critères étroitement corrélés : le « code iconique » (posture des personnages, expressivité des corps, etc.), le « code linguistique » (registres de langue, longueur des répliques, etc.), le « code plastique » (typographie, composition de l'image, etc.) et le « code médiatique » (découpage séquentiel, mise en pages, etc.). Nul doute qu'une telle grille constitue un apport méthodologique précieux et devrait, si elle trouve un écho favorable au sein de la stripologie, donner une impulsion nouvelle à l'étude des dialogues de bande dessinée. Ajoutons enfin que l'ouvrage est assorti d'une riche bibliographie incluant des références francophones, germanophones, italo-phones et anglophones. De quoi encourager le lecteur à approfondir les pistes de recherche dégagées dans cet essai.

Philippe Paolucci

Université Toulouse 3-Paul Sabatier, Lerass, F-31077
Toulouse, France
Philippe.paolucci[at]yahoo.fr

Nathalie HEINICH, *Le Pont-Neuf de Christo. Ouvrage d'art, œuvre d'art ou comment se faire une opinion*
Vincennes, T. Marchaisse, 2020, 184 pages

L'ouvrage de Nathalie Heinich porte sur une étude de cas : l'analyse d'un événement emblématique touchant à l'art contemporain, l'emballage par Christo (Vladimiroff Javacheff) du Pont-Neuf, à Paris, du 22 septembre au 7 octobre 1985. Nathalie Heinich a alors 30 ans. Elle se lance dans une enquête sociologique de terrain, essentiellement qualitative, ayant rapidement l'intuition du profond « intérêt sociologique » de cet événement (p. 6). L'objectif de l'ouvrage est la compréhension des conditions

de réception de l'art contemporain sous l'angle de la sociologie de la culture (p. 16). Comment une opinion se forme-t-elle à partir d'un objet nouveau et déroutant ? Sur quoi se fonde-t-il ? Comment un objet inclassable peut-il être reçu ?

Alors pourquoi publier, 35 ans après, cette enquête restée inédite ? L'autrice répond dans son « Avant-propos » (p. 5-13) en contextualisant cette parution. D'abord à travers une mise en contexte historique : en 1985, Christo n'est pas aussi connu que maintenant, et son intervention sur le Pont-Neuf représente, pour l'époque et pour le public non initié, un véritable « objet critique ». Ensuite, avec une contextualisation plus actuelle : la mort de l'artiste le 31 mai 2020, ainsi que l'annonce de l'emballage de l'Arc de Triomphe pour l'automne 2021 et l'exposition que lui consacre le Centre Pompidou (ces deux derniers étant reportés en raison de la pandémie de Covid-19). Et encore, avec des contextes épistémologiques et plus personnels : comme l'explique N. Heinich, on retrouve dans l'ouvrage, en germes, l'essentiel de ses futurs « choix de techniques d'écriture, de posture, de domaines de recherche et d'appuis théoriques » (p. 7), notamment une approche compréhensive, qualitative et ethnographique de la recherche et des thématiques qui feront le cœur de ses travaux de recherches ultérieurs : l'art contemporain, les objets frontières, le régime de singularité, le statut de l'artiste, l'identité en question, la sociologie des valeurs... Et puis l'influence – présageant des discussions plus tardives de leurs œuvres – de certains auteurs sociologiques, et non des moindres : Erving Goffman ici en particulier, Pierre Bourdieu et Norbert Elias. Enfin, un dernier contexte actuel, éditorial : la sortie, en parallèle de cette étude de cas, d'un ouvrage plus conceptuel de l'autrice sur E. Goffman : *La Cadre-analyse d'Erving Goffman. Une aventure structuraliste* (Paris, CNRS Éd., 2020, voir la note de lecture consacrée dans cette livraison). La publication simultanée des deux ouvrages est délibérée : ils se répondent l'un l'autre, à 35 ans d'intervalle, l'un sur un volet empirique, l'autre sur un volet plus théorique.

L'étude de cas se scinde en deux parties : la première sur la réception de l'œuvre par le « grand public » et la seconde sur l'œuvre elle-même, proposant ainsi un trajet sociologique des opinions que suscitent l'œuvre, vers l'œuvre elle-même ; l'art ne se résumant pas à l'œuvre dans la perspective sociologique de l'autrice. L'ouvrage est également accompagné d'encadrés, avec des extraits d'entretiens, des photographies d'usages, d'analyses documentaires, d'ordonnance de référent, d'analyse de coupures de presse, comme dans plusieurs