



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 13, n° 8, Octobre 2012
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.7275>

Nouveaux regards sur la bande

Richard Saint-Gelais

Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. "Formes sémiotiques", 2011, 467 p., EAN 97822130584972



Pour citer cet article

Richard Saint-Gelais, « Nouveaux regards sur la bande », Acta fabula, vol. 13, n° 8, Essais critiques, Octobre 2012, URL : <https://www.fabula.org/revue/document7275.php>, article mis en ligne le 30 Septembre 2012, consulté le 14 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.7275

Nouveaux regards sur la bande

Richard Saint-Gelais

Douze ans après *Système de la bande dessinée*¹, Thierry Groensteen fait paraître *Bande dessinée et narration*, ouvrage que sa publication dans la même collection et, plus explicitement encore, son sous-titre inscrivent dans le sillage du précédent. De ce dernier, on se souvient qu'il a fait événement en proposant une approche qui, tout en étant redevable des travaux antérieurs sur la bande dessinée, proposait un appareillage conceptuel novateur, destiné notamment à penser la mise en page immédiatement reconnaissable et pourtant constamment variée de la bande dessinée (son « système spatio-topique »), l'articulation du découpage en cases et du récit (« l'arthrologie restreinte ») et, domaine jusqu'alors très peu étudié, la mise en réseau (ou « tressage ») de ces cases à proximité ou même à distance². Soucieux à la fois d'appréhender la spécificité de la bande dessinée et de mettre à contribution, dans son élucidation, les acquis et débats d'autres disciplines (théorie du cinéma, rhétorique de l'image), le travail de T. Groensteen participe d'une démarche bien différente de la sémiotique de l'école de Paris³, dont la volonté totalisante s'accommodait mal de la diversité des matérialités signifiantes. Si elles n'ont pas fait l'unanimité, les thèses fortes qu'il soutient — sur le primat du visuel et sur l'importance du dispositif formel notamment — demeurent, aujourd'hui encore, des contributions fondamentales à la théorie de la bande dessinée.

Depuis, T. Groensteen a fait paraître plusieurs ouvrages, notamment le très fouillé *Parodies : la bande dessinée au second degré*⁴ et *Un objet culturel non identifié*⁵, consacré au statut esthétique pour le moins ambivalent de la bande dessinée ; on voit l'empan considérable des champs d'intérêt de celui qui est à l'heure actuelle, par ses activités, ses responsabilités⁶ et ses publications, l'un des principaux acteurs de la bande dessinée européenne. Le versant théorique demeure toutefois l'un des pôles majeurs de ses interventions, dont une bonne part vise en effet à conforter la légitimité de l'étude savante de la bande dessinée, et le lecteur ne s'étonnera donc

1

2

3

4

5

6

pas de le voir consacrer un nouvel ouvrage à l'investigation plus proprement sémiotique — ou structurale, à une nuance près que j'apporterai plus loin — de cet art⁷. Bienvenue, la publication d'une « suite » à *Systèmes de la bande dessinée* suscitera probablement, chez le lecteur potentiel, un brin de perplexité. Comment prolonge-t-on un système ? La poursuite d'une entreprise théorique ne connaît pas, contrairement à ce qui se produit dans le domaine narratif, de formule standard orientant l'horizon d'attente des lecteurs. La théorie ne connaît en effet ni une segmentation temporelle autorisant les prolongations (qu'arrive-t-il ensuite, ou qu'est-il arrivé avant ?), ni des acteurs réels ou imaginaires dont on puisse raconter de supplémentaires aventures (ont-ils accompli autre chose de notable ?). La théorie a cependant des objets, dont le chercheur peut estimer après coup que certains aspects n'ont pas suffisamment ou adéquatement été couverts, ou encore dont les transformations appellent une relance de l'enquête. Elle élabore aussi des concepts toujours sujets à débat — y compris au sein de la réflexion du théoricien lui-même — et dont le développement ne résulte pas seulement de leur mise en application mais aussi, et plus vivement, de leurs éventuelles remises en question.

Bande dessinée et narration présente plusieurs de ces cas de figure. T. Groensteen y approfondit la question du rythme, déjà touchée dans *Système 1*⁸ ; il y aborde la question de l'instance narrative, absente du précédent ouvrage ; il consacre une section (4.3) à la bande dessinée numérique qui a connu un assez vif essor depuis la fin du xx^e siècle ; il revient sur la question de la mise en page, centrale dans *Système*. Cette énumération (partielle) signale déjà que le nouvel ouvrage, par la diversité de ses objets, se propose comme un complément du précédent, dont il n'a pas le caractère systématique. Ce n'est pas dire que *Bande dessinée et narration* soit privé de fil(s) conducteur(s) : celui de la narration (et, on le verra, de la narrativité), bien sûr, mais aussi, me semble-t-il, la toujours difficile question des frontières de la bande dessinée, qui forme comme une seconde trame se surimprimant à la première.

Les premières sections le suggèrent, en tout cas, car y sont examinées des pratiques situées aux confins de la bande dessinée telle qu'on l'entend généralement. En s'attardant à la bande dessinée « abstraite » (chapitre 1) puis, en ouverture du deuxième chapitre consacré à la séquentialité, au statut de l'image unique, T. Groensteen interroge chaque fois, à travers ces cas limites, ce qui confère son identité et sa cohésion à la bande dessinée. Est-ce la mise en place d'un récit en images et en texte ? L'existence, aussi marginalisée soit-elle, de bandes dessinées abstraites⁹ oblige le chercheur, soit à refuser dogmatiquement de les reconnaître

7

8

9

comme telles, soit à envisager un certain nombre d'ajustements aux définitions préalables du domaine. C'est ce second parti qu'adopte T. Groensteen, qui y voit l'occasion de rappeler l'importance du dispositif¹⁰ mais aussi, sur un plan typologique cette fois, de distinguer deux variétés de bande dessinée abstraite, l'une formée d'une séquence de dessins abstraits, l'autre — pour laquelle il réserve l'appellation de « bande dessinée infranarrative » — formée « de séquences de dessins qui contiennent des éléments narratifs mais dont la juxtaposition ne produit pas de narration cohérente » (p. 8). L'étude d'un exemple assez convaincant de cette seconde catégorie, dû à Daniel Blancou, amène T. Groensteen à souligner l'importance de la lecture en l'affaire : rien ne dit que, confronté à une séquence déconcertante, le lecteur ne se risquera pas à diverses inférences destinées à construire, malgré tout, une intelligibilité. C'est cette prise en considération de la lecture, déjà active dans *Systèmes de la bande dessinée*, qui m'amenait plus tôt à nuancer le rattachement du travail de T. Groensteen au structuralisme, malgré l'importance qu'il attache à une typologie des formes : car ces formes sont pour lui des dispositifs, qu'il convient chaque fois de considérer à travers l'appréhension jamais complètement prévisible qu'en feront les lecteurs.

Cette prise en compte de la lecture caractérise aussi le réexamen de la séquentialité (chapitre 2), et en particulier la section sur le statut de l'image unique — nouvelle mise à l'épreuve d'une définition de la bande dessinée fondée sur la multiplicité des images¹¹. Contre les partisans de la thèse d'une narrativité intrinsèque aux images isolées, T. Groensteen insiste sur l'apport de la lecture face à ces images qui ne peuvent, selon le mot de Kibédi Varga, qu'évoquer un récit qu'elles ne racontent pas¹² : c'est au lecteur qu'il revient de suppléer les lignes diégétiques à partir des indices fournis par l'image. Dans une bande dessinée proprement dite, le problème ne se pose pas car « ce qui [...] détermine [l]a signification [de l'image] et permet une lecture conforme au programme scénaristique, c'est précisément [...] son inscription dans une séquence iconique¹³ ». Pour T. Groensteen, une image unique ne peut montrer qu'une situation ; or si « [t]oute situation a un potentiel narratif », « elle ne s'inscrit pas dans un scénario précis ; il est impossible d'en déduire un et un seul *avant*, un et un seul *après* » (p. 26). Mais son raisonnement repose sur un glissement conceptuel entre narrativité et univocité. Faut-il qu'à un récit ne corresponde qu'une trame narrative ? L'exigence serait exorbitante, et je doute que T. Groensteen lui-même tiendrait à l'imposer.

10

11

12

13

Après un bref chapitre sur la mise en page (dont le temps fort est l'analyse du travail tout à fait singulier du bédéiste américain Chris Ware¹⁴), le cinquième chapitre propose une « Extension des propositions théoriques » qui répercute, comme en abyme, le caractère composite de l'ouvrage. T. Groensteen y considère tour à tour des objets aux marges (génériques, culturelles ou médiatiques) de la bande dessinée : les albums pour la jeunesse (qui eux aussi combinent texte et dessins, mais selon des principes assez différents mis en lumière par Sophie Van Linden¹⁵), les mangas (où T. Groensteen identifie, d'une part, une « rhétorique de l'émotion¹⁶ » et, d'autre part, l'importance du procédé de « multicouche » qui s'ajoute ainsi au « multicadre » longuement analysé dans *Système 1*) et enfin la bande dessinée numérique. À la différence des précédents, toutefois, celle-ci fait moins l'objet d'une analyse que d'une critique en règle, surtout attachée à en regretter l'avènement et l'expansion récente. Les débats, chez T. Groensteen, visent habituellement les notions ou raisonnements d'autres chercheurs ; ici, c'est un objet qu'il vise, un objet qu'il semble davantage vouloir dénoncer que comprendre ; le théoricien, certes toujours engagé qu'il est, cède ici le pas au polémiste. On peut souscrire à certains de ses arguments (il serait effectivement fallacieux de présenter le passage au numérique comme un « progrès ») sans pour autant, comme il semble tenté de le faire, jeter le bébé avec l'eau du bain : que le développement de la bande dessinée numérique ne s'inscrive pas dans une téléologie ne veut pas dire qu'il en faille regretter l'émergence. Les possibilités structurelles introduites par le numérique (mouvement, arborescence hypertextuelle, interactivité...) bousculent certes les réglages de lecture liés au livre (à l'album, en l'occurrence) ; il faut moins s'en désoler que se donner les moyens de penser cette nouvelle donne, et pas seulement parce que les unes et les autres coexisteront sans doute encore longtemps. Le T. Groensteen sceptique vis-à-vis de l'exploration d'un labyrinthe numérique, dommageable à ses yeux pour la pulsion narrative¹⁷, n'est-il pas celui qui, tant dans *Système 1* que dans *Bande dessinée et narration*, tient par ailleurs à contrebalancer l'emprise du narratif sur la bande dessinée par la reconnaissance d'autres modes d'organisation (tressage, usages poétiques de la séquentialité) ?

C'est un autre prolongement, conceptuel cette fois, que propose le chapitre suivant, « La problématique du narrateur », consacré à une question que T. Groensteen avait « consciemment et délibérément » laissée de côté dans *Système 1*, celle de l'énonciation de la bande dessinée, ou plus exactement de ses instances d'énonciation. La transposition à d'autres domaines de concepts élaborés pour

14

15

16

17

penser le discours verbal pose, on le sait, de redoutables défis. Le principe que T. Groensteen pose au départ de sa réflexion me paraît devoir être salué, tant il s'éloigne de l'idéalisme qui caractérise parfois ces tentatives :

[...] je ne crois pas à la possibilité de fonder une narratologie générale, valable absolument pour n'importe quel type de récit, quelle que soit sa surface médiatique. Je crois que la question du narrateur peut-être légitimement posée à tout type de récit, mais qu'elle doit l'être à nouveaux frais pour chaque média, parce qu'à chaque média correspond un dispositif énonciatif particulier et, partant, une configuration narratologique particulière. (p. 87)

Montage de texte et de dessin, la bande dessinée admettrait donc, selon T. Groensteen, trois instances énonciatives : un « récitant » responsable des récitatifs (les énoncés inclus dans un cartouche, à distinguer des bulles qui correspondent à l'énonciation déléguée aux personnages), un « monstateur » responsable de la mise en dessin et un « narrateur », autorité surplombante chargée de la coordination des postures respectives du récitant et du monstateur (p. 103).

Si on est loin de la pléthore conceptuelle qui caractérise à l'occasion la narratologie filmique, je ne suis toutefois pas certain que ces trois notions se justifient également. Considérons le cas du « monstateur ». La perspective adoptée par T. Groensteen repose sur le lien entre énonciation et subjectivité, ou, plus largement, point de vue. Le dessin étant indissociable d'une manière (jamais neutre) de tracer des traits et de représenter, T. Groensteen en vient logiquement à l'attribuer à un tel monstateur. Mais le dessin accomplit-il une énonciation ? Celle-ci, si on en accepte le principe, serait encore plus impalpable que l'énonciation romanesque. À la différence du narrateur que son emploi des formes verbales situe temporellement par rapport à l'action narrée ; à la différence, aussi, du dessinateur réel qui dessine en un lieu et un temps déterminés (mais que le lecteur ignore bien souvent), le monstateur interne à l'œuvre n'occupe nulle situation, ni par rapport à son acte de dessiner (le dessin ne comporte aucun déictique permettant d'en localiser la réalisation, réelle ou fictive) ni par rapport aux êtres et situations représentés dans son dessin ; contrairement à la caméra, il n'a pas à se situer en une position et sous un angle donnés pour figurer les scènes de telle ou telle façon. Mais l'argument principal en défaveur de la postulation d'un monstateur repose à mon avis sur la question de la fictionnalité. On sait que la nécessité de distinguer narrateur et auteur résulte du refus d'attribuer les assertions du récit à une instance réelle : ce n'est pas Flaubert, mais le narrateur de son roman, qui affirme qu'une Emma Bovary vit à Yonville (Flaubert, lui, invente tout à la fois Yonville et Emma). Or, le dessin n'étant pas une assertion — il figure mais n'affirme rien, sans compter que les autres actes de langage (ordonner, interroger, etc.) lui sont

interdits —, nul besoin de l'attribuer, contrairement aux énoncés d'un roman, à une instance imaginaire conçue par le théoricien à cette précise fin¹⁸. Je tiendrais le même raisonnement à propos du narrateur global censé chapeauter le récitant et le monstateur : nulle assertion n'étant impliquée dans la coordination du texte et du dessin, ou la mise en page, je ne vois pas le profit à tirer de cette postulation théorique qui ne correspond à aucune intuition de lecture.

Certes, T. Groensteen invite à voir dans les notions qu'il propose, non des figures anthropomorphes agissant réellement, mais « des métaphores personnifiant telle ou telle fonction qui s'exerce dans l'œuvre » et que la théorie « porte au compte d'une instance, d'une entité virtuelle, agent fictif d'opérations concrètes » (p. 87). « Récitant », « monstateur » et « narrateur » nommeraient ainsi ces fonctions en tant qu'elles engagent une subjectivité ou plus sobrement une perspective. Ces instances agissent aussi en tant que médiateurs chargés de donner accès aux subjectivités des personnages, objet du sixième chapitre. Le recours au récitant est rare dans cet art mimétique qu'est la bande dessinée, où les pensées des personnages sont plus volontiers « transmutée[s] en parole » (p. 134) — grâce aux « bulles de pensée » (*id.*) — ou, autre solution moins fréquente, en divers pictogrammes dont T. Groensteen analyse des exemples éloquentes (p. 135-140). Une manière plus étonnante, illustrée notamment par Cliff Sterrett, Bill Watterson et David Mazzucchelli, consiste à faire assumer par le dessin lui-même l'expression de la subjectivité. Watterson — ou plutôt son monstateur, dirait T. Groensteen — représente le tigre Hobbes différemment selon que celui-ci est perçu par les parents de Calvin (comme un animal en peluche) ou par Calvin lui-même, dont c'est le compagnon de jeu censément doué de parole et d'initiative. Le désormais célèbre *Asterios Polyp* de Mazzucchelli représente chaque personnage dans un style graphique différent, de sorte que l'histoire de cet album étonnant devient aussi celle des relations entre ces différentes manières, à la fois exhibées et prises en charge par la diégèse.

La dernière modalité de la narration examinée par T. Groensteen est le rythme, objet d'un chapitre assez substantiel qui délaisse les instances narratives au profit des dispositifs concrètement responsables de divers effets rythmiques (mise en page, répétition, alternance et progressivité) — signe, me semble-t-il, qu'il n'est pas indispensable de postuler les premiers pour rendre compte des seconds. Corrélativement, le lecteur fait retour, après avoir été quelque peu négligé dans les deux chapitres précédents ; T. Groensteen est attentif non seulement aux *effets* du rythme — ce qui supposerait un lecteur en position de pur récepteur —, mais aussi à l'appréhension des phénomènes rythmiques par un lecteur en position résolument active.

Le tout dernier chapitre (« La bande dessinée est-elle soluble dans l'art contemporain ? ») nous ramène aux questions relatives aux limites de la bande dessinée. Quittant de son propre aveu « le domaine de l'analyse sémiotique ou narratologique pour les rivages de la sociologie de l'art » (p. 178), T. Groensteen y propose une réflexion plus essayistique qu'analytique sur les relations entre la bande dessinée, historiquement ancrée dans ce qu'on appellera rapidement la culture populaire, et la modernité de l'avant-garde artistique. Contre les admonestations de ceux qui exhortent la bande dessinée à rejoindre la modernité, contre, aussi, la condescendance parfois inconsciente qui accompagne les tentatives de mettre sur un pied d'égalité bande dessinée et art contemporain, T. Groensteen insiste sur la « différence essentielle » qui sépare ces domaines dont l'histoire s'est développée suivant des lignes parallèles et qui s'incarnent dans des « mondes de l'art » distincts.

Ce n'est pas dire, au contraire, que Thierry Groensteen nie la possibilité d'une bande dessinée moderne, voire moderniste, que ses analyses, dans cet ouvrage et ses précédents, ont toujours tenu à mettre en lumière et en valeur. Mais l'exploration des potentialités de la bande dessinée et le renouvellement constant des formes auquel elle conduit ne sauraient se faire, selon lui, au détriment de la narrativité sans péril. « Si la bande dessinée s'émancipait du récit, il s'agirait moins d'une libération que d'un reniement » (p. 197). Soucieux, toujours, d'élucider les dispositifs du récit en image, T. Groensteen ne le fait pas dans l'espoir de voir la bande dessinée abandonner son double statut d'« art à la fois visuel et narratif » (p. 198), mais avec la ferme conviction que le récit, pour la bande dessinée, constitue moins une limite à dépasser qu'un champ dont l'exploration est loin d'être achevée.

PLAN

AUTEUR

Richard Saint-Gelais

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : Richard.St-Gelais@lit.ulaval.ca