Acta fabula
Revue des parutions
vol. 16, n° 3, Mars 2015
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.9197

La bande dessinée à l'aune de la littérature. Inspiration, récupération & distinction

Denis Saint-Amand

Jacques Dürrenmatt, *Bande dessinée et littérature*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2013, 232 p., EAN 9782812417139.

Pour citer cet article

Denis Saint-Amand, « La bande dessinée à l'aune de la littérature. Inspiration, récupération & distinction », Acta fabula, vol. 16, n° 3, Notes de lecture, Mars 2015, URL : https://www.fabula.org/revue/document9197.php, article mis en ligne le 01 Mars 2015, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.9197

Ce document a été généré automatiquement le 30 Avril 2025

La bande dessinée à l'aune de la littérature. Inspiration, récupération & distinction

Denis Saint-Amand

À un moment où les études concernant la bande dessinée acquièrent une certaine légitimité dans le milieu universitaire, l'ouvrage de Jacques Dürrenmatt se présente comme une mise au point utile sur les rapports entretenus par le « neuvième art » avec la littérature. Prenant acte du fait que la bande dessinée est tantôt considérée comme un surgeon hybride de cette dernière, tantôt comme un domaine spécifique présentant des intersections naturelles avec toute forme d'énonciation suivant une logique narrative, l'auteur envisage ces perspectives au fil de micro-lectures vivaces et excellemment documentées, qui permettent d'ouvrir la réflexion sur la spécificité d'un médium et de donner un large aperçu de ses possibilités formelles.

Le volume se présente aussi comme une synthèse : d'abord, parce que Dürrenmatt tire profit d'une critique spécialisée qu'il mobilise sans la rendre écrasante ; ensuite parce que chaque chapitre, refusant l'étalage érudit, se distingue à la fois par sa densité et son efficacité. Notons encore que l'auteur s'autorise volontiers certains jugements de valeur : les textes d'accompagnement que l'on retrouve chez Jacobs et Jacques Martin sont présentés comme « des descriptions plates et redondantes de ce que montrent les images » (p. 41) ; au sujet de l'adaptation en bande dessinée du roman de Jean Rouaud *Les Champs d'honneur* chez Casterman (2005), il souligne que les « choix opérés par le romancier surprennent [...] tant ils affadissent son œuvre » (p. 81) — avant de suggérer, à la manière de Pierre Bayard, quelques pistes qui auraient permis d'améliorer cette œuvre ratée. Ces passages, à mettre en parallèle avec certains marqueurs encomiastiques (il y a, par exemple, du « magnifique » chez Larcenet) témoignent d'un grand attachement de l'auteur à l'égard de son objet — qui n'empêche jamais une prise de recul.

Concrètement, l'ouvrage est formé de quatre parties, elles-mêmes composées de chapitres résolument autonomes. L'ensemble constitue un parcours qui va d'une perspective assimilant la bande dessinée à la littérature (ou, du moins, questionnant les conditions et les effets de cette assimilation) jusqu'à une perspective plus autonomiste.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Bande dessinée & littérature : assimilations, distinctions

La première partie, intitulée « Être ou ne pas être de la littérature », s'ouvre par un retour sur la dénomination problématique de la bande dessinée et sur la situation de celle-ci. Töpffer, rappelle l'auteur, avait directement pris conscience de l'originalité de son invention, dont Alain Resnais fera remarquer qu'elle se rapproche davantage de la littérature que du cinéma en raison de deux grandes caractéristiques « la dimension graphique qu'y prennent le langage verbal et l'univers sonore en général mais aussi le rôle primordial qu'y joue l'ellipse » (p. 14). Au fil des années, la bande dessinée se développe comme une pratique susceptible d'intéresser un large public (qu'on songe au journal *Tintin*, ciblant les « jeunes de 7 à 77 ans ») et, dans certains cas, de se dédier à un lectorat adulte uniquement. À la fin des années 1970, la revue *(À SUIVRE)* se présente comme « l'irruption sauvage de la bande dessinée dans la littérature » (cité p. 20) et contribue à modifier les représentations : l'arrivée de la notion de *graphic novel* depuis les États-Unis (avec pour modèle le *Maus* d'Art Spiegelman) et la forgerie « littérature dessinée » proposée par Hugo Pratt témoignent de l'arrivée de nouvelles formes éloignées de la norme du 48CC. Ces désignations, toutefois, font débat : *graphic novel*, « bande dessinée littéraire » et « littérature dessinée », comme toute étiquette, peuvent réduire et cloisonner. Passé le moment d'une émergence, où il s'agissait de montrer que la bande dessinée ne pouvait être réduite à des « petits mickeys », ces précisions terminologiques ne semblent plus indispensables, et il apparaît plus fructueux d'envisager la pratique dans une perspective décloisonnée et dialoguant – comme toutes les formes d'expressions artistiques contemporaines – avec d'autres domaines.

Trois petites études permettent de nuancer et compléter l'éventuelle assimilation de la bande dessinée à la sphère littéraire : Dürrenmatt consacre de belles pages au rôle du scénariste qui, de Fred (dessinateur de ses propres textes, qui, à l'en croire, lui réclament un effort nettement plus conséquent) à Benoît Peeters (également critique et éditeur), se révèle souvent polymorphe ; il questionne la *valeur* accordée à la bande dessinée et notamment le lieu commun, qu'un Finkielkraut passéiste emprunte maladroitement à Baudelaire, selon lequel elle cadenasse l'imagination ; il se focalise, enfin, sur le cas Hergé, dont, tout en discutant les hypothèses de Jan Baetens et Tom McCarthy sur le sujet, il montre la capacité à déjouer des effets littéraires comiques attendus en les réinventant sur un plan sémiotique que seule l'articulation du texte et de l'image permet, faisant voir en cela comment « *Tintin*, c'est de la littérature et autre chose que de la littérature » (p. 55).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Adaptations

La deuxième partie de l'ouvrage, « S'emparer de la littérature », se penche sur différentes formes de récupérations bédéistes de réalités inhérentes au domaine littéraire (figurations d'auteurs, œuvres, procédés). Le premier chapitre est dédié aux représentations, volontiers satiriques, de l'univers littéraire à proprement parler : *La Ligne de fuite* de Dabitch et Flao (Futuropolis, 2007) en est un bon exemple, qui met en scène un écrivain fictif, Adrien, aspirant poète lié aux cénacles décadents de la fin du xixe siècle, admirateurs d'un Rimbaud disparu qu'ils essaient d'égaler. Selon l'auteur, l'intégration originale de pièces rimbaldiennes à un album qui déjoue le genre de la biographie traditionnelle permet de montrer en quoi la littérature « donne sens à la vie » (p. 66). Il me semble surtout important d'insister sur la figuration originale de la vie et de l'institution littéraire qu'établissent les albums de ce genre[1] : à la manière des films mettant en scène le même milieu, ils participent au façonnement d'un imaginaire du littéraire produit par des individus qui, à la différence des producteurs de récits endogènes (des *Illusions perdues* de Balzac à *Paludes* de Gide), n'y sont pas eux-mêmes directement liés.

Dürrenmatt interroge également différentes « Formes de l'adaptation » (p. 71-81), en faisant voir trois stratégies principales : une adaptation « critique, voire impertinente », favorisant la parodie (*Notre-Dame de Paris* repris par Gotlib) ; une adaptation « fidèle », dans les limites du possible (*Les Misérables*, publié par Giffey dans *Tarzan* entre 1946 et 1949) ; l'adaptation, enfin, de certains éléments d'une œuvre seulement, qui gagnent alors en autonomie (c'est le cas lors de la focalisation sur un seul personnage, comme dans *La Esmeralda* d'Achdé et Stalner, publié chez Glénat). Reste que ces différentes formes d'adaptation ne paraissent pas spécifiques à la bande dessinée : elles peuvent se retrouver dans le domaine littéraire même (une adaptation « fidèle » peut passer par une transposition générique, du roman au texte théâtral, par exemple) et s'observent fréquemment au cinéma (le corpus hugolien choisi par Dürrenmatt y a connu les mêmes formes d'adaptation). Après une esquisse programmatique et technique de « défis à relever » (p. 83-96 : ceux-ci touchent à la mise en image de l'enchaînement narratif et au travail du rythme narratif ; au choix d'un point de vue susceptible d'évoluer et à l'expression du discours ; à la recherche ou non d'une équivalence de style entre écriture et dessin), l'auteur interroge encore les procédés de « transposition et manipulation » (p. 98-101) dans un exposé bref, qui aurait pu intégrer le chapitre dédié à l'adaptation et se centre sur trois œuvres manifestant un taux de réappropriation particulièrement élevé[2].

1

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Vers une poétique de la bande dessinée

Dédiée à la manière dont la bande dessinée s'inspire de la littérature pour développer ses propres spécificités, la troisième partie développe une minutieuse poétique du médium. Le premier point se centre sur le chapitrage hérité du roman (p. 105-113) ; l'auteur y observe différentes modalités de fractionnement de la séquence narrative, allant de son absence totale (qui peut déstabiliser le lecteur quand, dans *La Beauté à domicile* de Jean-Claude Denis, deux récits en « je » se succèdent sans transition) à une reprise du modèle littéraire (comme dans *La Guerre d'Alan* d'Emmanuel Guibert) jusqu'au développement d'espaces intermédiaires, de zones-tampons (à l'image du troisième tome du *Combat ordinaire* de Larcenet, interrompu par des planches de « dessins "photographiques" » qui divisent les soixante pages en « quatre chapitres qui ne disent pas leur nom » – p. 112).

Le second chapitre, dans lequel l'auteur engage un dialogue avec la remotivation ironique du point d'exclamation développée ponctuellement par Balzac ou Hugo[3], questionne la possibilité d'un usage inventif de la ponctuation dans la bande dessinée (p. 115-127). Dürrenmatt passe ensuite en revue les différentes « contraintes » inhérentes au support (p. 129-139), lorgnant naturellement du côté des expérimentations de l'OuBaPo, et précisant d'emblée que les deux astreintes principales, auxquelles peu d'auteurs ont dérogé, sont liées à l'unité de la page et au rapport de dépendance entre scénariste et dessinateur[4]. Le quatrième chapitre, enfin, approche ce qu'on pourrait appeler la modernité bédéiste qui, à l'instar de la littérature mais sans employer les mêmes mécanismes (polyphonie, effacement des marqueurs de discours rapporté, autotélisme), en vient à questionner ses propres fonctions et enjeux[5] par le développement d'« usages énonciatifs complexes » (p. 141-154). Prenant spécifiquement *Le Cahier bleu* d'André Julliard (Casterman, 1994) et *Jimmy Corrigan* de Chris Ware (traduit chez Delcourt en 2002), l'auteur explique :

> [...] ce que la bande dessinée va inventer de neuf pour rivaliser avec la littérature, c'est de rendre floues les frontières entre points de vue *impersonnel* (sans identité), *oculaire* (on voit à travers les yeux d'un personnage ce que d'autres peuvent voir) et *imaginaire* (on voit ce que pense, imagine, rêve, fantasme un personnage. (p. 145)

2

3

4

5

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Concurrences ?

La démonstration ourdie par l'auteur dans le chapitre susmentionné convainc en réalité davantage que la succession de caractéristiques traitées dans la quatrième partie de l'ouvrage, intitulée « Rivaliser avec la littérature ». Le floutage des points de vue mis en lumière par Dürrenmatt participe en effet des possibilités offertes par l'articulation du texte et de l'image et qui permettent à la bande dessinée de s'affranchir du modèle littéraire. Les différents éléments observés dans la dernière partie du livre, s'ils permettent naturellement le développement de productions originales et novatrices, semblent moins *distincts* de ce modèle : ainsi du phénomène de « graphiation » (p. 159-167) que l'auteur a tout à fait raison d'associer à la « fonction poétique » de Jakobson (soit l'accent mis sur le message pour son propre compte) ou de l'« autofiction » (p. 195-206), qui, explique Dürrenmatt, pose des problèmes spécifiques liés à la bande dessinée, du genre :

> Quel visage se donner ? (Spiegelman, Trondheim) ; [...] Puis-je tout montrer de la réalité, jusqu'à l'obscénité ou l'insupportable ? (Crumb, Doucet, Neaud, Konture) ; Comment intégrer les documents intimes que j'ai collectés et comment montrer ma position face à eux ? (Spiegelman, Neaud, Boilet, plus tard Bechdel) [...].

Si tous les auteurs cités par Dürrenmatt ont produit d'incontestables chefs-d'œuvre, largement susceptibles de « concurrencer » la littérature, les questions susmentionnées sont en réalité liées à la pratique de l'autofiction, peu importe le médium (BD, roman, film ou autre) qui les supporte.

L'important, toutefois, n'est pas tant de distribuer les bons points ou de montrer quels sont les avantages de telle pratique sur l'autre : il s'agit surtout, comme le fait efficacement l'auteur, d'observer les zones de dialogue et de recoupement, des transferts de procédés et de mécanismes rhétoriques, des logiques intertextuelles tantôt révérencieuses tantôt impertinentes, afin d'objectiver la manière dont la bande dessinée « revendiqu[e] la tutelle de la littérature tout en s'en débarrassant » (p. 221).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Bande dessinée & littérature : assimilations, distinctions
- Adaptations
- Vers une poétique de la bande dessinée
- Concurrences ?

AUTEUR

Denis Saint-Amand
Voir ses autres contributions

Courriel : Denis.Saint-Amand@ulg.ac.be

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.