

Bande dessinée et légitimité nouvelle : quelle influence ?

Analyse de la figuration de l'écrivain dans *La Chambre de Lautréamont* d'Edith et Corcal

Mémoire réalisé par
Sarah Mengal

Promoteur
Jean-Louis Tilleuil

Année académique 2016-2017
Master [120] en langues et lettres anciennes et modernes – Finalité approfondie

Bande dessinée et légitimité nouvelle : quelle influence ?

Analyse de la figuration de l'écrivain dans *La Chambre de
Lautréamont* d'Edith et Corcal

Mémoire réalisé par
Sarah Mengal

Promoteur
Jean-Louis Tilleuil

Année académique 2016-2017

Master [120] en langues et lettres anciennes et modernes – Finalité approfondie

REMERCIEMENTS

Je remercie mon promoteur, le professeur Jean-Louis Tilleuil, pour ses précieux conseils, sa patience et son accompagnement tout au long de l'élaboration de ce mémoire.

Je remercie les professeurs qui m'ont accompagnée dans mon parcours universitaire et qui m'ont transmis leur savoir et leur passion.

Je remercie les nombreux relecteurs de ce mémoire pour leurs corrections et leurs suggestions inspirées.

Je remercie mes camarades mémorantes, Sara et Justine, pour les moments studieux, les moments de rire, mais aussi les moments de stress et de larmes, durant lesquels leur soutien moral s'est révélé indéfectible.

Je remercie mes parents qui m'ont rassurée, consolée, supportée et qui, je l'espère, seront fiers de ce que j'ai accompli au terme de ces cinq années.

Je remercie enfin toutes les personnes qui ont un jour croisé ma route d'étudiante et qui ont contribué, d'une manière ou d'une autre, à la rendre si riche en découvertes, en émotions et en souvenirs inoubliables.

TABLE DES MATIERES

Introduction générale.....	1
Chapitre I – Le champ bédéesque contemporain : un changement de perspective.....	5
0. Introduction	5
1. La construction d'un statut culturel légitime ou la mise en place d'un dualisme conceptuel	7
A. La logique dénonciatrice.....	7
B. La logique militante	11
C. Vers un dépassement de ce dualisme conceptuel ?.....	17
2. La réorganisation du champ de la bande dessinée	21
A. La transposition du concept de « champ » à la bande dessinée.....	21
B. Les instances de légitimation.....	27
C. Les instances de production.....	34
D. Conclusion : un changement de paradigme	39
Chapitre II – La figuration de l'auteur	45
0. Introduction	47
1. La construction du personnage : cadre théorique.....	48
A. Le stéréotype comme structure fondamentale du personnage	54
B. Du personnage au lecteur	61
2. La figuration de l'auteur.....	67
A. Dans la littérature	67
B. Dans la bande dessinée.....	74
Chapitre III – Étude d'un cas particulier : <i>La Chambre de Lautréamont</i> d'Edith et Corcal	81
0. Introduction	81
1. Situation du corpus et des instances de production	82
2. Analyse de <i>La Chambre de Lautréamont</i>	85

A. Le niveau de l' <i>elocutio</i> : les seuils du récit comme clé de lecture	85
B. Le niveau de la <i>dispositio</i> : analyse de la construction du personnage dans deux séquences narratives clés du récit.....	95
C. Conclusion.....	101
Conclusion générale : des stratégies nouvelles ?	103
Bibliographie.....	105
Annexes	113

INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'objet de ce mémoire portait à l'origine sur l'étude de la figure de l'écrivain dans la bande dessinée francophone contemporaine. Au fil de nos recherches, il nous est apparu que la question du statut de l'auteur (au sens large du terme, c'est-à-dire comme producteur d'une œuvre culturelle de quelque nature) et de sa définition est intimement liée aux trajectoires spécifiques qu'empruntent les différents acteurs du champ culturel, en l'occurrence francophone. La figuration de l'écrivain (par les auteurs eux-mêmes ou non) se situerait donc au cœur des enjeux et des stratégies de domination économique et symbolique qui structurent le champ culturel, et constituerait de ce fait un élément révélateur des rapports de forces qui s'établissent entre les différents acteurs de ce champ.

Si ce constat vaut pour l'ensemble du champ culturel et des sous-champs qui le composent (littéraire, cinématographique, artistique, etc.), il paraît aujourd'hui plus prégnant encore dans le champ de la bande dessinée, en ce que ce dernier connaît depuis quelques années de profonds bouleversements. Sa longue quête de légitimité touchant peu à peu à sa fin, il semble être désormais la proie d'une sorte de retour de flamme. Ses différents acteurs se voient en effet contraints de redéfinir leurs trajectoires respectives, dans une double dynamique à la fois centrifuge (se définir par rapport à d'autres champs spécifiques, notamment littéraire, afin de s'imposer dans le champ culturel) et centripète (se définir par rapport aux acteurs présents et passés du champ en lui-même, où chacun tente de s'imposer économiquement et/ou symboliquement).

Ainsi la bande dessinée apparaît-elle plus que jamais comme un monde en perpétuel chantier, au sein duquel chacun tente de tirer un peu plus la couverture à lui, fragmentant les positions et les discours *de* et *sur* la bande dessinée en une multitude d'orientations, parfois contradictoires et incompatibles. La figuration de l'auteur fonctionnerait à l'intérieur de ce système à la fois comme un vecteur et un catalyseur des rapports de forces, des enjeux, des discours, bref de toute prise de position particulière par les acteurs dans le champ ; la prolifération de l'autofiction dans les productions B.D. actuelles en est un indice probant.

La complexification du champ bédéesque contemporain et des luttes culturelles sur lesquelles il se fonde est un fait avéré, sur lequel s'accorde la majorité des critiques. Mais qu'en est-il de sa légitimité ? Si d'aucuns affirment que cette question est désormais dépassée – pour la simple et bonne raison que la bande dessinée aurait atteint un statut culturel comparable à celui d'autres arts légitimes –, force est de constater que la réalité de sa condition et de celle de ses auteurs révèle une situation bien plus confuse et instable. De plus, bien que le sujet ait fait couler beaucoup d'encre ces dernières années, peu de travaux se sont penchés sur l'impact réel de l'ambiguïté de ce statut sur les composantes esthétiques et narratives des productions contemporaines.

Le présent mémoire se donne donc pour objectif d'analyser, dans la structure même des œuvres, l'expression d'éventuelles stratégies nouvelles adoptées par les auteurs de bande dessinée, dans le but de mieux cerner les rapports qui s'établissent au sein du champ bédéesque francophone contemporain (dynamique centripète), mais également entre les champs littéraire et bédéesque (dynamique centrifuge). Ces questions étant extrêmement vastes et complexes, notre étude se concentrera principalement sur le traitement de la figure de l'écrivain dans la bande dessinée, en ce qu'il permet d'éclairer les différentes postures des acteurs dans ce champ spécifique. Tout au long de ce travail, nous tenterons de mettre en place une méthode qui permettrait d'appréhender l'influence de la réorganisation du champ sur la structure interne des œuvres. Nous ne visons donc pas à un recensement exhaustif de toutes les positions existantes dans le champ, mais bien à la mise au jour de pistes épistémologiques et méthodologiques pouvant rendre compte de la complexité de ces mutations.

Notre étude se déploiera donc en trois temps. Le premier chapitre aura pour objet l'analyse externe des fondements de la réorganisation du champ bédéesque contemporain ainsi que les axes principaux autour desquels celle-ci se structure, d'abord dans une optique diachronique, puis d'un point de vue synchronique. Le deuxième chapitre sera plus particulièrement consacré à la mise en place d'un cadre théorique à l'étude de la figuration de l'écrivain comme vecteur de cette réorganisation au sein des productions. Il se divisera en deux volets : l'un visera à l'établissement d'une méthode d'analyse, l'autre, au repérage des traits fondamentaux sur lesquels se construit cette figuration de l'écrivain. Enfin, le troisième et dernier chapitre

concernera l'analyse interne d'un traitement remarquable de la figure de l'écrivain en bande dessinée et de la stratégie auctoriale spécifique dont il découle. Cette analyse d'un cas particulier, via l'application de la méthode mise en place dans le deuxième chapitre, devrait nous amener à mettre au jour les principaux mécanismes qui sous-tendent l'inscription des positions et des enjeux nouveaux induits par la réorganisation du champ bédéesque francophone contemporain.

CHAPITRE I – LE CHAMP BÉDÉESQUE CONTEMPORAIN : UN CHANGEMENT DE PERSPECTIVE

0. Introduction

Depuis son apparition et son développement au XX^e siècle, la bande dessinée a occupé une position de dominé dans le champ culturel, en particulier francophone. Longtemps stigmatisée par les instances littéraires dominantes sur le plan symbolique, son statut au sein du champ culturel semble aujourd’hui à reconsidérer. La bande dessinée – ou du moins, une *certaine* bande dessinée – commence à acquérir la légitimité et la reconnaissance culturelles que ses défenseurs, qu’ils soient auteurs, critiques ou encore éditeurs, ont cherché à obtenir durant plus d’un siècle. Les nombreuses expositions dont elle fait aujourd’hui l’objet et la quantité importante d’études qui lui sont désormais consacrées en sont des preuves incontestables.

Toutefois, bien que certains critiques postulent l’autonomie et la légitimité du champ bédéesque contemporain¹, force est de constater que ce dernier n’en reste pas moins marqué par des considérations héritées d’un système de pensée certes quelque peu dépassé, mais qui continue tout de même d’influencer notre imaginaire collectif et l’organisation actuelle du champ culturel francophone. En attestent par exemple la difficulté que rencontre l’enseignement à intégrer la B.D. à ses programmes scolaires, ainsi que la nécessité que ressentent encore les chercheurs et les directeurs d’expositions de justifier au préalable l’intérêt et la validité de leurs entreprises respectives – nous reviendrons plus précisément sur ces difficultés dans le dernier point de ce chapitre. Avant d’étudier plus amplement l’organisation du champ bédéesque contemporain, il convient donc de resituer les origines et les développements de cette quête de légitimité de la bande dessinée, afin de mieux comprendre l’influence qu’elle exerce toujours sur cette dernière.

¹ Éric Maigret va jusqu’à proposer le terme de « postlégitimité » pour décrire le fonctionnement du champ bédéesque contemporain : cf. MAIGRET Éric, « Bande dessinée et postlégitimité », dans MAIGRET Éric et STEFANELLI Matteo, *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 130-148 (coll. « Médiacultures »).

1. La construction d'un statut culturel légitime ou la mise en place d'un dualisme conceptuel

Dans l'introduction de son ouvrage *La bande dessinée : une médiaculture*, qu'il codirige avec Matteo Stefanelli, Éric Maigret constate qu'à l'heure actuelle, dans le monde francophone, « nous sortons à peine de deux discours prédominants sur la bande dessinée, emprisonnant cette dernière dans des identités extraordinairement rigides »². Ces discours participent selon lui de deux logiques opposées, à savoir une logique dénonciatrice et une logique militante, qui ont longtemps structuré la quête de légitimité de la bande dessinée et dont l'emprise se fait encore ressentir aujourd'hui, tant dans sa production que dans sa réception. Si le discours du sociologue est quelque peu orienté par les luttes symboliques qui sous-tendent le champ de la critique B.D. actuelle, ces notions n'en demeurent pas moins intéressantes pour aborder l'histoire de la construction du statut culturel du neuvième art.

A. La logique dénonciatrice

La première logique dégagée par Éric Maigret est la logique « dénonciatrice », qui émane principalement d'instances symboliquement dominantes dans le champ culturel. Maigret la décrit comme suit :

La logique « dénonciatrice » [...] a fait de la bande dessinée une forme dégradée de Culture, restreinte au royaume de l'enfance, tout en rejetant le caractère scandaleux de la liaison entre l'image et le texte. Elle est « ante-médiaculturelle » en ce sens qu'elle croit au Grand Partage entre une authentique valeur artistique, fondée sur la pureté des traditions (picturale, écrite, musicale, etc.) réservées aux *happy few*, et la banalité/vulgarité des œuvres consommées par la masse infantilisée, jugée à son tour banale et vulgaire³.

Autrement dit, cette logique a mené à l'apparition de ce « double reproche adressé de longue date à la B.D., un reproche de futilité et d'infantilisme »⁴, formulé en raison notamment de la coprésence d'image et de texte et du « caractère scandaleux » de celle-ci. Si de nos jours ce stigmate se trouve de plus en plus remis en question, il n'en

² ID., « Introduction : un tournant constructiviste », dans MAIGRET Éric et STEFANELLI Matteo (dir.), *op. cit.*, p. 5.

³ *Ibid.*

⁴ GLAUDE Benoît, « Aire libre », *art libre ? Étude de la narration dans le champ de la bande dessinée franco-belge contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Academia/L'Harmattan, 2011, p. 9 (coll. « Texte-image »).

reste pas moins prégnant dans les discours actuels sur la bande dessinée (que ce soit pour l'affirmer ou l'infirmer)⁵.

La description de la logique dénonciatrice proposée par Maigret pourrait laisser penser que celle-ci est uniquement issue d'un discours idéologique conservateur posé *a posteriori*, entretenu par une institution ancrée dans la tradition et rejetant en bloc toute contre-culture qui menacerait son monopole sur le capital symbolique. Il faut cependant souligner que ce discours est aussi fortement marqué historiquement, en ce qu'il est partiellement hérité d'un contexte socio-culturel bien spécifique et qu'il touche aux origines mêmes de la relation texte-image telle qu'elle se déploie dans la bande dessinée. En effet, pour mieux cerner cette stigmatisation de l'image – et, dès lors, de la relation texte-image –, il nous faut remonter aux prémices du développement de la presse et de la littérature populaire, qui banalisent et diffusent en masse l'image dans la société.

Bien que l'histoire culturelle ait fourni quantité d'exemples de productions texte-image, depuis les pictogrammes des premières écritures jusqu'aux nombreuses illustrations de l'*Encyclopédie* du siècle des Lumières, en passant par les emblèmes de la Renaissance⁶, le XIX^e siècle intellectuel rejette en force l'image, ou du moins l'image employée dans sa fonction d'illustration (c'est-à-dire lorsqu'elle vient « éclairer le texte »⁷). En effet, comme le souligne Benoît Peeters, « [l']illustration venait fixer en un tableau ce que les raffinements de la phrase, multiples, s'étaient efforcés de suggérer »⁸, restreignant ainsi sa portée. À une époque où les acteurs du champ littéraire manifestent une puissante volonté d'autonomisation et de distinction (au sens bourdieusien du terme), ce « rejet abrupt de l'image formulé par certains des écrivains les plus conséquents de la période »⁹ n'étonne guère.

Paradoxalement, au cours de ce même siècle, « la multiplication des images va amener une véritable renaissance de l'histoire en images »¹⁰. Les progrès fulgurants

⁵ *Ibid.*

⁶ Avec toutefois déjà certaines réticences face à l'image, celle-ci facilitant l'accès à l'écrit (et donc à la connaissance et au pouvoir qu'offre cette dernière) ou se confondant trop avec la réalité, ce dont se méfie entre autres l'Église : Cf. TILLEUIL Jean-Louis, « Histoire de couple : image-texte... et bande dessinée », dans *Louvain*, n°18, mai 1991, pp. 29-33.

⁷ *Id.*, p. 29.

⁸ PEETERS Benoît, *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*, Tournai, Casterman, 1991, p. 72.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ BLANCHARD Gérard, *Histoire de la bande dessinée. Une histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, nouv. éd., Verviers, Marabout, 1975, p. 74 (coll. « Marabout Université »).

de l'imprimerie industrielle ainsi que des moyens de transport et de communication conduisent à l'efflorescence de la presse quotidienne et des livres (notamment illustrés) tirés en grande quantité, faisant drastiquement chuter leur prix et les rendant ainsi accessibles à un public plus large et plus populaire (vulgarisation également favorisée par le développement de l'enseignement primaire)¹¹. Le XIX^e siècle se trouve en outre confronté à une abondante prolifération de l'image, en quantité comme en qualité : apparaissent en effet de nouvelles formes d'images, avec entre autres l'image d'Épinal, le daguerréotype puis la photographie, et en toute fin de siècle, le cinéma¹². En réaction à cette profusion iconique, se développe peu à peu une vision dépréciative de l'image, déjà en germe chez certains auteurs du début du siècle (comme Balzac). Philippe Hamon va jusqu'à parler de « hantise du siècle » pour décrire ce rapport négatif à l'image :

« [L]es facultés mêmes de l'homme, physiques et psychologiques, et surtout celles que sollicite la littérature, [...] semblent être menacées soit d'hypertrophie, soit de dépérissement. Comme si – là se trouve la hantise du siècle – trop d'images tuait l'imagination, paralysait l'imaginaire »¹³.

La confrontation de ces deux tendances « provoque, après 1848, une coupure entre la "Grande" littérature et la littérature populaire à succès, la librairie traditionnelle et de nouveaux circuits de distribution »¹⁴, coupure qui se double elle-même d'un schisme entre « iconophiles » et « iconophobes »¹⁵. Ces « nouveaux circuits de distribution » de la littérature populaire diffusent bientôt une production d'un nouveau genre : les histoires en estampes. Les trajectoires que prennent les auteurs de ces œuvres sont particulièrement révélatrices des prémices du discours négatif sur la coprésence d'image et de texte dans une même production.

Dans son analyse des premières histoires en estampes en français (*Les Amours de Mr Vieux Bois* de Rodolphe Töpffer, les *Deux Vieilles Filles vaccinées à marier* de Cham et *Le Mariage de Pauline Garcia avec Louis Viardot* d'Alfred de Musset), Benoît Glaude note que ces dernières, reçues de manière collective par un public au

¹¹ *Id.*, p. 154.

¹² Cf. HAMON Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, pp. 20-24 (coll. « Rien de commun »).

¹³ *Id.*, p. 21.

¹⁴ BLANCHARD Gérard, *op. cit.*, p. 103.

¹⁵ HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 25.

départ relativement privé et restreint¹⁶, « laisse[nt] imaginer aux contemporains une création elle aussi collective »¹⁷. Cette représentation de l'auteur, entretenue par Töpffer, se situe donc aux antipodes de celle que véhicule le courant artistique dominant de l'époque, le romantisme, et de son idéal du poète solitaire. Ainsi, « [l]es enjeux d'une telle représentation participent d'une posture d'auteur en soutenant des valeurs revendiquées par Töpffer, comme le dilettantisme spontané, l'oralité authentique, la leçon didactique, etc. » qui sont autant de « conditions d'écriture antiromantiques »¹⁸ et qui dès lors « compromet[tent] l'attribution d'une littéarité aux récits graphiques »¹⁹.

Cette entrave à « l'attribution d'une littéarité » à ces productions mixtes ne relève donc pas seulement d'une logique extérieure et contraignante, mais également d'une volonté propre de certains de leurs premiers expérimentateurs, comme Töpffer. Ce dernier entend adopter une double posture, celle d'écrivain « conventionnel » et celle d'auteur « amateur » d'histoires en estampes. S'il allie parfois difficilement ces deux réalités, Töpffer manifeste toutefois le désir de maintenir un capital symbolique fort dans chacune de ces postures. En effet, bien qu'il ne désire pas être associé au métier de « simple » illustrateur (il confie par exemple l'adaptation de ses illustrations pour la prose à des dessinateurs parisiens), il revendique cependant la paternité de ses vignettes via un anonymat de façade (car facilement identifiable). Or à une époque où le nom de l'auteur influence énormément la vente de l'œuvre, ce souhait d'« anonymat » ne peut être anodin et concourt, selon Benoît Glaude, « à la construction d'un capital symbolique »²⁰. Töpffer a ainsi trouvé dans cette dissociation de ses activités d'auteur et « d'amateur » le moyen de s'émanciper des carcans littéraires de l'époque et des critiques éventuelles qui auraient pu lui être adressées, tout en continuant de constituer son capital symbolique. Au lieu de représenter une

¹⁶ Dans un premier temps, ces œuvres sont publiées en autoédition et sont diffusées dans des sphères autres que celles reconnues par l'institution littéraire, avec un usage et une circulation essentiellement privés.

¹⁷ GLAUDE Benoît, « Origines romantiques du statut culturel de la bande dessinée francophone », dans AHMED Maaheen, DELNESTE Stéphanie et TILLEUIL Jean-Louis (dir.), *Le statut culturel de la bande dessinée. Ambiguïtés et évolutions*, Louvain-la-Neuve, Academia/L'Harmattan, 2016, p. 143 (coll. « Texte-Image »).

¹⁸ *Id.*, p. 146.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Id.*, p. 162.

entrave à la création, cette prise de position délibérée dans le champ littéraire lui a au contraire offert une grande liberté d'action.

Signalons toutefois qu'à l'opposé de cette démarche, Guillaume Musset a maintenu la diffusion de son *Mariage de Pauline Garcia avec Louis Viardot* dans un cercle strictement privé²¹. Les prises de position des expérimentateurs de l'histoire en estampes sont donc loin d'être unanimes. Ces attitudes parfois extrêmes (comme dans le cas de Musset) reflètent bien la tension qui commence alors à croître entre les représentants d'une littérature « populaire » et les partisans d'une littérature « élitiste », entre les « iconophiles » et les « iconophobes », entre un pouvoir économique de plus en plus fort et un pouvoir symbolique en partie menacé, mais toujours puissant. Tous ces pôles ne se *superposent* pas, mais *s'additionnent*, formant un système complexe dans lequel viennent se positionner, à différents échelons, les acteurs du champ littéraire.

Nous le voyons, l'histoire de la relation texte-image et de l'étiquette négative qui lui a longtemps été accolée se révèle bien plus complexe qu'elle ne peut paraître au premier abord. La « peur du nivellement »²² exprimée par les détracteurs des productions texte-image découle certes d'un conflit entre les deux grands pouvoirs qui structurent le champ littéraire (le pouvoir économique d'un côté, avec notamment l'industrialisation du monde de l'édition, et le pouvoir symbolique et la littérature « classique » de l'autre). Mais elle est également la conséquence de prises de position originales, parfois contradictoires, au sein de ce même champ littéraire. Il convient donc de revoir la conception généralement – presque « culturellement » – admise selon laquelle la domination symbolique de la bande dessinée a toujours été liée à l'hostilité, voire à l'oppression, des institutions politiques et culturelles dominantes du temps.

B. La logique militante

En réaction à cette première logique mise en lumière par Éric Maigret, s'est développé un discours valorisant et militant visant à émanciper le champ bédéesque et ses acteurs du discours de la culture littéraire dominante. Cet affranchissement s'est

²¹ *Ibid.*

²² HAMON Philippe, *op. cit.*, p. 26.

traduit par une volonté de légitimation et d'autonomisation du champ, au risque d'engendrer « une nouvelle essentialisation du médium qui mimait parfois les positions des dénonciateurs (en les inversant) »²³, et une hiérarchisation qui n'était plus seulement externe (entre B.D. et littérature par exemple), mais aussi interne au champ. En effet, l'institutionnalisation progressive du champ, favorisée par le développement d'un discours critique, a conduit à la mise en place d'une domination symbolique de certains courants et certaines œuvres, via entre autres l'instauration de normes spécifiques²⁴, que ces dernières soient, dans un premier temps, appliquées et exploitées (dans le cadre d'un classicisme²⁵ légitimant) ou, ensuite, subverties de manière originale (dans le cadre d'une modernité légitimante). Ceci explique par exemple que les productions de l'âge d'or de la bande dessinée franco-belge, caractérisées par une « codification morale, sémiotique et esthétique »²⁶, bénéficient d'un statut particulier – construit en grande partie *a posteriori*²⁷ – qui a influencé un certain nombre d'approches du genre B.D. :

Traditionnellement, le statut culturel et l'identité médiatique de la bande dessinée francophone ont été appréhendés à l'aune des productions de l'âge d'or franco-belge²⁸.

Pour illustrer cette logique militante, Maigret cite, du côté de la critique, les travaux de Gérard Blanchard, lequel a tenté de « dé-historiciser la “BD” »²⁹, lui cherchant « de grands ancêtres »³⁰ pour mieux la célébrer ; ou encore ceux de Groensteen et de Peeters, représentants d'une tendance qui, influencée par la sémiologie naissante en Europe, « partait en quête d'un *langage* BD » spécifique et « d'un point de départ précis [...] à partir duquel définir un quasi-invariant »³¹. Ces deux démarches, bien qu'elles diffèrent sous certains aspects, poursuivent un objectif

²³ MAIGRET Éric, « Introduction : un tournant constructiviste », *op. cit.*, p. 6.

²⁴ GLAUDE Benoît, « Origines romantiques du statut culturel de la bande dessinée francophone », *op. cit.*, p. 171.

²⁵ « Le “classicisme B.D.” réside avant tout dans la capacité de gérer les contraintes, c'est-à-dire de nous distraire de leurs effets par le report du convenu, à savoir le retour à l'ordre initial » : TILLEUIL Jean-Louis, « Le récit pour lire la bande dessinée », dans PIROTTE Jean e. a. (dir.), *Du régional à l'universel. L'imaginaire wallon dans la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Fondation wallonne Pierre-Marie et Jean-François Humblet, 1999, p. 186 (coll. « Études et documents »).

²⁶ HACHEZ Théo, MASSART Pierre et TILLEUIL Jean-Louis, « Bande dessinée et identité culturelle en Belgique francophone. Éléments d'analyse sociolittéraire », dans PIROTTE Jean e. a. (dir.), *op. cit.*, p. 174.

²⁷ *Id.*, p. 177.

²⁸ GLAUDE Benoît, « Origines romantiques du statut culturel de la bande dessinée francophone », *op. cit.*, p. 139.

²⁹ MAIGRET Éric, « Introduction : un tournant constructiviste », *op. cit.*, p. 6.

³⁰ HACHEZ Théo, MASSART Pierre et TILLEUIL Jean-Louis, *op. cit.*, p. 172.

³¹ MAIGRET Éric, « Introduction : un tournant constructiviste », *op. cit.*, pp. 6-7.

commun : autonomiser le champ de la bande dessinée via l'affirmation de sa spécificité et de ses qualités intrinsèques. Cette phase d'essentialisation de l'objet B.D. par le discours critique, dont certains chercheurs ont pourtant rapidement pointé les limites, faisant preuve d'« une capacité de réflexivité quasi sociologique »³², a atteint son apogée durant la seconde moitié des années 1980 et « a connu quelques prolongations qui l'ont fait durer jusqu'à ce début de XXI^e siècle »³³.

De manière remarquable et presque symptomatique, au début des années 1990, Benoît Peeters introduit son ouvrage *Case, planche, récit* par un chapitre intitulé « Éloge de la bande dessinée », dans lequel il s'insurge contre les « *aniconètes* (ainsi pourrait-on nommer ces analphabètes de l'image) »³⁴ :

Car ce qu'ils continuent de mettre en cause, plus que telle ou telle de ses productions (ce qui serait parfaitement légitime), c'est la bande dessinée elle-même, le *média* étant confondu avec le *genre*, en un amalgame assez semblable à celui qui valut au récit photographique d'être confisqué par les bluettes sentimentales³⁵.

Outre l'affirmation de la spécificité de la bande dessinée et de son « langage », incompréhensible pour les « analphabètes de l'image », cette citation de Peeters met également en évidence la confrontation des deux types de hiérarchisation que nous avons précédemment mentionnés. Ainsi, à la contestation d'une hiérarchie externe (par la comparaison avec d'autres médias ; ici, la photographie)³⁶, s'adjoint l'établissement d'une hiérarchie interne, au regard de laquelle la qualité de certaines productions du champ peut être « [mise] en cause ».

Les tenants de la logique militante, telle que définie par Maigret, n'auraient donc pas nécessairement cherché à défendre *la* bande dessinée, mais plutôt *une* bande dessinée, c'est-à-dire un ensemble de productions répondant à une série de critères jugés (plus ou moins objectivement) légitimes. Ces critères varient parfois fortement en

³² TILLEUIL Jean-Louis, « Préface », dans LAVANCHY Éric, *Étude du Cahier bleu d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, p. 9 (coll. « Texte-Image »).

³³ AHMED Maaheen et TILLEUIL Jean-Louis, « Introduction », dans AHMED Maaheen, DELNESTE Stéphanie et TILLEUIL Jean-Louis (dir.), *op. cit.*, p. 8.

³⁴ PEETERS Benoît, *op. cit.*, p. 5.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Dans le même ordre d'idées, Pierre Masson affirme en ouverture de son ouvrage que « [c]e que l'opéra est au théâtre et à la musique, la bande dessinée l'est au roman et à la peinture, au cinéma et même à la poésie » : MASSON Pierre, *Lire la bande dessinée*, 2^e éd., Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 7.

fonction des discours dont ils découlent (selon par exemple que l'on envisage la bande dessinée d'un point de vue littéraire, médiatique, sociologique, etc.), la logique militante ne s'est pas exprimée de manière univoque au sein de ce discours critique en pleine constitution, loin de là. Les tensions entre ces différentes orientations du discours critique ont dès lors influencé et favorisé la consécration symbolique de certaines formes et courants de bande dessinée, conduisant progressivement à l'organisation du champ bédéesque tel que nous le connaissons aujourd'hui.

Du côté de la production, la logique militante trouve ses origines dans la prise de conscience (et sa mise en application) du fait que « le récit n'est pas l'apanage du seul texte [et que] l'image ne se contente pas d'illustrer »³⁷. Peeters situe une première occurrence de cette prise de conscience des auteurs de bande dessinée dans l'album *Tintin au pays des Soviets*. Dès cette époque cependant, le mouvement n'est pas unanime au sein des « producteurs » de bande dessinée : d'un côté, les éditeurs de *Tintin au pays des Soviets* « sous-titrent » les images, « étant persuadés qu'un récit visuel privé de commentaires était incompréhensible »³⁸ ; de l'autre, émerge parmi les auteurs des tendances contraires, dont principalement celle que Peeters nomme « *néo-illustrative* »³⁹, caractérisée par des productions où les légendes des images forment un récit totalement indépendant, pouvant tout à fait exister par lui-même.

La quête d'autonomie et de légitimation de la bande dessinée prend un deuxième tournant majeur vers le milieu des années 1960. Jusqu'alors réservée presque exclusivement à un public jeune et relativement populaire, celle-ci s'ouvre, sous l'impulsion de divers auteurs et éditeurs, à la « conquête d'un public plus âgé » :

[L]a revue *Pilote* est sans conteste l'élément moteur de ce changement de destinataire séduit par le renouvellement du produit B.D. Le caractère exemplaire du rôle joué par ce journal français réside dans le fait que se sont succédées dans son histoire [...] deux aspirations essentielles de tout événement contre-culturel. Tout d'abord, le désir intense d'une création libérée des contraintes [...]. Ensuite, à côté d'une libération de l'imagination, l'esprit de '68 entretient celle de l'édition⁴⁰.

³⁷ PEETERS Benoît, *op. cit.*, p. 82.

³⁸ *Id.*, p. 81.

³⁹ *Id.*, p. 84.

⁴⁰ TILLEUIL Jean-Louis, « Le récit pour lire la bande dessinée », *op. cit.*, p. 182.

La démarche promue par *Pilote*, qui sera poursuivie par d'autres revues, comme *L'écho des savanes* en 1972 et *Fluide glacial* en 1975, se caractérise en outre par une tendance à « l'«avant-garde à tout crin», esthétique et/ou thématique, « favoris[ant] un «tout à l'image» »⁴¹ au détriment de la rigueur narrative jugée d'autant plus conformiste qu'elle reste l'apanage de « l'«autre» B.D., traditionnelle et destinée au public «jeune» »⁴². L'ambition avant-gardiste de cette génération se retrouve également au sein de jeunes maisons d'édition – entre autres, Les Humanoïdes Associés et Futuropolis – qui « n'avaient pas peur de publier des bandes dessinées ambitieuses »⁴³ aussi bien par leur forme que par leur contenu. La ligne éditoriale aujourd'hui adoptée par les éditions Futuropolis semble d'ailleurs toujours s'inscrire dans cette tendance avant-gardiste (bien que la réalité soit plus complexe, comme nous tenterons de le démontrer dans la suite de ce mémoire). L'introduction du « Catalogue historique » disponible sur le site de Futuropolis ne laisse en effet que peu de doute sur les intentions de la maison d'édition :

[Étienne Robial] a animé ce label pendant 20 ans, [...] offrant aux auteurs confirmés comme aux jeunes talents un espace de liberté éditoriale en ouvrant la bande dessinée à un nouveau langage. Cette aventure éditoriale a eu un écho qui se retrouve encore aujourd'hui et n'est certainement pas étrangère au renouveau que connaît la bande dessinée depuis quelques années⁴⁴.

À nouveau cependant, le phénomène n'apparaît pas comme uniforme au sein des acteurs de production du champ bédéesque. Ainsi, si certains éditeurs « traditionnels » créent également des revues et des collections offrant une licence plus importante aux auteurs (comme Casterman et sa revue (*À Suivre*)), cette liberté reste généralement plus modérée que celle accordée par la revue *Pilote*, en raison de l'impératif économique qui pousse fréquemment ces maisons d'éditions à « limit[er] les risques en publiant des *one shots* dans un format standardisé et sous un titre de collection »⁴⁵ qui les distinguent du reste de la production.

⁴¹ ID., « Pour vivre mieux (votre légitimation), changez de régime (d'imaginaire) ! Étude de la réorientation stratégique de la «nouvelle B.D.» dans le champ culturel contemporain », dans *Cahiers Figura*, n°19, vol. 1, 2008, p. 230.

⁴² ID., « Le récit pour lire la bande dessinée », *op. cit.*, p. 182.

⁴³ LEFÈVRE Pascal et MEESTERS Gert, « Aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle », dans *Relief. Revue électronique de littérature française*, vol. 2, n°3, p. 301, 2008 ; en ligne : <http://www.revue-relief.org> (page consultée le 10 juillet 2017).

⁴⁴ « Ah, la nostalgie ! Le Catalogue historique », dans *Futuropolis*, en ligne : http://www.futuropolis.fr/historique_accueil.php (page consultée le 18 juillet 2017).

⁴⁵ LEFÈVRE Pascal et MEESTERS Gert, *op. cit.*, p. 301.

De plus, le désintérêt que manifestent ces auteurs modernes à l'égard du récit, au profit d'une recherche graphique ambitieuse, poussera les générations suivantes (dès la seconde moitié des années 1980 puis, surtout, dans les années 1990) à réinvestir le caractère narratif de la bande dessinée, tout en conservant une préoccupation esthétique forte. Le retour à une certaine bande dessinée, plus traditionnelle, s'il se trouve limité pour la première de ces générations à un plus grand souci de lisibilité, est en revanche manifeste pour la seconde – baptisée « Nouvelle Bande dessinée » d'après le titre d'un ouvrage d'Hugues Dayez⁴⁶ et parfois nommée « Nouvelle (Nouvelle) Bande dessinée » par opposition à la génération de 1970⁴⁷. Cette seconde génération se distingue en effet par « une nouvelle attitude envers les genres traditionnels de la bande dessinée franco-belge » dont les contraintes deviennent « un décor pratique », un support à la compréhension du lecteur ouvrant à d'autres perspectives (dont par exemple le développement d'un discours « méta- » et l'abord de thématiques nouvelles).

Cette « nouvelle attitude » se traduit par une « intention de renouveler les règles du genre B.D. », via une « originalité graphique », une « exploration de l'art narratif » ou encore une « expérimentation de formats inédits »⁴⁸. Les auteurs de cette Nouvelle Bande dessinée (Joann Sfar, Blutch, Charles Berberian, Lewis Trondheim, David B., Marc-Antoine Mathieu, ...) se distinguent en outre par une ambition affirmée et une conscience accrue de leur art. Cette ambition artistique de la Nouvelle Bande dessinée se marque principalement par un large emploi de l'autofiguration (avec un développement de l'autofiction et de l'autobiographie) et par une volonté « de renouer [...] avec son imposante voisine littéraire »⁴⁹, à travers des emprunts et adaptations *stricto sensu* (adaptations et illustrations d'œuvres littéraires consacrées, biographies d'auteurs, emprunts de personnages voire de figures d'écrivains célèbres,

⁴⁶ DAYEZ Hugues, *Blain/Blutch/David B./de Crécy/Dupuy-Berberian/Guibert/Rabaté/Sfar. La Nouvelle Bande dessinée. Entretiens avec Hugues Dayez*, Bruxelles, Niffle, 2002, 207 p. (coll. « Profession »).

⁴⁷ ODAERT Olivier et TILLEUIL Jean-Louis, « Les origines européennes de la bande dessinée. Éclatement et cohérence de l'émergence de la bande dessinée européenne », dans *Les Cahiers du GRIT*, vol. 1, février 2011, p. 139 ; en ligne : http://grit.fltr.ucl.ac.be/rubrique.php3?id_rubrique=60 (page consultée le 15 juillet 2017).

⁴⁸ TILLEUIL Jean-Louis, « Le récit pour lire la bande dessinée », *op. cit.*, p. 193.

⁴⁹ ID., « Pour vivre mieux (votre légitimation), changez de régime (d'imaginaire) ! », *op. cit.*, p. 228.

etc.) ou non (avec l'emprunt de notions typiquement littéraires, dont celle d'« écriture » par exemple, comme l'a démontré Jean-Louis Tilleuil⁵⁰).

Le développement et le succès – toujours d'actualité – du roman graphique, apparu dans le champ francophone vers le milieu des années 1980, s'inscrit dans cette mouvance générale. Les productions rangées sous l'étiquette de ce genre quelque peu hybride, bien que mettant en œuvre un rapport texte-image relativement variable (d'une interdépendance forte à un texte préétabli sur lequel viennent se greffer les images)⁵¹, présentent néanmoins plusieurs points communs, dont notamment « un retour à la mesure première du genre B.D. : “raconter une histoire” »⁵². Bénéficiant à la fois d'« un soutien non négligeable de la culture d'élite (expositions dans des musées ou galeries reconnues, une critique favorable, intérêt des universitaires) »⁵³ et d'un grand « succès auprès du public »⁵⁴, les représentants de la Nouvelle Bande dessinée sont parvenus à une forme d'équilibre :

[A]ssocier à leur occupation récente du sous-champ *moderne* de la création B.D., une plus grande proximité avec le pôle « méta », tout en se retrouvant aux catalogues d'éditeurs qui réussissent à concilier profits économiques et symboliques⁵⁵.

C. Vers un dépassement de ce dualisme conceptuel ?

À l'instar de la logique dénonciatrice, la logique militante ne se révèle pas aussi unilatérale qu'elle ne paraît *a priori* : la revendication d'une spécificité de la bande dessinée, soutenue tant par la critique que par les auteurs et les éditeurs, a donné lieu à divers discours et orientations, parfois contradictoires. Dès lors, au terme de ce parcours historique, certes non exhaustif, mais représentatif de ce mouvement global, un constat s'impose avec force :

L'histoire de la BD s'inscrit dans une succession de conflits culturels, une concurrence ininterrompue de positions et de représentations. C'est l'histoire d'une production passant d'un

⁵⁰ Cf. *Id.*, pp. 231-236.

⁵¹ PEETERS Benoît, *op. cit.*, p. 93.

⁵² TILLEUIL Jean-Louis, « Le récit pour lire la bande dessinée », *op. cit.*, p. 182.

⁵³ LEFÈVRE Pascal et MEESTERS Gert, *op. cit.*, pp. 301-302.

⁵⁴ GLAUDE Benoît, « *Aire libre* », *art libre ?*, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁵ TILLEUIL Jean-Louis, « Le récit pour lire la bande dessinée », *op. cit.*, p. 193.

À noter que le *désir* de conciliation des capitaux économique et symbolique ne date pas de la fin du siècle puisque Boltanski notait, en 1975, qu'un certain nombre d'auteurs de son époque « tend[ai]ent à rechercher non seulement la consécration du marché mais aussi la consécration par le groupe des pairs » : BOLTANSKI Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°1, vol. 1, janvier 1975, p. 47.

statut d'illégitimité à un statut de légitimité croissante, ce parcours et les résistances qui l'ont accompagné étant eux-mêmes fort éclairants sur notre société et son évolution⁵⁶.

Ainsi, la confrontation de ces deux logiques a mené certes à « un statut de légitimité croissante » de la bande dessinée, mais aussi à une représentation quasi manichéenne de la construction du champ bédéesque et de la quête de ce statut culturel. Pendant près d'un siècle, la bande dessinée s'est trouvée prise dans ce dualisme socioculturel reposant sur une logique binaire et réductrice, dont la simplification a permis un ancrage durable dans les discours et l'imaginaire collectif. Si « [c]ette quête de spécificité du genre était somme toute sociologiquement attendue, prévisible »⁵⁷, Éric Maigret souligne toutefois que les positions défendues par le discours essentialiste et militant se révèlent être aujourd'hui insuffisamment émancipatrices au regard de la soif de liberté des auteurs, des lecteurs et des chercheurs »⁵⁸. Ce d'autant plus que la légitimité de la bande dessinée, qui s'affirme de plus en plus depuis la fin du XX^e siècle, s'avère aussi peu univoque que la logique militante dont elle découle.

En effet, malgré le fait que « la bande dessinée [ait] entamé en France une phase d'institutionnalisation »⁵⁹, plusieurs éléments viennent assombrir ce tableau : la B.D. ne bénéficie par exemple pas de bibliothèques spécialisées (contrairement à d'autres arts) ; elle souffre d'un recensement plus ou moins approximatif dans les centres culturels et bibliothèques généralistes⁶⁰ ; enfin, elle se trouve toujours difficilement intégrée aux programmes scolaires, en dépit de la publication de plusieurs études visant à éclairer et faciliter son enseignement⁶¹. À cela s'ajoute une révision profonde des enjeux et des contenus de la bande dessinée par les auteurs eux-mêmes, rendant son institutionnalisation (et la hiérarchisation interne qui l'accompagne inévitablement) plus compliquée encore.

⁵⁶ HACHEZ Théo, MASSART Pierre et TILLEUIL Jean-Louis, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁷ AHMED Maaheen et TILLEUIL Jean-Louis, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁸ MAIGRET Éric, « Introduction : un tournant constructiviste », *op. cit.*, p. 7.

⁵⁹ CIMENT Gilles, « La bande dessinée, pratique culturelle », dans MAIGRET Éric et STEFANELLI Matteo (dir.), *op. cit.*, p. 117.

⁶⁰ *Id.*, pp. 119-120.

⁶¹ Voir entre autres :

- STEYAERT Florie et TILLEUIL Jean-Louis, « La bande dessinée à l'école. Un caillou dans le soulier de la légitimation », dans AHMED Maaheen, DELNESTE Stéphanie et TILLEUIL Jean-Louis (dir.), *op. cit.*, pp. 233-268 (coll. « Texte-Image »).

- ROUVIÈRE Nicolas, *Bande dessinée et enseignement des humanités*, Grenoble, ELLUG, 2012, 434 p. (coll. « Didaskein »).

De nouveaux traits saillants apparaissent, des qualités plus en correspondance avec une modernité avancée, réflexive, mettant l'accent sur l'émancipation des femmes et des autres subalternes, ainsi que sur le phénomène d'individuation, à la différence d'une modernité première, qui enjoignait encore récemment de séparer et de hiérarchiser les genres, les humains et les non-humains, les émotions et la Raison... Si des effets de classement culturel demeurent entre les œuvres aujourd'hui, il n'y a rien de plus erroné que de croire à l'existence d'une opposition radicale et systématique entre un art réservé aux élites, incarné par exemple en bande dessinée par *l'Association*, et une production de masse dénuée d'intérêt, celle des héros récurrents à grands tirages⁶².

Face à cette ouverture des perspectives et à la multiplication des orientations et des discours (des auteurs, des éditeurs et des critiques), plusieurs questions méritent d'être posées. Ce changement est-il aussi radical qu'Éric Maigret le laisse supposer en affirmant la postlégimité de la bande dessinée, ou s'inscrit-il au contraire dans une certaine continuité avec ce que nous venons d'observer pour le XX^e siècle ? Quelles sont ses répercussions exactes sur l'organisation du champ bédéesque contemporain ? Enfin, comment cette réorganisation du champ se traduit-elle concrètement dans les productions B.D. actuelles ? Voilà les questions auxquelles nous tenterons de répondre au fil des chapitres suivants.

⁶² MAIGRET Éric, « Introduction : un tournant constructiviste », *op. cit.*, p. 7.

2. La réorganisation du champ de la bande dessinée

Avant de nous pencher plus spécifiquement sur ces questions, il convient de préciser une série de notions, notamment celle de « champ » qui a été convoquée à plusieurs reprises au fil de ce premier chapitre, sans toutefois être clairement définie. En effet, un détour par les théories dont sont issus ce concept et son application à la bande dessinée nous semble nécessaire afin de déterminer en quoi cette dernière forme un champ (relativement) autonome et quels en sont les principaux acteurs et enjeux.

A. La transposition du concept de « champ » à la bande dessinée

La notion de « champ » telle que décrite par Pierre Bourdieu peut se définir, dans son expression minimale, comme un « espace[e] socia[l] dans [lequel] se trouvent *situés* les agents qui contribuent à produire les œuvres culturelles »⁶³. Cette définition étant très vaste, il précise :

Le champ littéraire (etc.) est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent [...], en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces⁶⁴.

Autrement dit, le champ correspond à la *mise en relation* (et, le plus souvent, à la mise en tension) d'une série d'*acteurs*, auxquels sont dévolues différentes *positions* que chacun cherche à *maintenir* ou à *déplacer*, produisant dès lors un effet semblable (de conservation ou de transformation) sur l'ensemble des relations établies entre les acteurs, et donc sur le champ lui-même. Ainsi, le champ (littéraire, artistique, cinématographique, philosophique, etc.) est avant tout un *système dynamique de luttes et d'influences réciproques*, entre les acteurs du champ, mais également du champ à ses acteurs et inversement (en tant que celui-ci est un « champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent », ces derniers pouvant à leur tour agir sur le champ selon les trajectoires qu'ils y empruntent). En outre, cette influence ne se limite pas au cercle fermé du champ : elle peut également être le résultat de « déterminations

⁶³ BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, [septembre] 1991, p. 4.

⁶⁴ *Id.*, p. 5.

externes [...], mais en ce cas, elles seront toujours retraduites selon la logique du champ »⁶⁵.

Le champ littéraire s'inscrit à son tour dans un champ plus large, à savoir le « champ du pouvoir, à l'intérieur duquel le champ littéraire (etc.) occupe lui-même une position dominée »⁶⁶ temporellement. Pierre Bourdieu le définit comme suit :

Le champ du pouvoir est l'espace des rapports de forces entre des agents ou des institutions ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes dans les différents champs (économique ou culturel notamment). Il est le lieu de luttes entre détenteurs de pouvoirs (ou d'espèces de capital) différents qui [...] ont pour enjeu la transformation ou la conservation de la valeur relative des différentes espèces de capital qui détermine elle-même, à chaque moment, les forces susceptibles d'être engagées dans ces luttes⁶⁷.

Le champ du pouvoir repose principalement sur la mise en tension de deux grands types de capitaux : le capital économique et le capital culturel. En ce qu'il est inscrit dans ce champ du pouvoir, le champ littéraire (de même que l'ensemble des champs de productions culturelles) est soumis à des rapports de forces analogues et devient « le lieu d'une lutte entre les deux principes de hiérarchisation »⁶⁸ :

Le principe hétéronome, favorable à ceux qui dominent le champ économiquement et politiquement (par exemple, « l'art bourgeois »), et le principe autonome (par exemple, « l'art pour l'art ») qui porte ses défenseurs les plus radicaux à faire de l'échec temporel un signe d'élection et du succès un signe de compromission avec le siècle⁶⁹.

La teneur de ces rapports de forces internes au champ dépend donc de la position que le champ en question occupe dans le champ du pouvoir, autrement dit de son *degré d'autonomie* :

[P]lus l'autonomie est grande, plus le rapport de forces symbolique est favorable aux producteurs les plus indépendants de la demande et plus la coupure tend à se marquer entre les deux pôles du champ, c'est-à-dire entre le *sous-champ de production restreinte*, où les producteurs n'ont pour clients que les autres producteurs, qui sont aussi leurs concurrents les plus directs, et le *sous-champ de grande production*, qui se trouve *symboliquement* exclu et discrédité⁷⁰.

⁶⁵ DUBOIS Jacques, *L'institution de la littérature*, éd. revue et corrigée, Bruxelles, Labor, 2005, p. 41 (coll. « Espace Nord »).

⁶⁶ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Id.*, p. 6.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Id.*, p. 7.

Ainsi, si au sein du champ du pouvoir un capital économique moindre est synonyme d'une position faible dans les rapports de forces, dans le champ littéraire autonome en revanche, il en va tout autrement. En effet, ce dernier « se présente comme un monde économique renversé »⁷¹, où un fort capital symbolique induit une position dominante dans le champ, tandis que les acteurs bénéficiant d'un capital économique important se trouvent « discrédités » par les premiers. La confrontation de ces capitaux mène à la polarisation du champ entre le sous-champ de production restreinte, « mettant l'accent sur la valeur symbolique des biens mis en circulation »⁷², et le sous-champ de grande production, « régi avant tout par les lois du marché et par la recherche de la rentabilité des investissements »⁷³. Entre ces deux pôles extrêmes (grande production populaire d'un côté, avant-garde exacerbée de l'autre), les positions intermédiaires sont nombreuses. Pierre Bourdieu prend en exemple « les auteurs qui parviennent à s'assurer les succès mondains et la consécration bourgeoise (l'Académie notamment) »⁷⁴. Ceux-ci, bien qu'ils restent effectivement du côté du pôle économique, occupent toutefois une position quelque peu ambiguë, se distinguant de la grande production populaire, mais ne possédant pas le même capital symbolique que le sous-champ de la production restreinte.

Enfin, le sous-champ de production restreinte se divise lui-même en deux tendances. D'un côté, l'*avant-garde consacrée* rassemble « ceux qui sont assurés de la reconnaissance de leurs pairs, indice présumé d'une consécration durable », à laquelle s'oppose le groupe de « ceux qui ne sont pas (ou pas encore) parvenus au même degré de reconnaissance du point de vue des critères spécifiques »⁷⁵ et que Pierre Bourdieu nomme « l'*avant-garde bohème* » :

Cette position inférieure rassemble des artistes ou des écrivains d'âge et de génération artistique différents qui peuvent contester l'avant-garde consacrée soit au nom d'un principe de légitimation nouveau [...] soit au nom du retour à un principe de légitimation ancien⁷⁶.

Bien que le sociologue se soit principalement intéressé au champ littéraire, il souligne cependant que la notion de « champ » n'est pas réductible au seul monde

⁷¹ *Id.*, p. 6.

⁷² DUBOIS Jacques, *op. cit.*, p. 60.

⁷³ *Id.*, p. 62.

⁷⁴ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁵ *Id.*, p. 8.

⁷⁶ *Ibid.*

littéraire et que le concept est tout aussi bien applicable aux mondes artistique, scientifique ou encore philosophique⁷⁷. Cependant, la transposition de ce modèle à un domaine autre que celui de la littérature ne doit pas ignorer les différences qui existent entre les champs culturels spécifiques (qu'il s'agisse des champs littéraire et bédésque, mais aussi artistique, cinématographique, etc.)⁷⁸. Peut-on dès lors appliquer ce concept à la bande dessinée et, si oui, sous quelles conditions ?

Au fil de notre parcours historique, nous avons mis en évidence les nombreuses *luttres culturelles*, à la fois internes et externes, qu'a suscité la quête de légitimité poursuivie par les acteurs du monde de la bande dessinée. Nous avons également constaté que les *acteurs mis en relation* à travers ces luttes occupaient différentes positions, lesquelles pouvaient être regroupées autour de deux grandes logiques antagonistes. La confrontation de ces deux logiques, l'une visant à *maintenir les positions* des acteurs (logique dénonciatrice), l'autre, à *les déplacer* (logique militante), a fortement influencé la production et la *reconnaissance* de la bande dessinée, d'un point de vue *externe* (reconnaissance auprès d'un large public et accumulation d'un capital économique selon le principe hétéronome) comme *interne* (reconnaissance auprès des pairs et accumulation d'un capital symbolique selon le principe autonome). Nous pouvons donc conclure que les relations objectives entre les acteurs de la bande dessinée structurent l'évolution de sa production et ont mené à son autonomisation progressive au sein du champ du pouvoir. Ce constat général rejoint ainsi l'hypothèse, aujourd'hui largement partagée par les spécialistes, de « la spécularité littéraire du fonctionnement du champ de la bande dessinée »⁷⁹, en ce que ses acteurs reproduisent les mécanismes de constitution du champ littéraire mis en exergue par Pierre Bourdieu – et, de ce fait, les différents clivages qu'ils induisent.

Cependant, cette spécularité n'est pas absolue. En effet, Jean-Louis Tilleuil, en se basant sur les grandes étapes de l'évolution du champ littéraire dégagées par Jean Rohou, estime que la complexification que connaît le champ bédésque depuis quelques années reflète certes un phénomène de spécularité, mais accéléré et condensé en raison de la position particulière que ce champ spécifique occupe actuellement dans le champ du pouvoir (à savoir, une forme relative d'autonomie).

⁷⁷ *Id.*, p. 4.

⁷⁸ *Id.*, pp. 4-5, note 3.

⁷⁹ AHMED Maaheen et TILLEUIL Jean-Louis, *op. cit.*, p. 11.

[L]e champ littéraire [...] aurait continué à opérer comme modèle légitimant, ce dont rendrait compte la multiplication des positions au sein du champ de la B.D. À ceci près que, son autonomie (relative) étant récente, ce champ de la B.D. aurait accéléré son développement et ainsi compressé les dernières phases d'exploitation [...] et de redistribution⁸⁰.

Il convient donc de manier ces concepts, issus de la théorie littéraire, avec prudence en gardant à l'esprit cette spécificité – et ce d'autant plus que cette théorie (notamment la notion, très hiérarchisante, de « légitimité culturelle » qui en découle) se trouve aujourd'hui elle-même remise en question par certains critiques⁸¹. À cela viennent bien sûr s'ajouter l'écart temporel qui nous sépare aujourd'hui de ces théories, formulées dans les années 1970, ainsi que les caractéristiques directement liées à la nature même du champ bédéesque : ses origines particulières, ses agents spécifiques (pour certains), ses influences paralittéraires importantes et surtout, la tension profonde entre le texte et l'image que la bande dessinée a connue tout au long de son histoire.

Cette précaution prise, nous pouvons à présent déterminer les grandes structures qui organisent le champ bédéesque, principalement sur base de l'adaptation de ces concepts à la bande dessinée par Jean-Louis Tilleuil et Benoît Glaude. Nous avons vu avec Pierre Bourdieu que le champ littéraire repose sur une polarisation structurelle de ses acteurs, répartis entre les pôles économique et symbolique. Jean-Louis Tilleuil propose, dans le cas du champ bédéesque, une structure basée sur deux doubles polarisations, l'une *horizontale*, l'autre *verticale*. La polarisation horizontale se répartit entre les pôles *classique* et *moderne*, définis comme suit :

Trois traits caractérisent le premier pôle : raconter de manière conventionnelle + un statisme idéologique + une grande lisibilité formelle (comme corollaire des deux premiers traits) ; à l'autre extrémité du champ, le deuxième pôle peut être à son tour défini par trois critères : raconter ce

⁸⁰ TILLEUIL Jean-Louis, « Pour vivre mieux (votre légitimation), changez de régime (d'imaginaire) ! », *op. cit.*, pp. 222-223.

⁸¹ Cf. MAIGRET Éric, « Bande dessinée et postlégitimité », *op. cit.*, pp. 135-137, en part. 136 : « Nous vivons dans un monde où la “légitimité culturelle” n'est que l'un des supports historiques des asymétries de positions sociales, l'un des plus systématiques et des plus violents, pas nécessairement des plus unifiés ».

Cf. BERTHOU Benoît, « Une nouvelle légitimité culturelle, dans AHMED Maaheen, DELNESTE Stéphanie et TILLEUIL Jean-Louis (dir.), *op. cit.*, pp. 228-230, en part. 229 : « si la condamnation d'un mode d'expression n'est clairement plus d'actualité, sa réception ne saurait pour autant être considérée au regard d'une légitimité pleine et entière et nous pouvons même nous demander s'il ne s'agit pas finalement de repenser cette notion, voire de la déclarer incompatible avec la bande dessinée ».

que c'est que raconter (soit ce que l'on peut entendre par de la métaB.D.) + un dynamisme idéologique + une opacité formelle⁸².

La seconde polarisation, la polarisation verticale, repose pour sa part sur « un axe sémantique qui articule une distinction de ton, plutôt que de forme », entre « les pôles *comique* et *sérieux* »⁸³.

Sur base de cette double polarisation, Benoît Glaude met en évidence trois pôles de production principaux autour desquels s'organise le champ bédéesque : l'Art moyen, l'Avant-garde et l'Art bourgeois, correspondant respectivement aux pôles de la production large, de la production restreinte et de la production neutre ou intermédiaire⁸⁴. L'Art moyen se caractérise par un « souci de rentabilité économique »⁸⁵, autrement dit par un « souci de correspondre au “plus grand dénominateur social” par une neutralisation de tous les thèmes idéologiques propres à la controverse »⁸⁶. Pour atteindre cet objectif de rentabilité, les auteurs de ce type de bandes dessinées s'attachent donc les caractéristiques du pôle classique telles que dégagées par Jean-Louis Tilleuil (conventionnalisme narratif, thématique et formel).

À l'autre extrémité, l'Avant-garde oppose à l'hétéronomie de l'Art moyen, une autonomie exacerbée vis-à-vis des impératifs commerciaux. Cette autonomie se traduit par une forme de repli sur soi dans les stratégies de production, de diffusion et de légitimation des œuvres produites par les auteurs avant-gardistes⁸⁷. La volonté de distinction dont font preuve ces auteurs les amènent ainsi à se rapprocher du pôle moderne et de ses traits propres (narration qui laisse place à un discours de type « méta », dynamisme idéologique et opacité formelle). Au sein de cette production restreinte, Jean-Louis Tilleuil ajoute une distinction supplémentaire entre « une production consacrée par les instances de légitimation propres au champ (critiques spécialisées et savantes, maisons d'édition) » et les « avant-gardismes à l'occasion ultras »⁸⁸, qui correspondent respectivement aux avant-gardes « consacrée » et « bohème » de Pierre Bourdieu.

⁸² TILLEUIL Jean-Louis, « Le récit pour lire la bande dessinée », *op. cit.*, p. 190.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ GLAUDE Benoît, « *Aire libre* », *art libre ?*, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁵ *Id.*, p. 113.

⁸⁶ DUBOIS Jacques, *op. cit.*, p. 63.

⁸⁷ GLAUDE Benoît, « *Aire libre* », *art libre ?*, *op. cit.*, p. 119.

⁸⁸ TILLEUIL, « Pour vivre mieux (votre légitimation), changez de régime (d'imaginaire) ! », *op. cit.*, p. 224.

Enfin, l'Art bourgeois occupe entre ces deux pôles extrêmes une position intermédiaire, alliant les capitaux à la fois symbolique et économique. En effet, ce dernier pôle « rassemble les auteurs les plus consacrés [...] et les anciens “nouveaux producteurs” aujourd'hui reconnus »⁸⁹ aussi bien par leurs pairs que par un large public. Cette production se caractérise par « la recherche de distinction par une rigueur classique, le souci de la lisibilité et le renouvellement narratif (principalement par les effets de rythme) »⁹⁰ et se place ainsi à l'intersection des pôles classique et moderne.

De quelle manière la production B.D. actuelle se répartit-elle entre ces différents pôles dans le contexte de sa légitimité croissante ? Et que peut-on en déduire à propos de l'évolution de l'organisation du champ bédéesque contemporain ? Pour répondre à ces questions, nous allons, à la suite des propositions de Jacques Dubois pour le champ littéraire, identifier les principales instances⁹¹ qui interviennent dans le champ bédéesque contemporain ainsi que les enjeux qui les animent en fonction de la position qu'ils y occupent. Nous emploierons le terme d'« instance » au sens que Dubois lui donne :

[L]e produit littéraire se constitue dans l'interaction de plusieurs instances. Par instance, on entendra un rouage institutionnel remplissant une fonction spécifique dans l'élaboration, la définition ou la légitimation d'une œuvre. Toute instance peut être considérée comme un lieu de pouvoir et de lutte pour le pouvoir⁹².

B. Les instances de légitimation

Les instances de légitimation constituent la base institutionnalisée du champ, « sa forme organisationnelle »⁹³, en ce qu'elles bénéficient d'une identité concrète et bien définie, parfois juridiquement (au contraire d'un groupe d'auteurs par exemple). Qu'il s'agisse de prix, de revues spécialisées, d'expositions, de salons ou encore d'académies, ces instances sont celles « qui le plus largement codifient et reproduisent les *normes* qui régissent l'ensemble de la production »⁹⁴, sur base desquelles se met en place une hiérarchie interne au champ. Dotées d'une certaine légitimité culturelle,

⁸⁹ GLAUDE Benoît, « *Aire libre* », *art libre ?*, *op. cit.*, p. 126.

⁹⁰ *Id.*, p. 131.

⁹¹ Nous ne visons pas ici à un recensement exhaustif de ces instances – entreprise serait par ailleurs difficilement réalisable au vu de l'étendue du champ bédéesque contemporain –, mais à la mise en évidence des instances qui nous paraissent les plus révélatrices de l'organisation de ce champ.

⁹² DUBOIS Jacques, *op. cit.*, p. 122.

⁹³ *Id.*, p. 129.

⁹⁴ *Ibid.*

elles possèdent en effet le pouvoir de valoriser (ou non) les différentes productions « à travers le crédit culturel dont elles [les] font profiter »⁹⁵, en aval de la création. Ainsi, de par la sélection qu'elles opèrent, les instances de légitimation sont aussi, de manière détournée, des instances de production, puisqu'elles peuvent influencer en amont de la création sur le bagage d'un auteur, ou plutôt, sur son *code culturel*, c'est-à-dire « un certain type et un certain mode de récit iconique, qui s'est inscrit peu à peu comme modèle dominant, comme *code de la narrativité iconique* [nous soulignons] »⁹⁶.

Le moment du code, [...] c'est le moment où les choix ne se posent plus par rapport à la panoplie objective des paramètres [...] mais se réduisent à un paradigme de quelques choix possibles réellement inscrits dans le langage, marqués par leur retour, leur répétition, leur reprise, dans l'ensemble des textes qui constituent, à un moment donné, un état historique de ce langage⁹⁷.

En tant que les choix de l'auteur sont (en partie) déterminés par ce code, les instances de légitimation jouent un rôle prépondérant dans l'élaboration des œuvres. Quelle est dès lors l'influence exacte que ces instances exercent sur la production bédéesque contemporaine et sa répartition entre les différents pôles du champ bédéesque ?

Nous avons déjà évoqué la manière dont, par le passé, les critiques se sont faits l'écho (mais aussi le catalyseur) des discours militants des producteurs de bande dessinée, entretenant et développant la hiérarchie interne du champ. Il n'est donc guère étonnant que la complexification du champ bédéesque actuel ait entraîné (et *soit* entraînée par ?) une multiplication des orientations épistémologiques des théoriciens de la bande dessinée. À titre d'exemple, il est intéressant de remarquer que, parmi les quatre publications que Maaheen Ahmed et Jean-Louis Tilleuil retiennent comme représentatives de cette mouvance nouvelle du champ bédéesque⁹⁸, deux relèvent du domaine des sciences de l'information et de la communication, plus précisément de la médiologie (le n°54 de la revue *Hermès*⁹⁹ et l'ouvrage coordonné par Éric Maigret et Matteo Stefanelli¹⁰⁰, publié de manière significative dans la collection « Médiacultures ») ; les deux autres adoptent en revanche un point de vue plus

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ BERGALA Alain, *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Paris, Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente, 1977, p. 12 (coll. « Les Cahier de l'audio-visuel »).

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ AHMED Maaheen et TILLEUIL Jean-Louis, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁹⁹ *Hermès, La Revue*, n°54, vol. 2, 2009.

¹⁰⁰ MAIGRET Éric et STEFANELLI Matteo (dir.), *op. cit.*

philologique, comparatiste pour l'un (*Bande dessinée et littérature* de Jacques Dürrenmatt¹⁰¹), sociologique et didactique pour l'autre (*Bande dessinée et enseignement des humanités* de Nicolas Rouvière¹⁰²).

Cette ouverture des perspectives de la recherche critique en bande dessinée se marque également par une « (ré)ouvert[ure] à des questions de contenu qui ne négligent pas pour autant les enjeux formels »¹⁰³ et par une attention portée « à tout ce qui ouvre la bande dessinée sur autre chose qu'elle-même »¹⁰⁴. Plus particulièrement, le succès du roman graphique, dont le propre est de brouiller la frontière entre bande dessinée et roman, amène les critiques à s'intéresser davantage aux convergences et aux divergences qui existent entre ces deux genres (ou médias, selon le point de vue adopté). Cependant, hormis les travaux conséquents de Jan Baetens sur le roman graphique et de Jacques Dürrenmatt sur les emprunts littéraires en bande dessinée (principalement les adaptations d'œuvres et de procédés littéraires), les études mettant en parallèle littérature et bande dessinée restent encore rares, surtout en regard des nombreuses comparaisons qui existent entre cette dernière et le cinéma. Persisterait-il encore une forme de complexe du champ bédéesque face à son « imposante voisine »¹⁰⁵ ?

À côté de cette ouverture épistémologique, la critique B.D. actuelle se caractérise en outre par une ouverture géographique, comme le suggère Philippe Marion dans son article sur la problématique de la définition de la bande dessinée¹⁰⁶. L'importance grandissante dans notre panorama B.D. de genres extérieurs à la tradition franco-belge (nous pensons ici principalement aux mangas et à l'influence anglophone¹⁰⁷) rend en effet cette ouverture de la critique plus que nécessaire. Citons enfin les démarches qui visent à revoir la conception traditionnelle et essentialiste des origines de la bande dessinée, comme celle, entre autres, de Benoît Glaude qui « pose

¹⁰¹ DÜRRENMATT Jacques, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 232 p. (coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles »).

¹⁰² ROUVIÈRE Nicolas, *op. cit.*

¹⁰³ AHMED Maaheen et TILLEUIL Jean-Louis, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 11.

¹⁰⁵ TILLEUIL Jean-Louis, « Pour vivre mieux (votre légitimation), changez de régime (d'imaginaire) ! », *op. cit.*, p. 228.

¹⁰⁶ MARION Philippe, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁷ LEFÈVRE Pascal et MEESTERS Gert, *op. cit.*, pp. 302-304.

l'hypothèse que la conception du statut culturel de la B.D. franco-belge conserve une empreinte romantique héritée de ses définitions primitives »¹⁰⁸.

Dans le sillage de la production contemporaine, la critique B.D. effectue donc un « élargissement perspectif »¹⁰⁹ favorisant les dialogues interchamp et intergéographique, lesquels faisaient défaut à la plupart des recherches menées durant la période essentialiste qui tendaient au contraire à refermer le champ bédéesque francophone sur lui-même. Toutefois cet élargissement, bien que conséquent, n'est pas pour autant synonyme d'une rupture totale avec la tradition critique du siècle passé, en ce que les différentes ouvertures présentées ci-dessus portent encore les marques – certes nuancées – de la logique militante : la recherche d'une spécificité du genre B.D. face aux autres arts (volonté définitoire et comparatisme), la « quête » des origines et, surtout, la question du statut culturel de la bande dessinée. En effet, si toutes les études précitées ont en commun de considérer que « le temps n'est plus au constat de la stigmatisation »¹¹⁰, la légitimité culturelle demeure sensiblement un enjeu majeur du champ bédéesque, comme le soulignent Maaheen Ahmed et Jean-Louis Tilleuil :

Si l'heure est donc à la valorisation de l'objet B.D., celle-ci peut prendre à l'occasion une tournure radicale et, selon nous, excessive, comme lorsque la question même de sa légitimité culturelle est présentée comme dépassée. Mais la revendication résulte inmanquablement d'une volonté de positionnement original dans le champ contemporain de la bande dessinée, dont il faut tenir compte et qui, corollairement, atteste le déplacement du discours critique B.D. dans son ensemble¹¹¹.

Un constat similaire peut être posé à propos de la seconde instance de légitimation que nous évoquons ici, à savoir les musées et les expositions temporaires. Jean-Mathieu Méon affirme en effet que « c'est sur le mode de l'évidence que le statut artistique de la bande dessinée peut être évoqué aujourd'hui »¹¹², en raison de son importance grandissante sur le marché de l'art et au sein des collections muséales. Mais il remarque également que, paradoxalement, les textes

¹⁰⁸ GLAUDE Benoît, « Origines romantiques du statut culturel de la bande dessinée francophone », *op. cit.*, p. 139.

¹⁰⁹ AHMED Maaheen et TILLEUIL Jean-Louis, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁰ *Id.*, p. 8.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² MÉON Jean-Mathieu, « L'auteur comme artiste polyvalent. La légitimité culturelle et ses figures imposées », dans AHMED Maaheen, DELNESTE Stéphanie et TILLEUIL Jean-Louis (dir.), *op. cit.*, p. 185.

d'accompagnement des expositions traitant de la bande dessinée présentent tous une même propension à justifier la *légitimité* d'une telle démarche.

[L]égitimité de la bande dessinée à se trouver dans une institution artistique, légitimité artistique de cette forme d'expression, légitimité de ses auteurs. Quel que soit le registre ou quelle que soit la position adoptés, la présence de ces auteurs et de ces œuvres en de tels lieux ne va pas de soi et nécessite d'être discutée »¹¹³.

Jean-Mathieu Méon note en outre que « les termes et les catégories mobilisés » dans ces textes d'accompagnement « montrent comment ces précautions introductives s'inscrivent dans des représentations largement diffusées sur la hiérarchie des formes culturelles »¹¹⁴. Ainsi, la légitimation des auteurs exposés y est le plus souvent assumée par la mise en avant de la « polyvalence artistique »¹¹⁵ de ces derniers, dont la valorisation « rencontre des pratiques d'auteurs qui, eux-mêmes, envisagent leur création de manière diversifiée »¹¹⁶. Or, cette valorisation d'un aspect spécifique de la production B.D. actuelle opère inévitablement une sélection et donc une hiérarchisation parmi les auteurs, en ce que les exposants favorisent ceux qui correspondent le mieux à ce profil. Enfin, les collections muséales privilégient également les « grands auteurs classiques », présentés comme les fondateurs presque mythiques de l'art B.D. francophone. Cette mise en exergue de la génération classique se perçoit particulièrement bien dans la présentation de l'ouvrage *L'Âge d'or de la bande dessinée belge*¹¹⁷, lié à la collection du Musée des Beaux-Arts de Liège :

Le Musée des Beaux-Arts de Liège (BAL), en Belgique, possède une collection de planches originales de bande dessinée recelant quelques trésors exceptionnels. Les signatures les plus exemplaires de l'âge d'or de la bande dessinée belge s'y côtoient : Hergé, Jacobs, Franquin, Morris, Peyo, Tillieux, Will, Macherot, Martin, Hermann, Comès, Graton, Sirius et bien d'autres encore. Des noms qui font rêver¹¹⁸.

¹¹³ *Id.*, p. 188.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Cette valorisation de la polyvalence de l'auteur de bande dessinée passe par la promotion « d'une figure de "créateur multimédia et visionnaire", "au parcours atypique et prolifique", à la fois "dessinateur de bandes dessinées, sculpteur, plasticien, musicien et réalisateur", qui "multipli[e] les projets et les collaborations" et qui "dépasse les limites traditionnelles de sa discipline" : *Id.*, p. 192.

¹¹⁶ *Id.*, pp. 187-188.

¹¹⁷ BELLEFROID Thierry (dir.), *L'Âge d'or de la bande dessinée belge. La collection du Musée des Beaux-Arts de Liège*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2015, 96 p.

¹¹⁸ « *L'Âge d'or de la bande dessinée belge* », dans *Les Impressions nouvelles* [« Catalogue »], en ligne : <https://lesimpressionsnouvelles.com/catalogue/lage-dor-de-la-bande-dessinee-belge/> (page consultée le 21 juillet 2017).

Notons en outre que cet extrait vient également nuancer l'ouverture géographique dont font aujourd'hui preuve les instances de légitimation de la bande dessinée (en particulier le champ de la critique), puisque le titre mentionne la « bande dessinée belge », alors que certains auteurs repris dans cette liste sont en réalité français (c'est le cas de Jacques Martin et Jean Graton).

Nous le voyons, malgré le fait que la légitimité de la bande dessinée soit de mieux en mieux affirmée, le dualisme conceptuel et les hiérarchies culturelles hérités du XX^e siècle restent prégnants dans les discours véhiculés par les diverses instances de légitimation du champ bédéesque, même si ce n'est que pour mieux le mettre à distance (par exemple, « pour souligner en quoi l'exposition entend se placer ailleurs »¹¹⁹). La persistance de ce modèle vient ainsi nuancer l'ouverture des perspectives des discours actuels, pourtant favorisée par la légitimité croissante de la bande dessinée. La confrontation de ces deux modèles entraîne inévitablement des prises de position plus ou moins originales dans le champ, lesquelles induisent la mise en place d'une hiérarchie propre des productions culturelles.

En outre, l'affirmation (ou la revendication) d'une légitimité acquise (ou à acquérir) s'appuie bien entendu sur les œuvres, via notamment la mise en avant de leurs qualités intrinsèques, mais aussi sur les auteurs eux-mêmes. La définition de l'auteur et de son statut se trouve en effet au cœur des stratégies adoptées par les instances de légitimation et constitue de ce fait l'un des principaux enjeux des luttes entre ces instances : celui du « monopole du *pouvoir de consécration* des producteurs ou des produits », autrement dit « le monopole du pouvoir de dire avec autorité qui est autorisé à se dire écrivain ou même à dire qui est écrivain et qui a autorité pour dire qui est écrivain »¹²⁰, ainsi que de déterminer quels écrivains font partie du sous-champ de l'avant-garde (ou plutôt, de l'avant-garde *consacrée*).

Or les instances de légitimation influencent presque autant les pratiques des producteurs B.D. qu'elles n'en découlent.

La légitimité culturelle et la hiérarchie des genres et des formes qui la fonde continuent ainsi à informer et à définir à la fois les représentations sociales de la bande dessinée, les modes de

¹¹⁹ MÉON Jean-Matthieu, *op. cit.*, p. 190.

¹²⁰ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 13.

son appréhension et les pratiques et les discours d'au moins une partie des acteurs de son champ de production¹²¹.

Peut-on dès lors observer, au sein des instances de production, une tendance similaire, c'est-à-dire un élargissement perspectif relatif, encore empreint d'un certain dualisme conceptuel et lieu de luttes entre les différentes instances qui tentent de se positionner favorablement dans le champ ainsi réorganisé – luttes qui se matérialisent notamment dans la représentation et la définition du statut d'auteur ?

Avant de nous pencher plus amplement sur cette question, précisons que nous écartons volontairement ici deux instances de légitimation importantes, à savoir l'école et le public. La reconnaissance des objets culturels par l'une et l'autre de ces instances joue en effet un rôle majeur dans l'organisation du champ et influence inévitablement la production – y compris la part la plus autonome de cette production. Ces questions sont malheureusement trop vastes que pour être adéquatement abordées dans le cadre de ce mémoire. Soulignons tout de même que les études portant sur ces sujets conduisent globalement aux mêmes conclusions que celles que nous avons précédemment posées, à savoir une légitimité relative de la bande dessinée contemporaine – qui se traduit par une ouverture tout aussi relative des perspectives – ainsi qu'une lente adaptation de ces instances et des modèles théoriques aux mutations que connaissent actuellement le champ bédéesque et, plus largement, le champ culturel¹²². À titre d'exemple, Benoît Berthou et Jean-Philippe Martin, en commentaire d'une enquête réalisée à la fin des années 1990, soulignent le fait que la bande dessinée est toujours perçue comme « une pratique qui ne se “dit” pas forcément et qu'il s'agit d'interroger au regard de deux des ennemis de toute quantification : l'inavouable et le négligeable »¹²³. Éric Maigret note en outre, toujours à propos des publics de la bande dessinée :

[S]'il est vrai que la bande dessinée est de plus en plus ancrée dans la galaxie culturelle des milieux supérieurs, [...] elle conserve des fonctions de médias de masse parce qu'elle rallie les suffrages dans tous les milieux pour certaines œuvres très connues. Et les lecteurs éduqués ne l'installent guère au sommet d'un panthéon artistique¹²⁴.

¹²¹ *Id.*, pp. 187-188.

¹²² Pour l'enseignement, voir notamment la conclusion de Florie Steyaert et Jean-Louis Tilleuil à propos de « La bande dessinée à l'école » : STEYAERT Florie et TILLEUIL Jean-Louis, *op. cit.*, p. 259.

¹²³ BERTHOU Benoît et MARTIN Jean-Philippe, « Introduction », dans BERTHOU Benoît, *La bande dessinée : quelle lecture, quelle culture ?*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2015, §15 (coll. « Études et recherches »), en ligne : <http://books.openedition.org/bibpompidou/1672>.

¹²⁴ MAIGRET Éric, « Bande dessinée et postlégitimité », *op. cit.*, p. 134.

C. *Les instances de production*

Les instances de production, comme le terme l'indique, agissent plus directement sur les productions culturelles que les instances de légitimation. Ces instances interviennent en amont de la création, via différentes formes de censure, cette dernière étant entendue comme un « instrument de contrôle sur les productions culturelles »¹²⁵. Qu'elle soit d'ordre juridique, idéologique ou économique, la censure « engendr[e] un effet répressif global qui influe sur toute création »¹²⁶. La forme de censure la plus courante et la plus évidente de nos jours est très certainement celle exercée par l'édition¹²⁷, dont la sélection influence de manière assez radicale la création : un auteur non publié peut-il en effet réellement se considérer comme « auteur » ?

Les conditions de production et/ou de sélection des œuvres fixées par l'éditeur visent à assurer la rentabilité de l'œuvre publiée, et partant, « tien[nen]t évidemment un compte étroit des impératifs du code moral en tant que code de censure »¹²⁸. En « pren[ant] toutes les précautions utiles pour ne publier que du publiable »¹²⁹, l'éditeur exerce dès lors une forme de censure idéologique sur les œuvres – même si certaines maisons d'édition importantes et/ou reconnues peuvent se permettre de courir quelques risques calculés. Dans le système capitaliste dominant notre société actuelle, cette démarche éditoriale qui s'intéresse essentiellement à la valeur marchande de l'œuvre culturelle détient donc un solide pouvoir sur le travail des auteurs.

Dans le cas plus spécifique de la bande dessinée, Benoît Glaude a démontré qu'il existe une corrélation directe et manifeste entre la position que l'éditeur occupe dans le champ et la narration de l'œuvre publiée :

[L]es auteurs empruntent les caractéristiques stylistiques propres à chaque place occupée par les instances productrices. Dans cette perspective, la production élargie trahit un certain classicisme narratif. [...] Par opposition à ce mode de fonctionnement classique, la narration de la production restreinte obéit à une esthétique avant-gardiste et active la participation interprétative d'un public

¹²⁵ DUBOIS Jacques, *op. cit.*, p. 123.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ La censure au sens juridique du terme reste toutefois d'application dans le champ de la bande dessinée, même si elle ne s'exerce plus que rarement et se restreint aux productions destinées à la jeunesse. Ainsi, « il arrive encore à la Commission de la surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse de développer des velléités de censure » : DACHEUX Éric, « Introduction générale », dans *Hermès*, *op. cit.*, p. 12.

¹²⁸ DUBOIS Jacques, *op. cit.*, p. 125.

¹²⁹ *Ibid.*

averti. [...] L'esthétique des œuvres de la production neutre propose un compromis entre les deux précédents¹³⁰.

Glaude constate en outre que les auteurs publiés dans plusieurs collections, voire chez différents éditeurs, « adaptent sensiblement leur mode de fonctionnement narratif [...] à la collection qui les publie »¹³¹. L'éditeur influence donc directement la position de l'auteur et de son œuvre dans le champ bédéesque.

Cet impact de l'éditeur sur la production ne semble toutefois plus aussi impérieux qu'il a pu l'être par le passé. Premièrement, le numérique viendra peut-être, dans un futur plus ou moins proche, remettre en question ce pouvoir de sélection de l'éditeur ; certains auteurs commencent en effet à s'autoéditer via internet¹³². Plus encore, Lefèvre et Meesters remarquent que de nos jours « les auteurs sont [...] de plus en plus libres par rapport aux éditeurs », parce qu'ils sont de moins en moins liés par contrat à un seul éditeur, mais aussi parce que le monde de l'édition B.D. s'est fortement développé depuis la fin du siècle passé : « d'une vingtaine [d'éditeurs] au début des années 90 à plus de deux cent [sic] »¹³³ à la fin de la première décennie du XXI^e siècle, nous avons, en 2015, passé la barre des 350 éditeurs¹³⁴.

Parmi ces nombreuses nouvelles maisons d'édition, celles qui, à l'instar de l'Association par exemple, « place[nt] l'auteur au centre de [leurs] préoccupations »¹³⁵ se sont particulièrement développées durant les deux dernières décennies, offrant ainsi une plus grande liberté de création (bien qu'une forme de censure, même minime, soit inévitable : ces éditeurs entendent en effet se positionner au sein du sous-champ de production restreinte et doivent donc répondre à certaines exigences d'ordre esthétique). Chez ces éditeurs, la légitimité artistique et culturelle des auteurs prime donc sur leur rentabilité commerciale – même si ces deux capitaux ne sont pas incompatibles, comme nous l'avons vu avec la Nouvelle Bande dessinée. Cette

¹³⁰ GLAUDE Benoît, « Aire libre », art libre ?, *op. cit.*, pp. 135-136.

¹³¹ Id., p. 136.

¹³² LEFÈVRE Pascal et MEESTERS Gert, *op. cit.*, p. 291.

Toutefois, ce secteur de la bande dessinée reste encore très marginal, comme le souligne Ratier dans son rapport annuel de 2015 : RATIER Gilles, « Rapport sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace francophone européen. 2015 : l'année de la rationalisation », dans *ACBD (Association des Critiques et Journalistes de Bande Dessinée)*, s. d., p. 3, en ligne : <http://www.acbd.fr/category/les-bilans-de-l-acbd/> (page consultée le 17 juillet 2017).

¹³³ LEFÈVRE Pascal et MEESTERS Gert, *op. cit.*, p. 292.

¹³⁴ RATIER Gilles, *op. cit.*, p. 3.

¹³⁵ ODAERT Olivier, « Figurations de l'auteur de bande dessinée et légitimité. L'exemple de l'Association », dans AHMED Maaheen, DELNESTE Stéphanie et TILLEUIL Jean-Louis (dir.), *op. cit.*, p. 178.

légitimation passe notamment par la « défen[se] des productions réflexives, qu'elles soient strictement critiques ou plus largement autobiographiques »¹³⁶. Olivier Odaert souligne par exemple, à propos de l'Association, que « [l]a figuration de l'auteur constitue pour cette raison une des constantes de son catalogue, qui aborde des genres autrefois réservés à la littérature, comme celui du journal d'auteur »¹³⁷, dans un élargissement des perspectives comparable à celui que nous avons observé à propos des instances de légitimation.

Cependant, les représentations du couple auteur-éditeur telles qu'elles se sont construites durant le siècle dernier continuent d'influencer nos représentations actuelles et le fonctionnement même de ce couple. Ainsi, dans son analyse d'un discours prononcé en 2005 par Jean-Christophe Menu, cofondateur de l'Association, Odaert remarque que celui-ci « table (...) sur une représentation traditionnelle de l'auteur comme artisan et de l'éditeur comme homme d'affaires qui, même si elle est stéréotypée, reste fondée en réalité »¹³⁸. De plus, Gilles Ratier introduit son rapport annuel de 2015 par le constat suivant :

En cette période d'instabilité économique et politique, [...] les acteurs du 9^e art cherchent à maintenir les positions durement acquises en matière de parts de marché. [...] Tout est fait pour satisfaire les goûts du plus grand public pour ne pas risquer de perdre des places dans les linéaires des libraires, quelquefois au détriment de la création et de l'innovation¹³⁹.

Nous retrouvons donc ici la dichotomie traditionnelle du champ bédéesque, entre le pôle symbolique, qui revendique le caractère artisanal et artistique de la bande dessinée, et le pôle économique et industriel, moins prestigieux d'un point de vue culturel, mais vital pour le secteur. Ainsi, malgré le développement de la production intermédiaire (avec, du côté de l'édition, des éditeurs tels que Fluide Glacial ou l'Association¹⁴⁰ et, du côté des auteurs, le mouvement de la Nouvelle Bande dessinée), cette dichotomie reste fort présente dans les discours et les représentations véhiculés par les instances de production.

Du côté des auteurs justement, dernière instance dont nous traiterons ici, la situation apparaît tout aussi mitigée que ce que nous avons pu observer jusqu'à

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Id.*, p. 176.

¹³⁹ RATIER Gilles, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁰ GLAUDE Benoît, *op. cit.*, p. 111.

présent. La liberté éditoriale dont les auteurs bénéficient de plus en plus – à la fois condition et preuve de l'accroissement de leur légitimité – se répercute directement sur leurs productions, mais également sur leur statut. Au niveau de la création en tant que telle, on observe une (ré)ouverture importante au réel, avec le succès de formes où le rapport au réel se trouve particulièrement exacerbé, comme le B.D. reportage par exemple qui « peut raconter le monde d'aujourd'hui avec l'épaisseur d'un recul et d'une subjectivité assumée que permettent moins les médias réputés plus rapides »¹⁴¹. Ensuite, l'auteur lui-même se trouve déplacé dans la position et la fonction qu'on lui attribue dans le champ bédéesque. Un élément révélateur de ce phénomène est sans doute le succès actuel du roman graphique et du lien qu'il induit avec l'auteur. Le roman graphique peut en effet se définir comme « une bande dessinée d'auteur »¹⁴², dont l'initiative première est laissée non pas à l'éditeur, mais à l'auteur lui-même :

La signature de l'œuvre est donc au moins aussi importante que le sujet, le héros ou le titre – éléments prévalant dans la plupart des séries de bande dessinée, où souvent l'auteur est peu connu ou mal représenté¹⁴³.

Ce changement de statut des auteurs de bande dessinée les pousse à adopter davantage une démarche réflexive, dans un « [...] geste d'autocritique à prétention culturelle de plus en plus fréquent en ce début de XXI^e siècle »¹⁴⁴. Cette réflexivité ne porte pas nécessairement sur le seul champ de la bande dessinée. Par exemple, Maaheen Ahmed et Jean-Louis Tilleuil soulignent à propos du *Combat ordinaire* de Manu Larcenet que celui-ci interroge la représentation non seulement en bande dessinée, mais aussi la narration par la représentation de manière générale et même le concept de poésie, qui se trouve élargi à une production bien plus vaste que celle habituellement étiquetée comme « poétique »¹⁴⁵. Par ce geste d'autocritique, Larcenet en vient ainsi à

déstabilise[r] fondamentalement cette vision hiérarchisante des pratiques culturelles en offrant au lecteur comme une leçon, certes très brève, de démocratie culturelle (qui se substitue à la

¹⁴¹ MARION Philippe, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴² BAETENS Jan, « Le roman graphique », dans MAIGRET Éric et STEFANELLI Matteo (dir.), *op. cit.*, p. 203.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ AHMED Maaheen et TILLEUIL Jean-Louis, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁵ *Ibid.*

démocratisation culturelle) qui pose qu'il revient aux individus de proposer, « d'en bas », leur propre modèle culturel »¹⁴⁶.

Cette réflexivité relativement nouvelle permet réciproquement de mettre en lumière, mais aussi de questionner le changement de statut de l'auteur de bande dessinée. Olivier Odaert montre en effet que l'évolution du traitement de la figure de l'auteur en dit long sur les transformations survenues dans le rapport de forces auteur-éditeur durant les dernières décennies. Selon lui, *Le Journal d'un album* de Dupuy et Berberian (et en particulier sa dernière planche), paru en 1994, serait ainsi l'un des premiers « indices d'une prise d'autonomie et de pouvoir de l'auteur, qui contraste avec la situation de leurs prédécesseurs »¹⁴⁷. De nos jours, cette situation a encore évolué et se trouve même en quelque sorte dépassée, voire remise en question, comme Olivier Odaert l'observe dans son analyse de *Désœuvré* de Lewis Trondheim.

[L]'objectif que se fixe Trondheim ne peut plus être, comme c'était le cas dans *Le Journal d'un album*, dix ans plus tôt, de faire entrer le créateur de bande dessinée dans le discours social comme auteur légitime, parce que la reconnaissance économique et symbolique de son œuvre le désigne déjà comme tel. L'album *Désœuvré* met au contraire en scène les interrogations d'un auteur dont la réussite et le statut [...] ne font plus aucun doute, mais qui craint néanmoins [...] de plus être un « auteur », mais un « faiseur »¹⁴⁸.

Paradoxalement donc, ce nouveau statut (relativement) légitime de l'auteur de bande dessinée ne semble pas aussi favorable à la création qu'on pourrait le penser, et se trouve remis en question par une série d'auteurs contemporains. Philippe Marion note en outre que « les professionnels les plus créatifs sont peut-être les moins convaincus d'une identité forte du média qu'ils pratiquent. [...] Correspondre à une définition balisée de la bande dessinée ne constitue pas pour eux une préoccupation prioritaire »¹⁴⁹. Ainsi, alors que la légitimité culturelle de la bande dessinée s'affirme de plus en plus depuis le début du siècle, il semblerait que son statut et sa nature même n'aient jamais été autant remis en question par ses principaux acteurs, à savoir les auteurs.

¹⁴⁶ *Id.*, p. 13.

¹⁴⁷ ODAERT Olivier, *op. cit.*, p. 180.

¹⁴⁸ *Id.*, pp. 179-180.

¹⁴⁹ MARION Philippe, *op. cit.*, p. 42.

D. Conclusion : un changement de paradigme

Au terme de ce parcours à travers l'organisation du champ bédéesque contemporain, le constat est net : la bande dessinée a atteint un certain degré de reconnaissance et de légitimité, mais cette légitimité reste mitigée, ne se déployant jamais pleinement et se trouvant même à l'occasion interrogée (au niveau théorique par la critique et au niveau pratique par les auteurs). De même, l'élargissement perspectif opéré par la plupart des instances de légitimation et de production, favorisé par cette légitimité nouvelle, vient être nuancé par l'influence encore conséquente du dualisme conceptuel sur les diverses positions et stratégies adoptées par ces mêmes instances. En outre, la légitimité grandissante de la bande dessinée ne semble pas coïncider avec une stabilisation progressive de la position du neuvième art dans le champ culturel. Au contraire, cette légitimité relative amène les différents acteurs du champ, en particulier les auteurs, à reconsidérer leurs propres positions et leurs pratiques dans une démarche réflexive centrée autant sur le champ bédéesque que sur le champ culturel en général. Ainsi paradoxalement, plus la légitimité du champ bédéesque augmente, plus celui-ci semble se diffracter et se complexifier.

Éric Maigret estime que cette aporie apparente à laquelle est aujourd'hui confrontée la bande dessinée ne serait pas tant « le reflet d'une insuffisante consécration de la bande dessinée mais avant tout celui de l'essoufflement du modèle théorique employé pour la mesurer »¹⁵⁰. Selon lui, la critique se doit de remettre en question les modèles hérités des siècles précédents, incapables d'appréhender les processus à l'œuvre dans les sociétés actuelles. Ceux-ci sont en effet basés sur l'idée d'un processus de nette « dissociation entre "Culture" consacrée et "médias de masse" »¹⁵¹, rendu partiellement invalide par les bouleversements que connaissent aujourd'hui nos sociétés.

[L]es sociétés de la modernité avancée/réflexive, où les valeurs pratiques des individus s'inscrivent de plus en plus dans un projet multiculturel qui brise les hiérarchies verticales au profit de hiérarchies subculturelles¹⁵².

La proposition de Maigret, si elle a l'avantage de pointer la nécessité de mettre en place de nouveaux modèles pour appréhender ces changements, présente toutefois un

¹⁵⁰ MAIGRET Éric, « Bande dessinée et postlégitimité », *op. cit.*, p. 135.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

inconvenient de taille. En proclamant la postlégitimité de la bande dessinée et en invalidant dès lors le concept même de légitimité culturelle, elle ne permet pas de prendre en compte un aspect central dans l'organisation du champ bédéesque contemporain : la légitimité culturelle comme enjeu des luttes qui structurent ce champ. Cette question, nous l'avons vu, traverse en effet les différents discours soutenus par les instances qui interagissent dans le champ, lesquelles se positionnent les unes par rapport aux autres principalement en fonction de la manière dont elles envisagent le statut culturel actuel de la bande dessinée et de ses auteurs (que ce soit en affirmant une légitimité acquise ou en revendiquant une légitimité qui reste à conquérir).

Plus qu'une postlégitimité, qui se placerait simplement en miroir du modèle de polarisation du champ tel qu'il s'est déployé durant le XX^e siècle¹⁵³, la bande dessinée connaît aujourd'hui un bouleversement qui vient remettre en question les fondements de l'organisation du champ. Nous postulons donc, à la suite de Maaheen Ahmed et Jean-Louis Tilleuil, que les transformations et la complexification actuelles du champ bédéesque sont plutôt liées à un *changement de paradigme* au sein du champ culturel et de la société en général,

une concurrence d'ordre paradigmatique qui [...] aboutit à une remise en cause du culte d'une Vérité indicible et invisible, longtemps dominant, pour favoriser la croyance en l'accessibilité du sens, en la transversalité des savoirs plutôt que le primat de l'intransitivité ; le dialogisme généralisé plutôt que le monologisme autosuffisant¹⁵⁴.

Cette réorganisation profonde du champ n'aboutit donc pas tant à une inversion ou une ascension dans la hiérarchie, mais plutôt à une porosité générale de cette hiérarchie : « dans le paysage médiatique contemporain, le “débordement” est devenu la norme »¹⁵⁵. Ainsi, là où Éric Maigret propose de voir dans les marques de la relative légitimité de la bande dessinée, une impasse pure et simple des modèles théoriques traditionnels, incapables d'appréhender cette postlégitimité, Maaheen Ahmed et Jean-Louis Tilleuil nuancent et d'une certaine manière, vont plus loin dans cette remise en question : les modèles théoriques ne sont pas tant à abandonner, mais plutôt à adapter

¹⁵³ L'axe de polarisation synchronique, entre légitimité et illégitimité, serait simplement doublé par un axe de polarisation diachronique, entre antélégitimité et postlégitimité.

¹⁵⁴ AHMED Maaheen et TILLEUIL Jean-Louis, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁵ BAETENS Jan, *op. cit.*, p. 200.

à ce nouveau paradigme qui traverse la société. C'est dans cet ordre d'idées que s'inscrit Benoît Berthou lorsqu'il pose la question suivante :

Ne sommes-nous pas face à une anti-légitimité et la bande dessinée ne nous invite-t-elle pas à nous situer au-delà de toute forme de hiérarchie culturelle ?¹⁵⁶

De même, sont révélateurs de ce changement de paradigme et de son intégration progressive dans les théories de la bande dessinée, les quatre premières « grandes lignes de forces » du numéro d'*Hermès* consacré au neuvième art :

1. Travailler la tension entre art et média
2. Refus d'un discours savant pour public spécialisé
3. Volonté de faire dialoguer des discours spécialisés différents
4. Dépasser le clivage BD d'auteur / BD grand public¹⁵⁷

À noter que la première « ligne de forces » dégagée par Dacheux met aussi en évidence un conflit d'ordre épistémologique. En effet, la multiplication des orientations au sein du champ critique B.D., évoquée précédemment, donne aujourd'hui lieu à de nouvelles luttes culturelles, principalement entre les théoriciens issus de formations littéraires, et ceux évoluant plutôt dans l'univers des sciences de l'information et de la communication (SIC), chacun cherchant à ramener cet objet d'étude dans son champ d'investigation propre – ce qui mène parfois à des affirmations quelque peu excessives, comme la comparaison de la bande dessinée aux SIC elles-mêmes¹⁵⁸.

Le dialogisme généralisé remet donc en question la notion de champ en tant que structure polarisée basée sur des dichotomies sociales, économiques et culturelles. Mais ce changement de paradigme touche encore plus profondément l'organisation du champ bédéesque. En effet, le dualisme conceptuel hérité de la quête de légitimité entre désormais en contradiction avec la réalité du champ bédéesque qui tend en interne à se complexifier, en externe, à s'ouvrir à des interrogations qui ne lui sont pas spécifiques ; nous l'avons vu par exemple avec la question de la représentation telle qu'envisagée par Manu Larcenet. Autre exemple : Jan Baetens remarque que le roman graphique, de par son mode de production, de diffusion et de réception, rend la frontière entre bande dessinée et littérature relativement floue.

¹⁵⁶ BERTHOU Benoît, « Une nouvelle légitimité culturelle », *op. cit.*, p. 221.

¹⁵⁷ DACHEUX Éric, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵⁸ *Id.*, p. 13.

[L]'intrusion du roman graphique dans le domaine de la littérature « proprement dite » participe d'un mouvement de décloisonnement autrement plus vaste dont les effets sont en train de devenir visibles un peu partout¹⁵⁹.

La rupture entre ces deux paradigmes, bien que conséquente, n'est donc pas aussi radicale que ce que Maigret affirmait. Au contraire, c'est bien leur mise en tension qui structure aujourd'hui en grande partie les luttes culturelles au sein du champ bédéesque et qui définit les positions de ses différents acteurs, lesquels sont amenés à adopter des stratégies spécifiques en fonction de la position qu'ils occupent.

La rupture est d'autant plus relative que, comme nous l'avons démontré dans le premier point de ce mémoire, les mécanismes ayant mené à ce dualisme conceptuel durant le XX^e siècle sont loin de pouvoir être résumés par une simple formule antagoniste du type « pour ou contre la bande dessinée » (bien que les luttes intenses entre les partisans des logiques dénonciatrice et militante aient conduit à une représentation manichéenne de celles-ci). La complexification actuelle du champ s'inscrit dès lors dans une certaine continuité avec les orientations multiples qui composent ces deux logiques.

La réorganisation du champ bédéesque et des positions relatives de ses acteurs autour de la concurrence de ces deux paradigmes affecte-t-elle directement la composition des œuvres ? Si l'on se réfère à la théorie bourdieusienne, la réponse ne peut être que positive :

Aux différentes *positions* [...] correspondent des *prises de positions* homologues, œuvres littéraires ou artistiques évidemment, mais aussi actes et discours politiques, manifestes ou polémiques, etc. – ce qui impose de récuser l'alternative entre la lecture interne de l'œuvre et l'explication par les conditions sociales de sa production ou de sa consommation¹⁶⁰.

Dès lors, comment les « conditions sociales » particulières que nous venons de mettre en évidence agissent-elles sur la structure interne des œuvres ? Cette question étant extrêmement vaste, nous allons centrer notre analyse sur un élément représentatif de cette influence, en ce qu'il se trouve directement lié à l'un des enjeux principaux des stratégies culturelles actuelles : la *figuration de l'auteur*, autrement dit l'auteur comme personnage dans le récit, et plus particulièrement, l'auteur *littéraire*.

¹⁵⁹ BAETENS Jan, *op. cit.*, p. 213.

¹⁶⁰ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 19.

Nous avons en effet mentionné à plusieurs reprises que la définition de l'auteur et de son statut constituait un enjeu central dans les luttes culturelles qui structurent le champ bédéesque contemporain. Or, cette définition passe en grande partie par son (auto)figuration, mais aussi par la figuration d'autres artistes, en particulier l'écrivain littéraire (nous avons déjà évoqué les liens étroits entre littérature et bande dessinée, notamment à propos du roman graphique). En effet,

[l]'écriture de soi peut [...] passer par l'écriture de l'autre, mais aussi par celle de ses représentations iconographiques [...]. De telles images d'auteurs ont elles-mêmes un auteur, qui se positionne devant l'écrivain en fonction des contraintes de son art, mais aussi de son rapport à la littérature, ainsi qu'à l'œuvre et à l'écrivain qu'il entend représenter. L'image de l'auteur peut ainsi constituer un moyen pour d'autres arts de questionner leur propre processus de création¹⁶¹.

Malgré un certain parti pris en faveur de la prédominance du texte sur l'image et, de ce fait, de la littérature sur les autres arts¹⁶², ce constat de Nausicaa Dewez et David Martens n'en demeure pas moins révélateur d'un mécanisme de plus en plus à l'œuvre à l'heure actuelle dans le champ culturel, en raison de la porosité des frontières que nous venons de décrire. Les arts s'ouvrent à leurs voisins et se positionnent, dans leur propre champ et dans le champ culturel, par rapport à eux mais aussi à *travers* eux.

Un angle d'approche via la figuration de l'auteur littéraire en bande dessinée présente ainsi l'avantage de mettre en lumière, à travers un même objet d'étude, le mouvement qui unit les deux logiques à l'œuvre dans le dialogisme généralisé : la logique centripète, qui se focalise en priorité sur les acteurs et les enjeux internes au champ (ici, l'auteur de bande dessinée), et la logique centrifuge, « attentive à tout ce qui ouvre la bande dessinée sur autre chose qu'elle-même »¹⁶³ (ici, l'écrivain littéraire) et qui vient enrichir les prises de positions propres au champ bédéesque (ici, les prises de positions par rapport au nouveau statut culturel de l'auteur).

Ainsi, notre hypothèse est qu'à travers la figuration de l'écrivain littéraire, l'auteur de bande dessinée livre une certaine représentation de sa propre position dans le champ bédéesque contemporain, laquelle reflète la réorganisation générale de ce

¹⁶¹ DEWEZ Nausicaa et MARTENS David, « Iconographies de l'écrivain. Du corps de l'auteur au corpus de l'œuvre », dans *Interférences littéraires*, n°2, mai 2009, p. 17.

¹⁶² À titre d'exemple, le texte serait selon eux porteur du « sens », tandis que l'image serait de l'ordre de « l'évidence » : *Id.*, p. 15.

¹⁶³ AHMED Maaheen et TILLEUIL Jean-Louis, *op. cit.*, p. 11.

champ ; réciproquement, les figurations spécifiques de l'écrivain littéraire en bande dessinée constitueraient de ce fait autant de prises de position singulières dans le champ. Il s'agit dès lors de mettre au jour les mécanismes qui sous-tendent ce processus afin de voir comment cette réorganisation du champ bédéesque influence la composition des bandes dessinées actuelles ... et inversement.

CHAPITRE II – LA FIGURATION DE L’AUTEUR

0. Introduction

Le chapitre précédent nous a permis de dégager, en regard de l’histoire de la quête d’autonomie du champ bédéesque durant le siècle passé, le contexte socioculturel particulier dans lequel évoluent la bande dessinée contemporaine et ses principaux acteurs. Cette comparaison nous a amené à nuancer la rupture observée entre l’organisation dialogique du champ bédéesque actuel, qui bénéficie d’une légitimité relative et qui favorise un élargissement perspectif à la fois interne et externe au champ, et celle, monologique, du champ bédéesque en quête d’autonomie caractérisé par le développement d’un dualisme conceptuel basé sur l’opposition de deux logiques contraires (dénonciatrice et militante). Plus encore, nous avons constaté que la confrontation de ces deux paradigmes (dialogisme et monologisme) structure en grande partie les positions relatives et les rapports de forces entre les différentes instances du champ bédéesque contemporain, notamment autour d’un enjeu majeur : la définition du statut culturel de l’auteur.

Au terme de cette analyse externe, nous avons donc émis l’hypothèse que les stratégies spécifiques adoptées par les auteurs – en tant qu’instance de production – suite à la réorganisation du champ bédéesque, s’inscrivent au sein même de la composition de leurs œuvres via l’autofiguration et/ou la figuration¹⁶⁴ d’autres artistes (ici, l’écrivain), lesquelles peuvent dès lors nous permettre d’éclairer les positions (nouvelles ?) que ces auteurs prétendent occuper dans ce champ. Ce postulat appelle dès lors à dégager dans le processus de figuration de l’auteur en bande dessinée, les structures et les dispositifs qui permettent une telle médiation entre l’œuvre et son contexte. Ainsi, les deux chapitres qui suivent adopteront un point de vue non plus externe mais interne à l’œuvre, sans pour autant perdre de vue les conclusions de notre analyse externe.

¹⁶⁴ Durant le reste de notre analyse, nous entendrons la notion de « figuration » comme « une représentation caractérisée par la construction sémiotique d’un sujet individualisé, qui ne relève ni d’un habitus ni d’une catégorie abstraite (les écrivains, les hommes de lettres, etc.). Plus que simple évocation ou mise en discours, la figuration opère un travail de “présentification” qui donne à voir un acteur dans un contexte, un univers spécifique, lui attribue actions, traits singuliers et individualité » : DOZO Björn-Olav et GLINOER Anthony, « Présentation », *Textyles*, n°46, 2015, p. 8, en ligne: <http://textyles.revues.org/2577> (page consultée le 02 août 2017).

Ces deux chapitres auront comme objet respectif :

- la mise en place d'un cadre théorique pour l'analyse de la figuration de l'auteur en bande dessinée (chapitre II) ;
- l'analyse proprement dite de la figuration de l'auteur au sein d'une œuvre en particulier, à savoir *La Chambre de Lautréamont* d'Edith et Corcal¹⁶⁵ (nous reviendrons sur les critères qui ont mené à ce choix), dans le but de mettre au jour une prise de position singulière dans le champ bédéesque contemporain ainsi que les mécanismes qui la sous-tendent (chapitre III).

Dans ce deuxième chapitre, nous nous attacherons donc à fixer le cadre théorique sur lequel s'appuiera notre analyse interne proprement dite. Celui-ci comportera deux volets. Le premier s'intéressera à la manière dont le personnage se construit au sein du récit et supporte le processus de médiation entre l'œuvre et son contexte. Le second portera sur les traits fondamentaux qui caractérisent la figuration de l'écrivain en littérature, puis du créateur en bande dessinée ; ceci nous permettra de cibler les principaux schèmes sur lesquels se bâtissent ces figurations, afin d'étudier, dans le dernier chapitre de ce mémoire, la manière dont ils sont (ré)investis dans une œuvre déterminée.

¹⁶⁵ EDITH et CORCAL, *La Chambre de Lautréamont*, Paris, Futuropolis, 2012, 138 p.

1. La construction du personnage : cadre théorique

En tant qu'il se trouve pris dans un récit et une intrigue, l'auteur figuré (qu'il soit écrit, dessiné, peint, filmé, etc.) devient un personnage à part entière de cette intrigue, qu'il s'agisse d'un personnage possédant « un modèle dans le monde de référence » (dans le cas d'un auteur réel représenté dans une œuvre) ou d'un personnage « “surnuméraire[e]” par rapport à ce monde »¹⁶⁶ (dans le cas d'un auteur fictif représenté dans une œuvre). Or, comme le remarque très justement Vincent Jouve dans l'avant-propos de l'ouvrage qu'il consacre à *L'effet-personnage*¹⁶⁷, la construction des personnages repose autant sur les structures internes au récit (principalement mises en lumière par les nombreuses études narratologiques) que sur leur actualisation, partielle et subjective, par un lecteur. En effet, dans le cas du roman par exemple, « le personnage, bien que donné par le texte, est toujours perçu par référence à un au-delà du texte »¹⁶⁸.

Dès lors, la question de la construction du personnage appelle inévitablement celle de sa réception par le lecteur, qui l'investit et l'interprète dans et en fonction d'un certain « au-delà du récit ». Or, la subjectivité de cette interprétation n'est pas totale, puisqu'elle se trouve au moins en partie inscrite dans le récit, qui programme un lecteur implicite (ou virtuel) dont le lecteur réel s'approchera plus ou moins en fonction de son bagage personnel et de son code culturel¹⁶⁹. Nous apercevons donc ici le rôle de médiateur du personnage entre le texte et le hors-texte, l'œuvre et son contexte ; de plus, l'idée d'un lecteur implicite contenu dans toute œuvre autorise une analyse alliant les approches interne et externe (la construction du sens n'étant pas tout entière contenue soit dans l'œuvre, soit dans la lecture).

Avant de nous pencher plus longuement sur les modalités et les mécanismes qui sous-tendent ce processus de méditation, il nous faut donc déterminer dans un premier temps les structures internes à l'œuvre sur lesquelles repose la construction (virtuelle) des personnages. La structure qui retiendra notre attention est celle du *stéréotype*, en ce qu'il apparaît comme l'un des vecteurs privilégiés du sens du texte : « [c]omprendre un texte [...], c'est avant tout y reconnaître des stéréotypies, des structures de sens

¹⁶⁶ JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, 2^e éd. 5^e tir., Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 29 (coll. « Écriture »).

¹⁶⁷ *Id.*, pp. 7-24.

¹⁶⁸ *Id.*, p. 10.

¹⁶⁹ Voir p. 28.

abstraites et durablement inscrites dans la mémoire collective »¹⁷⁰. Cette fonction constructive des stéréotypes est d'autant plus présente dans les productions iconographiques qui entretiennent une forte proximité avec les processus de stéréotypie, notamment dans la bande dessinée qui cherche à produire l'illusion d'une saisie quasi immédiate par le lecteur du message véhiculé¹⁷¹ (« illusion » car le langage iconique, au même titre que le langage verbal, est un système de signes qui repose sur une série de conventions et qui demande à être interprété).

Les images simplifient, fusionnent, incitent à la généralisation. Pour que la figuration visuelle fonctionne, le spectateur doit avoir des points de repère, simples de préférence. Ainsi, pour attirer les regards, frapper les esprits et faire passer son message, le dessin satirique de presse joue sur le dépouillement et la contraction [...]. Quant au lecteur d'une bande dessinée, il doit saisir au premier coup d'œil que tel personnage de la composition est un Allemand, tel autre un Italien ou encore un Américain¹⁷².

La construction des personnages dans un récit, notamment en bande dessinée, repose donc en premier lieu sur les stéréotypes repérables dans l'œuvre, lesquels seront ensuite actualisés (ou non) lors de l'acte de lecture.

A. Le stéréotype comme structure fondamentale du personnage

Les stéréotypes ont longtemps souffert d'une mauvaise réputation, tant dans le langage courant et les représentations collectives qu'auprès de la critique qui, jusqu'il y a peu, les a envisagés de manière relativement péjorative. Dans leur ouvrage intitulé *Stéréotypes et clichés*, Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot retracent l'historique de ces notions (stéréotype, cliché, idée reçue, etc.), dont le sens a parfois beaucoup évolué selon les époques et les domaines d'étude. Elles soulignent ainsi que, si le terme de *stéréotype* « devient dès les années 1920 un centre d'intérêt pour les sciences sociales »¹⁷³, notamment sous l'impulsion des travaux de l'Américain Walter Lippman, les nombreuses recherches qui ont suivi considèrent longtemps (et ce jusqu'à nos

¹⁷⁰ DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, p. 350 (coll. « Philosophie et langage »).

¹⁷¹ C'est là toute la capacité de fascination de l'image : « les images nous tendent des pièges parfois insidieux car elles jouent sur le charme de la séduction et accèdent leur message sous les traits du vraisemblable » : PIROTE Jean, « Images et imaginaires. Des images visuelles aux représentations mentales », dans ID. e. a. (dir.), *op. cit.*, p. 151.

¹⁷² *Id.*, p. 146.

¹⁷³ RUTH AMOSSY et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2016, p. 26 (coll. « 128 »).

jours pour certaines) le stéréotype de manière péjorative, en tant que généralisation intempestive et miroir déformant de la réalité¹⁷⁴.

Les stéréotypes furent souvent perçus comme des classifications mentales simplistes, paresseuses et peu rationnelles, dans lesquelles nous rangeons en bloc nos voisins¹⁷⁵.

Dans le cadre des discours critique et littéraire, cette dépréciation du stéréotype a induit une série de jugements de valeur qui ont amené à considérer les œuvres « stéréotypées » comme de la « mauvaise » littérature, celles-ci usant de formes et d'idées figées et surannées (considérations toujours relativement bien ancrées dans notre imaginaire et nos habitudes de lecture).

Pourtant, dès les années 1950, certains chercheurs, en particulier aux États-Unis, ont réinvesti positivement la notion de stéréotype dans leurs travaux :

Depuis les années cinquante, de nombreux psychologues sociaux américains ou inspirés des recherches américaines ont remis en cause les critères de dépréciation du stéréotype. [...] Le stéréotype schématise et catégorise ; mais ces démarches sont indispensables à la cognition¹⁷⁶.

Dans cet ordre d'idées, Jean Pirotte propose d'analyser les stéréotypes selon une « approche pragmatique » qui « s'en tient à une définition plus neutre : ce sont des croyances simplifiées concernant les faits de personnalité et les comportements de groupes humains »¹⁷⁷, qui facilitent leur appréhension par les individus ; à ce titre, les stéréotypes constituent des éléments de définition de l'identité sociale. Amossy et Herschberg Pierrot notent en outre que les études littéraires « analysent les phénomènes de stéréotypie d'un point de vue esthétique et idéologique. [...] Le stéréotype intervient encore dans la réflexion sur la lecture littéraire et contribue à une nouvelle didactique de la lecture »¹⁷⁸.

Nous le voyons, la notion de stéréotype est aujourd'hui à la base de nombreuses approches des productions culturelles dans les études critiques, notamment dans le domaine littéraire. En quoi cette notion peut-elle précisément nous permettre d'appréhender la construction du personnage-auteur, en littérature et surtout en bande dessinée, et les prises de position spécifiques dont elle découle, en lien avec l'influence de la réorganisation des champs culturel et bédésesque sur le statut actuel de l'auteur ? La réponse est à trouver dans le constat de Ruth Amossy selon lequel « [l]a production

¹⁷⁴ *Id.*, p. 27.

¹⁷⁵ PIROTTE Jean, « Images et imaginaires », *op. cit.*, p. 145.

¹⁷⁶ RUTH Amossy et HERSCHBERG PIERROT Anne, *op. cit.*, pp. 27-28.

¹⁷⁷ PIROTTE Jean, *op. cit.*, p. 146.

¹⁷⁸ AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *op. cit.*, p. 6.

culturelle se nourrit des images qui circulent dans la société contemporaine. Elle puise nécessairement dans un stock préexistant de représentations collectives, qu'elle reprend à son compte avec plus ou moins de modifications et plus ou moins de bonheur »¹⁷⁹ ; dans ce cadre, le stéréotype (issu de ces représentations collectives) est à considérer comme un « élément positif dont on analyse les fonctions constructives et la productivité »¹⁸⁰ au sein des productions culturelles.

Or, les représentations collectives sont loin d'être naturelles, et varient au contraire d'une culture et d'un individu à l'autre selon divers facteurs : éducation familiale, enseignement scolaire, lectures antérieures ... soit autant de facteurs qui dépendent, plus ou moins directement, des grandes instances de légitimation et de production structurant les champs culturels (et en particulier, le champ bédésque). Réciproquement, l'actualisation de ces représentations collectives dans les productions culturelles « ne cess[e] de renforcer ou de forger à notre usage des stéréotypes de tout acabit »¹⁸¹. L'usage des stéréotypes dans une œuvre constitue donc autant une marque de l'impact du contexte socioculturel sur les productions qu'un moyen d'agir sur ce contexte par une prise de position spécifique au sein du champ auquel l'auteur appartient.

[La question du stéréotype] nous engage au niveau de notre culture, de nos divertissements préférés, mais aussi de nos modes de penser et de sentir. Elle éclaire à la fois le monde où nous vivons et la façon dont il nous est donné aujourd'hui de le vivre¹⁸²

Ainsi la sociocritique envisage-t-elle les stéréotypes « comme *médiateurs* [nous soulignons] entre individus et société, comme filtres et traces, dans le texte littéraire, de la socialité »¹⁸³.

Dans les travaux inspirés de cette approche, les clichés et les stéréotypes apparaissent comme des relais essentiels du texte avec son en-dehors, avec la rumeur anonyme d'une société et ses représentations. Ils sont les lieux sensibles de condensation et de production du sens dans le texte littéraire¹⁸⁴.

¹⁷⁹ AMOSSY Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 9 (coll. « Le texte à l'œuvre »).

¹⁸⁰ AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *op. cit.*, p. 52.

¹⁸¹ AMOSSY Ruth, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸² *Id.*, pp. 16-17.

¹⁸³ RUTH Amossy et HERSCHBERG PIERROT Anne, *op. cit.*, p. 67.

¹⁸⁴ *Id.*, p. 66.

Amossy et Herschberg Pierrot illustrent cette fonction médiatrice du stéréotype par l'exemple de Balzac et du « discours réaliste » : « dans *Eugénie Grandet*, les clichés sont utilisés pour construire un monde vraisemblable de lieux et de personnages »¹⁸⁵. Cette influence réciproque de l'œuvre et de son contexte reste cependant relative, moyennant les subjectivités propres de l'auteur et du lecteur (réel) qui n'activeront pas forcément les mêmes stéréotypes, ni de la même manière (c'est le cas lorsque, par exemple, la parodie d'une forme stéréotypée n'est pas perçue comme telle par le lecteur).

Dans ce mémoire, nous envisagerons dès lors le stéréotype selon la définition suivante :

Le stéréotype est le schème abstrait, la grille que l'esprit humain applique sur le monde pour mieux l'investir. Il varie infiniment selon les époques, les cultures, les milieux¹⁸⁶.

Il désigne [plus spécifiquement] les unités sémantiques préfabriquées à travers lesquelles [se construit et] se révèle le discours de l'Autre. Le déjà-dit est la marque de la banalité ; il est aussi celle de la soumission à l'idéologie dominante¹⁸⁷.

Sur base de cette définition, Ruth Amossy distingue trois approches critiques possibles du stéréotype. La première approche s'inscrit dans une conception traditionnelle de la littérature, selon laquelle l'originalité serait garante de qualité : le stéréotype est alors déprécié, « [o]n vilipende les formes empruntées et le ressassement stérile »¹⁸⁸. La deuxième approche, qui a partie liée avec « la grande période structuraliste, recherche dans les textes les unités toutes faites qui cimentent l'intrigue et règlent le système des personnages, ou "structure actancielle" »¹⁸⁹ ; l'approche structuraliste s'intéresse ainsi essentiellement à l'enjeu poétique du stéréotype. La troisième et dernière approche privilégie quant à elle, dans la foulée du développement de la sociocritique et des théories de la lecture, une conception du stéréotype « comme l'un des éléments du déjà-dit et du déjà-pensé à travers lesquels s'impose l'idéologie sous le masque de l'évidence »¹⁹⁰, que ce soit pour appuyer ou invalider cette idéologie (par exemple, en la parodiant dans le second cas¹⁹¹). Dans le cadre de notre analyse, nous retiendrons

¹⁸⁵ *Id.*, p. 67.

¹⁸⁶ AMOSSY Ruth, *op. cit.*, p. 24.

¹⁸⁷ *Id.*, p. 30.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ « [Le stéréotype] est constitutif du texte qui peut travailler à le déjouer mais non s'en passer » : RUTH Amossy et HERSCHBERG PIERROT Anne, *op. cit.*, p. 64.

donc les deux dernières de ces approches, en ce que l'analyse de la « structure actancielle » interne aux œuvres est indissociable de celle des référents contextuels et idéologiques auxquels elle renvoie inévitablement.

Notre cadre épistémologique étant posé, il convient à présent de nous doter d'une méthode d'analyse du stéréotype appropriée à l'objet de notre étude – qui est, pour rappel, la figuration de l'auteur à la fois comme vecteur et trace dans le récit de la réorganisation du champ bédésque contemporain (en tant que cette figuration participe des stratégies adoptées par les auteurs suite à cette réorganisation). Notre méthodologie se basera principalement sur la typologie des codes de Jean-Louis Dufays. En effet, celle-ci a l'avantage non seulement de mettre en relation le texte et le hors-texte (puisqu'elle établit un parallèle entre les stéréotypies et les systèmes de références), mais surtout, de différencier les types de stéréotypie selon le niveau de code dans lequel ils se situent : cette typologie permet donc de passer à la fois du texte au hors-texte et de la micro- à la macrostructure du texte. Notons toutefois que le chercheur développe cette typologie à partir de genres exclusivement écrits (poésie, roman, conte, etc.) ; certains ajustements devront dès lors être effectués pour pouvoir l'appliquer à la bande dessinée et à la relation texte-image spécifique que celle-ci met en œuvre.

Jean-Louis Dufays définit les stéréotypies comme des systèmes symboliques (linguistiques) abstraits qui appartiennent aux codes collectifs inscrits dans les connaissances du lecteur¹⁹². Cette définition centre le phénomène de stéréotypie sur le langage verbal, mais tout système symbolique comportant un certain niveau d'abstraction peut en être le support. Or comme le rappelle Alain Bergala,

[l]e langage iconique (et ses codes) n'est pas inscrit dans les paramètres de l'image : il est inscrit dans l'ensemble des productions iconiques d'une époque et d'une société, dans les habitudes culturelles (idéologiques) qui en règlent les figures, les structures, les modèles¹⁹³.

Le langage de l'image, au-delà de son caractère iconique¹⁹⁴, forme donc bien un système de signes symboliques¹⁹⁵ fondé sur la convention et peut à ce titre être l'objet de

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ BERGALA Alain, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹⁴ L'iconicité est ici à entendre comme « [l]a technique de la représentation analogique [qui] évoque les objets du monde visible par similitude apparente : de structure, de couleur, d'échelle, de texture... » : FOZZA Jean-Claude, GARAT Anne-Marie et PARFAIT Françoise, *Petite fabrique de l'image. Parcours théorique & thématique 180 exercices*, Paris, Magnard, 1989, p. 15 (coll. « Petite fabrique »).

¹⁹⁵ « Le symbole fonde le rapport entre le representamen et l'objet au niveau de la tiercéité, ce qui signifie que la relation symbolique [se fonde] [...] sur l'intervention d'un élément tiers (la loi, la convention sociale et individuelle) instituant le rapport en tant que tel » : BOUGNOUX Daniel, « Indice,

phénomènes de stéréotypies (d'autant plus que l'image, loin de refléter fidèlement le réel, possède une capacité d'abstraction comparable à celle du texte¹⁹⁶). Jean Pirotte remarque d'ailleurs que l'image fait un fort usage du stéréotype, en particulier dans la bande dessinée où le caractère généralisant et simplificateur de celui-ci permet une identification rapide des lieux, des personnages ou encore des situations représentés¹⁹⁷.

Dufays base sa typologie du stéréotype sur une tripartition des codes du lecteur « fondée sur les *niveaux d'abstraction* de leurs composants »¹⁹⁸. Ces trois niveaux de codes, dont la terminologie est empruntée à la rhétorique ancienne (*elocutio*, *dispositio*, *inventio*), correspondent aux trois niveaux de structures sémantiques du récit, soit les structures phrastiques et infra-phraseologiques pour l'*elocutio*, les structures transphraseologiques du premier degré pour la *dispositio* et enfin, les structures transphraseologiques du second degré pour l'*inventio*.

Plus précisément, on peut dire que les *codes d'elocutio* sont les connaissances formelles, linguistiques et rhétoriques qui permettent de construire le sens d'une *phrase*, que les *codes de dispositio* comprennent les diverses structures formelles et sémantiques [...] qui permettent d'identifier un texte en termes de « genre » ou de scénario type, et que les *codes d'inventio* consistent dans les divers systèmes axiologiques et idéologiques dont peut disposer le lecteur pour dégager les valeurs véhiculées par le texte¹⁹⁹.

À cette tripartition des niveaux de codes, le chercheur ajoute une distinction entre les systèmes de références et les stéréotypies²⁰⁰, parmi lesquels il discerne encore les codes émanant du domaine socio-culturel et du domaine littéraire²⁰¹.

icône, symbole », dans ID., *La communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication*, Paris, La Découverte, 1990, p. 50 (coll. « Textes à l'appui »).

¹⁹⁶ Chaque image possède en effet un certain « degré d'iconicité », selon son niveau de schématisation ou d'abstraction : FOZZA Jean-Claude, GARAT Anne-Marie et PARFAIT Françoise, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁷ PIROTTE Jean, *op. cit.*, p. 146.

¹⁹⁸ DUFAYS Jean-Louis, *op. cit.*, p. 77.

¹⁹⁹ *Id.*, p. 78.

²⁰⁰ Par opposition aux stéréotypies, qui sont des systèmes symboliques abstraits, Dufays définit les systèmes de références comme des systèmes symboliques concrets qui « proviennent de textes, de situations ou de faits uniques et précisément repérables : la trame narrative du conte "Cendrillon", la thématique des romans de Rabelais, les événements de la Seconde Guerre mondiale » : *Id.*, p. 50.

²⁰¹ « [L]e code littéraire se limite aux connaissances qui ne peuvent être acquises que par le biais des textes, et le code socio-culturel, aux savoirs auxquels on peut accéder par d'autres moyens que par la lecture » : *Id.*, p. 66.

Il obtient ainsi la typologie suivante :

		<i>Horizons de référence</i>			
		<i>Systèmes de références</i>		<i>Stéréotypies</i>	
		<i>Socio-culturels</i>	<i>Littéraires (intertextes)</i>	<i>Socio-culturelles</i>	<i>Littéraires (architexte)</i>
N I V E A U X	Elocutio	Citations historiques	Citations littéraires	Code linguist., stéréotypes du langage ordin.	Code rhétor., stéréotypes littéraires
	Dispositio	Faits et situations du monde réel	Scénarios mythiques et littéraires	Code proaïrétique et descriptif	Codes narratifs et thématiques
	Inventio	Religions, systèmes de pensée sociaux	Philosophies spécifiques	Idées reçues de tous ordres	

Typologie des codes, selon Jean-Louis Dufays.

Dans le cadre de notre analyse interne, nous nous focaliserons en priorité à la colonne des stéréotypes, en particulier ceux dits « littéraires », en ce que leur degré d'abstraction leur confère une capacité référentielle plus large et généralisante que celles des systèmes de références (qui renvoient à une parole, une action ou un contexte spécifiques), mais aussi plus directement inscrite dans la structure même des productions culturelles que les stéréotypies socio-culturelles (qui ne se rattachent pas à des éléments exclusivement littéraires). Il nous faudra cependant tenir compte occasionnellement des systèmes de références qui peuvent fournir des indications importantes sur l'influence du contexte socioculturel et sur la stratégie adoptée par l'auteur via son œuvre. Détaillons chacun de ces niveaux de codes et les types stéréotypies qui leur sont associés.

Niveau des codes de l'elocutio

Dans le langage verbal, les codes de l'*elocutio* se situent au niveau des structures phrastiques et « permettent de donner sens à des phrases isolées »²⁰². Le niveau de l'*elocutio* correspond donc au premier degré de la narration. Transposés au langage iconique, nous considérerons que ces codes s'inscrivent avant tout dans les

²⁰² *Id.*, p. 78.

structures de l'image fixe et isolée, soit celles de la *case* en bande dessinée. En effet, bien que la narrativité en bande dessinée soit assumée, de la manière la plus évidente, par la séquentialité des images, l'image fixe comporte également une forme de narrativité.

[L]a narrativité iconique [...] est une chaîne (d'images, de plans) mais elle marque aussi chacun de ses maillons, elle y inscrit ses codes avant même l'opération du montage. Il y a déjà dans la prise de ces images [...] l'empreinte de leur destin narratif²⁰³.

Les stéréotypes qui appartiennent à ce niveau de codes sont identifiés par Jean-Louis Dufays à des « associations figées du lexique qui font que tel signifiant suggère automatiquement tel(s) signifié(s) »²⁰⁴. Cette association s'opère soit sur l'axe syntagmatique (en une suite figée de mots : il s'agit des proverbes, des lieux communs ou encore des clichés, comme « le bleu de l'azur »), soit sur l'axe paradigmatique (en une combinaison figée de mots appartenant à la même *classe*, comme le couple oppositionnel « bien/mal »). Ainsi, pour prendre un exemple bien connu en bande dessinée, la combinaison de l'onomatopée « boum », écrite en très grands caractères, et de flammes, de projections et/ou d'un nuage stylisés est devenue au fil du temps, d'Hergé à Midam²⁰⁵, un cliché associant texte et image dans un procédé proprement bédéesque, automatiquement identifié à une action spécifique (l'explosion), mais aussi à un certain type de bande dessinée (humoristique et plutôt destinée à un public jeune).

Niveau des codes de la dispositio

Le niveau des codes de la *dispositio* regroupe les « structures sémantiques du second degré [...]. Les codes de *dispositio* constituent des “agglomérats d'agglomérats”, des ensembles organisés de stéréotypes »²⁰⁶. Le niveau de la *dispositio* correspond donc à un second degré de narrativité, ou en bande dessinée, au *montage* (ou *séquentialisation*) qui articule les cases entre elles afin de produire du récit²⁰⁷. Selon l'origine des structures sémantiques ainsi « agglomérées », Jean-Louis Dufays distingue deux types de codes : ceux qui « proviennent de textes ou d'expériences uniques »²⁰⁸, qui ne constituent pas des stéréotypes, mais des systèmes

²⁰³ BERGALA Alain, *op cit.*, p. 15.

²⁰⁴ DUFAYS Jean-Louis, *op. cit.*, p. 81.

²⁰⁵ Cf. fig. 2-3.

²⁰⁶ DUFAYS Jean-Louis, *op. cit.*, p. 85.

²⁰⁷ BERGALA Alain, *op. cit.*, p. 33.

²⁰⁸ DUFAYS Jean-Louis, *op. cit.*, p. 85.

de références et des intertextes au sens propre (principalement les faits et situations du monde réel ainsi que les scénarios d'œuvres littéraires ou mythiques bien connues), et « les systèmes de signes inoriginés, les stéréotypies extra et architextuelles qui composent les différents *modes*, *genres* et *sous-genres* du discours »²⁰⁹. Trois types de stéréotypies de *dispositio* peuvent être dégagés parmi ces derniers systèmes.

Le premier type de stéréotypies concerne les « systèmes de conventions formelles qui, dans les différents modes discursifs, régissent la présentation et la disposition du texte dans l'espace du livre et de la page »²¹⁰ ; autrement dit, ce sont les codes qui permettent de différencier au premier coup d'œil un roman d'une pièce de théâtre ou d'un poème par exemple, ou dans le cas de la bande dessinée, un roman graphique du strip humoristique en trois cases. Le deuxième type regroupe « les “collections de clichés”, c'est-à-dire [...] l[es] enchaînement[s] de syntagmes [...] figés ou semi-figés »²¹¹ qui forment un ensemble stéréotypé. Jean-Louis Dufays illustre ce deuxième type par les genres très codifiés que sont la chanson courtoise, le blason amoureux ou encore le roman sentimental ; pour la bande dessinée, nous pouvons par exemple citer les fonctions classiques d'ouverture et de fermeture, assumées respectivement par la fin de la planche et le début de la planche suivante. Enfin, le troisième et dernier type de stéréotypie de *dispositio* rassemble « les “figures” paradigmatiques complexes que forment les combinaisons d'éléments provenant de plusieurs paradigmes ou “micro-lexiques” »²¹². Se retrouvent dans cette catégorie les « chaînes de *prédicats*, d'unités contiguës », de nature *séquentielle* (linéaire), ainsi que les « agglomérats de *motifs*, de signes qui entretiennent entre eux des rapports de ressemblances et d'oppositions »²¹³, de nature *configurationnelle* (tabulaire).

Les structures groupées dans cette dernière catégorie forment le support principal du récit (et de sa lecture), en ce qu'elles permettent à la fois de le faire *progresser* (séquentialité, axe syntagmatique) et de le *hiérarchiser* (configuration, axe paradigmatique)²¹⁴. À la base de ces structures, se trouvent les « stéréotypes [...]

²⁰⁹ *Id.*, pp. 85-86.

²¹⁰ *Id.*, p. 86.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Id.*, p. 87.

particuliers qui constituent les *unités* de la dispositio »²¹⁵, à savoir :

- les *fonctions*, qui participent directement à la causalité du récit en entrant en corrélation avec d'autres unités et qui se situent donc sur l'axe syntagmatique : le cliché du manuscrit trouvé, qui fleurit dans les romans du XVIII^e siècle mais qui ne cesse d'être réactualisé, en est un bon exemple²¹⁶ ;
- les *indices*, qui ne participent pas directement à la causalité du récit, mais qui distillent des indications sur le discours et qui se placent ainsi sur l'axe paradigmatique : il s'agit par exemple, dans le roman d'espionnage, de « la présence derrière le héros d'un vaste appareil administratif »²¹⁷.

Sur ces unités, viennent ensuite se construire « des stéréotypies de faible extension [...] qui constituent les *micro-structures* de la dispositio »²¹⁸. Ainsi, la combinaison d'indices (ou *motifs stéréotypés*) donne lieu à des *topoi* ou *thèmes stéréotypés*.

Par opposition au *thème* qui est une unité sémantique très générale et abstraite (« l'amour », « la mort », « l'aventure » ...), le motif est un signe doté d'un référent concret (« le baiser », « le poignard », « le cheval » ...). Tout thème peut être défini comme la clé de voûte d'un micro-lexique dont les éléments sont des motifs.²¹⁹

Le motif seul n'est pas forcément porteur d'une stéréotypie. En revanche, une association plus ou moins figée de motifs peut donner lieu, selon sa fréquence dans les productions culturelles, à une forme de stéréotypie que Jean-Louis Dufays identifie au *topos*²²⁰. Se retrouvent parmi ces *topoi*, aussi bien des réseaux conceptuels empruntés au langage courant (la pollution, les nouvelles technologies, etc.) que des « combinaisons stéréotypées de référents concrets qui peuvent être soit des personnages (le héros épique, la veuve éplorée, le chien fidèle), soit des décors spatio-temporels (le château médiéval, la station de métro, le Paris du XIX^e siècle) »²²¹. Ainsi, pour citer un exemple en lien avec notre problématique, la figure de l'écrivain raté

²¹⁵ *Id.*, p. 93.

²¹⁶ *Id.*, p. 88.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Id.*, p. 93.

²¹⁹ *Id.*, p. 90.

²²⁰ *Id.*, p. 91.

²²¹ *Ibid.*

constitue un *topos* culturel récurrent (nous y reviendrons dans le second point de ce chapitre).

Enfin, à côté des indices, les secondes unités de base de la *dispositio* sont les fonctions stéréotypées, dont la combinaison donne lieu à des *séquences figées*, qui elles-mêmes aboutissent par leur association à des *scénarios stéréotypés* d'ampleur variable, plus ou moins préprogrammés et plus ou moins rigides²²². Outre leur niveau de contrainte, les scénarios stéréotypés peuvent également être distingués selon leur portée : ainsi, ils peuvent être limités à un genre, un courant ou une période bien précis (par exemple, le rejet de l'amant dans la poésie courtoise médiévale ou l'invocation à la muse dans la poésie épique antique) ou au contraire, s'étendre à travers les siècles et les genres et « donne[r] l'impression d'être universels »²²³ (c'est le cas de mythes extrêmement connus et revisités, comme les ceux d'Icare ou de Pygmalion).

En résumé, le niveau des codes de la *dispositio* regroupe une grande diversité de stéréotypes, aussi bien formels (conventions formelles, collections de clichés) que thématiques (*topoi*), des plus petites unités constitutives du récit (fonctions et indices) à ses macrostructures (scénarios stéréotypés).

Le niveau des codes de l'inventio

De l'*elocutio* à la *dispositio*, nous sommes passé d'un niveau phrastique à un premier niveau transphrastique, autrement dit de la mise en texte (ou en images) à la narration. Le dernier niveau de codes, l'*inventio*, concerne donc en toute logique le second et dernier niveau transphrastique, où la narration s'inscrit dans la diégèse. Ainsi, les codes relevant de l'*inventio* correspondent à « un certain nombre de schémas abstraits qui peuvent être projetés sur n'importe quel type de texte [ou de production culturelle] et sont moins sémantiques qu'*axiologiques*, définissables en termes de *valeurs* »²²⁴. Ces schémas se divisent en deux grands types de structures : les structures actanciennes, qui définissent les « positions stratégiques occupées par les *personnages* dans le texte » ou *actants*, et les structures idéologiques, « c'est-à-dire les systèmes de valeurs que le lecteur peut repérer à travers les attitudes des différents actants »²²⁵.

²²² *Id.*, p. 88.

²²³ *Id.*, p. 90.

²²⁴ *Id.*, p. 94.

²²⁵ *Ibid.*

Si les schémas actanciels peuvent comporter une part de stéréotypie, les structures idéologiques en revanche, qu'elles soient institutionnalisées (comme les écoles de pensée) ou au contraire diffuses (comme les idées reçues inhérentes à une société), reposent entièrement sur des stéréotypes, c'est-à-dire sur une série de présupposés et de jugements de valeur implicites (*idéologèmes*), sous-jacents aux énoncés, qui « se distinguent par leur caractère *probable*, ou *opinable* »²²⁶ et qui participent des différents systèmes doxiques²²⁷ présents dans la société.

Notons enfin que ces différents types de stéréotypies que nous venons de décrire (ceux de l'*elocutio*, de la *dispositio* et de l'*inventio*) peuvent revêtir différentes fonctions au sein de l'énonciation. Jean-Louis Dufays relève ainsi trois usages (*degrés*) majeurs du stéréotype dans l'écriture (qui peuvent être considérés comme les bases des esthétiques respectivement classique, moderne et postmoderne²²⁸) :

1. La participation, ou énonciation au premier degré, qui utilise le stéréotype comme un signe ordinaire et table sur ses valeurs de signification et/ou sur ses vertus constructives (symbole) et/ou sur l'autorité qu'il représente (indice).
2. La distanciation, ou énonciation au deuxième degré, qui présente le stéréotype comme un déjà-dit dont on n'est pas dupe et dont on exploite la valeur iconique, ironique ou ludique.
3. Le va-et-vient, ou énonciation au troisième degré, qui présente le stéréotype d'une manière complexe en le traitant alternativement ou simultanément comme un signe ordinaire et comme une citation²²⁹.

Ainsi, l'emploi d'un même stéréotype dans deux productions culturelles différentes n'aboutira pas forcément aux mêmes effets de sens, selon le degré de stéréotypie auquel cet emploi renvoie (participation, distanciation ou va-et-vient).

Synthèse : une méthode d'analyse du personnage via les stéréotypes

Pour conclure, la typologie des codes dégagée par Jean-Louis Dufays met en évidence l'omniprésence des stéréotypies à tous les niveaux du récit, en particulier fictionnel, de la phrase au texte, de la case à l'album, de la mise en texte (ou en images) à la diégèse, en passant par la narration. De plus, ces stéréotypies, en ce qu'elles

²²⁶ *Id.*, p. 95.

²²⁷ Le système doxique se définit comme un « ensemble d'idéologèmes [...] formant système à l'intérieur d'une culture. Un système doxique est un réservoir de stéréotypes, de savoir collectif usé » : *Id.*, p. 98.

²²⁸ *Id.*, p. 287.

²²⁹ *Id.*, p. 233.

appartiennent tant aux domaines artistique (littéraire) que socioculturel, assurent la médiation entre le contexte et les œuvres, jusque dans les plus profondes structures de ces dernières. Or, le personnage, en tant qu'il constitue un élément fondamental de la diégèse, se construit sur une série de micro- (mise en image) et macrostructures (diégèse) ; parmi ces unités, se retrouvent inévitablement différentes formes de stéréotypes, autrement dit de médiateurs. Le personnage constitue donc bien un *vecteur de la médiation* entre l'œuvre et son contexte, à tous les niveaux du récit.

Notre analyse interne du personnage-auteur en bande dessinée se divisera donc en deux grandes étapes, correspondant aux deux premiers niveaux de codes précédemment mis en évidence, en ce que ceux-ci s'inscrivent plus directement et spécifiquement dans les structures internes de l'œuvre (premier et second degré de narrativité). Il conviendra toutefois de ne pas complètement occulter les éléments du troisième niveau de codes. En effet, comme le souligne Jean-Louis Dufays, « de nombreux liens peuvent exister entre des stéréotypes de niveaux différents »²³⁰ : un ensemble particulier de locutions figées peut effectivement appeler des structures narratives et thématiques spécifiques qui elles-mêmes renvoient à un courant de pensée ou une idéologie définis. Dans le cas du conte de fées par exemple, les expressions figées « il était une fois », « prince charmant » et « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants » se trouvent inévitablement liées, sur le plan narratif et thématique, à une « époque indéterminée, [d]es personnages stylisés, [une] fin édifiante, lesquels sont eux-mêmes l'expression d'idées reçues propres à l'idéologie classique »²³¹. En outre, dans le cas plus particulier du personnage, Vincent Jouve souligne que « [l]e personnage est [...] perçu simultanément à travers des structures narratives, génériques et discursives »²³² : dès lors, séparer ces trois niveaux du récit empêcherait d'appréhender le personnage dans sa réception (et donc sa construction) globale par le lecteur.

Ainsi, notre analyse portera sur deux niveaux de codes : celui de l'*elocutio*, à travers l'étude sémiotique de la quatrième de couverture de notre bande dessinée, et celui de la *dispositio*, via l'analyse de deux séquences narratives importantes dans l'économie générale du récit. L'analyse de ce second niveau demandera

²³⁰ *Id.* p. 98.

²³¹ *Id.*, p. 99.

²³² JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 61.

ponctuellement d'évoquer le niveau de l'*inventio* (les trois niveaux étant foncièrement inséparables), mais ce dernier ne constituera pas le cœur de notre analyse. À l'intérieur de ces deux niveaux de codes, nous repérerons les différentes structures stéréotypées sur lesquelles se construit le personnage-écrivain, en définissant leur degré d'énonciation (participation, distanciation ou va-et-vient) et en mettant en évidence les liens éventuels qui les unissent. Ce parcours à travers les niveaux de codes via les stéréotypes constitutifs du personnage-écrivain devrait ainsi nous permettre de dégager les mécanismes d'inscription dans la bande dessinée des stratégies spécifiques adoptées par les auteurs au sein du champ bédéesque contemporain, en ce que, comme le souligne Vincent Jouve, « [l]e personnage, en tant qu'acteur, sujet ou objet de l'intrigue, est le pôle privilégié des questions et attentes du lecteur »²³³. Cependant, il nous reste au préalable à mieux définir un autre composant essentiel du personnage que nous n'avons fait qu'effleurer jusqu'à présent : le lecteur. En effet, si le personnage constitue un vecteur de la médiation entre l'œuvre et son contexte, cette médiation ne peut réellement s'actualiser que dans la lecture : le lecteur joue donc un rôle fondamental dans la construction du personnage.

B. Du personnage au lecteur

Le lecteur joue un rôle fondamental dans la construction du personnage, ne serait-ce que parce que cette dernière se fonde en grande partie sur des stéréotypes. En effet, « le stéréotype n'existe pas en soi ; il ne constitue ni un objet palpable ni une entité concrète : il est une construction de lecture »²³⁴. De même, le personnage n'existe pas en soi : il lui faut être actualisé *in fine* par un lecteur qui viendra compléter la construction diégétique du personnage, au-delà de la caractérisation par le texte, au moyen de ses propres connaissances du monde (puisque toute production culturelle ne peut contenir l'ensemble de ces connaissances et ne peut donc être que lacunaire). Dans son ouvrage consacré à *L'effet-personnage dans le roman*, Vincent Jouve étudie ainsi le personnage « comme produit de l'interaction texte/lecteur »²³⁵, en se focalisant dans un premier temps sur la perception puis la réception du texte par le lecteur.

²³³ *Id.*, p. 93.

²³⁴ AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *op. cit.*, p. 73.

²³⁵ JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 27.

[I] convient de remarquer que l'identité du personnage ne peut se concevoir que comme le résultat d'une coopération productive entre le texte et le sujet lisant. Le roman n'a pas, à lui seul, les moyens de donner une perception globale du personnage²³⁶.

Le chercheur pose toutefois un constat important : si c'est bien le lecteur qui vient, en dernière instance, actualiser et compléter la construction du personnage, le texte peut néanmoins orienter partiellement sa lecture, en jouant sur l'inéluctable incomplétude de l'énonciation fictionnelle, par la production volontaire de blancs (imprécisions et/ou lacunes) dans le récit²³⁷. Sur le plan de la perception, ce jeu sur l'énonciation influence l'identification (ou non) de la nature *mythique* (ou intertextuelle) du personnage, de son caractère *fictionnel* (de la *reconnaissance* explicite à la *dissimulation*, via par exemple un narrateur autodiégétique dans ce dernier cas) et de son degré de *réalité* (perçu comme *certain*, *probable* ou *possible*). Vincent Jouve propose ainsi d'analyser les « frontières du personnage » selon le tableau suivant :

Frontières du personnage							
M y t h e	Représentation				Réalité		
	Reconnaissance explicite (de la fictionnalité du personnage)	Reconnaissance implicite	Non-reconnaissance	Dissimulation	Certain (personnage historique)	Probable (type)	Possible (personnage individualisé)

Grille d'analyse des frontières du personnage, selon Vincent Jouve.

La saisie du personnage au niveau perceptif passe donc en grande partie par la reconnaissance d'éléments intertextuels ou systèmes de références littéraires (nature mythique du personnage) et de stéréotypes littéraires ou socioculturels (représentation et réalité du personnage), lesquels, inscrits dans le texte, peuvent dès lors influencer la lecture. En résumé, la *représentation* du personnage est à la fois « construite et reconstruite à partir du texte »²³⁸, et plus particulièrement des stéréotypes qui y sont décelés. Notons en outre que cette représentation du personnage évolue au fil de l'intrigue, selon les informations dont dispose le lecteur et les prévisions qu'il actualise à chaque moment du récit. Pour l'analyse du personnage à travers le texte (ou l'image),

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Id.*, pp. 31-34.

²³⁸ *Id.*, p. 75.

Vincent Jouve recommande donc de « ne retenir, pour l'analyse ponctuelle, que les caractéristiques du personnage actualisé »²³⁹.

Sur le plan de la réception, le récit influence également le régime de lecture dont il fera l'objet, car « chaque texte [...] construit formellement son mode de réception »²⁴⁰. Vincent Jouve distingue trois régimes de lecture possibles : le *lisant*, le *lu* et le *lectant*. Le régime du *lisant* correspond à une attitude participative, un « consentement euphorique à la fiction »²⁴¹ où le lecteur se laisse volontairement prendre dans l'illusion référentielle de la fiction, dans une optique de divertissement. Dans ce régime de lecture, l'univers de la fiction est perçu comme un monde existant que le lecteur investit affectivement. Le *lu* partage avec le *lisant* ce mode de réception participatif, mais en y ajoutant un « investissement pulsionnel »²⁴². Dans ce régime de lecture, le monde de la fiction est appréhendé comme un prétexte à « la satisfaction de certaines pulsions inconscientes »²⁴³. Enfin, le régime du *lectant* correspond à une attitude non plus participative, mais distanciée par rapport à la fiction. Le monde de la fiction est perçu par le *lectant* comme une pure construction et demande à être interprété. Or, « [t]oute construction suppos[e] un architecte »²⁴⁴, ce dernier n'étant autre que l'auteur, dans le roman comme dans n'importe quelle production culturelle. Ainsi, le *lectant* appréhende la fiction comme une construction sémantique produite par un auteur, dont il tente d'anticiper le développement (*lectant jouant*) et/ou de déchiffrer le message, le projet esthétique (*lectant interprétant*).

Le *lectant*, qu'il tente d'anticiper sur la suite du récit ou de saisir la pertinence du texte, participe d'une attitude réflexive. C'est à lui que s'adresse cette part importante de la littérature moderne rangée sous la dénomination significative de « métafiction »²⁴⁵.

Si ces trois régimes de lecture sont ici nettement distingués, ils n'existent en réalité jamais totalement indépendamment les uns des autres : au contraire, ils « sont imbriqués les uns dans les autres au cours de la lecture »²⁴⁶. Il est cependant possible de déterminer, pour une séquence ponctuelle ou pour l'ensemble du récit, lequel de

²³⁹ *Id.*, p. 72.

²⁴⁰ *Id.*, p. 171.

²⁴¹ *Id.*, p. 85.

²⁴² *Id.*, p. 82.

²⁴³ *Id.*, p. 89.

²⁴⁴ *Id.*, p. 83.

²⁴⁵ *Id.*, pp. 84-85.

²⁴⁶ *Id.*, p. 82.

ces régimes apparaît comme dominant²⁴⁷ sur base du mode de réception du personnage privilégié par le texte (ou l'image), sans pour autant exclure nécessairement les deux autres²⁴⁸.

Vincent Jouve distingue trois modes de réception du personnage construits par le texte, autrement dit trois types d'*effets-personnages*, qui correspondent respectivement aux trois régimes de lecture présentés ci-dessus : l'effet-personne (lisant), l'effet-prétexte (lu) et l'effet-personnel (lectant). Détaillons chacun de ces effets-personnages.

L'*effet-personne* intervient lorsque le personnage « se donne à lire comme un *autre vivant* susceptible de maints investissements »²⁴⁹, autrement dit comme une personne. Cette illusion de vie dans la fiction passe par l'identification du personnage (grâce à l'emploi de noms propres par exemple), par le développement psychologique et intérieur de ce dernier, et surtout par son « imprévisibilité relative » qui « l'accrédite comme “vivant” ». Il se construit dans la durée comme l'être humain dans le temps »²⁵⁰. Or, ces différents traits du personnage se construisent, entre autres, sur une série de références et de stéréotypes socioculturels. Ainsi, la reconnaissance de ces derniers permet au lecteur de s'identifier au personnage en établissant un parallèle entre le monde réel et le monde de la fiction, lequel est appréhendé comme réel le temps du récit.

L'*effet-prétexte* survient quant à lui lorsque le personnage sert de support (de prétexte) à un investissement inconscient de la part du lecteur qui projette une série de ses fantasmes refoulés sur ce personnage et ses actions : l'effet-prétexte s'assimile ainsi à une forme d'expérience par procuration, rendue possible grâce à l'alibi de la fiction (alibi esthétique : le personnage appartient à un univers orienté par un projet intellectuel ; alibi culturel : le personnage appartient à un espace-temps différent de celui du lecteur). Tout élément contribuant à maintenir cet alibi (distance esthétique et culturelle) favorise donc l'investissement pulsionnel du personnage par le lecteur.

²⁴⁷ Cette détermination ne reste cependant que théorique, puisqu'elle se situe au niveau du lecteur *implicite*, c'est-à-dire le lecteur virtuel inscrit dans le texte. Ainsi, en fonction de son bagage culturel propre ou simplement de son état d'esprit du moment, le lecteur *réel* peut très bien produire une lecture sur un mode autre que celui privilégié par le texte.

²⁴⁸ *Id.*, p. 173.

²⁴⁹ *Id.*, p. 108.

²⁵⁰ *Id.*, p. 116.

La médiation du personnage libère le refoulé sans offenser nos défenses. L'investissement est d'autant plus intense que la distance entre sujet fictif et sujet lisant est manifeste²⁵¹.

Enfin, l'*effet-personnel* correspond à l'appréhension du personnage « comme un pion narratif dont il s'agit de prévoir les mouvements » (*personnel narratif*) ou « comme l'indice d'un projet sémantique »²⁵² (*personnel herméneutique*). Contrairement au personnage comme personne, le personnage comme pion n'est pas jugé sur base de son authenticité (son « degré de vie »), mais de sa vraisemblance – et au-delà, sur celle de la fiction. Cette vraisemblance est interne à l'univers de la fiction et s'appuie principalement sur le respect des normes génériques et narratives culturellement admises et connues du lecteur via ses lectures antérieures ... donc, sur les systèmes de références et, surtout, les stéréotypies littéraires. Ainsi, l'anticipation des actions du personnage et leur interprétation esthétique sont limitées par la présence d'une série de stéréotypes dans le récit (par exemple, un scénario stéréotypé) et par l'activation (ou non) de ceux-ci par le lecteur, selon son bagage personnel et culturel²⁵³, mais aussi selon l'image qu'il s'est constituée de l'auteur : en effet, « [i]l est évident qu'on n'attend pas le même traitement narratif d'un personnage de prêtre selon qu'on le rencontre chez Sade ou chez Bernanos »²⁵⁴.

En conclusion, bien que l'on pourrait penser qu'elles relèvent uniquement de la libre interprétation du lecteur, la perception et la réception du personnage sont en réalité orientées par les potentialités référentielles et interprétatives contenues dans le récit, lesquelles se construisent en grande partie sur les stéréotypies (socioculturelles et littéraires) et sur l'usage qui en est fait (participation, distanciation ou va-et-vient). Ces potentialités ne peuvent cependant s'actualiser que dans l'acte de lecture. Il convient donc de tenir compte, lors de l'analyse interne des stéréotypes présents dans une œuvre, de l'effet-personnage qu'ils privilégient et, de ce fait, du régime de lecture qu'ils favorisent. Dans le cadre de notre objet d'étude, le régime de lecture qui nous intéressera en priorité sera celui du lectant, qui utilise le personnage pour accéder aux stratégies narratives et esthétiques de l'auteur. Les deux autres régimes ne seront toutefois pas à négliger car s'ils ne découlent pas directement d'une démarche

²⁵¹ *Id.*, p. 155.

²⁵² *Id.*, p. 92.

²⁵³ RUTH Amossy et HERSCHBERG PIERROT Anne, *op. cit.*, p. 78.

²⁵⁴ JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 97.

réflexive, ils n'en restent pas moins une trace des stratégies adoptées par l'auteur, certes dissimulée, mais bien réelle.

2. La figuration de l'auteur

Le point précédent nous a permis de démontrer l'importance des stéréotypes et de leur activation par le lecteur dans la construction du personnage de fiction et dans le processus de médiation que ce dernier opère entre l'œuvre et le contexte. Avant de passer à notre analyse interne proprement dite, il nous faut donc déterminer les stéréotypes majeurs sur lesquels se construit le personnage-auteur dans les productions culturelles contemporaines. Nous nous fixerons sur deux types de productions : la production littéraire et la production bédéesque²⁵⁵. La liste des différents traits qui seront relevés dans ce point n'aspire pas à l'exhaustivité. Elle vise plutôt la constitution d'une base d'analyse de la figuration de l'auteur, en ciblant les principaux stéréotypes sur lesquels se construit le personnage-auteur dans la majorité des récits (stéréotypes que nous qualifierons de « *cardinaux* »). En pratique, s'ajoutent bien entendu à ces stéréotypes cardinaux, des stéréotypes de moindre ampleur (que nous nommerons « stéréotypes *secondaires* ») dont la multitude rend difficile un recensement exhaustif, sans compter la complexité intrinsèque du stéréotype, structure certes figée mais abstraite et multiple, en ce qu'elle demande toujours à être reconstruite et interprétée selon la sensibilité du lecteur.

A. *Dans la littérature*

L'iconographie de l'auteur existe depuis des siècles, que l'on pense par exemple aux bustes antiques d'Horace ou Virgile, ou encore aux miniatures médiévales représentant les auteurs en train d'offrir leur manuscrit au commanditaire. Ce phénomène s'est cependant accéléré avec l'autonomisation de la littérature au XIX^e siècle, où les images d'auteurs commencent à se répandre plus largement auprès du public (notamment grâce à la photographie), plaçant l'instance créatrice au centre des luttes culturelles. La question de l'auteur devient alors plus cruciale que jamais et le restera, peu ou prou, jusqu'à nos jours (avec des périodes plus ou moins favorables

²⁵⁵ Cette sélection parmi les productions culturelles pose, il est vrai, certaines limites à l'étendue de notre analyse. Ne seront en effet pas prises en compte d'autres influences artistiques majeures, comme le cinéma ou la peinture. Il est cependant impossible, pratiquement parlant, de traiter de tous ces domaines dans le cadre d'un mémoire. Le choix s'est donc porté sur le domaine littéraire, plus directement en lien avec notre objet d'étude, à savoir la figuration de l'écrivain en bande dessinée.

selon les courants dominants)²⁵⁶. Ainsi durant le XIX^e siècle, l'iconographie de l'écrivain se double d'une autfiguration abondante.

Au cours des deux derniers siècles (avec des lignes de crête dans les années 1880-1930 et depuis 1990) se sont donc accumulés les écrivains fictifs, de même que s'est opérée une diversification du personnel (artistes, éditeurs, journalistes, etc.) peuplant ces imaginaires de l'écriture et de la vie littéraire²⁵⁷.

Si de nombreux types de discours autres que littéraires traitent désormais cette question (interviews d'auteurs, études critiques, essais, etc.), force est de constater que de nos jours, elle se pose avant tout à travers les œuvres littéraires elles-mêmes. La très forte présence des récits autofictionnels et réflexifs dans les productions contemporaines, notamment dans le roman, montre un regain d'intérêt certain pour cette figure, tantôt sacralisée, tantôt démythifiée (voire parfois totalement niée²⁵⁸). En outre, l'abondante exposition médiatique dont certains auteurs font désormais l'objet (on peut citer, parmi d'autres, Éric-Emmanuel Schmitt, Michel Houellebecq ou encore Amélie Nothomb) favorise cette mise en rapport étroite de l'œuvre avec son créateur.

De plus en plus fournie à la faveur du développement des technologies de l'image, l'iconographie des écrivains apparaît à certains égards comme l'un des éléments prépondérants de la carte de visite d'une œuvre, voire du littéraire, et de leur façon, précisément, de se donner à voir²⁵⁹.

La figuration de l'auteur apparaît donc comme un phénomène extrêmement dense et varié dans ses formes, sur les plans diachronique et synchronique. Quels en sont les principaux traits récurrents et stéréotypés ?

Du point de vue des caractéristiques physiques, David Martens et Nausicaa Dewez relèvent trois éléments inhérents à toute représentation iconographique du corps de l'écrivain : le visage, le regard et les mains, ou plutôt *la main*, « organe par

²⁵⁶ MARTENS David et WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « L'écrivain comme objet culturel, une figure en complexité » dans ID. (dir.), *L'écrivain, un objet culturel*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, p. 7 (coll. « Écritures »).

²⁵⁷ DOZO Björn-Olav et GLINOER Anthony, *op. cit.*, pp. 8-9.

²⁵⁸ Certains critiques estiment en effet que cette réflexivité excessive des productions littéraires contemporaines reflèterait une aporie de la littérature en elle-même, concurrencée par d'autres modes de représentation du réel (comme la photographie ou le cinéma). L'abondante figuration actuelle de l'auteur serait donc le signe d'une mort imminente du média en tant que tel : BRIX Michel, « Mort de l'auteur ou mort de la littérature ? » dans MARTENS David et WATTHEE-DELMOTTE Myriam (dir.), *op. cit.*, pp. 209-218.

²⁵⁹ DEWEZ Nausicaa et MARTENS David, *op. cit.*, p. 11.

excellence de l'écriture »²⁶⁰, qui participent tous trois d'une « scénographie plus ou moins codée [...] voire stéréotypée »²⁶¹ du corps de l'écrivain. Ils soulignent en outre l'importance de l'inscription de cette mise en scène du corps dans un espace particulier, qui en dit long sur la posture que l'auteur entend adopter.

Le corps de l'écrivain se détache-t-il sur un fond uni qui le pose comme abstrait de son environnement ou, au contraire, ces images présentent-elles un décor et, si tel est le cas, dans quelle mesure entre-t-il en résonance ou en contraste avec la tonalité générale de l'œuvre et ses thématiques privilégiées ? En effet, de la clôture du cabinet de travail à une prise de vue ouverte sur la nature, il y a la distance qui sépare un homme de lettres comme Gide d'un boulingueur comme Cendrars²⁶².

Outre ces stéréotypes physiques, d'autres caractéristiques, plus abstraites, apparaissent également comme des composants fondamentaux de la figuration de l'écrivain.

Dans son ouvrage sur les *Mythes et rituels de l'écriture*, Claude Abastado considère la figure de l'écrivain et ses attributs périphériques (l'écriture et le livre) sous l'angle du mythe.

Les mythes sont [...] des fragments d'idéologies particulièrement efficaces en raison de l'investissement affectif qu'ils impliquent, de la richesse de leurs représentations et de la cohérence de leurs structures. Ils reflètent la réalité en la déformant ; ils en masquent les contradictions [...]. Ils constituent les individus en sujets et sont un mode d'identification²⁶³.

Cette définition du mythe n'est pas sans rappeler les propriétés du stéréotype telles que nous les avons mises en évidence dans le point précédent : unité constitutive de l'idéologie (idéologème), richesse de leurs représentations, structure cohérente, reflet déformant de la réalité, fonction constructive et d'identification. Les différents éléments constitutifs du mythe peuvent ainsi être assimilés à des structures stéréotypées, d'ampleur plus ou moins variable. Le mythe du Poète, s'il puise ses origines dans des concepts apparus parfois très tôt dans l'histoire littéraire (la question du sacré remonte par exemple à l'Antiquité), ne se développe réellement qu'à partir du milieu du XIX^e siècle et devient, au fil de ses actualisations successives par de nombreux auteurs, une structure stéréotypée²⁶⁴ : « [d]ans la pensée de certains

²⁶⁰ *Id.*, p. 16.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Id.*, pp. 16-17.

²⁶³ ABASTADO Claude, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Complexe, 1979, p. 23 (coll. « Creusets »).

²⁶⁴ *Id.*, p. 67.

créateurs et critiques, le mythe survit et son idéologie se fige en clichés culturels »²⁶⁵. Cette structure stéréotypée se fonde sur divers composants dont les principaux sont le génie, le sacré, le dédoublement et la scénographie de la condition d'écrivain.

Le Poète et le génie

L'un des traits stéréotypés les plus omniprésents dans la figuration de l'écrivain est sans doute la notion de *génie*, qui est accolée à ce dernier presque systématiquement depuis la fin du XVIII^e siècle : « le génie, perçu comme donnée d'intuition, deviendra [au XVIII^e siècle] un trait spécifique de la figure du Poète, presque une essence »²⁶⁶. La valeur magique de ce génie n'apparaîtra en revanche qu'au siècle suivant : c'est alors l'*inventivité* du Poète, en tant que faculté innée et transversale (car non limitée à l'écriture) qui le distingue du reste de la société.

De tous les emplois du mot « génie », celui qui contribue le plus directement à l'élaboration du mythe est le « génie d'invention » : la supériorité de certains esprits dans l'invention sous toutes ses formes, les lettres et les arts n'étant qu'un aspect particulier de cette activité²⁶⁷.

Ainsi, le terme de « Poète » (surtout noté avec une majuscule) prend au XIX^e siècle une signification nouvelle, qui se meut peu à peu en stéréotype : il « cesse de désigner une compétence technique pour qualifier un être »²⁶⁸, une manière d'être. La faculté d'invention liée au génie appelle en outre deux notions concomitantes : l'*inspiration* et la *création*, synonymes de talent naturel. Cette stéréotypisation du Poète inspiré concerne également tous les motifs qui s'y rattachent : l'envol, l'extase, la transcendance divine, etc. Enfin, la célébration du Poète inspiré a mené peu à peu à faire de « l'originalité [...], et pas seulement en littérature, la pierre de touche des chefs-d'œuvre, le sceau de l'authenticité du créateur »²⁶⁹.

Le Poète et le sacré

L'inspiration comme composant essentiel (au sens propre) du Poète conduit au développement d'un autre trait stéréotypé : le lien entre *poésie et sacré*, « l'idée d'un sacerdoce poétique »²⁷⁰. Si cette dimension du sacré trouve ses racines dans les

²⁶⁵ *Id.*, p. 222.

²⁶⁶ *Id.*, p. 30.

²⁶⁷ *Id.*, pp. 33-34.

²⁶⁸ *Id.*, p. 60.

²⁶⁹ *Id.*, p. 213.

²⁷⁰ *Id.*, p. 48.

origines mêmes de la littérature, elle rencontre par le biais du mythe du Poète une forme nouvelle, non plus transcendante mais intériorisée : « [a]u XIX^e siècle Dieu perd sa forme personnelle et l'homme intériorise la transcendance : le socialisme mystique et le mythe hugolien sanctionnent cette évolution »²⁷¹. Le Poète peut donc très bien revêtir une dimension sacrée sans pour autant être rattaché (du moins directement) à la religion : il est un être où s'incarne une fraction du divin. L'idée d'un sacerdoce poétique découle en outre du fait que « la poésie est présentée comme un pouvoir civilisateur »²⁷² quelque peu mystique qui permet à l'homme de progresser : le Poète est un mage qui *guide* les peuples à travers l'obscurité.

De plus, ce lien que le Poète entretient avec le sacré prend une dimension supplémentaire lorsqu'il est mis en relation avec la notion de *destin*. En effet, si le Poète est par essence génial et sacré, il ne peut se soustraire à son destin, que celui-ci le conduise, incompris, à s'isoler et à vivre dans la pauvreté (marque de sa supériorité), ou au contraire, à se positionner « comme un prophète et un guide de l'humanité en marche »²⁷³. Ce destin lui confère donc à la fois une mission à accomplir (guider l'humanité) et une malédiction (qui conduira au stéréotype du *poète maudit*). « L'éthique du sacrifice »²⁷⁴, qui se développe durant la seconde moitié du XIX^e siècle, peut être rattachée à ce thème de la destinée. En effet, si le génie du Poète est inné, son talent seul ne suffit pas. La grandeur de sa mission appelle un sacrifice personnel et un travail acharné : « on parle d'austérité, de sacrifice à la littérature, de nuits de veille passées non dans l'exaltation de l'inspiration mais dans les douleurs d'un enfantement. [...] le travail devient un ingrédient des chefs-d'œuvre »²⁷⁵ et, au fil du temps, un *topos* littéraire.

Enfin, le caractère sacré et supérieur du Poète relève également du pouvoir qu'il possède, de manière (quasi) exclusive, sur la parole. Cette conception du Poète a mené à l'émergence de courants extrêmement réflexifs, comme l'Art pour l'Art, où le message importe peu (voire pas du tout) en regard de la littérature et du langage en lui-même, qui se traduit par l'usage de divers procédés (notamment la métalepse, qui dévoile l'illusion de la fiction en l'exposant aux yeux du lecteur). C'est cette

²⁷¹ *Id.*, p. 79.

²⁷² *Id.*, p. 48.

²⁷³ *Id.*, pp. 64-65.

²⁷⁴ *Id.*, p. 184.

²⁷⁵ *Ibid.*

réflexivité excessive, dont les auteurs sont peu à peu les seuls privilégiés à détenir les clés d'interprétation, qui a conduit au stéréotype de l'*hermétisme* de la littérature (et plus encore de la poésie) et à celui du monde littéraire (surtout celui de l'avant-garde) comme une communauté fermée et mystérieuse²⁷⁶.

Le dédoublement du Poète

Dans le mythe du Poète, le thème de la création littéraire est rattaché au *mythe de l'Androgyne* comme « figure de l'être complet, à la fois homme et femme »²⁷⁷ : la féminité du génie créatif s'actualise par l'écrivain, l'œuvre est enfantée par sa main ; à l'inverse d'ailleurs, l'impuissance d'écrire est représentée par la stérilité féminine. Ainsi, « [l]e mythe de l'Androgyne, associé au mythe du Poète, trouve une nouvelle signification ; il ne symbolise plus la perfection physique mais une sensibilité double et la “fécondité” créatrice »²⁷⁸.

Cette ambivalence du Poète se rencontre sous d'autres formes. Sa capacité de création est également « attribu[ée] à une personnalité “seconde” qui se manifeste dans des états où la conscience ordinaire s'obscurcit »²⁷⁹. L'hallucination, l'ingestion de stupéfiants, le rêve, la folie, l'inconscient : tous ces thèmes, récurrents dans le mythe du Poète, représentent autant de procédés de dédoublement de soi qui permettent d'atteindre « des “états seconds” perçus comme “états poétiques” »²⁸⁰. Dans ce contexte, le cas de la drogue est remarquable car « il s'agit, pour les écrivains et les artistes de suppléer à l'indigence de l'inspiration »²⁸¹ et d'atteindre à volonté cet état poétique.

Décrire les effets des drogues devient donc, au milieu du XIX^e siècle, un thème littéraire : description, non de curiosités exotiques, mais d'expériences personnelles présentées comme des « états poétiques » et une pratique magique²⁸².

Une variante du mythe du Poète : le Dandy

Ce mythe du Poète décrit par Claude Abastado n'a pas formé une structure stable au court du temps ; au contraire, il s'agit d'une structure labile, qui varie au gré

²⁷⁶ *Id.*, p. 193.

²⁷⁷ *Id.*, p. 158.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Id.*, p. 161.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Id.*, p. 177.

²⁸² *Id.*, p. 179.

de ses diverses actualisations (en conservant toutefois ses caractéristiques les plus fondamentales). Une variante de ce mythe a particulièrement persisté, donnant lieu à une forme de stéréotypie : celle du Dandy. Le Dandy est une figure narcissique et insolente qui se donne littéralement à *voir* : le Dandy joue sur les masques et les travestissements, cultive l'artifice et entretient un certain décalage avec le reste de la société, une originalité qui le rend supérieur, sans toutefois être reconnu.

Le Dandy se produit sur un théâtre et occupe le devant de la scène ; il est en représentation pour les autres et plus encore pour lui-même²⁸³.

La « mise en scène de la condition d'écrivain et de la pratique littéraire »²⁸⁴ s'ajoute ainsi au mythe du Poète. Ainsi, la sacralisation dont les écrivains célèbres ont tendance à faire l'objet après leur mort (en particulier, et de manière significative, les écrivains du XIX^e siècle) peut se rattacher à cette *scénographie de l'écrivain*. Se construit en effet, via la patrimonialisation de leurs manuscrits, de leurs effets personnels voire de leurs lieux de vie, toute une mise en scène stéréotypée et presque sanctifiante²⁸⁵. Cette inscription de la figure de l'écrivain jusque dans ses possessions matérielles relève généralement de considérations étrangères aux auteurs eux-mêmes, bien que certains d'entre eux aient participé à cette scénographie de leur vivant (Victor Hugo et sa maison de Guernesey, Hauteville House, en est un exemple probant²⁸⁶).

En conclusion, la figuration de l'écrivain se base sur des qualités physiques, morales et artistiques stéréotypées qui participent d'une scénographie générale de sa condition. Ces différentes caractéristiques ont ici été présentées positivement, mais il est évident que leurs contraires se rencontrent également dans les textes : l'auteur en manque d'inspiration, l'écrivain raté ou encore le poète désenchanté sont autant de stéréotypes qui trouvent leurs origines dans ce mythe du Poète dont ils représentent le pendant négatif.

²⁸³ *Id.*, p. 97.

²⁸⁴ *Id.*, p. 173.

²⁸⁵ DEWEZ Nausicaa et MARTENS David, *op. cit.*, p. 21.

²⁸⁶ Il est intéressant de noter que cette maison a d'ailleurs donné son nom à une série B.D. de fantasy, mêlant très librement événements historiques, figures littéraires emblématiques (le personnage principal se nomme Gavroche) et science-fiction : DUVAL Fred et GIOUX Thierry, *Hauteville House*, 15 t., Paris, Delcourt, 2006-2017 (coll. « Long métrage/Neopolis »).

B. Dans la bande dessinée

Quels parallèles peuvent être établis entre la figuration de l'écrivain telle qu'elle se déploie en littérature et l'autofiguration en bande dessinée ? Une première distinction, relativement évidente, est d'ordre terminologique et identitaire : si le terme d'« auteur » est aisément transférable à la bande dessinée, l'« écrivain » en revanche devient le « créateur », identité qui se partage elle-même entre les figures du scénariste et du dessinateur (que ces figures se confondent ou non dans une seule personne).

[C]e n'est plus le couple écrivain (celui qui écrit)/auteur (celui qui est publié) qui doit retenir notre attention, mais bien le couple créateur/auteur, entendu que s'il est toujours pertinent de parler de « droits d'auteur », il nous faut un premier terme plus neutre, qui puisse valoir pour ce double travail constitutif de la BD et lui-même dédoublable (en scénariste/dessinateur), d'écriture de texte et de séquentialisation d'image²⁸⁷.

Un autre trait distinctif entre littérature et bande dessinée quant à la figuration de l'écrivain/du créateur est que cette dernière ne prend pas nécessairement la forme d'une autofiguration au sens strict du terme. En effet, si en littérature, la question de l'auteur passe le plus souvent par une mise en scène de l'écrivain (homonyme de l'auteur ou non), il semble qu'en bande dessinée, toute représentation de créateur (peintre, sculpteur, musicien, etc.) puisse être le support d'une interrogation sur le statut de l'auteur. Dans l'article qu'il consacre à l'autofiction dans la bande dessinée, Jean-Louis Tilleuil envisage ainsi la « possibilité qu'une identité de fonction (auteur = artiste/héros = artiste) puisse pallier la différence d'identité (auteur >< héros) »²⁸⁸.

Outre ces différences, la figuration du créateur en bande dessinée partage de nombreux traits avec celle de l'écrivain en littérature. Le fait que la valorisation de l'auteur dans la bande dessinée coïncide avec la constitution du champ bédéesque, dans les années 1960, en est un premier signe révélateur. Il est également intéressant de noter qu'à l'instar de ce que nous avons observé pour la littérature, les récits autofictionnels ne cessent de se multiplier depuis l'avènement de la Nouvelle Bande dessinée dans les années 1990 et, surtout, depuis la légitimation relative du champ ces dernières années. Ce phénomène témoigne ainsi de la « complexification de la

²⁸⁷ TILLEUIL Jean-Louis, « Une image peut en cacher une autre. L'autofiction dans la bande dessinée francophone contemporaine », dans MARTENS David et WATTHEE-DELMOTTE Myriam (dir.), *op. cit.*, p. 93.

²⁸⁸ *Id.*, p. 99.

fonction modélisante exercée par la littérature sur la bande dessinée »²⁸⁹, en ce que cette dernière n'emprunte plus seulement à la littérature ses contenus, mais également ses formes et ses procédés d'écriture propres. L'emprunt formel est d'autant plus flagrant que ces bandes dessinées « exploitent des motifs – le corps et l'écrivain – récurrents dans l'autofiction contemporaine »²⁹⁰. Cette porosité formelle exacerbée constitue donc une première influence remarquable de la réorganisation du champ bédéesque sur la composition même des bandes dessinées²⁹¹.

Mais la figuration de l'auteur en bande dessinée apparaît bien avant cette explosion de l'autofiction. Ainsi, Jean-Louis Tilleuil remarque que, dans les années 1980, une figuration particulière de l'auteur se développe et se place peu à peu dans une position symbolique dominante. Celle-ci se caractérise par « un subjectivisme romantique et autoélysant »²⁹².

[T]ous les auteurs consultés ont conscience de la double polarisation du champ de la BD et, face au risque d'un ronronnement généralisé de la production, ils ont souvent la nostalgie de la subversion contre-culturelle de la décennie précédente et affirment leur volonté de vivre leur création passionnément et librement²⁹³.

Se retrouvent ici en filigrane, les idées d'*originalité* et de *décalage* par rapport à une norme, caractéristiques du Poète inspiré qui se dresse face à un « ronronnement généralisé de la production ». Cette ambition esthétique s'exprime avec encore plus de force dans les productions de la Nouvelle Bande dessinée dont les auteurs « font tous preuve d'un désir de renouvellement des codes », que ce soit « sur le plan narratif (par une remise en cause du fonctionnalisme relationnel du couple texte-image) [ou] sur le plan graphique »²⁹⁴ (avec par exemple la tendance expressionniste, comme chez Joann Sfar, ou l'usage/l'absence de couleur : bichromie chez David B., noir et blanc chez Jeffrey Brown ou Louis Joos).

L'ambition esthétique des auteurs de la Nouvelle Bande dessinée se traduit également par une *démarche réflexive abondante*. Olivier Odaert note par exemple à

²⁸⁹ *Id.*, p. 97.

²⁹⁰ *Id.*, p. 98.

²⁹¹ Et ce d'autant plus que cette influence est directement revendiquée par les auteurs eux-mêmes : TILLEUIL Jean-Louis, « Pour vivre mieux (votre légitimité), changez de régime (d'imaginaire) ! », *op. cit.*, p. 227.

²⁹² TILLEUIL Jean-Louis, « Une image peut en cacher une autre », *op. cit.*, p. 95.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Id.*, p. 100.

propos du *Journal d'un album* de Dupuy et Berberian que « la figure la plus courante de cet album est la métalepse » ; mais surtout, il souligne que « [l]a posture que [les auteurs] adoptent à cette occasion [...] correspond aux représentations de la légitimité artistique dans l'imaginaire collectif : [...] il s'agit de figurer le dessinateur de bande dessinée en auteur »²⁹⁵, en réaction aux idées reçues sur ce métier « qui n'en est pas un » (et sur le statut général de la bande dessinée). Cette démarche réflexive a certes favorisé le développement d'une légitimité relative de la bande dessinée contemporaine, octroyant aux représentants de la Nouvelle Bande dessinée une position symbolique forte²⁹⁶ ; elle n'est toutefois pas sans rappeler celle adoptée par les écrivains du XIX^e siècle ... ainsi que le stéréotype de l'hermétisme littéraire qui en a découlé. L'approche « méta- » de la Nouvelle Bande dessinée connaîtrait-elle aujourd'hui un figement comparable, la menant inexorablement vers une forme de stéréotypisation ?

Il est vrai que cette « exhibition d'une métacréation artistique »²⁹⁷ n'est pas sans risque. À côté d'une possible légitimation, une telle démarche peut aussi conduire à l'effet inverse « en raison du discrédit attaché aux œuvres qui sont encadrées par un discours de type personnaliste »²⁹⁸, c'est-à-dire un discours centré sur l'auteur, biographique, voire hagiographique (par opposition au discours « opéraliste » qui minimise le rôle de l'auteur, au point de parfois le nier, et qui légitime l'œuvre à travers ses qualités intrinsèques). Une démarche réflexive excessive peut donc mener à une forme de stigmatisation voire de stéréotypisation. Or, l'ambition esthétique de ces auteurs de la Nouvelle Bande dessinée fait aujourd'hui l'objet d'un certain nombre de parodies, de la part des auteurs eux-mêmes. Ainsi, les strips de *L'Atelier Mastodonte*²⁹⁹, dans lesquels les auteurs se mettent en scène les uns les autres dans le cadre de leur vie professionnelle, traitent régulièrement les thèmes de la recherche esthétique et de la démarche réflexive de manière parodique, présentées comme tellement excessives qu'elles conduisent à un certain *hermétisme*. Le traitement parodique reposant notamment sur la caricature et, de ce fait, sur des structures facilement identifiables comme les stéréotypes, ce phénomène constitue un indice de

²⁹⁵ ODAERT Olivier, *op. cit.*, p. 179.

²⁹⁶ TILLEUIL Jean-Louis, « Une image peut en cacher une autre », *op. cit.*, p. 100.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ ODAERT Olivier, *op. cit.*, p. 175.

²⁹⁹ Cf. fig. 4.

la stéréotypisation au moins partielle de ces thèmes (qui deviennent donc peu à peu des *topoi*).

Un autre élément caractéristique de la figuration de l'auteur/créateur en bande dessinée est la « quasi omniprésence de la problématique artistique »³⁰⁰, sur le fond comme sur la forme, avec une place privilégiée accordée au créateur (plutôt qu'à l'auteur) : qu'il soit peintre, dessinateur, photographe ou cinéaste, le héros-artiste *crée*. Cette insistance sur la faculté créatrice évoque inmanquablement la notion de création telle qu'on l'a rencontrée dans le mythe du Poète. Or, si la représentation de la création en bande dessinée comporte bien une certaine originalité dans ses formes (investissement esthétique, renouvellement des codes, etc.), la « stéréotypisation actorielle et narrative »³⁰¹ de l'artiste au travail vient nuancer cette originalité. En effet, Jean-Louis Tilleuil démontre que la représentation de l'acte créateur en bande dessinée tient pour beaucoup à un rapport stéréotypé à la *femme comme modèle artistique* et à un réinvestissement du mythe de Pygmalion.

[L'artiste au travail] a bien souvent un personnage féminin – un modèle féminin – comme sujet d'étude, ce qui augure d'une mise en scène pour le moins stéréotypée des rapports sociaux de sexe. [...] quel que soit le récit, le couple artiste-modèle se transforme très vite en couple amant-amante³⁰².

Cette stéréotypisation est encore plus accentuée dans des productions destinées à un plus large public, comme celles de la collection « Aire Libre ». En outre, ce rapport stéréotypé à la féminité comme support de la création artistique peut renvoyer à une forme du *mythe de l'Androgyne*, l'acte créateur ne pouvant survenir que dans la combinaison des deux sexes (avec ultimement, l'affirmation de la supériorité masculine qui actualise la création par l'écriture, le dessin, etc.).

Le dernier trait caractéristique de l'autofiguration que nous retiendrons ici est celui du *travail du créateur*. Deux types de figurations doivent ici être distingués : la figuration du créateur au sein du couple artisan-éditeur et celle du créateur libéré des contraintes de l'édition. Le premier type a déjà brièvement été évoqué dans le premier chapitre de ce mémoire (p. 32). Cette représentation se fonde sur l'opposition entre l'auteur-artisan et l'éditeur-marchand, deux instances de production dont les ambitions

³⁰⁰ ODAERT Olivier, *op. cit.*, p. 175.

³⁰¹ TILLEUIL Jean-Louis, « Une image peut en cacher une autre », *op. cit.*, p. 100.

³⁰² *Id.*, pp. 100-101.

diffèrent (esthétiques pour le premier, économiques pour le second). La figuration stéréotypée du couple auteur-éditeur se retrouve dans un grand nombre de bandes dessinées, et ce depuis une période bien antérieure à celle de la prolifération des productions « méta- ». Celle-ci fait généralement intervenir l'auteur dans son atelier, en train de travailler sur une de ses planches, parfois même enchaîné à sa table de travail, l'éditeur étant présent dans le cadre soit pour acheter son labeur, soit pour accélérer son rythme de production³⁰³. Dans le second type de figuration, l'éditeur sort du cadre et seul reste le créateur. Or dans ce cas-ci, le créateur se trouve toujours mis en scène en plein travail, soit isolé dans son atelier³⁰⁴, soit mis en relation avec d'autres créateurs³⁰⁵. Le travail semble donc constituer un trait indissociable de la figure du créateur, un *topos* qui n'est pas sans rappeler celui de « l'éthique du sacrifice » caractéristique du mythe du Poète. De plus, bien que certains auteurs soient désormais libérés (partiellement) des contraintes éditoriales, la dimension économique continue d'occuper une place relativement importante dans les préoccupations des auteurs ainsi figurés³⁰⁶.

Sur le plan strict des représentations donc, l'autonomie éditoriale des auteurs n'évacue pas le couple auteur-éditeur des imaginaires de la bande dessinée, qui continue de se penser et de se figurer comme une industrie culturelle, au point de rencontre fécond et primordial de l'artisanat des auteurs et du métier de l'éditeur³⁰⁷

Pour conclure, l'autofiguration de l'auteur de bande dessinée se trouve parsemée de stéréotypes dont beaucoup sont empruntés plus ou moins directement au mythe du Poète littéraire : l'originalité comme garant de la qualité de la production, la recherche esthétique poussée au point d'en arriver à un certain hermétisme, le rapport entre féminité et création ou encore, le travail du créateur comme *topos*. Toutefois, les bandes dessinées sur lesquelles se basent les études précitées ont toutes été éditées avant les années 2010. D'autres stéréotypes se sont-ils développés aujourd'hui ? Comment sont-ils traités et réinvestis dans la bande dessinée actuelle ? Et surtout, ce traitement participe-t-il d'une stratégie particulière de la part de l'auteur, en réaction à

³⁰³ ODAERT Olivier, *op. cit.*, p. 176.

³⁰⁴ *Id.*, p. 180.

³⁰⁵ Avec le courant de la Nouvelle Bande dessinée, la socialisation des auteurs est favorisée par un « mode de fonctionnement professionnel [...] hérité de leur passage dans les écoles d'art » particulier, qui est celui de l'atelier : TILLEUIL Jean-Louis, « Pour vivre mieux (votre légitimité), changez de régime (d'imaginaire) ! », *op. cit.*, p. 231.

³⁰⁶ Cf. fig. 5.

³⁰⁷ ODAERT Olivier, *op. cit.*, p. 181.

la réorganisation du champ bédéesque contemporain ? Voilà les questions auxquelles le chapitre suivant tentera de répondre.

CHAPITRE III – ÉTUDE D’UN CAS PARTICULIER : *LA CHAMBRE DE LAUTRÉAMONT* D’EDITH ET CORCAL

0. Introduction

Les chapitres précédents nous ont amené à constater l’importance du statut de l’auteur dans la réorganisation du champ bédéesque contemporain. L’analyse interne qui va suivre ne prétend pas établir une cartographie des différentes stratégies et positions adoptées par les auteurs actuels de bande dessinée suite à cette réorganisation. Elle vise plutôt à proposer et vérifier la validité d’une méthode d’analyse permettant de mettre au jour les processus qui sous-tendent l’inscription de ces stratégies au cœur même des œuvres.

Notre analyse se basera donc sur une production spécifique, *La Chambre de Lautréamont* de la dessinatrice Edith et du scénariste Corcal, éditée en 2012 aux éditions Futuropolis. Cette bande dessinée a été retenue pour trois raisons :

- la position intermédiaire qu’elle occupe dans le champ, puisqu’elle fait partie de cette tranche de la production que Benoît Glaude nomme « Art bourgeois »³⁰⁸ ;
- le genre spécifique dans lequel elle s’inscrit, à savoir le roman graphique autofictionnel, qui combine capitaux symbolique et économique et dans lequel « La signature de l’œuvre est [...] au moins aussi importante que le sujet, le héros ou le titre³⁰⁹ ;
- enfin, la relation particulière qu’elle établit entre bande dessinée et littérature.

Après avoir situé rapidement l’œuvre et les instances de production qui lui sont attachées dans le champ, sur la base de la polarisation dégagée par Benoît Glaude, nous nous intéresserons à la figuration de l’écrivain dans la quatrième de couverture comme clé de lecture de la bande dessinée (niveau de l’*elocutio*). Nous passerons ensuite à l’analyse des personnages dans deux séquences narratives importantes du point de vue de l’économie générale du récit (niveau de la *dispositio*), selon la méthode que nous avons mise en place dans le chapitre II.

³⁰⁸ GLAUDE Benoît, « *Aire libre* », *art libre ?*, *op. cit.*, p. 126.

³⁰⁹ *Ibid.*

1. Situation du corpus et des instances de production

Résumé de l'intrigue

La Chambre de Lautréamont met en scène un écrivain fictif un peu raté du nom d'Auguste Bretagne. Celui-ci emménage dans l'ancien appartement d'Isidore Ducasse, mieux connu aujourd'hui sous son pseudonyme, le comte de Lautréamont. En fouillant dans les affaires de son prédécesseur, mystérieusement décédé quelques semaines plus tôt, Bretagne retrouve par hasard les œuvres de cet écrivain de l'ombre. S'ensuit une série d'aventures, rythmées par diverses rencontres (dont notamment celles avec Charles Cros et Arthur Rimbaud), au terme desquelles Bretagne perce à jour les secrets de la *Chambre de Lautréamont*. Il décide alors de s'associer à un certain Eugène de T. S., inventeur d'un genre littéraire nouveau – la « figuration poético-narrative » –, pour conter ses aventures sous la forme d'un récit autobiographique. La présente bande dessinée est supposée être la reproduction fidèle de cette autobiographie, laquelle s'avère en réalité tout aussi fictive que ses auteurs.

La question du genre

Ce caractère fictif, tant des personnages principaux que du récit lui-même, n'est explicitement signalé à aucun moment dans la bande dessinée. Au contraire, tout semble pensé pour induire le lecteur en erreur : sur la couverture³¹⁰, le sous-titre précise « *Le premier roman graphique, publié en 1874, enfin dans son édition intégrale* » ; sur la page de titre, figure la mention « D'après l'œuvre d'Auguste Bretagne et Eugène de T.S. » ; à la page suivante, on trouve – chose rare en bande dessinée – une préface, signée par l'éditeur Alain David ; enfin, l'ouvrage s'achève sur un cahier documentaire de sept pages rédigé par un certain Bernard Maisonnet, prétendu maître de conférences à la pseudo-université de Gencienne-Grétigny.

Cette ambivalence quant au genre pose d'emblée une porosité des frontières qui traversera l'ensemble de la bande dessinée : s'agit-il d'une autobiographie, d'un document historique ou d'une pure fiction ? D'une bande dessinée réaliste ou fantastique ? La seule étiquette clairement identifiée est celle du roman graphique.

³¹⁰ Cf. fig. 6.

Essai préliminaire de positionnement dans le champ bédéesque

L'étiquette « roman graphique » suppose une position particulière au sein du champ bédéesque contemporain. Cette position combine les capitaux culturel (reconnaissance symbolique, recherche esthétique) et économique (succès commercial significatif³¹¹). Les instances de production (auteurs et éditeur) occupent-elles effectivement une position intermédiaire dans le champ ?

Corcal a collaboré avec différents journaux, dont *Spirou*, *Fluide Glacial* et (*À suivre*)³¹² et a été publié chez des éditeurs généralistes (Albin Michel) ou spécialisés, qui appartiennent aussi bien au pôle « Art moyen » (Delcourt, Casterman, Dupuis) qu'aux pôles intermédiaire (Humanoïdes Associés) et restreint (6 Pieds sous terre). Edith a, quant à elle, collaboré avec des éditeurs issus des pôles « Art moyen » (Casterman, Delcourt) et intermédiaire (Humanoïdes Associés) ; elle est en outre l'auteur de livres illustrés pour la jeunesse et a reçu un Alph-Art en 1993 pour le deuxième tome de sa série *Basile et Olivia*, produite en partenariat avec Yann. Tous deux occupent donc des positions relativement mouvantes au sein du champ bédéesque, oscillant entre la production large et la production restreinte, ainsi que, dans le cas d'Edith, entre des genres différents (bande dessinée et livre illustré).

Les éditions Futuropolis se situent également dans une position intermédiaire. En effet, cette maison d'édition mêle des ambitions avant-gardistes³¹³ et une rentabilité économique relativement conséquente, comme le montre le nombre de ses publications et sa représentation remarquable au Festival d'Angoulême entre 2010 et 2015³¹⁴. Ces données, en regard de celles recueillies par Benoît Glaude pour l'établissement de la polarisation du champ bédéesque³¹⁵, confirment en outre l'appartenance des éditions Futuropolis au pôle de production neutre.

Dans *La Chambre de Lautréamont*, nous devrions donc en toute logique retrouver les caractéristiques esthétiques et narratives attachées au pôle de production intermédiaire, soit « la recherche de distinction par une rigueur classique, le souci de

³¹¹ La bande dessinée a d'ailleurs été rééditée en 2017, signe de ce succès.

³¹² Les informations biographiques sur les auteurs sont issues du site de l'éditeur : « Oh, des beaux livres ! Le Catalogue », dans *Futuropolis*, en ligne : http://www.futuropolis.fr/fiche_auteur.

³¹³ Voir p. 15.

³¹⁴ Voir fig. 1.

³¹⁵ GLAUDE Benoît, « Aire libre », art libre ?, *op. cit.*, p. 111.

la lisibilité et le renouvellement narratif (principalement par les effets de rythme) »³¹⁶.

Qu'en est-il réellement ?

³¹⁶ *Id.*, p. 131.

2. Analyse de *La Chambre de Lautréamont*

A. Le niveau de l'elocutio : les seuils du récit comme clé de lecture

Nous avons vu dans le chapitre II l'importance du rôle du lecteur dans la construction du personnage. Avant de procéder à l'analyse de ces personnages au niveau de la *dispositio*, il convient donc de déterminer le mode de lecture que la bande dessinée invite à adopter à l'entame du récit.

La prise en compte du paratexte (ou seuils du récit) par le lecteur « se distingue [...] par le fait qu'elle n'est généralement qu'un *relais* vers l'une des trois autres compétences transtextuelles. Les préfaces, postfaces et autres formes de commentaires accompagnant le texte, qu'elles soient dues à l'auteur ou non, relèvent somme toute de la métatextualité »³¹⁷. Le paratexte se base donc une série de systèmes de références et de stéréotypes, principalement littéraires, qui permettent d'orienter la lecture, à la manière d'un prisme par lequel le lecteur est invité à aborder l'œuvre qui va suivre. Dans le cas de *La Chambre de Lautréamont*, le titre³¹⁸ par exemple fait explicitement référence à un personnage historique, à savoir le comte de Lautréamont ; le sous-titre quant à lui situe l'action dans le temps (1874), tandis que l'image suggère un espace plus ou moins défini (le style vestimentaire des personnages et l'édifice qui se détache en arrière-plan évoquent une société occidentale ; bâtiment en question ressemblant fortement à l'Arc de Triomphe, il est possible d'associer cet espace à la France).

À cet égard, la quatrième de couverture³¹⁹ est particulièrement intéressante. En effet, à travers l'usage (distancié ou participatif) de divers systèmes de références et stéréotypes dans la figuration de l'écrivain (ici, Lautréamont lui-même), celle-ci met en place une ambivalence qui va traverser l'ensemble du récit et influencer le mode de lecture adopté par le lecteur. L'objet analysé se réduisant à une image et une phrase, nous situons ici au niveau des codes de l'*elocutio* ; nous nous placerons donc dans une approche sémiotique, prêtant attention aux éléments propres au premier degré de narration, et plus particulièrement à ceux qui présentent un caractère stéréotypé (au niveau linguistique : stéréotypes des langages verbal et iconique ; au niveau

³¹⁷ DUFAYS Jean-Louis, *op. cit.*, p. 70.

³¹⁸ Voir fig. 6.

³¹⁹ Voir fig. 7.

rhétorique : stéréotypes littéraires et bédésques) ou qui participent d'un système de références (citations historiques, citations littéraires).

La première chose à noter concernant le texte est sa disposition et sa police. Centré et rédigé en italique, il est suivi d'un nom et d'un titre d'œuvre (reconnaissable, par convention, à la police italique). Le lecteur peut ainsi rapidement identifier le texte comme un extrait de l'œuvre en question, sans même avoir connaissance de cette dernière, et associer le nom à son auteur (également par convention). Le niveau de langue employé donne quant à lui une indication sur le type de texte auquel le lecteur se voit confronté. Le langage est soutenu, avec une structure syntaxique complexe (nous avons, en une seule phrase, une thématisation, un apposé au sujet, des propositions circonstancielle, complétive et coordonnée, etc.), des expressions qui appartiennent au langage littéraire (« Plût au ciel ») et des termes d'usage peu courant (« enhardi ») ou d'ordre technique (« émanations »). De plus, deux figures de style peuvent être relevées dans cette phrase : une comparaison (« comme l'eau ou le sucre ») et une métaphore de l'objet-livre comme un marécage nauséabond (« les marécages désolés de ces pages sombres », « les émanations mortelles de ce livre »). Notons enfin que l'expression « Plût au ciel » est aujourd'hui relativement peu utilisée et revêt donc un caractère quelque peu vieilli, d'un autre temps (trait archaïsant qui peut être volontaire ou non). Ces stéréotypes littéraires et langagiers viennent conforter le lecteur dans sa première intuition face à la disposition du texte : il s'agit d'une citation extraite d'une œuvre littéraire, intitulée *Les Chants de Maldoror*, probablement composée à une époque antérieure à la nôtre et dont l'auteur se nomme Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. Si la présence de l'auteur cité est, comme nous pouvons le constater, très marquée, à l'inverse, les traces de l'énonciateur – le citeur – semblent à première vue quasiment inexistantes, tout comme celles de l'énonciataire : le texte mentionne certes un « lecteur », mais il n'y a aucune adresse directe à ce lecteur (emploi strict de la troisième personne). Il y aurait donc dans ce texte une tentative de neutralisation de l'énonciation : l'énonciateur s'efface, « se démet de l'énonciation au profit d'un autre »³²⁰, un tiers qui se voit ainsi conférer une position d'autorité.

En outre, l'articulation texte-image de cette quatrième de couverture paraît à première vue assez traditionnelle, voire stéréotypée. Texte et image se trouvent en effet

³²⁰ COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 40.

nettement distingués, se voyant chacun dédier un espace bien circonscrit : la moitié basse de la couverture est occupée par un extrait des *Chants de Maldoror* – il s’agit du début du « Chant I »³²¹ –, tandis que la moitié haute est entièrement accaparée par l’image, clairement délimitée par un cadre ovale. De plus, le décor, composé d’un fauteuil et d’un coin de table basse, évoque un mobilier ancien, faisant écho à l’emploi archaïsant de la locution « Plût au ciel » ; ainsi, si le contexte ne se trouve pas déterminé avec précision, il paraît probable que l’époque représentée n’est pas contemporaine. L’image ne semble pas avoir d’autre rôle que d’illustrer le texte, et entretient donc un lien de redondance avec ce dernier. Cette redondance de l’image par rapport au texte passe principalement par le personnage représenté, aisément identifiable à l’auteur du texte, c’est-à-dire Isidore Ducasse.

L’identification potentielle du personnage passe par deux voies différentes, qui ne s’excluent pas. La première voie d’identification est de type référentiel et iconique (au sens peircien du terme³²²) : l’image présente une certaine ressemblance avec l’objet représenté, à savoir Isidore Ducasse. Le portrait de Lautréamont (et des artistes en général) étant aujourd’hui relativement accessible via les différents médias (notamment internet), l’identification par cette voie semble tout à fait envisageable. Elle nécessite toutefois une connaissance spécifique préalable de la part du récepteur (système de références) ; dans ce premier cas, la probabilité d’identification reste donc limitée.

En revanche, la seconde voie d’identification permet d’élargir cette probabilité, en ce qu’elle ne repose plus sur une connaissance spécifique du récepteur, mais sur sa culture iconique générale : il y a ici un jeu sur l’intericonicité de l’image, qui convoque un *cliché du personnage-écrivain* (stéréotype secondaire). Deux éléments iconiques se retrouvent en effet dans un grand nombre de figurations du personnage-écrivain : la position alanguie ou allongée et le geste de fumer (cigarette, cigare, pipe, etc.). Dans la bande dessinée, on retrouve ce cliché dans la représentation d’écrivains ayant vécu tant au XIX^e siècle (et donc contemporains de Lautréamont, comme Arthur Rimbaud ou Paul

³²¹ DUCASSE Isidore [comte de Lautréamont], *Les Chants de Maldoror et autres textes*, préf. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Librairie générale française, 2001, p. 43 (Le Livre de Poche).

³²² « Un signe renvoie à son objet de façon iconique lorsqu’il ressemble à son objet. Il ne peut y avoir, en effet, dans la priméité, que de la similarité : la priméité n’admet pas de deuxième terme, pas d’“autre” ; elle est de l’ordre du “même”, de la totalité » : EVERAERT-DESMEDT Nicole, *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce*, Liège, Pierre Mardaga, 1990, p. 53.

Verlaine³²³) qu'à d'autres époques. Il s'exporte en outre dans les différents arts visuels, comme la peinture ou la photographie. Cette seconde voie d'identification serait de type symbolique (au sens peircien du *symbole*³²⁴) : l'image, pour être interprétée, convoque une forme de convention, une « habitude culturelle »³²⁵.

À la lumière de l'analyse triadique du signe de Peirce, nous pouvons donc dégager le système suivant :

1. Le *representamen* (R) correspond au texte et à l'image en tant que tels, dont la décomposition nous donne les paramètres que nous venons de relever : le nom en bas du texte, le cadre qui délimite l'image, etc.
2. L'*interprétant* (I) correspond aux différentes conventions et habitudes littéraires, iconiques et discursives convoquées par le lecteur pour interpréter ces paramètres auquel il est confronté : par exemple, le fait que le nom apposé en bas d'un texte corresponde à celui de son auteur, qu'un cadre ovale délimite le portrait d'une personne, etc. L'interprétant dépend donc du lecteur, de ses lectures antérieures, de sa connaissance de la langue, de sa connaissance du champ littéraire et culturel, en bref, des conventions qu'il sélectionne, par choix ou par défaut.
3. Enfin, l'*objet* (O) correspond, en toute logique, à l'œuvre et l'auteur cités/représentés.

Pour Peirce, le signe est avant tout une *mise en relation*. Dans notre cas, ce n'est pas tant l'œuvre en elle-même qui importe en réalité (il pourrait presque s'agir de n'importe quelle œuvre et n'importe quel auteur), mais bien la *mise en relation* entre le R et le O, entre le texte citant et le texte cité, entre la représentation de l'écrivain et l'écrivain lui-même. Il convient dès lors de déterminer de quel ordre est cette relation. Nous serions tentés dans un premier temps de dire qu'il s'agit uniquement d'une relation de type symbolique, en ce que le lien entre R et O s'établit par un recours à certaines règles et habitudes³²⁶ (stéréotypes littéraires). Il faut cependant prendre en compte que R et I entretiennent un lien de « conformité » : les paramètres du texte et de l'image sont « conformes » aux normes dont le lecteur a connaissance. O entretient également un

³²³ Cf. fig. 13 et 14.

³²⁴ « Le symbole fonde le rapport entre le representamen et l'objet au niveau de la tiercéité, ce qui signifie que la relation symbolique [se fonde] (...) sur l'intervention d'un élément tiers (la loi, la convention sociale et individuelle) instituant le rapport en tant que tel » : BOUGNOUX Daniel, *op. cit.*, p. 50.

³²⁵ EVERAERT-DESMEDT Nicole, *op.cit.*, p. 65.

³²⁶ « La règle symbolique peut avoir été formulée a priori, par convention, ou s'être constituée a posteriori, par l'habitude culturelle » : *Ibid.*

rapport de « conformité » avec I, en ce qu'il correspond à un texte et un auteur appartenant au champ littéraire et culturel, lequel est régi par ces mêmes normes : R et O partagent donc un trait commun, une *qualité similaire*. Or nous avons vu que l'énonciation tendait – du moins dans un premier temps – à être neutralisée. Cette neutralisation de l'énonciation, c'est-à-dire du travail de la citation (ou encore de l'« énonciation répétante »³²⁷), suppose, dans le texte, un effacement plus ou moins prononcé des conventions qui régissent ce travail dont elles sont la trace. Le lien entre R et O apparaît dès lors comme non médiatisé, « naturel ». La neutralisation de l'énonciation participe ainsi à l'installation entre R et O d'un lien de ressemblance « naturelle », autrement dit une relation de type *iconique* qui vient concurrencer, voire surpasser, la relation *symbolique* et qui rend les stéréotypes invisibles.

Le premier type de rapport entre le lecteur et l'œuvre impliqué par la relation texte-image est donc de l'ordre de l'*adhésion non distanciée* au récit et aux stéréotypes qu'il actualise : le lecteur se trouve pris (volontairement ou non) dans l'illusion du rapport « naturel » entre R et O, qui vient brouiller les frontières entre la représentation (la citation et l'image) et ce qu'elle représente (le texte cité et son auteur). Ce brouillage des frontières entre fictif et factuel est principalement porté par le texte : l'image ne viendrait que le renforcer, dans une relation de redondance avec le texte (voir les deux voies d'identification qui installent un rapport à la fois iconique et symbolique entre le dessin de l'auteur et l'auteur lui-même). Autrement dit, la citation et le portrait cherchent à « se faire passer pour ce qu'elles ne sont pas », c'est-à-dire pour l'œuvre réelle et l'auteur réel ... de même que notre bande dessinée pseudo-autobiographique cherche à se faire passer pour réellement autobiographique.

Nous ne nous sommes toutefois intéressés jusqu'ici qu'à quelques paramètres du texte et de l'image. Or nous allons voir que l'analyse des paramètres restants permet de mettre en lumière des éléments qui viennent nuancer, voire contredire, ce premier type de relation du lecteur à l'œuvre.

Attardons-nous plus amplement sur les paramètres plastiques de l'image. Nous avons constaté précédemment que l'utilisation du cadre était *a priori* traditionnelle, puisqu'il permet de séparer le texte de l'image. « *A priori* » car si la forme ovale délimite

³²⁷ COMPAGNON Antoine, *op. cit.*, p. 56 : Compagnon définit la citation comme « un énoncé répété et une énonciation répétante ».

bien *une* image, elle ne délimite toutefois pas *les* images. Nous pourrions en effet distinguer deux cadres différents : un cadre « intérieur », de forme ovale, qui marquerait la limite de l'image représentant le personnage ; mais ce cadre « intérieur » est en réalité lui-même une image, délimitée par un cadre « extérieur », c'est-à-dire par la frontière physique de la couverture. Cette seconde image est composée d'arabesques qui forment deux rectangles emboîtés l'un dans l'autre sur un fond brun et dans lesquels le texte vient s'inscrire : l'image peut ainsi évoquer d'anciens cadres ou tableaux, ou encore les frontispices que l'on trouvait autrefois au début des livres (systèmes de références). Nous pourrions être tentés de voir ici une nouvelle redondance par rapport au texte, en ce que l'aspect « ancien » de la seconde image doublerait l'expression « Plût au ciel » ; toutefois, ce jeu de « double cadre » n'a rien de traditionnel ou d'ancien, de même que l'inclusion du texte dans l'image. L'image entre donc ici en contradiction avec les codes graphiques et iconiques traditionnels.

Ce constat est d'autant plus frappant que le cadrage vient également bousculer les conventions iconiques. En effet, le cadre ovale est conventionnellement employé pour les portraits, caractérisés par l'emploi d'un plan rapproché, centré sur le visage du personnage. Or ici, nous avons un plan américain, qui concentre le regard non pas sur le visage du personnage, mais sur son corps et sa posture. Ce déplacement du regard n'est pas anodin, car la composition de l'image ne se trouve pas non plus en adéquation avec les conventions traditionnelles. Alors que le portrait se distingue généralement par sa composition verticale (station debout ou assise du personnage), nous avons dans cette image une majorité de lignes horizontales : le personnage est allongé, sur un canapé qui se déploie dans la longueur (au contraire d'un fauteuil ou d'une chaise par exemple), les lattes du parquet sont disposées horizontalement, et enfin, l'éclairage ne vient pas de face mais de côté, renforçant l'horizontalité de la composition.

L'image ne répond donc pas vraiment aux conventions iconiques traditionnelles, à l'inverse de ce que nous avons constaté pour le texte. Qu'en est-il de l'énonciation ? L'image participe-t-elle, comme le texte, à une neutralisation de l'énonciation ou au contraire, affirme-t-elle la présence des co-narrateurs ? Différents éléments nous amènent à privilégier cette seconde hypothèse. Premièrement, les traits du dessin sont extrêmement appuyés, notamment dans le détail du personnage (plis et texture du vêtement, texture des cheveux). Ces traits sont d'autant plus marqués que les couleurs employées sont assez uniformes (quasi monochromie) : sans les traits, il serait presque

impossible de distinguer correctement les formes. L'investissement esthétique de l'image par le narrateur est donc ostensible. De plus, l'association du cadre ovale et du cadrage américain, outre le fait qu'elle entre en contradiction avec les conventions iconiques, produit un effet de voyeurisme : nous avons l'impression non pas de regarder un portrait, mais de voir cette scène à travers un judas ou un trou de serrure, comme si nous y avions accès sans y être tout à fait autorisés. Cet effet est accentué par la profondeur de champ restreinte et par le cadre qui occulte une partie de la scène, sans compter l'uniformisation des couleurs qui écrase la perspective : seule une toute petite partie du décor est visible, le reste est à deviner³²⁸ – pour ne pas dire « à fantasmer ». Le narrataire est donc également inclus dans cette image qu'il est amené à investir activement.

La relation texte-image de cette quatrième de couverture apparaît bien plus complexe qu'elle ne peut sembler au premier abord. Le texte ne se trouve pas séparé de l'image, mais y est inclus (deuxième cadre) ; là où le texte se conforme aux conventions, l'image au contraire les subvertit ; enfin l'énonciation, qui tend à être neutralisée dans le texte, est ici très marquée. La redondance de l'image par rapport au texte n'est en réalité que de surface. Toutefois, certains paramètres du texte viennent nuancer en partie les constats que nous avons posés à son sujet. En effet, comme cela a déjà été mentionné, nous n'avons pas affaire à n'importe quel type de texte : il s'agit d'une citation. Or, citer une œuvre n'a rien d'un geste anodin : le changement de contexte d'énonciation de l'extrait opère inévitablement des modifications conséquentes quant à sa portée et son sens. Pour reprendre les termes d'Antoine Compagnon, la citation implique de « retrancher » le texte dans son contexte d'énonciation pour le « refondre »³²⁹ dans un autre. Comment ce travail de la citation opère-t-il dans ce cas précis ?

Nous l'avons vu, l'emprunt aux *Chants de Maldoror* est signalé par des stéréotypes typographiques (italique) et textuels (nom de l'auteur et titre de l'œuvre apposés en bas du texte). L'indication typographique n'est cependant pas aussi claire que nous l'avons laissé entendre. D'après Compagnon, tandis que les guillemets annoncent que « la parole est donnée à un autre, que l'auteur se démet de l'énonciation

³²⁸ La scène sera plus largement dévoilée à la page 108 (vignette 3) : cf. fig. 12.

³²⁹ COMPAGNON Antoine, *op. cit.*, p. 17.

au profit d'un autre »³³⁰, l'italique, en revanche, manifeste « une insistance ou une surenchère de l'auteur, une revendication de l'énonciation. L'italique équivaldrait à “Je souligne” ou “C'est bien moi qui le dis” »³³¹. Nous voyons donc poindre ici une ambiguïté quant au statut de l'énonciateur du texte : le citeur cherche-t-il à se dégager de l'énonciation ou, au contraire, à la revendiquer ? Cette ambiguïté est d'autant plus importante que deux subtils changements ont été opérés entre le texte d'origine et le texte citant : la disposition du texte et le genre et le nombre de l'adjectif « plein ».

Dans l'œuvre originale – et ce dès la première édition complète des *Chants* en 1874³³² –, le texte est en effet imprimé en justifié ; au contraire, la citation est ici centrée, opérant une segmentation particulière du texte qui n'existe pas dans la version originale. Ce fait pourrait sembler anecdotique, si un autre changement n'intervenait pas dans la citation. L'adjectif « pleines » – qui dans l'œuvre originale s'accorde, sans doute possible, avec « pages » – devient ici « plein ». Ce changement de genre et de nombre rend non seulement difficile l'identification du nom qualifié par l'adjectif (ce peut être aussi bien « le lecteur » que « son chemin »), mais il rend surtout manifeste l'interférence *volontaire* du citeur sur le texte cité via une subversion du système de références. Cette citation tronquée présente donc une ambivalence énonciative sur laquelle joue le citeur : si en surface, comme nous l'avons constaté précédemment, il donne l'impression de se dégager de l'énonciation pour s'en remettre à l'auteur cité, en réalité, il investit activement le texte, reprenant à sa charge l'énonciation.

Or, lorsqu'il y a un « je », il y a forcément un « tu ». Dans le cas d'une citation, l'inclusion de l'énonciataire dans le texte découle du travail d'interprétation de ladite citation. Selon Compagnon, le travail de la citation correspond à la *mise en relation* de deux systèmes : S₁, composé de A₁ (l'auteur cité) et T₁ (le texte cité), et S₂, composé de A₂ (le citeur) et T₂ (le texte citant). Ainsi, Compagnon envisage la citation comme un signe au sens peircien³³³, où le *representamen* serait le texte citant (soit la citation en elle-même), l'*objet*, le texte cité, et l'*interprétant*, le travail de citation, qui se situe tant au niveau de la production que de la lecture de la citation. En effet, « l'interprétation est

³³⁰ *Id.*, p. 40.

³³¹ *Ibid.*

³³² LAUTRÉAMONT, comte de, *Les Chants de Maldoror (chants I, II, III, IV, V, VI)*, Paris/Bruxelles, éd. inconnu, 1874, p. 5 ;

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70550b/f8.image.r=les%20chants%20de%20maldoror> (page consultée le 01 juin 2017).

³³³ Cf. COMPAGNON Antoine, *op. cit.*, pp. 59-65.

un travail par lequel, lecteur, je m'entremets dans la relation entre S₁ [le système formé par l'auteur et le texte cités] et S₂ [le système formé par le citeur et le texte citant] pour la réaliser (...) Le lecteur est interprète de la citation ». Autrement dit, l'interprétation se situe au cœur du travail de la citation : c'est le lecteur qui lui donne sens. La citation en elle-même n'a pas tellement d'importance : c'est la *mise en relation* qu'elle induit qui importe. Il convient dès lors de se poser à nouveau la question du type de relation dont il s'agit.

Reprenons la relation triadique telle que nous l'avons posée pour les premiers paramètres que nous avons étudiés. Dans ce premier système, le *representamen* correspond aux paramètres de l'image et du texte, l'*interprétant*, aux stéréotypes et systèmes de références convoqués par le lecteur face à ces paramètres (ou plutôt à *certain*s de ces stéréotypes et systèmes références) et l'*objet*, au texte et à l'auteur cités/représentés. R et O entretiennent deux types de relations, iconique et symbolique, dont l'une fait concurrence à l'autre au point que cette dernière se voit presque éclipsée. Cette double relation est rendue possible par la réunion de deux conditions : la conformité des paramètres aux stéréotypes littéraires et iconiques, qui permet d'établir un trait commun entre R et O, et la neutralisation de l'énonciation, qui participe à l'effacement des traces de ces stéréotypes, donnant l'illusion d'un lien non médiatisé entre R et O. Or, nous venons de voir que les derniers paramètres analysés, tant du texte que de l'image, ne répondent pas à ces conditions : R entretient avec I un rapport de dissemblance (les paramètres prennent le contrepied des conventions) et les traces de l'énonciation se trouvent mises en évidence. Il devient dès lors impossible d'établir entre R et O une relation iconique. La relation texte-image de cette quatrième de couverture implique donc un second rapport du lecteur à l'œuvre, de l'ordre de la *participation distanciée* au système : la structure du récit (c'est-à-dire les systèmes de références et de stéréotypes) est dévoilée, désamorçant ainsi l'illusion d'un rapport « naturel » entre R et O et définissant clairement la frontière entre fictif et factuel.

En conclusion, dans la quatrième de couverture de *La Chambre de Lautréamont*, texte et image entretiennent une relation complexe, en ce qu'ils assument chacun des fonctions différentes : d'un côté, le texte neutralise l'énonciation et réduit la distance entre fictif et factuel (*participation*) ; de l'autre, l'image met en évidence les traces de l'énonciation, rétablissant la frontière entre la représentation et l'objet représenté (*distanciation*). Ces fonctions peuvent paraître incompatibles ; elles sont au contraire

tout à fait complémentaires. Car c'est bien au lecteur que revient la charge de sélectionner l'un des deux systèmes de signes que nous avons mis en évidence (les deux types de narrataires sont inscrits dans le texte, aucun n'est imposé). Tout dépend en effet de l'interprétant que le lecteur convoquera : s'il privilégie comme interprétant les stéréotypies auxquelles les paramètres du texte et de l'image répondent, la relation qu'il établira entre R et O sera de type iconique ; si au contraire, il convoque majoritairement des stéréotypies auxquelles les paramètres texte-image s'opposent, la relation qu'il établira entre R et O sera de type symbolique. Dans le premier cas, le lecteur se laissera prendre dans l'illusion de la fiction (volontairement ou non, soit qu'il ne connaît pas d'autres conventions, soit qu'il choisit de les ignorer), « [imbibé par] les émanations mortelles de ce livre » ; dans le second, il se placera dans une position distanciée par rapport à la fiction, cherchant à disséquer ses rouages et « [apportant] dans sa lecture une logique rigoureuse ». Ainsi, nous retrouvons deux des trois régimes de lecture de Jouve : le *lisant* et le *lectant*. Le lecteur peut à tout moment décider de passer de l'une à l'autre : il lui suffit simplement de changer d'interprétant.

Comme le rappelle très justement Antoine Compagnon, la périgraphie « est une scénographie qui met le texte en perspective »³³⁴. La quatrième de couverture fournit ici une clé de lecture de l'ensemble du texte : soit le lecteur se place du côté du lisant et considère, le temps de la lecture, ce récit comme autobiographique ; soit le lecteur se place du côté du lectant et envisage le récit comme se faisant passer pour autobiographique. Le sens de l'œuvre sera le produit de l'association de ces deux modes de lectures qui découle de la pluralité des interprétants pouvant être convoqués par le lecteur.

Il faut toutefois apporter une nuance à cette ambivalence entre d'un côté la participation et de l'autre la distanciation, car la distinction entre ces deux modes d'énonciation n'est pas aussi nette que nous avons pu laisser l'entendre. En effet, s'il y a bien distanciation vis-à-vis des stéréotypes de la figuration de l'écrivain et de la bande dessinée en général, via la subversion d'une série de conventions, ce mode d'énonciation est en réalité ambigu puisqu'il tend lui-même aujourd'hui à devenir un stéréotype (comme nous l'avons vu dans notre point sur l'autofiguration en bande dessinée et l'exemple de *L'Atelier Mastodonte*³³⁵). Le choix de la figure de Lautréamont est en ce

³³⁴ *Id.*, p. 328.

³³⁵ Voir p. 76.

sens extrêmement significative : Lautréamont, double fictionnel d'Isidore Ducasse, est par excellence le poète de la subversion et de la polyphonie, auteur d'une œuvre dont le personnage principal, Maldoror est lui-même poète.

Lautréamont n'est pas un simple pseudonyme, mais un personnage de fiction, inspiré de Sue ; Maldoror est la fiction d'une fiction ; le mythe, figuration des fantasmes de l'écriture, s'élabore au second degré³³⁶.

Cette dualité ambiguë entre participation et distanciation se retrouve-t-elle également dans la figuration de l'écrivain à un niveau supérieur de la narration ? C'est ce que nous allons tenter de démontrer dans la suite de notre analyse, qui s'intéressera au niveau de codes de la *dispositio* et aux procédés qui lui sont propres.

B. Le niveau de la dispositio : analyse de la construction du personnage dans deux séquences narratives clés du récit

Séquence 1 : la participation

La première séquence³³⁷ que nous analyserons se situe à l'orée du récit, de la page 9 (v. 3) à la page 12 (v. 1)³³⁸. Elle prend place entre le récit du roman que Bretagne est en train de rédiger et celui de la pseudo-autobiographie de Bretagne lui-même. La séquence se centre plus particulièrement sur la transition entre ces deux niveaux diégétiques, entraînant le lecteur de la « fiction dans la fiction » (récit du professeur Maldanar et de ses expériences, vv. 1-3) vers la fiction en tant que telle (récit de Bretagne qui raconte les aventures de Maldanar, vv. 7-12), via l'intermédiaire d'une zone floue (transition en tant que telle, vv. 4-6).

La transition entre ces deux niveaux diégétiques se marque par un emploi conventionnel de la séquentialité intrinsèque de la bande dessinée : un jeu sur les *cadres*, avec le passage d'un cadre noir à un cadre blanc et classique (vv. 3-4) ; sur le cadrage, avec un double effet de travelling optique (d'un plan serré vers un plan large, vv. 2-4, puis d'un plan large vers un plan serré, vv. 4-7) ; sur les couleurs des planches, avec des tons froids pour les deux niveaux diégétiques (vv. 1-3 et 7-12), contre des tons chauds pour le niveau de transition en tant que telle (vv. 4-6) ; et surtout, sur les *espaces-textes* et le *lettrage*, avec un passage de phylactères vers des récitatifs (vv. 2-

³³⁶ ABASTADO Claude, *op. cit.*, p. 227.

³³⁷ Cf. fig. 8.

³³⁸ Cf. fig. 9 pour la numérotation des vignettes.

3), d'un lettrage simulant la typographie imprimée³³⁹ à une calligraphie autographe³⁴⁰ (vv. 2-3), puis inversement (vv. 7-8). La combinaison de tous ces paramètres participe à la lisibilité de la transition entre les niveaux diégétiques. Il s'agit donc d'un *montage* relativement *stéréotypé*, renvoyant à l'esthétique de la bande dessinée *classique*, avec une *participation* énonciative à cette stéréotypie (le stéréotype est exploité et non subverti) ; les quelques originalités qui y figurent (cadre noir, uniformité des couleurs, lettrage calligraphique) sont, d'une part, toutes relatives (elles tendent aujourd'hui à se banaliser) et se trouvent, d'autre part, mises au service de cette lisibilité, en tant qu'elles sont prises dans cette chaîne séquentielle globalement classique.

À côté de cette séquentialité générale stéréotypée, d'autres stéréotypes de *dispositio* typiquement bédésques peuvent être relevés. Tout d'abord, cette séquence narrative comporte deux collections de clichés³⁴¹, qui correspondent à deux procédés typiquement classiques : l'usage du procédé métonymique, concomitant de l'effet de travelling susmentionné, et l'emploi des fonctions d'ouverture et de fermeture (particulièrement net à la fin de la séquence : Bretagne boit sa tasse de café, ouverture, v. 11 ; Bretagne repose sa tasse de café, fermeture, v. 12). Ces procédés participent donc également de l'esthétique classique présente dans cette séquence.

À côté de ces stéréotypes qui s'établissent dans la linéarité de la bande dessinée (stéréotypes de *dispositio* de type séquentiel), on trouve également des structures qui se déploient de manière tabulaire (stéréotypes de *dispositio* de type configurationnel), que les structures séquentielles contribuent à mettre en lumière. Nous relevons ainsi une fonction, qui donnera lieu à un scénario stéréotypé, et un *topos*. La fonction se situe aux vignettes 1 à 7, qui rassemblent différents stéréotypes caractéristiques des scénarios plus moins figés des romans-feuilletons du XIX^e siècle. Le corps sans vie (ici, la tête coupée, v. 2, qui deviendra un moteur de l'action non plus dans le récit de Maldanar, mais dans celui de Bretagne qui recevra une fausse tête sous forme de colis), le scientifique fou (vv. 1, 4-6), les détails morbides (« Il ressentait avec ravissement

³³⁹ Ce type de lettrage, caractéristique de l'esthétique classique de la lisibilité, « se caractérise par sa volonté d'imiter au plus juste, comme par décalque, la typographie imprimée » : MARION Philippe, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*, t. 1, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993, p. 67 (coll. « UCL. Faculté des sciences économiques, sociales et politiques »).

³⁴⁰ Les lettrages rangés sous cette appellation « s'éloignent nettement de la simulation typographique et [...] affichent une volonté appuyée de stylisation » : *Id.*, p. 74.

³⁴¹ Pour rappel, la collection de clichés est un « enchaînement de syntagmes [...] figés ou semi-figés » : DUFAYS Jean-Louis, *op. cit.*, p. 86.

les petites convulsions du crâne sur son ventre », v. 5) sont autant d'éléments constitutifs de la fonction de l'expérience pseudo-scientifique, qui est elle-même une composante essentielle du scénario de l'*enquête policière à caractère fantastique*. Ce scénario traversera toute la bande dessinée, puisque l'intrigue se fixe en grande partie autour de l'identité et du décès mystérieux de Lautréamont. La bande dessinée est ainsi d'emblée assimilée aux genres paralittéraires n'ayant pas nécessairement de grandes ambitions esthétiques.

Mais surtout, cette séquence narrative contient différents indices stéréotypés qui relèvent du mythe de l'écrivain et qui se trouvent mis en évidence par les stéréotypes séquentiels que nous avons précédemment mentionnés. Tout d'abord, la *main* est nettement mise en exergue par le cadrage et par la métalepse (la main écrit le texte qui se trouve à la fois dans l'image et dans l'espace-texte, v. 7) ; il s'agit de la main de l'écrivain, ou plutôt de la main *écrivante* en plein travail. Le *travail*, et plus précisément le travail acharné, constitue justement le deuxième indice, évoqué via des systèmes de références socioculturels (le « mal de crâne » comme symptôme du labeur intellectuel) et littéraires (association du café et de certains auteurs, en particulier Balzac ... auquel le personnage de Bretagne ressemble d'ailleurs fortement sur le plan des caractéristiques physiques). Enfin, le dernier indice constitutif du mythe du Poète présent dans cette séquence est l'isolement de l'écrivain enfermé dans son lieu de travail (qui se trouve ici être aussi son lieu de vie), suggéré en grande partie par la profondeur de champ de la vignette 6, dans laquelle une fenêtre ouvre sur une pièce totalement sombre

Au terme de l'analyse de cette première séquence, nous constatons que sa structure interne se fonde sur de nombreux stéréotypes, de nature autant séquentielle que configurationnelle, socioculturels ou littéraires/bédésques, qui gravitent autour du personnage-écrivain et qui se trouvent exploités, sur le mode de la *participation*, via des procédés propres à la bande dessinée (procédé métonymique, effets de cadrage, etc.) ou non (métalepse). L'usage de ces stéréotypes vise, sur le plan formel, à la lisibilité du récit – trait caractéristique de l'esthétique *classique* –, en particulier de la transition entre les deux niveaux diégétiques. L'insistance sur cette transition a pour conséquence de placer le lecteur sur un pied d'égalité avec le personnage-écrivain : il se trouve, comme lui, face à une fiction. Ceci contribue à l'effet de *réalité* du personnage-écrivain (*effet-personne*), dont le monde est présenté comme réel (par

opposition à celui de la fiction, dans laquelle évolue Maldanar). L'usage des stéréotypes invite donc ici à adopter le régime de lecture du *lisant*. En outre, les stéréotypes-indices sur lesquels se construit ce personnage-écrivain (la main, le travail, l'isolement) reconstituent peu à peu, au moyen de procédés proprement bédésques, le thème littéraire de l'éthique du sacrifice, actualisant ainsi partiellement le mythe du Poète (*idéologème*) dans le personnage de Bretagne ... et par cet intermédiaire, les stéréotypes cardinaux de la figuration de l'auteur de bande dessinée, communs avec ceux qui fondent le mythe du Poète en littérature.

Séquence 2 : la distanciation

La deuxième et dernière séquence³⁴² que nous analyserons court de la page 35 (vignette 1) à la page 37 (vignette 5)³⁴³. Contrairement à ce que nous avons observé dans la séquence précédente, l'écrivain n'est plus un être isolé, mais un être qui s'inscrit dans une communauté, dans une société (même contre sa volonté propre, comme dans le cas de Bretagne). En effet, s'y trouve mise en scène une soirée au Cercle des poètes zutistes, club littéraire avant-gardiste où se retrouvaient les auteurs les plus reconnus de l'époque sur le plan symbolique (entre autres, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Charles Cros, etc.) afin de partager leurs dernières créations. Dans le passage qui nous intéresse, l'œuvre présentée se trouve être quelque peu inhabituelle, puisqu'il s'agit d'une planche de la « figuration poético-narrative » inventée par Eugène de T. S.

Sur le plan de la séquentialité, ce passage ne présente pas de différence fondamentale avec le précédent et semble même *a priori* adopter une esthétique plus classique encore : nous retrouvons par exemple les fonctions d'ouverture et de fermeture (vv. 6-7), le procédé métonymique ou encore l'emploi d'un cadre classique et identique entre les planches. La plupart des personnages-écrivains, en tant que doubles fictionnels de personnes réelles, sont perçus par le lecteur par l'intermédiaire de systèmes de références et revêtent une forte dimension de réalité (*effet-personne*).

Sur le plan de la tabularité en revanche, cette deuxième séquence comporte une dimension qui ne se trouvait pas (du moins, pas explicitement) dans la première : une

³⁴² Cf. fig. 10.

³⁴³ Cf. fig. 11 pour la numérotation des vignettes.

dimension parodique, selon la définition qu'en donne Claude Abastado, que ce dernier distingue de la notion de carnavalesque.

[C]ontrairement à ce qu'affirme Bakhtine, la parodie n'a pas les mêmes fonctions que le carnaval. Celui-ci [...] restitue l'autorité en l'invitant à se régénérer et, au sortir du temps de la profanation, confirme les hiérarchies et la loi ; il est une palingénésie symbolique. La parodie, en revanche, ne retient du carnaval que l'esprit négateur ; elle sape définitivement les genres, les idéologies, les auteurs, qu'elle tourne en dérision ; elle ne joue pleinement son rôle qu'aux époques de crise³⁴⁴.

La parodie du personnage-écrivain procède ainsi par accumulation de stéréotypes mis en emphase, lesquels se situent à plusieurs niveaux. Tout d'abord, au niveau du texte, la surenchère de termes et d'expressions hyperboliques forment peu à peu une chaîne stéréotypée configurationnelle, qui se déploie tout au long de la séquence : « orgie poétique » (v. 5), « très très jeune Eugène », « pétaradante poésie » (v. 6), « bravo », « sublime », « ébouriffant », « génial » (v. 15), etc.

À cette emphase textuelle, s'ajoute celle de l'image caricaturale. Les personnages en effet, s'ils sont perçus via le système de références des auteurs français du XIX^e siècle, le sont également à travers la stéréotypie inhérente à la caricature : ainsi, les traits caractéristiques de chaque personnage se trouvent nettement grossis et accentués. En outre, l'image rencontre par moment le texte : par exemple, l'insistance sur le « très très jeune » âge d'Eugène se double de la représentation du personnage debout sur une chaise en train de lire son texte. Ce trait caricatural d'Eugène renvoie d'ailleurs à un autre moment clé de la bande dessinée, qui se distingue par un fort caractère réflexif et métaleptique, où il est justement question de la caricature dans le dessin (Bretagne demande à Eugène s'il le voit aussi gros, ce à quoi ce dernier répond : « Ouais, si je veux. Licence poétique. Moi-même je compte me représenter bien plus petit que nature dans notre bouquin »³⁴⁵).

Mais l'élément majeur de la caricature est l'emploi subversif des onomatopées et l'espace-texte. En effet, Eugène ne lit pas des mots, mais bien des onomatopées qui remplacent le langage strictement verbal et symbolique par un langage hybride, à la fois verbal et iconique (dans le sens de « graphique »), symbolique et iconique (dans le sens périen du terme). L'espace-texte est littéralement envahi (« onomatopées

³⁴⁴ ABASTADO Claude, *op. cit.*, p. 237.

³⁴⁵ EDITH et CORCAL, *op. cit.*, p. 118.

guerrières », v. 9) par ces onomatopées plus stéréotypées les unes que les autres (l'on retrouve notamment celle de l'explosion, dont nous avons traité dans le chapitre II). Employant ce langage proprement bédéesque de manière aussi excessive, le personnage d'Eugène convoque ainsi le stéréotype littéraire de l'hermétisme qui se trouve non pas réinvesti de manière participative (pour asseoir une forme de légitimité de l'œuvre par exemple), mais au contraire mis à distance par la parodie qui invite à adopter le régime de lecture non plus du lisant, mais du *lectant*.

Plusieurs *topoi* littéraires liés au mythe du Poète apparaissent donc comme subvertis dans cette séquence : le génie lié à l'originalité (« génial », v. 15), l'hermétisme littéraire et la parole comme privilège de l'écrivain, voire le poète comme guide (v. 17). Or, ces *topoi* sont à la fois véhiculés et parodiés par l'intermédiaire du texte, de l'image et de l'espace-texte, soit l'ensemble des composants de la planche de bande dessinée. Un fort parallèle s'établit ainsi entre le contenu (absurdité de la situation et aporie à laquelle est confrontée la littérature, poussée à l'extrême dans sa recherche de l'avant-garde) et la forme (caricature des formes bédéesques subversives et réflexives à l'excès), autrement dit, entre littérature et bande dessinée.

Cette deuxième séquence vient ainsi confirmer la nuance que nous avons émise à la fin de notre lecture de la quatrième de couverture : *La Chambre de Lautréamont* comporte bien une dimension subversive, qui passe par une mise à distance des stéréotypes, mais ces derniers ne sont pas forcément ceux que l'on aurait pu croire. Au contraire, l'objet de la caricature n'est pas tant ici le conformisme, qui se trouve plutôt (ré)investi de manière participative, mais l'exigence d'originalité et de décalage devenue elle-même une attitude figée et stéréotypée, menant à une aporie des courants artistiques poussant la recherche esthétique à l'extrême.

3. Conclusion

Au terme de cette analyse interne de *La Chambre de Lautréamont*, nous pouvons constater que celle-ci met en place un dispositif complexe qui joue sur les modes d'énonciation et de réception dans le but de brouiller les frontières (fictif/factuel, bande dessinée/littérature, classique/moderne), à la fois dans le récit et hors du récit, grâce à la médiation des stéréotypes. La question sous-jacente à ce dispositif est celle du statut de l'auteur, ou plutôt de ce qui fait la légitimité de ce statut : la recherche esthétique, poussée à l'extrême, constitue-t-elle réellement une garantie de qualité ? Face à cette question, les auteurs de *La Chambre de Lautréamont* adopte une position changeante, de *va-et-vient*, partagée entre subversion et réinvestissement de schèmes figés plus ou moins anciens. La position mouvante et intermédiaire occupée par ces auteurs dans le champ bédéesque contemporain se retrouve donc inscrite, sous diverses formes (image, texte, espace-texte) et à différents niveaux (*elocutio* et *dispositio*), dans la structure même de leur œuvre, par des procédés proprement bédéesques ou empruntés aux autres arts.

La porosité des frontières entre les arts (littérature et bande dessinée), les pôles de production (avant-garde et production large, modernité et classicisme) et les genres (fiction, autofiction, autobiographie, roman) se trouve ainsi thématifiée dans la bande dessinée à travers un réinvestissement particulier du stéréotype, non pas comme un schème figé et figeant, mais comme une structure dynamique et féconde. Dès lors, le stéréotype, et plus précisément l'usage qui en est fait, peut influencer à son tour le contexte socioculturel dans lequel il se déploie.

CONCLUSION GÉNÉRALE : DES STRATÉGIES NOUVELLES ?

Au-delà de la stratégie spécifique à une œuvre particulière, le traitement du stéréotype apparaît comme un processus révélateur des prises de position multiples opérées par les auteurs de bande dessinée dans le champ réorganisé, suite à l'acquisition d'une légitimité relative et d'une reconnaissance culturelle ambiguë. La structure du stéréotype s'articulant notamment autour du personnage, celui-ci apparaît comme un vecteur privilégié de la médiation entre le mode d'énonciation de l'œuvre (participation et/ou distanciation) et le régime de lecture adopté par rapport à ce mode d'énonciation (que ce régime corresponde ou non à celui qui se trouvait favorisé par l'énonciation). Dans le cas de la figuration de l'écrivain, le parallèle établi³⁴⁶ entre bande dessinée et littérature peut ainsi donner lieu à des démarches variées, tantôt ludiques et participatives, tantôt réflexives et parodiques (la présence abondante de métalepses dans *La Chambre de Lautréamont* n'est à ce titre pas un hasard), voire même les deux à la fois selon le mode d'énonciation mis en place.

Reposant à la fois sur des structures datées (les stéréotypes) et sur un réinvestissement définitivement actuel et (post)moderne de celles-ci, les stratégies développées par les auteurs suite au déplacement de leur statut culturel n'apparaissent donc pas comme en rupture totale avec les modèles antérieurs. L'attitude de rupture est au contraire perçue comme une position insoutenable et vouée à rencontrer tôt ou tard une aporie, notamment en regard du développement du dialogisme généralisé au sein des sciences humaines et, plus largement, de la société. Loin de faire table rase du passé, le leitmotiv des auteurs contemporains de bande dessinée situés dans cette zone floue du pôle intermédiaire serait plutôt « *Rien ne se perd, rien se crée : tout se transforme* ».

Le caractère novateur de ces stratégies est d'autant plus relatif que la porosité des frontières et l'effritement des hiérarchies culturelles ne se limitent pas au champ bédéesque. Ce dernier entretient d'ailleurs plus que jamais des rapports étroits avec les autres formes d'arts, auxquelles il emprunte des contenus, des formes, des

³⁴⁶ Ce parallèle est ici établi volontaire, mais un investissement inconscient comparable semble tout à fait envisageable, ne serait-ce que par l'interprétation du lecteur qui reconnaîtrait dans les caractéristiques du mythe du Poète, des stéréotypes liés à la figure de l'auteur de bande dessinée.

modèles, des mythes. Ce constat est particulièrement net dans le cas du champ littéraire, par rapport auquel la bande dessinée semble peu à peu se « décomplexer », ne se limitant désormais plus à une simple spécularité du modèle littéraire, mais en exploitant des formes typiquement littéraires avec les moyens propres de la bande dessinée. De là à affirmer que cette dernière a atteint un statut culturel comparable à celui de son « aînée », c'est aller un peu vite en besogne.

Cependant, la situation singulière dans laquelle le champ bédéesque se trouve de nos jours accentue ces différents phénomènes et rend leurs conséquences extrêmement visibles, sur les positions des acteurs et sur la composition des œuvres. L'étude spécifique des mutations profondes que le champ bédéesque subit aujourd'hui dépasse donc non seulement le cadre d'une application restreinte à la seule bande dessinée, mais pourrait également, à terme, servir d'exemple pour l'appréhension de ce changement de paradigme qui traverse l'ensemble des sciences humaines et, plus largement, l'ensemble de la société.

Ces différents constats appellent toutefois à la généralisation : une œuvre, bien qu'elle puisse être révélatrice d'un paradigme général, n'en reste pas moins l'expression de sa position singulière. Le présent mémoire reste donc limité à son application restreinte et les résultats obtenus demandent à être actualisés dans d'autres corpus pour vérifier l'étendue exacte de leur pertinence. Nous espérons cependant que notre étude aura pu apporter quelque clé d'analyse utile à des futurs travaux sur un corpus plus large et varié, qui permettrait une appréhension plus fine encore des rapports complexes qui structurent le champ bédéesque francophone contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

EDITH et CORCAL, *La Chambre de Lautréamont*, Paris, Futuropolis, 2012, 138 p.

- *Bande dessinée*

DUVAL Fred et GIOUX Thierry, *Hauteville House*, 15 t., Paris, Delcourt, 2006-2017
(coll. « Long métrage/Neopolis »).

HERGÉ, *Tintin au pays de l'or noir*, Bruxelles, Casterman, 1950, 62 p.

MIDAM et ADAM, *Game Over*, t. 13, Paris, Glénat, 2015, 43 p. (coll. « Mad Fabrik »).

PEDROSA Cyril et OBION, *L'Atelier Mastodonte*, dans *Spirou*, n°4135, [juillet] 2017.

NOB et OBION, *L'Atelier Mastodonte*, dans *Spirou*, n°4134, [juillet] 2017.

KRIS et GABELLA Mathieu, *Arthur Rimbaud*, Rouen, Petit à petit, 2006, 96 p. (coll. « Les poèmes en BD »).

JAGODZINSKI Bernard et CASANAVE Daniel, *Verlaine. Une saison en enfer*, Montreuil, Les Rêveurs, 2008, 112 p. (coll. « On verra bien ... »).

- *Littérature*

LAUTRÉAMONT, comte de, *Les Chants de Maldoror (chants I, II, III, IV, V, VI)*, Paris/Bruxelles, éd. inconnu, 1874, p. 5 ;
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70550b/f8.image.r=les%20chants%20de%20maldoror> (page consultée le 01 juin 2017).

DUCASSE Isidore [Comte de Lautréamont], *Les Chants de Maldoror et autres textes*, préf. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Librairie générale française, 2001, 126 p. (Le Livre de Poche).

Corpus secondaire

ABASTADO Claude, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Complexe, 1979, 350 p.
(coll. « Creusets »).

AHMED Maaheen et TILLEUIL Jean-Louis, « Introduction », dans AHMED Maaheen, DELNESTE Stéphanie et TILLEUIL Jean-Louis (dir.), *Le statut culturel de la bande dessinée. Ambiguïtés et évolutions*, Louvain-la-Neuve, Academia/L'Harmattan, 2016, pp. 7-36 (coll. « Texte-Image »).

AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2016, 122 p. (« Collection 128 »).

AMOSSY Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 9
(coll. « Le texte à l'œuvre »).

BAETENS Jan, « Le roman graphique », dans MAIGRET Éric et STEFANELLI Matteo (dir.), *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 200-215
(coll. « Médiacultures »).

BELLEFROID Thierry (dir.), *L'Âge d'or de la bande dessinée belge. La collection du Musée des Beaux-Arts de Liège*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2015, 96 p.

BERGALA Alain, *Initiation à la sémiologie du récit en images*, nouv. éd., Verviers, Marabout, 1977, 150 p. (coll. « Les Cahiers de l'audio-visuel »).

BERTHOU Benoît et MARTIN Jean-Philippe, « Introduction », dans BERTHOU Benoît, *La bande dessinée : quelle lecture, quelle culture ?*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2015, §15 (coll. « Études et recherches »),
en ligne : <http://books.openedition.org/bibpompidou/1672>.

BERTHOU Benoît, « Une nouvelle légitimité culturelle », dans AHMED Maaheen, DELNESTE Stéphanie et TILLEUIL Jean-Louis (dir.), *Le statut culturel de la bande dessinée. Ambiguïtés et évolutions*, Louvain-la-Neuve, Academia/L'Harmattan, pp. 221-232 (coll. « Texte-Image »).

- BLANCHARD Gérard, *Histoire de la bande dessinée. Une histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, nouv. éd., Verviers, Marabout, 1975, 303 p. (coll. « Marabout Université »).
- BOLTANSKI Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°1, vol. 1, janvier 1975, pp. 37-59.
- BOUGNOUX Daniel, « Indice, icône, symbole », dans ID., *La communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication*, Paris, La Découverte, 1990, pp. 49-73 (coll. « Textes à l'appui »).
- BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°89, [septembre] 1991, pp. 3-46.
- CIMENT Gilles, « La bande dessinée, pratique culturelle », dans MAIGRET Éric et STEFANELLI Matteo (dir.), *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 117-129 (coll. « Médiacultures »).
- COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 415 p.
- DACHEUX Éric, « Introduction générale », dans *Hermès, La Revue*, n°54, vol. 2, 2009, pp. 11-17.
- DAYEZ Hugues, *Blain/Blutch/David B./deCrécy/Dupuy-Berberian/Guibert/Rabaté/Sfar. La Nouvelle Bande dessinée. Entretiens avec Hugues Dayez*, Bruxelles, Niffle, 2002, 207 p. (coll. « Profession »).
- DEWEZ Nausicaa et MARTENS David (dir.), « Iconographies de l'écrivain », dans *Interférences littéraires/Littéraire Interferentias*, n°2, mai 2009, pp. 11-23.
- DOZO Björn-Olav et GLINOER Anthony, « Présentation », *Textyles*, n°46, 2015, pp. 7-13, en ligne: <http://textyles.revues.org/2577> (page consultée le 02 août 2017).
- DUBOIS Jacques, *L'institution de la littérature*, éd. revue et corrigée, Bruxelles, Labor, 2005, 238 p. (coll. « Espace Nord »).

DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, 375 p. (coll. « Philosophie et langage »).

DÜRRENMATT Jacques, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 232 p. (coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles »).

EVERAERT-DESMEDT Nicole, *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce*, Liège, Pierre Mardaga, 1990, 151 p. (Philosophie et Langage).

FOZZA Jean-Claude, GARAT Anne-Marie et PARFAIT Françoise, *Petite fabrique de l'image : parcours théorique et thématique. 180 exercices*, Paris, Magnard, 1989, 254 p. (coll. « Petite fabrique »).

GLAUDE Benoît :

- « Aire libre », *art libre ? Étude de la narration dans le champ de la bande dessinée franco-belge contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Academia/L'Harmattan, 2011, 145 p. (coll. « Texte-image »).

- « Origines romantiques du statut culturel de la bande dessinée francophone », dans AHMED Maaheen, DELNESTE Stéphanie et TILLEUIL Jean-Louis (dir.), *Le statut culturel de la bande dessinée. Ambiguïtés et évolutions*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2016, pp. 139-171 (coll. « Texte-Image »).

HACHEZ Théo, MASSART Pierre et TILLEUIL Jean-Louis, « Bande dessinée et identité culturelle en Belgique francophone. Éléments d'analyse sociolittéraire », dans *Du régional à l'universel. L'imaginaire wallon dans la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Fondation wallonne Pierre-Marie et Jean-François Humblet, 1999, pp. 167-180 (coll. « Études et documents »).

HAMON Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2001, 315 p. (coll. « Rien de commun »).

JOUBE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, 2^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 2014, 271 p.

LEFÈVRE Pascal et MEESTERS Gert, « Aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle », dans *Relief. Revue électronique de littérature française*,

vol. 2, n°3, pp. 290-308, 2008, en ligne : <http://www.revue-relief.org> (page consultée le 10 juillet 2017).

MAIGRET Éric :

- « Bande dessinée et postlégitimité », dans MAIGRET Éric et STEFANELLI Matteo (dir.), *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 130-147 (coll. « Médiacultures »).

- « Introduction : un tournant constructiviste », dans MAIGRET Éric et STEFANELLI Matteo (dir.), *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 5-13 (coll. « Médiacultures »).

MARION Philippe :

- « La bande dessinée et ses identités culturelles. Paysages et frontières », dans AHMED Maaheen, DELNESTE Stéphanie et TILLEUIL Jean-Louis (dir.), *Le statut culturel de la bande dessinée. Ambiguïtés et évolutions*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2016, pp. 39-52 (coll. « Texte-Image »).

- *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*, t. 1, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993, 291 p. (coll. « UCL – Faculté des sciences économiques, sociales et politiques »).

MARTENS David et WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « L'écrivain comme objet culturel, une figure en complexité », dans ID. (dir.), *L'écrivain, un objet culturel*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, pp. 7-16 (coll. « Écritures »).

MASSON Pierre, *Lire la bande dessinée*, 2^e éd., Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, 153 p.

MÉON Jean-Matthieu, « L'auteur comme artiste polyvalent. La légitimité culturelle et ses figures imposées », dans AHMED Maaheen, DELNESTE Stéphanie et TILLEUIL Jean-Louis (dir.), *Le statut culturel de la bande dessinée. Ambiguïtés et évolutions*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2016, pp. 185-204 (coll. « Texte-Image »).

- ODAERT Olivier et TILLEUIL Jean-Louis, « Les origines européennes de la bande dessinée. Éclatement et cohérence de l'émergence de la bande dessinée européenne », dans *Les Cahiers du GRIT*, vol. 1, février 2011, pp. 130-142, en ligne : http://grit.fltr.ucl.ac.be/rubrique.php3?id_rubrique=60 (consulté le 15 juillet 2017).
- ODAERT Olivier, « Figurations de l'auteur de bande dessinée et légitimité. L'exemple de l'Association », dans AHMED Maaheen, DELNESTE Stéphanie et TILLEUIL Jean-Louis (dir.), *Le statut culturel de la bande dessinée. Ambiguïtés et évolutions*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2016, pp. 173-181 (coll. « Texte-Image »).
- PEETERS Benoît, *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*, Tournai, Casterman, 1991, 119 p.
- PIROTTE Jean, « Images et imaginaires. Des images visuelles aux représentations mentales », dans ID. e. a. (dir.), *Du régional à l'universel. L'imaginaire wallon dans la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Fondation wallonne Pierre-Marie et Jean-François Humblet, 1999, pp. 133-152 (coll. « Études et documents »).
- RATIER Gilles, « Rapport sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace francophone européen. 2015 : l'année de la rationalisation », dans *ACBD (Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée)*, s. d., p. 3, en ligne : <http://www.acbd.fr/category/les-bilans-de-l-acbd/> (page consultée le 17 juillet 2017).
- ROUVIÈRE Nicolas, *Bande dessinée et enseignement des humanités*, Grenoble, ELLUG, 2012, 434 p. (coll. « Didaskein »).
- STEYAERT Florie et TILLEUIL Jean-Louis, « La bande dessinée à l'école. Un caillou dans le soulier de la légitimation », dans AHMED Maaheen, DELNESTE Stéphanie et TILLEUIL Jean-Louis (dir.), *Le statut culturel de la bande dessinée. Ambiguïtés et évolutions*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2016, pp. 233-268 (coll. « Texte-Image »).

TILLEUIL Jean-Louis :

- « Histoire de couple : image-texte... et bande dessinée », dans *Louvain*, n°18, mai 1991, pp. 29-33.
- « Le récit pour lire la bande dessinée », dans PIROTTE Jean e. a. (dir.), *Du régional à l'universel. L'imaginaire wallon dans la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Fondation wallonne Pierre-Marie et Jean-François Humblet, 1999, p. 182 (coll. « Études et documents »)
- « Pour vivre mieux (votre légitimation), changez de régime (d'imaginaire) ! Étude de la réorientation stratégique de la 'nouvelle B.D.' dans le champ culturel contemporain », dans *Cahiers Figura*, n°19, vol. 1, 2008, pp. 219-239.
- « Préface », dans LAVANCHY Éric, *Étude du Cahier bleu d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, p (coll. « Texte-Image »).
- « Une image peut en cacher une autre. L'autofiction dans la bande dessinée francophone contemporaine », dans MARTENS David et WATTHEE-DELMOTTE Myriam (dir.), *L'écrivain, un objet culturel*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, pp. 93-111 (coll. « Écritures »).

Ressources électroniques

- Catalogue Futuropolis :
« Oh, des beaux livres ! Le Catalogue », dans *Futuropolis*, en ligne :
http://www.futuropolis.fr/fiche_auteur.
- Catalogue Futuropolis historique :
« Ah, la nostalgie ! Le Catalogue historique », dans *Futuropolis*, en ligne :
http://www.futuropolis.fr/historique_accueil.php (page consultée le 18 juillet 2017).

ANNEXES

FIG. 1 – Chiffres éditions Futuropolis

Source : Rapports annuels de l'ACBD par Gilles Ratier (2010-2015) :

<http://www.acbd.fr/category/les-bilans-de-l-acbd/>

	Nouveautés	Rééditions	Illustrations	Essais	Total
2015	38	7	1		46
2014	29	13	2	1	44
2013	27	11	4		43
2012	32	9	2		43
2011	37	9	2		48
2010	41	15	1		57

Titres nominés dont lauréats aux Fauves d'Angoulême entre 2010 et 2015 : 10 dont 2.

FIG. 2 – *Elocutio* et stéréotypie

Source : HERGÉ, *Tintin au pays de l'or noir*, Bruxelles, Casterman, 1950, p. 1.



FIG. 3 – *Elocutio* et stéréotypie

Source : MIDAM et ADAM, *Game Over*, t. 13, Paris, Glénat, 2015, p. 4 (coll. « Mad Fabrik »).



FIG. 4 – Autofiguration et bande dessinée

Source : PEDROSA Cyril et OBION, *L'Atelier Mastodonte*, dans *Spirou*, n°4135, [juillet] 2017.



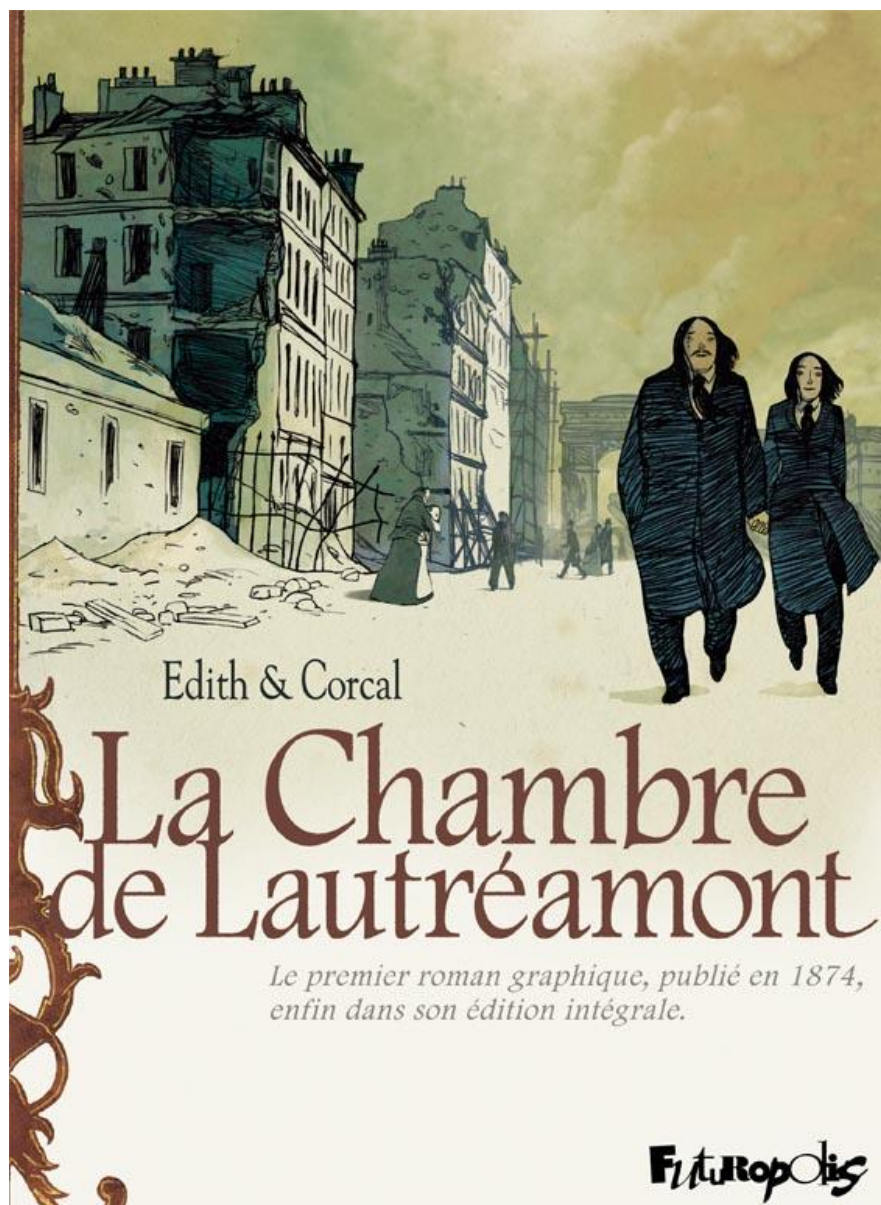
FIG. 5 – Autofiguration et bande dessinée

Source : NOB et OBION, *L'Atelier Mastodonte*, dans Spirou, n°4134, [juillet] 2017.



FIG. 6 – Couverture de *La Chambre de Lautréamont*

*Source*³⁴⁷ : EDITH et CORCAL, *La Chambre de Lautréamont*, Paris, Futuropolis, 2012, 138 p.



³⁴⁷ Les annexes issues de cet ouvrage seront désormais référencées par le signe « *ChL* » suivi du numéro de page correspondant.

FIG. 7 – Quatrième de couverture de *La Chambre de Lautréamont*

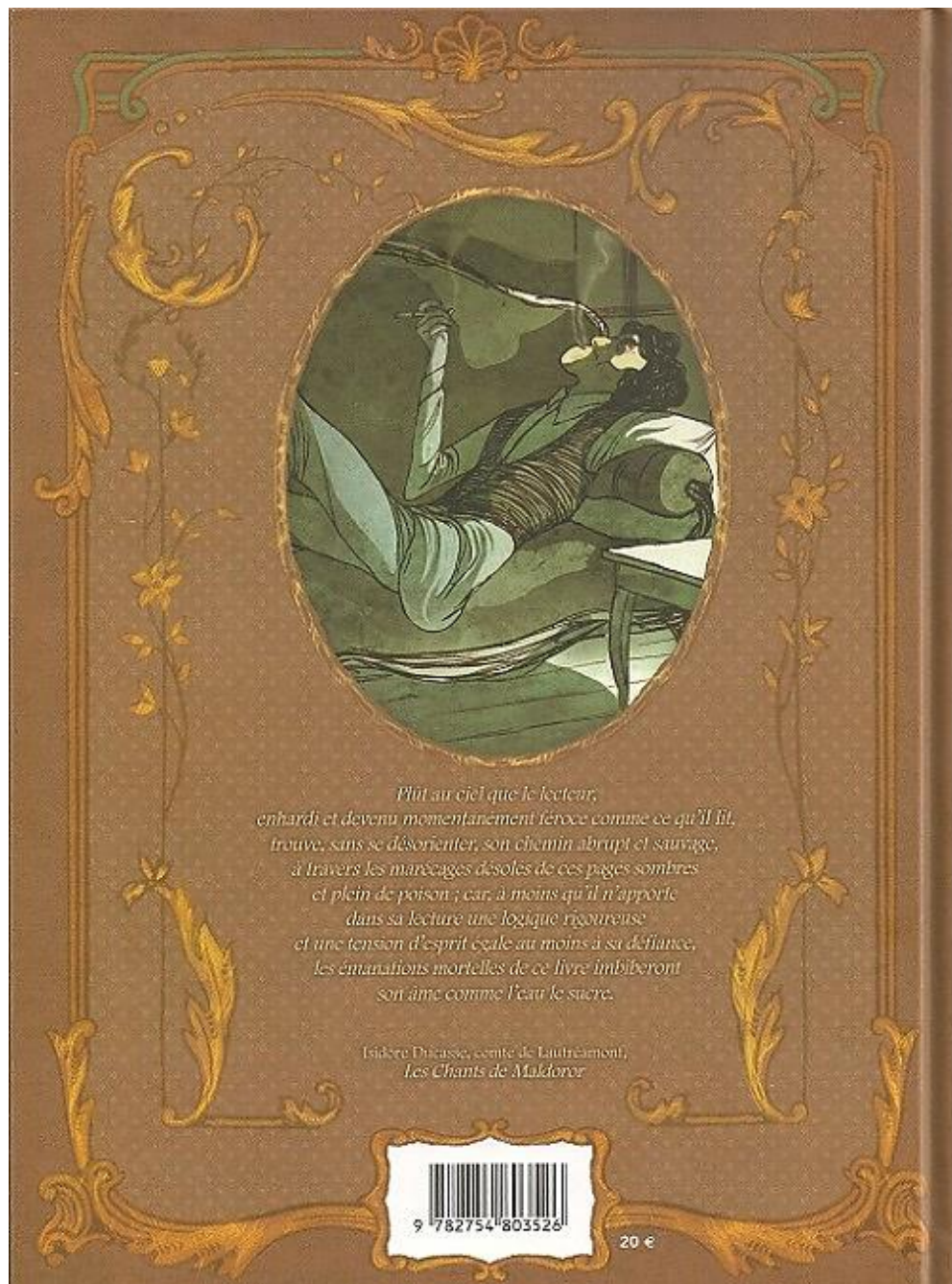


FIG. 8 – Reproduction de la première séquence (ChL, pp. 9-12).

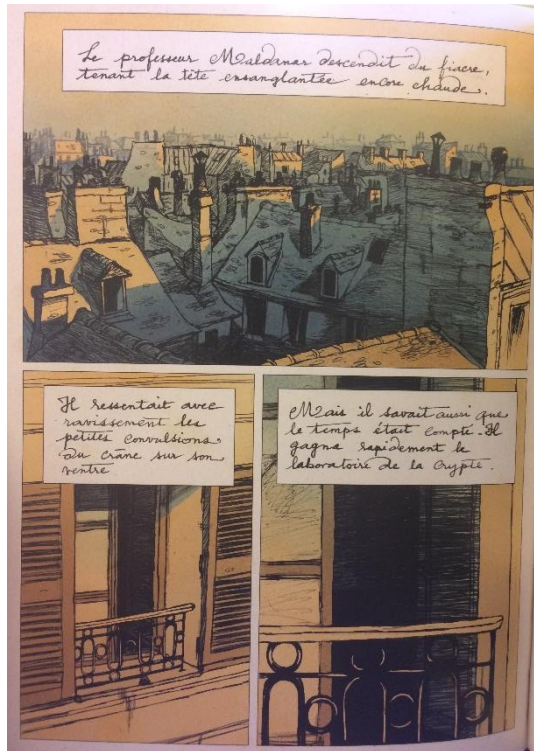


FIG. 9 – Numérotation des vignettes de la première séquence (ChL, pp. 9-12).

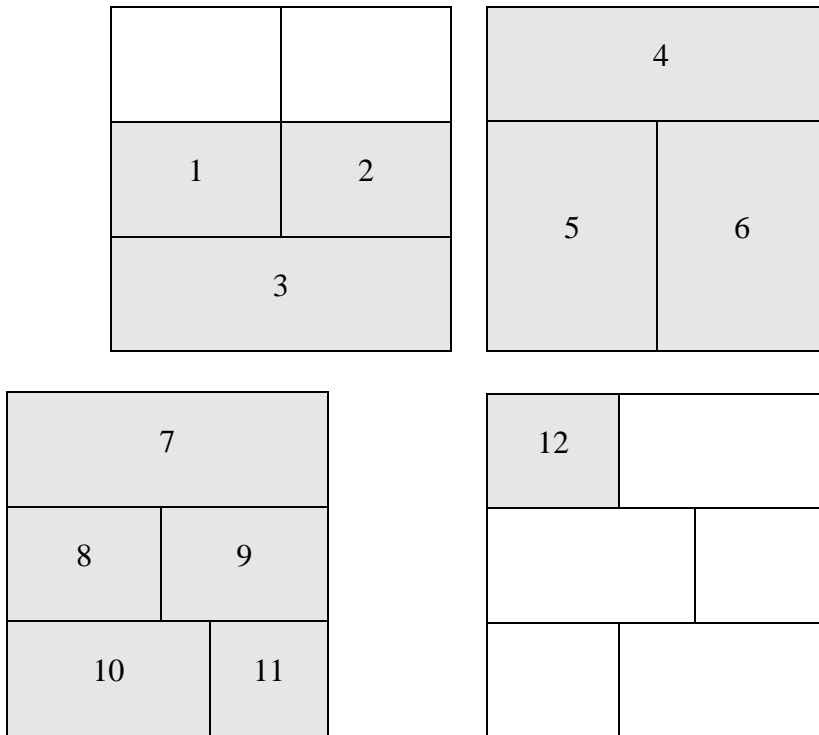


FIG. 10 – Reproduction de la deuxième séquence (ChL, pp. 35-37)



FIG. 12 – Reproduction vignette (ChL, p. 108, v. 3)



FIG. 13 – Clichés de l'écrivain

Source : KRIS et GABELLA Mathieu, *Arthur Rimbaud*, Rouen, Petit à petit, 2006, 96 p. (coll. « Les poèmes en BD »).

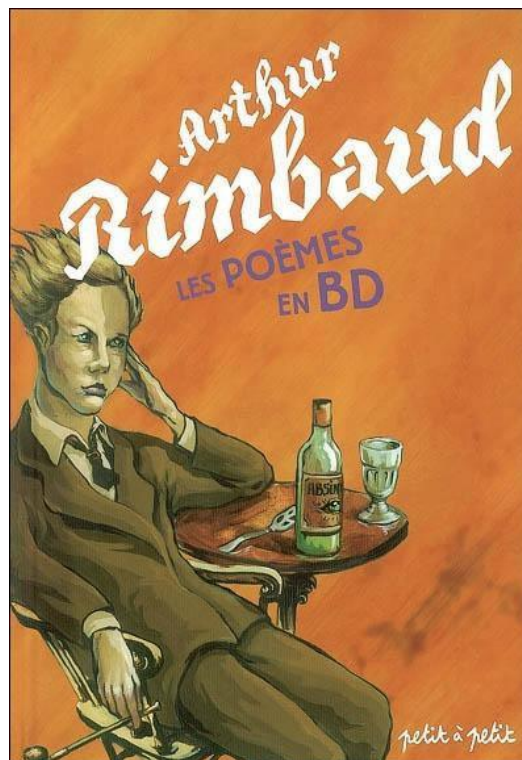
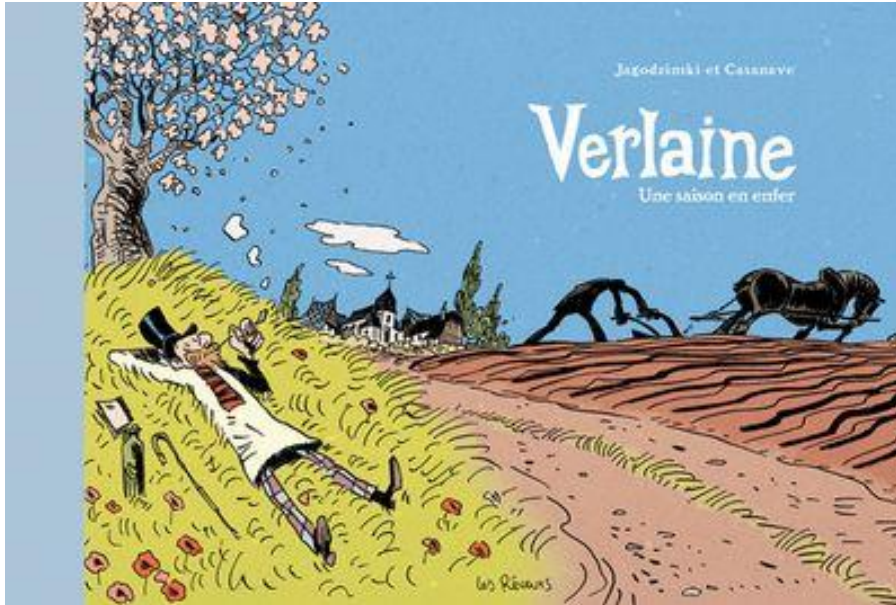


FIG. 14 – Clichés de l'écrivain

Source : JAGODZINSKI Bernard et CASANAVE Daniel, *Verlaine. Une saison en enfer*, Montreuil, Les Rêveurs, 2008, 112 p. (coll. « On verra bien ... »).



La bande dessinée connaît aujourd’hui un tournant décisif de son histoire. Sous l’impulsion d’une génération ambitieuse d’auteurs, elle a acquis depuis quelques années une reconnaissance relative, tant auprès du large public que des instances consacrées. Cependant, bien que son passé « paralittéraire » semble désormais révolu, le neuvième art ne bénéficie pas des mêmes lettres de noblesse que la littérature ou la peinture. Cette position ambiguë, entre légitimité acquise et légitimité à acquérir, donne lieu à de profonds changements dans les luttes culturelles qui structurent le champ bédéesque contemporain. Les barrières tombent, les hiérarchies s’effritent, le dialogue s’ouvre ; consécutivement, les positions changent, les rapports se complexifient, les tensions augmentent, rendant l’appréhension de ce champ en pleine mutation relativement délicate.

Située au cœur de ces luttes nouvelles, la définition du statut culturel de l’auteur de bande dessinée apparaît comme un enjeu fondamental. Souvent présenté comme libéré des contraintes éditoriales, consacré par les salons et les expositions, l’auteur se met lui-même de plus en plus fréquemment en scène dans ses propres œuvres ; la réalité de l’auteur moyen est toutefois loin d’être aussi idéale. Quelles stratégies nouvelles est-il amené à adopter face à ces contradictions ? Quelle est l’influence des transformations actuelles du champ bédéesque sur son rapport à la bande dessinée et aux autres arts ?

C’est à ces questions que le présent mémoire entend répondre, via l’étude de la figuration de l’écrivain en bande dessinée et des prises de position particulières dont elle découle.