

L'Engendrement des images en bande dessinée. Études réunies par Henri GARRIC. Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2014, 14,5 × 21 cm, XVI + 236 p. ICONOTEXTES, 5. Prix : 25 €. ISBN 978-2-86906-310-5.

Le colloque *L'Engendrement des images en bande dessinée*, organisé en 2011 à l'École normale supérieure de Lyon, par Henri Garric et Didier Ottaviani, avait réuni de jeunes chercheurs, travaillant pour la plupart avec Denis Mellier à l'Université de Poitiers, aux côtés d'experts reconnus (Thierry Groensteen, Benoît Peeters, Thierry Smolderen). Deux ans plus tard, onze contributions plus une interview d'auteur (Gilles Roussel, *alias* Boulet) ont été réunies dans un volume paru aux Presses universitaires François-Rabelais. Comptant parmi les premiers titres de la belle collection « Iconotextes », il a bénéficié d'une mise en page soignée, agrémentée d'une riche iconographie, à la fois en noir et blanc, au fil du texte, et en couleurs dans

un cahier central. Le soin apporté à la présentation de ces actes apparaît particulièrement approprié à leur objet d'étude iconologique. Cette recension nous donne l'occasion de revenir sur un ouvrage encore peu remarqué⁵, en attendant les actes d'un colloque complémentaire, *La Destruction des images en bande dessinée*, organisé par la même équipe, en 2016, à l'Université de Dijon.

La cohésion des contributions est favorisée par leur inscription commune dans les traditions françaises de la littérature comparée, apportant donc un éclairage littéraire, et de la narratologie médiatique, accordant un primat à l'image. La question de l'*Engendrement des images en bande dessinée* se trouve envisagée de façon consistante, comme un enjeu d'auctorialité posé, à la fois, à la narratologie, à travers les procédés de métalepse en BD, et plus largement aux *Authorship Studies*, avec le problème de l'autoreprésentation de la création. Les douze chapitres s'organisent en trois parties équilibrées, dont la deuxième, « Formes, médias, genres et engendrement des images », considère des œuvres ou des genres comme générateurs de fictions en images, alors que les deux autres étudient la question de l'autoreprésentation auctoriale. La dernière partie donne la parole à des auteurs de bande dessinée pour reconstituer leurs « Approches du processus créatif », tandis que la première, intitulée « Imaginaire des auteurs », propose des lectures d'œuvres usant de procédés méta-leptiques attribués à une figure d'auteur. Pour suivre cette logique, le chapitre d'H. Garric, dans la première partie, décrivant l'engendrement plastique du gag dans la série *Gaston Lagaffe*, aurait trouvé une meilleure place dans la deuxième partie (où son propos rejoint celui de D. Ottaviani sur l'élasticité temporelle des vignettes de Franquin, p. 130), mais il ne dépareille pas une structure, pour le reste, très cohérente.

En ce qui concerne le corpus, les contributeurs envisagent des œuvres d'auteurs provenant aussi bien de la BD humoristique (Boulet, André Franquin, Benito Jacovitti), du roman graphique (David B., Michel Galvin, Richard McGuire, Thomas Ott, Chris Ware), que des *comics* (Milton Caniff, Alan Moore), à l'exclusion du manga. Par exception, le long chapitre de Denis Mellier présente un genre intermédial, le *steampunk*, qu'il illustre par des romans et des films, en perdant de vue la bande dessinée. Si la plupart des cher-

⁵ Parmi le peu de recensions disponibles, nous nous permettons de renvoyer à celle de Benoît CRUCIFIX parue dans la revue *Textyles* (n° 48, 2016, pp. 172-174), complémentaire de la nôtre.

cheurs s'intéressent à des auteurs établis, Elsa Caboche et Morgane Parisi investiguent dans des communautés d'artistes plus jeunes, actifs sur Internet (*webcomics*) ou fraîchement sortis de l'École européenne supérieure de l'image (à Angoulême), pour y décrire « une pratique communautaire de la conception et de la lecture de bandes dessinées » (p. 147).

À travers cet ouvrage collectif, la métalepse apparaît comme le lieu de thématisation le plus manifeste de l'engendrement des images en bande dessinée. Deux études lui sont entièrement dédiées : Thierry Smolderen cerne la « métalepse-attraction » dans l'optique d'une narratologie transmédiée, tandis que Camille Baurin propose une approche littéraire de la métalepse en bande dessinée. Pour Th. Smolderen, la nature « attractionnelle » de la métalepse, donnant à voir le spectacle de l'engendrement des images, a séduit l'auteur de *comic strips* Milton Caniff, probablement parce qu'il connaissait bien le spectacle de croquis-éclair, le cinéma hollywoodien et la publicité. La métalepse n'allait pourtant pas de soi, dans des feuilletons d'aventures réalistes qui misaient sur une illusion référentielle maximale (p. 66). Dans l'œuvre de Caniff, l'« intrusion subliminale du feuilletoniste qui se glisse *incognito* (par la loge des acteurs) dans ses propres fictions » s'observe surtout aux moments « [de] l'introduction ou [du] retour d'un personnage important dans le cours du récit » (pp. 59-60). L'approche de la métalepse proposée par C. Baurin apparaît tout aussi stimulante. Le chercheur en littérature comparée définit cette figure de l'engendrement autoreprésenté en s'appuyant en partie sur les travaux de Marie-Laure Ryan, même si son point de mire demeure, comme chez les autres contributeurs, la narratologie classique de Gérard Genette⁶. Pour ce dernier, la métalepse désigne tout franchissement de niveau narratif, qui dévoile un monde métadiégétique et qui brise l'illusion référentielle du récit, à savoir l'intrusion du narrateur ou du narrataire dans la diégèse, ou encore l'importation des éléments d'une diégèse dans une autre (« antimétalepse » ou « *crossover* »). Pour l'appliquer aux œuvres du scénariste britannique Alan Moore, Camille Baurin établit une distinction entre des procédés métafictionnels de clôture (l'intertextualité simple ou la mise en abyme) et des procédés métaleptiques

⁶ Le narratologue a développé le concept à partir des années 1970, notamment dans son livre *Métalepse* (Seuil, 2004). Pour une définition postclassique, nous renvoyons à cet article qu'aucun contributeur ne mentionne : Karin KUKKONEN, « Metalepsis in Comics and Graphic Novels », dans Karin KUKKONEN et Sonja KLIMEK (dir.), *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin, De Gruyter, 2011, pp. 213-231. NARRATOLOGIA.

qui « renvoie[nt] au débordement d'un monde à l'autre » (p. 83). Ces derniers moyens peuvent être textuels, dans le cas d'un commentaire métanarratif (« stratégie de “voix-off” », p. 84), ou iconiques, lorsqu'ils présentent l'image « comme produite des mains d'un artiste, comme image engendrée » (p. 82). Le chercheur énumère des exemples de duplication des images, non sans produire un effet de liste, qui requiert de la prudence ; tous les procédés d'engendrement des images ne sont évidemment pas métaleptiques.

Marion Lejeune n'évite pas cet écueil, lorsqu'elle tente de définir un « mécanisme d'auto-citation », qu'elle identifie dans des « reprises » d'images, à travers des BD sans texte, « reprises » qu'elle considère « comme les formes d'un langage inventé par la bande dessinée muette pour pallier l'absence de texte » (p. 120). En fait, la redondance des motifs ou des compositions se trouve au cœur d'un média (avec ou sans texte) qui fait d'un « personnage central », comme l'écrit Didier Ottaviani, « le point fixe qui permet d'organiser la série des images » (p. 136). Ces cases similaires émaillant les albums — et dont la nature citationnelle est tout sauf évidente — ne sont-elles pas de simples exemples de « ce que Thierry Groensteen appelle le “tressage”, la mise en relation d'images par-delà la succession linéaire des vignettes » (p. 118) ? Quant à lui, en revenant sur *La Cage* de Martin Vaughn-James (après son essai, *La Construction de La Cage*, Les Impressions nouvelles, 2002), Th. Groensteen établit un intéressant dialogue avec des planches expérimentales de Chris Ware (*Big Tex*) et de Richard McGuire (*Here*). Avec un bel esprit de synthèse, il distingue l'engendrement fictionnel, « par reprise, déplacement, combinaison, redistribution incessante de ses éléments constitutifs », de ce qui procède « de son autoreprésentation, de sa mise en abyme, de l'exhibition de ses mécanismes producteurs », à savoir le passage à la métafiction (p. 103).

La plupart des contributeurs relie cette « thématization de l'engendrement dans les bandes dessinées », qui engage formellement ses capacités d'autoreprésentation et d'autoréflexivité, à une responsabilité auctoriale. Selon H. Garric, « [a]lors que la bande dessinée se présente comme un médium pleinement conscient de soi, l'engendrement des images permet de réfléchir au statut même de ses auteurs » (p. 10). Certains récits autobiographiques mettent en scène thématiquement et plastiquement la naissance d'une vocation à engendrer des images. Ainsi, Boulet, l'auteur interviewé en fin de volume, explique qu'il a « choisi consciemment de basculer vers l'au-

tofiction », dans son *blog* dessiné, car « l'autobiographie est devenue un problème », mais qu'il s'accorde une exception notable : « les seuls moments où je m'engage vraiment dans une direction autobiographique, ce sont les épisodes où je raconte le parcours du dessinateur » (pp. 221-224). Dans le même ordre d'idées, Marion Rostam analyse le roman graphique *L'Ascension du Haut Mal*, de David B., comme l'illustration d'une pratique thérapeutique du dessin (p. 37). Cette œuvre témoigne de l'« Auto-engendrement de l'Auteur » à travers l'engendrement des images (pp. 31-32). Cependant, après avoir présenté cette figure auctoriale comme une construction de l'œuvre, M. Rostam en replace la responsabilité entre les mains d'un David B. assumant à lui seul les fonctions de dessinateur et de scénariste. Sa conclusion un peu rapide⁷ — « [l']autobiographie est une démarche trop personnelle pour qu'on puisse la déléguer à quelqu'un d'autre » (p. 33) — relaye un idéal auctorial romantique, qui anime depuis longtemps les études de bande dessinée.

La plupart des contributions reposent sur ce postulat voulant que l'engendrement des images soit une affaire d'« auteurs complets ». Morgane Parisi annonce également une focalisation « sur l'activité des auteurs dits “complets” », pour éviter le cas « où le dessinateur serait en position d'illustrer une histoire qui n'est pas la sienne, sans la remettre en question » (pp. 193-194). Au fil de son enquête, ce postulat se révèle incompatible avec le projet de dresser un portrait ethnographique de la création angoumoise, à travers ses ateliers et ses collectifs d'auteurs, comme un « monde de l'art d'Angoulême » (pp. 203-204) au sens d'Howard Becker. Quant à Benoît Peeters, il a bien conscience de ce risque d'aporie, lorsqu'il porte aux nues des « auteurs complets », tels que Rodolphe Töpffer ou Hergé, dont l'« imagination est indissociablement visuelle et narrative » (p. 187). Après l'avoir remarquablement démontré ailleurs⁸, le scénariste revient sur la nature interactionnelle de toute création, celle de ses propres *Cités obscures* comme celle des *Aventures de Tintin*. Il apparaît donc tiraillé entre son admiration pour des créateurs supposés solitaires, censés maîtriser les tâches cardinales de la création, et sa

⁷ Pour une série de contre-exemples : Benoît MITAINE, « Au nom du père ou les “autobiographies” de ceux qui ne dessinent pas (Altarriba, Gallardo, Spiegelman, Tardi) », dans Viviane ALARY, Danielle CORRADO et Benoît MITAINE (dir.), *Autobiographismes. Bande dessinée et représentation de soi*, Chêne-Bourg, Georg éd., 2015, pp. 171-194. L'ÉQUINOXE.

⁸ Michel LAFON et Benoît PEETERS, « Hergé & C^{ie}. De la solitude aux Studios », dans *Id.*, *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*, Paris, Flammarion, 2006, pp. 265-284.

propre « collaboration étroite » (p. 181) avec d'autres artistes. Sa conclusion est amère : « il me semble parfois que même les collaborations les plus étroites n'approchent que de façon tangentielle le processus d'engendrement des images. [...] J'ai alors l'impression, un peu mélancolique pour un scénariste, que l'idéal, en matière de bande dessinée, serait que le dessinateur puisse gérer le médium dans sa totalité » (p. 185). Cette phrase résume ce parti pris de l'ouvrage collectif, en faveur de l'image et de l'auteur-dessinateur, qui conduit à négliger la dimension collaborative de l'engendrement des images en bande dessinée. Par exception, Elsa Caboche, Thierry Smolderen et Boulet signalent l'implication des lecteurs dans certains processus de création communautaire, sur le Web ou dans la grande presse.

L'interview finale de Boulet permet de confronter le discours de l'auteur à la pratique de l'engendrement de l'image. Selon cet « auteur complet » qui prône le « dessin direct » (p. 215) à toutes les étapes de la création, « le travail du dessinateur est vraiment un boulot d'ermite » (p. 217). Cependant, ce pionnier du *blog* dessiné ne dédaigne pas les séances de dédicaces, ce qui dénote chez lui une conception communautaire du geste créateur, qu'il met en application dans des œuvres créées à plusieurs mains (pp. 225-227). La pratique collaborative de l'engendrement des images remet finalement en question le lien obligé entre la métalepse et l'« auteur complet ». Sur ce point, Th. Smolderen signale que Milton Caniff caricaturait parfois, dans ses *strips*, les experts qui l'aidaient à se documenter. De cette façon, l'auteur sortait certains collaborateurs de l'ombre, sans toutefois abdiquer ses prérogatives : « faire passer ainsi l'informateur "autorisé" de l'autre côté du miroir, sans lui demander son avis, [était] une façon amusante de reprendre la main sur la production d'une fiction de plus en plus appelée à se soumettre aux exigences du réalisme documentaire » (p. 67).

L'Engendrement des images en bande dessinée a bénéficié d'un remarquable travail éditorial, tant pour sa réalisation technique que pour sa direction scientifique. En évitant une trop large interdisciplinarité, cette collaboration a échappé à la tendance fragmentaire des actes de colloque, peu propices à une vision théorique d'ensemble. Le parti pris du titre en faveur des images a été intelligemment atténué par la prise en considération de scénaristes tels qu'Alan Moore et Benoît Peeters. Toutefois, l'ouvrage trahit une fascination pour la figure de l'« auteur complet », comme responsable idéal de l'engendrement des images en bande dessinée. Une confusion systématique,

chez les contributeurs de ce livre, entre les instances de narrateur et d'auteur, nous paraît révélatrice du lien qu'ils établissent unanimement entre l'engendrement des images, la métalepse et l'auctorialité en bande dessinée. Le grand intérêt d'une recherche appliquée, présentée par douze voix relativement concordantes est de permettre une discussion de sa méthodologie et donc de susciter, potentiellement, une émulation. Son premier fruit sera le volume des actes du second colloque, *La Destruction des images en bande dessinée*, à paraître chez le même éditeur.

*FNRS / Université catholique de Louvain,
Louvain-la-Neuve*

Benoît GLAUDE

