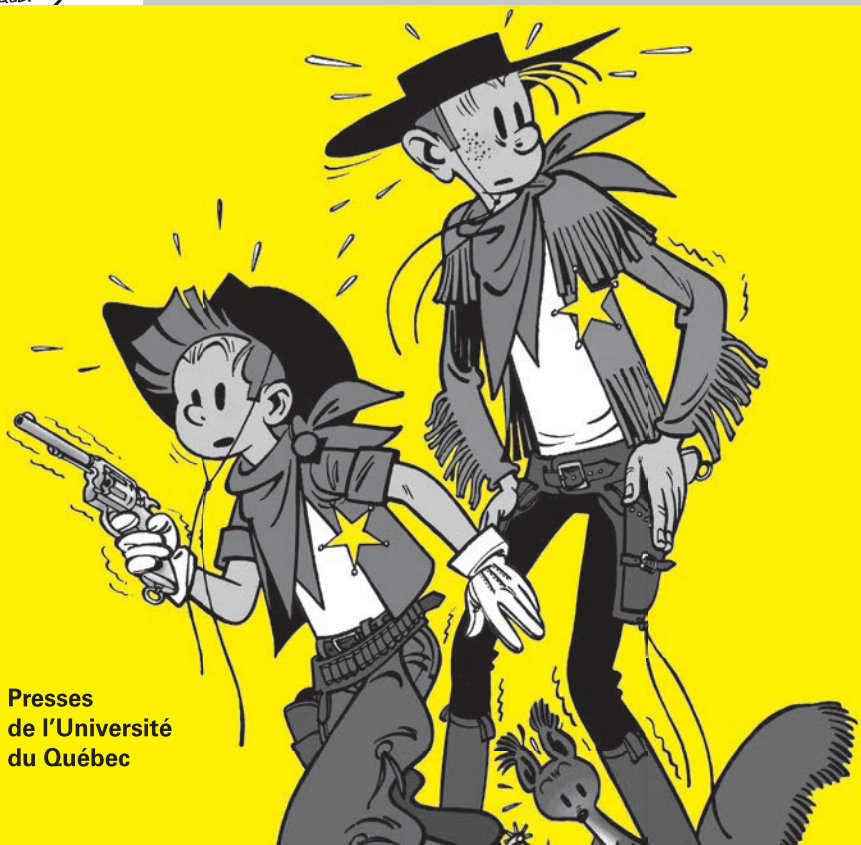
COLLECTION PUBLICS ET CULTURE

# LA PARODIE DANS LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE

## Critique ou esthétisme ?

**Pierre Huard**†

Édition posthume par **Raymond Corriveau**, **Jason Luckerhoff** et **Claude Martin**



Presses de l'Université du Québec

Sous la direction de **Anik Meunier** et **Jason Luckerhoff**

La collection Culture et publics réunit des ouvrages originaux sur la culture et ses publics. Plus précisément, elle s'intéresse au champ des *médiations culturelles*, c'est-à-dire à l'analyse des pratiques professionnelles des acteurs, aux méthodes qu'ils mobilisent et à leurs effets sur les différentes catégories de publics. Toutes les formes de la culture sont concernées, du spectacle vivant en passant par le patrimoine et les musées. L'emploi délibéré du mot *publics* au pluriel permet de souligner que cette collection accorde un intérêt particulier à toutes les formes innovantes de médiation de la culture qui se proposent de contribuer à la démocratisation de la culture élaborée. En contexte muséal, la notion de *médiation culturelle* inclut bien évidemment celle d'*éducation non formelle*, c'est-à-dire les différentes formes de médiation des savoirs en dehors de l'école. Il s'agit notamment de celles mises en œuvre dans le patrimoine et les musées connues sous le nom d'*éducation muséale*.

La collection Culture et publics publie des ouvrages qui analysent les dispositifs originaux de médiation, d'interprétation et de communication, ou qui prennent appui sur des études de fréquentation ou d'autres enquêtes sur les pratiques culturelles et la muséologie. Elle propose des investigations théoriques, empiriques, historiques et conceptuelles ancrées dans les sciences humaines et sociales avec un intérêt particulier pour les approches proposées par les sciences de la communication, les sciences de l'éducation et la muséologie.

# LA PARODIE DANS LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE

Membre de L'ASSOCIATION NATIONALE DES ÉDITEURS DE LIVRES

**Presses de l'Université du Québec**
Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450, Québec (Québec) G1V 2M2
*Téléphone :* 418 657-4399 *Télécopieur :* 418 657-2096
*Courriel :* puq@puq.ca *Internet :* www.puq.ca

*Diffusion / Distribution :*

**Canada** Prologue inc., 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand (Québec) J7H 1N7
Tél. : 450 434-0306 / 1 800 363-2864

**France** AFPU-D – Association française des Presses d'université
Sodis, 128, avenue du Maréchal de Lattre de Tassigny, 77 403 Lagny, France – Tél. : 01 60 07 82 99

**Belgique** Patrimoine SPRL, avenue Milcamps 119, 1030 Bruxelles, Belgique – Tél. : 027366847

**Suisse** Servidis SA, Chemin des Chalets 7, 1279 Chavannes-de-Bogis, Suisse – Tél. : 022 960.95.32

DANGER LE PHOTOCOPILLAGE TUE LE LIVRE

La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

# LA PARODIE DANS LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE

## Critique ou esthétisme ?

**Pierre Huard**†

Édition posthume par **Raymond Corriveau**, **Jason Luckerhoff** et **Claude Martin**

Presses de l'Université du Québec

**Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada**

Huard, Pierre, 1961-2010

La parodie dans la bande dessinée franco-belge : critique ou esthétisme ?

Édition posthume / par Raymond Corriveau, Jason Luckerhoff et Claude Martin.

(Collection Culture et publics)

Comprend des références bibliographiques.

ISBN 978-2-7605-4504-5

1. Bandes dessinées – Belgique – Histoire et critique. 2. Parodie dans la littérature. I. Corriveau, Raymond, 1950- . II. Luckerhoff, Jason. III. Martin, Claude, 1947- . IV. Titre. V. Collection : Collection Culture et publics.

PN6790.B4H82 2016 741.5'9493 C2016-940090-5

Financé par le gouvernement du Canada | Funded by the Government of Canada | Canada

Conseil des arts du Canada | Canada Council for the Arts

SODEC Québec

*Conception graphique*
**Michèle Blondeau**

*Images de couverture*
**André Franquin, *Les chapeaux noirs*, Marcinelle, Dupuis, 1952. © DUPUIS, 2016**
**Yves Chaland, « La vie exemplaire de Jijé », Métal Hurlant, n° 64, 1981.**

*Mise en pages*
**Alphatek**

**Dépôt légal : 2e trimestre 2016**
› Bibliothèque et Archives nationales du Québec
› Bibliothèque et Archives Canada

**© 2016 – Presses de l'Université du Québec**
*Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés*

Imprimé au Canada
D4504-1 [01]

# PRÉFACE

Dacheux (2014) a montré que la bande dessinée – considérée comme un langage particulier par les sémioticiens – a davantage relevé des études littéraires que des sciences de la communication. Il rappelle cependant que McLuhan lui a consacré un chapitre de son livre *Pour comprendre les médias* et que la revue *Communications* a consacré un numéro thématique à la bande dessinée dès 1976. La bande dessinée – « Un des rares médias qui n'ait pas conscience de lui-même » (Mouchart, 2008, p. 24) – a toujours intéressé les littéraires, les critiques littéraires, les sémioticiens et les chercheurs en communication. Mais la difficulté à trouver une méthode d'analyse adéquate ainsi que les rivalités ont très tôt empêché toute forme d'unité ou de projet commun. Les controverses concernent donc surtout la caractérisation et l'analyse de la BD, ainsi que l'inscription de la BD dans un champ ou une discipline en particulier.

La reconnaissance culturelle de la bande dessinée a probablement évolué en même temps que la reconnaissance de la bande dessinée comme objet d'étude légitime. Parfois associée à l'enfance et à l'infériorité sociale, la bande dessinée a aussi été considérée comme un art et comme une création destinée à une certaine élite. L'industrialisation des créations culturelles concerne donc aussi la BD, et les débats théoriques entourant la légitimité culturelle s'appliquent à ce produit culturel. Ce qui est fort intéressant, avec la BD, c'est l'opposition marquée entre la BD de masse et la BD cultivée. La BD permet donc une analyse bourdieusienne riche. D'abord associée aux milieux populaires, elle s'est ensuite rapprochée d'une certaine contre-culture et a fini par être lue par des personnes dotées d'un fort capital culturel. La reconnaissance de la BD comme média n'est pas largement partagée, mais elle l'est suffisamment pour que des chercheurs légitiment cet objet d'étude en communication. Comme Pierre Huard l'a affirmé dans un chapitre de livre qu'il a terminé peu avant son décès et qui a été publié quelques

années plus tard, la bande dessinée est reconnue comme mode d'expression et comme média de masse : « Le support que constitue le journal assure à la bande dessinée – ou les comics – une large diffusion, ce qui en fait à ce titre un véritable média de masse » (Huard, 2014, p. 37). La BD ressemble à tous les secteurs culturels qui ont développé des supports reproductibles et qui ont amélioré les techniques de mécanisation en important le principe du taylorisme. Cela a provoqué une relative standardisation des contenus : « Victime de son succès, la bande dessinée est aussitôt envisagée comme une industrie mercantile par les propriétaires de presse » (Huard, 2014, p. 38). En effet, « la standardisation est tout aussi présente dès l'apparition des *comic books* en 1937, caractérisés par la présence de super héros et de justiciers tels que Superman, Batman, Mandrake, etc. À cet égard, nous ne sommes pas très loin des modèles de voitures tous semblables qui quittent l'usine » (Huard, 2014, p. 38).

Pierre Huard a choisi de travailler sur la bande dessinée franco-belge, et plus précisément sur la parodie. Il s'intéresse à ce jeu métadiscursif et fait remarquer, notamment, que la définition même du concept de parodie ne fait pas l'unanimité chez les chercheurs. Selon lui, « il faut véritablement attendre la naissance de *Tintin* en 1929 pour parler des vrais débuts commerciaux de la bande dessinée franco-belge, même si l'on doit la présence des phylactères au sein de l'image à son prédécesseur Alain St-Ogan (*Zig et Puce*) (Baron-Carvais, 1985) » (Huard, 2014, p. 40). Son choix de travailler sur un corpus qui s'étend sur cinquante années est lié à cet objectif d'appréhender le concept de parodie du genre dès le moment où celle-ci s'est manifestée de façon importante, c'est-à-dire avec la série *Lucky Luke* (1946-2002). Pierre Huard s'intéresse donc autant à la question du sens de la parodie qu'aux rapports que celle-ci entretient avec le social. Il s'intéresse donc à la BD en tant que média, et dans une perspective communicationnelle, il fait une analyse des caractéristiques sémiotiques d'une œuvre.

***

Dans une formule célèbre, Harold Lasswell établit, en 1948, les fondements de nombreuses recherches en communication : *Who, says what, in which channel, to whom, with what effect?* (Qui, dit quoi, comment, à qui, avec quel effet ?) Tous les termes de cette question sont importants, mais le « dit quoi » est évidemment essentiel dans une communication, quoique dans certains cas, on puisse s'en passer. Plusieurs méthodes ont été développées pour analyser ce « quoi ». On les regroupe souvent sous les termes d'analyse de contenu ou d'analyse du discours. Quant aux autres termes, le « qui ? » peut aussi bien référer à un auteur qu'à une entité économique. « À qui ? » ouvre la porte des analyses d'auditoires. « Avec quel effet ? » peut représenter des convictions influencées par un média ou un message ou encore, à un autre niveau, une plus grande part de marché pour un média.

Il y a plusieurs façons d'analyser le contenu des médias, car il comporte plusieurs dimensions, certaines explicites, d'autres plus difficiles à repérer. On doit d'abord dire que l'analyse du sens des textes est très ancienne et qu'elle est toujours pertinente. Les savants des temps anciens devaient pouvoir expliquer les textes de leurs devanciers et c'est encore le cas aujourd'hui. Mais l'arrivée des *médias de masse*, comme on les a alors nommés, a mené à une demande pour de nouveaux outils. L'analyse *quantitative* du contenu a été mise au point dans les années 1950 dans le but de caractériser objectivement, ou numériquement, le contenu des médias. Plusieurs méthodes d'analyse *qualitative* du contenu ont aussi été mises au point. Le but devient alors de mettre en relation diverses composantes des messages ou du contenu des médias de façon à en extraire une nouvelle compréhension.

Le travail de Pierre Huard se rattache ici à cette deuxième façon. Il s'attache d'une part aux caractéristiques du récit : les personnages, les quêtes de ces personnages, etc. La bande dessinée a cependant cela de particulier comme média qu'elle utilise à la fois le récit, le texte et l'image. Cela nous mène sur un terrain proche de ce que font les spécialistes de la littérature en analysant des œuvres pour le contenu d'un récit, mais aussi pour la forme de l'écriture, car il y a là aussi un message. Pierre Huard revendique justement comme première méthode d'analyse, celle de la critique littéraire. Mais l'importance de l'image dans la bande dessinée lui demande une méthode plus précise, soit une sémiotique visuelle, qui est l'étude des signes et de leur signification, dans la suite des travaux de Charles Sanders Peirce.

Concrètement, Pierre Huard a appliqué ces méthodes à un corpus d'une dizaine d'œuvres de bande dessinée dites « franco-belges » jugées exemplaires par la critique spécialisée. Ces œuvres ont été publiées entre 1952 et 1994. Elles sont mises en relation avec un autre ensemble d'œuvres dont les traits sont à la fois imités et déformés, ce en quoi consiste la parodie. Pierre Huard a cependant abordé cette analyse qualitative avec une technique proche des analyses quantitatives. Chaque œuvre a été soumise à une grille d'analyse très détaillée sur ses caractéristiques narratives et visuelles. On se rapproche ici du codage nécessaire aux analyses quantitatives de contenu, mais sans jamais aller jusqu'à une réduction de la complexité qui permettrait de dénombrer les éléments du contenu, un sacrifice nécessaire pour une analyse quantitative.

***

Pierre Huard était un jeune professeur talentueux qui est décédé avant d'avoir pu soutenir sa thèse. Quelques-uns de ses collègues ont décidé de publier ce texte tel qu'il l'avait rédigé, puisqu'il porte sur un domaine où l'analyse se fait encore trop rare, mais également parce que la démarche que l'auteur nous propose est novatrice.

Le texte a été déposé à l'Université de Montréal en mai 2007 dans le cadre du programme de Doctorat conjoint en communication (Université de Montréal, Université du Québec à Montréal et Université Concordia). Claude Martin et Catherine Saouter en ont assumé la codirection de recherche.

Malheureusement, le fichier informatique de ce texte est resté introuvable. Raymond Corriveau et Claude Martin ont donc reconstitué le texte de la thèse à partir de fichiers antérieurs en prenant une version sur papier de la thèse comme guide. Quelques modifications ont été apportées pour tenir compte de la parution du texte comme livre plutôt que comme thèse. Jason Luckerhoff a supervisé le processus de production du tapuscrit et participé à la rédaction des textes complémentaires de cette édition. Il a aussi assuré la cohérence des références bibliographiques entre ce livre et la thèse déposée (avec l'aide de Marie-Chantal Falardeau et Olivier Champagne-Poirier, deux doctorants à l'Université du Québec à Trois-Rivières). Nous voulons aussi remercier les collègues de la section Communication sociale du Département de lettres et communication sociale de l'UQTR pour leur généreuse contribution aux frais de publication.

Le présent texte reprend environ la moitié des pages de la thèse déposée. Plusieurs annexes, représentant environ 300 feuillets, présentaient, entre autres, l'analyse complète des œuvres du corpus. Nous n'avons conservé qu'une courte annexe, car le corps de la thèse était suffisant pour saisir la démarche de Pierre. Nous espérons cependant rendre ces pages accessibles, un jour, en version électronique. On y trouverait le déploiement d'une méthode sémiologique et critique rigoureuse appliquée avec grand soin. Finalement, au début du processus de production de la thèse, Pierre accompagnait ses analyses d'images tirées des œuvres. Cela ajoutait un poids considérable aux fichiers informatiques et, en plus, posait des problèmes de respect du droit d'auteur. Les images sont donc malheureusement absentes de la thèse déposée ainsi que du présent volume.

Pour ces raisons et malgré les limites de notre propre travail de reconstitution de cette recherche, nous croyons avoir raison de porter à l'attention des spécialistes et des analystes de la bande dessinée un travail d'une grande valeur.


| RAYMOND CORRIVEAU | JASON LUCKERHOFF | CLAUDE MARTIN |
|---|---|---|
| Professeur titulaire<br>Section Communication sociale<br>Département de lettres et communication sociale<br>Université du Québec à Trois-Rivières | Professeur agrégé<br>Section Communication sociale<br>Département de lettres et communication sociale<br>Université du Québec à Trois-Rivières | Professeur honoraire<br>Département de communication<br>Université de Montréal<br>Professeur associé<br>Département de lettres et communication sociale<br>Université du Québec à Trois-Rivières |

# REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement mon directeur de recherche, M. Claude Martin, professeur titulaire à l'Université de Montréal. Son encadrement éclairé et stimulant ainsi que son soutien généreux tout au long de ma démarche m'ont permis de mener à terme cette recherche. De plus, les travaux menés par M. Martin pour l'étude des produits culturels et sa connaissance de la discipline que constitue la sociologie de la littérature se sont avérés autant d'aspects déterminants pour une compréhension juste des rapports qui se tissent entre les agents qui composent le champ de la bande dessinée.

De même, je remercie profondément ma codirectrice de recherche, Mme Catherine Saouter, professeure titulaire à l'Université du Québec à Montréal, pour ses nombreux encouragements et son grand soutien. Aussi, les conceptualisations développées par Mme Saouter sur la sémiotique visuelle et sa connaissance du champ de la bande dessinée ont beaucoup inspiré cette recherche et se sont avérées autant d'éléments précieux pour l'avancement de celle-ci.

Je remercie également mes collègues du Département de lettres et communication sociale de l'Université du Québec à Trois-Rivières pour leurs conseils et leur soutien.

Enfin, mes pensées vont à M. Gilles Brunei, autrefois professeur titulaire à l'Université de Montréal, qui m'a souvent encouragé au cours de mon cheminement universitaire et qui a encore été d'une aide précieuse à titre de membre du jury, lors de l'évaluation du projet de thèse.

**Pierre Huard**
Mai 2007

# TABLE DES MATIÈRES


**Préface** ..... VII

**Remerciements** ..... XI

**Liste des figures et des tableaux** ..... XVII

**Introduction** ..... 1

**1. Problématique de la recherche** ..... 5

**1.1.** La parodie dans la bande dessinée franco-belge ..... 5

**1.2.** L'importance de la notion de genre dans le développement de la bande dessinée franco-belge ..... 8

**1.3.** La légitimation du champ et l'exercice de la parodie ..... 13

**1.4.** Les efforts théoriques entourant la parodie dans la bande dessinée ..... 16

**1.5.** L'hypothèse de recherche et le cadre d'interprétation ..... 20

**2. Cadre théorique et méthodologique** ..... 31

**2.1.** L'œuvre bédéesque comme hypertexte ..... 32

**2.2.** La bande dessinée comme objet sémiotique : les principaux travaux ..... 36

**2.3.** Le cadre méthodologique ..... 41

**2.3.1.** Les éléments d'analyse ..... 42

**2.3.2.** Le jeu des comparaisons et la mise en contexte ..... 52

**2.4.** La démarche de l'échantillonnage ..... 55

**2.5.** Les acteurs sociaux autorisés (ou retour au cadre théorique) ..... 58

**2.5.1.** Le champ technique ..... 61

**2.5.2.** Le champ socioéconomique ..... 61

**2.5.3.** Le champ encyclopédique ..... 61

**2.5.4.** Le champ pédagogique ..... 62

**2.5.5.** Le champ historique ... 62
**2.5.6.** Le champ biographique ... 64
**2.5.7.** Le champ philosophique ... 64
**2.5.8.** Le champ psychanalytique ... 65
**2.5.9.** Le champ littéraire ... 66
**2.5.10.** Le champ anthologique ... 69
**2.5.11.** Le champ sociologique ... 69
**2.5.12.** Le champ sociohistorique ... 70
**2.5.13.** Le champ idéologique ... 73
**2.5.14.** Le champ de la critique artistique ... 77
**2.5.15.** Le champ sémiologique ... 77
**2.5.16.** Le champ épistémologique ... 77
**2.6.** Les acteurs sociaux considérés dans le cadre de cette étude (ou retour au cadre méthodologique) ... 81
**2.7.** La présentation du corpus : l'échantillon retenu pour l'analyse ... 84
**2.8.** Les opérations lors de l'analyse ... 96
**3. Résultats de l'analyse** ... 99
**3.1.** *Les chapeaux noirs* de Franquin (1952) ... 100
**3.2.** *Des rails sur la prairie* de Morris et Goscinny (1955) ... 102
**3.3.** *Chaminou et le Khrompire* de Macherot (1964) ... 104
**3.4.** *Les films de chevalerie* de Gotlib et Alexis (1970) ... 107
**3.5.** *Le démon des glaces* de Tardi (1974) ... 110
**3.6.** *Le retour d'Al Crane* de Lauzier et Alexis (1978) ... 114
**3.7.** *La vie exemplaire de Jijé* de Chaland (1981) ... 118
**3.8.** *Les disparus d'Apostrophes* de Pétillon (1982) ... 122
**3.9.** *Cité Lumière* de Benoît (1986) ... 126
**3.10.** *À mort l'homme, vive l'ozone* de Desberg et De Moor (1994) ... 130
**4. Synthèse des résultats, interprétation et discussion** ... 137
**4.1.** Les principaux hypotextes ... 138
**4.2.** Les relations et les pratiques hypertextuelles dominantes ... 140
**4.3.** Les modalités du jeu hypertextuel dans les pratiques dominantes ... 144
**4.3.1.** La transformation d'ordre sémantique (la parodie) ... 144
**4.3.2.** La transformation d'ordre stylistique (le travestissement) ... 169

**4.4.** L'évolution des pratiques hypertextuelles : éléments de discussion ..... 190
**4.4.1.** À propos de la parodie (acte I) ..... 192
**4.4.2.** À propos de la typologie de Genette appliquée au champ bédéesque (entracte) ..... 197
**4.4.3.** À propos de l'ironie (acte II) ..... 201
**4.4.4.** À propos de la charge et de la transposition (dernier acte) ..... 209

**Conclusion** ..... 225

**Annexe. La parodie dans la BD franco-belge : grille d'analyse** ..... 235

**Bibliographie** ..... 241

# LISTE DES FIGURES ET DES TABLEAUX

**Figure 1.** Le système des régimes de l'hypertextualité ..... 33

**Tableau 1.** Tableau général des pratiques hypertextuelles dans le champ de la bande dessinée ..... 22

**Tableau 2.** Tableau général des pratiques hypertextuelles ..... 32

**Tableau 3.** Tableau général des pratiques hypertextuelles (version annotée) ..... 34

**Tableau 4.** Principaux modes d'utilisation de la planche ..... 47

**Tableau 5.** Caractéristiques propres aux principaux styles graphiques reconnus ..... 48

**Tableau 6.** Champs de recherche dans lesquels s'inscrivent les études sur la bande dessinée et leurs principales caractéristiques ..... 59

**Tableau 7.** Principaux auteurs, objets et méthodologies attachés aux champs de recherche dans le champ bédéesque ..... 81

**Tableau 8.** Liste des titres ou séries préalablement retenus à titre d'hypertexte aux fins d'analyse et leur relation aux genres ..... 85

**Tableau 9.** Liste des récits extraits des titres ou séries préalablement retenus aux fins d'analyse et leur relation aux genres ..... 87

**Tableau 10.** Liste des titres composant l'échantillon retenu pour l'analyse ..... 89

**Tableau 11.** Typologie des aspects associés aux éléments de la plasticité, de la narration et de l'iconicité ..... 96

**Tableau 12.** Principales modalités de la saturation selon les hypotextes dans le récit *Les chapeaux noirs* de Franquin (1952) ..... 101

**Tableau 13.** Principales modalités du décalage selon les hypotextes dans le récit *Les chapeaux noirs* de Franquin (1952) ..... 102

**Tableau 14.** Principales modalités de la saturation dans le récit *Des rails sur la prairie* de Morris et Goscinny (1955) ..... 103

**Tableau 15.** Principales modalités du décalage dans le récit *Des rails sur la prairie* de Morris et Goscinny (1955) ..... 104

**Tableau 16.** Principales modalités de la saturation selon les hypotextes dans le récit *Chaminou et le Khrompire* de Macherot (1964) ..... 105

**Tableau 17.** Principales modalités du décalage selon les hypotextes dans le récit *Chaminou et le Khrompire* de Macherot (1964) ..... 106

**Tableau 18.** Principales modalités de la saturation selon les hypotextes dans le récit *Les films de chevalerie* de Gotlib et Alexis (1970) ..... 108

**Tableau 19.** Principales modalités du décalage selon les hypotextes dans le récit *Les films de chevalerie* de Gotlib et Alexis (1970) ..... 109

**Tableau 20.** Principales modalités de la saturation selon les hypotextes dans le récit *Le démon des glaces* de Tardi (1974) ..... 111

**Tableau 21.** Principales modalités du décalage selon les hypotextes dans le récit *Le démon des glaces* de Tardi (1974) ..... 112

**Tableau 22.** Principales modalités de la saturation selon les hypotextes dans le récit *Le retour d'Al Crane* de Lauzier et Alexis (1978) ..... 114

**Tableau 23.** Principales modalités du décalage selon les hypotextes dans le récit *Le retour d'Al Crane* de Lauzier et Alexis (1978) ..... 116

**Tableau 24.** Principales modalités du scandale selon les hypotextes dans le récit *Le retour d'Al Crane* de Lauzier et Alexis (1978) ..... 116

**Tableau 25.** Principales modalités de la saturation selon les hypotextes dans le récit *La vie exemplaire de Jijé* de Chaland (1981) ..... 118

**Tableau 26.** Principales modalités du décalage selon les hypotextes dans le récit *La vie exemplaire de Jijé* de Chaland (1981) ..... 120

**Tableau 27.** Principales modalités de la saturation selon les hypotextes dans le récit *Les disparus d'Apostrophes* de Pétillon (1982) ..... 122

**Tableau 28.** Principales modalités du décalage selon les hypotextes dans le récit *Les disparus d'Apostrophes* de Pétillon (1982) ..... 124

**Tableau 29.** Principales modalités de la saturation selon les hypotextes dans le récit *Cité Lumière* de Benoît (1986) ..... 127

**Tableau 30.** Principales modalités du décalage selon les hypotextes dans le récit *Cité Lumière* de Benoît (1986) ..... 128

**Tableau 31.** Principales modalités de la saturation selon les hypotextes dans le récit *À mort l'homme, vive l'ozone* de Desberg et De Moor (1994) ..... 131

**Tableau 32.** Principales modalités du décalage selon les hypotextes dans le récit *À mort l'homme, vive l'ozone* de Desberg et De Moor (1994) ..... 132

**Tableau 33.** Principaux hypotextes associés aux œuvres à l'étude ..... 139

**Tableau 34.** Principaux hypotextes et régimes selon les œuvres hypertextuelles ..... 141

**Tableau 35.** Principales modalités de saturation des personnages dans l'activité de transformation sémantique selon les œuvres hypertextuelles ..... 149

**Tableau 36.** Principales modalités de saturation des situations dans l'activité de transformation sémantique selon les œuvres hypertextuelles ..... 150

**Tableau 37.** Principales modalités et caractéristiques associées à l'effet de saturation dans l'activité de transformation sémantique selon les œuvres hypertextuelles ..... 151

**Tableau 38.** Principales modalités du décalage des personnages dans l'activité de transformation sémantique selon les œuvres hypertextuelles ..... 160

**Tableau 39.** Principales modalités du décalage des situations dans l'activité de transformation sémantique selon les œuvres hypertextuelles ..... 161

**Tableau 40.** Principales modalités du décalage du récit dans l'activité de transformation sémantique selon les œuvres hypertextuelles ..... 162

**Tableau 41.** Principales modalités associées aux œuvres hypertextuelles selon les axes de décalage du récit dans l'activité de transformation sémantique ..... 162

**Tableau 42.** Principaux axes de décalage du récit dans l'activité de transformation sémantique selon les œuvres hypertextuelles ..... 164

**Tableau 43.** Principales modalités et caractéristiques associées aux axes visés par l'effet de décalage dans l'activité de transformation sémantique..... 168

**Tableau 44.** Principales modalités de saturation du récit dans l'activité de transformation stylistique selon les œuvres hypertextuelles ..... 176

**Tableau 45.** Principales modalités et caractéristiques associées à l'effet de saturation dans l'activité de transformation stylistique ..... 179

**Tableau 46.** Principales modalités de décalage du récit dans l'activité de transformation stylistique selon les œuvres hypertextuelles ..... 184

**Tableau 47.** Principales modalités de saturation et de décalage du récit dans l'activité de transformation stylistique selon les œuvres hypertextuelles ..... 186

**Tableau 48.** Principales modalités et caractéristiques associées à l'effet de décalage dans l'activité de transformation stylistique ..... 189

# INTRODUCTION

La présente recherche s'intéresse à l'évolution d'un certain type d'œuvres issues de la culture franco-belge qui occupent un espace important, tant quantitativement que symboliquement, dans la culture bédéesque et livresque dans son ensemble, depuis la fin des années 1940. Ce qu'il est convenu de nommer le phénomène des parodies de genre dans la bande dessinée française et belge n'a, en effet, jamais cessé de croître depuis la création de *Lucky Luke*, il y a plus de soixante ans. En témoignent le succès sans précédent de la série *Astérix*, la notoriété de certaines planches de Gotlib, ou, plus manifestement, le fait que la parodie de genre occupe (paradoxalement) le statut de genre en soi dans la culture bédéesque depuis les années 1970, selon Groensteen (1984a).

Le succès populaire et critique de certaines de ces œuvres peut sans doute s'expliquer par le fait qu'elles s'organisent autour d'une réflexion sur les tics et les limites des genres (western, polar, science-fiction, etc.) – qui, précisons-le, se sont imposés de manière dictatoriale dans le champ de la bande dessinée – et qu'elles se présentent sur un mode railleur. À ce titre, les parodies de genre peuvent être appréhendées comme autant de manifestations carnavalesques – au sens que Bakhtine (1970) donne à ce concept – qui s'inspireraient du discours bédéesque officiel pour mieux en rire. Cette position laisse ainsi entrevoir que les parodies de genre participeraient du même coup à la construction d'un discours bédéesque, ce qui témoignerait de leur fonction critique.

Si Lecigne (1984a) n'a pas manqué d'établir ce rapprochement et de souligner l'intérêt de ce jeu métadiscursif dans le champ de la bande dessinée, on constate, en revanche, que plusieurs travaux théoriques menés dans le champ de la bande dessinée laissent entrevoir une certaine ambiguïté au niveau de la définition même de la notion de

parodie[1]. Cette ambiguïté nous paraît importante puisque le sens de la parodie, en tant que rite social, s'en trouverait modifié. Dans le cadre de cet ouvrage, nous souhaitons précisément éclaircir la notion de parodie bédéesque et comprendre ses multiples formes, afin d'être en mesure d'appréhender certaines nuances qui existeraient en ce qui a trait à ses visées. À cet égard, nous croyons utile de référer aux conceptualisations de Genette (1982) sur la transtextualité, et plus particulièrement, sur les pratiques hypertextuelles auxquelles se rattache la notion de parodie.

Notre problématique de recherche nous amène à avancer l'hypothèse qu'à une parodie de genres aurait succédé une parodie de bandes dessinées de genres, ou, si l'on préfère, qu'à une parodie carnavalesque aurait succédé une parodie formelle, esthétique. Nous souhaitons donc étudier cette forme de jeu hypertextuel à l'intérieur d'une analyse sémiotique, afin de dégager les représentations rattachées aux parodies de genre de l'après-guerre et inférer sur le sens de ce discours. Nous croyons que celles-ci se modifient autour des années 1980 environ, en s'articulant principalement autour du paramètre des représentations bédéesques, par l'utilisation répétée de procédés formels, esthétiques et iconiques antérieurs.

Outre le choix de référer à l'interprétation que fait Bakhtine (1970) de la parodie non carnavalesque ou formelle pour appréhender les effets négatifs possibles de cette pratique au regard du lien qui unit les lecteurs au champ bédéesque – Bakhtine semble en effet considérer qu'il existe le danger que le sens de la parodie formelle ne puisse être partagé par tous –, nous porterons en parallèle une attention aux conceptualisations de Bourdieu (1971, 1979, 1992) qui permettront, à leur manière, de comprendre les revendications esthétiques des créateurs – présentés à la fois en tant que parodistes et postmodernes par la critique – qui utiliseraient la parodie à titre de simple figure, aux fins d'une œuvre qui se voudrait autonome.

Nous proposons d'abord un rappel des conditions dans lesquelles le genre et la parodie de genre ont successivement occupé un espace important dans la bande dessinée franco-belge, pour ensuite considérer les efforts théoriques des chercheurs issus du champ de la bande

1. Comme le rappelle Genette (1982, p. 19), ce terme est « le lieu d'une confusion » qui date depuis déjà longtemps. Étymologiquement, « ôdé, c'est le chant ; para : "le long de", "à côté" ; parôdein, d'où parodia, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie ». Appliquée au texte, cette définition laisse entendre qu'il s'agit habituellement d'intervenir sur le texte en le détournant, en lui donnant une autre signification. La conscience commune a investi ce terme de significations discordantes, soit structuralement, la parodie désignant à la fois la transformation de texte (c'est le cas de la parodie stricte) et l'imitation de style (le pastiche), soit fonctionnellement, la parodie pouvant s'inscrire aussi bien dans des registres ludiques ou satiriques que sérieux. On constatera cependant que l'usage courant nous amène à comprendre de manière générale la parodie comme le détournement d'un texte vers un sens railleur et, à cet effet, à ne pas bien distinguer la parodie du pastiche.

dessinée qui se sont penchés sur la notion de parodie. Nous montrons par la suite la pertinence de reconsidérer certaines de ces études et de nous interroger sur l'évolution des parodies de genre, à l'intérieur d'une problématique qui considère à la fois la question du sens de la parodie et des rapports que celle-ci entretient avec le social.

Dans notre cadre théorique et méthodologique, nous définissons la notion d'hypertextualité à l'aide du travail de Genette (1982), puis nous situons notre démarche à l'intérieur des travaux qui ont recours à la sémiotique et à la critique artistique. Nous présentons parallèlement la démarche proposée par Saouter (1998) pour enfin dégager les éléments qui seront retenus pour l'analyse. Dans un second temps, nous expliquons la démarche de l'échantillonnage dans la recherche qualitative. À la fin de cette section, nous nous référons à une démarche propre au champ littéraire qui reconnaît l'existence d'agents sociaux aptes à déterminer les œuvres dites marquantes à l'intérieur du champ. Nous nous intéressons alors aux acteurs sociaux reconnus dans le champ bédéesque, en considérant parallèlement les différents champs et travaux qui ont marqué la recherche bédéesque. La position privilégiée qu'occupent certains de ces chercheurs nous amène ainsi à considérer leurs commentaires à l'égard d'œuvres dites parodiques ou pastichantes. Les récurrences entre ces commentaires nous permettent alors d'identifier un corpus de 10 œuvres qui sont soumises, par la suite, à l'analyse.

Le choix de mener cette recherche sur la base d'un corpus qui s'étend sur une période de cinquante années vient de la volonté d'appréhender la notion de parodie de genre dès le moment où elle s'est manifestée de façon importante, soit avec la série *Lucky Luke* (1946-2002), et d'en comprendre les différentes manifestations.

Dans les chapitres suivants, nous présentons les résultats de l'analyse et nous effectuons par la suite une synthèse de ceux-ci, en laissant voir les principaux modes d'organisation du jeu hypertextuel. Nous croyons alors être en mesure d'identifier les pratiques hypertextuelles et les hypotextes auxquels se rattachent les œuvres. Nous pourrons ainsi évaluer si le jeu hypertextuel s'oriente dans la démarche d'un certain formalisme au cours des années 1980. Enfin, nous effectuons un retour sur l'évolution des pratiques hypertextuelles en discussion, en considérant de manière parallèle les conceptualisations de Bakhtine sur la fonction carnavalesque de la parodie et celles de Bourdieu (1971) sur les dynamiques propres à chaque champ. Celui-ci nous paraît particulièrement intéressant pour comprendre les effets des rapports entre les agents que constituent les créateurs, les éditeurs, le public et la critique spécialisée sur la parodie de genre au cours des années 1970-1980.

En conclusion, nous rappelons les étapes de notre démarche d'ensemble et nous en laissons voir les aspects les plus intéressants ainsi que les limites.

Précisons que les extraits des œuvres à l'étude n'apparaissent pas dans cet ouvrage pour des raisons de droit d'auteur.

Chapitre 1

# PROBLÉMATIQUE DE LA RECHERCHE

Dans le cadre de ce chapitre, nous proposons d'abord un rappel des conditions dans lesquelles le genre et la parodie de genre ont successivement occupé un espace important dans la bande dessinée franco-belge, pour ensuite considérer les efforts théoriques des chercheurs issus du champ de la bande dessinée qui se sont penchés sur la notion de parodie. Nous montrons par la suite la pertinence de reconsidérer certaines de ces études et de nous interroger sur l'évolution des parodies de genre, à l'intérieur d'une problématique qui considère à la fois la question du sens de la parodie et des rapports que celle-ci entretient avec le social.

## 1.1. LA PARODIE DANS LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE

Le phénomène de la parodie dans la bande dessinée franco-belge n'est pas nouveau. En fait, toute la bande dessinée aura été marquée dès ses débuts par des parodies de situation : chutes et glissades dangereuses, courses folles, coups et horions, autant de manifestations qui témoignent des possibilités graphiques du neuvième art pour l'exagération des événements dans la fiction à des fins comiques. L'œuvre de l'Allemand Wilhelm Busch (1832-1908) et, plus tardivement, celles de l'Américain Richard Outcault (1863-1928) et du Français Louis Forton (1879-1934) attestent déjà de ces possibilités.

La parodie de genre survient également très rapidement, comme le montre l'exemple de l'Américain Harry Hershfield (1885-1974), qui s'attaque au mélodrame par le biais de l'humour. Du côté franco-belge, on en retrouve les fondements dès le milieu des années 1940, notamment

lorsque le créateur belge Morris, auteur de la série *Lucky Luke*, signe une parodie de l'épopée western telle que consacrée par le cinéma américain. D'autres créateurs s'illustreront à leur tour dans la parodie de genre : mentionnons Tibet et sa parodie du western (*Chick Bill*) ou Uderzo et Goscinny et leur parodie des histoires de Fenimore Cooper (*Oumpah-Pah le Peau-Rouge*). Il s'agissait avant toute chose de souligner les tics du western, du polar et de l'aventure sous un mode comique. Ainsi Lucky Luke tire-t-il réellement plus vite que son ombre ; de même, les villes champignons qui sont les lieux de ruées vers l'or se construisent-elles en une seule nuit.

D'autres formes de parodies coexistent : les parodies de personnages (monarques, sportifs et éditeurs de presse pour jeunes, notamment), les parodies de personnages fictifs (le père Noël par exemple) et, plus tard, les parodies de personnages issus spécifiquement de l'univers de la bande dessinée et les parodies des séries de bandes dessinées.

Au cours des années 1960, une autre forme de parodie, celle de l'actualité sociale et politique, commence à poindre dans les pages des revues *Hara-Kiri* et *Pilote*, sous la plume des Cabu, Reiser et quelques autres. Les politiciens et les dirigeants deviennent des personnages risibles et chacune de leurs décisions paraît ridicule. Au même moment, Gotlib pousse l'exercice de la parodie à plusieurs niveaux : situations, genres, actualité, personnages de tout ordre méritent un sort commun, celui de se voir constamment exagérés et ridiculisés. La gratuité du propos de l'auteur pourrait paraître excessive si ce propos n'était pas précisément celui de façonner la parodie en tant que genre à part entière à l'intérieur de la bande dessinée franco-belge.

La parodie devient effectivement un genre en soi. Aucune collection officielle ne témoigne de cet état de fait dans les catalogues des principaux éditeurs de bande dessinée, contrairement au cas du western ou du polar, mais le phénomène n'en demeure pas moins réel. On remarque pour l'instant qu'il concerne avant tout les collaborateurs de *Pilote*, cette revue qui s'adresse à un public plus âgé que ses concurrents *Spirou* et *Tintin*, comme en témoigne l'avertissement d'usage sur chacune des couvertures du journal : « Le journal qui s'amuse à réfléchir. » L'influence du créateur d'*Astérix*, René Goscinny, y est sans doute pour quelque chose dans ce qui apparaît comme un exercice de réflexivité à deux niveaux.

L'émergence d'une bande dessinée dite d'auteur au cours des années 1970 participe à un affaiblissement du système des genres traditionnels, tels qu'ils sont définis dans les études consacrées à la paralittérature (Groensteen, 1984a, 1984b). En revanche, ou précisément en raison de ce facteur, la parodie de genre prend une certaine ampleur.

Dès le milieu des années 1980, la critique bédéesque désigne un nombre d'œuvres de plus en plus important sous l'étiquette de la parodie de genre. Toutefois, selon les chercheurs, ce n'est plus autant le genre lui-même – et ses tics – que les créateurs souhaiteraient parodier, mais son historicité dans le champ de la bande dessinée, c'est-à-dire la manière dont la bande dessinée franco-belge, tant au point de vue narratif que graphique, l'a investi à une certaine époque. À cet égard, l'œuvre de Yves Chaland, qui a publié autant du côté des revues dites adultes (*Métal Hurlant*) que jeunesse (*Spirou*) demeure l'un des auteurs les plus cités en ce qui concerne ce mouvement.

En dépit des formes multiples que revêt le concept de parodie et des moyens dont disposent les créateurs dans l'exercice de leur activité selon les différentes époques, il apparaît néanmoins possible, d'une part, de généraliser le phénomène de la parodie dans la bande dessinée en considérant le fait que les auteurs visent habituellement à exagérer de manière satirique les traits marquants d'un genre, d'un personnage ou d'une œuvre, comme c'est le cas dans le domaine de la littérature, par exemple. D'autre part, on peut présumer de l'importance, tant quantitative que symbolique, qu'occupe la parodie dans le champ de la bande dessinée.

Dans le cadre de cet ouvrage, il nous apparaît intéressant de nous interroger sur l'importance symbolique de ce phénomène, et principalement celui de la parodie de genre. Plus particulièrement, comment interpréter l'évolution du phénomène de la parodie de genre, en cinquante années ? Pouvons-nous penser que les concepts de genre et de bandes dessinées de genre constitueraient les deux formes référentielles des parodistes, selon les époques que ceux-ci occupent ? Ces types de référence n'en demeureraient pas moins, à notre avis, deux systèmes de signes forts distincts qui pourraient participer, chacun à leur manière, à l'élaboration de discours tout aussi différents[1]. Or quels sont ces discours ? Que visent-ils ? Mais avant tout, s'agit-il véritablement de parodies ?

Par ailleurs, il est tout aussi intéressant de remarquer que le phénomène de la parodie de genre, tel qu'il s'exerce au cours des années 1980, soulève d'autres types de questions puisqu'il coïncide avec la disparition de plusieurs magazines de bande dessinée (*Tintin*, *Circus*, *Pilote*), l'âge vieillissant du lectorat (s'accompagnant d'une hausse considérable de rééditions de matériel ancien), le lancement de l'argus *Trésors de la bande dessinée* (Béra, Denni et Mellot, 1979), l'ouverture du musée d'Angoulême, l'entrée de la bande dessinée dans les galeries d'art et la mise en vente de planches célèbres pour les collectionneurs, mais aussi

1. Par « discours », nous référons à la définition de Fiske (1987, p. 14) : « *A language or systems of representation that has developed socially in order to make and circulate a coherent set of meanings about a topic area.* »

la fin de l'entreprise critique des *Cahiers de la bande dessinée*[2]. La bande dessinée franco-belge, marquée par une tendance assez généralisée au jeu métadiscursif, entre alors dans une phase où les phénomènes de la collection et de la conservation semblent occuper une part importante du terrain. Assiste-t-on depuis à une forme de « repli sur soi » que Peeters appréhendait en 1993, en référant au monde clos des bédéphiles[3], depuis que la bande dessinée a effectué ce retour sur elle-même à plusieurs niveaux ? En ce sens, nous pouvons effectivement nous demander si le lien entre la bande dessinée franco-belge et la société n'est pas plus lâche, d'une certaine manière, et si cette tendance au jeu métadiscursif n'a pas participé à ce processus.

## 1.2.
## L'IMPORTANCE DE LA NOTION DE GENRE DANS LE DÉVELOPPEMENT DE LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE

La plupart des chercheurs reconnaissent que le développement de la bande dessinée a été marqué par différentes contraintes historiques, sociales, économiques ou structurales qui ont, d'une certaine façon, influencé à la fois le contenu et la forme des bandes dessinées modernes, en imposant notamment en Europe ce que Groensteen nomme la « dictature des genres[4] » : « Il importe, pour sécuriser le public, qu'une série se réclame du western, de la science-fiction, de l'enquête policière ou de la fable animalière » (1985a, p. 22).

2. Il faudra attendre les années 1990 pour que la critique renaisse de ses cendres, soit à travers les revues *9e Art* et *Critix*, principalement. Publiée par le musée d'Angoulême, *9e Art* accorde un vaste espace à l'histoire ; de son côté, *Critix* s'interroge avant tout sur le rôle de la critique bédéesque, à la manière de la bande dessinée des années 1980 vis-à-vis de ses propres codes.

3. « La bande dessinée a secrété un petit monde dont elle a largement vécu et qui pourrait bien l'étouffer un jour. Un monde avec ses rites et ses manies, ses collectionneurs et ses sous-produits, qui évoque davantage l'univers de la philatélie que celui du livre. […] La bande dessinée a ses experts et son argus, *Trésors de la bande dessinée*. Elle connaît même depuis quelques années l'honneur des grandes ventes publiques. […] Significatif d'un point de vue sociologique, ce phénomène me paraît pénalisant pour la bande dessinée […] parce qu'il écarte le non-initié en lui donnant un sentiment d'exclusion : nul n'entre là s'il n'est du sérail » (Peeters, 1993, p. 69-70).

4. Par « genres », nous référons à la définition de Andrew (cité par McQuail, 1994, p. 264) : « *Specific networks of formulas which deliver a certified product to a waiting customer.* » Nous ne référons donc pas aux genres littéraires (théâtre, roman, poésie, etc.), mais aux catégories « western », « science-fiction », « fantastique », « aventures », etc., qui sont des « registres thématiques que la BD classique a investis et (parfois) redéfinis à son usage » (Groensteen, 1985b, p. 78), ou sortes d'histoires qui résultent d'une systématisation des dires de la bande dessinée (Samson, 1975a). C'est cette nomenclature que nous adopterons ici. À l'instar de Bleton (1999, p. 82), nous croyons que les vocables « S-F », « fantastique » et « roman noir », par exemple, « désignent assez adéquatement des objets paralittéraires pour qu'ils soient utilisés sans nécessiter de définitions formelles ; ils permettent de regrouper en genres des récits apparentés », notamment en ce qui concerne la stabilité esthétique et narrative, comme le précise l'auteur.

En tant que mode d'expression, la bande dessinée naît en Suisse vers 1825 sous la plume de Rodolphe Töpffer (1799-1846). Ce pédagogue sera imité, peu de temps plus tard, notamment par l'Allemand Wilhelm Busch (1832-1908), qui crée en 1865 les aventures de *Max und Moritz*, et par Georges Colomb, dit Christophe (1856-1945), et sa *Famille Fenouillard*. D'autres illustrateurs, connus ou non, tels Gaspard-Félix Tournachon, dit Nadar (1820-1910)[5], et Benjamin Rabier (1864-1939), participeront au développement du récit en images, sans que l'on puisse toutefois parler de bande dessinée.

La plupart des historiens font pourtant remonter l'émergence de la bande dessinée à l'année 1896, soit au moment où *The Yellow Kid* fait son apparition dans les pages d'un quotidien de New York, sous la plume de Richard Outcault (1863-1928), parce que cette fois, le texte n'accompagne plus l'image, mais l'investit. Si l'on poursuit ce raisonnement, on pourrait tout aussi bien avancer que la bande dessinée naît seulement lorsque enfin le texte est circonscrit à l'intérieur du ballon que l'Américain Rudolph Dirks (1877-1968) met en place en créant *The Katzenjammer Kids* la même année.

L'intérêt que représente cette dernière période réside cependant dans le fait que c'est au moment où la bande dessinée emprunte les circuits de la diffusion massive que se crée véritablement le « langage BD » (Pons, 1986). De plus, la bande dessinée devient un phénomène de masse important, particulièrement aux États-Unis. On parle à la fois de productions de plus en plus abondantes et de lectorats de plus en plus nombreux, d'abord grâce à la formidable diffusion que permet le quotidien, ensuite par l'émergence de nouveaux supports, tel le *comic book*.

Si la bande dessinée américaine rejoint deux principales catégories de lecteurs, soit les consommateurs de quotidiens et les jeunes (enfants et adolescents), la bande dessinée franco-belge de masse ne s'adresse encore qu'au public enfantin par le biais de l'illustré. Et plus important encore, sa diffusion reste proportionnellement très inférieure à celle de la production américaine.

Il faut attendre la création du personnage de Tintin par Georges Remi, dit Hergé (1907-1983), en 1929, même si, avant celui-ci, *Les Pieds Nickelés* de Louis Forton (1879-1934), ainsi que *Zig et Puce* d'Alain Saint-Ogan (1895-1974), avaient suscité un grand intérêt auprès des lecteurs d'illustrés, pour véritablement parler d'un phénomène important en termes de notoriété et de diffusion. La popularité de *Tintin* ouvre la porte à la création de magazines de bandes dessinées pour la jeunesse, d'abord *Spirou* en 1938, *Vaillant* en 1945, et enfin *Tintin* en 1946. Immédiatement, les tirages sont importants et l'accueil fort enthousiaste. Une politique d'albums, conjuguée aux effets de la Loi de

5. Nadar s'est surtout illustré pour son travail photographique et pour son appui aux peintres impressionnistes.

1949 sur les publications destinées à la jeunesse – qui visait officiellement à contrer la violence, mais qui a institué un blocus de fait sur l'importation des *comics* américains –, a favorisé le développement et l'épanouissement d'une bande dessinée spécifiquement européenne (Renard, 1986). De fait, c'est le début de l'âge d'or de la bande dessinée franco-belge.

En dépit de cela, la bande dessinée franco-belge, comme la bande dessinée américaine, reste temporairement à l'écart des arts « légitimes », ce qui n'est pas sans intérêt dans le cadre de cet ouvrage. Une des explications de cette situation nous est donnée par Boltanski (1975) qui soulève une dimension sociohistorique assez importante, soit la question des lectorats, composés de lecteurs issus des classes populaires et surtout de jeunes avant 1965 – « un agrégat d'agents qui ont en commun d'être placés en dehors du champ de la légitimité culturelle » (Boltanski, 1975, p. 38).

D'autres chercheurs s'attacheront plutôt à démontrer que les conditions de production ont sans doute eu une incidence sur le contenu des bandes dessinées publiées entre le début du XX^e^ siècle et 1965, tant aux niveaux idéologique, esthétique que narratif et, conséquemment, sur sa valeur symbolique. À titre d'exemple, certains chercheurs effleurent ce problème historique de la légitimité culturelle en s'intéressant à l'incidence de la question de la périodicité. Ces chercheurs font remarquer qu'une grande majorité des récits de bandes dessinées franco-belges étaient autrefois prépubliés, à raison d'une ou deux pages par semaine, dans des revues, telles que *Tintin* et *Spirou*. Or la périodicité hebdomadaire et l'impératif d'avoir à alimenter l'histoire de multiples rebondissements – le « suspense » était une stratégie commerciale qui « forçait » le lecteur à acheter le numéro suivant de la revue dans laquelle étaient prépubliées les bandes dessinées[6] – ont influencé plusieurs scénaristes à user des ficelles des feuilletonistes du XIX^e^ siècle et à considérer la notion de genre comme une formule utile puisqu'elle supporte toutes les variations, tel un gabarit (Fresnault-Deruelle, 1977a, 1977b ; Gillon, cité par Akoun, 1977 ; Barets, 1982 ; Tardi, cité par Fromental, 1982 ; Groensteen, 1985b). Ces travaux et celui de Boltanski visent respectivement à comprendre chacun des termes impliqués dans l'expression « art mineur réservé aux mineurs », qui désignera longtemps la bande dessinée en France et en Belgique.

6. Les créateurs doivent en effet « maquiller sur un continuum narratif une segmentation qui n'a parfois que peu à voir avec l'articulation "naturelle" des récits », comme le précise Fresnault-Deruelle (1977a, p. 46) : « L'artifice ne laisse pas de transparaître. La question finale, posée par la dernière image en fin de page (que va-t-il se passer ?) débouche très rarement sur ce que nous appellerons un moment charnière dans l'exposition des faits. […] La rupture dans le continuum, choisie à un moment particulièrement dramatique, révèle beaucoup plus de la psychologie commerciale poussant à la vente – il s'agit de créer une curiosité hebdomadaire – que d'un réel souci de fragmentation unitaire du point de vue du contenu. »

Groensteen (1985a) insiste d'ailleurs sur le fait que la bande dessinée a longtemps été marquée par la « règle de l'unité de genre » (western, science-fiction, etc.) qui prévalait pour sécuriser le public. C'est un fait depuis les années 1930 aux États-Unis. En France et en Belgique, le genre participait d'une certaine façon à la « négociation » qui entourait la proposition d'un nouveau scénario entre l'auteur et l'éditeur, de 1946 à 1965. Les rédacteurs en chef de chacune des revues franco-belges de bandes dessinées voyaient à ce que chacun des genres principaux soit présent de façon continue ou presque, en raison de la concurrence féroce qui régnait dans le secteur de la presse pour jeunes[7].

Pour les éditeurs, le genre apparaît comme une formule utile et rentable à la fois, puisque les lecteurs semblent ne jamais se lasser d'un nouveau western ou d'une nouvelle enquête policière. En outre, le genre est à la base de la formule des collections, qui permet à la fois de canaliser les auteurs vers des types de productions à l'efficacité éprouvée et de satisfaire une demande bien précise, comme l'explique Escarpit (1958) à l'égard du secteur du marché littéraire. Or il en va ainsi en ce qui concerne le secteur de la bande dessinée, bien qu'elle ne soit déterminée à ne présenter, somme toute, qu'un recyclage d'éléments narratifs reconnus. Parmi cet ensemble de signes, la notion de genre est l'élément principal qui détermine les types de collections : aventures, western, etc. Le genre contribue ainsi à la constitution d'un catalogue diversifié qui vient assurer aux éditeurs franco-belges une certaine stabilité sur le plan de la commercialisation. André (1981, p. 62) a déjà démontré l'importance de cet élément en rapport aux tirages.

Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que Groensteen (1985b) parle d'une dictature des genres qui a caractérisé la bande dessinée d'hier. L'auteur soulève aussitôt la question de la légitimité culturelle, puisque la bande dessinée, héritière du feuilleton, s'est vue reléguée au rang de para ou sous-littérature, notamment en raison de l'importance que la notion de genre représentait ici[8]. Pour sa démonstration, Groensteen

7. Dans sa biographie, Jijé raconte d'ailleurs que son éditeur Paul Dupuis était à l'origine de la création de *Jerry Spring*, au début des années 1950. Le Britannique Tony Weare, créateur de *Mat Marriott*, confie également que son personnage n'aurait sans doute jamais vu le jour si on ne lui avait pas demandé de créer une série western pour la grande presse anglo-saxonne, à la même époque (Herman, 1982). L'ex-rédacteur en chef Michel Greg rappelle qu'il devait inventer une nouvelle série de science-fiction ou de western, dès le moment où l'un de ces genres était absent de la revue *Tintin* et si aucun autre membre de la revue ne pouvait s'y consacrer (Mouchart, 1999). On devine dans plusieurs autres cas plus anciens ou contemporains les pressions des éditeurs à cet égard.

8. Groensteen sait en outre que la notion de genre est intimement liée à celle de feuilleton, ce qui implique certaines conventions paralittéraires que cautionne une logique économique. Fresnault-Deruelle (1972, p. 62, 1977a, 1977b) avait déjà montré que le scénario en bande dessinée obéissait assez souvent à la logique du récit conventionnel, car l'histoire ne se développait généralement qu'à partir d'un manque à combler ou d'une situation à rétablir et s'articulait autour d'un héros prométhéen. Selon l'auteur, le schéma est constant : un ordre est menacé, le héros part en quête, l'ordre est rétabli. Les scénarios de Charlier (*Tanguay et Laverdure*, *Buck Danny*, *Barbe-Rouge* et *Blueberry*) s'inscrivent assez nettement dans cette voie. C'est d'ailleurs ce qui faisait dire à Samson (1975b, p. 141) qu'« il est probable que la bande dessinée aux yeux des esthètes *évolue* beaucoup moins rapidement que les autres arts ». Si l'on considère la logique du récit, selon Barthes (1966) et Bremond (1964),

cite Todorov : « seule la littérature de masse (histoires policières, romans-feuilletons, science-fiction, etc.) devait appeler la notion de genre ; celle-ci serait inapplicable aux textes proprement littéraires » (Todorov, 1970, p. 10-11)[9].

En considérant ces différents propos, on en vient ainsi à appréhender peu à peu l'importance du genre dans le développement de la bande dessinée franco-belge et ses conséquences symboliques. Si nous résumons la position bourdieusienne de Boltanski (1975, p. 38) à l'égard du champ de la bande dessinée franco-belge d'avant 1965-1968, nous pouvons avancer que dans un contexte où le producteur de bande dessinée entretient « une relation anonyme » à son œuvre, où le produit de bande dessinée est « doté presque exclusivement d'une valeur marchande », où la réussite « se mesure essentiellement en termes pécuniaires », où l'activité « échappe à la logique de la distinction » pour s'orienter plutôt « vers la satisfaction de la demande », où les savoir-faire se transmettent comme un ensemble de pratiques routinières et où les œuvres apparaissent « homogènes et conformes », le genre, en tant que convention (feuilletonesque) importante dans le développement de la bande dessinée, apparaîtrait symptomatique de l'autonomie très faible de celle-ci par rapport au champ économique et participerait à maintenir la position dominée que la bande dessinée occuperait dans l'ordre des légitimités.

Cette première étape du développement de la bande dessinée franco-belge est particulièrement importante pour comprendre autour de quels paramètres s'exercera une part importante de la parodie bédéesque au cours des années 1960. De même, nous parvenons à appréhender que la parodie de genre puisse être comprise par les chercheurs en tant que « discours critique », puisqu'elle participera à alimenter le discours bédéesque, tout en s'exerçant à l'écart d'un discours officiel. Comme nous pourrons le constater, ce n'est qu'au moment où la bande dessinée se voit légitimée que se développera véritablement la parodie.

on peut dire que le récit s'inscrit à l'intérieur d'un modèle ternaire *ouverture/processus (aventure)/fermeture*. Il se résume en une série d'actions et de comportements racontés, qui se compose de séquences qui ont chacune des fonctions bien précises : fonctions cardinales et fonctions intermédiaires. Les fonctions cardinales inaugurent ou concluent une incertitude, alors que les fonctions intermédiaires sont « une foule de menus incidents ou de menues descriptions » (Barthes, 1966, p. 9), jusqu'à ce que le mot « fin » apparaisse en réponse à la question originelle, comme le souligne Bremond (1964).

9. On sait que cette position n'est pas partagée par les chercheurs qui étudient la littérature populaire en considérant parallèlement la notion de littérarité, comme c'est le cas par exemple au CRELIQ (Centre de recherche en littérature québécoise).

## 1.3.
## LA LÉGITIMATION DU CHAMP ET L'EXERCICE DE LA PARODIE

Boltanski (1975, p. 39) constate que la légitimation du champ de la bande dessinée est le

> produit de la rencontre d'un ensemble de changements relativement indépendants et structurellement homologues qui ont affecté le public, les producteurs de bande dessinée, le champ intellectuel et qui sont sans doute liés […] à l'élévation du taux de scolarisation et à la translation des chances au système d'enseignement, [ce qui a eu notamment pour effet de favoriser en fin de compte la citation et la parodie].

Ainsi, les nouveaux auteurs qui font leur apparition autour de 1960 sont « dotés d'une disposition cultivée » et sont « détenteurs, en puissance, des propriétés qui définissent la condition d'artiste ». La fréquentation de l'école aurait également permis aux lecteurs de transposer dans le rapport qu'ils entretiennent avec la bande dessinée

> les dispositions acquises au contact des biens culturels que transmet l'école : intérêt pour l'auteur de l'œuvre et pour sa biographie autant que pour l'œuvre elle-même ; propension au commentaire, à la paraphrase (formes scolaires du discours de célébration) et à la comparaison ; surtout, disposition accumulatrice (Boltanski, 1975, p. 41).

Enfin, l'absence d'avenues concrètes (sujets de thèse inédits) et la possibilité d'innover en transférant des habitudes universitaires (explication des textes, analyse interne, etc.) à l'exégèse de biens culturels peu étudiés jusqu'à ce jour, auraient motivé des chercheurs à se pencher sur la bande dessinée, ce qui devait « faire valoir la complexité du produit et, par là, à en célébrer la dignité » (Boltanski, 1975, p. 40-43)[10]. Le commentaire universitaire à prétention savante, d'inspiration grammairienne ou proprement sémiologique, aurait ainsi pour fonction objective « d'inclure la BD dans le champ de la culture savante ».

L'auteur explique qu'un appareil de légitimation se met peu à peu en place à cette époque : revues d'érudition et de célébration, sociétés savantes et académies, prix, congrès et salons, enseignement de la bande dessinée, rééditions, etc. Il remarque également que la légitimité

10. Outre l'importance de ces déterminants internes au champ, nous devons ajouter que cette légitimation s'est accomplie alors que la sociologie de la littérature (Escarpit, 1958) et la sociologie de l'art (Becker, 1988) notamment, avaient ouvert une brèche à l'étude éventuelle de nouveaux objets culturels tels que la bande dessinée.

de la bande dessinée s'accroît au moment où le champ intellectuel et la critique d'art décident de l'investir. Notons par ailleurs que quelques travaux relatifs à la bande dessinée vont paraître à peu près au même moment, ce qui n'est pas sans effet sur la structure du champ[11].

Les créateurs, ajoute Boltanski, ont désormais une certaine « encyclopédie » du corpus bédéesque et sont rapidement amenés à se positionner dans l'exercice professionnel de leur activité, aussi bien à l'égard de leurs contemporains que de leurs prédécesseurs – qu'ils connaissent désormais – conformément à la logique de la distinction. Ainsi, certains créateurs manifestent une « volonté d'innovation personnelle » en refusant « de reprendre des séries créées par d'autres » ou en se dégageant des impératifs commerciaux qu'imposait la périodicité. Cela se traduit à un niveau esthétique – où ils montrent leur parti pris, cherchent à

> surprendre les amateurs éclairés et à susciter l'admiration du groupe des pairs – et à un niveau narratif – lorsqu'ils s'attachent à rendre compte de la spécificité du mode d'expression lui-même, plutôt que de simplement raconter une histoire (Boltanski, 1975, p. 50).

Chez certains auteurs, on constate également la volonté de transformer la bande dessinée en un véhicule d'idées – en bousculant au passage les idéologies judéo-chrétiennes et de droite – et on assiste parallèlement à l'apparition de thématiques adultes, vécues comme forme d'« "émancipation" par rapport aux contraintes formelles et destinées à élever le statut de bédéiste au rang de producteur pour adultes » (Boltanski, 1975, p. 50-51). En définitive, on peut parler d'une certaine contestation des formes établies, ou à tout le moins, d'un désir de « renouveler le neuvième art » (Fresnault-Deruelle, 1977b, p. 31). C'est ce qu'il est convenu de nommer la « bande dessinée d'auteurs », même si ce terme regroupe un ensemble très diversifié de pratiques.

Ces considérations ont alimenté plusieurs réflexions tant chez les sociologues que chez les spécialistes de la bande dessinée, qui ont cherché, à leur façon, à mesurer les conséquences de ce nouveau rapport que les auteurs entretiennent avec leur activité[12]. Dans le cadre de cet

11. Voir Couperie *et al.*, 1967; Blanchard, 1969; Sternberg *et al.*, 1967; Franquin, Gillain et Vandooren, 1969; etc. Les uns s'intéressent à ses structures narratives ou établissent les repères chronologiques de son histoire, les autres en révèlent les principales techniques ou bien présentent ce qui deviendra pour certains des « classiques », etc.

12. Ainsi, Samson (1975b) s'est intéressé à définir le rôle du créateur de bande dessinée contemporain, identifiant celui-ci comme un « agent social », un fabricant/transmetteur de messages qui doit œuvrer dans un rapport de forces et qui est conscient que son produit a une valeur idéologique et pas seulement marchande. Lacroix et Plante (1975), ainsi que Fresnault-Deruelle (1977b), notaient pour leur part que le carcan du récit traditionnel apparaissait de plus en plus comme une servitude mal tolérée et remarquaient l'émergence de chroniques, de descriptions dramatiques ou de portraits, sans qu'il y ait toujours à proprement parler de récit. De leur côté, Fresnault-Deruelle (1972) et Leguèbe (1977) constataient l'émergence d'antihéros, personnages qui n'ont aucun pouvoir

ouvrage, il est particulièrement intéressant de considérer attentivement à cette étape certaines des conclusions de Boltanski (1975) et de Groensteen (1985a) à l'égard des conséquences de la polarisation du champ de la bande dessinée, de la montée de l'auteur et du phénomène connexe de l'encyclopédisation. Ainsi, selon Boltanski (1975, p. 50), l'encyclopédie, ou « l'accumulation culturelle », qui est désormais à la portée de certains auteurs, n'entraîne pas seulement chez ceux-ci le sentiment d'avoir à se renouveler, mais engendre également « la citation et la parodie ». À titre d'exemple, on constate que Gotlib parodie les œuvres issues du cinéma (les films de Sergio Leone), mais également celles qui appartiennent au corpus bédéesque (Tarzan). L'encyclopédie dont dispose l'auteur de bande dessinée lui permettrait alors de s'amuser de ce qui est reconnu ou perçu comme naïf, stéréotypé, maladroit ou lâche, conformément au principe de la distinction[13]. Cela comprend aussi bien le travail de ses prédécesseurs que de ses contemporains.

De son côté, Groensteen (1985b) considérait que l'émergence d'une bande dessinée dite d'auteur s'était « logiquement accompagnée d'un affaiblissement du système des genres » (p. 78). C'est d'ailleurs ce que laissaient entrevoir les analyses précédentes relativement au besoin de « renouvellement » qu'éprouvaient les créateurs. En revanche, poursuit Groensteen, « la dictature des genres se perpétue sur un mode de plus en plus fréquemment parodique » (p. 78), ce qui signifie en clair que l'on assiste, au cours des années 1970 et 1980, au phénomène très marqué des parodies de genre[14]. À titre d'exemple, l'auteur mentionne notamment les noms de Gotlib et Alexis (*Cinémastock*), de Lauzier et Alexis (*Al Crane*) et Tardi (*Adèle Blanc-Sec*).

Si la parodie peut, d'une certaine manière, être appréhendée comme un genre en soi, comme le supposent Lecigne (1984a) et Groensteen (1985a), sans doute cette formule s'appliquerait-elle tout autant à la parodie

d'intervention sur la réalité et qui remplacent peu à peu les héros d'antan, « forts, sûrs d'avoir raison ». Pour sa part, Bourdieu (1979) laissait entendre que la bande dessinée pouvait être désormais considérée comme un objet culturel prestigieux à titre de manifestation d'audace et que certaines œuvres étaient des objets artistiques au sens propre, car elles étaient marquées par un caractère d'autonomie. On peut également se référer à l'analyse que fait Zureddu (1982) à partir des conceptualisations de Bourdieu sur le phénomène de la différenciation observable dans un champ.

13. Ce concept de Bourdieu (1979, 1992) participe à la dynamique de tout champ culturel. Bourdieu explique que le phénomène de la polarisation du champ culturel est consécutif de l'expression des goûts, plus précisément des dispositions associées à une classe de producteurs culturels, pourvus d'une compétence culturelle particulière et aptes à repérer les traits distinctifs de la culture historique. L'auteur fait remonter son apparition dès le moment où Baudelaire a revendiqué la notion kantienne d'art pur pour expliquer sa démarche, témoignant ainsi d'une disposition esthétique. Cette dernière notion est d'ailleurs définie par l'auteur comme « une expression distinctive d'une position privilégiée dans l'espace social dont la valeur distinctive se détermine objectivement dans la relation à des expressions engendrées à partir de conditions différentes. Comme toute espèce de goût, elle unit et sépare » (Bourdieu, 1979, p. 59).

14. D'autres auteurs, tel Pennacchioni (1982, p. 150-151), émettent une opinion semblable : « Les genres autrefois tranchés, "le merveilleux", "le réalisme d'aventures", le "comique", l'"épopée", la "science-fiction", tendent à se mêler pour donner des "hybrides" qui intègrent de plus en plus les codes compliqués de la parodie et du pastiche. »

de genre, en raison de l'importance tant quantitative que symbolique de celle-ci. En témoignent le nombre d'albums et de revues où un genre se voit imité satiriquement (Groensteen, 1985a, p. 129) et l'intérêt de nouveaux chercheurs au cours des années 1980, comme nous pourrons le constater dans la section suivante.

À cette étape, nous pouvons déjà entrevoir que les notions de parodie et de légitimation sont intimement liées : la légitimation du champ bédéesque a en effet encouragé le phénomène de la parodie[15]. Boltanski précise cependant qu'il s'agit de parodies de bandes dessinées et non de parodies sociales, par exemple[16]. Devons-nous alors penser, à la manière de Bakhtine, que « l'élévation » ou l'hagiographie de la bande dessinée s'est accompagnée d'un « rabaissement » d'œuvres issues du discours officiel bédéesque, comme cela se voit habituellement (voir la section 1.5) ? Dans un tout autre esprit, pouvons-nous appréhender que cet intérêt des parodistes pour leur propre champ puisse s'exercer à l'opposé de visées critiques et ne laisserait simplement voir que l'encyclopédie existe ? C'est du moins ce que pourrait laisser supposer la reconnaissance de la parodie en tant que genre en soi par les éditeurs et l'anoblissement presque immédiat des créateurs qui y sont associés par ceux-ci, dès les années 1980. Conséquemment, la parodie de genre, à laquelle semble se rattacher la notion généralisante d'« auteur », ne pourrait-elle pas participer à la légitimation du champ bédéesque qui la nourrit ? Comme nous pourrons le constater plus loin, on conçoit déjà l'intérêt d'une démarche qui considère le sens de la parodie en rapport aux mouvements qui transforment le champ bédéesque.

## 1.4. LES EFFORTS THÉORIQUES ENTOURANT LA PARODIE DANS LA BANDE DESSINÉE

Les travaux menés dans le champ de la bande dessinée sur le phénomène de la parodie tendent en premier lieu à démontrer l'importance de la fonction critique de celui-ci, notamment au niveau d'une certaine dynamique sociale. Le développement récent des tendances et du marché de la bande dessinée en France et en Belgique vient toutefois alimenter de nouvelles interrogations.

15. Nous devons par ailleurs faire remarquer que la légitimation du champ de la bande dessinée a aussi eu d'autres conséquences : romans-BD, critique spécialisée, formalisme, etc. Nous pouvons également penser que l'exercice de légitimation s'est poursuivi, notamment avec *Les Cahiers de la bande dessinée* ou lorsque Lecigne (1983) parle d'avant-garde dans le champ de la bande dessinée (voir plus loin).

16. Fresnault-Deruelle (1977b) devait également se pencher sur la citation, le pastiche et la parodie en référant à la notion d'intertextualité. L'auteur ne semble pas accorder toutefois la même importance que Boltanski à l'exercice particulier de la parodie de bandes dessinées par des auteurs de bandes dessinées.

Les premiers spécialistes de la bande dessinée, soit Lacassin (1971) et Fresnault-Deruelle (1977b), ont abordé respectivement dans leurs travaux la question de la parodie dans la bande dessinée. La volonté de ces auteurs était de considérer avant tout les liens qui unissent certaines œuvres avec la réalité ou avec d'autres univers de la création artistique. Ainsi Lacassin a bien montré en quoi la série *Lucky Luke* réfère à la fois à l'univers du Far West et à l'imaginaire des films sur le sujet. De son côté, Fresnault-Deruelle a constaté l'intérêt des nouveaux créateurs pour le jeu intertextuel. La notion de parodie restera toutefois appréhendée de manière assez superficielle. À cette époque, la bande dessinée est principalement envisagée en rapport aux éléments constitutifs qui fondent son discours, comme en témoigne la publication du numéro 24 de la revue *Communications* (1976), consacré à la bande dessinée, dans lequel l'analyse sémiologique est à l'honneur.

Comme l'a montré Saouter (1990), les années 1980 voient émerger un foisonnement d'écrits et de travaux, et ce, à un moment où la bande dessinée semble avoir le vent dans les voiles[17]. Les écrits jugés les plus influents restent cependant ceux de Lecigne (1981a, 1983, 1984, 1985), Masson (1985, 1989), Groensteen (1984a, 1985a) et Peeters (1983a, 1984), qui s'inscrivent dans la perspective sémiologique. Ce sont précisément ces théoriciens qui ont commencé à s'interroger plus profondément sur le phénomène de la parodie. Au début des années 1980, Lecigne appréhende la question de la parodie en cherchant parallèlement à affiner des instruments d'analyse pour l'étude de la production de l'époque, sous l'angle de la critique artistique. Plus tard, soit en 1984, Groensteen, rédacteur en chef aux *Cahiers de la bande dessinée*, consacre un dossier sur deux numéros (59 et 60) au pastiche et à la parodie. D'autres textes, dont celui de Bouyer (1987), s'attacheront également à l'étude du phénomène. L'importance, tant quantitative que symbolique, de la parodie dans la bande dessinée franco-belge peut, d'une certaine façon, se mesurer en rapport au nombre de plus en plus important de travaux au cours des années 1980.

Les chercheurs qui se sont penchés explicitement sur les notions de parodie et de parodie de genre reconnaissent que la parodie en bande dessinée procède d'une réflexion sur une œuvre populaire ou un genre établi, qui, en somme, tiennent lieu d'institutions, comme le dit Lecigne (1984a). Elle intervient ainsi comme signal au moment où une œuvre s'intègre au champ social de la sacralisation. Elle prend la forme d'une « relecture des poncifs de toute provenance » (Lecigne, 1984a, p. 75) et il n'est pas rare dans les faits que les créateurs réduisent un modèle à ses recettes (Delisse, 1984). Ainsi, la parodie de genre fournit au lecteur « tout ce qu'il peut espérer trouver dans un western, une épopée moyenâgeuse

17. Nous pouvons considérer que le début des années 1980 voit la bande dessinée officiellement légitimée par la présence de François Mitterrand au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême. De plus, on constate une hausse importante des titres, tirages, ventes et produits dérivés au cours de cette période.

ou un récit policier », bien que le créateur sache cultiver « la différence vis-à-vis des œuvres dans lesquelles le genre a coutume de s'incarner » (Groensteen, 1985b, p. 79-80).

La dynamique de la parodie est donc celle d'une « explicitation » (Lecigne, 1984a, p. 75) qui implique néanmoins un certain détournement – habituellement de stéréotypes (Groensteen, 1985a, p. 129) – et ses visées seraient de l'ordre de la critique. On peut ainsi dire, comme Ecken (1985, p. 76) qu'il s'agit à la fois d'une synthèse, en ce sens que le créateur de bandes dessinées ne retient que les signes les plus frappants, et d'une critique qui laisse volontairement voir les résultats de son analyse. En ce sens, il s'agirait d'une réflexion sur le moyen d'expression que constitue la bande dessinée.

Parallèlement, la parodie en bandes dessinées semble avoir une fonction socialement tout aussi importante pour le champ bédéesque. Lecigne (1984a, p. 75) n'hésite d'ailleurs pas à qualifier la parodie de « rite social ». En tant que « subversion organisée », poursuit l'auteur, la parodie « renforce la cohésion du champ social en intégrant et en délimitant l'espace même de son renversement, en le ritualisant en pratique culturelle ». Elle entretiendrait ainsi une « relation d'analogie évidente avec le carnaval ». En témoignerait « Gai-Luron parodiant les autres séries du journal *Vaillant* ».

L'évolution de la bande dessinée au cours des années 1980 favorisera toutefois de nouvelles interrogations sur la parodie, principalement sur le plan de l'esthétisme. Au moment où bon nombre d'éditeurs rééditent de plus en plus de matériel ancien, que le nombre des titres publiés atteint des records (près de 800 albums par an), que des dictionnaires, monographies, thèses et autres ouvrages spécialisés accompagnent désormais collectionneurs, spécialistes et conservateurs de musées dans leur volonté de circonscrire le mieux possible l'ensemble du champ, au moment où la bande dessinée entre au musée, où un certain type d'esthétisme (la ligne claire) vient servir la publicité en France et où le commerce des planches des « maîtres », tel Hergé, vient donner une valeur économique et symbolique à la ligne claire, l'esthétisme tend particulièrement à devenir une préoccupation majeure, autant chez les auteurs que les chercheurs. C'est du moins ce que laisse voir l'entreprise de l'Atelier R, le retour de la ligne claire et du style atome, ainsi que les travaux de Lecigne (1981a, 1981b, 1982a, 1982b, 1983) sur l'hyper-référentialité et le nouveau réalisme et ceux de Groensteen (1985a) sur les orientations contemporaines de la bande dessinée franco-belge. À ce sujet, Lecigne (1982a, p. 111) est assez clair :

> Ce jeu avec les stéréotypes et ce fonctionnement référentiel […] est caractéristique de la bande dessinée française des années 70, tel qu'elle s'est développée dans l'hebdomadaire *Pilote*, puis dans les mensuels pour adultes à partir du n° 1 de *L'Écho des Savanes*

en 1972. Condamnée par le goût officiel, la bande dessinée s'est développée en exhibant ses signes artistiques. D'où l'importance de la citation, qui agit en un premier temps à la façon d'une caution culturelle, et dynamise en un second temps une création fondée sur l'amalgame des signes culturels contemporains ; jusque et y compris dans la bande dessinée elle-même (à la suite de Joost Swarte et de Tardi, il est notamment significatif que l'on assiste depuis 1977 à un véritable déferlement de parodies-pastiches-hommages à « l'école de Bruxelles » : D. Hé, les frères Floc'h, Winninger, Benoît…).

Groensteen (1985a, p. 128) constate en fait que la bande dessinée franco-belge entre alors de manière importante dans une phase de « secondarité ». L'autoréférence, qui prend la forme d'un simple clin d'œil ou se manifeste à travers la reprise d'un style – on pense à la ligne claire –, et qui s'exprime principalement sous des visées parodiques, envahit bon nombre de planches au cours des années 1980. Dans ce lot, la parodie des bandes dessinées d'aventures calquée sur l'esthétisme des écoles belges des années 1950, semble relativement se démarquer, comme en témoigne la notoriété des œuvres de Chaland, Benoît, Clerc, etc., dès cette époque. Groensteen fait toutefois remarquer que si la dimension esthétique envahit le projet parodique de façon importante, on ne peut pas pour autant parler de pastiches à l'égard des œuvres en cause, puisque l'intention satirique reste toujours présente.

L'importance quantitative et symbolique du projet parodique encourage Lecigne (1983) et Groensteen (1985a) à user, en fin de compte, des termes « modernisme » et « modernité » à l'égard de la direction dans laquelle semble se définir la bande dessinée des années 1980. Si la bande dessinée semble se prêter assez bien à ce type d'analyse, Groensteen admet toutefois qu'il s'avère particulièrement complexe de dégager le sens ultime de l'exercice parodique auquel se prêtent les créateurs[18].

Pour sa part, Bouyer (1987, p. 47) retrouve dans la bande dessinée franco-belge des années 1980 plusieurs manifestations de « stylisme » et de « maniérisme », destinés avant tout aux « lecteurs spécialisés », mais aussi un certain « classicisme ». L'auteur fait également remarquer que le scénario est lui aussi « hypnotisé par les formes d'hier[19] ». Selon lui, l'emprunt aux « clichés » à ce niveau se ferait néanmoins discret, aussi les œuvres se présenteraient-elles comme si elles étaient « inédites ».

18. Ainsi, Groensteen (1985a, p. 101) voit dans la réutilisation de la ligne claire autant « de projets artistiques ou de procès idéologiques distincts », mais, en revanche, il croit que la formule de Patrick Mauriès peut surgir dans l'esprit du lecteur qui aborderait l'œuvre de Chaland (« il y a du sens, mais je ne sais où »).

19. En témoigne d'ailleurs ce commentaire du scénariste Rivière qui travaille avec Floc'h : « L'œuvre d'Hergé reste la référence majeure de tout ce que nous faisons » (Rivière cité par Groensteen, 1986a, p. 10).

Il apparaît donc pertinent, dans un premier temps, de nous interroger sur la nature des œuvres en cause. Sommes-nous en présence de véritables parodies, au sens que donne Genette (1982) à ce terme ? Dans un second temps, nous pouvons nous demander si l'ambiguïté du statut des œuvres en cause doit modifier la conception théorique que l'on doit entretenir à l'égard du rôle social de la parodie bédéesque, en considérant l'interprétation que fait Bakhtine du phénomène, pour qui la parodie est une forme de contribution au discours social (voir la section suivante). Enfin, comment interpréter le sens et l'évolution de ces « parodies », plus particulièrement en relation avec le champ bédéesque ?

L'apport de l'appareil conceptuel de Genette permettra précisément d'explorer la question de la référentialité aux plans narratif et esthétique. Nous pourrons ainsi comprendre ce qui distingue la parodie du pastiche ou du travestissement, par exemple, et mieux saisir la place qu'occupent les œuvres qui présentent les traits du classicisme à l'intérieur d'une typologie. Le travail de Bakhtine, de son côté, permettra d'appréhender le rôle de la parodie, selon qu'elle se fait carnavalesque ou formelle. Enfin, le travail de Bourdieu offrira des pistes intéressantes pour comprendre les revendications esthétiques des créateurs qui visent à occuper, à l'intérieur d'un champ, certaines positions précises à une époque donnée. Ces cadres théoriques permettront de définir la nature de ces œuvres dites parodiques et d'en interpréter le sens en rapport au champ bédéesque. Nous pourrons ainsi comprendre l'évolution de la parodie de genre, par l'étude de ses formes et de ses visées.

## 1.5. L'HYPOTHÈSE DE RECHERCHE ET LE CADRE D'INTERPRÉTATION

Si la recherche menée au cours des années 1980 tend à démontrer que la parodie semble devenue un phénomène incontournable dans le paysage de la bande dessinée franco-belge et que celle-ci constitue, dans une mesure assez importante, sa propre référence, il n'en demeure pas moins que quelques zones d'ombre subsistent, à notre avis.

Nous constatons en premier lieu que la critique semble avoir un certain mal à appréhender l'objet, soit les œuvres parodiques, en relation avec l'Histoire. Ainsi, Groensteen (1985a, p. 128) choisit d'aborder le phénomène de la parodie dans la bande dessinée franco-belge des années 1980 sous l'angle de la modernité, mais il réfère parallèlement à une « phase de recyclage » pour décrire la situation de celle-ci. C'est

d'ailleurs à ce propos que De la Croix (1985a, p. 59) avait laissé entendre que le postmodernisme était sans doute le véritable objet de la thèse que défendait Groensteen[20].

Cette situation semble découler d'un problème plus important encore, soit celui qui consiste à appréhender la nature même de l'objet. S'agit-il d'œuvres parodiques au sens propre ? Si les chercheurs s'entendent pour souligner l'importance du jeu intertextuel à l'intérieur des œuvres qu'ils cherchent à décrire – en raison des liens étroits qu'elles entretiennent avec d'autres œuvres[21] –, l'un d'eux souligne la difficulté à définir exactement de quoi il est question lorsqu'il aborde l'œuvre de Chaland (voir Groensteen, 1985a, p. 40)[22] ou lorsqu'il tente d'adopter, au prix d'une importante transformation, la typologie de Genette (1982) à l'égard des pratiques hypertextuelles (voir Groensteen, 1984a, p. 79), en raison de l'intrusion marquée du phénomène de l'imitation stylistique au sein du projet parodique (voir le tableau 1). Plusieurs chercheurs croient simplifier la situation – sans toutefois se douter qu'ils la compliquent à un niveau théorique – lorsqu'ils réfèrent plutôt à des « bandes dessinées esthétisantes ». C'est d'ailleurs ainsi que certains créateurs en viennent à juger leurs propres travaux, comme le laisse entendre Ted Benoît dans une entrevue (Cambier et Verhoest, 1996, p. 103).

20. On sait que la notion de postmoderne est complexe et recouvre plusieurs définitions (voir Ferry, 1990). Nous pouvons d'ailleurs interpréter l'étiquette du *modernisme* que Lecigne (1983) accole aux œuvres issues d'un mouvement *nouveau réaliste* en bande dessinée (qui constituerait la seconde phase du modernisme en bande dessinée, la parodie constituant sa première phase et l'*underground* ses assises) en relation avec l'une des définitions du postmoderne. La position de l'auteur semble en lien avec celle de Lyotard (1988) où le postmoderne est envisagé comme le comble du modernisme des avant-gardes. Quand on sait que le *nouveau réalisme* en peinture est l'une des formes de l'avant-garde qui vise précisément à « mener l'esthétique classique à son terme », étant « tourné vers l'expression de ce que le réel […] peut avoir de chaotique et de "différent" » (Ferry, 1990, p. 323), on conçoit que l'utilisation par Lecigne de la notion de *nouveau réalisme* dans la bande dessinée, mise en parallèle avec celle d'avant-garde et renvoyant à une définition relativement semblable à celle émanant du domaine de la peinture, ne peut que référer au postmoderne de Lyotard. En ce sens, on peut penser que pour lui, le travail des *héritiers d'Hergé* (qui précisément nous intéresse) se situe dans une phase du modernisme qui échappe au postmodernisme. En dépit de sa complexité, cette position a à tout le moins le mérite de référer à quelque chose de précis, contrairement à maints travaux sur la bande dessinée des années 1980. Néanmoins, on fera remarquer que Lecigne situe *Le démon des glaces* de Tardi tantôt dans le registre parodique, tantôt dans celui du pastiche (voir l'échantillon retenu pour l'analyse), ce qui nous ramène à notre principal problème.

21. La notion de lecteurs spécialisés (Bouyer, 1987) renvoie précisément à celle de l'intertextualité.

22. L'hésitation de l'auteur (Groensteen, 1985a, p. 40, 128) à classer définitivement l'œuvre de Chaland l'amènera d'ailleurs à étiqueter celle-ci tantôt sous la bannière du pastiche, tantôt sous celle de la parodie. Lapsus volontaire ou non ?

Tableau 1. Tableau général des pratiques hypertextuelles dans le champ de la bande dessinée

| | RÉGIME | | |
|---|---|---|---|
| RELATION | Ludique | Satirique | Sérieux |
| Transformation | TRAVESTISSEMENT | PARODIE | TRANSPOSITION |
| Imitation | PASTICHE | CHARGE | FORGERIE |

Source : Adapté de Groensteen (1984a).

Pour notre part, nous hésitons à opérer le même classement que Groensteen à l'égard de certaines œuvres, notamment lorsqu'il choisit de situer l'œuvre de Chaland sous le régime sérieux et non satirique.

Ce choix de l'auteur se fonde avant tout sur le fait que l'œuvre de Chaland est une transposition d'une esthétique déjà en place et nécessite à ce titre de se retrouver dans la catégorie transposition – même s'il juge parallèlement que cette catégorie attrape-tout est embarrassante au premier abord. Cet aspect est évidemment à considérer dans le cas de Chaland ou de Benoît, mais ce positionnement théorique, à lui seul, nous paraît un peu réducteur, puisqu'il négligerait la dimension satirique des œuvres en cause.

Ces problèmes de définition et de classification proviennent, à notre avis, d'une lecture arbitraire et sans doute erronée que fait Groensteen de l'appareil conceptuel de Genette (voir la section 2.2), mais surtout de la dimension « formaliste » qui entoure l'entreprise parodique des Chaland et Benoît, tant sur le plan des procédés narratifs que sur celui de l'esthétisme. L'hypothèse principale de la recherche avance d'ailleurs l'idée que nous nous trouvons en face d'un type d'œuvres qui pourraient être qualifiées de « parodies formelles » et qui entretiendraient des liens importants avec la charge, forme de pastiche satirique (voir la section 2.2). Celles-ci se référeraient ainsi de manière assez étroite à des formes narratives traditionnelles, s'inscriraient de manière très formelle à l'intérieur d'une démarche esthétique qui calquerait un figuratif imaginaire reposant sur des constructions empruntées à la bande dessinée franco-belge classique (Hergé, Jacobs, Jijé, Franquin, Tillieux, etc.) et s'exerceraient enfin à travers des intentions souvent satiriques ou ironiques. L'hypothèse secondaire de la recherche laisse plutôt entrevoir la nécessité théorique de considérer opérante, dans son intégralité, la typologie de Genette à l'égard de notre objet d'étude et de réfuter les modifications apportées par Groensteen. Nous y reviendrons dans le cadre théorique de notre recherche.

Considérons pour le moment notre hypothèse principale, qui présente, à notre avis, une conséquence importante que le travail de Bakhtine (1970) permet d'appréhender, relativement au rôle social de la parodie. Lecigne (1984a, p. 75) avait déjà laissé entrevoir que la parodie dans la bande dessinée présentait une analogie avec la notion de carnaval. Cette

constatation s'inscrit en fait en ligne directe avec les travaux de Bakhtine, qui a été amené à aborder les concepts de parodie et de carnaval lorsqu'il s'est intéressé à l'œuvre de François Rabelais. Pour Bakhtine, le monde matériel est ainsi fait qu'il semble continuellement inspirer à l'être humain deux sentiments contradictoires à l'égard d'un même objet. L'une de ces attitudes est le culte, ou l'hagiographie, qui consiste à l'élévation d'un objet particulier. L'autre attitude est le rire, ou la parodie, et vise plutôt au rabaissement de cet objet. L'être humain serait ainsi partagé entre sa nature sérieuse et une « seconde nature », ou « seconde vie ». Or, selon l'auteur, la parodie a une fonction socialement importante, que l'on peut considérer comme « positive, critique, ou régénératrice », puisqu'elle répond aux besoins de cette seconde nature qui est inscrite à l'intérieur de chacun des membres de la société, en donnant à ceux-ci un sentiment de victoire sur le pouvoir[23].

Bakhtine (1970) fait remarquer que la parodie entretient un lien avec le carnaval puisqu'à l'instar de celui-ci, elle vise à affranchir la conscience de l'emprise de la conception officielle et permet de « jeter un regard neuf sur le monde, un regard dénué de peur, de piété, parfaitement critique, mais en même temps positif » (p. 273). Il s'agirait ainsi d'un jeu « fou, extravagant » (p. 260) auquel sont conviés tous les individus et qui a pour fonction d'apporter à ceux-ci une nouvelle conception du monde, « d'ouvrir les yeux sur le neuf et le futur » (p. 101), à un moment de l'Histoire où il y a « conviction du besoin de changement » (p. 271). En définitive, ce rire pourrait ainsi être l'expression d'une « conscience nouvelle, libre, critique et historique » (p. 81).

Si nous suivons le raisonnement de Bakhtine, nous pouvons penser que la parodie en bande dessinée serait une forme de contribution au discours social, en marge toutefois de la culture dite officielle. En témoigneraient les parodies de l'actualité sociale et politique (voir Cabu, Bretécher, Reiser et Lauzier, par exemple). Est-il possible de concevoir que, dans cette logique, la parodie de genre dans la bande dessinée pourrait, à sa manière, participer à la constitution d'un discours bédéesque, en témoignant d'un écart délibéré vis-à-vis des formes officielles de narration et de représentation ? Nous croyons précisément que cette inférence est acceptable, dans la mesure où cette production est comprise comme métadiscours et qu'elle occupe une place importante, tant quantitative que symbolique, dans la circulation des produits de bande dessinée (voir la section 1.3).

23. La parodie de genre constitue sans doute, à un autre niveau, une revanche pour l'artiste qui exprime enfin sa personnalité. Depuis toujours, « *an emphasis on the genre tends to credit the value of the work to a cultural tradition rather than to the individual artist* » (McQuail, 1994, p. 263). À un niveau sociopsychologique, Pennacchioni (1982, p. 65, 82) faisait remarquer que l'une des qualités de la parodie en bande dessinée est de nous laisser voir que nous sommes des lecteurs intelligents. L'auteure esquisse un rapprochement avec la notion d'« image émancipée » de laquelle Baudelaire disait qu'elle était sans doute le fait d'« une civilisation perspicace ». Le milieu de la bande dessinée des années 1950 laisse de son côté entrevoir que la parodie constitue la seule forme de critique acceptable puisqu'elle s'exerce sur le mode de l'humour (Huard, 1997).

Si nous poursuivons le raisonnement de Bakhtine, nous pouvons avancer l'idée que la tendance de la bande dessinée franco-belge des années 1980 au formalisme viendrait toutefois compliquer le statut que pourrait occuper la parodie dans ce contexte. Lecigne (1984a, p. 74-75) montre bien que « le propre de la parodie est de faire sens » et que « l'idée de communication est centrale dans l'opération parodique ». En fait, la parodie de bande dessinée répond, selon l'auteur qui paraphrase Barthes, au désir d'ancrer les œuvres « dans une chaîne fixée de signifiés ». Or comment interpréter des œuvres parodiques qui se prêteraient davantage à la dynamique du flottement, de l'ambiguïté, qu'à celle de la signification ?

Bakhtine fait précisément remarquer qu'il existe un autre type de parodie, qu'il n'hésite pas à juger « négative », « non régénératrice ». L'auteur réfère (de façon ambigüe) aux « parodies formelles » qui caractériseront l'époque moderne. Pour l'auteur, ce qui distingue la parodie formelle, c'est que « les formes du carnaval ont été transformées en procédés littéraires » (Bakhtine, 1970, p. 124). Il ajoute que cette parodie s'exécute autant sur le plan du sujet que sur celui de la composition, mais les exemples que donne l'auteur réfèrent avant tout aux sujets (ou thématiques) des textes en cause, soulignant notamment que l'ironie se fait plus importante que le rire, sans toutefois s'intéresser à la construction formelle de ceux-ci. Il demeure cependant intéressant de constater que Bakhtine considère que cette nouvelle tradition du rire s'inscrit en opposition avec la parodie (au sens large), notamment parce qu'elle « cesse de jouer le rôle de commentaire vivant, accessible à tous » (p. 120). On conçoit toutefois que la définition que donne Bakhtine de la parodie formelle n'est pas en lien avec les concepts d'esthétisme et de « simulacre », qui semblent marquer la bande dessinée franco-belge des années 1980. Pour Bakhtine, la parodie formelle renvoie davantage à la systématisation de l'exagération de traits ou de situations, mais jamais à l'imitation satirique d'un modèle. Il ne s'agit pas tant, dans l'esprit de l'auteur, d'évoquer un travail parodique sur la forme que de présenter l'exercice de la parodie dans ce qu'il a de plus systématique.

Le travail conceptuel de Bakhtine n'en demeure pas moins essentiel, car il nous porte à réfléchir sur les conséquences d'un type de parodies bédéesques marquées par une réutilisation de procédés formels, qui s'opposerait à un type de parodies plus conventionnelles qui poursuivraient des visées sémantiques. Nous pouvons ainsi penser que ce passage à une parodie d'abord « esthétique » pourrait, d'une certaine manière, avoir brisé le lien que la parodie entretenait avec les lecteurs de bande dessinée sur un mode carnavalesque. En se réfugiant à l'intérieur d'une démarche d'abord esthétique et rétrograde, les parodistes des années 1980 rompraient effectivement avec la tradition de la parodie carnavalesque, qui vise au fond à se rire des formes de pouvoir en se présentant en tant qu'agora, telle celle décrite par Bakhtine. Deux

principaux aspects viendraient d'ailleurs illustrer cette rupture. Les chercheurs ont déjà souligné que la fonction de « sacralisation » de la forme, tant narrativement que graphiquement, semblerait prendre le pas sur celles de la dérision et du rabaissement. Plus exactement, le sens latent de ces œuvres se dissimulerait derrière un travail de ritualisation de la forme. Par ailleurs, les créateurs sembleraient désintéressés par la critique de la culture « officielle » des années 1980, pour se tourner plutôt vers la culture officielle de la bande dessinée des années 1950 et 1960[24]. Nous pouvons ainsi penser, dans ce contexte, que la parodie cesserait alors d'occuper son statut de « commentaire vivant », car elle serait investie d'une nouvelle fonction qui n'irait pas en ce sens. Cette situation participerait sans doute à l'effritement d'une certaine cohésion sociale au sein de la communauté bédéesque, où les notions de « carnaval » et de « critique » ne sont plus acquises pour tous, ou interprétées de différentes manières. C'est du moins ce que semble laisser voir le champ bédéesque au milieu des années 1980[25].

Il n'en reste pas moins que si la parodie formelle n'est pas vide de sens, ce dernier reste à circonscrire. Cette complexité théorique est précisément ce qui motive le présent ouvrage. En considérant qu'il est probable qu'une parodie « critique », « régénératrice » ait été suivie d'un type de parodie « formelle » – ou plus exactement, que les parodies de genre construisent des représentations des genres jusqu'aux années 1980, ce qui semble aller de soi, alors que les parodies de genre plus récentes construisent des représentations analogiques de bandes dessinées de genre, par l'utilisation répétée de procédés formels, esthétiques et iconiques antérieurs[26] –, nous croyons qu'une analyse sémiotique des parodies de genre permettrait d'abord de faire émerger ces représentations et ensuite, que l'étude sémiotique de ces parodies, de manière diachronique, nous permettrait d'interpréter l'évolution de la parodie de genre.

Si la première forme de parodie laissait entrevoir l'importance historique de la notion de genre au sein du discours bédéesque et qu'elle présente les signes d'un vaste carnaval auquel seraient conviés tous les lecteurs, que viserait la seconde forme de parodie, qui prend jusqu'à un certain point l'allure d'une fête privée ? S'il peut paraître

24. « Nous en sommes au "stade Chaland", où une bande dessinée ne ressemble plus à rien d'autre qu'à elle-même : dilution des références, multiplication du déjà-vu, implosion hyper-référentielle […]. C'est le règne du simulacre, d'un rituel superlatif de l'Apparence » (Ecken et Lecigne, 1985, p. 91).

25. Les exemples les plus intéressants d'« effritement » ont eu lieu au sein de la revue *Spirou*, soit lorsque l'éditeur Dupuis décide de stopper simultanément deux séries que la critique a jugées à la fois parodiques et pastichantes (voir *Spirou* de Chaland et *Aventure en jaune* de Yann et Conrad), et ce, au grand ravissement de certains membres de la rédaction, qui disaient ne pas les apprécier et ne pas les comprendre. Précisons que la suspension des récits par un éditeur n'a que très rarement eu lieu par le passé.

26. Dans sa thèse de doctorat, Laplante (1999) parvenait également à une hypothèse semblable à l'égard des revues humoristiques *Bye Bye* à titre d'indices permettant de faire émerger la figure de l'État dans les parodies. Nous poursuivons donc une problématique qui nécessitera quelques conceptualisations théoriques communes.

difficile pour les chercheurs de rendre compte de la nature de l'objet ou de sa relation avec l'Histoire, il apparaît tout aussi complexe d'interpréter la portée de la contribution des « parodies formelles » au discours bédéesque. Outre le cadre interprétatif qu'offre Bakhtine, nous devons référer, dans un second temps, à d'autres travaux pour interpréter l'évolution de la parodie de genre, même si ceux-ci l'appréhendent d'abord en tant que pratique et moins comme objet de sens.

Dans cet esprit, considérons à la fois l'interprétation que fait Lecigne de la parodie en tant que « subversion organisée » – même si elle ignore la fonction véritablement critique de la notion de parodie, telle que la conçoit Bakhtine – et le travail de Bouyer (1987) qui a laissé entendre que le retour au classicisme est parfois imposé par les éditeurs, lesquels voient dans le retour de la ligne claire, par exemple, un « alibi » pour satisfaire les lecteurs spécialisés. Si nous suivons le raisonnement de Baudrillard, la parodie formelle pourrait être présentée par les éditeurs comme la mise de l'avant d'un certain type de récit neuf et innovateur, alors qu'elle correspondrait en réalité à une esthétique du changement pour le changement. Cette position contredirait celle de Groensteen qui voit la parodie dans la bande dessinée des années 1980 comme un phénomène typiquement « moderne ». Au contraire, ce phénomène pourrait tout aussi bien être appréhendé comme un effort de légitimation de ce qui est à la mode, qui marque précisément la fin de la modernité selon Baudrillard (1977)[27].

Nous pouvons ainsi penser que la parodie formelle participerait à la mise de l'avant d'un imaginaire bédéesque afin d'attirer d'abord le collectionneur et le nostalgique, qui semblent déjà fortement intéressés par le commerce des planches originales, sérigraphies, tirages de tête, portfolios et produits dérivés, comme le montrent les tendances économiques réalisées dans ces secteurs au cours des années 1980[28]. Si nous ne pouvons qualifier l'œuvre de « leurre social », comme le fait Bouyer à l'égard des produits dérivés – parce qu'une idéologie de la consommation se substituerait à une idéologie de la communication dans ce cas-ci, selon lui –, nous pouvons néanmoins nous interroger sur le sens de la parodie formelle au regard de la dimension commerciale du produit de bande dessinée. L'idée maîtresse de cette logique est, dans ce contexte, que l'œuvre parodique de bande dessinée semblerait conçue, à l'instar du produit dérivé, pour nécessairement renvoyer le lecteur à une ou à d'autres œuvres, donc au champ de la bande dessinée franco-belge lui-même. De là, le fait que la parodie en tant que subversion « organisée »

27. Nous pouvons également mettre en relation la parodie bédéesque avec d'autres manifestations culturelles qui ont eu cours pendant les années 1980, fortement marquées par un retour aux formes du passé, notamment du côté de la musique populaire et du cinéma (The Clash, *Indiana Jones*). Nous pourrons ainsi voir si ce type de parodies bédéesques peut s'inscrire à l'intérieur de ce courant qui a institué le rétro au rang de valeur suprême.

28. Voir *L'année de la bande dessinée*, nos 1-4, 1984-1987.

prendrait tout son sens, celui de reconvoquer sans cesse une encyclopédie bédéesque (sans autre but que celui-là), puisqu'en définitive, il s'agirait d'un discours surtout autolégitimant et marchand[29].

Dans une perspective totalement différente, peut-être faut-il envisager avec intérêt les travaux qui ont interprété le sens de certaines pratiques hypertextuelles en regard de la grille postmoderne, puisque les critiques ont d'ailleurs référé à celle-ci. Cette thèse laisserait supposer que certaines des œuvres en cause s'inscrivent volontairement en marge de tout discours de vérité – particulièrement le discours issu de la modernité, qui donne à la notion de parodie un rôle social majeur – et utiliseraient la parodie à titre de simple figure, aux fins d'un discours qui se voudrait nécessairement confus, personnel et créateur et qui refléterait l'air du temps. Dans cette logique postmoderne, la parodie ne serait plus l'enjeu discursif du texte, mais simplement une stratégie discursive parmi d'autres. En outre, l'esthétique postmoderne (Boisvert, 1995) serait caractérisée par une « réinscription de certains éléments historiques » (p. 52-53), un « métissage des styles » (p. 53) et permettrait « la multiplication des interprétations » (p. 53). Au regard des éléments soulevés par la recherche, ce cadre pourrait être applicable à certaines des œuvres en cause, qui présentent plusieurs caractéristiques d'une condition postmoderne – comme bien d'autres œuvres issues de la culture populaire de masse d'ailleurs (McQuail, 1994). Ainsi, l'œuvre parodique de Chaland s'est-elle vue classée dans cette catégorie.

Le problème est précisément que cette œuvre se soit vue à la fois citée pour sa postmodernité et pour l'intérêt de son discours spécifiquement parodique. Bref, si le travail dit « parodique » ou « postmoderne » se définit d'une façon ou d'une autre, au cours des années 1980, à l'intérieur d'un discours bédéesque qui s'interpellerait à travers plusieurs de ses énoncés formels, iconiques et esthétiques antérieurs – pour des raisons qui peuvent différer –, on conçoit encore une fois la nécessité de départager rapidement le sens des pratiques hypertextuelles au regard des intentions des créateurs, puisque certaines se voudraient « inédites » ou de création (Bouyer, 1987) et d'autres simplement « parodiques ».

Cette ambiguïté qui entoure le sens de certaines pratiques nous amène donc, en fin de compte, à considérer de manière pertinente certaines conceptualisations du sociologue Pierre Bourdieu (1971, 1992) pour notre cadre interprétatif. Nous référerons principalement à sa théorie des champs ainsi qu'à la notion de capital. Dans ce contexte, le champ

29. Lecigne (1983, p. 119) fait d'ailleurs mention d'une « large fraction de consommateurs de mythes » parmi les lecteurs de bande dessinée, « dont la lecture est à ce point ritualisée qu'ils sont prêts à consommer des imitations, des ersatz, lorsque les modèles originaux ont cessé d'être productifs ». On peut toutefois présumer comme Peeters (1993, p. 89-90) que le « risque d'enfermement est grand » pour les auteurs de bande dessinée, dès le moment où ceux-ci adoptent une démarche consistant à revisiter « un univers déjà bédéesque » et à s'abandonner dans la nostalgie au point « de ressembler à s'y méprendre à leurs inspirateurs des années 50 ».

bédéesque pourrait être appréhendé comme le champ de l'art, soit comme le lieu de luttes entre acteurs qui visent à occuper certaines positions précises à l'intérieur de celui-ci, ou, si l'on préfère, qui recherchent un certain capital (économique ou symbolique) – c'est d'ailleurs ce que démontrait l'analyse qu'a menée Boltanski (1975).

Ainsi, certains créateurs souhaiteraient être reconnus en tant que véritables artistes (selon une tradition amorcée par Baudelaire) aux fins d'un capital symbolique, alors que d'autres viseraient au contraire un capital économique. Les premiers cherchent habituellement à se distinguer des seconds selon le critère de l'autonomie artistique. Dès lors, ils sont conscients que leur démarche – qui peut s'accompagner d'une réflexion sur le moyen d'expression, notamment au niveau formel – pourrait être perçue de manière avant-gardiste et qu'à ce titre, ils risquent d'égarer le grand public. Ainsi, Bourdieu (1979, p. 35) note que la « recherche formelle », par exemple, peut être perçue par le grand public « comme une volonté de tenir à distance le non-initié ». L'appréciation de ce type de production exigerait du lecteur une certaine compétence culturelle, un regard historique, car l'œuvre dont elle est issue ne revêtirait un intérêt que pour celui qui serait pourvu du code selon lequel elle aurait été créée. La connaissance de ce code tiendrait dans la perception attentive aux écarts qui font les genres, les styles et les écoles, et qui amènerait à situer l'œuvre selon une norme ou une « hiérarchie du faire et du dire »[30].

Ces créateurs s'inscriraient donc volontairement au sein d'un marché dit restreint, en opposition au marché de grande production, car ils s'adresseraient précisément aux producteurs et aux institutions légitimantes, desquels ils souhaitent obtenir une certaine forme de reconnaissance symbolique. En revanche, les seconds s'adresseraient en premier lieu au grand public, aux fins d'un capital d'abord économique. Il n'est pas exclu par ailleurs dans cette théorie que certains créateurs souhaiteraient obtenir l'une et l'autre forme de capital ou que des œuvres, destinées au marché restreint, se retrouvent éventuellement poussées dans le marché de grande production.

30. Le succès continu du magazine *Fluide Glacial* (100 000 exemplaires vendus chaque mois) tiendrait-il précisément au fait que les responsables de la revue s'éloignent volontairement de toute recherche formelle ? Le rédacteur en chef d'alors, Jean-Christophe Delpierre, insiste d'ailleurs pour dire que le contenu du journal repose sur « des histoires », et non « de l'esthétisme pour l'esthétisme » (Quella-Guyot, 1996, p. 30).

Dans *La distinction* (1979), Bourdieu reconnaît que certaines œuvres de bandes dessinées sont de véritables manifestations d'audace destinées avant tout à un public spécialisé. Cette conception rejoint celle de chercheurs que nous avons déjà souvent cités, qui laissent entendre que certaines œuvres issues du champ bédéesque témoignent de préoccupations artistiques très personnelles. En ce sens, nous croyons qu'il apparaît pertinent d'interpréter le travail de « parodistes » des années 1980 en relation avec cette conception de la polarisation du champ bédéesque[31].

31. Nous connaissons les divergences qui subsistent entre les conceptualisations de Bourdieu et celles des tenants de l'école postmoderne, notamment au sujet de la notion « d'avant-garde », que Bourdieu reconnaît comme opérante à son système et que nient en revanche les postmodernes. Nous croyons néanmoins utile, lors de l'interprétation des résultats, de mettre en perspective les œuvres des bédéistes perçus en tant que « véritables créateurs » par la critique – même s'ils sont parallèlement perçus à la fois en tant qu'« avant-gardistes » et « postmodernistes » par une critique bien mouvante ou peu instruite – à l'aide des conceptualisations de Bourdieu, puisque celles-ci permettent d'appréhender une vaste partie de l'ensemble de ces revendications (voir Boltanski, 1975 ; Zureddu, 1982).

Chapitre 2

# CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

La bande dessinée a été envisagée, depuis une trentaine d'années, sous plusieurs formes : tantôt comme objet social, tantôt comme objet économique, historique, littéraire, sémiologique, artistique, etc. Notre problématique nous conduit à privilégier un positionnement où la parodie de bande dessinée sera envisagée à la fois en tant que signe et texte. Plus précisément, nous croyons nécessaire d'envisager théoriquement la bande dessinée à l'aide d'un appareil conceptuel issu de la critique littéraire et d'utiliser une méthodologie inspirée de la sémiotique peircienne. Nous souhaitons dégager les représentations construites dans ce que l'on nomme les parodies, tout en référant à la notion de transtextualité que définit Genette, et interpréter le sens de celles-ci en relation avec les travaux de Bakhtine et de Bourdieu.

Dans ce chapitre, nous définissons la bande dessinée comme pratique hypertextuelle et nous effectuons un retour sur les travaux qui l'envisagent comme objet sémiotique. Ce mariage n'est pas neuf et s'inscrit en fait dans une tradition de recherches sur la narrativité et les genres (voir Larsen, 1993).

En considérant par la suite les éléments d'analyse retenus, nous définissons l'appareil méthodologique proposé par Saouter. Plus loin, nous nous interrogeons sur la notion d'échantillonnage dans l'analyse de contenu qualitative, puisque notre choix d'une méthodologie inspirée de la sémiotique nous oblige à restreindre notre analyse à un corpus de quelques œuvres (10 au total). Afin de justifier la pertinence de cette sélection à laquelle nous souhaitons procéder, nous effectuons un retour au cadre théorique pour déterminer quels seront les travaux des acteurs sociaux autorisés dans le champ bédéesque qui nous permettront de définir l'échantillon en question. Enfin, nous présentons l'échantillon retenu aux fins de l'analyse et nous indiquons les démarches qui seront menées lors de cette étape.

## 2.1.
# L'ŒUVRE BÉDÉESQUE COMME HYPERTEXTE

L'analyse que fait Bakhtine du phénomène de la parodie laisse entrevoir sa pertinence pour l'interprétation à venir des résultats de notre recherche, mais il apparaît cependant utile de référer au préalable à un appareil conceptuel qui permet de distinguer la parodie du pastiche, par exemple. À cet égard, le travail de classification opéré par Genette (1982) sur les pratiques hypertextuelles nous paraît particulièrement fécond.

L'hypertextualité est, avec l'intertextualité, l'architextualité, la métatextualité et la paratextualité, l'un des cinq types de transtextualité, terme qui implique « tout ce qui met un texte en relation avec d'autres textes, de façon consciente ou non » (Gengembre, 1996, p. 47). Plus précisément, l'hypertexte réfère à « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation » (p. 16). C'est « l'œuvre au second degré » qui n'est comprise que dans son rapport à l'œuvre qui l'a précédée et dont elle s'inspire (l'hypotexte).

Genette distingue deux types de relations possibles entre l'hypertexte et l'hypotexte : une relation d'imitation (sujet différent, style semblable) et une relation de transformation (thème semblable, manière différente). Par ailleurs, il précise que l'intention avec laquelle un auteur s'inspire explicitement d'une œuvre antérieure peut être soit ludique, soit satirique, soit encore sérieuse (Genette, 1982 ; Groensteen, 1984a, p. 77 ; Gengembre, 1996, p. 48). Il parvient ainsi à présenter un modèle clair des pratiques hypertextuelles (voir le tableau 2).

Tableau 2. Tableau général des pratiques hypertextuelles

| | RÉGIME | | |
|---|---|---|---|
| RELATION | Ludique | Satirique | Sérieux |
| Transformation | PARODIE<br>(*Chapelain décoiffé*) | TRAVESTISSEMENT<br>(*Virgile travesti*) | TRANSPOSITION<br>(*Le docteur faustus*) |
| Imitation | PASTICHE<br>(*L'affaire lemoine*) | CHARGE<br>(*À la manière de…*) | FORGERIE<br>(*La suite d'homère*) |

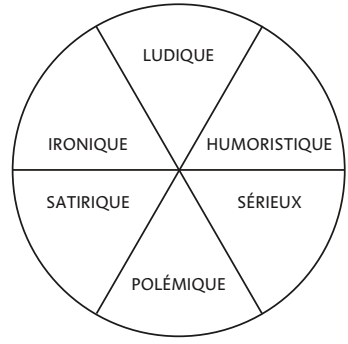
Source : Genette (1982, p. 37).

Si la notion d'intertextualité réfère à la « présence effective d'un texte dans un autre texte » (Genette, 1982, p. 8) par la voie des termes communs que sont la citation, le plagiat et l'allusion, l'hypertextualité renvoie également à des expressions courantes (la parodie et le pastiche), mais également à des notions plus ou moins connues (le travestissement, la transposition, la charge et la forgerie), comme on peut le constater à la lecture du tableau de Genette.

Arrêtons-nous sur chacun des termes. On a coutume de considérer la parodie au sens général comme un exercice qui consisterait « à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle » (Genette, 1982, p. 28). Cette définition s'appliquerait au fond à plusieurs pratiques hypertextuelles, d'où l'importance de préciser le sens de la parodie comme pratique particulière. Genette choisit alors « de (re) baptiser *parodie* le détournement du texte à transformation minimale » ; ce jeu de détournement du sens s'exercera donc habituellement sur un texte bref ou une citation. Si la parodie se résume au fond à une « transformation sémantique », le travestissement serait, pour sa part, une « transformation stylistique à fonction dégradante », donc satirique, sans que le sujet s'en voie modifié. Le pastiche consisterait en « l'imitation d'un style dépourvue de fonction satirique », alors que la charge serait précisément un « pastiche satirique ». Enfin, la transposition et la forgerie répondraient à des intentions plus sérieuses que les pratiques précédentes et seraient respectivement des « transformations » et « imitations » sérieuses.

L'auteur fait remarquer que l'on ne doit pas nécessairement considérer qu'une véritable frontière sépare le pastiche de la charge ou la parodie du travestissement et le travestissement de la transposition, par exemple. La relation de transformation peut parfois osciller entre les régimes satirique et ludique ou sérieux et satirique. Il en est de même en ce qui concerne les pratiques vouées à l'imitation. Il faudrait en fait imaginer un système circulaire semblable à une rosace, « où chaque régime serait en contact avec les deux autres » (Genette, 1982, p. 38) et qui introduirait trois nouvelles nuances dans le spectre : un régime ironique (entre le ludique et le satirique), un régime polémique (entre le satirique et le sérieux) et un régime humoristique (entre le ludique et le sérieux). Le problème d'une telle figuration viendrait toutefois du fait que le croisement avec la catégorie des relations n'apparaîtrait plus, comme le laisse voir la figure 1.

Figure 1. Le système des régimes de l'hypertextualité




Source : Genette (1982, p. 46).

Dans ce même esprit, un hypertexte peut à la fois « transformer un hypotexte et en imiter un autre » ; c'est précisément le cas du travestissement. Toutefois, Genette insiste pour affirmer que la distinction entre les deux types de relations (transformation et imitation) est plus nette que la distinction entre les régimes.

Comme nous l'avons entrevu, Groensteen (1984a) a repris les principes généraux établis par Genette afin d'élaborer à son tour une typologie des relations entre l'hypotexte et l'hypertexte dans le champ de la bande dessinée. L'auteur fait toutefois remarquer qu'il a effectué quelques retouches au tableau original, notamment en inversant l'ordre de la parodie et du travestissement. Nous reproduisons le tableau adapté par Groensteen, en y ajoutant les remarques exprimées par l'auteur dans son texte à l'égard de chacune des pratiques hypertextuelles (voir le tableau 3).

Tableau 3. Tableau général des pratiques hypertextuelles (version annotée)

| | RÉGIME | | |
|---|---|---|---|
| RELATION | Ludique | Satirique | Sérieux |
| Transformation | PARODIE<br>Exercice de style | TRAVESTISSEMENT<br>Transformation | TRANSPOSITION<br>Transposition du modèle |
| Imitation | PASTICHE<br>Imitation d'un style | CHARGE<br>Imitation du modèle | FORGERIE<br>Reprise |

Source : Adapté de Groensteen, 1984a.

Selon l'auteur, le travestissement dans le champ de la bande dessinée fait d'abord figure d'exercice de style, d'avatar ludique pour les créateurs qui choisissent, par exemple, de travestir une série réaliste en style caricatural (ou le contraire) tout en conservant le scénario original (Groensteen, 1984a, p. 79). Autrement dit, cette pratique viserait encore « à modifier le style du modèle sans toucher au sujet », mais l'intention des créateurs de bande dessinée ne serait que très rarement dégradante, donc satirique. De son côté, la parodie de bande dessinée conserverait son statut de « transformation sémantique », mais s'exercerait en revanche selon des visées satiriques.

Par ailleurs, Groensteen (1984a) remarque la subtile opposition entre la charge et la parodie : « Par définition, note-t-il, la charge se distinguerait de la parodie en ce que la première se contenterait d'imiter le modèle, tandis que la seconde le transformerait » (p. 79). Cependant, ajoute l'auteur, la charge ne se rencontre pas à l'état pur, car il est indispensable qu'un minimum de modification soit apporté au modèle pour que perce l'intention satirique. Certains parodistes s'emploient à imiter un modèle, tout en le dégradant. Aussi, « la différence entre la charge et la parodie ne peut donc être que de degrés, ce qui rend particulièrement floue la

frontière au-delà de laquelle on bascule d'une catégorie dans l'autre » (p. 79). La porosité de cette frontière l'entraîne ainsi à tracer la ligne de partage entre la charge et la parodie en pointillé.

Cette dernière nuance qu'établit Groensteen apparaît fort pertinente en raison des remarques formulées par Genette sur le découpage horizontal de son tableau. Groensteen néglige cependant de prendre en considération le fait que les frontières qui séparent les différents régimes sont tout aussi floues et, surtout, que de nouvelles nuances ont été apportées, sans qu'elles apparaissent sur le tableau final élaboré par Genette. Outre les trois nouveaux régimes qu'il propose (ironique, polémique et humoristique), l'auteur prend soin d'indiquer que le régime sérieux comprend les adaptations. Or les principaux exemples qui ont entraîné Groensteen à inverser la parodie et le travestissement – le *Lucky Luke* de Giraud et le *Blueberry* de Morris – pourraient sans doute être perçus en tant qu'adaptations, sans pour autant bouleverser l'ordre du tableau initial qu'a élaboré Genette. Nous croyons que cette modification importante qu'a opérée l'auteur, qui prive du même coup la notion originale de travestissement de sa vocation satirique et qui surajoute un sens à la notion de parodie, vient complexifier inutilement l'analyse des pratiques hypertextuelles dans le champ de la bande dessinée. Tout cela explique pourquoi nous nous en tiendrons pour notre part au travail conceptuel de Genette. Nous effectuons néanmoins un retour sur ces aspects au chapitre 4.

Ajoutons une nuance de taille qu'établit Genette (1982, p. 108) ; selon l'auteur, il s'avère à toutes fins utiles impossible de référer à la parodie de genre. Si le texte se prête à la transformation, le genre de son côté ne peut être compris que dans la logique de l'imitation selon Genette. Ainsi, « il est impossible d'imiter un texte, ou, ce qui revient au même, […] on ne peut qu'imiter un style, c'est-à-dire un genre ». Il précise plus loin son point de vue :

> Une parodie ou un travestissement s'en prennent toujours à un (ou plusieurs) texte(s) singulier(s), jamais un genre. La notion si répandue de « parodie de genre » est une pure chimère, sauf à y entendre, explicitement ou implicitement, « parodie » au sens d'imitation satirique. On ne peut parodier que des textes singuliers ; on ne peut qu'imiter un genre […] (Genette, 1982, p. 111).

Devons-nous alors penser que l'examen des œuvres à l'étude semble voué à ne laisser voir que des cas de pastiche ou de charge ? Tran-Gervat (2006) a toutefois démontré qu'une brèche existe dans le système de classification de Genette, « en particulier dans son refus de la *parodie de genre* », par la mise à jour de la notion de *parodie mixte* que développe

l'auteur de *Palimpsestes*. Cette notion tend en effet à laisser voir des possibilités de transformation sur les plans du style et du genre, comme l'indique Tran-Gervat (2006) :

> La parodie mixte consiste en effet à donner aux personnages du texte parodié des doubles de condition inférieure, parlant leur propre langage : il ne s'agit donc pas du burlesque traditionnel […], mais d'une forme originale de parodie fondée sur une « homologie » entre la parodie et sa cible […], mais l'étage en-dessous […]. [La] parodie stricte transforme un texte singulier, de préférence bref, mais la parodie mixte vise des œuvres étendues, représentatives d'un certain style et peut-être même d'un certain genre (p. 3).

En considérant comme Genette *Le Télémaque travesti* à titre de parodie du roman pédagogique de Fénelon, nous voyons l'occasion de comprendre, par exemple, *La vie exemplaire de Jijé* par Chaland en relation avec le récit didactique bédéesque que constituent *Les belles histoires de l'oncle Paul*. De même, certaines œuvres peuvent vraisemblablement être envisagées en relation avec le récit d'aventures hergéen. Ces considérations tendent ainsi à laisser entrevoir la possibilité d'envisager le genre dans la logique de la transformation, à l'instar des formalistes russes ou de Rose (1993, citée par Tran-Gervat, 2006)[1].

## 2.2. LA BANDE DESSINÉE COMME OBJET SÉMIOTIQUE : LES PRINCIPAUX TRAVAUX

Trente-cinq ans après les premiers travaux de Fresnault-Deruelle, trente ans après ceux de Couperie, force est d'admettre que peu de champs théoriques auront réussi, comme celui de la sémiotique, à alimenter de manière régulière un discours conceptuellement riche dans le champ de l'étude des bandes dessinées. Le fait que ce champ de recherche[2] ait été immédiatement retenu par les chercheurs n'est d'ailleurs pas fortuit. Cela s'explique sans doute en raison du vaste territoire qui s'ouvre à la recherche dans ce domaine (étude des modes d'énonciation,

1. Ainsi, Tomachevski (1925, cité par Tran-Gervat, 2006) réfère à la parodie comme mise à nu de « procédés mécanistes », qui peuvent être repérés à l'intérieur d'un genre ou d'un style donné et qui témoignent d'un travail de transformation-rénovation. De son côté, Rose (1993, citée par Tran-Gervat, 2006) considère que « la parodie peut être définie en termes généraux comme le refonctionnement comique d'un matériau linguistique ou artistique performé ». Outre le fait que certains points communs se dégagent entre ces deux conceptions d'une parodie « régénératrice » – la dimension comique mise à part –, nous retrouvons dans les deux cas la possibilité d'envisager l'existence d'une parodie de genre.
2. Selon Eco (1972), il convient de parler d'un champ de recherche plutôt que d'une approche, d'une discipline ou d'une théorie.

organisation de la planche, liens verbal/iconique, espace sonore, etc.), mais également parce que les recherches peuvent s'appuyer sur un cadre théorique bien défini (Barthes, Bremond, etc.).

Si la bande dessinée a été rapidement considérée comme « objet possible de la sémiologie » (Covin, Fresnault-Deruelle et Toussaint, 1976b, p. 1)[3], un cadre théorique particulier est cependant toujours en construction. Cette situation s'explique d'une part, parce que tous ses aspects n'ont pas entièrement fait l'objet de maintes études, d'autre part, parce que le corpus est extrêmement vaste et diversifié, et enfin, parce que la bande dessinée ne cesse d'évoluer. Comment, en effet, comprendre dans un effort de théorisation le phylactère, la case, la planche, le récit, sur la base d'un corpus qui privilégierait aussi bien *Little Nemo*, *Upside Down*, *Spirou*, *La femme piège*, les mangas, et tout ce qui se dessine actuellement dans l'ombre ?

Les pionniers de l'étude sémiotique de la bande dessinée devaient bien effectuer un travail de défrichage. Au début, il ne s'écrit que de courts textes portant sur des sujets bien précis ou complémentaires, comme c'est le cas du côté de l'approche littéraire et de l'approche historique. Les revues *Giff Wiff* et *Phénix*, ainsi que les écrits de Lacassin illustrent bien cet état de fait du côté de ces approches, comme les revues *Communications* (n° 24), *La (Nouvelle) Barre du jour*, (nos 46-49 et 110-111), l'ouvrage collectif dirigé par Pierre Couperie *et al.* (1967), les articles et autres écrits de Pierre Fresnault-Deruelle (1972, 1977a, 1977b) du côté de la sémiotique. On interroge respectivement la narration, l'esthétique, les mythes, le temps, les codes culturels, le cadre, la planche, l'influence du support, la mise en images, la couleur, les onomatopées, etc., bref plusieurs éléments constitutifs du mode d'expression ou non.

Les recherches se font habituellement sur la base d'une étude de contenu d'œuvres américaines et franco-belges, se référant aussi bien à Barthes, Propp, Greimas, Bremond, Eco, Kristeva, Baudrillard, Gombrich, Panokvsky, Rosenquist, Arroyo ou Metz. Pour le moment, la démarche consiste à conceptualiser quelques-unes des particularités du média, et (possiblement) à situer celles-ci à l'égard d'autres domaines (littérature, linguistique, psychanalyse, peinture, cinéma), avec lesquels on cherche à établir des ponts. La sémiologie de la bande dessinée reste encore « un discours prudent et plein d'humilité » (Covin, Fresnault-Deruelle et Toussaint, 1976b, p. 2).

Outre le fait que ces écrits sont historiquement importants pour l'étude sémiotique de la bande dessinée (particulièrement les conceptualisations de Fresnault-Deruelle, voir Saouter, 1990), certaines terminologies restent floues, certaines préoccupations, telles celles de

3. Nous respecterons dans ce texte le choix des termes utilisés ou envisagés par les auteurs cités. Le lecteur pourra ainsi constater que *Les Cahiers de la bande dessinée* ne réfèrent jamais à la sémiotique, mais plutôt à la sémiologie.

Fresnault-Deruelle, « se recoupent sans cesse à l'intérieur des textes sans donner lieu pour autant à une fouille systématique » (Saouter, 1990, p. 34) et certaines conceptions dégagées au cours de ces travaux, notamment chez Couperie *et al.* (1967), paraissent aujourd'hui naïves à plusieurs égards.

Le travail de défrichage de Couperie, celui de conceptualisation de Fresnault-Deruelle, les analyses formalistes de Michel Rio (1976), que cite Saouter (1990), restent cependant des écrits fondamentaux parce qu'ils posent des jalons pour l'étude sémiotique. Ce travail de conceptualisation se poursuit d'ailleurs aujourd'hui, en parallèle avec les (nombreuses) recherches appliquées, qu'il s'agisse d'articles, de mémoires ou de thèses.

Ces recherches appliquées ont permis de considérer la validité de certains instruments méthodologiques et de favoriser de nouvelles connaissances sur plusieurs corpus. Celui-ci s'est d'ailleurs élargi et comprend désormais les bandes dessinées québécoise, canadienne, espagnole, italienne, hollandaise, allemande, suisse, chinoise et japonaise, en plus des productions déjà citées. Mentionnons notamment les travaux critiques qu'ont diffusés *Les Cahiers de la bande dessinée*, particulièrement au cours des années 1984-1987, ceux que l'on retrouve dans les revues *Imagine* (n° 25), *Europe* (n° 720) et *Urgences* (n° 32), les diverses contributions de chercheurs pour des actes de colloque (Samson et Carpentier, 1986), et les thèses de Pons (1986), Vaudry (1987), Saouter (1990), Boisvert (1995), etc.

On interroge aussi bien *l'entr'images* (Brunon, 1989 ; St-Gelais, 1991), la relation texte-images (Masson, 1989), le double espace, sémiologique et culturel, de l'édition de bande dessinée (Bleton et Pons, 1992), ou certains aspects liés à des corpus plus restreints : l'énonciativité transfigurative dans l'œuvre de Quino, et l'explicitation des modes d'énonciation dans la production québécoise, notamment (Vaudry, 1987 ; Saouter, 1990), etc. Parallèlement à cela, on retrouve des travaux diffusés de façon plus large, dont ceux de Benoît Peeters (1984) ou de Thierry Smolderen (1984), qui, dans ces cas-ci, utilisent la méthode de l'analyse structurale.

Plus de quarante ans après les travaux de Couperie, les sémiologues ont donc encore recours à d'autres approches, desquelles ils retirent, non pas des techniques de recherche, mais des concepts qui leur permettent d'envisager leur objet sous un certain angle. Ainsi, les questions de narrativité se voient parfois encore traitées par le biais des travaux de Propp, Greimas, Barthes et Bremond. De même, Rey, qui cherche à lever la vérité que dissimulent les œuvres, réfère à Freud et Lacan, et poursuit « le travail sémiologique paranoïaque appliqué par Barthes » qui dicte que « ce qui est explicite dans l'œuvre analysée est nécessairement et

toujours un mensonge » (De la Croix, 1984a, p. 54). Enfin, Peeters (1991) n'hésite pas de son côté à établir des analogies avec le domaine de l'art, si cela lui est utile pour soutenir son propos.

Certains chercheurs vont néanmoins reconsidérer, tant sur le plan théorique que méthodologique, ces *travaux d'emprunts* qui en viennent à négliger certaines spécificités de l'objet d'étude, tel celui de Fresnault-Deruelle (1972, 1977a, 1977b), pour qui « l'effet BD se résume à la somme de ses parties : textes dialogués + images juxtaposées en bande », où la bande dessinée « apparaît donc comme un mixte bâtard de deux médiums nobles : le cinéma et la littérature » (Smolderen, 1984, p. 56-57). On pourrait considérer en fait que Fresnault-Deruelle ainsi que plusieurs chercheurs (De la Croix, 1985b) nous renseignent davantage sur l'opérationnalité d'un appareil que sur l'objet d'étude, comme Fresnault-Deruelle le constatait lui-même à l'égard de l'utilisation qu'il a faite de l'appareil proppien (Sohet, cité par Saouter, 1990)[4].

Les principales critiques proviennent principalement des *Cahiers de la bande dessinée*, qui se font le phare d'une théorie dite « critique » de la bande dessinée, fondée sur la prise en considération de ses caractéristiques particulières. Les membres de la revue reprochent ainsi à plusieurs chercheurs d'importer des concepts d'autres domaines (la peinture, le cinéma ou la littérature), « alors que les grands critiques littéraires, tels Barthes ou Blanchot, ont au contraire réussi à tirer des concepts de la matière même qu'ils étudiaient », démontrant par là un certain respect pour la forme de l'œuvre, ce qui ne serait pas toujours envisagé dans le domaine de la bande dessinée (De la Croix, 1984a, p. 53 ; 1985b, p. 54). Aux yeux des membres des *Cahiers*, la bande dessinée doit manifestement être envisagée comme le cinéma, soit en tant que synthèse spécifique de codes non spécifiques (Metz, cité par Groensteen, 1987a)[5].

Sans doute est-ce dans cet esprit qu'il se publie, depuis une quinzaine d'années environ, des monographies qui se présentent comme autant d'efforts de théorisation générale pour une *sémiologie de la BD*. Cela est significatif en soi, non seulement en ce qui concerne la légitimité acquise par la bande dessinée (et la sémiotique) au cours de toutes ces années, mais surtout de l'émergence d'un courant de pensée qui envisage les multiples aspects de la bande dessinée en rapport les uns

4. Comme le fait remarquer Saouter (1990), Fresnault-Deruelle reste cependant l'auteur le plus cité (même par ses détracteurs ou ceux qui voudraient s'en distancer) et on aurait tort de négliger son apport à l'égard de plusieurs aspects, définitions ou conceptualisations.

5. Si l'importance de la notion de spécificité ne peut être remise en question, d'un strict point de vue sociohistorique, on constate toutefois à un niveau épistémologique qu'il n'est pas acquis pour autant que sa prise en compte puisse à elle seule fonder l'édifice critique – ou si l'on préfère, que l'édifice critique dont il est question doive nécessairement reposer sur une définition partielle de la spécificité et sur une méthode d'analyse en particulier. Pour le moment, le discours critique dans le champ de la bande dessinée, tel que les *Cahiers* le définissent, semble être lui-même le produit de l'histoire. L'exercice réflexif montre ici ses limites, car le lien de causalité établi entre les concepts de discours critique et de spécificité n'est pas acquis. D'où il ressort que l'intelligibilité du discours critique tel qu'il se définit aux *Cahiers* n'est pas acquise non plus (Huard, 1999b).

aux autres, aux fins d'un discours théorique d'ensemble (voir Masson, 1985 ; Peeters, 1991). Les questions de spécificité et de lecture viennent au premier plan, comme l'indiquent quelques titres et sous-titres : *Pour analyser la bande dessinée*, *Pour lire la bande dessinée*, *Lire la bande dessinée*, *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, *Comment lire une bande dessinée*. Il s'agit ainsi pour les chercheurs de parler non seulement des personnages ou des contre-plongées, mais aussi de ce qui est propre à (la lecture de) la bande dessinée[6], et ce, au regard de plusieurs aspects et sur la base de corpus plus vastes.

Sans toutefois définir cette spécificité, Pierre Masson (1985, 1989) fournit des éléments de réflexion pour appréhender celle-ci. Son travail consiste surtout à examiner « pièce par pièce les éléments constitutifs de l'image », c'est-à-dire « la nature des signes et des matériaux dont la bande dessinée fait usage », puis à envisager « leur articulation dans la page et dans l'album » (*Les Cahiers de la bande dessinée*, 1985, p. 83 ; Groensteen, 1986b, p. 45). Il s'intéresse aussi bien à la profondeur de l'image qu'à l'organisation de la planche, aux fonctions du texte, à la couleur, au scénario et au mouvement. Il annonce le travail de Peeters sur la case et la condition de segmentation, un plan « n'ayant souvent de valeur perceptible que par opposition au plan qui précède ou qui suit » (p. 37). Il réfère également à Rio (1976) sur la dimension et la forme des cadres dans la planche, qui « ne deviennent significatives qu'au sein de la planche » (Groensteen, 1985b, p. 45).

De son côté, Benoît Peeters (1991) s'intéresse particulièrement à « ce que la bande dessinée est seule à mettre en œuvre : la case, le strip, la planche, les relations entre le texte et le dessin, entre le scénario et sa mise en images » (p. 7). L'apport principal qui semble à première vue se dégager de son travail, amorcé en 1986, concerne les modes d'organisation de la planche, fondés sur différents types de tensions entre le récit et le tableau. Au-delà de l'apport de ces travaux, on constate que les écrits de Peeters et de Masson se voient confrontés à un paradoxe, celui de vouloir embrasser la spécificité de l'objet d'étude, tout en tenant (à des degrés différents) un discours globalisant et formaliste. En témoignent notamment les remarques de Groensteen (1985a, p. 45) et Saouter (1990, p. 47) à cet égard.

Cet ouvrage considère de manière intéressante, dans l'ensemble, l'apport de ces travaux menés depuis une trentaine d'années, puisque ceux-ci montrent que le texte de bande dessinée se prête bien à l'analyse sémiotique conventionnelle. Par ailleurs, les travaux plus récents alimentent celle-ci de nouveaux espaces théoriques – notamment en ce qui concerne l'organisation de la planche – qui témoignent de la prise en compte de la spécificité de l'objet d'étude. Notre cadre méthodologique intégrera d'ailleurs ces plus récentes notions théoriques.

6. Travail que Rio (1976) avait amorcé à l'égard du *cadre* et de sa répétition (Saouter, 1990).

Comme Jensen (1993a, p. 39) le rappelle à propos des recherches en communication, nous croyons qu'en nous intéressant particulièrement à la question du sens, nous devons nécessairement considérer la spécificité du média qui véhicule celui-ci. S'appuyant notamment sur le travail de Barthes, Jensen laisse bien entendre que nous devons notamment tenir compte de l'interaction du texte et de l'image dans le processus communicationnel de la bande dessinée, ce qui a d'ailleurs été démontré par Eco (1972).

Le recours à l'analyse sémiotique et, plus précisément, à l'appareil conceptuel de Charles S. Peirce, nous apparaît particulièrement intéressant, puisque celui-ci permettra de dégager et d'interpréter les représentations que construisent les parodies de bande dessinée, comme nous pourrons le constater par le choix de notre méthodologie, inspirée de la sémiotique peircienne. En outre, Peirce reconnaît la spécificité de la communication visuelle, notamment par la prise en compte du signe iconique. Selon Eco (1972, p. 174), le signe iconique serait une des tentatives les plus satisfaisantes et commodes « pour définir sémantiquement une image ». Pour Peirce, le signe n'est pas prisonnier des catégories de la linguistique, contrairement aux auteurs cités précédemment, qui se sont inspirés des travaux sémiologiques de Saussure et de Barthes.

## 2.3. LE CADRE MÉTHODOLOGIQUE

Notre cadre méthodologique se fonde principalement sur la démarche adoptée par Saouter (1998), dont les conceptualisations sur le langage visuel s'inscrivent à l'intérieur de la perspective peircienne. Les écrits de Saouter s'appuient principalement sur les concepts clés que sont le signe et la sémiose chez Peirce et offrent des outils méthodologiques donnant accès aux enjeux de la représentation (Laplante, 1999). Ils contribueront ainsi au travail qui consistera à dégager les sémioses dans lesquelles se construisent les hypertextes.

Le travail de Saouter représente la première somme systématique sur la grammaire visuelle, sur le plan tant théorique que méthodologique. Outre le fait que l'auteure intègre les conceptualisations de Peirce à sa démarche, son travail considère plusieurs formes de documents visuels (peinture, BD, cinéma, etc.) et plusieurs aspects liés à ceux-ci (plasticité, iconicité, narration, récit, etc.), d'où sa portée heuristique[7].

7. Il faut effectivement remarquer que les travaux antérieurs sur la grammaire visuelle ne considèrent pas la question importante du récit.

Nous croyons également intéressant de considérer parallèlement la démarche du mouvement de la *critique artistique* en bande dessinée, qui reprend certaines des conceptualisations de Saouter et qui oblige, de manière formelle, au jeu de la comparaison entre les œuvres de bande dessinée, aux fins d'un travail interprétatif qui s'articulera autour des conceptualisations de Bourdieu.

### 2.3.1.
### LES ÉLÉMENTS D'ANALYSE

Le choix de considérer principalement le travail de Saouter à titre d'instrument méthodologique nous amène en premier lieu à préciser que l'œuvre de bande dessinée, en tant que récit ou histoire en images, se prête bien à un type d'instrumentation visant à la découverte du sens par l'analyse de l'image et de ses articulations. En témoignent, notamment en ce qui a trait aux applications, les analyses effectuées par l'auteure à partir d'images fixes, et plus particulièrement, d'extraits de bandes dessinées.

Sur un plan théorique, le travail de Saouter s'apparente à celui de Peirce sur le signe qui vise à montrer la possibilité de dégager des sémioses et d'inférer sur le sens. L'auteure s'appuie sur la définition que donne Peirce du signe pour considérer plus attentivement la notion de sémiose, qui est la relation triadique entre un signe, son objet et l'interprétant et qui permet, dans l'esprit de Peirce, de faire des prédictions ou des lois, à tout le moins des inférences[8].

> Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'*interprétant* du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son *objet* (Peirce, 1978, p. 121).

8. Il se dégage de cela que le signe ne peut que représenter l'objet et que la relation entre le signe et son objet ne permet pas de dégager une signification. La signification résulte en fait de la relation triadique, dans laquelle la notion d'interprétant occupe une position centrale (Mattelart et Mattelart, 1995). En fait, la notion d'interprétant est à la base de la catégorie de la Représentation, ou *semiosis*, explique Savan (1988) dans une introduction aux textes de Peirce (1978). À ce titre, la notion d'interprétant mérite certains éclaircissements. Eco constate que cette notion a souvent été identifiée avec l'interprète, ou celui qui reçoit le signe, ce qui est incorrect. Il souligne également que l'on identifie aussi l'interprétant avec le signifié, mais il apparaît plus pertinent, selon l'auteur, de voir dans l'interprétant « une autre représentation qui se réfère au même objet » (Eco, 1972, p. 65). Eco définit ainsi l'interprétant par le biais d'exemples : le dessin d'un chien qui correspondrait au mot chien, un index pointé sur un objet, une définition scientifique, une association émotionnelle ou la traduction d'un terme. Ainsi, l'interprétant d'un signe ne se nomme qu'à travers un autre signe « qui, à son tour, à un autre interprétant que l'on peut nommer à travers un autre signe, et ainsi de suite » (Eco, 1972, p. 65). Autrement dit, l'interprétant peut être un signe et un signe peut être un interprétant (Savan, 1988). Eco considère en définitive que la notion d'interprétant est particulièrement intéressante, car elle libère la sémiotique « des métaphysiques du référent ». On constate, dans le cadre de ce projet, que la notion d'interprétant est fondamentale puisqu'elle permet d'inférer qu'un signe peut renvoyer à un autre signe (Savan, 1988).

« Le terme de *sémiose* désigne un mécanisme dynamique, inscrit dans le temps, qui met en relation des aspects spécifiques d'une situation signifiante, ces aspects permettant précisément à la signification de se produire » (Saouter, 1998, p. 57). Par ailleurs, Saouter montre bien l'importance de reconnaître l'ancrage phénoménologique premier du langage visuel et, à ce titre, elle réfère encore à Peirce, dont les catégorisations sur les signes renvoient aux notions de plasticité et d'iconicité. Enfin, nous pouvons considérer l'intérêt de ce choix au regard des écrits de Francastel, que cite l'auteure – à savoir que l'image est une machine à interprétation –, mais surtout en référence à la démonstration que fait Saouter dans son ouvrage, qui laisse voir la possibilité d'interpréter le récit en images sur la base de l'étude des représentations. À travers cette démonstration qui illustrera la pertinence du choix de notre cadre méthodologique se préciseront, en parallèle, les principaux éléments d'analyse de notre recherche.

« Toute image, explique l'auteure, est donnée, à un premier niveau, comme un objet *plastique* », dont l'organisation repose sur une exploitation des conditions perceptuelles (Saouter, 1998, p. 12). La plasticité recouvre donc « l'ensemble des interventions qui sont faites sur un support », de façon à stimuler l'appareil visuel » (p. 20). Les deux registres fondamentaux dont dispose la production plastique de l'image sont la couleur et le clair-obscur, mais il faut également considérer que certains types de déclinaisons plastiques interviennent dans le processus de la manipulation des conditions perceptuelles (contrastes de couleurs, formes, lignes) et qui contribuent à engendrer des figures de composition (cadre et fragmentation de la surface). La case et la planche de bande dessinée constituent autant d'exemples de ces figures de composition.

Saouter (1998) définit chacun des termes. Ainsi, elle explique que les couleurs se divisent en deux catégories : pures (violet, indigo, bleu, vert, jaune, orangé et rouge) et rompues (soit des couleurs pures « dont l'artiste a altéré la qualité colorée et la qualité lumineuse » [p. 22]). Le clair-obscur « désigne les possibilités de travailler des contrastes entre des zones de clarté différentes » (p. 23). Les contrastes de couleurs sont créés par un jeu sur les écarts entre des tons proposés, en visant le renforcement ou l'atténuation du chatoiement des couleurs. La répartition et l'agencement de l'ensemble de ces éléments engendrent les lignes et les formes. La forme « est une surface délimitée par le contraste lumineux et coloré qu'elle entretient avec les surfaces voisines de tonalité différente » (p. 24-25), alors que la ligne est une variété de forme tracée ou virtuelle, ou plus exactement le lieu de la démarcation entre deux surfaces contrastantes. Enfin, le cadre « borne les limites de l'espace dans lequel est déployé le réseau des surfaces et des lignes » (p. 26).

Lorsqu'une surface est fragmentée en plusieurs cadres (ou cases) qui se succèdent pour segmenter un récit, il est alors possible de parler de découpage. C'est d'ailleurs l'une des spécificités de la bande dessinée.

Nous pouvons également retenir comme élément d'analyse la notion de composition de l'espace, en considérant que celle-ci emprunte principalement trois types de formes : verticale, horizontale et oblique. Toutefois, deux autres types de composition doivent parallèlement être retenus puisqu'ils s'élaborent à l'intérieur des trois premiers types : centripète (qui tend à attirer l'œil vers le centre de la représentation) et centrifuge (qui tend à attirer l'œil vers la périphérie de la représentation).

À un second niveau, poursuit l'auteure, l'image est donnée « comme un objet *iconique* », qui laisse identifier sa détermination et sa nomination « dans un champ encyclopédique préétabli » (Saouter, 1998, p. 12). Plus précisément, « l'iconicité désigne les interventions qui sont faites dans le plan plastique pour organiser le registre des contrastes de telle manière qu'une nomination des formes, lignes et compositions puisse être effectuée » (p. 33). Par ses interventions, le créateur induit des relations d'analogie entre la représentation et des objets qui sont externes à celle-ci. De son côté, le spectateur devra puiser dans son *encyclopédie* à partir de la dialectique plasticité/iconicité construite par le créateur[9]. C'est donc l'articulation plasticité/iconicité qui lui donnera éventuellement accès au troisième niveau de l'image – qui est donnée cette fois comme *interprétant* – soit le niveau de l'interprétation. Selon l'auteure, le registre de l'iconicité permet ainsi d'appréhender le document visuel à la fois « comme objet donné à voir et comme donnant à voir un objet » (p. 34).

Les paramètres de l'iconicité, explique l'auteure, « sont établis à partir d'une relation d'isomorphisme entre le réel et la représentation » (Saouter, 1998, p. 34) et font l'objet d'une codification. Ainsi, il apparaît possible de dégager « des règles de gestion de l'espace pictural qui normalisent la représentation de l'espace référentiel » depuis l'établissement du système de la perspective monoculaire inauguré à la Renaissance. À titre d'éléments retenus aux fins de notre analyse, citons ces cinq figures de l'espace : point de vue, échelle des plans, taille des plans, contextualisation/décontextualisation et cadre/champ/hors-champ.

Le champ est l'espace de la représentation que discrimine le cadre, alors que le hors-champ est la discrimination par celui-ci de tout ce qui ne fait pas partie de la représentation. Par ailleurs,

9. La convocation encyclopédique, en tant que mécanisme, s'appuie sur la conviction que le travail icono-plastique comme proposition narrative est interprétable dès le moment où il est positionné à des savoirs antérieurs reposant à la fois sur l'expérience et la connaissance.

> la taille des plans est une nomenclature arbitraire qui tronçonne de façon commode l'espace ou le corps humain de façon à donner des repères de lecture [...]. L'installation d'un point de fuite sur la ligne d'horizon et la taille du plan choisi pour la représentation permettent de jouer sur la profondeur de champ (Saouter, 1998, p. 40-41)

en suggérant les notions d'avant et d'arrière-plans.

Le point de vue réfère au rabattement d'une scène à représenter selon la position qu'occupe l'observateur, par un jeu de perspective : le point de vue frontal est celui de l'observateur qui regarde devant lui, les pieds au sol, alors que la plongée et la contre-plongée consistent respectivement à adopter un point de vue qui place l'observateur au-dessus et au-dessous de ce qu'il observe. Enfin, « la contextualisation consiste à proposer un espace tridimensionnel suffisamment défini pour comprendre, par exemple, l'immersion d'un sujet dans un milieu », alors que « la décontextualisation consiste à effacer suffisamment les marques de l'espace tridimensionnel pour rendre indifférente – ou impossible – l'identification du lieu dans lequel, par exemple, est inscrit un personnage » (Saouter, 1998, p. 35-42). L'auteure fait ensuite remarquer que le système de la perspective monoculaire, à travers les solutions de la formalisation de l'espace, permet également de dégager des figures du temps à travers les expressions visuelles. En appliquant à la représentation des corps les mêmes lois qu'aux objets et aux volumes, il apparaît possible de donner l'illusion d'un espace tridimensionnel et, de là, de construire des figures du temps. L'exemple le plus simple du procédé consiste à placer un personnage à l'avant-plan d'un espace. C'est la figure de la mise en contexte, qui « donne lieu à un *là, à ce moment-là* ». L'œuvre d'Hergé, que cite l'auteure, démontre cependant la possibilité d'une coprésence d'actions en différents points de la profondeur du champ, par la mise en relation des personnages qui se situent à l'avant et à l'arrière-plan. C'est la figure de la mise en relation, qui laisse entrevoir la possibilité d'une simultanéité d'actions au même moment et qui « donne lieu à ceux-là ensemble, là, au même moment ». Enfin, l'œuvre de Bruegel laissait également voir que la coprésence d'actions à l'intérieur d'une image pouvait suggérer la durée du temps, par une reconstitution de la successivité des actions. Cette dernière figure est celle du rabattement de la successivité, qui « donne lieu à une durée événementielle dans un lieu donné » (p. 47).

On constate ainsi que des articulations particulières des plans plastique et iconique amènent à dégager des figures de l'espace et du temps qui permettent à la fois la codification de l'image et la prise en considération de celle-ci comme proposition narrative, où il apparaît possible de considérer la présence de personnages et d'actions. Les plans plastique et iconique participent donc à la construction d'un récit sur le

plan de la narration, c'est-à-dire « la façon dont est racontée l'histoire ». Celle-ci s'organise autour de différents paramètres qui permettent simultanément au lecteur de comprendre ce qui est raconté, soit la diégèse[10]. En ce sens, « l'image montre » et « souvent, en montrant, elle raconte », comme le dit Saouter (1998, p. 85).

L'auteure montre bien que le récit en images, fondé sur la succession des cadres, permet plus facilement d'appréhender le document visuel comme proposition narrative, puisque « la multiplication des cadres permet de bâtir des séquences » et que l'enchaînement des séquences construit précisément la narration (Saouter, 1998, p. 91). Elle souligne que quelques figures propres au récit en images existent d'ailleurs pour témoigner d'« articulations spatiotemporelles » qui président au déroulement de celui-ci : l'ellipse, le flash-back (ou retour en arrière) et le montage parallèle.

> L'ellipse est un saut spatiotemporel minimal qui ne transpose la scène ni dans un lieu ni dans un moment temporel autres que ceux de l'action mise en scène […]. Le flash-back consiste à proposer un cadre ou une succession de cadres dont le référent spatiotemporel renvoie à une étape antérieure à celle où on était parvenu jusqu'alors […]. Le montage parallèle consiste à alterner des plans consacrés à deux situations spatiotemporelles différentes (Saouter, 1998, p. 94-95).

Le travail de Saouter montre ainsi que la narration se construit par la représentation, qui générera des figures spatiales et temporelles à des fins rhétoriques et qui renvoie à une diégèse « dont on reconstitue l'ordre logique et chronologique en fonction d'un espace et d'une temporalité représentés » (Saouter, 1998, p. 94).

Nous pouvons ainsi constater que le travail de Saouter offre des éléments d'analyse nombreux et pertinents au regard de l'interprétation du document visuel. En outre, l'auteure ne semble pas négliger la spécificité des objets d'étude, notamment en ce qui différencie le cinéma de la bande dessinée. Cet aspect apparaît particulièrement important pour appréhender la notion de découpage, propre à la bande dessinée, qui permet l'articulation entre le plan de la représentation et le plan représenté. Le principe du découpage consiste en fait « à juxtaposer les cadres dans le plan de la représentation […] de manière à offrir des relations qui construisent le plan représenté » (Saouter, 1998, p. 97) et, ultimement, la signification de chacune des séquences qui forment le récit.

10. Nous pouvons définir le récit (*diégèses*) « comme la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage » (Genette, 1965, p. 49) en considérant cependant le fait que le récit ne se rencontre que rarement à l'état pur, celui-ci étant souvent investi par le narrateur, ce qui amène ainsi à parler en parallèle de « discours », où le point de vue subjectif de l'auteur apparaît explicitement (commentaire) ou non (description).

Dans cet esprit, l'approche de Saouter laisse voir qu'elle considère également de manière importante les cadres historiques dans lesquels certaines expressions visuelles ont émergé. À cet égard, les études spécifiquement en relation avec le corpus de la bande dessinée permettent de considérer certaines formes de « codifications iconiques » relativement à celle-ci, selon différentes époques. Ainsi, il apparaît utile de préciser que le découpage de la planche peut s'opérer de plusieurs façons, selon les intentions des auteurs. De même, il semble tout aussi pertinent de souligner que la forme de découpage dite « conventionnelle » a longtemps fait loi – elle permettait aux éditeurs de publier ultérieurement des récits dans des formats différents – et que l'utilisation de la planche dite « productive » était extrêmement inusitée, sinon absente, dans une large part des productions franco-belges d'avant 1968. Le tableau de Peeters (1986) permet d'appréhender un peu mieux ces différences (voir le tableau 4). Dans son travail, Peeters exhume les rapports possibles entre le texte et l'image et distingue quatre types d'utilisation de la planche.

Tableau 4. Principaux modes d'utilisation de la planche

| | AUTONOMIE RÉCIT/TABLEAU | DÉPENDANCE RÉCIT/TABLEAU |
|---|---|---|
| Dominance du récit | Utilisation conventionnelle | Utilisation rhétorique |
| Dominance du tableau | Utilisation décorative | Utilisation productive |

Source : Peeters (1986, p. 20).

À l'intérieur d'un mode conventionnel, l'aspect narratif est privilégié. La lecture se fait de façon régulière, voisine de celle d'une page d'écriture. Il s'agit d'un « système fortement codifié où la disposition des cases et des planches, à force de se répéter, tend à devenir transparente » (Peeters, 1991, p. 38), donc d'un modèle fasciné par l'écriture, ajoute Peeters (voir Bretécher). L'utilisation décorative laisse au contraire voir que l'organisation esthétique prime toute autre préoccupation, aussi chaque planche est-elle différente de celle qui la précède et de celle qui la suit. Il s'agit donc d'un modèle fasciné par la peinture (voir Jacobs, *Le mystère de la Grande Pyramide*).

À l'intérieur du mode rhétorique, tout appuie la narration, aussi la dimension de la case se plie-t-elle à l'action qui est décrite, « l'ensemble de la mise en pages étant au service d'un récit préalable dont elle a pour fonction d'accentuer les effets » (Peeters, 1991, p. 43). C'est le modèle le plus répandu (voir Hergé). L'utilisation productive se fait en revanche plus rare. Ici, l'organisation de la planche dicte le récit, ainsi, une figure peut engendrer un morceau de narration (voir Fred, *Philémon*).

De même, il apparaît possible de dégager les écoles et les styles les plus connus, auxquels se réfèrent encore un grand nombre de créateurs, grâce aux efforts de Frémion (1990), de Chante (1989), de Lecigne (1981a, 1983) et de Groensteen (1985a), en considérant l'éventualité que des créateurs

des années 1980 usaient de codes stylistiques qui connotaient une certaine époque ou étaient la marque de certains créateurs. Nous proposons de les admettre dans le tableau 5.

Par ailleurs, dans son article « La parodie en sept leçons », Chante (1985) laissait entrevoir l'intérêt de considérer principalement certains axes de possibilités de transformation. Il citait : 1) les noms des personnages – qui se voient caricaturés, Corto Maltese devenant Porto Balese ; 2) les caractéristiques propres aux héros – en ayant recours à des référents précis, que ce soit la houppette de Tintin ou la cape de Superman ; 3) le récit – par l'intrusion d'anomalies de comportement (moraux), d'objets incongrus ou par la modification d'un seul élément (nom, contexte) ; 4) le style graphique et le montage – par le décalage au plan graphique entre le sujet et son modèle et par la reproduction quasi mimétique de celui-ci au plan du montage ; 5) la forme du texte – par la reprise du lettrage, des bulles et de l'emploi des récitatifs ; 6) le texte lui-même – l'auteur réfère ici à la présence d'éléments dérisoires et vulgaires ou d'anachronismes à l'intérieur du texte ; et enfin 7) les ajouts visuels – ce qui comprend la présence d'éléments inessentiels ou l'exagération de détails.

Ces propos rejoignent ceux de Groensteen qui laissait voir que le parodiste dispose de trois moyens pour mettre en cause les fondements d'un genre : le décalage, « qui consiste à introduire un sujet vulgaire sans attenter à la noblesse du style » (Genette, 1982, cité par Groensteen, 1985b, p. 80), le scandale, qui prend la forme d'une infraction « choquante et déflagratoire au code générique et qui met parfois en lumière *le refoulé du genre* » et, enfin, la saturation, « qui ne fait que surenchérir sur les éléments les plus visibles, sur les règles les plus nécessaires du genre ».

Tableau 5. Caractéristiques propres aux principaux styles graphiques reconnus

| STYLE OU ÉCOLE | PRINCIPALES CARACTÉRISTIQUES |
|---|---|
| Réalisme académique | Idéalisation des personnages à un niveau se rapprochant du réalisme, tendance à la pose, organisation rigoureuse en ce qui concerne la mise en pages (voir Raymond, Foster). |
| École de Bruxelles | Repose sur la ligne claire ; compromis entre réalisme et caricature, entre pose et mouvement ; décors réalistes, simplification des visages ; dessin cerné, sans hachure, sans ombre ; signes codés ; idéal de lisibilité et de transparence (voir Hergé, Martin, De Moor, Jacobs). |
| École de Marcinelle | Style plus rond, plus dynamique, plus expressif, plus caricatural et plus codé que le classicisme (voir Jijé, Franquin, Morris). |
| Style atome | S'inspire du graphisme de l'école de Marcinelle ; plus moderne ; glorification de la science, de la vitesse et du confort ; mélange de schématisme géométrique et de dynamisme décontracté ; très design (voir Jijé, Franquin, Chaland, Torrès, Floc'h). |

| STYLE OU ÉCOLE | PRINCIPALES CARACTÉRISTIQUES |
|---|---|
| Réalisme moyen | Emprunt au classicisme et au dessin codé ; personnages parfaitement proportionnés qui évoluent dans un décor réaliste, sans le maniérisme du réalisme académique ; style clair, travail du détail (voir Weinberg, Craenhals, Mézières, Giraud). |
| Expressionnisme | Permet l'expressivité des contrastes entre noir et blanc, entre ombre et lumière ; très inspiré du cinéma (voir Caniff, Pratt, Comès). |
| Réalisme pictural | Suppression du trait qui est jugé « antinaturel » ; les planches sont peintes, le texte est évacué de l'image ; la structure narrative s'oriente vers l'illustration ; l'expression est habituellement assurée par les récitatifs (voir Caza). |

Nous croyons pour notre part que la pratique hypertextuelle peut aussi envahir le plan de la plasticité par exemple, d'où l'intérêt de déborder la proposition de Chante et de référer, encore une fois, à l'appareil de Saouter, qui permet déjà de considérer les caractéristiques des personnages, le graphisme, le montage ou la forme du texte. Toutefois, les travaux de Chante et de Groensteen ouvrent la porte à une mise en rapport intéressante entre différents éléments – des éléments plastiques (ou iconiques) et les dialogues par exemple –, considérant l'importance accordée par ces auteurs à la notion de *décalage* dans l'activité hypertextuelle. Nous croyons néanmoins utile d'étendre la notion de décalage à l'ensemble des écarts observables entre l'hypertexte et l'hypotexte – outre ceux qui peuvent être associés à une infraction choquante et déflagratoire et qui relèvent du scandale – afin de pouvoir témoigner de tous les aspects liés à la transformation de ce dernier.

Les travaux d'Eco (1970) et de Saouter (1995) sur les codes rhétoriques peuvent également s'avérer fort utiles, notamment afin de considérer la reprise de figures, prémisses et arguments rhétoriques visuels dans les bandes dessinées des années 1980. Les figures rhétoriques visuelles sont « assimilables aux figures verbales, visualisées » (Eco, 1970, p. 40). Considérons celles que retient Saouter, soit la métonymie, la métaphore et la synecdoque.

La métonymie est une figure utilisant la relation de contiguïté par laquelle un concept est désigné par un terme désignant un autre concept qui lui est lié (p. ex. : *fine plume* = *écrivain* ; *fine lame* = *escrimeur* ; *corde* = *pendaison*, etc.). Un exemple récurrent de la métonymie en bande dessinée consiste à suggérer un questionnement ou un étonnement par l'utilisation des points d'interrogation et d'exclamation au-dessus de la tête des personnages. De même, un nuage de poussière derrière un personnage suggère la vitesse de celui-ci, puisqu'un personnage rapide et prompt déplace effectivement de l'air[11].

11. Dans les faits, un nuage ne pourrait au mieux se créer que si ce personnage en course évoluait sur un terrain sablonneux. Donc, si l'association *nuage de poussière = rapidité, vitesse* peut faire défaut (puisque la rapidité n'entraîne pas nécessairement des traînées de poussière), on pourra dans le même esprit considérer que tout écrivain n'est pas

La métaphore est un procédé utilisant la relation de similarité par lequel on remplace un terme par un autre en vertu de traits distinctifs communs entre ceux-ci (*ficelle = pain*; *tigre = moteur*; *ouvriers = bétail*, etc.). Un exemple de cette figure en bande dessinée serait de montrer quelques gouttes (terme substituant) s'échapper du front d'un personnage pour suggérer la peur (terme substitué). L'association repose ici sur l'expression *suer d'effroi*, prise au pied de la lettre, qui est le trait distinctif de la peur et des gouttes. La couleur peut également intervenir à titre de figure métaphorique, notamment lorsque le faciès d'un personnage en colère devient subitement rouge. Encore une fois, l'association repose sur une expression prise au pied de la lettre (*rouge de colère*). Plusieurs métaphores de la bande dessinée reposent sur des expressions de ce genre.

Enfin, la synecdoque consiste à prendre la partie pour le tout (p. ex.: *tête = individu*; *tour Eiffel = Paris*; *personnage issu d'une certaine classe = classe*; *éléments urbains = ville*; *éléments champêtres = campagne*) ou inversement, le tout pour la partie (*vison = fourrure de vison*)[12].

Les prémisses rhétoriques visuelles « sont des sèmes iconographiques qui connotent globalement l'équivalent d'une prémisse » (Eco, 1972, p. 217). Ainsi, l'image d'un homme et d'une femme en contemplation devant un bébé connote « famille » et se laisse ainsi percevoir comme une prémisse argumentative du type: « une famille heureuse est une chose digne d'être appréciée ». Enfin, les arguments rhétoriques visuels « sont de véritables enchaînements syntagmatiques, dotés de capacité argumentative », fondés par la succession des différentes cases en bande dessinée (ou plans au cinéma) et communiquant des affirmations: ainsi, une case laissant voir un crime, suivie d'une case montrant un personnage considérant le crime d'un air ambigu, nous amène à penser que ce personnage est coupable ou encore qu'il réalise qu'il saura profiter de la situation.

Nous pourrons également considérer certains éléments plus secondaires – issus des *travaux d'emprunt* (Smolderen, 1984), où la bande dessinée est étudiée à l'aide de concepts qui ne lui sont pas propres – notamment les notions d'ancrage et de relais, s'il s'avère que certaines séquences des hypertextes à l'étude renvoient directement à des séquences antérieures, dans lesquelles ces éléments participeraient d'une manière à

*nécessairement* une fine plume, au même titre que Balzac par exemple, bien qu'une fine plume renvoie nécessairement au concept de l'écrivain. L'important est de noter qu'il y a relation entre les concepts en cause.

12. Dans *Le cuirassé Potemkine*, réalisé par Eisenstein en 1925, la synecdoque permet de faire comprendre plusieurs choses à la fois, dans un but très précis. Ainsi, lorsque le réalisateur montre la viande en gros plan, c'est pour nous montrer ce que les gens regardent, mais c'est surtout pour insister sur l'état lamentable de la nourriture, et conséquemment, sur la domination, l'exploitation dont le peuple est victime. Cette impression est renforcée lorsqu'un noble regarde à son tour la viande avec son lorgnon – on voit alors les vers grouiller à travers celui-ci en gros plan – et qu'il conclut que la nourriture est très bonne, ce qui amène à parler d'un cinéma non seulement suggestif, mais aussi prédicatif. On peut se référer au travail d'Aumont (1983) à cet égard.

peu près semblable au processus d'énonciation. Barthes (1964, p. 44) définit l'ancrage comme l'une des deux fonctions du message linguistique par rapport au message iconique. Cette fonction vise à fixer la chaîne flottante des signifiés, « il s'agit d'une description dénotée de l'image ». C'est principalement le récitatif situé dans la partie supérieure de la case qui indique ce qui se passe dans celle-ci. On pourra ainsi dire que ce récitatif a une fonction d'ancrage des sens véhiculés. Par ailleurs, lorsque l'image et le texte sont dans un rapport complémentaire, le message linguistique a plutôt une fonction de relais. Ici, le message linguistique et le message iconique sont tous deux porteurs d'une charge informative ; par conséquent, on dira que le récitatif (ou le dialogue) assume la fonction de relais.

Retenons en terminant que le travail de Saouter laisse voir qu'il est possible d'étudier certaines cases et certaines successions de cases de parodies de bandes dessinées de genre des années 1980 à l'intérieur d'une perspective sémiotique, soit comme des sémioses qui visent à construire des représentations analogiques des moments marquants des aventures de Spirou, Tintin, Blake et Mortimer, etc., par une articulation particulière des plans plastique et iconique qui fondent leur rhétorique. En considérant chacune de celle-ci de manière chronologique, nous croyons pouvoir faire avancer l'idée que nous pourrons inférer sur l'évolution du discours parodique.

Le principe de notre démarche repose donc sur l'examen de ces éléments d'analyse à travers la notion de sémiose, qui consiste à mettre en relation une « proposition de construction », un « cadre interprétatif » de cette construction et un « objet référentiel » qui fonde « tant la construction que l'interprétation » (Saouter, 1998, p. 57). Ainsi, en considérant *Le cimetière des éléphants* de Chaland comme une proposition visant à construire une représentation analogique du héros type de la bande dessinée franco-belge des années 1950, il apparaît possible de parvenir à une interprétation tant du point de vue formel que référentiel. À cet égard, nous poursuivons la démarche de Saouter, elle-même en relation directe avec celle de Peirce :

> Le plan de l'interprétation concerne la distance entre l'image comme objet donné à voir et comme donnant à voir un objet, celui de sa représentation. Ce dédoublement, repérable par l'articulation des plans plastique et iconique, construit un état d'interprétation tant du point de vue formel que référentiel. Au sens ancien du terme, cet état d'interprétation est le signe de ce dont il est question (Saouter, 1998, p. 71).

## 2.3.2.
## LE JEU DES COMPARAISONS ET LA MISE EN CONTEXTE

Nous avons déjà laissé entrevoir l'intérêt de considérer certaines conceptualisations de Bourdieu pour interpréter le sens de certaines pratiques en relation avec les intentions des auteurs, particulièrement en ce qui concerne ceux qui ont émergé au cours des années 1980, que la critique présente à la fois sous l'étiquette de la modernité et de la postmodernité. Sur le plan méthodologique, l'analyse d'un texte, conjuguée à l'étude d'un contexte, permettrait précisément, selon Bourdieu, de dégager un discours qui témoigne des revendications esthétiques des créateurs.

D'ailleurs, la sémiotique de Peirce offre un cadre pour étudier la production de sens en relation avec l'étude du contexte social, comme le rappelle Jensen (1993a). Le sens d'un signe n'est jamais donné comme tel, celui-ci ne s'interprète qu'en référence à un autre signe, l'interprétant. Or les interprétants « *are signs by which people may orient themselves toward and interact with a reality of diverse objects, events, and discourses* » (Jensen, 1993a, p. 41). C'est cette position qui a amené Peirce à suggérer le concept de *différence*, puisque le sens des signes n'est pas déterminé par ses propriétés immanentes, mais par la position de ceux-ci dans l'univers des signes et par leurs relations à la différence. Le travail de Peirce amène ainsi à considérer l'importance de la prise en compte de l'usage social des signes puisque le sens de ceux-ci ne peut être défini qu'en termes de positionnement d'abord.

> *The meaning of signs is determined not by their immanent features, but their position, their relations of difference, within the system of meaning production as a whole* […]. *When the discursive differences of mass media content and other cultural forms are interpreted and enacted by social agents, thus serving to orient their cognition and action, media discourses can be said, in the terminology of pragmatism, to make a social difference. Meaning is a discursive difference that make a social difference* (Jensen, 1993a, p. 41).

Par ailleurs, l'auteur fait encore remarquer que les contenus des textes peuvent être considérés notamment comme l'expression d'une subjectivité (« *the expression of a particular subjectivity and aesthetics* », Jensen, 1993a, p. 18) et qu'en outre, la subjectivité peut être mise en rapport avec le social, car le sujet est nécessairement appelé à occuper un certain positionnement à l'intérieur du champ des discours.

Dans cet esprit, il apparaît tout aussi pertinent de référer à un intertexte ou, si l'on préfère, d'effectuer une mise en parallèle entre le texte et d'autres textes. En empruntant cette piste, nous nous rejoignons au

fond les préoccupations des chercheurs issus du mouvement de la critique artistique en bande dessinée et imitons leur démarche, jusqu'à un certain point.

On peut considérer l'approche de la critique artistique en bande dessinée comme une démarche qui s'inspire notamment de la sémiotique, de la critique littéraire et de l'histoire de l'art, et qui vise à rendre compte de la circulation culturelle des œuvres de bande dessinée par l'étude de leurs qualités picturales et graphiques, mais surtout esthétiques (voir Lecigne et Tamine, 1983 ; Lecigne, 1983)[13]. Les chercheurs impliqués ont ainsi tenté de définir les styles (école de Marcinelle, ligne claire, réalisme, nouveau réalisme, expressionnisme, etc.), et se sont intéressés au postmodernisme, au pastiche, au simulacre, par une mise en parallèle des travaux d'Hergé et de ses héritiers, ou celle des œuvres de Chaland et de ses prédécesseurs. Ainsi, Lecigne s'attachera à examiner « les procédés de la mise en scène » (1981a, p. 280) à l'intérieur de celles-ci.

Dans *Les héritiers d'Hergé* (1983), il s'intéresse au style d'Hergé, à sa ligne claire et à l'étude de son « esthétique et de ses multiples rebondissements » (De la Croix, 1984b, p. 43), en utilisant principalement « la théorie du simulacre de Baudrillard » (Lecigne, 1981a, p. 280).

> [Ce travail] se joue dans le voisinage de la pensée de la différence que pratique Jean Baudrillard, et procédera donc […] d'un effort pour départager des créations apparemment semblables, d'abord celles de l'École de Bruxelles de celles d'Hergé, qui consisteraient respectivement à simuler le réel et à une simulation de la simulation du réel, provoquant un effet de réel à des degrés différents, puis celles d'Hergé et de ses héritiers, en prenant soin de différencier *ceux qui baignent dans la nostalgie du réel (les néo-classiques) et ceux qui montrent qu'il y a du simulacre (les modernistes)* (De la Croix, 1984b, p. 43).

Non seulement Lecigne a-t-il recours à Baudrillard, mais il établit de nombreux parallèles avec la peinture et la littérature. Il réfère notamment à Gombrich et au roman du XIX^e^ siècle pour une définition de l'effet du réel. Ces parallèles, ainsi qu'une mise en contexte sociohistorique des œuvres à l'étude, donnent un certain corps aux efforts de théorisation de l'auteur. De son côté, l'étude de contenu d'œuvres de facture et d'époques diverses se veut une démonstration du cadre conceptuel à l'égard des différents modes esthétiques.

On constate ainsi que toute la démarche de Lecigne repose au fond sur de constantes mises en parallèle, comme le montre bien De la Croix : mises en parallèle sur le plan théorique, sur le plan du cadre contextuel

13. On retrouve des traces de ce concept aussi bien chez Kant, Sainte-Beuve ou Bourdieu que chez McLuhan (1970), en dépit de leurs approches différentes.

et sur le plan de l'analyse elle-même. L'objectif étant la mise en contexte d'œuvres dans la circulation culturelle, la démarche de l'auteur repose sur la différence, la référence, la comparaison, la confrontation et le jeu des influences.

Sous les dehors d'une démarche historique et encyclopédique, qui prétend rendre compte de 10 ans de bandes dessinées franco-belges, Thierry Groensteen (1985a) poursuit au fond le même travail que son prédécesseur. L'avant-propos de son ouvrage promet « une description (la plus) objective (possible) de toutes les bandes dessinées contemporaines » (p. 8), ce qui peut sembler périlleux à plusieurs égards, mais l'auteur précise qu'il privilégiera « les auteurs qui engagent le genre dans des voies nouvelles, et contribuent à sa perpétuelle redéfinition » (p. 8). Comme De la Croix (1985a, p. 58) le souligne, la démarche de Groensteen est une démarche à la fois de *différenciation* (l'encyclopédisme) et de *réconciliation* (la mise en parallèle d'auteurs partageant un point commun).

Outre le fait que cette approche est intéressante parce qu'elle permet, jusqu'à un certain point, de disposer d'un vocabulaire commun sur les tendances esthétiques dans le champ de la bande dessinée, nous croyons que les exemples des recherches effectuées à l'intérieur du mouvement de la critique artistique nous autorisent au jeu de la comparaison entre l'œuvre hypertextuelle et l'œuvre hypotextuelle. À cet égard, nous pensons qu'il est pertinent de mettre en présence les œuvres issues des années 1980 et celles d'Hergé, de Jacobs et de Tillieux, dont la critique a souligné les rapprochements. Il apparaît tout aussi intéressant de poursuivre ce jeu des comparaisons entre les œuvres issues des années 1980, afin de considérer ce qui les rapproche et ce qui les différencie à la fois.

D'ailleurs, Lecigne et Tamine (1983) montrent bien que si la sémiologie est pertinente pour rendre compte de la spécificité de la bande dessinée et pour l'analyse des œuvres, elle « occulte cependant tout ce qui relève du propos véritablement artistique de la bande dessinée » (p. 19). Or « le procès du modernisme et la mort corrélative du réalisme classique » (p. 19) obligent selon eux à un déplacement qui engage une réflexion à la fois sur les œuvres prises dans leur constellation, les auteurs et les stratégies artistiques (terme qui, incidemment, renvoie à Bourdieu). C'est précisément cette démarche qu'a empruntée Lecigne (1983) lorsqu'il s'est intéressé aux *héritiers d'Hergé*, ces auteurs qui ont marqué la *première phase du modernisme*[14] dans la bande dessinée franco-belge par leur travail hyper référentiel (et dont certains seront abordés dans cette étude).

Le travail sémiotique qui consiste à convoquer l'encyclopédie n'en sera, à notre avis, que plus complet. En outre, nous croyons ainsi être en mesure de situer le sens de ces œuvres en relation avec les revendications

14. Le nouveau réalisme constituant la seconde phase.

esthétiques des créateurs et d'interpréter enfin le sens de leur contribution au discours bédéesque. Aux fins d'une cohérence méthodologique, nous mènerons l'analyse de ces œuvres dans le respect de la méthodologie inspirée du travail de Saouter.

## 2.4. LA DÉMARCHE DE L'ÉCHANTILLONNAGE

Il apparaît impossible d'embrasser toutes les parodies de genre, considérant leur nombre important. Notre corpus se fonde donc sur un échantillonnage où les œuvres hypertextuelles ont été choisies en raison de la place symbolique qu'elles occupent dans le champ bédéesque.

Par échantillonnage, nous entendons l'« opération visant à constituer le corpus empirique d'une recherche » (Pirès, 1997, p. 113) dont le résultat est l'échantillon proprement dit, c'est-à-dire « le sous-ensemble de messages tirés de la population étudiée » et qui sera soumis à l'analyse (De Bonville, 2000, p. 104). Il s'agit d'un échantillonnage par cas multiples, c'est-à-dire que différents cas seront à l'étude. Précisons à cet égard qu'en raison des exigences méthodologiques qu'elle implique, une analyse sémiologique ne s'exerce que rarement sur la base d'un corpus d'analyse exhaustif (Laramée, 1991, p. 259), mais plutôt à partir d'un sous-ensemble des éléments du corpus. Nous croyons ainsi nous limiter à une étude de 10 œuvres.

Il apparaît à toutes fins utiles impossible de considérer une démarche d'échantillonnage idéale dans la recherche qualitative (Pirès, 1997, p. 114). Peu d'auteurs abordent de front la question qui consiste à « savoir comment échantillonner ». Pirès prend d'ailleurs soin de préciser que la démarche d'échantillonnage doit nécessairement être en lien avec l'objet de la recherche, ce qui tend du même coup à réduire à néant toute tentative d'une description trop généralisante qui irait en ce sens. Contrairement à la recherche quantitative, l'accent n'est donc pas mis sur les techniques d'échantillonnage elles-mêmes.

Comment alors définir notre échantillon ? Précisons tout d'abord que celui-ci ne se veut pas représentatif des parodies de genre. Si tel était le cas, tous les caractères pertinents qui sont présents dans les parodies de genre devraient obligatoirement se retrouver dans l'échantillon. Il serait sans doute plus juste de dire que notre échantillon est *typique*, au sens où Rosch (1977, cité par Le Ny, 1979, p. 200) développe cette notion, en l'opposant à celle de *prototype*. Cette dernière notion est en lien direct avec celle de la représentativité puisque le prototype est une sous-catégorie « qui constitue une "meilleure" représentation de la catégorie que les autres sous-catégories ». L'échantillon typique, de son côté, est une sous-catégorie qui possède en commun avec la catégorie

superordonnée une quantité de caractéristiques ou d'attributs. En définitive, « c'est […] la quantité de caractéristiques qu'une sous-catégorie possède en commun avec la catégorie superordonnée qui fait que la première est, à un degré plus ou moins élevé, typique ou prototypique en regard de la seconde » (Le Ny, 1979, p. 201). L'échantillon typique – dit également *intentionnel* par Deslauriers (1991) – relève en fait d'une démarche qui prend le nom de « choix raisonné » chez des auteurs tels Desabie, c'est-à-dire que « les unités choisies sont sélectionnées sur la base d'une analyse des caractéristiques qu'elles présentent et non tirées au sort » (Desabie, 1966, p. 31, cité par Mayer et Ouellet, 1991).

Plus exactement, cette recherche qualitative pourra procéder d'une forme d'inférence dite de l'« induction analytique » qui « cherche dans un cas concret (ou dans un petit nombre de cas) les caractéristiques qui lui (ou leur) sont essentielles (ou les propriétés constitutives) », nous explique Pirès (1997, p. 150-151). L'auteur fait toutefois remarquer que l'induction analytique vise par la suite à généraliser ces caractéristiques, laissant entendre que celles-ci s'appliqueraient à d'autres cas similaires. Ce n'est évidemment pas le but recherché dans cet ouvrage. Aussi, nous nous référons une fois encore à Pirès, qui prend soin d'apporter une précision intéressante à cet égard :

> Les recherches de ce genre suscitent parfois un certain embarras face à l'idée de généralisation telle qu'on la comprend intuitivement. C'est que, lorsqu'elles sont bien menées, elles permettent une description en profondeur du cas, donnant lieu à une richesse de détails et à une mise en valeur de certains traits distinctifs. Cet approfondissement produit un effet d'individualisation du cas qui, considéré dans son ensemble, paraît dès lors comme impossible à généraliser. De la même façon qu'on dit que chaque personne est « unique » si l'on apprécie les détails, le chercheur peut découvrir, après une description en profondeur, que son cas est unique. C'est le problème d'échelle et de projection : le processus d'approfondissement et celui de généralisation sont orientés dans des directions opposées.

L'auteur ajoute :

> En réalité, l'étude de cas *représente à maints égards* d'autres cas, et le chercheur et le lecteur peuvent *généraliser* en ce sens qu'ils peuvent retenir dans un esprit critique une série de clés susceptibles de les aider à comprendre ce qui se passe ailleurs (généralisation analytique, plastique). Mais ce n'est pas le cas au complet et dans ses moindres détails qu'on généralise.

> Et il ne convient pas de préciser abusivement le contenu de la généralisation analytique, car celle-ci est parfaitement opérationnelle sur le plan de la pensée et de la création. Toute tentative dans cette direction serait vaine et réduirait justement ce que la généralisation présente comme avantage : sa portée heuristique et son contenu plurivalent (Pirès, 1997, p. 151-152).

Ces nuances importantes nous amènent à préciser notre pensée, notamment en faisant remarquer que nous effectuons un échantillonnage par contraste-approfondissement. Autrement dit, notre recherche se compare à « des études de cas unique réalisées de façon à se compléter » (Pirès, 1997, p. 160), c'est-à-dire que « chaque cas a un certain volume de matériel empirique et fait l'objet d'une description en profondeur » et il est « exposé de façon relativement autonome » même s'il vise en fait à donner une vue d'ensemble de la situation (l'évolution de la parodie de genre). L'idée principale est de voir « ce qui ressort de la description en profondeur de chacun d'eux » et de leur mise en relation (p. 161), plutôt que de chercher à généraliser.

Certaines œuvres pourraient se voir davantage analysées que d'autres, selon les caractéristiques qu'elles présentent au regard de notre problématique. Nous croyons, comme Pirès (1997, p. 114) que « le propre de la recherche qualitative est d'être souple et de découvrir-construire ses objets au fur et à mesure que la recherche progresse ».

Par ailleurs, Mayer et Ouellet (1991) réfèrent à Gagnon et Langlois (1973) et laissent voir l'importance de définir une valeur typique pour les différentes variables retenues comme critères, de justifier théoriquement la détermination des valeurs typiques retenues et de préciser les éléments de la sous-population, ou le corpus proprement dit. Dans notre cadre théorique, nous croyons avoir démontré l'intérêt de la dimension hypertextuelle comme principale valeur typique et de ses différentes manifestations, notamment par l'examen du travail de Genette. Afin de déterminer si ces pratiques hypertextuelles renvoyaient précisément à la notion de genre, nous nous sommes inspirés des travaux menés dans le champ de la bande dessinée, qui empruntent eux-mêmes à la sémiologie du récit et qui laissent clairement voir qu'il apparaît possible de parler d'une gentrification des récits dans la bande dessinée et d'une systématisation des dires (Samson, 1975a), le genre étant compris ici en tant que « *system of aesthetic or textual conventions* » (Larsen, 1993, p. 129), comme le laisse entendre l'analyse littéraire.

Avant de préciser les éléments du corpus, nous croyons intéressant d'ajouter que notre échantillon est constitué d'œuvres que l'on pourrait qualifier de *typiques*, mais également de « marquantes » dans le champ bédéesque, compte tenu des objectifs que poursuit cette étude diachronique. À cet égard, nous nous référons à la démarche des chercheurs qui ont œuvré de près ou de loin dans le champ de la critique

littéraire et de la critique bédéesque. Il est notoire que l'examen de la littérature passe à l'occasion par l'étude d'œuvres phares, tout comme l'étude de la bande dessinée a été marquée par l'analyse de ses œuvres les plus singulières (ou « innovatrices », comme pourrait le suggérer Bourdieu). Plus précisément, la théorie du champ littéraire établit que la position dominante ou non dans le champ des positions occupées par les acteurs est décisive en ce qui concerne le choix des corpus significatifs et qu'en ce sens, l'échantillon s'établit à partir des sélections qualitatives opérées de façon coutumière par les acteurs sociaux autorisés (critiques, professeurs, auteurs d'ouvrages spécialisés). Dans le champ de la bande dessinée, les travaux de Groensteen ou de Peeters (indépendamment des visées qu'ils poursuivent et de la forme qu'adopte leur analyse), témoignent de la légitimité qu'occupent certaines œuvres hypertextuelles au détriment d'autres. Ainsi, par un examen de la critique et des observations antérieures que nous avons faites du champ de la bande dessinée[15], nous croyons pouvoir parvenir à déterminer certaines œuvres dites parodiques ayant marqué le champ bédéesque, donc à sélectionner celles-ci. Le choix de la méthode de l'échantillonnage par choix raisonné ne semble donc poser aucune difficulté d'ordre méthodologique ici. C'est d'ailleurs la démarche que propose Larsen (1993) pour l'étude des genres en suggérant d'analyser « *what are arguably significant examples from a larger corpus of texts* » (p. 128-129).

Considérons maintenant comment se définissent les travaux de ces acteurs sociaux, afin de déterminer par la suite lesquels pourront être retenus pour le processus d'échantillonnage.

## 2.5. LES ACTEURS SOCIAUX AUTORISÉS (OU RETOUR AU CADRE THÉORIQUE)

Près de cinquante ans après la publication de l'ouvrage de Amengual (1955), *Le petit monde de Pif le chien* – que l'on peut considérer dans une certaine mesure comme la première étude d'importance consacrée à la bande dessinée francophone[16] –, il importe de rappeler que les travaux sont nombreux à ce jour. Voyons dans un premier temps qui sont les principaux chercheurs dans le champ de la bande dessinée. Parmi les plus connus, Fresnault-Deruelle, Sadoul, Peeters, Groensteen, Roux, Filippini, Goddin, Lecigne, Tisseron, Frémion, Blanchard, Moliterni,

15. « L'observation, nous dit Pirès (1997, p. 122), porte en elle-même les germes de l'échantillonnage ».
16. À moins de considérer Töpffer, sans doute avec raison, non seulement comme le précurseur de la bande dessinée moderne, mais aussi comme le premier théoricien du neuvième art. « Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien », écrivait Töpffer (Peeters, 1991, p. 26).

Lacassin, Rey, Masson et Couperie sont les auteurs des écrits les plus influents – ou, à tout le moins, les plus souvent cités au sein de la communauté des chercheurs et des critiques de langue française. Ce sont principalement ces travaux – contemporains d'un mouvement de légitimation culturelle en faveur de la bande dessinée, ce qui n'est évidemment pas un hasard[17] – qui feront l'objet de la présente section.

À la suite des efforts antérieurs de classification (voir *Europe*, 1989 ; Renard, 1978 ; Leguèbe, 1977 ; Covin, Fresnault-Deruelle et Toussaint, 1976a ; Saouter, 1990), il apparaît possible, dans un second temps, de dégager les principaux *champs de recherche* dans lesquels s'inscrivent ces travaux. On en retiendra 15 au total : technique, socioéconomique, encyclopédique, pédagogique, historique, biographique, philosophique, psychanalytique, littéraire, anthologique, sociologique, sociohistorique/idéologique, de la critique artistique, sémiologique, et enfin, épistémologique (voir le tableau 6).

Dans un troisième temps, il apparaît utile de distinguer les principaux *objets d'intérêt* de ces chercheurs. On retrouve ainsi des travaux consacrés : 1) à des auteurs ; 2) à une ou à des œuvres ; et 3) à la BD de façon générale[18]. Notons au passage qu'il existe évidemment certains ouvrages qui s'intéressent à la fois aux œuvres et aux auteurs, ou aux œuvres et à la BD en général, etc., ce dont il faut tenir compte. Ces nuances paraissent pour le moins superflues, mais on pourra en mesurer l'intérêt pour la clarté de l'exposé un peu plus loin.

Tableau 6. Champs de recherche dans lesquels s'inscrivent les études sur la bande dessinée et leurs principales caractéristiques

| CHAMP | PRINCIPALES CARACTÉRISTIQUES |
|---|---|
| Technique | Qui concerne les procédés de travail |
| Socioéconomique | Étude des conditions économiques de production et de réception des œuvres |
| Encyclopédique | Vise à l'accumulation systématique de connaissances |
| Pédagogique | Valorisation de la BD et de ses éléments à des fins didactiques |
| Historique | Histoire d'un genre, d'une œuvre, d'un auteur, ou de la BD en général, à l'intérieur d'un ordre chronologique |
| Biographique | Résumé partiel ou exhaustif de la vie d'un auteur |
| Philosophique (éthique) | Étude d'un corpus pour y découvrir les préoccupations morales et éthiques de l'auteur |
| Psychanalytique | Investigation de l'œuvre d'un auteur ou d'un corpus pour y découvrir les intentions dissimulées |
| Littéraire | Étude d'un corpus, de ses modes de construction, thèmes, personnages, etc. |

(*suite*)

17. On peut à cet égard se référer à l'article de Jean-Philippe Martin (1996).

18. Il s'agit aussi bien d'ouvrages d'introduction générale à la BD (Baron-Carvais, 1985) que d'ouvrages techniques (Duc, 1983) ou de théories générales (Tisseron, 1985), ou encore d'essais englobant la BD dans son ensemble à l'intérieur d'une perspective particulière (Blanchard, 1969).

Tableau 6. Champs de recherche dans lesquels s'inscrivent les études sur la bande dessinée et leurs principales caractéristiques (*suite*)

| CHAMP | PRINCIPALES CARACTÉRISTIQUES |
|---|---|
| Anthologique | Présentation d'extraits aux fins de *portraits* (d'une œuvre, d'un auteur, d'une période ou d'un genre) |
| Sociologique | Regard sur le champ de la BD : mise en situation des auteurs et des critiques en tant qu'agents sociaux, étude des œuvres en tant qu'objets sociaux, analyse du lectorat |
| Sociohistorique/ idéologique | Mise en rapport du contexte social et historique de production des œuvres et de celles-ci, aux fins d'un discours descriptif ou idéologique |
| Critique artistique | Mise en contexte des œuvres *dans la circulation culturelle*, en qualifiant les modes esthétiques d'une œuvre (ou d'un ensemble d'œuvres) |
| Sémiologique | Étude des signes, modes d'énonciation et d'organisation |
| Épistémologique | Examen du développement des axes de recherche consacrés à l'objet BD |

Il semble que le champ de la critique bédéesque accorde une place importante aux travaux d'archivisme et d'encyclopédisme, lieux d'une véritable « non-critique » – selon l'expression de Jean-Philippe Martin (1996), qui montre bien l'importance quantitative de ces travaux dans l'histoire de la recherche sur la BD. Bruno Lecigne (1981b) et Thierry Groensteen (1984b) insistaient également sur la pauvreté d'un grand nombre de monographies, vouées *à l'archiviste et à l'idolâtrie*.

Dans ce contexte, faut-il se surprendre que ce panorama montre que l'auteur occupe souvent le centre d'intérêt de la critique (au détriment de son œuvre), et que le ton y soit pour le moins plus souvent complaisant ? Cela rejoindrait la position qu'exprimait Chavanne (1996), à savoir qu'un discours critique est avant tout un discours sur l'œuvre[19], et qu'en l'occurrence, tout travail de biographie porte en lui-même ses limites.

Dans ce même esprit, on observera que la rigueur méthodologique n'est pas toujours présente au sein de certaines approches, qu'il s'agisse aussi bien d'*études de contenu*, que d'*analyses sémiologiques*, d'*analyses structurales*, d'*analyses de discours*, d'*entrevues*, de *sondages* ou d'*analyses statistiques*.

En nous référant à des travaux précis, ce sont ces aspects que nous souhaitons aborder ici, tout en considérant parallèlement certains commentaires émis à l'égard des auteurs concernés. Il ne s'agit donc que d'un plan descriptif, et non productif, en vue de situer les principaux travaux[20].

19. Ou sur la BD, dès le moment où celle-ci est envisagée en tant qu'objet d'interrogations épistémologiques.

20. En considérant à la fois l'objet d'analyse, les techniques utilisées et le champ de recherche, nous souhaitions rester en lien, dans une certaine mesure, avec la démarche proposée par Jensen (1993b, p. 5) : « *One may distinguish four such levels : the object of analysis* […] *the analytical appartus of methods* […] ; *the methodology* […] *theoritical framework(s)* […] »

### 2.5.1.
### LE CHAMP TECHNIQUE

Principalement marqué par les travaux de Duc (1983) et de Goddin (1991), ce champ semble davantage utile aux bédéistes en herbe qu'aux chercheurs et aux critiques. Il s'agit habituellement d'un compte rendu de trucs du métier que donnent les professionnels par le biais d'entrevues. Ici, le discours est résolument technique ou « techniciste », comme l'explique Martin (1996), « qui résume toute approche des œuvres à une nomenclature des techniques employées ou du matériel utilisé par l'auteur et à une graduation du "savoir-faire" des différents intervenants dans la réalisation d'une bande dessinée : scénariste, dessinateur, encreur » (p. 3).

### 2.5.2.
### LE CHAMP SOCIOÉCONOMIQUE

Le champ socioéconomique vise à appuyer l'interprétation de faits sociaux et historiques, par l'apport de données et de chiffres sur le lectorat, les créateurs, les ventes, les éditeurs, etc. On y considère manifestement la BD d'abord en tant qu'« objet extérieur », pour reprendre l'expression de Lecigne (1981b, p. 279) : ce champ a pour objet l'étude du fait bédéesque en tant que phénomène social et économique, plutôt que l'étude des œuvres elles-mêmes.

Concrètement, il s'agit pour les chercheurs d'étudier les conditions de production, le marché et les conditions de réception des œuvres de BD, de la même façon que s'il s'agissait de disques compacts, soit par le biais d'analyses statistiques, effectuées aussi bien à partir de données recueillies auprès d'organismes nationaux et d'éditeurs (p. ex. : ventes d'albums au cours de 1995) que de sondages (p. ex. : Renard, 1989). C'est donc un discours qui ne nous renseigne pas sur l'objet d'étude, mais sur des conditions qui sont extérieures à celui-ci[21].

### 2.5.3.
### LE CHAMP ENCYCLOPÉDIQUE

Lorsque l'on réfère au discours encyclopédique, notre première pensée se tourne évidemment vers les encyclopédies et les guides[22] puisqu'ils ont par essence une vocation première pour la taxinomie, pour l'accumulation des noms, des titres, sans égard à la spécificité de l'objet. Cependant,

21. Il peut toutefois s'avérer intéressant lorsque vient le moment d'appuyer une réalité sociohistorique ou sociologique, comme le montre l'ouvrage de Falardeau (1993) qui vise à expliquer les difficultés de la BD québécoise, ou les numéros hors-série des *Cahiers de la bande dessinée* qui dressaient un bilan annuel de l'état de la production franco-belge au cours de la décennie précédente.

22. On pense aussi bien à Bronson (1986) qu'à Gaumer et Moliterni (1994).

comme on peut le constater plus loin, les écrits s'illustrant à l'intérieur des champs historique et pédagogique peuvent également être rattachés à ce type de discours.

### 2.5.4. LE CHAMP PÉDAGOGIQUE

Du côté du champ pédagogique, les écrits de Roux (1970), de Filippini et Bourgeois (1976) ou de Frémion (1983)[23], s'inscrivent dans une voie proche de l'encyclopédisme. Ainsi, la démarche de Roux repose sur l'étude des signes[24], mais il s'agit davantage d'un inventaire des possibilités d'expressions visuelles pour une utilisation pédagogique que d'une étude approfondie des signes dans leur rapport au mode d'expression lui-même.

Par ailleurs, comme le fait remarquer De la Croix (1985c), la grille de lecture proposée tend non seulement à négliger l'objet d'étude, mais également à lui enlever toute spécificité, le but principal étant chaque fois de démontrer que *la bande dessinée peut être éducative*. La BD se voit ainsi réduite au rôle d'instrument dans ces efforts pour une mise en valeur des sciences humaines et des sciences[25], en dépit des nuances apportées par Fresnault-Deruelle (1977a) à cet égard.

### 2.5.5. LE CHAMP HISTORIQUE

De leur côté, les écrits consacrés à la BD sous l'angle du champ historique poursuivent habituellement les visées suivantes : ou bien il s'agit de raconter l'histoire universelle de la BD, ou bien les investigations se limitent « à une période, un territoire, un genre ou un support déterminé » (Groensteen, 1984b, p. 56)[26].

En ce qui concerne les histoires universelles, la démarche qui consiste à remonter dans le temps semble prévaloir aussi bien dans les ouvrages d'introduction générale que dans les monographies entièrement consacrées au sujet. Seule différence, mais notable tout de même : la spécificité de l'objet d'étude n'est pas toujours reconnue, parce que celui-ci fait l'objet de datations arbitraires (tout commence ou bien avec la préhistoire, ou bien avec Rodolphe Töpffer, ou encore

23. On peut également citer l'ouvrage de Pierre (1976), dans lequel quelques passages sont consacrés à la BD en tant qu'instrument pédagogique.
24. L'étude de Roux repose en partie sur une analyse d'une planche de Milton Caniff par Eco.
25. « Les sciences humaines (et les sciences) – c'est leur drame à elles ! – ne font jamais que renvoyer à elles-mêmes », ironise De la Croix (1985c, p. 174). Comme lui, on ne doit pas s'étonner si les auteurs glissent dans un processus de légitimation de celles-ci, phénomène latent chez Pierre (l'enseignement de l'histoire et des langues comme fin en soi), évident chez Roux (la traduction du visuel au verbal en tant qu'*amélioration du regard*) au point où celui-ci en vient à une critique de la BD elle-même, en dénonçant le manichéisme des bandes dessinées.
26. L'histoire des personnages et des auteurs se réfère habituellement aux approches littéraire, biographique, encyclopédique ou anthologique. Voir Groensteen (1984b, p. 56-57).

avec la guerre économique qui opposa Hearst et Pulitzer) et surtout parce que l'on adopte un discours soit généralisant, soit partiel à son égard[27].

Néanmoins, le travail de documentation se veut exhaustif, vaste, comme l'est le point de vue adopté par l'auteur. Il s'agit donc d'un travail minutieux, sans doute très long, où une quantité d'ouvrages se rapportant à l'image ont été retenus et mis en rapport les uns avec les autres.

De leur côté, les ouvrages généraux et didactiques, tels ceux de Quella-Guyot (1996), de Groensteen (1996), de Baron-Carvais (1985), de Frémion (1983) et de Pierre (1976)[28], se limitent à remonter aux précurseurs de la BD (Töpffer et Busch). Si l'objet d'étude est mieux ciblé en termes historiques, se référant à une revue de littérature plus concise et plus précise, on doit en revanche insister sur le caractère intrinsèque de ces ouvrages qui se veulent de (petites) encyclopédies de la BD, et qui cherchent à en décrire tous les aspects (signes, histoire, valeurs, ventes, etc.) de façon à la fois trop brève et uniformisante, à l'exception de quelques cas[29].

27. Ces problèmes de définition de l'objet seraient-ils les conséquences des visées des auteurs ? Ainsi, l'ouvrage de Gérard Blanchard (1969), qui, comme son sous-titre original l'indiquait (*Histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*), semble porter le poids d'une démarche proche de l'encyclopédisme, a entraîné l'auteur à mener un travail d'archéologie et à insister sur l'existence d'artefacts sans rapports véritables avec la bande dessinée elle-même. Il faut également souligner que cet ouvrage s'inscrit dans une « volonté louable de réhabiliter un médium encore ignoré ou méprisé par les instances culturelles et les milieux intellectuels » (Groensteen, 1984b, p. 56), et, dans ce contexte, il est bien vu de remonter à l'Antiquité et même au-delà, comme l'ont déjà fait remarquer quelques auteurs.

28. Ouvrages d'introduction générale au neuvième art qui portent invariablement le titre suivant chez chacun des éditeurs : *La bande dessinée*.

29. La critique formulée par Lecigne (1985a, p. 45) à l'endroit de l'ouvrage de Baron-Carvais s'applique assez bien à ces ouvrages : « S'il autorise une densité du fait objectif, le principe encyclopédique suppose une globalité neutralisante, un discours universalisant, un effet d'indifférenciation qui collent certes à un phénomène de paraculture (une communauté homogène face à un objet homogène), mais sont aujourd'hui en dissonance et en retrait vis-à-vis des exigences de la pluralité des lectorats, de la spécificité artistique et des démarches d'auteurs. » Cette critique sur les démarches visant à embrasser la bande dessinée de façon globalisante vaut également pour bien d'autres ouvrages, tel celui de Jacques Sadoul (1989), qui se veut avant tout un *panorama* de l'histoire de la BD contemporaine et centenaire (comme le titre de l'ouvrage l'indique). Encyclopédisme là encore. À cette critique s'ajoute également un reproche de taille, dans ce cas-ci, qui concerne les choix subjectifs opérés par l'auteur au détriment d'un point de vue impartial sur l'histoire elle-même (Groensteen, 1984b). En fait, ce que l'on doit déplorer avant tout, c'est que l'absence de critères de ce qu'*est* et de ce que *n'est pas* la BD, ait rendu la démarche des auteurs plus arbitraire encore, à la fois en ce qui concerne son histoire qu'en ce qui regarde le discours que l'on choisit d'adopter à son égard. On mesure en fait l'interprétation qui peut être faite de l'expression *narration figurative* si de tels critères ne sont pas pris en considération. Dans ce cas-ci, le problème, au fond, qui est de vouloir tout embrasser, est un problème de perspective et de méthode. C'est ce qui amènera Groensteen (1984b, p. 57) à formuler le commentaire suivant : « Reste que le besoin se fait sentir d'élaborer de nouveaux outils de référence, plus fiables, et intégrant le fruit des recherches les plus récentes. Les futurs historiens auront en outre à chercher de nouvelles solutions aux problèmes de la sélection et de l'organisation d'une matière aussi foisonnante que complexe. Problèmes de sélection, d'abord, car si l'exhaustivité s'accompagne d'un nivellement de la production, une sélectivité abusive est tout aussi fallacieuse […]. Problèmes d'organisation, ensuite, car décrire une bande dessinée, c'est la situer par rapport à une tradition nationale et internationale, c'est l'intégrer dans une théorie des genres et c'est, enfin, prendre en compte le contexte social, économique et politique de l'époque où l'œuvre fut produite. »

On peut toutefois se référer aux travaux de Lacassin (1971), Rey (1977), Herman (1982), Groensteen (1985a, 1991), Falardeau (1994) et Lecigne (1981a) notamment, qui se limitent à l'étude d'un genre, d'un territoire, d'une période ou d'un support et qui ont recours à d'autres approches et d'autres méthodologies afin de mieux rendre compte de leur objet, plutôt que de se limiter à la démarche encyclopédique et à la revue de littérature[30].

Parmi les travaux d'introduction générale à la BD, celui de Peeters (1991) illustre assez bien une tendance multidisciplinaire, où l'approche historique ne peut être convoquée que si elle peut s'avérer utile pour définir cette *introuvable spécificité* de la BD, à laquelle réfère Groensteen (1987a, p. 163), c'est-à-dire en ne négligeant nullement le fait que « la bande dessinée a connu, à travers les époques et les pays, des développements d'une extrême diversité » et que l'une des principales erreurs que l'on puisse commettre « vient sans doute de la volonté d'envisager ce média de manière globale » (Peeters, 1991, p. 6).

### 2.5.6. LE CHAMP BIOGRAPHIQUE

Du côté du champ biographique, il s'agit de résumer la vie d'un auteur. Ici, les références à l'œuvre ne sont souvent que secondaires, comme le montrent les plus récentes biographies consacrées à Hergé (Ajame, 1991 ; Assouline, 1996). Dans les deux cas, l'étude de l'enfance et des problèmes conjugaux de Georges Remi occupent davantage d'espace que l'étude de son œuvre. On y apprend moult détails sur la vie privée de l'auteur (on apprend par exemple à qui référait le patronyme de Milou), mais on y trouve habituellement peu de choses sur l'activité créatrice de celui-ci (ainsi, ce mutisme sur les hésitations de l'auteur à entamer l'histoire des Bigotougos[31]).

### 2.5.7. LE CHAMP PHILOSOPHIQUE

Nous pouvons en dire autant des ouvrages qui s'inscrivent au sein du champ philosophique et qui visent à cerner la dimension éthique et morale que l'auteur projette chez ses personnages. L'ouvrage de Bonfand

30. Lacassin s'inscrit dans un champ à la fois historique et littéraire, cherchant à rendre compte du contenu d'œuvres tout en les situant dans leur contexte, et analysant simultanément une période par l'étude d'œuvres représentatives. L'analyse historique de Rey vise, par l'utilisation simultanée de plusieurs champs (dont les champs psychanalytique, idéologique et sémiologique), à rendre continuellement compte de son objet d'étude. Herman s'intéresse au western et à son histoire, mais aussi au discours véhiculé au regard de l'évolution du genre à l'intérieur d'un territoire. Groensteen et Falardeau décrivent respectivement l'histoire des bandes dessinées japonaise et québécoise, en situant celles-ci à l'intérieur d'un contexte social, économique et politique, aussi bien par l'utilisation de sondages ou d'entrevues, que par la technique de l'étude de contenu. Lecigne, enfin, s'attache à la fois à l'histoire d'une période et d'un territoire par le biais de la critique artistique et de l'étude de contenu.

31. Lire à ce sujet Goddin (1990).

et Marion (1996) sur les préoccupations morales dont Hergé a investi Tintin constitue un bon exemple de ce qui se fait de ce côté. Là encore, l'analyse de contenu sert à interpréter l'œuvre en rapport étroit avec son créateur. L'analyse se fait avant tout sur la base du récit au détriment d'une étude des aspects graphiques ou chromatiques (hormis la question de la fameuse couleur blanche dans *Tintin au Tibet*).

### 2.5.8. LE CHAMP PSYCHANALYTIQUE

Du côté du champ psychanalytique, il s'agit de comprendre les intentions cachées, les lapsus d'un auteur par le biais de son œuvre. Lorsque l'on s'intéresse à l'analyse de contenu de l'œuvre, c'est pour affiner des instruments d'analyse propres à la psychanalyse. Là encore, c'est de l'auteur dont il s'agit avant tout, comme le montre le travail de Marion Vidal (1976), et plus particulièrement celui de Serge Tisseron (1985, 1987, 1990, 1993)[32], psychiatre et psychanalyste, reconnu pour avoir élaboré une *Psychanalyse de la bande dessinée*, œuvre dans laquelle il développe les grands principes à la base de son approche.

À l'instar de Michel Serres (1972) et de Van Lierde et du Fontbare (1983), organisateurs du colloque de Moulinsart, Tisseron semble fasciné par l'œuvre d'Hergé, y relevant sans cesse des intentions secrètes, de nouveaux *trésors* qui étaient restés dissimulés. Il cherche notamment à démontrer la possibilité d'identifier la *recherche d'une filiation* comme élément important dans la série *Tintin*, élément qui renvoie en fait au créateur lui-même, selon lui[33].

32. Tisseron est l'auteur de plusieurs ouvrages consacrés à Hergé. Citons notamment *Tintin chez le psychanalyste* (1985), *Psychanalyse de la bande dessinée* (1987), *Tintin et les secrets de famille* (1990), *Tintin et le secret d'Hergé* (1993).

33. À partir d'une lecture psychanalytique des recueils *Les sept boules de cristal*, *Le secret de la licorne* et *Le trésor de Rackham le Rouge*, notamment, l'auteur avance l'hypothèse que le Chevalier de Haddoque (l'ancêtre du capitaine) serait un fils bâtard de Louis XIV, ce qui vient du même souffle accréditer (dans l'esprit de l'auteur) une seconde hypothèse qui laisse supposer qu'Hergé serait un descendant du roi Léopold II, hypothèse qui viendrait à son tour confirmer la première – et que défend Tisseron avant même qu'elle ne fasse l'objet d'une réflexion rendue publique dans la biographie consacrée à Hergé (Sterckx et Smolderen, 1988), dans laquelle les auteurs laissent entendre que l'auteur de la série *Tintin* a lui-même longtemps cru à cette hypothèse. Tisseron trouvera là un prétexte pour légitimer son travail antérieur et poursuivre celui-ci sur la base de ces nouvelles informations (qui viennent à ses yeux accréditer sa première hypothèse). De retour à l'examen de l'œuvre hergéenne, il lui apparaît certain que ce doute qu'entretenait Hergé sur ses origines l'a entraîné *inconsciemment* à nourrir son œuvre d'éléments relatifs aux questions connexes de filiation et de monarchie. Il lui faut donc repérer la logique de l'inconscient hergéen à travers l'objet créé. Sur la base d'une méthodologie peu définie, l'auteur repère à travers le corpus hergéen les éléments (objets, animaux, inscriptions, pancartes, bulles, etc.) qui concernent de près ou de loin ces questions de filiation et de monarchie et les interprète par la suite comme autant de *lapsus* qui viendront appuyer sa thèse (tel ce blason du dauphin couronné, symbole d'une filiation royale, qui orne la porte principale du château de Moulinsart, dans *Les sept boules de cristal*). L'auteur s'intéresse également à d'autres aspects, mais ceux-ci ne reviennent pas de façon récurrente à travers ses écrits, ce qui explique leur mise de côté. Il s'agit aussi bien de la symbolique des requins que de celle des bijoux, et autres interprétations à partir de symboles en tous genres.

La démarche générale de Tisseron se résume à passer du vu à la pensée, du corps au code, c'est-à-dire à savoir lire le texte qui se trouve caché sous l'image, comme le laisse entendre la préface à l'ouvrage *Tintin chez le psychanalyste*, de Didier Anzieu. « Grandes divagations », travail « peu convaincant », jugeait Groensteen (1985c, p. 83 ; 1987b, p. 87). Celui-ci devait d'ailleurs préciser son point de vue, lorsqu'il rendait compte de l'ouvrage *Psychanalyse de la bande dessinée*, s'étant réservé une critique qui tombait à point : « Il est aisé de trouver dans la bande dessinée n'importe quelle catégorie d'images dont l'existence aurait été postulée d'abord » (Groensteen, 1987b, p. 87). Mais c'est avant tout « la méthode de l'association libre, ou de la dérive analogique » dont use Tisseron, que semble contester le critique, car elle conduit ici à « une débauche de conjonctures invérifiables », à un jeu incessant d'hypothèses et de preuves aléatoires, s'appuyant les unes sur les autres et qui devront éventuellement être réexaminées.

### 2.5.9. LE CHAMP LITTÉRAIRE

Numa Sadoul est certainement l'un de ceux qui ont le plus souvent recours aux champs littéraire, biographique et psychanalytique de manière conjointe. Comme il le dit lui-même, son but est de dresser des *bilans* de la carrière de quelques auteurs (1974, p. 7 ; 1991, p. 5), en s'attachant à la fois à l'étude du créateur et à celle de son œuvre de façon parallèle, sans toutefois chercher à illustrer le profil psychologique définitif d'un auteur ou à parvenir à une analyse formelle et complète de son œuvre. Son travail consiste en fait à une mise en rapport de l'auteur avec son œuvre, afin que le lecteur ressente que l'un et l'autre ne font qu'un.

Sadoul fonctionne sur la base d'entrevues, longues et patientes, car il procède auparavant à une minutieuse relecture du corpus. Il n'a pas pour but de redéfinir ou d'analyser en profondeur les composantes du corpus, mais plutôt de clarifier la lecture d'une œuvre et de mettre à jour les conditions de production de celle-ci, comme le ferait un psychanalyste. Il s'agit d'un travail méthodique et de longue haleine en raison du caractère exhaustif de sa démarche[34].

Cependant, la plupart des écrits s'inscrivant dans le champ littéraire prétendent à la fois dresser le portrait d'un auteur et rendre compte de son œuvre, mais ils ne parviennent bien souvent qu'à rendre une esquisse somme toute sommaire de l'un ou l'autre. Si le corpus semble habituellement représentatif du travail des créateurs, l'étude de contenu n'est pas très élaborée ni systématique dans la plupart des cas, et l'analyse des résultats est souvent trop brève. Par ailleurs, on constate

34. On peut cependant dire, à l'instar de Leguèbe (1977, p. 168), qu'il s'agit de bilans quelque peu *complaisants* pour les auteurs mis en cause, ce qui témoigne d'une perspective volontairement subjective de la part de Sadoul.

que là où Sadoul se faisait complaisant, ici l'on glisse abruptement vers le dithyrambe, en ce qui concerne tant les entrevues ouvertes que le ton général des ouvrages. Les premiers numéros des *Cahiers de la bande dessinée*, *L'univers de Morris*, la collection *Les auteurs par la bande* éditée par la maison Seghers, etc.[35], illustrent bien cet état de fait, où « l'hommage remplace l'analyse » (De la Croix, 1984a, p. 54). Dans la plupart des cas, on frôle la simple anthologie ou bien on pêche par absence de méthode concrète[36].

Considérant la désinvolture avec laquelle certains auteurs mènent leurs travaux, Groensteen (1987a, p. 162) semble porté à penser que la thèse, dans le champ littéraire, n'est encore qu'un prétexte à la mise en marché de nouveaux travaux d'archivistes[37]. De même, il est délicat de considérer la technique des entrevues comme une partie de pêche où on lancera sa ligne dans toutes les directions, en souhaitant que le

35. Nous nous référons aux *Cahiers de la bande dessinée* parus avant 1984, à Mellot (1988) et à Thévenet (1987). Ajoutons qu'il aurait été fastidieux de dresser la liste de tous les ouvrages parus au cours des quinze dernières années et qui appartiennent à cette catégorie.

36. C'est précisément le cas de Bourdil (1985, 1993). Cet auteur s'inscrit dans la démarche qui consiste à mettre en rapport l'œuvre et l'auteur, mais il choisit, de son côté, de réduire le champ de son analyse pour s'attarder à quelques aspects seulement des ouvrages qu'il analyse, car il vise plutôt à soutenir une thèse. Ainsi, dans ses ouvrages sur Hergé et Franquin, il cherche à démontrer que le premier serait d'abord un *romancier psychologique* et que la modernité serait au centre de l'œuvre de Franquin. La démarche de Bourdil est intéressante en soi, mais le champ littéraire montre ici ses limites pour celui qui ne saurait l'adapter à son objet d'étude. Contrairement à Arrouye (1982), Bourdil néglige l'une des spécificités de la BD qui est d'être à la fois *narration* et *figuration*. Aux fins de sa thèse, il en vient à privilégier la dimension narrative de *Tintin au Tibet* au détriment de la dimension figurative ou picturale, comme l'a d'ailleurs fait remarquer Groensteen (1986c, p. 53). Celui-ci ajoute, par ailleurs, que l'utilisation conjointe des approches littéraire et biographique est pour l'auteur prétexte aux interprétations les plus diverses, reposant tantôt sur l'étude de l'œuvre, tantôt sur celle de l'individu selon une logique arbitraire, s'imposant comme seules valables, et se réduisant souvent à des argumentations stériles qui n'auraient d'autre but que de défendre une thèse à tout prix. « L'auteur lit ce qu'il a envie de lire plutôt que ce qui se trouve réellement dans *l'œuvre*. […] Malheureusement, la lecture de Bourdil constitue une interprétation gratuite et peu vraisemblable. […] Sa lecture est clairement proposée comme seule valable, discréditant définitivement toutes les autres. […] Cette conception de la critique comme vérité révélée me semble singulièrement dogmatique et prétentieuse » (p. 53). Non seulement il manque aux ouvrages de Bourdil un cadre théorique bien défini – par exemple, à quoi réfère exactement le concept de *modernité* (terme galvaudé s'il en est) qui serait au centre de l'œuvre de Franquin ? –, mais surtout sa démarche reste imprécise et montre ses limites. Ainsi, il fait intervenir le concept de mythologie cher à Barthes, précisant vouloir mettre en lumière la *mythologie Franquin* par l'étude du contenu comme technique principale, pour ensuite se proposer de faire intervenir les éléments de la vie privée de Franquin qui pourraient appuyer les mythes relevés au cours de l'analyse. « La thèse sera la suivante. Du seul fait qu'elle est dessinée, une histoire est porteuse de signes. Ce sont ces signes que nous cherchons à comprendre. […] Et il montrera quoi, l'exégète ? D'abord une omniprésence du mécanique. Ensuite l'envahissante influence de parasites. Tout cela emmêlé dans la vie privée, comme autant de jouets qui embarrassent les adultes et réjouissent les enfants. Telle est l'époque, jusque dans son épuisement, jusque dans son découragement sous forme d'idées noires, lorsqu'il faut enfin se résoudre à assumer l'état adulte et qu'on ne le veut pas » (p. 17). Bourdil s'inscrit-il à l'intérieur des champs sémiologique (au sens barthien), littéraire, psychanalytique ou biographique ? Cette confusion ne peut-elle pas nuire à son étude de contenu ? Plutôt que de procéder par intuition et tâtonnements, puisque sa démonstration s'en ressent, l'auteur doit à tout prix revoir la pertinence de son cadre théorique et le choix de sa méthodologie. Sur ce dernier aspect, Bourdil montre qu'il n'est pas conséquent dans les techniques retenues.

37. Ce qualificatif n'est pas en soi péjoratif, mais il incite à la prudence, comme le fait remarquer Groensteen (1987a, p. 162) : « Non pas que l'archivisme soit en lui-même un péché […] Il ne devient gênant qu'au moment où, cherchant à se faire passer pour ce qu'il n'est pas, à savoir un discours critique, il occupe abusivement tout le terrain, empêchant d'autres voies. »

poisson morde éventuellement. Si cette méthode ne nuit pas aux premiers travaux de Sadoul, elle n'a toutefois pas donné les résultats escomptés dans l'ouvrage consacré à Franquin.

En définitive, on peut penser que non seulement le cadre méthodologique est souvent flou, sinon inexistant, dans une partie importante des recherches, mais l'absence quasi systématique d'un cadre théorique étoffé vient souligner un problème tout aussi important, celui de la dilution d'une perspective d'ensemble.

À côté des analyses de Sadoul, seuls quelques ouvrages, dont l'étude de Peeters (1983b) consacrée à Hergé et à son œuvre, réussissent à éviter de tels pièges[38]. Ici, l'étude de contenu se fait de façon systématique (chacun des recueils est considéré à part) et le corpus est abordé dans son ensemble, dans un ordre chronologique comme chez Numa Sadoul (1986, 1991). Peeters en profite pour faire de l'évolution stylistique, formelle, picturale et romanesque chez Hergé, le fil conducteur de son ouvrage. Il parvient ainsi à faire partager sa propre lecture et à élaborer sur cette évolution, parfois sensible, parfois manifeste, qu'il situe en regard de la vie personnelle de l'auteur. Mais rarement l'étude de celle-ci, notamment par le biais d'entretiens avec l'auteur lui-même, ne vient influencer l'analyse du corpus[39].

38. Ce commentaire vaut également pour d'autres travaux, dont le numéro spécial de la revue *(À suivre)* – dirigé par Peeters (1983a) – consacré lui aussi à Hergé ou l'ouvrage de Goddin (1987), même si dans ces cas-ci, l'étude de l'auteur est aussi importante que l'étude de contenu.

39. Nous devons également relever la présence d'ouvrages qui tiennent compte de la dimension picturale ou du graphisme en tant qu'éléments porteurs de sens pour la question de la narrativité. Présence du noir, codification extrême du trait sont des éléments qui participent à donner un ton à la diégèse. Les écrits de Jean Arrouye (1982) sont représentatifs de ce courant. Ils constituent en quelque sorte des *modèles* pour le chercheur qui s'attacherait à l'étude d'un aspect particulier à l'intérieur d'un corpus bien délimité, dans la perspective de l'approche littéraire. Si le cadre théorique n'est pas toujours très développé, la méthode utilisée se réfère de près aux travaux les plus rigoureux menés aussi bien dans le champ de la littérature que dans celui du structuralisme et de la linguistique, laissant entrevoir des avenues intéressantes pour l'étude d'œuvres de BD, que ce soit pour un examen des thématiques ou pour une étude des modes de construction du récit, tout en considérant de façon conjointe les éléments qui participent à sa spécificité (le temps, le graphisme, la dimension picturale, etc.). L'un des ouvrages qui s'inscrit dans cette dernière voie est l'étude de Douvry (1992) portant sur l'adaptation par Tardi d'un texte littéraire, soit le *120, rue de la Gare* de Léo Malet. Douvry considère de façon intéressante la question de la spécificité de la BD sur le plan de la narrativité, en montrant les multiples transformations obligées qui s'opèrent sur un texte dès le moment où un auteur cherche à adapter celui-ci en bandes dessinées (travail sur le rythme, le découpage, le temps, l'espace, les ellipses, etc.). Par une analyse de contenu, il constate notamment que le rapport texte-images et le découpage permettent un jeu que n'offre pas le roman. La thèse – latente ici – est donc de montrer que la BD est un mode d'expression à part entière. Le travail de Douvry se fait donc sur la seule base des deux textes en présence et il semblait prometteur, du moins si l'on s'intéresse à la façon dont le romanesque s'établit à l'intérieur de deux modes d'expression. En dépit de ses qualités, cette autopsie aurait cependant gagné à être moins partielle d'une part, et à se doter d'un cadre méthodologique qui expliquerait la démarche de l'auteur et les choix retenus d'autre part. En d'autres mots, sur quelle base se fait l'autopsie de l'adaptation ? L'auteur s'attache-t-il seulement aux modifications majeures ? En quoi consistent-elles à ses yeux, ou quels en sont les paramètres ? Plutôt que de s'attacher à inventorier certaines de ces transformations (même s'il souligne des différences intéressantes qui existent entre la littérature et la BD), l'auteur aurait sans doute eu intérêt à embrasser un corpus moins vaste (qu'il n'a d'ailleurs pas couvert dans son ensemble) et à recourir à des méthodes plus complètes, qui, par exemple, lui auraient permis de mieux définir le principe de

## 2.5.10. LE CHAMP ANTHOLOGIQUE

Du côté du champ anthologique, on s'interroge moins sur les auteurs que sur les œuvres (les histoires du journal *Tintin*) ou les genres (le western), ou les époques. Il s'agit d'un travail particulièrement utile aux collectionneurs nostalgiques et aux fanatiques. En dépit de cette préoccupation fort louable en apparence, on retrouve en très grande quantité des travaux comme celui d'Henri Filippini (1977)[40], dont le but est tout simplement « de raviver le souvenir de dessinateurs, de revues, de héros » et de « découvrir par maisons d'édition les grands moments des années Cinquante » (p. 5-8). Grands moments, *images-passion*, posters à afficher… Archivisme se conjugue plus clairement encore avec *merchandising* dans certains cas.

À l'instar de De la Croix (1984a, p. 53), on peut certainement voir la montée de l'auteur au cours des années 1980 (BD d'auteurs, reconnaissance et légitimation du statut de bédéiste, festivals, etc.) comme un phénomène qui a encouragé la plupart des travaux d'archiviste. On peut également constater que leur apparition se produit au moment où surgissent de multiples éditeurs, ce qui a sans doute inspiré aux Dargaud, Lombard, Glénat, Casterman et autres l'idée de vanter leur propre catalogue avec de nouveaux moyens (y compris les produits dérivés). Il ne faut donc pas se surprendre du caractère commercial de ces ouvrages et de l'absence d'une réflexion critique.

## 2.5.11. LE CHAMP SOCIOLOGIQUE

C'est probablement à Luc Boltanski (1975) que revient le mérite d'avoir effectué la première étude d'importance sur la bande dessinée, sous l'angle sociologique. Dans cet article qui inaugurera le premier numéro des *Actes de recherche en sciences sociales* (sous la direction de Pierre Bourdieu), Boltanski explique comment le champ de la bande dessinée devait éventuellement se voir l'objet d'un mouvement de légitimation culturelle. Cependant, point de considérations épistémologiques au regard de l'objet d'étude. Il s'agit avant toute chose de l'étude d'une dynamique particulière qui s'observait autant chez les créateurs que chez les lecteurs autour de mai 68. En définitive, on y apprend que les contenus, comme les créateurs et les lecteurs, ont évolué à une époque donnée, en raison de multiples facteurs sociaux (scolarisation, conditions de production, âge, etc.).

quelques modifications seulement. Ce travail est toutefois plus intéressant que l'étude de Tibéri (1981), qui consistait en une mise en parallèle des possibilités et des thématiques communes entre les deux modes d'expression.

40. Voir également Martens et Tibéri (1989) et Vidal (1980).

Un autre auteur régulièrement cité est Jean-Bruno Renard (1978, 1986, 1989). Pour Renard, les idéologies, les mythologies, la fonction folklorique de la BD et la place qu'elle occupe dans l'imaginaire social sont déjà des concepts importants en 1978 lorsqu'il rédige son ouvrage *Clefs pour la bande dessinée*, qui se veut à la fois un outil de référence contenant des résumés de travaux antérieurs et une réflexion sur les conditions sociales qui entourent la parution de chaque nouvelle œuvre.

Renard se réfère à l'histoire aussi bien pour démontrer que la bande dessinée, en tant que phénomène associé à l'imagerie populaire, porteuse d'archétypes et d'une lourde tradition folklorique, n'a pas réellement changé, que pour souligner la place croissante qu'elle occupe dans l'imaginaire social. Plus concrètement, l'auteur s'interroge sur la fonction sociale de la BD, ses mythes, son influence, ses lecteurs, et l'évolution de ces aspects dans le temps. La dimension historique a, somme toute, un rôle secondaire, sans toutefois être négligée, ce qui explique que l'auteur est à la frontière entre les champs sociologique et sociohistorique.

Cependant, le résultat du travail qu'effectue l'auteur reste sommaire et ne vient qu'appuyer une démarche plus généralisante, quasi encyclopédique. L'œuvre de BD sert d'exemple pour tout propos, et n'est définie ou comprise que de façon partielle. Comme c'est le cas de plusieurs travaux s'inscrivant au sein du champ historique, l'approche de Renard montre certaines limites à embrasser l'universalisme de la bande dessinée, sans que l'étude de celle-ci en souffre[41].

### 2.5.12. LE CHAMP SOCIOHISTORIQUE

S'inspirant des travaux menés dans le champ de la littérature, ce champ vise à *décrire* le contexte social et historique des œuvres, et à mettre celles-ci en rapport avec ce contexte, afin de favoriser une

41. Le principal problème vient sans doute des visées de l'auteur lui-même, qui hésite entre la volonté de « proposer des clefs qui permettent (au lecteur) d'analyser une bande dessinée » (Renard, 1978, p. 8), et son ambition à *faire le point* des travaux antérieurs. De même cherchera-t-il à tout embrasser lorsque viendra le temps d'analyser la dimension sacrée dans les magazines de BD – y compris la revue *Pilote* (1986) – ou lorsqu'il présentera une liste de 68 personnages de BD – sans remettre en question sa propre méthode, « fondée sur la mesure de la notoriété assistée » (Renard, 1989, p. 17), qui ne permet vraisemblablement pas de juger du degré réel de connaissance des lecteurs à l'égard des personnages, ni de leurs préférences. Même si l'auteur en est conscient – « On ne préjuge pas du degré de connaissance », écrit-il –, on mesure qu'il s'agit d'une lacune importante. En somme, la facture générale de son travail fait penser aux ouvrages d'introduction générale à la BD (voir Baron-Carvais, 1985), où tout y est, mais seulement esquissé. Cet avis n'est toutefois pas partagé par Glasser (1987, p. 48), qui affirme que Renard semble pêcher avant tout par son absence de souci pour la documentation. Selon lui, les *Clefs pour la bande dessinée* (1978) traduisent d'ailleurs cet état de fait, puisque l'auteur ignore les ouvrages de BD les plus récents et les créateurs dont les lettres commencent par E, au moment où « les deux tomes publiés de l'*Encyclopédie de la bande dessinée* de la SERG n'avaient jamais atteint les rivages du E ».

meilleure compréhension des œuvres et de leur circulation dans l'espace et le temps. On peut cependant dégager certaines tendances distinctes à l'intérieur de ce courant.

La première vise à privilégier l'histoire, celle-ci étant le fil conducteur du travail mené. C'est ce que fait Mira Falardeau (1994) dans les premiers chapitres de son ouvrage, lorsqu'elle retrace les débuts de la caricature de presse et de la BD au Québec, en démontrant que les Québécois ont historiquement entretenu un rapport particulier avec l'humour et les histoires en images. La deuxième tendance consiste plutôt à considérer le social comme élément central. C'est ce que fait Jean-Bruno Renard en s'intéressant à la place occupée par la bande dessinée dans l'imaginaire social et à sa fonction folklorique, tout en se référant à l'histoire du média. Une troisième tendance traverse les deux précédentes à des degrés divers. Elle concerne le discours que l'on choisit de tenir sur l'histoire ou le social. Selon les visées des auteurs, ce discours se fait neutre ou au contraire « critique » (au sens idéologique). Dans ce dernier cas, il donne lieu à un champ de recherche dit idéologique sur lequel nous nous pencherons plus loin.

Ainsi, privilégier l'histoire dans la démarche sociohistorique consiste habituellement à remonter le temps, à « faire l'histoire » d'une œuvre, d'un genre, d'un territoire ou d'un support, en s'appuyant sur le contexte social que l'on décrit sans toutefois l'interroger. Cette façon de faire se distingue cependant des visées des auteurs du champ historique, car un corpus fait l'objet d'une étude, puisqu'il sera mis en rapport avec le contexte. Certains écrits recensés dans *Les Cahiers de la bande dessinée* (particulièrement sur le sujet des BD nationales) illustrent cette tendance.

Privilégier le social dans l'approche sociohistorique consiste plutôt à se rapprocher des visées de l'analyse sociologique, c'est-à-dire à interroger le social, en s'appuyant sur l'histoire. C'est précisément ce que fait Irène Pennacchioni (1982) lorsqu'elle développe une thèse sur le rapport étroit que les œuvres entretiennent avec leur contexte social, suggérant la possibilité de relever des traces de celui-ci à l'intérieur même des œuvres, par le biais d'une *approche nostalgique* du récit en images[42].

42. En premier lieu, l'auteure se propose, « à l'aide d'exemples précis et de filiations empruntées à l'Histoire, de fonder en quelque sorte une sociologie anthropologique du récit en images » (Pennacchioni, 1982, p. 11), soit une « *sociologie de la nostalgie* » (p. 10), comme elle le dit elle-même. Dans cette perspective, l'auteure fonde le récit en images « comme genre narratif spécifiquement lié à une durée répétitive et nostalgique qui appelle l'enfance » (p. 12), et définit le stéréotype comme *matériau de base de la nostalgie, matrice d'impression apte à reproduire lettres et images*. L'hypothèse étant posée, l'auteure définit sa démarche de la façon suivante : « Le récit en images sera analysé ici en ce qu'il renvoie au social, au présent le plus concret ; il sera analysé en ce qu'il répond aux questions qui définissent le mieux chaque époque […]. C'est bien entendu le stéréotype qui est le principal agent de renseignements : selon qu'il est traité en bien ou traité en mal (hagiographie et parodie) par le récit en images, il nous renseigne sur les convictions en tous genres, les poses morales, les attitudes sociales, les mépris, les rires, les engouements et les engagements, les goûts et les dégoûts » (p. 74-75). Le stéréotype réfère en fait à deux niveaux du traitement du

Cependant, l'analyse dans son ensemble ne tient pas ses promesses. Contrairement à Renard, Pennacchioni privilégie d'abord l'étude de l'œuvre, mais son analyse ne renvoie habituellement qu'aux intentions de l'auteur ou à celles du lecteur[43], s'éloignant ainsi d'une véritable sociocritique – même si son travail final laisse entrevoir les références sociohistoriques et intertextuelles dans les œuvres à l'étude. Ensuite, son refus d'une lecture idéologique (Pennacchioni, 1982, p. 12) ne peut à lui seul expliquer qu'une démarche prétendument sociologisante se rapproche à certains endroits d'une lecture psychologisante du social dans la BD.

Certains travaux proposent une analyse plus détaillée encore en s'intéressant non seulement au discours textuel, mais également à celui qui est véhiculé par l'image et la mise en pages, afin de considérer les marques sociales et l'idéologie dans la BD, tout en tenant compte de ce que celle-ci a de particulier. Ainsi, Michel Thiébaut (1987) analyse une planche tirée de l'album *Le lotus bleu* qui est une dénonciation de l'impérialisme nippon, et constate que dès le moment où il y a incident (fin de la vignette 1), le texte envahit tout à coup l'image (vignettes 2 et 3) et les images se multiplient comme autant de signaux télégraphiques – ce que vient d'ailleurs appuyer l'iconographie. Selon lui, Hergé a voulu montrer comment s'opèrent rapidement les processus de

récit en images : il est *matériau de base de la nostalgie*, donc inhérent à la fonction répétitive des récits en images, et en même temps *commentaire sur le social*, selon la façon dont on utilise ce matériau (hagiographie ou parodie). Dans ce contexte, la *véritable nature du récit en images* n'est pas l'*esthétique* d'une reproduction de l'objet, mais le *politique* d'un traitement de stéréotype (p. 75). La seconde partie s'attache à l'étude de contenu des récits. Il s'agit de traquer le stéréotype, des débuts de la presse enfantine jusqu'à nos jours. L'auteure constate ainsi que l'écriture de Christophe est parodique, dénonciatrice des stéréotypes culturels. Son étude repose aussi bien sur l'examen des décors bourgeois que sur l'étude des profils grotesques. Elle constate également que les critères esthétiques chez Pinchon sont d'ordre pédagogique, celui-ci cherchant à célébrer *le bon goût* et *les belles images*. Elle remarque aussi chez Hergé certaines caractéristiques qui le rapprochent d'un certain mercantilisme propre aux industries américaines de BD, ainsi qu'une tendance tout aussi marquée que chez Pinchon pour *le bon goût*. Enfin, l'auteure constate un renversement des valeurs attachées aux stéréotypes autour de mai 68, en l'expliquant de la façon suivante : « [La BD des années 1970] parodie ce qui était *héroïque* par tradition et *héroïse* ce qui était parodié ou rejeté. L'aventure nous invite désormais à prendre le parti de l'ivrogne, du métèque, de l'animal sauvage qui se faisait massacrer pour faire saillir les muscles du héros, de la déviance sexuelle, de la femme sans foyer… On le voit, ce qui varie, c'est le camp du ridicule et de l'héroïsme » (p. 76-77). L'auteure souligne également la forte présence d'« hagiographies cachées de la parodie » dans la BD adolescente, en démontrant que les créateurs des années 1970 et 1980 tiennent l'ironie et la parodie en tant que *valeurs absolues*, allant jusqu'à se moquer d'eux-mêmes dans les cas les plus récents (voir Bretécher et Lauzier). On peut dire qu'il s'agit d'une étude de contenu approfondie, en ce qui concerne tant le volume du corpus que les critères retenus (personnages, décors, objets, narration, iconicité, etc.), bien que le stéréotype ne soit jamais, dans son étude, défini de manière aussi explicite qu'on l'aurait souhaité. Il est par ailleurs intéressant qu'une part de son analyse réfère à certaines conceptualisations de la sémiologie qui lui permettent, dans son cas, de prendre son objet d'étude en considération pour ce qu'il est.

43. Ainsi, elle interprète le développement d'une BD adulte de la façon suivante : « Nous sommes devenus les héros du récit et nous exigeons des images qu'elles nous parlent de nous, qu'elles nous racontent nos propres histoires » (Pennacchioni, 1982, p. 82), c'est-à-dire nos histoires d'adultes, toute nostalgie étant narcissique.

désinformation et à quelle vaste échelle ils peuvent avoir accès. Donc, par le texte et le dessin, il tend ainsi à illustrer comment s'organise l'impérialisme[44].

Toutefois, plusieurs travaux sociohistoriques (et idéologiques) visent avant tout à rendre compte des idéologies implicites que véhicule la BD (Dorfman et Mattelart, 1976 ; Leguèbe, 1977) en ne considérant les thématiques (la famille, la femme, l'argent) qu'à travers un nombre sélectif d'œuvres, et en négligeant de considérer la dimension picturale ou la dimension hypertextuelle qui pourraient parfois nuancer certaines observations (voir l'exemple de Ma Dalton chez Leguèbe).

## 2.5.13. LE CHAMP IDÉOLOGIQUE

> Née peu avant le siècle, la bande dessinée n'est pas seulement un formidable réceptacle offert aux fantasmes et une machine à rêver, elle reflète aussi son époque et, parfois, s'engage, milite, proteste ou dénonce. Pas plus que les autres industries culturelles, la bande dessinée n'a échappé au regard souvent soupçonneux des sociologues et des historiens (Groensteen, 1987c, p. 66).

Dans le contexte où la bande dessinée est perçue en tant que véhicule d'idées, ce mariage entre sociologues et historiens prend un nouveau sens, donnant lieu à un champ dit *idéologique*. Comme c'est le cas dans le domaine de la littérature, de la musique, de l'architecture, etc., ce champ vise à rendre compte du rapport que certaines œuvres entretiennent avec la société et l'époque desquelles elles sont issues et qu'elles nourrissent à la fois, aux fins d'un discours à la fois *descriptif* et *critique*.

Deux tendances distinctes peuvent être relevées ici. La première est une tendance à la *revendication*, visant à rendre compte de la *circulation culturelle* de la BD (non pas sur le plan de ses qualités esthétiques, mais plutôt sur le plan de la place symbolique qu'elle tient dans notre culture). On peut notamment inclure dans cette catégorie un éditorial

44. L'étude des signes montre également d'autres aspects intéressants dans ce cadre-ci. Ainsi, dès la fin de la troisième vignette apparaît un rond blanc en référence au drapeau nippon jusqu'au début de la dernière vignette, ce qui montre l'espace occupé, approprié par le Japon aussitôt après l'incident. De même, on constate que le déplacement de l'armée (soldats, bateaux, trains) s'effectue comme il se doit de droite à gauche puisque de la Chine, l'envahisseur vient de l'est. L'auteur fait enfin remarquer que Tintin est ficelé au moment même où le sort de la Chine est joué, et que la planche ne pouvait se terminer autrement. Ce type d'interprétation a évidemment le mérite de tenir compte de caractéristiques propres à la BD, comme la mise en pages par exemple. C'est aussi ce que font d'autres chercheurs qui s'intéressent au fait que les intrigues se développent en fin de page – parce que les récits étaient publiés d'abord dans des revues et que les éditeurs de ces revues cherchaient à soutenir l'intérêt des lecteurs – et qui situent ainsi les BD dans leur contexte de publication.

de Thierry Groensteen (1987d, p. 6-7), lorsqu'il s'en prend aux Alain Finkielkraut et Bernard-Henri Lévy qui considèrent la BD comme un art mineur. Le ton y est souvent très vif, pamphlétaire.

L'autre tendance est une tendance à la *dénonciation*. Dans un cas, il s'agit d'analyses consacrées à des œuvres (plus rarement à la BD dans son ensemble), qui visent à dénoncer des contenus idéologiquement suspects, selon une époque et un lieu (le sexisme, le manichéisme, l'impérialisme, les idéologies de droite, le judéo-christianisme, etc.). Dans l'autre cas, il s'agit de rendre compte de la *fonction sociale* à laquelle est reléguée la BD dans son rapport au système capitaliste. Il arrive bien sûr que les deux tendances se côtoient au sein d'une même étude.

C'est particulièrement au cours des années 1970 que l'on s'est intéressé à la BD dans la perspective du champ idéologique par le biais de la *dénonciation*. Groensteen (1987c) rappelle qu'Hergé fut l'une des premières cibles des études marquées par cette approche dès les années 1960, mais c'est avant tout par le biais d'une critique de Dorfman et Mattelart (1976) à l'endroit de l'idéologie impérialiste *disneyienne* que cette approche a acquis une certaine notoriété.

Ce champ est intéressant, comme le fait remarquer André Simon (1989), en ce sens qu'il met à jour les conditions de production ou de réception, tout en considérant que cette interdépendance entre ces deux pôles a une incidence sur les contenus, qu'elle cherche également à interroger.

> L'un des éléments essentiels de notre approche […] c'est évidemment de savoir qui fabrique, et pour qui. D'un côté le public, public potentiel et à conquérir, de l'autre l'émetteur. Et ils réagissent l'un sur l'autre […]. Mais qui est l'émetteur ? Le scénariste, le dessinateur, le coloriste, le responsable du journal, l'éditeur, et quelles structures sociales se trouvent derrière ? […] La critique examine donc lecteur et auteur et aussi, évidemment, l'œuvre elle-même (Simon, 1989, p. 91).

Certains chercheurs négligent l'étude de l'œuvre et cherchent plutôt à rendre compte des rapports entre émetteur et récepteur à l'intérieur d'une théorie plus générale, fondée sur l'examen des conditions de production. Cherchant à définir une théorie générale à l'intérieur d'un « texte d'humeur », Alain Rey (1977, p. 56) part d'une remarque de Pierre Fresnault-Deruelle (1977a, p. 16) au sujet des « impératifs directement ou indirectement commerciaux » auxquels est soumise la BD naissante dans la grande presse, et fait remarquer que la BD « est avant tout un élément de la machine économique-culturelle de l'information

massive aux États-Unis » (Rey, 1977, p. 84), suggérant que sa fonction sociale se confond avec celle de la grande presse, ce qui ne serait pas sans avoir une incidence sur les contenus :

> Sa fonction s'insère dans les structures rhétoriques globales du quotidien, avec la pause spécifique du supplément hebdomadaire. Sur le plan culturel, la bande avant 1940 ne peut se décrire que dans ce contexte : elle n'est jamais autonome ; elle doit s'articuler au message global du journal, publicité comprise, et faire partie de l'immense discours tenu aux masses pour les séduire, les persuader, les rendre homogènes en américanité. Cette fonction sociale est consciemment vécue sur deux plans : celui de l'intérêt et de la lutte concurrentielle (vendre plus : plus qu'hier, plus que les autres) ; celui du Sur-moi social : faire de *bons citoyens* heureux de l'être (Rey, 1977, p. 85).

Cette fonction semble ainsi avoir historiquement déterminé le « rapport entre les conditions productives et celles de la consommation », et les contenus de la BD, si l'on s'en tient aux propos de Rey (1977) :

> Un émetteur pluralisé, technicisé, au service d'une demande commerciale qui reflète une appréciation du récepteur en termes de marché a toute chance de correspondre à une définition quantitative de ce récepteur, et donc à un contenu (forme et substance) le plus neutre possible à l'intérieur d'un modèle. Ce modèle est celui de la norme culturelle ; il met en œuvre des valeurs revendiquées dans leur lieu d'origine et exportables, c'est-à-dire acceptables, ailleurs. Double avantage : répandre l'idéologie en vendant plus (p. 87-88).

Dans une perspective moins vaste, Simon (1989) fait remarquer que même si les éditeurs refusent de s'engager dans quelque débat que ce soit, l'idéologie est « d'autant plus insidieuse que l'auteur l'exprime inconsciemment, et que le lecteur la reçoit de même » (p. 91). Il faut ainsi traquer les idéologies à l'intérieur des contenus, selon l'auteur, qui résume la démarche à suivre de la façon suivante :

> Parfois les discours idéologiques y sont ouverts : commentaires de l'auteur […] commentaires d'un porte-parole […], interventions des personnages. […] La plupart du temps, ce sont les actions du héros et les valeurs qu'il défend qui déterminent l'idéologie […]. D'une façon générale, l'idéologie naît de la superposition de deux séries d'éléments (Roland Barthes indiquait déjà qu'elle provenait des connotations de l'image) (Simon, 1989, p. 92).

Cependant Rey (1977) fait remarquer que les indices des idéologies « supposent un patient déchiffrage, des classifications toujours arbitraires, et une interprétation qui n'est jamais neutre, mais elle-même idéologique » (p. 91). Simon ajoute d'ailleurs que la BD « a croisé une analyse idéologique discréditée », en raison « des outrances et des erreurs passées, et aussi parce qu'elle semble impliquer un jugement de valeur », ce qui expliquerait « la rareté des critiques ».

Quelques voies se sont toutefois ouvertes, notamment avec les écrits de Dorfman et Mattelart (1976), de Jean-Bruno Renard (1986), Wilbur Leguèbe (1977) et de Charles-Olivier Carbonell (1975), « même si c'était parfois au prix d'un certain schématisme » (Simon, 1989, p. 89), là encore, schématisme qui tient à l'utilisation des méthodologies employées, comme nous pouvons habituellement le constater[45].

45. Nous avons vu plus haut que l'étude de contenu doit se faire de façon systématique pour être efficace et donner des résultats intéressants. Renard (1986) cherche à appliquer cette méthode avec zèle, particulièrement dans ses études quantitatives. Il confond cependant systématicité et exhaustivité, ce qui l'entraîne à embrasser des corpus aussi vastes que disparates, et à accorder une attention à plusieurs éléments à la fois, ce qui tend à banaliser les caractéristiques les plus intéressantes. On constate d'autres problèmes d'ordre méthodologique, notamment dans *Bandes dessinées et croyances du siècle* (1986), dans lequel l'auteur analyse la présence d'éléments religieux et fantastiques dans les revues franco-belges de bandes dessinées, de 1960 à 1972. Dans l'introduction à son ouvrage, il résume sa démarche et ses visées de la façon suivante : « La dimension religieuse des bandes dessinées a rarement été analysée. Pourtant, les différences d'origine idéologique des journaux pour la jeunesse se posent d'abord en termes d'attitudes religieuses. […] Afin d'étudier l'évolution de la presse pour enfants, nous avons procédé au dépouillement exhaustif des journaux *Pif* (ex-*Vaillant*), *Tintin* et *Pilote* parus pendant deux années-témoins : 1960 et 1971-1972. […] Des différences majeures vont tout naturellement apparaître entre le contenu des journaux laïcs et celui des journaux d'origine catholique » (Renard, 1986, p. 6-9). Dans la foulée de Matthew McAllister (1990) et de Rey qui affirment à leur manière que les structures de la BD « influent fortement sur la création » (Rey, 1977, p. 86), Renard tend au fond à cautionner la thèse du déterminisme idéologique, en cherchant à vérifier si l'appartenance idéologique des revues de presse de BD entraîne des incidences sur les contenus. On sent chez Renard une volonté de trop en faire d'un côté, ce qui vient nuire à son objet principal, et pas assez de l'autre, ce qui l'empêche de cerner cet objet. Était-il nécessaire, comme le fait remarquer Glasser (1987, p. 48) de comparer des époques aussi lointaines que les années 1960 et 1970, ou des revues aussi différentes que *Tintin* ou *Vaillant* « sur la seule base des caractères religieux quand on connaît leur appartenance idéologique » ? Par ailleurs, l'auteur néglige le fait qu'une étude de contenu doit reposer sur des critères précis. Dans cet ouvrage, les typologies de Renard se veulent exhaustives sans que l'on sache toutefois ce qui différencie des catégories subtilement divisées. De fait, les critères qu'il a retenus ne sont pas toujours assez définis. À quoi l'auteur réfère-t-il lorsqu'il emploie les termes fantastique, insolite ou non-sens ? (Glasser, 1987). On peut également supposer que les deux premières catégories ne sont pas mutuellement exclusives. Le problème de la définition du corpus et des variables camoufle au fond une lacune tout aussi importante liée à l'objet d'étude lui-même. Que recherche Renard ? En dépit des apparences, son travail consiste davantage à une entreprise de description d'une réalité organisationnelle structurante (les groupes de presse catholiques véhiculent des contenus catholiques, contrairement aux groupes de presse non catholiques), fondée sur l'étude de contenus objectivement inscrits (les contenus religieux) à l'intérieur des structures en place, qu'à une véritable interrogation du social. De son côté, Leguèbe (1977) s'intéresse davantage à « ce que véhiculent réellement » les bandes dessinées franco-belges, par l'étude du discours, comme le mentionne Groensteen (1987c, p. 66), suggérant parallèlement que la BD est fortement influente sur les comportements sociaux. Cette démarche avait été initiée par Charles-Olivier Carbonell (1975) et Dorfman et Mattelart (1976) quelques années plus tôt. Leguèbe amorce son travail sur la base de présupposés qu'il présente comme autant de constats empiriquement vérifiables : « Une lecture attentive des bandes dessinées fait apparaître dans les intrigues, les personnages, les décors, des constantes. Celles-ci se retrouvent avec une insistance troublante au travers des bandes de styles et de tons très divers, aussi bien réalistes qu'humoristiques, médiocres que de qualité […]. Une conception du monde d'une telle cohérence, si elle

## 2.5.14.
## LE CHAMP DE LA CRITIQUE ARTISTIQUE

Comme nous l'avons vu plus haut, le champ de la critique artistique s'inspire à la fois de la sémiotique, de la critique littéraire et de l'histoire de l'art, et vise à rendre compte de la circulation culturelle des œuvres de bande dessinée par l'étude de leurs qualités picturales et graphiques, mais surtout esthétiques (voir la section 2.3.2).

## 2.5.15.
## LE CHAMP SÉMIOLOGIQUE

À ses débuts, le champ sémiologique interroge respectivement la narration, l'esthétique, les mythes, le temps, les codes culturels, le cadre, la planche, l'influence du support, la mise en images, la couleur, les onomatopées, etc., bref plusieurs éléments, constitutifs du mode d'expression ou non. Depuis une dizaine d'années, les questions de spécificité et de lecture viennent au premier plan (voir la section 2.2).

## 2.5.16.
## LE CHAMP ÉPISTÉMOLOGIQUE

Il y a évidemment longtemps que l'on ne cherche plus à revendiquer le statut d'art légitime pour la bande dessinée, la chose étant désormais acquise, même si quelques intellectuels en doutaient encore vers la fin des années 1980[46]. Mais comment cette légitimité a-t-elle été acquise ? Si l'on suit le raisonnement du sociologue Pierre Bourdieu (1992), la question de

existe, s'impose presque de force à l'enfant. […] Il importe donc de désamorcer le fonctionnement souterrain, suggestif, inconscient de cet apprentissage du monde, et amener à la surface sa portée et son contenu réels » (Leguèbe, 1977, p. 8). Le corpus se limite aux œuvres « connues du large public », qui s'inscrivent dans la démarche de « l'école belge » ; au fil des pages, nous constatons qu'il s'agit aussi bien des séries *Michel Vaillant*, *Jo et Zette* que *Lucky Luke*. Malgré les remarques de l'auteur, le choix et la définition du corpus ne sont jamais clairement exprimés. De leur côté, les visées se font cependant de plus en plus précises : « [Il s'agit] de rattacher, très schématiquement, les idées contenues, ouvertement ou non, dans les bandes, à un contexte social, de préciser que la bande dessinée véhicule une interprétation du monde propre à une classe sociale, la petite-bourgeoisie » (p. 162). Il s'agit alors d'interroger ces œuvres sur l'idéologie qu'elles véhiculent à propos de la famille, du travail, de la politique et de l'Histoire, par le biais des stéréotypes. Leguèbe ne distingue pas cependant les éléments sur lesquels portera son analyse. Il peut s'agir aussi bien de l'examen d'un personnage, d'un thème, d'un objet ou d'un décor, selon le morceau du corpus à l'étude. Il ne réfère non plus à aucune méthode précise lorsqu'il s'agit de repérer ceux-ci. L'ouvrage indique d'ailleurs que l'auteur refuse « le langage indigeste » (voir quatrième de couverture) des démarches psychanalytique, sémiologique ou linguistique, et qu'il se donne le privilège d'user de légèreté et de rapidité lors de l'examen de certaines bandes, cherchant avant tout à trouver une « continuité au travers de quelques exemples choisis pour leur apparente absence de points communs », négligeant par conséquent « ce qui distingue les bandes dessinées l'une de l'autre, au profit de ce qui les rapproche » (p. 10). Dans cette perspective, l'étude de discours se fait ici de façon sélective et non systématique (l'auteur lui-même reconnaît sa propre tendance à la schématisation). De plus, Leguèbe affirme ne pas se soucier des éléments distanciateurs à l'intérieur de certaines œuvres, qui font pourtant de celles-ci des œuvres de second degré. À ses yeux, Ma Dalton incarne l'autorité familiale et maternelle en raison de sa seule présence, « la famille [étant] ce qu'elle est, qu'on en rit, qu'on en pleure » (p. 42).

46. Voir Groensteen (1987d).

la spécificité a sans doute été au champ de la BD ce que la littérarité a été à celui de la littérature, soit le principal enjeu de luttes pour la reconnaissance du champ, puisque c'est ce qui définirait celui-ci. Dans un tel cas, on ne s'étonnera pas du fait que des critiques s'interrogent depuis déjà un bon moment sur des méthodes qui permettraient de penser la BD sous cet angle.

Dans le premier numéro de la revue *Critix*, Jean-Philippe Martin (1996) rappelle que c'est à l'équipe de *STP* (1977-1980) que l'on doit de s'interroger sur le « souci d'affirmer la spécificité de la bande dessinée », renouveau qui est « placé sous le signe d'une critique… de la critique » (p. 4). Une approche épistémologique – qui ne se présente pas encore sous ce jour – a ainsi pris naissance dans le champ de la BD, mais c'est surtout à Bruno Lecigne que revient le mérite d'avoir été l'un des premiers critiques à avoir exprimé la nécessité d'aborder sérieusement la BD dans cet esprit, lorsqu'il rédigera l'article « Vers un nouveau discours critique » en 1981. Pour Lecigne (1981b) – on l'a vu –, l'examen de cette spécificité passe par la critique d'art.

La position de Lecigne, tant sur la définition d'un discours critique que sur celle de la spécificité de la BD, est particulière. Lecigne tient avant tout à comprendre le glissement de la BD vers une certaine modernité – ce qui correspond à son avis à un mouvement particulier – et à l'analyser. Pour cela, il voit bien la nécessité de recourir à une nouvelle forme de critique – une critique d'art – puisque les limites des analyses utilisées jusque-là (les analyses sociologiques et sémiologiques, notamment) sont évidentes dans le cadre de son projet. Il n'exclut pas toutefois le recours à de telles grilles d'analyse, bien au contraire[47], et se retrouve ainsi à considérer un ensemble assez imposant de caractéristiques, soit celles de l'œuvre, l'œuvre elle-même ainsi que le mouvement auquel elle se rattache. On mesure dès lors que le concept de spécificité s'élargit, celle-ci se retrouvant à plusieurs niveaux d'analyse. Par ailleurs, on constate que le discours critique auquel réfère Lecigne vise d'abord à rendre compte d'une préoccupation bien précise et particulière, la circulation culturelle des bandes dessinées. Cette perspective a évidemment plusieurs qualités, notamment celles de ne pas se prétendre comme seule avenue possible à un discours critique et d'alimenter considérablement une réflexion au sein de la critique bédéesque. Réflexion qui engage du même coup l'exercice de la réflexivité, à tout le moins aux *Cahiers de la bande dessinée* dans un premier temps.

Les *Cahiers* ne cherchent pas à créer une ou des théories. Les membres de l'équipe rédactionnelle sont d'ailleurs bien conscients de pratiquer d'abord le métier de journalistes (De la Croix, 1985b). Il n'en reste pas moins qu'ils tendent aussi vers le travail scientifique, ou à tout

47. « La perspective sémiologique, ouverte en particulier par Pierre Fresnault-Deruelle […] est le seul exemple, pour le moment, d'une production théorique jouée contre la pauvreté conceptuelle de façon suffisamment forte pour fonder une critique » (Lecigne, 1981b, p. 279-280).

le moins s'inscrivent-ils dans la voie de l'expérimentation à l'occasion. L'exercice consiste dans ce cas-ci à appliquer (ou à adapter) des grilles d'analyse héritées de disciplines comme la poétique, la narratologie ou la sémiologie, où l'emprunt aux concepts de Todorov, Genette et Barthes se fait de façon courante. Or ce travail se développera assez souvent dans le cadre d'une perspective très proche du formalisme, où le concept de spécificité – la *bédéité* ? – occupera toute la place.

Au départ, les choses ne sont pas encore aussi claires. De la Croix (1984a) énonce bien l'importance d'un nouveau type de critique dès 1984, type qui aborde la bande dessinée dans sa mixité indécidable entre graphisme et écriture, mais les membres des *Cahiers* ont encore une certaine difficulté à préciser une démarche commune. C'est du moins ce qui ressort d'une discussion de groupe l'année suivante (De la Croix, 1985b). Toutefois, le rédacteur en chef Thierry Groensteen (1986b) rejoint la position de son collègue une année plus tard, et se questionne à savoir quelle voie de recherche pourrait faire de cette spécificité la pièce maîtresse de la critique. Cette fois, le ton est plus clair en ce qui concerne la place prédominante qu'occupera la question de la spécificité dans l'élaboration d'un discours critique. Reste à déterminer la voie de recherche, qui pourra tirer ce qu'elle peut de la sémiologie, du structuralisme ou de la critique d'art, pourvu toutefois que l'utilisation des méthodes héritées de ces disciplines se fasse dans le souci de la spécificité de l'objet d'étude. Cet intérêt pour la construction d'un discours critique à l'aide de la notion de la spécificité reste présent lors d'une profession de foi que signe Groensteen (1987e).

Un bilan de fin d'année en 1987 est également le prétexte pour le rédacteur en chef récidiviste d'opposer le discours critique aux autres discours. Pour Groensteen (1987a), il y a d'un côté, les travaux d'idolâtrie et d'archiviste – l'auteur reprend la classification de Lecigne –, mais aussi les études greimassiennes et autres qui ne considèrent que la question du récit, et de l'autre, un discours critique en marche, fondé sur la prise en considération de cette « introuvable spécificité ». D'une façon plus nuancée, Groensteen y reviendra plus tard, lorsqu'il signe un état des lieux de la critique en 1992.

La rubrique « Théoriques » qui revient mensuellement dans les *Cahiers* est aussi l'occasion pour l'équipe rédactionnelle de marquer ses préférences en ce qui concerne les modes d'analyse et les perspectives de recherche – la plupart des critiques que j'ai formulées à l'endroit de l'une ou l'autre des approches s'inspiraient d'ailleurs de ces pages. En relisant les recensions que l'équipe des *Cahiers* fait des *autres* travaux, on en vient ainsi à mieux comprendre qu'un discours critique peut aussi être défini par rapport à ce qu'il *n'est pas*. Toute la classification qui en découle et que j'ai tenté tant bien que mal de traduire dans ces pages provient aussi de cette opposition.

La formation universitaire des membres des *Cahiers* peut en partie expliquer la place prépondérante qu'occuperont des disciplines telles que la sémiologie ou l'analyse structurale pour l'analyse des œuvres. Par ailleurs, il faut comprendre que les *Cahiers* ne réagissent pas simplement aux œuvres, mais qu'ils s'ajustent également et perpétuellement à leur lectorat – formé de connaisseurs. Enfin, dans une perspective bourdieusienne qui veut qu'« à chaque position correspondent des présuppositions » (Bourdieu, 1979, p. 267), on peut ajouter que les *Cahiers* occupent le champ du pouvoir (en raison d'un capital culturel), et qu'à ce titre, ils doivent aussi réagir à des institutions concurrentes telles que *Circus* et *Bédésup*, et mettent ainsi à jour leurs critères d'appréciation et les fondements de ceux-ci. Aussi la question de la spécificité – et des méthodes d'analyse qui permettent de témoigner de celle-ci – n'est-elle plus seulement l'enjeu de luttes pour la reconnaissance du champ de la BD, mais aussi celui de la position des *Cahiers* dans le champ du pouvoir.

Avec la mise de l'avant du concept de spécificité, les *Cahiers* prétendent occuper le rôle d'institution légitimante dans le champ de la BD. Cela se fait, dans un premier temps, en légitimant certaines œuvres au détriment d'autres – par la mise en place d'un ensemble de critères partagés par les membres de l'équipe des *Cahiers* – et dans un second temps (ou parallèlement), en légitimant certaines perspectives de recherche au détriment d'autres – donc par l'autolégitimation des critères de légitimation. L'institution se donne ainsi le rôle de décider ce qui est à l'avant-garde, ce qui distingue les styles, les démarches esthétiques, mais aussi ce à quoi doit tendre la critique. Double coup de force : on en vient à consacrer à la fois l'œuvre que l'on juge méritoire et sa propre critique. Quoi qu'il en soit, les membres des *Cahiers* sont reconnus parmi les acteurs sociaux autorisés les plus influents[48].

48. Il se dégage de cet exercice qu'un lien de causalité établi entre les concepts de discours critique et de spécificité n'est pas acquis. D'où il ressort que l'intelligibilité du discours critique tel qu'il se définit aux *Cahiers* n'est pas acquise non plus. Ainsi, est-il pertinent d'adopter une position aussi relativiste à l'égard du discours critique et de supposer que *le* discours critique n'existe pas, ni encore qu'il se retrouve partout ? Quel est-il alors ? Si on s'en tient aux propos des membres de la revue *Critix*, rien n'indique que le discours critique ne pourrait embrasser d'autres définitions et qu'il ne pourrait pas inclure d'autres formes d'investigation, à partir du moment où il permet « d'offrir à l'œuvre un surplus de sens » et qu'il tient compte de « la plurivocité des discours » comme l'écrivaient Renaud Chavanne (1996) et Jean-Philippe Martin (1996) il y a quelque temps. Dans ce même esprit, la critique littéraire, par exemple, considère la critique génétique, la sociocritique, la psychocritique ou la critique phénoménologique comme autant d'entreprises véritablement critiques, comme leur nom le laisse d'ailleurs entendre, du seul fait que ces méthodes d'investigation permettent à leur façon d'appréhender un objet et de témoigner de ses *spécificités internes et externes* (voir Gengembre, 1996). De son côté, la critique cinématographique définit le texte critique comme un « produit hybride écartelé entre l'information (renseigner), l'expression (donner son avis, proposer un regard comme un créateur le fait dans son œuvre) et la communication (toucher un lectorat et influer sur ses choix en matière de spectacle) » (Prédal, 1996, p. 22). Tout le monde ne partage pas nécessairement cette opinion. Ainsi, pour Bergala, il importe surtout de bien distinguer le discours critique des autres discours, promotionnel, informatif et analytique-théorique, même si pour lui, le discours critique se résume simplement à l'évaluation d'un film (voir Bergala, 1996). Pour expliquer sa position, Bergala oppose le discours théorique au discours analytique-théorique. Le premier doit principalement juger l'œuvre, tout en tenant

## 2.6.
## LES ACTEURS SOCIAUX CONSIDÉRÉS DANS LE CADRE DE CETTE ÉTUDE (OU RETOUR AU CADRE MÉTHODOLOGIQUE)

On pourrait résumer cet exercice de classification en ajoutant que la plupart des travaux peuvent s'inscrire à l'intérieur de différentes *activités*. Ainsi, on constate que les chercheurs, critiques et essayistes s'interrogent habituellement : 1) sur une œuvre ou un corpus d'œuvres qui seront étudiés en tant que textes (les approches littéraire et sémiologique) ; 2) sur un corpus d'œuvres ou d'auteurs en tant que documents d'archives (l'approche anthologique) ; 3) sur un corpus d'œuvres ou d'auteurs aux fins d'une recension exhaustive (l'approche encyclopédique) ; 4) sur un auteur en particulier (l'approche biographique) ; 5) sur les rapports entre les œuvres et leurs auteurs (les approches littéraire, biographique, philosophique et psychanalytique) ; 6) sur la BD en tant que mode d'expression (les approches technique et sémiologique, à des degrés évidemment très divers) ; 7) sur la BD en tant qu'objet artistique (l'approche de la critique artistique) ; 8) sur la BD en tant qu'outil pour la didactique (l'approche pédagogique) ; 9) sur la BD en tant qu'objet d'interrogations épistémologiques (l'approche épistémologique) ; et enfin 10) sur la BD en tant que phénomène social ou historique ou économique ou idéologique (les approches sociologique, historique, sociohistorique et socioéconomique)[49]. Le tableau 7 laisse entrevoir certains de ces aspects.

Tableau 7. Principaux auteurs, objets et méthodologies attachés aux champs de recherche dans le champ bédéesque

| CHAMP | PRINCIPAUX AUTEURS | OBJET | MÉTHODES |
|---|---|---|---|
| Technique | Franquin et Gillain (1969)<br>Duc (1983) | Œuvres/BD | Entrevues<br>Comptes rendus des modes de fabrication |
| Socioéconomique | *Années de la bande dessinée* (1981-1992)<br>Falardeau (1994) | Œuvres | Analyses statistiques |

(*suite*)

compte d'un consensus rédactionnel et d'un consensus entre la rédaction, le lectorat et la société dans son ensemble. Le second doit avant tout étayer des hypothèses, viser à la fois une cohérence interne et une espérance de « productivité » théorique. On mesure à quel point les *Cahiers* sont partagés entre ces deux positions, mais aussi combien le texte critique peut recouvrir de significations très différentes.

49. De son côté, Renard (1978) distinguait trois sortes d'activités, soit la collection, l'étude scientifique et la critique d'art. À mon sens, cette typologie souffre de l'absence de certaines nuances. On peut notamment appréhender les limites de cette classification en faisant remarquer qu'une étude scientifique, aussi rigoureuse soit-elle, peut néanmoins servir des fins de collection d'abord.

Tableau 7. Principaux auteurs, objets et méthodologies attachés aux champs de recherche dans le champ bédéesque (*suite*)

| CHAMP | PRINCIPAUX AUTEURS | OBJET | MÉTHODES |
|---|---|---|---|
| Encyclopédique | Alessandrini (1979)<br>Bronson (1986)<br>Frémion (1990)<br>Gaumer et Moliterni (1994) | Auteurs<br>Œuvres<br>BD | Revue de littérature<br>Analyse de contenu |
| Pédagogique | Roux (1970)<br>Pierre (1976) | Œuvres<br>BD | Analyse de contenu (étude des signes sur la base d'analyses sémiologiques antérieures) |
| Historique | Blanchard (1969)<br>Ouvrages d'introduction générale (La BD) | Auteurs<br>Œuvres<br>BD | Revue de littérature |
| Biographique | N. Sadoul (1974) | Auteurs<br>Œuvres | Entrevues |
| Philosophique (éthique) | Serres (1972)<br>Bonfand et Marion (1996) | Œuvres<br>Auteurs | Analyse de contenu |
| Psychanalytique | Tisseron (1985)<br>N. Sadoul (1974) | Auteurs<br>Œuvres | Analyse de contenu/ discours (méthode de l'association libre)<br>Entrevues |
| Littéraire | Coll. d'éditeurs<br>Bourdil (1985) | Œuvres<br>Auteurs | Analyse de contenu<br>Revue de littérature |
| | Arrouye (1982)<br>Douvry (1992) | Œuvres | Analyse de contenu<br>Étude des principes narratifs |
| Anthologique | Sternberg *et al.* (1967)<br>Moliterni, Mellot et Denni (1986) | Auteurs<br>Œuvres<br>BD | Revue de littérature (pour présentation des morceaux choisis) |
| Sociologique | Boltanski (1975)<br>Renard (1978, 1989) | Œuvres<br>Auteurs<br>Lectorat | Analyse de contenu<br>Revue de littérature<br>Sondages |
| Sociohistorique (et idéologique) | Dorfman et Mattelart (1976)<br>Leguèbe (1977)<br>Renard (1986)<br>Simon (1989) | Œuvres<br>Auteurs | Analyse de contenu<br>Mise en contexte |
| | Thiébaut (1987) | BD | Analyse de contenu<br>Mise en contexte |

| CHAMP | PRINCIPAUX AUTEURS | OBJET | MÉTHODES |
|---|---|---|---|
| Critique artistique | Lecigne (1981a)<br>Lecigne (1981b)<br>Groensteen (1985a)<br>Groensteen (1985b)<br>Groensteen (1985c) | Œuvres | Analyse de contenu<br>Mise en contexte |
| Sémiologique | Couperie *et al.* (1967)<br>Fresnault-Deruelle (1977a)<br>Fresnault-Deruelle (1977b)<br>Masson (1985) | Œuvres<br>BD | Analyse sémiologique<br>Analyse structurale |
| Épistémologique | *Les Cahiers de la bande dessinée* (1984-1988)<br>*Critix* (1996) | BD | |

Dans le cadre de ce travail, nous avons choisi de nous intéresser plus particulièrement aux travaux qui réfèrent aux œuvres, en laissant de côté les ouvrages où l'étude de l'auteur occupe une place centrale (les biographies) et ceux qui sont consacrés à la bande dessinée en tant que mode d'expression. Nous croyons également qu'il est inutile à ce stade-ci de considérer les ouvrages techniques, socioéconomiques, didactiques et anthologiques, ainsi que les travaux philosophiques, psychanalytiques et épistémologiques, en raison de la place relativement peu importante accordée à l'analyse des œuvres (comme fin en soi). Nous laissons aussi de côté les travaux à vocation sociohistorique et idéologique, où les exemples retenus ne débordent pas habituellement du premier degré ou encore ne se réfèrent qu'aux œuvres les plus connues (*Tintin*, *Lucky Luke*, *Boule et Bill*, etc.).

Nous nous retrouvons ainsi à retenir les travaux issus des champs de recherche encyclopédique, historique, littéraire, sociologique, sémiologique et de la critique artistique, qui s'intéressent plus directement aux œuvres ou à la bande dessinée. Parmi ceux-ci, nous avons retenu les ouvrages encyclopédiques d'Alessandrini (1979), de Bronson (1986), de Frémion (1990), de Gaumer et Moliterni (1994), les ouvrages historiques de Blanchard (1969), de Lacassin (1971), de Rey (1977), de Frémion (1983), de Baron-Carvais (1985), de Quella-Guyot (1996), de Peeters (1995) et de Groensteen (1985a, 1991, 1996), les travaux sociologiques de Boltanski (1975) et de Renard (1978), les quelques monographies issues du champ littéraire, consacrées à des auteurs qui ont touché à la parodie, tels que Gotlib, Franquin, Tardi, Morris, Margerin et Goscinny (Sadoul, 2000 ; Mellot, 1988 ; Vidal, Goscinny et Gaumer, 1997 ; Guillaume, Boquet et Botella, 1997) ainsi que les

travaux effectués dans le champ de la critique artistique (Lecigne, 1981a, 1983 ; Lecigne et Tamine, 1983 ; Groensteen, 1985a). Enfin, nous retiendrons les analyses sémiologiques ou littéraires des *Cahiers de la bande dessinée* portant sur des œuvres dites parodiques.

Ces différents types d'ouvrages nous permettent ainsi de définir un premier corpus. En effet, nous sommes maintenant en mesure de déterminer les œuvres qui multiplient les références ou détournent des genres reconnus – c'est-à-dire qui sont dans le registre de l'hypertextualité – et qui, parallèlement, semblent vouées à un certain succès critique, donc qui seraient marquantes. Par la suite, nous tenterons de déterminer lesquelles pourraient être retenues aux fins de l'analyse. Bien entendu, nous ne nous intéressons qu'aux œuvres se référant à un genre bien précis (polar, science-fiction, aventures, western, etc.). Nous excluons ainsi les parodies de personnages (p. ex. : *Bob Marone*, *Baston*, etc.) ou de situations.

## 2.7. LA PRÉSENTATION DU CORPUS : L'ÉCHANTILLON RETENU POUR L'ANALYSE

Notre corpus comprend donc des œuvres publiées entre 1946 et 1996 qui ont été reconnues par la critique bédéesque en tant que « parodies » ou explicitement à titre de « parodies de genre ». Afin de déterminer si ces pratiques hypertextuelles renvoyaient précisément à la notion de genre, nous nous sommes inspirés des travaux menés dans le champ de la bande dessinée, qui prennent modèle eux-mêmes sur la sémiologie du récit et qui laissent clairement voir qu'il y a gentrification des récits dans la bande dessinée de masse et systématisation des dires (Samson, 1975a).

Le choix de considérer l'année 1946 comme point de départ de l'analyse s'explique pour deux raisons principales. D'abord, ce n'est qu'après la guerre que se constitue véritablement l'industrie de la bande dessinée franco-belge et que la notion de genre occupe autant d'importance (voir la section 1.2). En ce sens, ce n'est qu'à partir de ce moment que la « parodie de genre » voit le jour pour s'exercer ensuite de manière plus courante, à un point tel que les œuvres « parodiques » pourront profiter d'une diffusion qui leur assurera une certaine notoriété. Ensuite, la plupart des critiques qui se sont intéressés au phénomène de la « parodie » ne font que très rarement état d'œuvres « parodiques » ayant vu le jour avant cette période – ce qui ne doit pas nous surprendre, compte tenu de la remarque précédente.

Nous avons déjà souligné l'importance de nous questionner dans notre ouvrage sur le flou théorique qui semble entourer le projet parodique dans la recherche bédéesque et de reconsidérer la nature des œuvres que la critique bédéesque présente de manière générale comme des « parodies[50] ». C'est précisément ce qui justifie le choix d'élargir notre corpus à des pratiques hypertextuelles autres que la parodie (c'est-à-dire charge, transposition, etc.), même si ces nuances ne sont pas toujours établies par les auteurs. Nous pourrons ainsi, dans un premier temps, tenter de déterminer ce dont il s'agit exactement et, dans un second temps, comprendre l'évolution du sens des pratiques hypertextuelles dans le champ de la bande dessinée.

Nous avons donc d'abord construit des notices ou fiches de lecture pour les œuvres et les auteurs les plus cités s'inscrivant dans le registre de l'hypertextualité et qui détournent les genres, à l'aide des travaux spécialisés et des encyclopédies. À la suite de ce travail de repérage, nous avons à notre tour identifié certaines œuvres plus récentes comme étant possiblement hypertextuelles.

Nous avons ainsi retenu 13 séries complètes ainsi que 60 récits isolés, tout en sachant bien que ce matériel n'est pas exhaustif, mais néanmoins assez typique de la parodie bédéesque de genre. Les séries peuvent compter de 2 à 50 albums (voir *Ray Banana* vs *Lucky Luke*), alors que les récits comprennent les histoires courtes (2 à 8 pages) et les récits traditionnels (44 pages en moyenne). Il s'agit, dans l'ensemble, de parodies d'aventures, de western, de science-fiction, de chevalerie et de polar. On note également la présence de parodies de biographies (voir Chaland), de genre animalier (voir Desberg et De Moor), de superhéros (voir Gotlib, Lob et Alexis) et de feuilletons (voir Tardi). Quelques-unes des œuvres retenues se voient désignées par la critique à la fois en tant que « parodies et travestissements » (voir Gotlib, *Spaghetti-western*), « parodies et transposition » (voir Chaland et Benoît) ou « parodies et pastiches » (voir Chaland), ce qui semble laisser entrevoir la complexité de définir certaines pratiques hypertextuelles et l'intérêt de mener une recherche en ce sens (voir les tableaux 8 et 9).

Tableau 8. Liste des titres ou séries préalablement retenus à titre d'hypertexte aux fins d'analyse et leur relation aux genres

| ANNÉE(S) | TITRE | AUTEUR(S) | ÉDITEUR(S) | CLASSEMENT |
|---|---|---|---|---|
| 1949-1998 | *Lucky Luke* (S) | Morris | Dupuis | Western |
| 1952 | *Spirou et Fantasio : Les chapeaux noirs* | Franquin | Dupuis | Western |
| 1956 | *Chlorophylle : Chlorophylle contre les rats noirs* | Macherot | Lombard | Guerre |

(*suite*)

50. Genette (1982, p. 13) fait remarquer que la notion de « parodie » est un exemple typique de psittacisme.

Tableau 8. Liste des titres ou séries préalablement retenus à titre d'hypertexte aux fins d'analyse et leur relation aux genres (*suite*)

| ANNÉE(S) | TITRE | AUTEUR(S) | ÉDITEUR(S) | CLASSEMENT |
|---|---|---|---|---|
| 1957 | *Chlorophylle : Pas de salami pour Célimène* | Macherot | Lombard | Polar |
| 1961-1998 | *Astérix* (S) | Uderzo-Goscinny | Dargaud-Albert-René | Épopée historique |
| 1964 | *Chaminou et le Khrompire* | Macherot | Dupuis | Policier |
| 1969 | *Spirou et Fantasio : Panade à Champignac* | Franquin | Dupuis | Aventures |
| 1970-1974 | *Rubrique-à-brac* (S)(*) | Gotlib, M. | Dargaud | Divers |
| 1974 | *Le démon des glaces* | Tardi, J. | Dargaud | SF |
| 1974-1975 | *Timoléon* (S) | Fred-Alexis | Dargaud | SF |
| 1974-1976 | *Cinémastock* (S) | Gotlib-Alexis | Dargaud | Divers |
| 1976-1998 | *Adèle Blanc-Sec* (S) | Tardi, J. | Casterman | Feuilleton-Aventures |
| 1977-1978 | *Al Crane* (S) | Lauzier-Alexis | Dargaud | Western |
| 1977-1995 | *Superdupont* (S) | Lob-Gotlib-Al | Audie-Fluide Glacial | Superhéros |
| 1978 | *Frank Margerin présente* | Margerin, F. | Humanoïdes Associés | SF |
| 1979 | *Tranche de Brie* | Margerin, F. | Humanoïdes Associés | SF |
| 1980 | *Ricky Banlieu* (*) | Margerin, F. | Humanoïdes Associés | Divers |
| 1980 | *Spécial « Guimauve »* (*) | Collectif | Dargaud (*Pilote*) | Romance |
| 1981 | *La vie exemplaire de Jijé* | Chaland, Y. | Temps futurs | Biographie |
| 1981 | *Spécial « Cinoche »* (*) | Collectif | Dargaud (*Pilote*) | Divers |
| 1981 | *Votez Rocky* (*) | Margerin, F. | | Thriller |
| 1981-1988 | *Freddy Lombard* (S) | Chaland, Y. | Magic-St./ Hum. Ass. | Aventures |
| 1982 | *Bob Fish détective* | Chaland, Y. | Humanoïdes Associés | Polar |
| 1982 | *Radio Lucien* (*) | Margerin, F. | Humanoïdes Associés | Biographie |
| 1982 | *Bienvenue aux terriens* | Pétillon | Dargaud | SF |
| 1982-1986 | *Ray Banana* (S) | Benoît, T. | Casterman | Polar-Aventures |
| 1982-1987 | *Jack Palmer* (S) | Pétillon | Dargaud | Polar |
| 1983 | *Adolphus Claar* | Chaland, Y. | Magic-Strip | SF |

| ANNÉE(S) | TITRE | AUTEUR(S) | ÉDITEUR(S) | CLASSEMENT |
|---|---|---|---|---|
| 1983-1990 | *Opium* (S) | Torres, D. | Hum. Ass./ Casterman | Divers |
| 1983-1998 | *Les innommables* (S) | Yann-Conrad | Dargaud | Aventures |
| 1985 | *Trucs-en-vrac* (*) | Gotlib, M. | Dargaud | Sorcellerie |
| 1986 | *Les histoires merveilleuses des Oncles Paul* | Collectif | Vents d'Ouest | Divers |
| 1989 | *Y'a plus de jeunesse* (*) | Margerin, F. | Albin Michel | Divers |
| 1990 | *Le pauvre chevalier* | F'murrr | Casterman | Chevalerie |
| 1992 | *Les aveugles* | F'murrr | Casterman | Chevalerie |
| 1992-1998 | *La Vache* (S) | Desberg-De Moor | Casterman | Polar-Aventures |
| 1997 | *La loi des séries* | Larcenet | Larcenet-Aud.-Fl Gla. | Serial |

Remarques: Titre: Titre de l'album ou de la série d'albums sélectionnés.
(S): Tous les albums de la série sont sélectionnés.
(*): Récits extraits de l'album ou de la série.

Tableau 9. Liste des récits extraits des titres ou séries préalablement retenus aux fins d'analyse et leur relation aux genres

| ANNÉE | TITRE – ALBUM OU SÉRIE/RÉCIT | AUTEUR(S) | CLASSEMENT |
|---|---|---|---|
| 1970 | *Rubrique-à-brac* (T. 1)/ *Recette pour dramatique-télé* | Gotlib, M. | Espionnage |
| 1971 | *R.-à-b.* (T. 2)/*Ingratitude* | Gotlib, M. | Superhéros |
| | *R.-à-b.* (T. 2)/*Le monstre inconnu* | | Chevalerie |
| | *R.-à-b.* (T. 2)/*Quelques thèmes de science-fiction* | | SF |
| | *R.-à-b.* (T. 2)/*Coup d'œil sur les extraterrestres* | | SF |
| | *R.-à-b.* (T. 2)/*Spaghetti-Western* | | Western |
| 1972 | *R.-à-b.* (T. 3)/*Bougret the policeman* | Gotlib, M. | Policier |
| | *R.-à-b.* (T. 3)/*On se paie une toile ?* | | Divers |
| | *R.-à-b.* (T. 3)/*Bougret/deuxième* | | Policier |
| | *R.-à-b.* (T. 3)/*Bougret/troisième* | | Policier |
| | *R.-à-b.* (T. 3)/*Bougret/quatrième* | | Policier |
| | *R.-à-b.* (T. 3)/*Bougret/cinquième* | | Policier |
| | *R.-à-b.* (T. 3)/*Bougret/sixième* | | Policier |
| 1973 | *R.-à-b.* (T. 4)/*L'assassin vient du cosmos* | Gotlib, M. | Policier-SF |
| | *R.-à-b.* (T. 4)/*Sherlock Bougres* | | Policier |

(*suite*)

Tableau 9. Liste des récits extraits des titres ou séries préalablement retenus aux fins d'analyse et leur relation aux genres (*suite*)

| ANNÉE | TITRE – ALBUM OU SÉRIE/RÉCIT | AUTEUR(S) | CLASSEMENT |
|---|---|---|---|
| 1974 | *R.-à-b.* (T. 5)/*Lucky Luke spaghetti* | Gotlib, M. | Western-Serial |
| | *R.-à-b.* (T. 5)/*Superdupont à la rescousse de Félix Potin* | | Superhéros |
| | *R.-à-b.* (T. 5)/*Tout ça n'est pas clair* | | Espionnage |
| | *R.-à-b.* (T. 5)/*Malédiction !* | | Sorcellerie |
| | *R.-à-b.* (T. 5)/*Où se niche la subversion !* | | Policier |
| | *R.-à-b.* (T. 5)/*Voyage au fond de l'effroi* | | Sorcellerie |
| | *R.-à-b.* (T. 5)/*L'allée aux cent collines* | | SF |
| | *R.-à-b.* (T. 5)/*Terra me voilà* | | SF |
| 1980 | *Ricky Banlieul/Carie* | Margerin, F. | SF |
| | *Ricky Banlieul/La véritable histoire de Tutti Frutti* | | Biographie |
| | *Ricky Banlieul/Excursion nocturne* | | Surnaturel |
| | *Ricky Banlieul/Joli coup de filet à Hyperville* | | Polar |
| 1980 | *Spécial « Guimauve »/Juliette de Mon Œil* | Usero et Mora | Romance |
| | *Spécial « Guimauve »/Super Julie* | Lob et Herody | Romance |
| | *Spécial « Guimauve »/Sean Ecarillone* | Veyron, M. | Romance |
| | *Spécial « Guimauve »/Black Melo* | Setbon et Guihard | Romance-Polar |
| | *Spécial « Guimauve »/Guimauve Glacée* | Pétillon | Romance |
| 1981 | *Spécial « Cinoche »/Wes Stern* | Setbon et Guihard | Western |
| | *Spécial « Cinoche »/ Le grand sommeil* | Coucho et Pailler | Polar |
| | *Spécial « Cinoche »/ La conversion de Paul Claudel* | Pétillon | Biographie |
| 1981 | *Votez Rocky/Opération P.P.* | Margerin, F. | Thriller |
| 1982 | *Radio Lucien/La vie exemplaire de Frank Margerin* | Margerin, F. | Biographie |
| 1985 | *Trucs-en-vrac* (T. 2)/ *La potion démoniaque* | Gotlib, M. | Sorcellerie |
| 1989 | *Y'a plus de jeunesse!/ Dr Kosmof médecin de l'espace* | Margerin, F. | SF |
| | *Y'a plus de jeunesse!/ Les martiens existent* | | SF |
| | *Y'a plus de jeunesse!/ L'inspecteur Mougrel* | | Enquête-Aventures |

| ANNÉE | TITRE – ALBUM OU SÉRIE/RÉCIT | AUTEUR(S) | CLASSEMENT |
|---|---|---|---|
| | *Y'a plus de jeunesse*/*Skoup et Max Flash en mauvaise imposture* | | Enquête-Aventures |
| | *Y'a plus de jeunesse*/ *Un reportage stupéfiant !* | | Enquête-Aventures |
| | *Y'a plus de jeunesse*/*La vie en noir* | | Enquête-Aventures |
| | *Y'a plus de jeunesse*/*Skoup et Max Flash font école* | | Enquête-Aventures |

Nous avions également cru intéressant d'inclure à ce corpus les séries *Astérix* et *Oumpah-Pah* du tandem Goscinny-Uderzo, considérant le fait que tous les critiques s'entendent pour reconnaître leur humour *au second degré* et leur fonction de dérision, bien qu'elles se voient désignées habituellement en tant que *séries humoristiques* seulement, mais rarement en tant que parodies, au sens que donne Genette à ce terme. Nous croyons précisément que ces deux séries parodient l'épopée historique, qui serait un genre en soi selon Groensteen (1984a).

On constatera que les œuvres hypertextuelles retenues proviennent en grande partie de maisons d'édition reconnues (Dargaud, Dupuis, Casterman et Humanoïdes Associés), ce qui laisse entrevoir que l'intérêt pour la *parodie* est partagé par la plupart des grands éditeurs, en dépit des nuances relativement importantes qui les différencient, notamment en ce qui a trait à leur politique éditoriale respective (BD grand public, BD dite d'auteur, etc.). Il sera d'ailleurs intéressant de revenir sur cet aspect lors de l'interprétation des résultats, à l'aide des conceptualisations de Bourdieu.

À ce stade-ci, nous devons procéder à un échantillonnage à l'intérieur de l'échantillon, compte tenu de l'ampleur de celui-ci et, parallèlement, des exigences liées à la méthode de l'analyse sémiologique. Autrement dit, nous devons maintenant extraire des cas à l'intérieur du corpus choisi. Une œuvre a déjà fait l'objet d'une préanalyse et celle-ci laisse bien voir l'intérêt de limiter notre étude à un nombre relativement peu élevé d'œuvres. Il s'agit de *La vie exemplaire de Jijé* de Chaland. En considérant ensuite les commentaires émis par les acteurs sociaux à l'égard de certaines œuvres, nous avons retenu neuf titres pour une analyse approfondie (voir le tableau 10).

Tableau 10. Liste des titres composant l'échantillon retenu pour l'analyse

| ANNÉE | TITRE | AUTEUR(S) | ÉDITEUR | CLASSEMENT |
|---|---|---|---|---|
| 1952 | *Spirou et Fantasio : Les chapeaux noirs* | Franquin | Dupuis | Western |
| 1955 | *Lucky Luke : Des rails sur la prairie* | Morris et Goscinny | Dupuis | Western |

(*suite*)

Tableau 10. Liste des titres composant l'échantillon retenu pour l'analyse (*suite*)

| ANNÉE | TITRE | AUTEUR(S) | ÉDITEUR | CLASSEMENT |
|---|---|---|---|---|
| 1964 | *Chaminou et le Khrompire* | Macherot | Dupuis | Policier |
| 1970 | *Cinémastock : Les films de chevalerie* | Gotlib-Alexis | Dargaud | Divers |
| 1974 | *Le démon des glaces* | Tardi, J. | Dargaud | SF |
| 1978 | *Al Crane : Le retour d'Al Crane* | Lauzier-Alexis | Dargaud | Western |
| 1982 | *Jack Palmer : Les disparus d'Apostrophes* | Pétillon | Dargaud | Policier |
| 1986 | *Ray Banana : Cité Lumière* | Benoît, T. | Casterman | Polar |
| 1994 | *La Vache : À mort l'homme, vive l'ozone* | Desberg-De Moor | Casterman | Polar |

Bien que peu d'ouvrages réfèrent à cette œuvre lorsqu'il est question de parodie, *Les chapeaux noirs* d'André Franquin – créateur du personnage de Gaston Lagaffe – méritent une mention particulière, ne serait-ce qu'en raison de l'année de publication de ce récit (1952) et de ce qui en a été dit par Sadoul (1986, p. 99-199) : « démolition de l'aventure », « antiaventure », « démythification des poncifs du western », « second degré ». Ce récit mettant en scène les personnages de Spirou et Fantasio se déroule donc dans un Far West très proche de celui du XIX^e^ siècle où les attaques de diligence ont toujours cours. Cette situation ne trouve son explication qu'à la toute fin du récit, lorsque les personnages apprennent qu'ils sont les figurants d'un film tourné à leur insu.

La série *Lucky Luke*, qui met en scène « le cow-boy qui tire plus vite que son ombre », apparaît incontournable d'une certaine manière, puisque la plupart des chercheurs y ont souvent consacré quelques lignes, voire davantage. Plus intéressant encore, il s'agit sans doute de la seule bande dessinée francophone qui fasse l'unanimité en ce qui concerne ses visées parodiques. De Couperie *et al.* (1967) à Gaumer et Moliterni (1994), en passant par Alessandrini (1979), Lecigne (1981a) et le créateur de la série Morrice De Bévère (dit Morris) lui-même, tous s'accordent sur l'importance de la parodie dans cette série – plus exactement, les auteurs réfèrent à une « parodie de western cinématographique ». En fait, seul Lacassin (1971) semble hésiter entre la notion de parodie et celle de pastiche à son endroit. Le titre retenu (*Des rails sur la prairie*, 1955) est celui qui voit apparaître le nom du scénariste René Goscinny pour la première fois au générique. Dans ce récit, Lucky Luke aide à la construction du chemin de fer, dont la route est semée d'embûches de toutes sortes.

*Chaminou et le Khrompire*, publié en 1964, n'aura pas connu un très grand succès au moment de sa parution, mais il s'agit néanmoins d'un récit qui semble marquer la parodie bédéesque au cours de la

décennie 1960. À ce moment, la bande dessinée franco-belge se conçoit et se lit le plus souvent au premier degré et met encore en scène des personnages soi-disant forts ou héroïques, dénués de défauts. Cette œuvre de Raymond Macherot, créateur de la souris Chlorophylle et d'un vaste « univers animalier parodique » (Bronson, 1986, p. 163), rompt ainsi avec son époque, comme Franquin le fera d'ailleurs cinq ans plus tard en se lançant à nouveau dans une autre antiaventure (*Panade à Champignac*). Lors de sa publication dans l'hebdomadaire *Spirou*, *Chaminou et le Khrompire* n'éveille pas l'intérêt des lecteurs de la revue. Considérant toutefois le contexte de la publication de cette œuvre et de ce qui a été dit à son endroit – « satire du roman-feuilleton », « aventure farfelue » (Macherot, cité par Douvry et Mercier, 1998, p. 34, 42), remise en cause des clichés du récit d'aventures, parodie d'espionnage (Mercier, 1998, p. 82-83) –, cette œuvre hypertextuelle se distingue à plusieurs niveaux – « un classique », selon Douvry et Mercier (1998, p. 42). Chaminou, chat-espion au service du roi de Zooland, doit démêler une histoire d'enlèvements et comprendre le rôle joué dans cette histoire par le Khrompire, un carnivore qui s'est échappé de prison.

Déjà reconnu pour son humour caustique à travers les séries *Les Dingodossiers* et *La Rubrique-à-brac*, Marcel Gotlib s'est par la suite attaqué aux œuvres littéraires célèbres (*La dame aux camélias*, *Notre-Dame de Paris*, *Hamlet*, *Les malheurs de Sophie*), mais aussi aux films de cape et d'épée, ainsi qu'aux séries télévisées (*Chapeau melon et bottes de cuir*). Illustrées par Dominique Vallet, dit Alexis, ces histoires ont d'abord paru dans l'hebdomadaire *Pilote* entre 1970 et 1973, puis ont été publiées sous forme d'albums en 1974 (*Cinémastock*, deux tomes). Souvent citée pour sa dimension explicitement « parodique », cette œuvre semble définitivement avoir marqué l'activité de l'hypertextualité dans le champ bédéesque. « On sait que la bande dessinée excelle dans la parodie des genres extrinsèques : ainsi des films de chevalerie revus et corrigés par Gotlib et Alexis (*Cinémastock* T.1) » (Groensteen, 1985b, p. 79). Seuls Gaumer et Moliterni réfèrent à la fois à des pastiches et à des parodies lorsqu'ils rendent compte de cette œuvre :

> Parodiant sans vergogne les grands mythes littéraires […], Marcel Gotlib et Alexis jouent les iconoclastes. Durant près de quatre années, accumulant les clichés les plus éculés, ils s'en donnent à cœur joie, offrant toute une série de pastiches réussis aux lecteurs du magazine *Pilote* (Gaumer et Moliterni, 1994, p. 141).

Il était difficile d'exclure la série *Adèle Blanc-Sec* de Jacques Tardi au profit de l'une des œuvres antérieures de ce créateur, *Le démon des glaces*, considérant la notoriété acquise par le personnage fétiche d'Adèle Blanc-Sec au cours des trois dernières décennies. Cependant, nous pouvons nous demander dans ce dernier cas s'il ne s'agit pas davantage d'une « parodie de feuilleton » comme le laissait d'ailleurs

entendre l'auteur ainsi que les chercheurs qui se sont intéressés à son œuvre (voir Groensteen, 1985b ; Moliterni, Mellot et Denni, 1996). Or le feuilleton est-il véritablement un genre en soi ou bien n'est-il pas, plus probablement, un procédé littéraire et éditorial qui consiste à saucissonner un récit – habituellement pour des raisons liées à sa publication – et à continuellement multiplier les rebondissements de toutes sortes afin de soutenir l'intérêt du lecteur ? On pourrait objecter que ce procédé, à force d'être encouragé, a donné lieu à des manières de dire et de faire (Samson, 1975a). En ce sens, le feuilleton serait un genre en soi[51]. Néanmoins, le feuilleton peut aussi bien mettre en présence un savant fou qu'une petite marchande de pain, ce qui vient tout à coup laisser voir que le feuilleton ne met pas nécessairement en scène les mêmes dires d'une fois à l'autre et, surtout, qu'il s'inscrit habituellement lui-même à l'intérieur de genres bien précis. D'où notre choix de référer d'abord à des (parodies de) genres bien précis. La parodie de feuilleton n'est, du reste, pas totalement absente de cette analyse puisque le procédé feuilletonesque est souvent réinvesti dans la plupart des œuvres hypertextuelles à l'étude.

*Le démon des glaces*, inspiré des récits de Jules Verne et des illustrations qui les accompagnaient, n'a jamais connu la même notoriété que la série *Adèle Blanc-Sec*, mais ne souffre cependant pas de la comparaison, puisqu'on ne peut pas nier le caractère hypertextuel de cette œuvre :

> Une très belle référence à Jules Verne et son éditeur Hertzel. Jérôme Plumier retrouve son oncle – après le naufrage de son navire le Jules Vernez (!) – au cœur d'un iceberg artificiel où avec un acolyte, ils sèment la terreur sur les mers. Ricanements, maîtres du monde… Second degré (Bronson, 1986, p. 235).

Avec *Adèle Blanc-Sec*, *Le démon des glaces* est la partie de l'œuvre de Tardi « la plus explicitement référentielle et parodique » (Lecigne, 1983, p. 111).

Si la série *Lucky Luke* est considérée comme « humoristique » en plus d'être un « western parodique », ce dernier terme occupe toutefois toute la place lorsqu'il est question de la série *Al Crane*, créée par Gérard Lauzier et Alexis et publiée en albums en 1977 et 1978 (Alessandrini, 1979, p. 15-16 ; Groensteen, 1985b, p. 78 ; Bronson, 1986, p. 155 ; Gaumer et Moliterni, 1994, p. 11). De fait, *Al Crane* serait à la bande dessinée ce que les Monty Python seraient au cinéma, comme l'ont fait remarquer Gaumer et Moliterni (1994, p. 11) : un univers strictement investi par la parodie, ce qui en fait à la limite un « antiwestern » (Vidal, 1980, p. 117, 141). Loin de l'image mythique du preux cow-boy,

51. C'est d'ailleurs ce que laisserait voir ce commentaire de Groensteen (1985b, p. 79) : « On sait que la bande dessinée excelle dans la parodie des genres extrinsèques : ainsi des films de chevalerie revus et corrigés par Gotlib et Alexis […] ou du roman-feuilleton revisité par Lob et Pichard […], puis par Tardi (*Adèle Blanc-Sec*). »

défenseur de la veuve et de l'orphelin, Al Crane est un personnage assez individualiste qui assiste avec indifférence ou nonchalance aux drames humains qui l'entourent, en ces temps agités du Far West. Gérard Lauzier est reconnu pour son esprit caustique, tant au cinéma que dans les bandes dessinées qu'il signe seul (*Tranches de vie*).

L'œuvre d'Yves Chaland pose un problème de taille, assez semblable à celle de Tardi jusqu'à un certain point, puisqu'il est particulièrement difficile d'opérer un choix entre des œuvres hypertextuelles telles que *La vie exemplaire de Jijé*, *Bob Fish détective* et les récits mettant en vedette le personnage Freddy Lombard, qui ont tous acquis une grande notoriété comme autant d'œuvres-cultes. Le choix de *La vie exemplaire de Jijé* s'imposait néanmoins, à la fois en raison de sa notoriété et parce qu'il s'agit d'un ouvrage qui se rit de l'aventure, un genre qui était absent dans le cadre de cette analyse. En outre, le polar tel qu'il a été malmené par Chaland (*Bob Fish détective*) occupe déjà une certaine importance dans cette étude (trois titres) ; d'autre part, *La vie exemplaire de Jijé* a fait l'objet d'une préanalyse.

Les œuvres de Chaland sont citées par Groensteen (1984a, p. 75) comme exemples de pastiches, dans l'introduction au dossier « Pastiches et parodies » publié dans *Les Cahiers de la bande dessinée*. Plus loin, l'auteur précise que le travail de Chaland s'inscrit dans le registre de la transposition. Son œuvre transcende le pastiche, selon lui, « dans la mesure où le style de [ses] modèles […] s'est autonomisé en langage taillable et corvéable à merci » (Groensteen, 1984a, p. 78). Cette ambiguïté est courante au regard de l'œuvre de ce créateur, et d'autres auteurs n'hésitent pas de leur côté à brouiller les pistes en référant explicitement à des parodies (Van Belle, 1984, p. 90 ; Pasamonik, 1984, p. 95 ; Mara, 1986, p. 15) ou à de « parfaits simulacres » (Peeters, 1993, p. 90). Ce qui apparaît clair, c'est que Chaland opère un détournement, celui de la bande dessinée franco-belge des années 1950 (Camano, 1985, p. 64 ; Bronson, 1986, p. 45-46 ; Gaumer et Moliterni, 1994, p. 126-127) et que l'« exhibition esthétique et narrative fondée sur une sorte de mémoire collective » occupe une place importante dans son œuvre » (Lecigne, 1984b, p. 86).

René Pétillon est aussi un auteur dont l'œuvre parodique imposante suscite des questionnements à l'étape de l'échantillonnage. Que choisir entre *Bienvenue aux Terriens*, « parodie de science-fiction » (Groensteen, 1985b, p. 78-79) qui a été qualifiée de « délirante » (Fromental *et al.*, 1982, p. 25) et les récits mettant en vedette le détective Jack Palmer, « privé dérisoire » (Vidal, 1980, p. 143) ou « privé le plus nul de l'histoire du polar » (De Pierpont, 1986, p. 65), ou encore « l'inspecteur le plus loufoque de la bande dessinée » (Gaumer et Moliterni, 1994, p. 413), sinon « le détective le plus nul de tous les temps » (Lebarbu, 1983, p. 126), mais qui a néanmoins donné lieu à « l'une des plus fabuleuses parodies du roman noir jamais sorties du cerveau fou d'un auteur » (Sadoul, 1978, p. 23) ? Le choix d'une œuvre vouée à la parodie de

science-fiction aurait été intéressant dans le cadre de cette étude – puisque seul *Le démon des glaces* est en rapport avec ce genre –, mais la notoriété des aventures de Jack Palmer – qui, à l'instar de Freddy Lombard, a donné lieu à une série – nous oblige à y référer.

C'est plus particulièrement sur *Les disparus d'Apostrophes* que le choix doit se porter de lui-même, car ce n'est réellement qu'avec ce titre – qui, incidemment, voit Pétillon abandonner un style graphique plutôt chargé au profit d'un style influencé par la ligne claire – que l'auteur connaît un véritable succès critique. Il est difficile de savoir si la popularité de l'animateur de l'émission télévisée *Apostrophes*, Bernard Pivot, personnage secondaire du récit, y est aussi pour quelque chose, mais on peut présumer que ce facteur peut avoir été influent, dans une certaine mesure, dans la notoriété de celui-ci[52]. Comme le titre l'indique, Jack Palmer enquête sur la disparition des invités de l'animateur Pivot, survenue lors de l'enregistrement de l'émission *Apostrophes* ; tout au long du récit, il se révèle une « véritable catastrophe ambulante » (Gaumer et Moliterni, 1994, p. 478-479).

Le graphisme de Ted Benoît est, a-t-on dit, « très esthétique » (Bronson, 1986, p. 15-16), à un point tel que Ecken et Lecigne (1985, p. 89, 91) parlent de celui-ci comme d'un « ténor de la Ligne Claire pseudo-moderne ». Par ailleurs, sa poétique tient de son côté « à un subtil mélange d'influences et de références » (Chaboud, 1986, p. 68). Avec *Cité Lumière*, le second titre de la série *Ray Banana* et le plus accompli sur le plan scénaristique (Bronson, 1986, p. 15-16), Benoît semble avoir voulu réaliser « le *Tintin* inachevé qui devait se dérouler dans le monde de la peinture », selon Ecken et Lecigne (1985, p. 89, 91) qui évoquent le simulacre comme véritable sujet du récit. *Cité Lumière* montre effectivement la volonté de l'auteur de reprendre, sinon de distordre l'univers hergéen, ce qui l'éloigne du simple récit d'aventures. Afin de pousser le mimétisme plus loin, Benoît fait mettre en couleurs l'album par les studios d'Hergé. Dans ce récit, Ray Banana découvre qu'il a un sosie et il se voit mêlé malgré lui à une histoire se déroulant dans le milieu de la peinture, mettant en présence de vieux camarades aujourd'hui désunis.

La dernière œuvre à l'étude nous ramène à un univers animalier, celui de La Vache, agent secret qui œuvre pour la paix et la justice. Créée par Desberg et De Moor, La Vache reprend les tics et les usages des détectives, du chapeau mou jusqu'au trench-coat. Mieux encore, elle sauve l'humanité des périls où parfois les hommes, parfois les animaux tentent de la jeter. « Parodie la plus loufoque », écrit Roux (1999, p. 85) à propos de l'un des albums de la série, *Le mauvais goût*

52. Il est aussi à envisager que la disparition réelle de Jean-Edern Alien – écrivain connu et personnage secondaire des *Disparus d'Apostrophes* – quelques semaines seulement après la publication de la bande dessinée de Pétillon, a sans doute eu également pour effet d'entraîner les journalistes et chroniqueurs à référer à celle-ci.

*de la vengeance*, ce qui semble s'appliquer avec la même vérité aux autres titres. Il est par ailleurs intéressant de souligner l'intrusion dans cette œuvre d'éléments issus de la publicité, qui viennent agir comme rappel des conditions extérieures de la vie (ou éléments du réel) ou tout simplement comme surplus de sens. Dans *À mort l'homme, vive l'ozone*, second titre de la série, l'agent bovidé enquête sur la présence de carnassiers en milieu urbain.

À la lecture de ce qui précède, on constate que nous avons considéré les œuvres particulièrement *marquantes* au regard des critiques et des analyses recensées, mais nous avions aussi le souci de prendre en considération différentes époques, compte tenu des objectifs que poursuit cet ouvrage. Ainsi, les œuvres de Franquin et de Macherot sont-elles peu citées parmi les commentaires recueillis – en comparaison avec d'autres, telles que *Lucky Luke* –, mais elles apparaissent incontournables, jusqu'à un certain point, pour interroger les débuts du phénomène de la parodie de genre et mesurer son évolution.

Il n'est par ailleurs pas inintéressant de retrouver à l'intérieur de notre échantillon des genres tels que le western et le récit policier représentés par des œuvres de différentes époques. Ce dédoublement d'un même genre peut possiblement s'avérer utile pour évaluer si les auteurs en viennent à référer aux genres tels que ceux-ci ont été investis à l'intérieur du champ bédéesque ou, si l'on préfère, si à la parodie de genre avait succédé la parodie de bandes dessinées de genre.

Plusieurs œuvres choisies ont été créées au cours des années 1970 et 1980 ; cela doit être mis en relation avec le fait que l'activité *parodique* a été particulièrement soutenue au cours de ces périodes.

Par ailleurs, la série *Astérix* a été mise de côté, car l'un des créateurs de cette série (Goscinny) est également scénariste de la série *Lucky Luke*, qui semble plus directement concernée par le phénomène de la parodie de genre, si nous nous en tenons aux propos des acteurs sociaux autorisés[53]. Le problème ne semble pas se poser avec autant d'acuité en ce qui concerne les choix des séries *Cinémastock* et *Al Crane*, toutes deux illustrées par Alexis, mais scénarisées par des auteurs différents (Gotlib et Lauzier). De toute évidence, ces œuvres semblent marquantes, au regard des analyses menées sur la parodie.

On constate que les œuvres publiées au cours de la décennie 1980 ont attiré davantage de commentaires que les autres. Cette situation s'explique, d'une part, par l'intérêt théorique rattaché aux notions de parodie, de modernité, de pastiche et de postmodernité dans différents lieux critiques à ce moment, et d'autre part, par l'abondance d'articles et d'ouvrages écrits par les membres des *Cahiers de la bande dessinée*

53. De plus, la série *Astérix*, en dépit de son caractère parodique, n'est à peu près jamais mise en relation avec la notion de genre, comme nous l'avions pensé. Les critiques parlent de « parodie de l'Antiquité » (voir Renard, 1978, p. 102) à certaines occasions, mais sans plus.

au cours de cette période (coïncidant avec un essor de la production de la bande dessinée franco-belge). Ces sources se sont quelque peu taries par la suite, soit vers 1988. Nous pouvons penser que la série *La Vache* aurait sans doute obtenu davantage de recensions critiques si *Les Cahiers* n'avaient pas disparu.

## 2.8. LES OPÉRATIONS LORS DE L'ANALYSE

Les éléments d'analyse proposés par Saouter (1998), ajoutés aux autres concepts évoqués précédemment, nous amènent maintenant à construire une grille (ou matrice) qui sera utilisée pour l'examen de chacun des hypertextes à l'étude ainsi que pour les hypotextes auxquels ils renvoient. Cette grille présente un résumé de ces concepts d'analyse, mais vise également à situer ceux-ci par rapport aux éléments de la plasticité, de la narration et de l'iconicité (voir le tableau 11). On constatera que quelques éléments relèvent à la fois de deux niveaux ; ainsi l'ellipse s'organise-t-elle à la fois par le biais d'une succession de cases – ce qui tient du registre de la plasticité, où les lignes engendrent les cases et la segmentation des planches – et à l'intérieur d'une logique narrative[54]. De même les fonctions d'ancrage et de relais ne se comprennent-elles qu'en considérant à la fois la parole et l'icône puisque ces deux niveaux sont en cause.

Tableau 11. Typologie des aspects associés aux éléments de la plasticité, de la narration et de l'iconicité

<table>
<tr><th colspan="4">PLASTICITÉ</th><th>NARRATION</th><th colspan="5">ICONICITÉ</th></tr>
<tr><td colspan="2">Couleur</td><td colspan="2">Clair-obscur</td><td>Texte et dialogues (ton, noms des personnages)</td><td>Pt de vue</td><td>Échelle des plans</td><td>Taille des plans</td><td>Contex/ décontex</td><td>Cadre/ champ/ hors-champ</td></tr>
<tr><td colspan="2">Contraste de couleurs</td><td>Lignes</td><td>Formes</td><td colspan="6">Figures du temps (mise en contexte, mise en relation, rabattement de la successivité)</td></tr>
<tr><td colspan="4">Style graphique</td><td colspan="6">Codes rhétoriques (figures, prémisses et arguments rhétoriques visuels)</td></tr>
<tr><td colspan="4">Forme du texte (calligraphie)</td><td colspan="6">Fonctions d'ancrage et de relais</td></tr>
<tr><td colspan="10">Récit (diégèse), genre, comportement des personnages, éléments et objets dans le récit</td></tr>
<tr><td colspan="5">Découpage (planche, séquences)</td><td colspan="5"></td></tr>
<tr><td colspan="5">Articulations spatiotemporelles : (Ellipse, flash-back, montage parallèle)</td><td colspan="5"></td></tr>
</table>

54. Il faut néanmoins conserver à l'esprit que des éléments relevant du niveau de l'iconicité reposent en fait sur des articulations plastique et iconique, comme nous l'avons vu plus haut.

Chacune des œuvres hypertextuelles se verra donc examinée de manière générale dans un premier temps à l'aide de la plupart des éléments de cette grille. Le but de cette étape est de décrire au mieux les caractéristiques générales des œuvres et non de mener une étude de chacune des cases et séquences. Parallèlement, l'œuvre sera définie par rapport à des intertextes qui lui sont proches ou contemporains, afin de situer celle-ci par rapport à ses qualités picturales, esthétiques et narratives. Notons que les récits conventionnels de 44 pages et plus ne seront étudiés que sur la base d'un certain nombre de pages seulement lors de cette première étape. Les segments retenus aux fins d'étude ont été déterminés en fonction de leur caractère exemplaire ; il s'agit dans chaque cas de moments caractéristiques du genre auquel l'œuvre réfère. Ce caractère d'exemplarité est d'ailleurs mis en lumière au début de chacune des analyses des œuvres.

Suivra dans un second temps une analyse détaillée de cases ou de séquences qui renvoient directement aux tics (ou clichés) associés à un genre précis, afin de comprendre le rapport de l'œuvre à celui-ci, en relation avec les aspects soulevés par Groensteen (1985b) que constituent la saturation, le décalage et le scandale. Ainsi, tous les éléments de la grille seront mis en œuvre lors de l'analyse de la séquence d'escrime dans l'escalier, entre deux personnages de *Cinémastock*, issus vraisemblablement de l'univers des films et des romans de chevalerie. En parallèle, nous nous intéresserons aux éléments du discours et nous proposerons une mise en contexte de l'œuvre. Le but de cette étape est de déterminer s'il s'agit de parodie, de pastiche ou d'une autre forme de jeu hypertextuel.

II apparaît toutefois impossible de mener une analyse des hypotextes tels ces films de chevalerie ou romans épiques auxquels renvoient certaines œuvres à l'étude. Nous pourrons cependant résumer les tics principaux associés aux genres dans lesquels ces œuvres s'inscrivent. En revanche, nous mènerons une analyse détaillée de séquences d'hypotextes issus du champ de la bande dessinée, auxquels pourraient renvoyer – parfois de manière assez explicite, selon différents auteurs – certaines œuvres à l'étude.

Le but de cet exercice est de comprendre le rapport qui existe entre les œuvres hypertextuelles et les hypotextes. S'agit-il de cas de parodies, de pastiches ou d'autres manifestations ? Puis, au fil de l'analyse, il s'agira de considérer si le rapport entre les œuvres hypertextuelles et les hypotextes que sont les bandes dessinées de genre est aussi caractérisé que les chercheurs semblent le croire. Pouvons-nous réellement parler d'autoréférentialité, de parodies dites *formelles* ou encore d'une bande dessinée *esthétique* à partir des années 1980 ? Enfin, par cette analyse, il sera intéressant de déterminer quels sont les principaux éléments de notre grille qui participent à définir les pratiques hypertextuelles dominantes et qui caractérisent les époques. Nous croyons ainsi

être en mesure d'appréhender l'importance relative d'une démarche qui s'orienterait peu à peu vers le formalisme et qui caractériserait la bande dessinée des années 1980.

Si nous ne présentons pas l'ensemble des analyses qui seront menées, c'est qu'il nous apparaît plus pertinent de nous intéresser particulièrement à l'interprétation préliminaire des résultats et à l'évolution des pratiques hypertextuelles, ce qui nous mènera alors à l'interprétation finale des résultats. Nous croyons que l'ampleur du corpus sélectionné nous permet de considérer comme très valide cette approche. La reconvocation du corpus constituera ainsi notre principale stratégie d'argumentation.

Chapitre 3

# RÉSULTATS DE L'ANALYSE

Dans ce chapitre, nous présentons les résultats de notre analyse pour chacune des œuvres qui composent notre corpus. Comme nous l'avons laissé entendre précédemment, il s'agit chaque fois d'un travail interprétatif qui s'effectue sur la base d'un examen de certains éléments de plasticité ou d'iconicité mis à jour lors de la première étape – permettant de dégager des concepts rattachés à l'œuvre – et de leur relation avec les éléments du discours ainsi qu'à différents hypotextes. En parallèle, nous référions au contexte de publication des œuvres. Cette démarche nous a conduits chaque fois à une interprétation de l'œuvre hypertextuelle au regard du travail de Genette.

Nous identifions ainsi les relations (transformation ou imitation) que chacune des œuvres entretient avec ses hypotexte(s) et, en parallèle, les modalités qui participent au jeu hypertextuel. À cet égard, nous référons à la fois aux notions développées par Genette (1982) en ce qui concerne les liens qu'entretiennent les œuvres et leur(s) hypotexte(s), aux concepts proposés par Groensteen (1985b) témoignant des différents moyens dont dispose le créateur pour remettre en cause les fondements d'un genre (saturation, décalage, scandale) ainsi qu'aux éléments clés de la grille d'analyse qu'offre le travail de Saouter (1998). Il est à noter que ces modalités du jeu hypertextuel ont été mises à jour sur la base d'extraits d'œuvres dans certains cas. Nous pouvons donc imaginer que d'autres éléments pourraient s'ajouter. Par ailleurs, les modalités les plus déterminantes réfèrent de manière précise à des exemples.

Les résultats ont été obtenus à partir des œuvres ou extraits suivants : *Les chapeaux noirs* de Franquin, datant de 1952 (séquence du saloon, p. 14-17), *Des rails sur la prairie* de Morris et Goscinny, publié en 1955 (séquence de l'attaque du train, p. 17-20), *Chaminou et le Khrompire* de Macherot, paru en 1964 (séquence de l'enlèvement de Chaminou, p. 33-54), *Les films de chevalerie* de Gotlib et Alexis, publié en 1970, *Le démon des*

*glaces* de Tardi, paru en 1974 (séquence du savant fou, chap. VI, p. 1-15), *Le retour d'Al Crane* de Lauzier et Alexis, initialement publié en 1978), *Les disparus d'Apostrophes* de Pétillon, datant de 1982 (séquence de l'enquête, p. 18-25), *Cité Lumière* de Benoît, publié en 1986 (séquence du départ vers l'aventure, p. 3-11), et enfin, *À mort l'homme, vive l'ozone* de Desberg et De Moor, publié en 1994 (séquence de la confrontation entre le héros et le maître des carnivores, p. 72-78). Rappelons qu'une dixième œuvre parue en 1981 a déjà fait l'objet d'une préanalyse.

## 3.1. *LES CHAPEAUX NOIRS* DE FRANQUIN (1952)

Le récit *Les chapeaux noirs* de Franquin se définit d'abord en relation avec le récit d'aventures (intégrant des éléments du western cinématographique) qu'il vise à transformer sémantiquement. Il s'agit principalement d'en exhumer les clichés les plus tenaces – ce qui se fait par ailleurs jusqu'à leur explicitation sur le plan de la narration – et de se moquer de ceux-ci en y associant un comique de situation et des personnages au caractère loufoque.

L'effet de saturation est perceptible sur le plan des codes rhétoriques, de la narration et des éléments de la diégèse, qui permettent de voir occasionnellement en Spirou un héros du récit d'aventures (voir le tableau 12). Confronté à différentes situations dangereuses, celui-ci parvient chaque fois à tirer son épingle du jeu et à accomplir différents exploits en dépit de son inexpérience du monde de l'Ouest et de la violence qui y règne. Cela lui vaudra d'ailleurs d'être nommé shérif peu de temps après son arrivée en sol américain.

L'effet de décalage peut être appréhendé à travers les choix et les modifications dans les couleurs ou dans l'utilisation de maintes figures métaphoriques suggérant différents malaises affectant les personnages principaux, qui tendent à éloigner le récit d'un certain souci de réalisme et d'un ton caractéristiques du récit d'aventures (voir le tableau 13). Cependant, il se précise à travers la figure métonymique de la puérilité, la narration ainsi qu'à travers certains codes rhétoriques, mais surtout par un examen de la diégèse ; cet examen permet avant toute chose de comprendre que l'auteur a placé ses personnages en attente d'une aventure qui tarde à démarrer et qui se révèle en fin de compte être une antiaventure. Ainsi, c'est l'examen de l'articulation des différents éléments de plasticité et d'iconicité en regard de la diégèse qui fonde l'interprétation, ne serait-ce que dans les limites d'un argument rhétorique visuel tel que

celui qui nous montre Fantasio jouer les durs et s'effondrer puisque cette figure offre la possibilité de dégager un sens assez clair à propos des intentions de l'auteur.

Tableau 12. Principales modalités de la saturation selon les hypotextes dans le récit *Les chapeaux noirs* de Franquin (1952)

| HYPOTEXTE 1 : RÉCIT D'AVENTURES WESTERN CINÉMATOGRAPHIQUE/MODALITÉS | HYPOTEXTE 2 : RÉCIT D'AVENTURES BÉDÉESQUE/MODALITÉS |
|---|---|
| • Prémisses et arguments rhétoriques visuels : mise en valeur très marquée de figures d'autorité ; les personnages principaux accomplissent différents exploits, notamment au tir.<br>• Figure métonymique de l'étoile du shérif.<br>• Narration : succession de faits d'armes.<br>• Diégèse : présence des clichés du western tels qu'ils ont été véhiculés au cinéma (le saloon et ses habitués, le caractère fruste du cow-boy, la dextérité du shérif dans l'épreuve de tir et son agilité lors du combat, la maîtrise du bandit par le shérif). | • Prémisses et arguments rhétoriques visuels : mise en valeur marquée de la figure du héros de bande dessinée qui accomplit différents exploits.<br>• Narration : succession de faits d'armes.<br>• Diégèse : présence des éléments du récit d'aventures (exotisme, dangers, quête, rétablissement de l'ordre). |

Notons par ailleurs que si nous pouvons mesurer l'intérêt de la composition centrifuge à l'intérieur de cet argument rhétorique, nous devons néanmoins relativiser la portée réelle de cet aspect en regard du jeu intertextuel. De fait, si la composition de type centrifuge est directement liée au comique de situation – soit l'exagération d'un malaise qui frappe Fantasio (donc au décalage entre le récit et hypotexte) –, il n'est évidemment pas improbable qu'un récit d'aventures dit sérieux puisse mettre en scène différentes situations (bagarres, tremblements de terre ou autres événements) dont la représentation reposerait notamment sur une composition de ce genre[1].

En revanche, les modifications subites des couleurs, la décontextualisation ou la forme constituent des aspects qui tendent en soi à éloigner l'œuvre de Franquin du récit d'aventures traditionnel[2].

1. De même, la composition de type oblique participe-t-elle à accentuer l'effet comique d'emballement du train dans le récit de Morris et Goscinny, sans toutefois se révéler au fondement du décalage.
2. Nous pourrons revenir plus loin sur l'élément que constitue la forme.

Tableau 13. Principales modalités du décalage selon les hypotextes dans le récit *Les chapeaux noirs* de Franquin (1952)

| HYPOTEXTE 1 : RÉCIT D'AVENTURES WESTERN CINÉMATOGRAPHIQUE/MODALITÉS | HYPOTEXTE 2 : RÉCIT D'AVENTURES BÉDÉESQUE/MODALITÉS |
|---|---|
| • Couleurs (modifications subites de celles-ci), décontextualisation, figures métaphoriques (malaises à répétition), noms des personnages (Jack-le-Géant).<br>• Arguments rhétoriques visuels : Fantasio joue les durs, mais il y aura un démenti. Spirou est ridiculisé. Participent au détournement du récit.<br>• Comportement des personnages : hébétude de Fantasio. Candeur naïve de Spirou. Figure métonymique de la puérilité. Ton du récit : léger.<br>• Narration : explicitation par les personnages des clichés du western. Les personnages principaux ne possèdent pas certaines des caractéristiques des habitants du Far West. Les dialogues laissent voir le caractère factice du récit.<br>• Diégèse : c'est le récit qui nous parle du récit que constitue le western. On constate par ailleurs que par l'absence occasionnelle des ingrédients du western, par les écarts entre la narration et la représentation et par la mise à jour du caractère purement romanesque du western en 1952, l'auteur met en scène une antiaventure. | • Arguments rhétoriques visuels : Fantasio joue les durs, mais il y aura un démenti. Spirou est ridiculisé. Participent au détournement du récit.<br>• Comportement des personnages : hébétude de Fantasio. Candeur naïve de Spirou.<br>• Texte et narration : explicitation par les personnages des clichés du western. Absence occasionnelle de ceux-ci à titre d'éléments du récit d'aventures. Écart entre narration et représentation. Les dialogues laissent voir le caractère factice du récit.<br>• Diégèse : à travers le récit et les choix qu'il pose, l'auteur montre les clichés que le récit d'aventures bédéesque a retenus. En parallèle, il prive occasionnellement le lecteur de ceux-ci. Une antiaventure qui intègre néanmoins des éléments d'aventures. |

Enfin, mentionnons que Franquin tend à souligner par la narration et la diégèse les limites du récit d'aventures bédéesque dans son ensemble et la difficulté de renouveler celui-ci. En regard du genre que constitue le western, nous avons vu qu'à travers le récit et les choix qu'il pose, Franquin montre ce que la caméra donne à voir et ce que le milieu de la bande dessinée en a retenu. En parallèle, il prive occasionnellement le lecteur des clichés du western ou creuse volontairement un écart entre la narration et la représentation, pour reprendre ensuite l'aventure là où elle s'était arrêtée. Le récit peut donc être compris comme une antiaventure qui intègre néanmoins des éléments d'aventures. L'auteur tient par le fait même un discours réflexif sur les limites qui encadrent le récit d'aventures bédéesque. L'exercice demeure ludique, plus exactement parodique, mais hautement réflexif.

## 3.2. *DES RAILS SUR LA PRAIRIE* DE MORRIS ET GOSCINNY (1955)

*Des rails sur la prairie* de Morris et Goscinny entretient également une relation de transformation d'ordre sémantique avec le western cinématographique. II s'agit principalement d'en exhumer les principaux clichés

et d'en laisser voir le caractère épique à travers la figure du personnage principal qu'est Lucky Luke qui commande l'action, tout en insistant sur le comique de certaines situations qui frappe les personnages secondaires.

L'effet de saturation est plus perceptible que chez Franquin, ne serait-ce que parce que le personnage principal contribue de manière très prononcée et sans heurt à la progression de l'action, comme en témoignent les codes rhétoriques auxquels il est associé et qui participent a leur façon à donner au récit une trame narrative digne des grands westerns (voir le tableau 14). Non seulement Lucky Luke possède les qualités du héros prométhéen, mais il ne prête jamais à rire ou ne participe jamais à l'effet de décalage, contrairement à Fantasio.

Tableau 14. Principales modalités de la saturation dans le récit *Des rails sur la prairie* de Morris et Goscinny (1955)

| HYPOTEXTE : WESTERN CINÉMATOGRAPHIQUE/MODALITÉS |
|---|
| • Noms des personnages : Lucky Luke, Black Wilson.<br>• Prémisse rhétorique visuelle : mise en valeur d'un personnage principal qui conduit l'action (le personnage principal est représenté à une occasion sur son cheval dans une pose qui évoque le commandeur des armées, plus particulièrement l'empereur Marc Aurèle).<br>• Argument rhétorique visuel : le héros rivalise d'ingéniosité contre les Peaux-Rouges. Ainsi Lucky Luke brouille les messages que s'envoient les Peaux-Rouges en utilisant la locomotive pour émettre à son tour des messages.<br>• Narration : mise en valeur marquée d'un personnage principal qui conduit l'action.<br>• Diégèse : présence des clichés du western tel qu'il a été véhiculé au cinéma (danse de guerre des Peaux-Rouges, signaux de fumée, attente en silence de l'attaque du côté des cow-boys et des pionniers, attaque du train par les Peaux-Rouges ; supériorité des cow-boys et des pionniers). |

On ne peut en revanche ignorer le phénomène du décalage, fortement présent dans le récit de Morris et Goscinny. En regard de l'hypotexte que constitue le western cinématographique, le décalage est particulièrement perceptible sur le plan des codes rhétoriques qui permettent de prendre la mesure de multiples digressions et du caractère comique ou fantaisiste de celles-ci, comme l'indique le tableau 15.

On notera également que les dialogues entre les personnages secondaires participent grandement à l'effet de décalage, car il s'agit soit de commentaires visant à souligner le comique de situation, soit d'exercices de traduction (d'un message codé ou d'une idée) qui sont la source de nouveaux gags – dont l'un introduit l'anachronisme que constitue la publicité commerciale. Leur présence paraît symptomatique d'un récit qui pourrait être compris lui-même comme un commentaire, une relecture de l'épopée western par des auteurs qui souhaiteraient en donner une représentation volontairement humoristique. C'est d'ailleurs ce que laisse entrevoir l'argument rhétorique visuel montrant un Lucky Luke ingénieux parasiter les communications entre les Peaux-Rouges en utilisant la locomotive pour émettre des signaux de fumée.

Tableau 15. Principales modalités du décalage dans le récit *Des rails sur la prairie* de Morris et Goscinny (1955)

| HYPOTEXTE : WESTERN CINÉMATOGRAPHIQUE/MODALITÉS |
|---|
| • Décontextualisation : clair-obscur (ombres chinoises), noms des personnages (Bison accroupi), éléments du décor (peintures de guerre improbables), anachronisme (publicité commerciale).<br>• Arguments rhétoriques visuels : laissent voir à plusieurs reprises un comique de situation (un Peau-Rouge impatient de scalper un cow-boy va jusqu'à défaire la ceinture du pantalon de ce dernier pour aiguiser ses couteaux. Un chef indien effectue de prodigieux bonds à la suite d'une discussion. Les pionniers parviennent à échapper aux Peaux-Rouges en dirigeant la locomotive à toute vapeur hors de ses rails, ce qui ne provoque aucune séquelle importante).<br>• Comportement des personnages : caricatural (verbeux, hébétés et embarrassés).<br>• Dialogues : suite de « traductions » ou commentaires visant un effet humoristique.<br>• Narration : présence de situations cocasses ou fantaisistes ; participe à la ridiculisation des personnages.<br>• Diégèse : le récit exhume les clichés du western cinématographique, mais certaines situations comiques ou fantaisistes éloignent l'œuvre de Morris et Goscinny du réalisme propre au western (la fuite du train). À travers tout ça, il met en scène des personnages secondaires qui subissent des mésaventures et qui commentent ou traduisent les situations, donc qui effectuent des retours sur les événements (en relation parfois plus ou moins directe avec le genre). Le récit est en effet chargé d'interventions témoignant d'un effet d'interprétation, de soulignement ou de relecture des événements ou situations vécues par les personnages secondaires, ce qui introduit autant d'éléments de parasitage en regard du western traditionnel. *Des rails sur la prairie* peut donc être compris comme une relecture ludique du western cinématographique où la mise en scène de l'aventure intègre aussi celle de ses à-côtés comiques. |

Il n'est pas inintéressant par ailleurs de faire remarquer que si les personnages secondaires semblent commenter des événements ou des situations – par effet de surprise ou de mécontentement, ce dont témoigne par ailleurs leur comportement –, Lucky Luke, encore une fois, commande l'action, comme le laissent voir certaines prémisses visuelles. En ce sens, l'humour goscinnyien s'exerce bel et bien dans cette logique ludique de la parodie consistant à proposer une intrigue classique et à la truffer de gags.

## 3.3. *CHAMINOU ET LE KHROMPIRE* DE MACHEROT (1964)

*Chaminou et le Khrompire* entretient également une relation de transformation vis-à-vis de son hypotexte principal que constitue ici le récit policier (un mélange du roman noir et du récit d'espionnage), ne serait-ce qu'à titre de fable animalière. Si plusieurs éléments du récit policier sont présents – jusqu'au ton parfois très noir –, il y a transformation sémantique, car l'auteur introduit le comique de situation dans son récit et tend surtout à ridiculiser ses personnages, notamment la figure de l'agent secret mise initialement de l'avant jusqu'à la saturation, comme le laisse entendre le tableau 16. Contrairement à l'œuvre de Morris et Goscinny,

même le personnage principal se voit ici privé des qualités du héros omniscient, ce qui n'est pas sans conséquence sur le déroulement du récit. Ces différents aspects sont perceptibles notamment dans les arguments rhétoriques visuels, dans la diégèse et, bien sûr, dans l'étude du comportement des personnages.

Par ailleurs, il y a transformation stylistique, car le récit policier est traité sur un mode tantôt mélodramatique, tantôt vaudevillesque, tant sur les plans du ton et des dialogues que sur le plan du comportement des personnages. Le caractère théâtral est d'ailleurs souligné par la taille des plans, alors que les personnages sont souvent représentés en pied, comme s'ils évoluaient sur une scène. On notera également les nombreux apartés au cours de l'aventure ou encore l'adresse au lecteur en ouverture : c'est le récit qui se laisse voir dès le départ comme tel et en même temps comme vaudeville, avec ses acteurs qui se préparent à jouer leur rôle plutôt que de vivre leur aventure. Ce travail de transformation tend nécessairement à donner au récit policier un caractère bouffon. Il y a également grossissement en ce qui concerne le ton très noir, obtenu principalement par le biais des dialogues et occasionnellement par l'utilisation du clair-obscur ou de la couleur. On constate ainsi que les effets de saturation et de décalage s'obtiennent à plusieurs niveaux et impliquent différentes modalités (voir les tableaux 16 et 17).

Tableau 16. Principales modalités de la saturation selon les hypotextes dans le récit *Chaminou et le Khrompire* de Macherot (1964)

| HYPOTEXTE 1 : ROMAN NOIR – RÉCIT D'ESPIONNAGE/MODALITÉS | HYPOTEXTE 2 : MÉLODRAME/MODALITÉS |
|---|---|
| • Couleur : clair-obscur.<br>• Prémisses et arguments rhétoriques visuels : les figures d'autorité (policiers) ont un style direct ; un personnage négatif a recours à la chirurgie plastique afin de tromper l'ennemi ; férocité extrême du personnage négatif ; lutte entre Chaminou et un requin.<br>• Figures métonymiques : la Stromboli de Chaminou.<br>• Narration : ton du récit et dialogues parfois très noirs, cyniques.<br>• Diégèse : présence des clichés du roman noir et du récit d'espionnage réunis (espion du roi disposant de privilèges matériels, présence de protagonistes issus de la sphère du pouvoir politique, évadé en cavale extrêmement dangereux, critique sociale, héroïne sulfureuse ; enquête, enlèvements, passages secrets, déguisements et métamorphoses, policiers au style direct, cadre urbain, violence). L'espion du roi parvient à mettre hors d'état de nuire le fourbe. | • Arguments rhétoriques visuels : plusieurs rebondissements dont les effets s'avèrent dérangeants pour les différents personnages.<br>• Dialogues : empreints d'un certain pathétisme.<br>• Comportement des personnages : caractère grandiloquent.<br>• Narration : fertilité des intrigues.<br>• Diégèse : présence des clichés du mélodrame (fertilité des intrigues, malentendus, suspense, succession de malheurs, pleurs). |

En regard du récit policier, *Chaminou et le Khrompire* peut donc être compris à l'intérieur du régime ironique puisqu'il y a transformation à la fois sémantique et stylistique. L'œuvre présente en effet les caractères de la parodie et du travestissement. Ni pure satire ni simple exercice de transformation sémantique.

Tableau 17. Principales modalités du décalage selon les hypotextes dans le récit *Chaminou et le Khrompire* de Macherot (1964)

| HYPOTEXTE 1 : ROMAN NOIR – RÉCIT D'ESPIONNAGE/ MODALITÉS | HYPOTEXTE 2 : MÉLODRAME/ MODALITÉS |
|---|---|
| • Décontextualisation, figures métaphoriques suggérant de perpétuels malaises, noms des personnages (Chaminou, Zonzon, Pépin, etc.), personnages (animaux), figures métonymiques (de l'aristocrate et de l'homme de l'Ouest américain).<br>• Éléments du décor : présence d'anachronismes.<br>• Prémisses et arguments rhétoriques visuels : des personnages masculins se travestissent grossièrement afin de tromper l'ennemi ; la scène d'amour grossière de Crunchblott et Chaminou ; le passage secret est mal dissimulé et donne lieu à un gag ; la métamorphose du léopard en canard, etc.<br>• Taille des plans : beaucoup de plans d'ensemble au cours desquels les personnages sont représentés en pied.<br>• Comportement des personnages : maladresse de Chaminou ; Zonzon personnifie la vamp de manière caricaturale ; attitude enfantine ou mélodramatique de Crunchblott (larmoyant ou hargneux à l'excès).<br>• Ton du récit, texte, et dialogues : parfois vaudevillesques, parfois satiriques. Beaucoup d'apartés et d'adresses au lecteur. Présence de notes caustiques en bas de page. Participent à la ridiculisation des personnages.<br>• Diégèse : on remarque une importance accordée au comique de situation – dont le personnage principal fait parfois les frais –, ce qui contribue également à éloigner le récit de Macherot du roman noir ou du récit d'espionnage. En outre, Chaminou peine à mener correctement son enquête. Présence des clichés du mélodrame. | • Argument rhétorique visuel : la scène d'amour grossière de Crunchblott (travesti) et Chaminou ; fréquence du comique de situation à travers les rebondissements.<br>• Comportement des personnages : excessif, caricatural. Nulle trace d'un héros magnifique à travers le comportement de Chaminou qui se révèle plutôt maladroit.<br>• Ton du récit et dialogues : vaudevillesques. Présence d'apartés dans la tradition des pantalonnades. |

Par ailleurs, rappelons que le récit de Macherot peut également être compris en relation avec le mélodrame, dont les caractéristiques les plus apparentes sont présentes, comme le laisse particulièrement voir à ce niveau l'examen de la diégèse (voir fertilité des intrigues, malentendus, suspense, succession de malheurs, etc.). L'effet de décalage s'obtient là encore par le ton vaudevillesque qui caractérise plusieurs scènes. À cet égard, on ne s'étonnera pas si le comportement en apparence grandiloquent des personnages laisse transparaître son caractère caricatural et factice ou si les rebondissements donnent souvent lieu à un comique de situation, comme le laissent voir certains arguments rhétoriques visuels. Là également, nous pouvons dire que le récit de Macherot entretient une relation de transformation à la fois sémantique et stylistique avec son hypotexte puisque tant les éléments du mélodrame que le traitement habituel qui leur est réservé se voient modifiés.

En regard de ses deux hypotextes, *Chaminou et le Khrompire* s'inscrit donc à l'intérieur du régime ironique puisque l'auteur s'en prend simultanément au fond et à la forme.

Considérant les objectifs que poursuit cet ouvrage, il n'est pas inintéressant de faire remarquer en terminant que nous retrouvons une allusion au milieu conservateur de la bande dessinée de l'époque. À un autre niveau, l'allusion à *L'île Noire* d'Hergé constitue évidemment un autre cas d'autoréférentialité. Il s'agit dans ce dernier cas de la parodie d'une œuvre, ou plus exactement d'un extrait d'une œuvre connue.

## 3.4. *LES FILMS DE CHEVALERIE* DE GOTLIB ET ALEXIS (1970)

À titre d'hypertexte du récit didactique de bande dessinée et des films chevaleresques, *Les films de chevalerie* de Gotlib et Alexis entretient une relation de transformation à la fois sémantique et stylistique avec ses hypotextes.

Ainsi, il y a bel et bien explicitation du sujet que constituent les films de chevalerie, ce qui fait de l'œuvre de Gotlib et Alexis un parent du récit didactique. À quelques détails près, on constate sur les plans de la diégèse et de la narration que Gotlib et Alexis mettent à jour des éléments narratifs qui tendent effectivement à caractériser plusieurs films de chevalerie. Ainsi les auteurs font l'étalage de tous les aspects liés au genre. Des figures principales (le roi, le preux héros, la princesse, etc.) jusqu'aux lois qui régissent les moments du duel – incidemment présentés en tant qu'« articles », afin de donner un maximum de crédibilité à l'entreprise. Notons par ailleurs l'absence presque totale de dialogues, la présence continue de récitatifs et le fait que le récit est divisé en courtes séquences – à un point où plusieurs de ces séquences ne comptent qu'une seule case – permettant aux auteurs de couvrir plusieurs aspects. À cet égard, le récit didactique bédéesque en tant que sujet (au sens genettien) ne subit pas de modification considérable, comme le laisse voir le tableau 18.

Il y a néanmoins transformation sémantique comme le laisse entrevoir la recension débridée par les auteurs de tous les différents titres qui peuvent coiffer le statut officiel du fourbe (« grand chambellan », « maître des cérémonies », « grand vizir », etc.) ou des articles qui caractérisent le duel chevaleresque ; rien n'a été négligé et parfois tout est présenté et réitéré sur le mode de l'exagération. On remarque un phénomène semblable sur le plan du style graphique, marqué par une tendance au

réalisme académique qui a caractérisé certains récits de ce genre, et la ligne qui évoque à un certain moment l'iconographie moyenâgeuse. De même, le récit est souvent caractérisé par un ton très didactique.

Comme le laisse voir le tableau 19, l'effet de décalage s'obtient de son côté à plusieurs niveaux. Parmi ceux-ci, retenons d'abord la décontextualisation, les figures métaphoriques, l'intrusion de traits plus caricaturaux (particulièrement en ce qui concerne les expressions des personnages), le ton tantôt littéraire, cynique ou populaire, la digression par l'intégration d'histoires parallèles et par les avatars que subissent certaines figures et, enfin, le jeu sur la profondeur de champ. Autant d'aspects qui témoignent d'une volonté de se distancer du récit didactique bédéesque et du récit chevaleresque sur le plan tant du style que de la sémantique.

Tableau 18. Principales modalités de la saturation selon les hypotextes dans le récit *Les films de chevalerie* de Gotlib et Alexis (1970)

| HYPOTEXTE 1 : RÉCIT DIDACTIQUE BÉDÉESQUE/ MODALITÉS | HYPOTEXTE 2 : FILMS DE CHEVALERIE/ MODALITÉS |
|---|---|
| • Figure métonymique du chevalier moyenâgeux (à travers le heaume en introduction).<br>• Forme : dichotomie des personnages, titre.<br>• Style graphique : tendance au réalisme académique.<br>• Ton : souvent didactique.<br>• Ligne : référence à l'iconographie moyenâgeuse.<br>• Texte : explicitation des aspects en relation avec le sujet jusqu'à l'exagération. Grossissement des données. Absence de dialogues. Importance des récitatifs (parfois sans l'appui du dessin).<br>• Narration : division de l'exposé en courtes séquences, de manière à couvrir plusieurs aspects. Informations tant par le texte que par le dessin.<br>• Diégèse : exposé de tous les éléments qui définissent le sujet dans un esprit de synthèse. | • Forme et style graphique : vise un certain réalisme.<br>• Figures métaphoriques : mise en valeur d'un personnage grandiose (auréole) ; déplacement improbable.<br>• Articulation spatiotemporelle : l'utilisation du montage parallèle laisse voir que le héros peut arriver à temps pour sauver la princesse.<br>• Prémisses et arguments rhétoriques visuels : identification marquée du héros moyenâgeux et des situations dans lesquelles il est habituellement impliqué (duels à l'épée, relation courtoise entre le chevalier et la princesse, le chevalier fait fuir à lui seul les Sarrasins, finale heureuse, etc.).<br>• Forme : mise en opposition marquée du héros et du fourbe.<br>• Échelle des plans : soulignement marqué de la profondeur de champ.<br>• Narration : identification et mise en valeur d'un héros omniscient dont les principales aventures sont contées. Choix des situations pendant le duel.<br>• Diégèse : présence des clichés des films de chevalerie. |

Tableau 19. Principales modalités du décalage selon les hypotextes dans le récit *Les films de chevalerie* de Gotlib et Alexis (1970)

| HYPOTEXTE 1 : RÉCIT DIDACTIQUE BÉDÉESQUE/MODALITÉS | HYPOTEXTE 2 : FILMS DE CHEVALERIE/MODALITÉS |
|---|---|
| • Décontextualisation : figures métaphoriques (hébétude), point de vue.<br>• Style graphique : intrusion d'un style caricatural.<br>• Éléments du décor : présence marquée d'anachronismes. Avatars pour certaines figures. Présence de figurants oisifs et de personnages de bandes dessinées.<br>• Prémisses et arguments rhétoriques visuels : le roi se fait gratter le dos.<br>• Comportement des personnages : typés à l'excès, caricaturaux.<br>• Échelle des plans : soulignement marqué de la profondeur de champ.<br>• Figure métonymique du heaume : qui subit des avatars.<br>• Texte : présence de faussetés et de digressions.<br>• Ton du récit : littéraire, humoristique, populaire ou cynique.<br>• Narration : intégration du romanesque et du point de vue du spectateur à travers l'exposé (histoire parallèle). Adresses au lecteur. Problème lié à l'utilisation du montage parallèle. Intrusion de la fantaisie.<br>• Diégèse : le choix de la thématique constitue en soi un écart. En s'en prenant à un genre établi, les auteurs tiennent un discours sur les limites qui encadrent le milieu de la bande dessinée. | • Décontextualisation : figures métaphoriques (hébétude) et métonymiques (déplacements improbables), point de vue.<br>• Style graphique : intrusion d'un style caricatural.<br>• Éléments du décor : présence d'anachronismes. Avatars pour certaines figures. Présence de figurants oisifs et de personnages de bandes dessinées.<br>• Prémisses et arguments rhétoriques visuels : situations fantaisistes (le roi se fait gratter le dos).<br>• Comportement des personnages : typés à l'excès, caricaturaux.<br>• Figure métonymique du heaume : donne lieu à un discours critique.<br>• Ton du récit : humoristique ou cynique.<br>• Narration : adresses au lecteur. Problème lié à l'utilisation du montage parallèle. Intrusion de la fantaisie. Donne lieu à un discours critique.<br>• Diégèse : mise à jour des aspects qui régissent le film de chevalerie auquel on fait néanmoins subir un traitement sur le plan sémantique. Détournement des clichés. |

Retenons également la dimension agressive de l'entreprise : l'association du dessin (figure de la poubelle issue de la figure métonymique du heaume) et du texte (laissant entendre que tout ce qui précède est bon à jeter) à la toute fin du récit tend à laisser entrevoir le caractère satirique du récit et ses visées de dégradation : selon les auteurs, la retransmission d'un énième film de chevalerie à la télévision serait si désolante qu'il serait préférable que l'humain se « flingue ». À cet égard, on devine la critique à peine voilée des prévisibles et moralisatrices *Belles histoires de l'oncle Paul* qui ont marqué l'univers de la bande dessinée franco-belge.

Par ailleurs, le tableau 19 laisse voir que différents aspects participent à un travail de transformation sémantique à l'égard de l'hypotexte que constitue le film chevaleresque. Ainsi, l'articulation spatiotemporelle que constitue le montage parallèle contribue à un effet de saturation puisqu'elle laisse voir que le héros peut prolonger un duel aussi longtemps qu'il le souhaite puisqu'il parviendra de toute façon à sauver la princesse, même au prix de certaines incohérences. En ce qui a trait au décalage, la narration et les prémisses et arguments rhétoriques visuels

contribuent à un détournement du sens par la ridiculisation de certaines situations : ainsi le personnage qui offre son dévouement au roi apprendra qu'il peut alors être utilisé pour lui gratter le dos ; de même, le héros peut se casser la figure. Notons que si ces aspects participent à un effet de décalage en regard du récit didactique de bande dessinée, nous mesurons néanmoins qu'ils méritent d'abord d'être soulevés en relation avec l'imaginaire des récits et films chevaleresques.

Nous pouvons conclure en disant qu'il y a parasitage sur le plan tant du style que du fond. Le récit peut donc être compris à la fois en tant que parodie et travestissement puisque les auteurs mettent en scène un récit sur le mode de l'iconoclasme tant sur le plan sémantique que stylistique à différents niveaux.

## 3.5. *LE DÉMON DES GLACES* DE TARDI (1974)

*Le démon des glaces* de Jacques Tardi réfère pour sa part aux hypotextes que sont le récit d'aventures fantastique et le feuilleton. La difficulté que présentait l'œuvre pour l'analyse vient du fait que les deux hypotextes se confondent en raison de leur parenté évidente, d'autant plus que l'auteur aborde ces genres tels qu'ils se présentaient initialement au XIXe siècle, alors que les œuvres issues de la littérature dite populaire partageaient plusieurs traits communs, ne serait-ce qu'en ce qui concerne le ton littéraire de la plupart des récits ou leur mode de diffusion. On sait d'ailleurs que le récit d'aventures classique intègre certains procédés feuilletonesques ; de même le feuilleton met en scène depuis ses débuts des personnages en quête d'aventures[3]. Nous devions alors témoigner de l'intérêt de ces distinctions en identifiant les relations que le récit de Tardi entretient avec chacun de ses hypotextes respectifs.

En regard du récit d'aventures fantastique du XIXe siècle, nous constatons qu'il y a saturation particulièrement en ce qui concerne les éléments de la diégèse et les prémisses et arguments rhétoriques visuels (savant criminel et dément au physique ravagé, inventions improbables de toutes sortes, etc.) et la figure métonymique de la machine, comme le laisse voir le tableau 20. Cet effet est accentué par la taille des plans et l'importance accordée à la contextualisation et aux éléments du décor, qui participent à leur façon à la description élaborée d'un univers étrange dont maints détails sont rendus par le recours au réalisme. Notons aussi que la ligne, l'utilisation du noir et blanc, le clair-obscur et

3. Une autre difficulté tient au fait que le récit renvoie explicitement à l'œuvre de Jules Verne. Or si *Le démon des glaces* peut sans doute être compris en tant que charge à l'égard de celle-ci, il n'en va pas nécessairement ainsi dans le rapport que le récit de Tardi entretient avec les genres en cause.

le style réaliste rapprochent considérablement le travail de Tardi des illustrations qui accompagnaient les récits d'aventures de l'époque, notamment ceux de Jules Verne.

De son côté, l'effet de décalage est particulièrement perceptible dans les choix narratifs qui s'effectuent en cours de récit (passage de Plumier au statut de personnage négatif, fin heureuse pour les criminels), comme le laisse voir le tableau 21. À cet égard, le récit entretient une relation de transformation sémantique avec le récit d'aventures fantastique. Il peut ainsi être compris en tant que discours – ce dont témoigne à la toute fin la mise en valeur du narrateur – dont les visées de détournement, d'abord latentes, se précisent peu à peu.

Tableau 20. Principales modalités de la saturation selon les hypotextes dans le récit *Le démon des glaces* de Tardi (1974)

| HYPOTEXTE 1 : RÉCIT D'AVENTURES FANTASTIQUE DU XIX$^{e}$ SIÈCLE (AVEC ILLUSTRATIONS)/MODALITÉS | HYPOTEXTE 2 : FEUILLETON/ MODALITÉS |
|---|---|
| • Contextualisation : ligne (caractère des illustrations de Neuville et Doré).<br>• Forme (disposition du titre, dichotomie des personnages), clair-obscur, absence de couleurs (noir, gris et blanc), éléments du décor (rappel des illustrations de Neuville).<br>• Utilisation de la planche : la planche est envisagée comme un tableau.<br>• Articulation spatiotemporelle : l'ellipse permet occasionnellement d'envisager la case en tant que « belle image », car l'auteur met en scène une succession de moments du récit qui laissent voir à chaque fois une description minutieuse du décor par le dessin.<br>• Style graphique : tendance au réalisme académique et photographique (pour les décors).<br>• Taille des plans : plusieurs grands plans d'ensemble permettent de donner une importance aux éléments du décor (p. ex. : machines).<br>• Échelle des plans : les personnages sont occasionnellement représentés en arrière-plan ; l'importance est alors accordée aux décors. Figure métonymique de la machine.<br>• Comportement des personnages : exaltés.<br>• Prémisses et arguments rhétoriques visuels : favorisent la construction de la figure du savant fou.<br>• Texte et narration : intégration d'éléments issus du fantastique. Référence directe à Jules Verne à travers le nom d'un vaisseau. Le titre est un écho à deux ouvrages de Verne (*Un hivernage dans les glaces* et *Le Sphinx des glaces*).<br>• Ton : littéraire.<br>• Diégèse : présence des éléments du récit d'aventures fantastique (aventures et fantastique ; mondes mystérieux, personnages inquiétants, inventions surprenantes). | • Comportement des personnages : exaltés à l'extrême ; Gelati est un surhomme.<br>• Arguments rhétoriques visuels : maints revirements.<br>• Narration : découpage du récit en chapitres débouchant sur des questionnements. Maints revirements. Importance des récitatifs. Présentation du récit en tant qu'élément d'une série (une suite semble prévue).<br>• Ton du récit : littéraire, parfois balzacien ; vise parfois le pathétisme.<br>• Diégèse : présence des éléments du récit feuilletonesque (maints revirements, situations dramatiques, mises en valeur du personnage du surhomme) ; figure du savant fou inspirée par la bande dessinée. |

Tableau 21. Principales modalités du décalage selon les hypotextes dans le récit *Le démon des glaces* de Tardi (1974)

| HYPOTEXTE 1 : RÉCIT D'AVENTURES FANTASTIQUE DU XIX[e] SIÈCLE (AVEC ILLUSTRATIONS)/MODALITÉS | HYPOTEXTE 2 : FEUILLETON/MODALITÉS |
|---|---|
| • Ligne (rupture des lignes droites). Utilisation de la planche : décoratrice (inspiration du travail de Horta) et rhétorique (contradiction avec l'expressionnisme).<br>• Figures métaphoriques et métonymiques : quoique peu fréquents, éléments du décor : clin d'œil au film *Metropolis* de Fritz Lang.<br>• Style graphique : expressionnisme et réalisme moyen (pour les physionomies).<br>• Comportement des personnages : psychologie ambigüe de Plumier.<br>• Ton du récit : badin, mélodramatique ou sarcastique. Grossier à une occasion.<br>• Arguments rhétoriques visuels : le personnage positif devient négatif.<br>• Noms des personnages : Gelati renvoie à gélatine.<br>• Texte et narration : mise en valeur d'un narrateur dont les commentaires subjectifs sont extrêmement sarcastiques et témoignent du statut de discours de l'œuvre. Participent à la ridiculisation des personnages. Influence de Jacobs sur les récitatifs et les qualificatifs.<br>• Diégèse : présence de revirements inattendus (le personnage positif devient négatif ; les personnages principaux sont des pirates dont les crimes resteront impunis, etc.) et d'influences externes (figure du savant fou inspirée par la bande dessinée, clin d'œil à *Metropolis*). | • Comportement des personnages : le personnage positif devient négatif.<br>• Ton du récit : mélange de procédés littéraires dont l'effet peut s'avérer badin ou sarcastique.<br>• Arguments rhétoriques visuels : le personnage positif devient négatif.<br>• Texte et narration : le personnage positif devient négatif ; mise en valeur d'un narrateur dont les commentaires subjectifs sont extrêmement sarcastiques et témoignent du statut de discours de l'œuvre. Participent à la ridiculisation des personnages. Référence directe à Jules Verne à travers le nom d'un vaisseau.<br>• Diégèse : présence de revirements inattendus et d'exagérations (le personnage positif devient négatif ; les personnages principaux sont des pirates dont les crimes resteront impunis ; la base secrète est camouflée sous un iceberg ; illusion du feuilleton). L'auteur tient possiblement par le fait même un discours réflexif sur les limites qui encadrent le récit d'aventures bédéesque en tant qu'héritier du feuilleton. |

Toutefois, il entretient en parallèle une relation de transformation stylistique avec son hypotexte par le ton (mélodramatique) et le texte dans le rapport que celui-ci entretient avec le style expressionniste qui caractérise le travail de mise en scène (gros plan, clair-obscur, exagération des émotions des personnages). Certaines scènes laissaient entrevoir à cet égard que le récit déborde du régime ludique au régime satirique – ce que laisse d'ailleurs entrevoir le cynisme qui caractérise l'intervention finale du narrateur, là encore. En somme, *Le démon des glaces* contient des éléments de la parodie et du travestissement, ce qui semble le situer à l'intérieur du régime ironique.

En regard de l'hypotexte que constitue le feuilleton, l'effet de saturation est obtenu par la narration (découpage du récit en chapitres débouchant sur des questionnements ; maints revirements ; présentation du récit en tant qu'élément d'une série), le ton littéraire et la diégèse (présence du surhomme). L'effet de décalage s'obtient à peu de choses près de la même façon qu'en regard de l'hypotexte que constitue le récit d'aventures fantastique, ce qui conduit à envisager une fois de plus une relation de transformation sémantique. De même, le récit entretient là

encore une relation de transformation stylistique avec l'hypotexte par le ton et le texte dans le rapport que celui-ci a avec le style expressionniste qui caractérise le travail de mise en scène.

En regard de ses deux hypotextes, le récit de Tardi peut ainsi être compris à l'intérieur du régime ironique, se laissant deviner à la fois comme parodie et travestissement. Nous mesurons alors à quel point la distinction établie entre les hypotextes tend en fin de compte à s'effacer, comme en témoignent les similitudes en ce qui concerne l'activité hypertextuelle et les modalités qui y sont liées.

Cependant, cette distinction aura permis de mettre en lumière des nuances intéressantes ayant trait aux aspects liés à l'effet de saturation dans chacun des cas. Ainsi pouvons-nous dire en fin de compte que *Le démon des glaces* constitue un hypertexte du feuilleton d'aventures fantastique du XIX^e^ siècle dont il respecte plusieurs aspects formels (le découpage du récit en chapitres, l'élément d'une série, le style châtié, la ligne, l'utilisation du noir et blanc, le clair-obscur et le style graphique réaliste), ce qui permet d'évoquer (à cet égard seulement) une relation d'imitation. On constate par ailleurs que ces modalités ne participent pas ou de manière peu importante à l'effet de décalage, contrairement à la narration. En ce sens, l'effet du pastiche se fait présent.

*Le démon des glaces* peut ainsi être compris à différents niveaux, selon l'angle de l'analyse et les extraits en cause. À la lumière du travail de Genette, sans doute devons-nous y voir plus exactement un cas relevant du régime ironique (entre le ludique et le satirique), tenant à la fois de la charge (le pastiche satirique), du travestissement (la transformation stylistique à visées dégradantes, donc satiriques) et de la parodie (le détournement de texte à transformation minimale). La charge demeure néanmoins imprécise parce qu'elle est présente à certains niveaux (principalement formels) en regard du récit d'aventures fantastique et à d'autres niveaux (davantage structurels) vis-à-vis du feuilleton, tout en étant chaque fois contrebalancée par la transformation.

Enfin, à travers le feuilleton, l'analyse laissait voir que Tardi semble critiquer le milieu de la bande dessinée et les récits qui y sont habituellement associés (récits d'aventures, personnages positifs, *happy end*), trop peu en lien avec la réalité objective.

# 3.6. *LE RETOUR D'AL CRANE* DE LAUZIER ET ALEXIS (1978)

*Le retour d'Al Crane* de Lauzier et Alexis entretient une relation de transformation avec le western cinématographique. Les auteurs s'emploient en effet à grossir certains traits et situations du western tel que celui-ci a été véhiculé au cinéma et à tourner le récit en dérision par le biais de la figure de l'antihéros. On peut donc dire que le sujet du récit s'en trouve modifié.

Comme le montre le tableau 22, l'effet de saturation est obtenu à plusieurs niveaux. D'abord, l'étude de la forme laisse voir que les traits du personnage principal Al Crane renvoient explicitement à ceux de l'acteur Paul Newman, qui a joué notamment dans le film *Butch Cassidy and The Sundance Kid* – comme Blueberry est initialement calqué sur Jean-Paul Belmondo. La référence au western cinématographique est donc latente dès le départ.

Tableau 22. Principales modalités de la saturation selon les hypotextes dans le récit *Le retour d'Al Crane* de Lauzier et Alexis (1978)

| HYPOTEXTE 1 : WESTERN CINÉMATOGRAPHIQUE/ MODALITÉS | HYPOTEXTE 2 : FEUILLETON – RÉCIT D'AVENTURES BÉDÉESQUE/ MODALITÉS |
|---|---|
| • Forme : évocation de l'acteur Paul Newman.<br>• Style graphique : vise un certain réalisme. Contextualisation.<br>• Prémisses et arguments rhétoriques visuels : la patience du personnage principal est mise à rude épreuve.<br>• Échelle des plans : jeu sur la profondeur de champ, inspiré du travail de Sergio Leone.<br>• Découpage : cinématographique.<br>• Figures métonymiques : suggèrent le déplacement rapide. Figure métonymique de l'arme.<br>• Taille des plans et découpage : dans la logique cinématographique.<br>• Comportement des personnages : menaçants ; Al Crane possède en apparence l'impassibilité, le sang-froid du justicier.<br>• Narration : mise en valeur d'un personnage principal présenté comme un sauveur. Accumulation d'actes violents qui en viennent à toucher de près le personnage principal. Mise à l'épreuve de celui-ci. L'absence régulière de dialogues augmente la tension.<br>• Diégèse : présence des éléments du western cinématographique (troubles dans la ville, un justicier semble se préparer à sévir). | • Ligne et forme : évocation de la série *Blueberry*.<br>• Style graphique : tendance au réalisme académique.<br>• Prémisses et arguments rhétoriques visuels : présence d'éléments de tension.<br>• Découpage : inspiré de Giraud.<br>• Comportement : impassibilité du héros ; caractère menaçant des personnages secondaires.<br>• Texte : présentation du récit en tant qu'élément d'une série.<br>• Narration : mise en valeur d'un personnage principal. Présence d'éléments de tension qui laissent présager un règlement final.<br>• Diégèse : présence des éléments du récit de bande dessinée d'aventures western. |

Cet aspect est renforcé par le travail que fait Alexis sur l'échelle des plans, qui renvoie de son côté à l'univers de Sergio Leone, mais également par la narration et la diégèse et de quelques autres éléments qui

participent à la construction de celles-ci (réalisme, figure métonymique de l'arme, etc.). Ainsi, le récit met en scène un personnage associé à la figure impassible du justicier qui, se voyant défié par des hors-la-loi, semble se préparer à rétablir l'ordre dans une ville en proie au chaos. C'est en somme l'histoire d'un Wyatt Earp que semblent dépeindre Lauzier et Alexis.

L'effet de décalage s'obtient également par le biais de différentes modalités, comme le montre le tableau 23. Considérons tout particulièrement que le comportement d'Al Crane s'éloigne considérablement de la figure du héros – il quitte la ville et ses désordres en affichant une certaine indifférence –, ce qui n'est pas sans incidence sur l'ensemble de la diégèse. En effet, le dénouement final auquel est habitué l'amateur de western et qui passe par le duel n'aura pas lieu. En ce sens, il y a transformation sémantique puisque le récit se révèle un antiwestern.

Par ailleurs, un effet de scandale peut être appréhendé en ce qui concerne les prémisses et arguments rhétoriques visuels, notamment lorsque la ville est en liesse à la suite de la mort du vieil Indien. Cet aspect est renforcé par un jeu sur le plan de l'articulation spatiotemporelle que constitue l'ellipse dans son rapport à la diégèse – en ce sens, il est réaliste de penser, à l'instar de Groensteen (1985b, p. 80), que le décalage peut déboucher sur le scandale, comme le laisse voir le tableau 24. Là encore, il y a transformation sémantique puisque les auteurs soulignent à grands traits par ce procédé la spontanéité perverse des habitants de la ville pour la célébration de l'horreur.

En parallèle, les auteurs font subir au récit une transformation d'ordre stylistique, perceptible en regard du choix du niveau du langage populaire et contemporain (dit « zonard ») et par l'utilisation du bandeau que constitue la figure synecdotique du menuisier. Visant à dissimuler partiellement une scène de viol tout en la laissant voir, celle-ci participe à l'effet de scandale, par la banalisation de la situation dépeinte. À cet égard, le récit échappe à toute tentative d'imitation – imitation non pas d'un style, mais d'une réalité, celle qu'offre l'image cinématographique dans la construction des 138 représentations du western – en dépit du réalisme académique qui caractérise le travail d'Alexis dans l'ensemble.

Tableau 23. Principales modalités du décalage selon les hypotextes dans le récit *Le retour d'Al Crane* de Lauzier et Alexis (1978)

| HYPOTEXTE 1 : WESTERN CINÉMATOGRAPHIQUE/MODALITÉS | HYPOTEXTE 2 : FEUILLETON – RÉCIT D'AVENTURES BÉDÉESQUE/MODALITÉS |
|---|---|
| • Style graphique : intrusion d'un style caricatural.<br>• Comportement des personnages : apathie d'Al Crane. En rupture avec les conventions du genre.<br>• Arguments rhétoriques visuels : entraînent un démenti des situations habituelles (le duel n'a pas lieu ; Al Crane quitte la ville).<br>• Ton du récit : cynique, occasionnellement vaudevillesque.<br>• Texte et narration : mutisme total du personnage principal ; dénouement final en rupture avec le récit d'aventures bédéesque. Participent à la ridiculisation du personnage ou des situations.<br>• Diégèse : présence d'éléments qui participent au détournement du récit (le personnage principal quitte les lieux sans s'être impliqué une seule fois dans les graves problèmes que vivent ses proches). Un antiwestern. | • Articulation spatiotemporelle : présence de l'ellipse en contradiction avec la narration. Jeu sur le temps.<br>• Figures métonymiques : tendent à laisser voir un élément d'exagération en ce qui a trait au réalisme.<br>• Éléments du décor : paravent qui apparaît et disparaît.<br>• Style graphique : intrusion d'un style caricatural.<br>• Comportement des personnages : apathie du personnage principal. En rupture avec le personnage du héros.<br>• Arguments rhétoriques visuels : le duel n'a pas lieu ; fuite du personnage principal.<br>• Ton du récit : cynique. Occasionnellement vaudevillesque.<br>• Texte : mutisme total du personnage principal ; utilisation de l'argot contemporain ; référence discrète à la série *Lucky Luke*. Participe à la ridiculisation du personnage ou des situations.<br>• Narration : dénouement final en rupture avec le récit d'aventures bédéesque.<br>• Diégèse : présence d'éléments qui participent au détournement du récit ; une antiaventure. |

Tableau 24. Principales modalités du scandale selon les hypotextes dans le récit *Le retour d'Al Crane* de Lauzier et Alexis (1978)

| HYPOTEXTE 1 : WESTERN CINÉMATOGRAPHIQUE/MODALITÉS | HYPOTEXTE 2 : FEUILLETON – RÉCIT D'AVENTURES BÉDÉESQUE/MODALITÉS |
|---|---|
| • Articulation spatiotemporelle : présence de l'ellipse en contradiction avec la narration. Jeu sur le temps.<br>• Éléments du décor : détritus, excréments.<br>• Figure synecdotique : figure du menuisier.<br>• Ton du récit : licencieux, scabreux.<br>• Narration : accumulation d'actes violents qui resteront impunis et dont certains sont célébrés. Banalisation d'un acte violent par la figure du menuisier qui agit à titre de simple bandeau.<br>• Diégèse : scène de viol ; profanation de cadavre. Célébration générale à la suite d'un acte violent. | • Éléments du décor : détritus, excréments.<br>• Figure synecdotique : figure du menuisier.<br>• Ton du récit : licencieux, scabreux.<br>• Texte : utilisation de termes grossiers.<br>• Narration : accumulation d'actes violents qui resteront impunis et dont certains sont célébrés. Banalisation d'un acte violent par la figure du menuisier (qui constitue ici un simple clin d'œil au phénomène de la censure qui a longtemps caractérisé l'univers de la bande dessinée franco-belge). Absence de tout autre commentaire.<br>• Diégèse : scène de viol ; profanation de cadavre. Célébration générale à la suite d'un acte violent. |

Par ailleurs, on peut considérer que le récit de Lauzier et Alexis réfère à l'hypotexte que constitue le récit d'aventures bédéesque. L'effet de saturation est perceptible jusque dans le choix du titre, qui traduit ici la volonté des auteurs de situer le récit dans la logique du phénomène de la série – phénomène qui caractérise le récit d'aventures bédéesque – puisque le

titre évoque le retour incessant d'un même personnage d'une histoire à l'autre. Nous avions pourtant fait remarquer que *Le retour d'Al Crane* constitue le premier titre des aventures mettant en scène ce personnage. Par le biais de ce procédé, les auteurs visent vraisemblablement à imposer au lecteur de bandes dessinées l'idée même de la légitimité du personnage héroïque que vient par la suite appuyer la construction du récit et qui ne sera réellement démentie qu'à la fin de celui-ci. Pour le lecteur, plus dure sera la chute[4].

À ce stade, une question légitime se pose : pourquoi ne pas considérer le feuilleton à titre d'hypotexte ? Après tout, le retour incessant d'un personnage est d'abord et avant tout un phénomène typiquement feuilletonesque. Notre choix s'explique d'une part, en raison de l'importance quantitative d'œuvres bédéesques coiffées d'un titre suggérant le retour d'un personnage, particulièrement depuis la fin des années 1960. D'autre part, nous avons constaté que des références à l'univers bédéesque peuvent être recensées dans le récit de Lauzier et Alexis. Ainsi, la figure du menuisier, qui a été superposée à la scène du viol, constitue une certaine forme de discours relativement à l'univers bédéesque ; par le biais de cette figure qui agit paradoxalement à titre de bandeau quasi transparent, les auteurs se permettent en effet de laisser bien entrevoir ce qui est habituellement tu dans la plupart des récits. De plus, nous retrouvons un clin d'œil à la série *Lucky Luke*, plus particulièrement aux relations qu'entretiennent les frères Dalton.

Ces aspects débordent évidemment de la question des genres. En revanche, ils tendent à illustrer qu'il existe un lien étroit entre le récit de Lauzier et Alexis et l'univers bédéesque. Le récit d'aventures bédéesque, en tant qu'héritier du feuilleton, paraît alors probant à titre de second hypotexte.

En regard de celui-ci, le récit entretient également une relation de transformation à la fois sémantique et stylistique pour les mêmes raisons que celles évoquées précédemment. De manière générale, nous pouvons dire que Lauzier et Alexis détournent le récit d'aventures de ses voies habituelles et qu'ils utilisent un niveau de langage caractéristique des chroniques sociales contemporaines pour le lectorat adulte (voir *Tranches de vie, Salade de saison*). La figure du menuisier, comprise en tant que bandeau, demeure un élément de style en décalage avec le récit.

En regard des deux hypotextes, *Le retour d'Al Crane* contient ainsi des éléments du travestissement et de la parodie.

4. Les titres incluant la notion du retour sont nettement plus rares dans l'univers cinématographique, mis à part quelques exceptions notoires (voir *Star Wars, épisode VI : Le retour du Jedi*), alors qu'ils sont fréquents dans le milieu de la bande dessinée et du feuilleton en général. D'où le choix de ne considérer l'aspect que constitue le titre du récit qu'en relation avec l'hypotexte que constitue le récit d'aventures bédéesque.

# 3.7. *LA VIE EXEMPLAIRE DE JIJÉ* DE CHALAND (1981)

Le récit *La vie exemplaire de Jijé* de Chaland réfère à l'hypotexte que constitue le récit didactique de bande dessinée et plus particulièrement au récit biographique, dont la série *Les belles histoires de l'oncle Paul* constitue jusqu'à un certain point le prototype.

Comme le laisse voir le tableau 25, l'effet de saturation peut être appréhendé par l'utilisation importante du clair-obscur (notamment dans les moments dramatiques), mais il s'obtient particulièrement sur le plan du style graphique (calqué sur celui de Jijé, qui s'avérera influent sur l'école de Marcinelle des années 1950), du ton hagiographique et de la narration, dont la structure rappelle *Les belles histoires de l'oncle Paul*. En effet, nous constatons notamment que par sa brièveté le récit vise la synthèse, que l'exposé se divise en courtes séquences (de manière à couvrir plusieurs aspects) et qu'une grande importance est accordée aux récitatifs. De plus, le récit présente une structure linéaire : l'histoire commence au moment du baptême de Joseph OiMain (dit Jijé) et se termine à sa mort. Enfin, il y a intervention du narrateur à la toute fin du récit.

Tableau 25. Principales modalités de la saturation selon les hypotextes dans le récit *La vie exemplaire de Jijé* de Chaland (1981)

| HYPOTEXTE : RÉCIT DIDACTIQUE BÉDÉESQUE – BIOGRAPHIE/MODALITÉS |
|---|
| • Utilisation du clair-obscur dans les moments dramatiques. |
| • Forme et style graphique : imitation du style graphique des années 1950 de l'école de Marcinelle. |
| • Prémisses rhétoriques visuelles : laissent deviner un personnage hors du commun. Figure métonymique du labeur (les albums). |
| • Ton : didactique, moralisateur à la manière de l'oncle Paul et hagiographique. |
| • Texte et narration : titre du récit. Structure linéaire. Division de l'exposé en courtes séquences, de manière à couvrir plusieurs aspects. Informations tant par le texte que par le dessin. Présence de données. Importance des récitatifs (parfois sans l'appui du dessin). Ajout de capsules d'information. Les récitatifs participent au grossissement du personnage. |
| • Diégèse : présence des éléments du récit biographique en bandes dessinées typique des années 1950. Exactitude des faits. Sacralisation du personnage, morale judéo-chrétienne, importance du labeur et de l'humilité. |

Ajoutons qu'à travers la diégèse et certaines prémisses rhétoriques visuelles se profilent des valeurs rattachées à l'idéologie judéo-chrétienne (piété, ascétisme, humilité, labeur, etc.) comme cela se devinait parfois dans les revues *Spirou* et *Tintin* de l'époque tout en participant à la construction d'un personnage grandiose. Le sens latent des *Belles histoires de l'oncle Paul* devient ici sens manifeste puisque l'on ne cherche plus à dissimuler le caractère judéo-chrétien de la série. Enfin,

sur le plan du texte, le choix du titre vient souligner à grands traits ce qui devrait aller de soi, le récit biographique de bande dessinée n'étant réservé qu'aux figures exemplaires.

À cet égard, nous constatons que Chaland surenchérit sur les principaux aspects qui caractérisent le récit biographique de bande dessinée des années 1950. En outre, il insère à différents endroits des capsules d'information, ce qui fait de *La vie exemplaire de Jijé* un récit didactique plus vrai que nature, puisque la présence de ces éléments était loin d'être acquise (du moins de manière régulière) au sein des *Belles histoires de l'oncle Paul*.

Précisons que l'effet de saturation s'obtient également par le ton moralisateur et laisse voir à cet égard l'intention manifeste de la dérision. « Son père, avec un bon sens wallon, le confie alors aux moines » vise à tourner en ridicule la légitimité acquise par les instances catholiques au sein de la presse belge pour les jeunes. « Ingres est remarquable. Par contre, le dessin de Matisse est pauvre et misérable » se veut à son tour la dénonciation d'un discours dominant sous forme sarcastique. Ces aspects tendent à laisser voir que le récit de Chaland est une outrance des *Belles histoires de l'oncle Paul* des années 1950.

Comme le montre le tableau 26, l'effet de décalage est perceptible de son côté par la présence de deux prémisses rhétoriques visuelles visant un comique de situation – un moine prend connaissance d'une caricature qui le représente difforme (près de son auteur, visiblement mal à l'aise) ; Jijé tombe à la renverse sous le coup d'une surprise ; par le comportement risible et caricatural dont fait preuve Jijé dans son entêtement à vouloir imposer ses œuvres d'inspiration chrétienne – il déchire rageusement sa planche, s'oblige à respecter un serment grotesque (« Cette fois, ça va marcher, nom de nom, ou je me laisse pousser la barbe ») ; ou par l'intrusion occasionnelle de figures métaphoriques qui viennent donner un ton comique au récit – des étoiles, spirales et autres signes suggérant des émotions fortes apparaissent autour de la tête de Jijé lorsque celui-ci apprend que ses planches lui rapporteront le double de ce qu'il avait prévu. L'onomatopée BOM qui accompagne sa chute un peu plus loin participe évidemment à ce travail dont les visées humoristiques apparaissent de plus en plus nettement.

Tableau 26. Principales modalités du décalage selon les hypotextes dans le récit *La vie exemplaire de Jijé* de Chaland (1981)

| HYPOTEXTE : RÉCIT DIDACTIQUE BÉDÉESQUE – BIOGRAPHIE/MODALITÉS |
|---|
| • Prémisses rhétoriques visuelles : visent occasionnellement un comique de situation.<br>• Comportement des personnages : parfois caricatural, risible.<br>• Figures métaphoriques : caractéristiques du récit de fiction.<br>• Ton occasionnellement badin.<br>• Texte et narration : onomatopées. Juron local. Adresse au lecteur. Participent à la ridiculisation du personnage. Éléments de dérision (« ce garçon sera percepteur d'impôts comme son père »). Publicité faite aux albums (comme dans les récits de fiction des années 1950). Chaland rappelle et raconte à la fois (il y a intrusion d'éléments fictifs).<br>• Diégèse : le choix du sujet (un créateur de bande dessinée) ; fabulations (*Le mystère de l'avion gris* d'Hergé). Référence à la franc-maçonnerie. Traces d'urine contre un mur. Présence d'un nu et d'un personnage féminin à la poitrine plantureuse. |

Dans cet esprit, nous pouvons déceler une fois de plus sur le plan du texte l'intention manifeste de la dérision, déjà perceptible par le serment que fait Jijé et auquel il se soumet par la suite. « Ce garçon sera percepteur d'impôts comme son père » constitue en effet une variation moqueuse d'un cliché célèbre.

Sur le plan de la narration, nous constatons que Chaland a introduit à l'intérieur de son récit le procédé de l'encart publicitaire, caractéristique d'un certain nombre de récits de bande dessinée de fiction des années 1950 et 1960, visant à faire la promotion d'albums liés à une série. En dépit du caractère informatif de la réclame en cause, le procédé lui-même tend à éloigner *La vie exemplaire de Jijé* du récit didactique, d'autant plus qu'à ce procédé se mêle l'adresse au lecteur et un ton badin – « Les as-tu tous lus ? », demande Jijé (qui a soudainement abandonné son attitude austère) à propos de ses albums antérieurs.

Outre ces aspects, nous constatons que Chaland rompt occasionnellement avec le souci d'exactitude qui caractérise sa démarche d'ensemble en introduisant au sein de la diégèse des éléments qui relèvent de la fabulation, notamment lorsqu'il réfère à un récit qui aurait été imaginé par Hergé, *Le mystère de l'avion gris*. Le même commentaire s'applique en ce qui concerne les aspects que soulève le narrateur à la fin du récit, laissant présager l'existence d'un « mystère Jijé » (« Où sont passées les 3 000 superbes planches originales qu'il a dessinées en plus de 40 ans ? Ont-elles été achetées comme certains le prétendent par un riche Américain ? Sont-elles entreposées dans une crypte de l'abbaye d'Averbode ? »).

Sur le plan de la diégèse encore, Chaland parsème son récit d'éléments qui s'avèrent incompatibles avec le récit didactique bédéesque auquel il réfère. En effet, jamais un nu féminin ou une femme à la poitrine plantureuse ou encore des traces d'urine n'auraient été représentés dans la série des *Belles histoires de l'oncle Paul*. Mais surtout, le choix du sujet

lui-même (un créateur de bandes dessinées) traduit un écart de taille, le récit biographique bédéesque à caractère didactique étant réservé à la représentation de personnages ayant acquis une certaine légitimité (c'est-à-dire Mozart, Edison, etc.).

En regard de ces derniers aspects, nous constatons ainsi que *La vie exemplaire de Jijé* entretient une relation de transformation avec son hypotexte. Sans doute pouvons-nous situer la démarche de Chaland à la fois à l'intérieur du registre ludique – c'est la parodie au sens strict, puisqu'il y a transformation sémantique – et du registre sérieux – puisqu'il y a transposition assez fidèle d'une esthétique déjà constituée, d'une imagerie plutôt que d'un imaginaire. En somme, *La vie exemplaire de Jijé* appartient au registre humoristique selon la typologie de Genette.

Il n'est pas inintéressant de rappeler certaines remarques soulevées par ce dernier à propos de l'œuvre *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann, qu'il situe dans un premier temps à titre de transposition. Genette reconnaît un peu plus loin que cette œuvre peut également être comprise à l'intérieur du régime ironique et, plus loin encore, qu'elle se situe entre l'ironie et l'humour. Si nous soulevons ces aspects, c'est qu'à notre sens, le récit de Chaland peut également être interprété de différentes façons, notamment à titre de charge puisque l'auteur se situe à plusieurs points de vue dans la logique consistant à faire « à la manière de… ». Nous savons en effet que le récit de Chaland présente plusieurs caractéristiques du prototype du récit biographique bédéesque que constituent *Les belles histoires de l'oncle Paul* qu'il imite et transforme à la fois. D'ailleurs, la sacralisation par Chaland du personnage que constitue Jijé peut être comprise dans la logique de la satire, de même que le ton moralisateur du récit ou l'ancrage de celui-ci dans l'univers belge.

Au-delà de la simple parodie, de la charge ou de la transposition, se construit toutefois une véritable étude de la bande dessinée et de ses rapports avec la société. De fait, Chaland montre par le biais de la parodie de la biographie que la bande dessinée est une croisade, un acte de foi, une génuflexion. Son travail illustre au fond les velléités des créateurs de bande dessinée visant une certaine reconnaissance sociale et artistique, que ce soit par l'inscription dans le courant de la tradition judéo-chrétienne au cours des années 1950, ou par l'exercice de style dans les années 1980. Le but ultime semble être la consécration, objectif qui ne sera sans doute jamais atteint de façon satisfaisante.

Insérer la vie d'un dessinateur de bande dessinée dans la formule des *Belles histoires de l'oncle Paul* constitue à la fois l'ultime consécration pour le neuvième art et les auteurs en quête de reconnaissance, et à la fois la critique la plus intéressante d'un auteur de bandes dessinées à l'égard du moyen d'expression qui lui est offert – car cette reconnaissance ne peut vraisemblablement venir que par un créateur

de bandes dessinées, et ce, à l'intérieur de limites bien précises. En ce sens, le récit de Chaland ne parle au fond que de la bande dessinée en général.

## 3.8. *LES DISPARUS D'APOSTROPHES* DE PÉTILLON (1982)

*Les disparus d'Apostrophes* de René Pétillon entretient une relation de transformation avec les hypotextes que constituent le récit policier et le récit d'aventures bédéesque. En regard de l'hypotexte principal que constitue le récit policier, l'effet de saturation est particulièrement perceptible sur le plan de la diégèse, comme l'indique le tableau 27. Celle-ci laisse voir que le mégalomane Docteur Supermarketstein – dont le nom à lui seul fait référence aux personnages puissants – a enlevé différentes personnalités issues du monde littéraire au cours de l'émission *Apostrophes*. Toutes ces personnes uniront leurs efforts afin que paraisse un livre à succès qui sera coiffé du nom du criminel.

Tableau 27. Principales modalités de la saturation selon les hypotextes dans le récit *Les disparus d'Apostrophes* de Pétillon (1982)

| HYPOTEXTE 1 : RÉCIT POLICIER/ MODALITÉS | HYPOTEXTE 2 : FEUILLETON – RÉCIT D'AVENTURES BÉDÉESQUE/MODALITÉS |
|---|---|
| • Comportement des personnages : caractère secret de Palmer ; mégalomanie de Supermarketstein.<br>• Figure métonymique du chapeau et de l'imper.<br>• Figures du temps : importance élevée de la figure de rabattement.<br>• Nom des personnages : Jack Palmer, Supermarketstein.<br>• Arguments rhétoriques visuels : laissent voir un personnage faire le guet devant l'immeuble d'un suspect pendant des heures sans bouger.<br>• Narration : mise en contexte importante.<br>• Diégèse : nombre important d'enlèvements de personnalités littéraires au cours de l'émission *Apostrophes*. Supermarketstein incarne la figure du mal. | • Style graphique : inspiré de la ligne claire. |

D'autres éléments participent à ce travail de grossissement : le nom de Jack Palmer semble spontanément désigner celui-ci à titre de détective privé, ce qui constitue néanmoins une surprise quand on sait que celui-ci est d'origine française. Par ailleurs, si plusieurs privés se montrent réservés, ce qualificatif constitue un euphémisme dans le cas de Palmer dont le comportement est secret à l'extrême ; Palmer ne communique en effet à peu près jamais. Notons également qu'il porte

continuellement – de manière quasi fétichiste, pourrait-on dire – l'un ou l'autre des attributs qui permettent de l'identifier à la figure du détective, soit le chapeau de feutre et l'imperméable.

Enfin, on sait que plusieurs auteurs de récits policiers tendent vers une description minutieuse du contexte dans lequel se déroule le récit, particulièrement du côté du roman noir américain. Nous pouvons néanmoins penser que, dans le cas des *Disparus d'Apostrophes*, il y a saturation sur les plans de la narration et de la figure de rabattement, car Pétillon accorde une grande importance à la mise en contexte, et ce, parfois au détriment de la progression du récit.

Si nous considérons le tableau 28, nous voyons que cet aspect participe en fin de compte à un effet de décalage en regard de l'hypotexte que constitue le récit policier. Comme l'a laissé voir l'examen de la dimension narrative, il devient en effet complexe de présenter *Les disparus d'Apostrophes* à titre de simple récit policier tant la chronique ou la peinture du milieu y tiennent une place importante, par le passage d'éléments d'arrière-plan au rang de l'avant-plan. En outre, ce déplacement vise le gag à chaque fois puisque Pétillon en profite pour mettre à jour certains traits caricaturaux du monde littéraire (l'auteur en mal de notoriété, la recette du *best-seller*, le mercantilisme, les rivalités entre écrivains, les problèmes de traduction, la boulimie de Bernard Pivot, etc.), parfois jusqu'à l'incongruité (J.-E. Alien s'insère dans un film des années 1930).

Tableau 28. Principales modalités du décalage selon les hypotextes dans le récit *Les disparus d'Apostrophes* de Pétillon (1982)

| HYPOTEXTE 1 : RÉCIT POLICIER/MODALITÉS | HYPOTEXTE 2 : FEUILLETON – RÉCIT D'AVENTURES BÉDÉESQUE/MODALITÉS |
|---|---|
| • Ligne, couleur.<br>• Forme : présence de deux personnages caricaturaux (Palmer et Supermarketstein).<br>• Figure métaphorique : les cheveux de Toutcrème se dressent (rupture avec un certain réalisme).<br>• Prémisses et arguments rhétoriques visuels : laissent voir des aspects fantaisistes, des gags ou des incongruités (Palmer fait des gaffes ; un personnage pousse un caddy au cours d'une réception ; un personnage se fait menaçant au cours d'une réception sans pour autant attirer l'attention, finale inappropriée) ; Toutcrème reste littéralement figé d'émotion ; accidents de Palmer.<br>• Comportement des personnages : en décalage (hébétude et accoutrement de Jack Palmer qui se révèle en somme peu héroïque ; femme au caddy, hystérie de Toutcrème, etc.). Palmer se révèle extrêmement gaffeur.<br>• Ton du récit : décousu, absurde, sarcastique.<br>• Narration : présence de digressions, d'incongruités et de gags récurrents ; participe à la ridiculisation des personnages et du récit ; travail minutieux de description des détails au détriment de la progression du récit. Mise en valeur des personnages secondaires au détriment du reste. Finale en queue de poisson. Mélange de polar et de chronique.<br>• Diégèse : maintes gaffes de la part du personnage principal, présence d'incongruités ; éléments divers qui participent à un comique de situation. | • Décontextualisation occasionnelle. Utilisation occasionnelle du clair-obscur (ombres chinoises).<br>• Ligne, couleur.<br>• Forme : présence de deux personnages caricaturaux (Palmer et Supermarketstein) ; schématisation occasionnelle pour les décors.<br>• Figure métaphorique : les cheveux de Toutcrème se dressent (incompatibilité avec la démarche de la ligne claire).<br>• Figures du temps : importance élevée pour la figure de rabattement.<br>• Prémisses et arguments rhétoriques visuels : laissent voir des aspects fantaisistes, des gags ou des incongruités (Palmer fait des gaffes ; un personnage pousse un caddy au cours d'une réception ; un personnage se fait menaçant au cours d'une réception sans pour autant attirer l'attention ; finale inappropriée) ; Toutcrème reste littéralement figé d'émotion ; accidents de Palmer.<br>• Comportement des personnages : en décalage (hébétude et accoutrement de Jack Palmer qui se révèle en somme peu héroïque ; femme au caddy, hystérie de Toutcrème, etc.). Palmer se révèle extrêmement gaffeur.<br>• Ton du récit : décousu, absurde, sarcastique.<br>• Narration : présence de digressions et d'incongruités ; participe à la ridiculisation des personnages et du récit ; travail minutieux de description des détails au détriment de la progression du récit. Mise en valeur des personnages secondaires au détriment du reste. Finale en queue de poisson.<br>• Diégèse : maintes gaffes de la part du personnage principal, présence de personnages réels (Bernard Pivot et J.-E. Hallier) et d'incongruités ; éléments divers qui participent à un comique de situation. Mélange d'aspects qui relèvent d'influences bédéesques diverses (ligne claire, *comics*). |

Au-delà de ce travail de caricature de la figure de l'écrivain, l'effet de décalage entre le récit policier et l'hypertexte s'obtient néanmoins d'abord par la mise à mal de la figure du détective. Cet effet est perceptible dans les couleurs, même si cette dimension ne s'avère pas déterminante en soi : la couleur rouge appliquée sur le pull de Jack Palmer tend à désigner celui-ci comme une véritable tache dans un contexte où la sobriété vestimentaire est de mise. C'est toutefois un autre aspect de la dimension plastique qui permet davantage d'appréhender le décalage, soit la forme : incidemment, les protagonistes principaux du

récit policier (le détective et le criminel) ne sont que de vagues caricatures humaines sur le plan de la physionomie dans un contexte marqué par le semi-réalisme hergéen (ou la ligne claire si l'on préfère).

L'effet de décalage s'obtient véritablement sur le plan des arguments rhétoriques visuels, du comportement des personnages et de la diégèse qui laissent voir Palmer accumuler gaffe sur gaffe ou se révéler incompétent à différents niveaux, surtout dans le cadre de son rôle de détective. L'étude de la narration laisse par ailleurs entrevoir l'importance des digressions dont nous avons fait état et du fait que le récit se termine en queue de poisson : après quelques bouffonneries, Supermarketstein se retrouve blanchi alors que Palmer échoue en prison. Au regard de tous ces aspects, nous pouvons dire que *Les disparus d'Apostrophes* entretient une relation de transformation sémantique avec le récit policier puisque Pétillon se moque de celui-ci (principalement à travers la figure du détective). Il en laisse voir les principaux aspects (la figure du détective, l'enquête, la mégalomanie du criminel) qu'il détourne régulièrement au profit d'un comique de situation. Notons que si la peinture du milieu littéraire peut se révéler assez acerbe, le traitement accordé au récit policier comme tel s'effectue à l'intérieur d'un mode strictement ludique. En ce sens, l'œuvre peut être comprise à titre de simple parodie du récit policier.

Par ailleurs, l'analyse a laissé voir que l'utilisation par Pétillon du style graphique que constitue la ligne claire peut vraisemblablement être interprétée à l'intérieur d'une démarche référentielle à l'égard de la bande dessinée franco-belge. Pétillon, on le sait, ne fait pas partie de l'école de Bruxelles, dominée par les Hergé, Jacobs et Martin. En outre, son style graphique s'inspirait au départ de l'école de *Mad*, ce qui est à l'extrême, si l'on peut dire, de la démarche hergéenne. Dans le contexte des années 1980, ce choix de référer à une manière de faire antérieure (et qui lui était étrangère) soulève donc des questionnements.

Sans doute pouvons-nous penser que *Les disparus d'Apostrophes* entretient une relation avec un certain type de récit d'aventures bédéesque – ce qui constituerait un second hypotexte – marqué pendant longtemps par les représentants de la ligne claire. L'effet de saturation est particulièrement visible dans le choix du style graphique, soit la ligne claire, qui constitue en soi un moule dans lequel se glisse à différents niveaux Pétillon. Ainsi, son récit contient-il des éléments du récit policier, un genre qu'ont successivement abordé les Hergé, Jacobs et Martin. De même, la ligne vise (de manière générale) une lisibilité maximale. De plus, l'auteur fait une utilisation à la fois conventionnelle et rhétorique de la planche, évite assez souvent la décontextualisation, le clair-obscur et les figures métaphoriques.

Enfin, le personnage de Supermarketstein peut sans doute être compris dans la logique des vilains increvables qu'ont représentés à leur façon Rastapopoulos et Olrik[5].

Au regard de ce que nous avons vu précédemment, nous savons cependant que Pétillon fait subir un traitement de l'ordre de la parodie au récit policier et accumule les digressions. En outre, il mêle occasionnellement à la ligne claire des formes qui lui sont étrangères à travers la figure du détective et celle du criminel, ce qui l'éloigne de l'imitation. De plus, le nom du criminel, même s'il s'avère assez improbable, renvoie davantage à l'univers des *comics* qu'à celui de la bande dessinée franco-belge. Or ces aspects participent à un travail de transformation à la fois sémantique et stylistique par rapport au récit d'aventures caractéristique de l'école de Bruxelles. Si le récit d'aventures se voit détourné, il en est de même en ce qui concerne la démarche de la ligne claire tant sur le plan de la narration que sur celui de l'iconicité, alors que la lisibilité n'est pas atteinte dans les deux cas – ce qui permet précisément de parler d'une transformation stylistique importante au regard de l'hypotexte. *Les disparus d'Apostrophes* peut donc être compris à la fois en tant que parodie et que travestissement au regard du récit d'aventures hergéen.

## 3.9. *CITÉ LUMIÈRE* DE BENOÎT (1986)

À l'instar des *Disparus d'Apostrophes*, *Cité Lumière* de Ted Benoît réfère aux hypotextes que sont le récit d'aventures bédéesque et le récit policier. Au regard de ce dernier, l'effet de saturation peut être appréhendé à travers la figure métonymique des Ray-Ban – que porte continuellement Ray Banana – qui tend à rapprocher celui-ci de la figure du détective américain. Toutefois, cet effet est particulièrement perceptible dans la narration, une structure assez complexe puisque des éléments d'intrigue viennent sans cesse se surajouter aux précédents au fil du récit, comme l'indique le tableau 29. La diégèse laisse par ailleurs voir que Benoît emprunte fortement à Hitchcock, notamment en mêlant à l'intrigue initiale le thème du faux coupable.

Comme le laisse voir le tableau 30, l'effet de décalage s'obtient de son côté à travers les prémisses et arguments rhétoriques visuels qui laissent occasionnellement voir un comique de situation dont le personnage principal fait les frais. En fait, ces codes rhétoriques mettent en lumière le comportement parfois hébété ou distrait de Banana, ce qui tend en fin de compte à l'éloigner de la figure du détective professionnel – ce qu'il n'est précisément pas, se limitant à la figure de l'aventurier – et à insuffler au récit un ton humoristique, comme dans les aventures de Tintin.

5. Sur le plan de la forme, Toutcrème est un personnage typiquement hergéen, parfois assez proche de la Castafiore.

Certains choix sur le plan de la narration témoignent également de visées ludiques, notamment en ce qui concerne la mise en scène du rêve à l'érotisme latent que fait Banana. Ajoutons que son nom, tiré des Ray-Ban qu'il porte continuellement sur son nez, en fait davantage un personnage de bande dessinée que d'un polar traditionnel. Ce sont précisément ces aspects qui permettent d'appréhender *Cité Lumière* d'abord en référence au récit d'aventures bédéesque.

En somme, le récit de Benoît entretient une relation de transformation avec le récit policier. La mise à mal occasionnelle de la figure du personnage principal à des fins ludiques constitue un travail de transformation sémantique qui pourrait rapprocher l'œuvre de la simple parodie.

Tableau 29. Principales modalités de la saturation selon les hypotextes dans le récit *Cité Lumière* de Benoît (1986)

| HYPOTEXTE 1 : RÉCIT D'AVENTURES BÉDÉESQUE/MODALITÉS | HYPOTEXTE 2 : RÉCIT POLICIER/MODALITÉS |
|---|---|
| • Style graphique : imitation de la ligne claire hergéenne.<br>• Figure métonymique des Ray-Ban (caractéristique propre à Banana).<br>• Comportement des personnages : Ray Banana constitue un rappel du capitaine Haddock et du personnage bédéesque occidental réactionnaire.<br>• Figures métaphoriques et métonymiques : de facture hergéenne.<br>• Arguments rhétoriques visuels : rappel de situations mettant en scène Haddock (chutes, petits tracas, présence de casse-pieds, etc.). Rêve loufoque de Banana.<br>• Ton du récit : hergéen.<br>• Texte et narration : nom du personnage principal. Présence de récitatifs brefs (de facture hergéenne) situant le moment du récit. Structure du récit hergéen (appel à l'aide, départ, exotisme, etc.). Dialogues à visées humoristiques. Illustration d'un rêve comme chez Hergé. Intrigue d'une très grande complexité.<br>• Diégèse : le récit présente tous les éléments du récit d'aventures (enquête criminelle, trafic de drogue, affaire politique, manipulation de l'art) auquel se mêle occasionnellement un certain humour, dans la tradition hergéenne (petits tracas, présence de casse-pieds, etc.). À travers le récit d'aventures bédéesque, l'auteur met en scène les éléments d'un genre souvent abordé par les tenants de la ligne claire (le récit policier). | • Clair-obscur.<br>• Forme et style graphique : visent un certain réalisme.<br>• Contextualisation.<br>• Figure métonymique des Ray-Ban.<br>• Prémisses rhétoriques visuelles : évocation de la figure du détective américain tel que le cinéma l'a représenté au cours des années 1940 et 1950.<br>• Comportement des personnages : caractère secret de Banana.<br>• Narration : forte présence d'éléments d'intrigue ; complexité de celle-ci.<br>• Diégèse : présence des éléments du récit policier (énigme, meurtre, enlèvements, séquestration, sosie, faux coupable, etc.) dans la tradition de Hitchcock. |

Tableau 30. Principales modalités du décalage selon les hypotextes dans le récit *Cité Lumière* de Benoît (1986)

| HYPOTEXTE 1 : RÉCIT D'AVENTURES BÉDÉESQUE/MODALITÉS | HYPOTEXTE 2 : RÉCIT POLICIER/MODALITÉS |
|---|---|
| • Couleurs, ligne, forme : visent un effet de kitsch lors du rêve « hergéen ».<br>• Éléments du décor : présence d'anachronismes. Traces d'urine contre un mur.<br>• Figures du temps : flash-back.<br>• Comportement des personnages : caractère secret de Banana ; Banana est un personnage à l'identité précaire.<br>• Narration : ambiguïté de la finale. Participe à la ridiculisation de certaines situations.<br>• Diégèse : présence d'éléments qui sont en rupture avec la morale du récit d'aventures bédéesque (french cancan, érotisme latent du rêve de Banana, drogue) ou qui visent à actualiser celui-ci (le beur ; le look rétro des années 1980). Références à l'esthétisme du point de vue de la critique spécialisée. | • Prémisses et arguments rhétoriques visuels : laissent voir des situations à visée comique, dans la tradition bédéesque ou celle du *slapstick*.<br>• Comportement des personnages : hébétude et distraction occasionnelles de Banana. Candeur un peu naïve de sa part.<br>• Ton du récit : humoristique.<br>• Narration : illustration loufoque d'un rêve à l'érotisme latent. Nom du personnage principal.<br>• Diégèse : intégration humoristique. |

Toutefois, nous ne pouvons pas considérer que le récit ou le genre s'en trouvent profondément modifiés. En fait, sans doute pouvons-nous dire que le récit est davantage caractérisé par le traitement bédéesque qui lui est accordé, ce qui amène à parler de transformation stylistique. Benoît a vraisemblablement écrit un récit hitchcockien qu'il traite à la manière d'Hergé. Ainsi, *Cité Lumière* pourrait être compris à l'intérieur du régime ironique en regard de l'hypotexte que constitue le récit policier. Nous comprenons alors que certains des aspects qui participent à l'effet de décalage vis-à-vis du récit policier contribuent à un effet de saturation à l'égard du récit d'aventures bédéesque, qui constitue l'hypotexte principal. Ainsi les modalités que sont notamment les arguments rhétoriques visuels ou le comportement des personnages participent à cet effet de saturation en laissant bien voir l'importance qu'occupe la dimension humoristique à l'intérieur du récit de Benoît, dans la tradition du récit d'aventures bédéesque, marqué par un équilibre entre humour et suspense. À titre d'exemple, l'un de ces arguments rhétoriques visuels montre un Banana distrait percuter un chevalet, pourtant bien visible, à un moment clé de l'intrigue. Ce type d'incident, visant vraisemblablement à un effet de dédramatisation, a plus d'une fois marqué la carrière d'un Haddock ou d'un Sonny Tuckson – et peut être compris au fond comme une alternative au gag de la tarte à la crème qui hante les personnages du cinéma muet et de la bande dessinée classique.

La figure métonymique des Ray-Ban ou la mèche de cheveux rebelle tendent par ailleurs à ancrer Banana dans l'univers typiquement bédéesque, dans lequel maints personnages ont été dotés d'une caractéristique particulière (la houppette de Tintin). De même, son nom rappelle ceux des personnages de bandes dessinées aux patronymes improbables, comme nous l'avons vu.

Par ailleurs, l'examen de la narration et de la diégèse dans son ensemble laisse bien voir la filiation qu'entretient l'œuvre de Benoît au récit d'aventures tel qu'il s'est développé dans le champ de la bande dessinée franco-belge. À cet égard, l'effet de saturation s'obtient par cet équilibre entre humour et suspense auquel nous avons déjà référé, mais surtout par la présence de tous les thèmes associés au récit d'aventures bédéesque que recensaient Ecken et Lecigne (1985, p. 91) : enquête criminelle, trafic de drogue, affaire politique et manipulation de l'art.

L'analyse des *Disparus d'Apostrophes* avait par ailleurs laissé voir que le récit d'aventures bédéesque a été marqué pendant longtemps par les représentants de la ligne claire. L'effet de saturation dans le récit de Benoît est particulièrement visible dans le choix du style graphique, soit la ligne claire, qui constitue en soi un moule dans lequel se glisse de manière quasi mimétique l'auteur. Ainsi, son récit contient-il des éléments du récit policier, un genre qu'ont successivement abordé les Hergé, Jacobs et Martin. De plus, l'auteur fait une utilisation rhétorique de la planche, évite assez souvent la décontextualisation et le clair-obscur.

Il est particulièrement intéressant de constater que c'est d'abord au récit hergéen que réfère de manière explicite Benoît, *Les aventures de Tintin* constituant d'une certaine façon un cas exemplaire ou à tout le moins un représentant du récit d'aventures bédéesque. À cet égard, l'effet de saturation s'obtient jusque dans les moindres détails (p. ex. : les figures métaphoriques et métonymiques), à un point où le simulacre, qui constitue le sujet de l'histoire, semble être le projet esthétique de Ted Benoît. Certains arguments rhétoriques visuels constituent d'ailleurs des rappels de situations déjà vues dans l'œuvre d'Hergé (petits tracas en avion, réapparition de casse-pieds à la Lampion, rêves troublants, etc.).

L'effet de décalage, tant au regard du récit hergéen que du récit d'aventures bédéesque, est perceptible par la présence de la figure du temps que constitue le flash-back alors que ces récits se caractérisaient habituellement par une structure linéaire. On peut également considérer que la complexité du scénario s'avère jusqu'à un certain point incompatible avec la démarche des tenants de la ligne claire, vouée à la lisibilité narrative et graphique. De même, Banana est un personnage dont l'identité s'avère souvent ambigüe, sinon imprévisible au regard des héros traditionnels. Par ailleurs, certaines références à l'esthétisme ou à la situation géopolitique donnent au récit de Benoît un ton très sérieux, lourd à la limite. Certains passages de la diégèse ou des éléments du décor trahissent par ailleurs sa volonté de rompre avec la morale du récit d'aventures traditionnel (french cancan, désir sexuel, traces d'urine).

La présence d'anachronismes contribue évidemment à cet effet de décalage. Nous pouvons toutefois penser qu'ils ont pour fonction de rappeler au lecteur que le récit flotte entre passé et présent, comme en témoigne le fait que Banana est un personnage sorti tout droit des années 1980 qui se révèle néanmoins occasionnellement réactionnaire à l'instar des personnages bédéesques des années 1950. Par ces effets de décalage, l'univers hergéen et celui du récit d'aventures bédéesque se voient distordus.

Sans doute pouvons-nous voir à travers ces différents éléments de décalage autant de tentatives de mettre au goût du jour l'univers du récit d'aventures bédéesque, donc de le transformer jusqu'à un certain point. Cela se fait par un travail de transposition, cet univers étant désormais celui des années 1980 qui participent à sa refonte. À plusieurs niveaux, Benoît s'amuse à faire du Hergé de manière sérieuse, pouvons-nous dire.

Si les aspects soulevés dans le texte qui précède laissent voir que le récit bédéesque est lui aussi l'objet d'une transformation stylistique, nous ne devons pas négliger le fait que la dimension sérieuse caractérise l'entreprise, exempte de visées réellement satiriques. C'est donc à titre de transposition que l'œuvre de Benoît doit être comprise au regard du récit d'aventures bédéesque.

## 3.10. *À MORT L'HOMME, VIVE L'OZONE* DE DESBERG ET DE MOOR (1994)

*À mort l'homme, vive l'ozone* de Desberg et De Moor entretient une relation de transformation avec ses hypotextes que sont le récit d'aventures bédéesque et le récit d'espionnage. En regard de ce dernier, l'effet de saturation peut être appréhendé à travers la figure métonymique du chapeau associé à l'imperméable (qui renvoient au détective ou à l'agent secret), au comportement très secret du personnage principal et au fait qu'il est désigné par un nom de code, comme l'indique le tableau 31. Toutefois, cet effet est particulièrement perceptible dans la diégèse – qui met en présence différents éléments du récit bondien (agent secret, mégalomane qui cherche à détruire l'humanité, exotisme, etc.) – ainsi que dans les arguments rhétoriques visuels et la narration, qui laissent voir l'intégration importante par les auteurs de l'horreur que génère tout conflit aux dimensions internationales, du suspense et des rebondissements. Notons également la surabondance de figures métaphoriques, qui tendent à souligner de manière continue que les personnages du récit côtoient le danger. En somme, les auteurs exhument les clichés du récit d'espionnage et tendent

à reproduire la structure (linéaire) de celui-ci en mettant en scène un personnage dont la vie est perpétuellement mise en danger, qui mène une enquête à l'échelle internationale jusqu'à la résolution finale du conflit.

Le tableau 32 montre que l'effet de décalage n'en demeure pas moins important et s'observe notamment par le caractère surréaliste ou hyperréaliste qui entoure plusieurs scènes, comme le laissent voir certains arguments rhétoriques visuels et l'examen de la diégèse.

Tableau 31. Principales modalités de la saturation selon les hypotextes dans le récit *À mort l'homme, vive l'ozone* de Desberg et De Moor (1994)

| HYPOTEXTE 1 : RÉCIT D'AVENTURES BÉDÉESQUE/MODALITÉS | HYPOTEXTE 2 : RÉCIT D'ESPIONNAGE/MODALITÉS |
|---|---|
| • Ligne : référence à Jacobs.<br>• Forme : participe à la construction de figures bédéesques.<br>• Éléments du décor : ruines, mort, etc.<br>• Comportement des personnages : stéréotypé (caractère héroïque de La Vache ; caractère menaçant du chef des carnivores).<br>• Prémisses et arguments rhétoriques visuels : mise en valeur marquée de la figure du héros de bande dessinée qui accomplit différents exploits. Laissent voir des effets de grossissement (des fauves se repaissent d'humains comme au restaurant, sur fond de désolation ; des personnages étêtés se tiennent encore debout ; les présentateurs de nouvelles télévisées sont heureux qu'il y ait de graves conflits pour des raisons de cotes d'écoute ; l'info-spectacle est un phénomène pleinement assumé par les chaînes de télé).<br>• Figures métaphoriques et métonymiques : utilisation très prononcée qui relève presque d'une démarche anthologique.<br>• Texte et narration : soulignement du sens, notamment par le biais de collages qui agissent occasionnellement à titre d'ancrages. Les récitatifs participent au grossissement du personnage.<br>• Diégèse : présence d'éléments ou de lieux communs du récit d'aventures bédéesque (départ en mission, exotisme, dangers, quête, rétablissement de l'ordre ; un personnage parvient à lui seul à contrer une menace et sauve l'humanité d'un désastre prévu). Projection d'apocalypse pour le genre humain. Dichotomie dans la construction des personnages. | • Ligne : nerveuse.<br>• Forme des lettres. Clair-obscur.<br>• Éléments du décor : lieux secrets (égouts). Ruines, mort, etc.<br>• Nom des personnages : nom de code (Pi=3,1416).<br>• Comportement des personnages : caractère secret de La Vache ; mégalomanie du chef des carnivores.<br>• Arguments rhétoriques visuels : mise en valeur d'une figure d'autorité dont la vie est perpétuellement en danger ; enquête menée à l'échelle internationale. Laissent voir des effets de grossissement (des fauves se repaissent d'humains comme au restaurant, sur fond de désolation ; des personnages étêtés se tiennent encore debout ; les présentateurs de nouvelles télévisées sont heureux qu'il y avait de graves conflits pour des raisons de cotes d'écoute ; l'info-spectacle est un phénomène pleinement assumé par les chaînes de télé).<br>• Figures métonymiques du détective (chapeau et imper), du conspirateur (habit de moine) et de la mort (viande de boucherie).<br>• Figures métaphoriques : soulignent de manière prononcée l'effroi.<br>• Ton du récit : haletant.<br>• Narration : structure linéaire (mise en place d'une intrigue qui oblige le personnage principal à se déplacer sans cesse jusqu'au dénouement final, qui laisse voir la résolution du conflit). Intégration de l'horreur, du suspense et des rebondissements (succession de situations désespérées pour le personnage principal, qui parvient néanmoins à se tirer d'embarras à chaque fois). Les récitatifs participent au grossissement du personnage et au ton froid du récit policier ou d'espionnage.<br>• Diégèse : présence d'éléments du récit d'espionnage (conspiration à l'échelle internationale, meurtres en série, enquête, agents secrets, confrontation entre le personnage principal et le chef des carnivores, etc.). |

Tableau 32. Principales modalités du décalage selon les hypotextes dans le récit *À mort l'homme, vive l'ozone* de Desberg et De Moor (1994)

| HYPOTEXTE 1 : RÉCIT D'AVENTURES BÉDÉESQUE/MODALITÉS | HYPOTEXTE 2 : RÉCIT D'ESPIONNAGE/MODALITÉS |
|---|---|
| • Clair-obscur : assombrissement qui laisse voir un caractère légèrement fantaisiste. Décontextualisation ou contextualisation minimale.<br>• Forme : irrégulière, caricaturale et semi-réaliste. Présence de photographies. Phylactères difformes ou d'inspiration jacobsienne.<br>• Ligne : tantôt nette, tantôt nerveuse.<br>• Style graphique : métissage, refonte de différents styles (école de Marcinelle, ligne claire, ligne crade, réalisme académique et expressionnisme) en un seul. En rupture avec un certain réalisme.<br>• Personnages : une vache agent secret.<br>• Figures du temps : flash-back.<br>• Figures synecdotiques : de vieilles illustrations constituent des éléments d'une critique sociale (digressions).<br>• Prémisses et arguments rhétoriques visuels : ridiculisation de personnages. Caractère fantaisiste de certaines scènes.<br>• Ton du récit : éclaté.<br>• Narration : bricolage qui favorise différents niveaux de lecture (celui du récit et celui des représentations – comprises en tant que discours sociaux – qui peuvent s'y rattacher). Démarche postmoderniste (métissage, recyclage). Jeu de mots (Pi/pis). Dialogues très noirs.<br>• Diégèse : caractère fantaisiste. Éléments de citation (*Star Wars*). Ajout d'éléments iconiques par collage qui constituent des aspects d'un discours critique sur le récit, la représentation en images et l'arbitraire des signes. | • Décontextualisation ou contextualisation minimale.<br>• Forme : irrégulière (un personnage peut subir des modifications à cet égard), caricaturale et semi-réaliste.<br>• Style graphique : en rupture profonde avec un certain réalisme.<br>• Figures synecdotiques : de vieilles illustrations constituent des éléments d'une critique sociale (digressions).<br>• Prémisses et arguments rhétoriques visuels : ridiculisation de personnages. Caractère fantaisiste de certaines scènes.<br>• Ton du récit : carnavalesque ; surréaliste ou hyperréaliste.<br>• Narration : digressions. Utilisation de différents signes favorisant l'ancrage jusqu'à la redondance. Bricolage qui favorise différents niveaux de lecture.<br>• Diégèse : caractère fantaisiste. Monde où les frontières entre animaux et humains sont floues. Éléments de citation (*Star Wars, Le secret de l'Espadon*). Ajout d'éléments iconiques par collage qui viennent connoter le récit à des fins critiques. Les pouvoirs politiques, le colonialisme, l'environnement, le racisme et le système médiatique constituent les principaux thèmes de cette critique qui s'élabore en parallèle à l'intrigue et parfois au détriment de celle-ci. Discours postmoderne. |

Ainsi en est-il de cette séquence où un bulletin de nouvelles se présente de manière avouée sous l'angle du spectacle en entremêlant la formule du jeu-questionnaire à la lecture des informations. De même, les animateurs de télévision se réjouissent dès qu'un événement horrifiant surpasse en gravité le précédent et n'hésitent pas non plus à enjamber les cadavres qui jonchent le lieu de la nouvelle ou à sombrer dans le voyeurisme. Enfin, les émissions de « caméra invisible » (ou « caméra cachée ») sombrent dans le mauvais goût le plus douteux en mesurant la réaction d'un citoyen trop complaisant qui se voit offrir un jeune esclave noir. Ainsi, ce qui contribue au grossissement de certaines situations entraîne un effet de décalage dans le traitement général du récit qui s'éloigne d'un certain réalisme.

À cet égard, l'effet de décalage est aussi perceptible dans la narration, qui laisse bien voir l'importance quantitative de séquences de ce type ; ces aspects, qui constituent des éléments de fond ou contextuels importants, peuvent être compris dans la logique de la digression en regard du déroulement de l'intrigue. Étalée sur plusieurs pages à différents moments du récit, cette charge contre l'univers télévisuel ne vise somme toute qu'à préparer le lecteur au punch final, qui voit La Vache démasquer les membres de l'organisation du maître des carnivores et présenter ce qui était latent de manière on ne peut plus claire : « Des charognards ! Infiltrés dans les médias ! » Bref, la charge contre l'univers télévisuel, mais aussi contre le genre humain et les politiciens, occupe un espace définitivement important et tend à l'occasion à occulter l'intrigue.

À un autre niveau, il s'agit de se moquer de personnages associés directement au genre, comme cela a été maintes fois remarqué lors de l'analyse d'œuvres antérieures. Ainsi, plusieurs arguments rhétoriques visuels laissent voir que les sous-fifres qui sont du côté du mal présentent un caractère de stupidité assez prononcé – ce qui permet évidemment de mettre en lumière parallèlement la supériorité du personnage principal et en même temps de faciliter son évasion. Un autre argument rhétorique visuel s'attache à illustrer la déchéance d'un agent secret qui en vient à craquer sous la pression et qui sombre alors dans l'hébétude de l'alcoolisme… et les pâtisseries, jusqu'à devenir immense. En regard de ces derniers exemples, on conçoit qu'il y a détournement du récit d'espionnage par la mise à mal de certaines figures qui y sont associées. Nous pouvons également mentionner que des cas de citation (« Je savais qu'il y avait du bon en toi » ou la référence au *Secret de l'Espadon* de Jacobs) participent à ce travail de détournement, en laissant voir que la situation décrite constitue un cliché ou en rapprochant le récit de l'apocalypse d'une Troisième Guerre mondiale. En ce sens, l'œuvre de Desberg et De Moor entretient une relation de transformation sémantique avec l'hypotexte que constitue le récit d'espionnage.

Cependant, il y a également transformation stylistique puisque le récit d'espionnage subit un traitement caricatural, comme le laisse voir l'examen de la forme (brute, irrégulière) et du style graphique. Par ailleurs, le recyclage de vieilles illustrations ou de motifs antérieurs – qui participent à la construction du récit en lui ajoutant un sens supplémentaire et qui peuvent être compris à titre de figures synecdotiques – témoigne de la démarche du bricolage. Enfin, la répétition de certaines de ces illustrations (c'est-à-dire le boucher qui tient haut son couteau à viande) ainsi que la multiplication de figures métaphoriques constituent des aspects qui peuvent sans doute être compris dans la logique de l'ancrage – il s'agit de fixer une fois pour toutes la chaîne flottante des signifiés jusqu'à la redondance –, mais témoignent en même temps d'un traitement sur la forme elle-même, qui s'élabore notamment par l'itération et la codification à outrance.

En regard du récit d'aventures de bande dessinée, *À mort l'homme, vive l'ozone* entretient également une relation de transformation sémantique, pour des raisons assez semblables à celles que nous avons évoquées. L'effet de saturation est donc perceptible dans les prémisses et arguments rhétoriques visuels ou la diégèse, qui laissent voir à leur manière plusieurs caractéristiques du genre (mise en valeur prononcée de la figure du héros, lieux communs du récit d'aventures). Notons cependant que cet effet s'obtient également de ce côté par le comportement très typé des personnages (c'est-à-dire le chapeau vissé sur la tête de La Vache lors du départ en mission) qui renvoie à des œuvres antérieures.

Ajoutons par ailleurs que l'utilisation importante des figures métaphoriques et le caractère apocalyptique de certaines scènes, perceptible dans la diégèse – ce caractère étant évoqué notamment par la référence au *Secret de l'Espadon* de Jacobs, comme nous l'avons vu – participent cette fois à l'effet de saturation. À titre d'éléments pouvant être compris dans la logique de l'ancrage, notamment en raison de leur importance et de leur multiplication au sein d'une même case, les figures métaphoriques remplacent au fond les récitatifs abondants qui ont marqué les œuvres de Jacobs et de Charlier. Par ailleurs, le récit d'aventures bédéesque, même s'il ne regorge pas de ces projections jacobsiennes de fin du monde, s'est souvent fait l'écho de ces évocations pessimistes de « la fin du monde libre » – particulièrement du côté des revues catholiques *Tintin* et *Spirou* jusqu'au milieu des années 1960. En ce sens, ce travail de grossissement obtenu à différents niveaux est typiquement bédéesque.

L'effet de décalage est obtenu, là encore, pour des raisons assez semblables à celles qui ont été évoquées plus haut. Sur le plan de la diégèse, le caractère trop fantaisiste de certaines scènes ou l'importance de la critique sociale tendent à éloigner l'œuvre de Desberg et De Moor du récit d'aventures bédéesque. Sur un autre plan, il s'agit de se moquer de personnages associés directement au genre, comme le laissent voir plusieurs arguments rhétoriques visuels. Notons également que le choix d'un bovidé à titre de personnage principal, même dans le cas d'une série animalière de bandes dessinées, peut paraître étonnant. Il en va ainsi de son nom de code, qui ne repose somme toute que sur un simple jeu de mots, lié à sa nature.

Il y a également transformation stylistique en raison du traitement caricatural que subit le récit d'aventures de bande dessinée et qui participe, là encore, à l'effet de décalage. Si le réalisme ne constitue pas une règle en soi dans l'univers bédéesque, marqué habituellement par un traitement semi-réaliste de la réalité (voir les séries d'aventures *Tintin*, *Blake et Mortimer* ou *Spirou et Fantasio*), le récit de Desberg et De Moor tend toutefois à se rapprocher du dessin naïf. On mesure ainsi à quel point les auteurs prennent leurs distances du récit d'aventures traditionnel à cet égard. Par ailleurs, le recyclage de vieilles illustrations

ou de motifs antérieurs témoigne ici également de la démarche du bricolage, ce qui constitue un traitement sur la forme elle-même comme nous l'avons vu.

Ainsi, le récit entretient une relation de transformation avec ses deux hypotextes et s'inscrit dans les deux cas au sein du régime ironique, puisqu'il y a à la fois une transformation d'ordre sémantique – ce qui est le propre de la parodie, comprise cette fois au sens strict – et une transformation stylistique – ce qui caractérise le travestissement.

L'intérêt de distinguer les deux hypotextes vient simplement de la spécificité du discours que tiennent les auteurs vis-à-vis du récit en images à travers la démarche du bricolage. Desberg et De Moor nous rappellent que le sens, comme la vérité, n'est jamais acquis. Différentes représentations existent, parfois complémentaires, parfois contradictoires, pour exprimer une idée ou un état de fait, ce dont témoigne la mise en parallèle et la superposition d'images récentes et actuelles. Par ce travail de superposition, les auteurs laissent surtout voir dans la logique postmoderne le décalage entre les représentations antérieures et la réalité ou le caractère caduc ou à tout le moins arbitraire d'une certaine vision antérieure du monde.

On sait que la critique sociale constitue un enjeu majeur dans la série *La Vache*. Aussi, si l'œuvre de Desberg et De Moor contient bel et bien des éléments dits parodiques (au sens large), l'idée de réforme évoquée lors de l'analyse peut laisser penser que les éléments constituant un rappel du passé ne sont présents que dans l'objectif de corriger ce qui a été fait antérieurement par les auteurs de bandes dessinées. Il s'agirait possiblement de laisser voir le récit d'aventures classique de bande dessinée – sa structure, ses principales figures, ses modes d'énonciation – en le présentant sous sa forme la plus naïve et la plus caricaturale – ce dont témoigne le style graphique privilégié par De Moor et le choix d'une série animalière – de manière à en montrer les limites, tant en ce qui concerne ses codes que son faible ancrage dans le social ; le fait d'y mêler des préoccupations sociales tend d'ailleurs à accentuer l'effet de décalage. À la critique sociale correspondrait donc la critique du milieu de la bande dessinée, trop peu politisé au goût des auteurs.

À moins qu'il ne s'agisse tout simplement d'adapter l'univers proprement jacobsien au monde animalier et contemporain, celui de l'accord de Kyoto, de la publicité et des fractures sociales. D'un jeu en somme – ce dont témoigne d'ailleurs l'importance des éléments d'intertextualité – qui ferait de *À mort l'homme, vive l'ozone* un *Secret de l'Espadon* au goût du jour, marqué cette fois par la rébellion de la nature sur la culture. Là encore cependant, il s'agit d'une évolution considérable qui prend l'allure d'un *nouvel ordre* du discours bédéesque.

Chapitre 4

# SYNTHÈSE DES RÉSULTATS, INTERPRÉTATION ET DISCUSSION

Dans ce chapitre, nous effectuons la synthèse des résultats obtenus. Dans un premier temps, nous résumons les principaux hypotextes auxquels les œuvres réfèrent. Nous identifions ainsi les genres (western, science-fiction, policier, etc.) auxquels se rattachent les œuvres et, en parallèle, nous repérons les œuvres autoréférentielles. Nous pourrons ainsi évaluer si les œuvres réfèrent de manière importante aux genres tels qu'ils ont été investis par le champ bédéesque.

Dans un deuxième temps, nous dégageons les relations, régimes et pratiques dominants de l'hypertextualité dans le champ de la bande dessinée franco-belge, sur la base de la typologie de Genette (1982). Rappelons que les œuvres hypertextuelles entretiennent une relation de transformation ou d'imitation avec les hypotextes et qu'elles se situent à l'intérieur d'un régime ludique ou ironique, satirique, humoristique, etc. De leur côté, les pratiques renvoient à la parodie, au pastiche, au travestissement, etc. Ce travail est rendu possible parce que nous avons préalablement résumé la ou les relations qu'entretiennent les œuvres avec leur(s) hypotexte(s) et, en parallèle, nous avons situé celles-ci en regard des différents régimes, ce qui a permis d'identifier de manière plus précise les pratiques hypertextuelles associées à chaque œuvre.

Par la suite, nous portons une attention aux pratiques hypertextuelles dominantes que constituent la parodie et le travestissement en mettant à jour les différentes modalités constitutives de ces derniers (couleur, clair-obscur, forme, récitatif, figures, etc.). Autrement dit, nous cherchons à comprendre comment s'organise le jeu hypertextuel et,

surtout, si des aspects s'avèrent propres à des pratiques dominantes et à des époques. Nous croyons ainsi être en mesure d'appréhender l'importance relative d'une démarche qui s'orienterait peu à peu vers le formalisme et qui caractériserait la bande dessinée des années 1980.

Enfin, nous effectuons un retour sur les éléments de la problématique et sur les résultats de la recherche à la lumière des travaux de Bourdieu et du cadre du postmodernisme. Nous en profitons également pour soulever certains questionnements en regard de l'application de la typologie de Genette (1982) au champ bédéesque.

## 4.1. LES PRINCIPAUX HYPOTEXTES

Au regard de nos résultats, nous constatons plusieurs aspects intéressants. D'abord, il apparaît acquis que chacune des œuvres qui composent notre corpus s'inscrit bel et bien dans la logique de l'hypertextualité, comme le laissait entrevoir la recension des écrits effectuée au sujet de celles-ci.

Plus précisément, nous avons été en mesure d'identifier à titre d'hypotexte au moins un genre dans chaque cas, ce qui permet de confirmer le bien-fondé de notre démarche. De plus, il apparaît que plusieurs récits (sept) réfèrent à l'hypotexte que constitue le récit d'aventures bédéesque, ce qui, là encore, tend à confirmer l'hypothèse de l'autoréférentialité en ce qui concerne le rapport que les auteurs de bande dessinée franco-belges entretiennent avec les genres[1]. Le phénomène de l'autoréférentialité dans la bande dessinée franco-belge va donc bien au-delà de la simple citation. C'est principalement ce dont rend compte le tableau 33.

En fait, l'analyse laisse voir que chacune des œuvres réfère invariablement à au moins deux hypotextes – à l'exception du récit de Morris et Goscinny, dont le western cinématographique constitue le principal hypotexte, et de *La vie exemplaire de Jijé* par Chaland, qui réfère seulement au récit didactique bédéesque. Notons cependant que d'autres hypotextes très précis ont été relevés au cours de l'analyse de certaines œuvres. Ainsi, *Le retour d'Al Crane* réfère-t-il au western cinématographique et au récit d'aventures bédéesque, mais également à la série *Lucky Luke* de Morris et Goscinny. De même, le passage où Placide le gorille dévale l'escalier dans *Chaminou et le Khrompire*

1. Précisons qu'en regard de la notion de genre, il nous est apparu important en cours d'analyse d'établir des distinctions en ce qui concerne les influences respectives de différents univers de création particuliers (p. ex.: le cinéma et la bande dessinée), où le traitement accordé au genre est chaque fois tout aussi particulier. Ainsi pouvons-nous distinguer dans le cadre de cet ouvrage des nuances entre le western cinématographique et le western bédéesque par exemple, qui constitueraient deux hypotextes distincts.

constitue vraisemblablement une citation de *L'île Noire* d'Hergé[2]. Considérant les objectifs de cet ouvrage, nous avons choisi de prendre d'abord en compte la relation qu'entretiennent les œuvres avec les genres, quitte à revenir plus tard sur le phénomène de la citation.

Tableau 33. Principaux hypotextes associés aux œuvres à l'étude

| ŒUVRES | HYPOTEXTE 1 | HYPOTEXTE 2 |
|---|---|---|
| *Les chapeaux noirs* (1952) | Récit d'aventures<br>Western cinématographique | Récit d'aventures bédéesque |
| *Des rails sur la prairie* (1955) | Western cinématographique | |
| *Chaminou et le Khrompire* (1964) | Roman noir<br>Récit d'espionnage | Mélodrame |
| *Les films de chevalerie* (1970) | Récit didactique bédéesque | Films de chevalerie |
| *Le démon des glaces* (1974) | Récit d'aventures fantastique | Feuilleton |
| *Le retour d'Al Crane* (1978) | Western cinématographique | Feuilleton<br>Récit d'aventures bédéesque |
| *La vie exemplaire de Jijé* (1981) | Récit didactique bédéesque<br>Biographie | |
| *Les disparus d'Apostrophes* (1982) | Récit policier | Récit d'aventures bédéesque |
| *Cité Lumière* (1986) | Récit d'aventures bédéesque | Récit policier |
| *À mort l'homme, vive l'ozone* (1994) | Récit d'espionnage | Récit d'aventures bédéesque |

Par ailleurs, l'analyse a laissé voir la possibilité de nous limiter à l'étude des mises en relation entre une œuvre et deux hypotextes seulement, quitte à opérer dans certains cas des fusions entre des hypotextes partageant des traits communs et subissant un même traitement. Ainsi le récit *Chaminou et le Khrompire* peut-il être compris dans un premier temps dans la logique du roman noir et du récit d'espionnage (hypotexte 1), et dans un second temps, dans celle du mélodrame (hypotexte 2). Le choix d'associer le roman noir au récit d'espionnage se justifie ici par les traits de généricité que ces hypotextes partagent en tant que sous-catégories du récit policier comme nous l'avons vu et parce que le traitement accordé à ces deux sous-catégories est le même. À l'égard de celles-ci, Macherot se situe en effet à l'intérieur d'un même régime, ironique dans les deux cas.

Enfin, une nuance majeure mérite d'être établie : s'il s'avère possible à travers le phénomène de l'autoréférentialité d'envisager qu'à une parodie de genres aurait succédé une parodie de bandes dessinées de genres, nous devons prendre acte du fait que cette évolution a eu lieu bien avant les années 1980. En effet, l'analyse a laissé voir que l'œuvre

2. Dans une autre perspective, l'hypotexte que constitue la réalité du Far West pourrait être évoqué dans le cas du récit *Des rails sur la prairie*.

de Franquin (1952) et celle de Gotlib et Alexis (1970) pouvaient être comprises soit à titre de parodie du récit d'aventures bédéesque, soit en tant que parodie du récit didactique bédéesque. Nous effectuons un retour sur cet aspect dans la section suivante.

## 4.2. LES RELATIONS ET LES PRATIQUES HYPERTEXTUELLES DOMINANTES

Nous constatons que toutes les œuvres composant notre corpus entretiennent de manière exclusive une relation de transformation avec leur(s) hypotexte(s), à l'exception des récits *Le démon des glaces* et *La vie exemplaire de Jijé* qui mêlent l'imitation à la transformation. Dans le premier cas, le récit entretient une relation d'imitation avec l'un de ses hypotextes et une relation de transformation avec l'autre. Dans le second, le récit imite et transforme en même temps l'hypotexte. Nous constatons ainsi une évolution intéressante dans l'activité hypertextuelle qui tend à confirmer l'émergence d'une tendance orientée vers le formalisme au cours des années 1980.

Ainsi, aucun récit ne se situe de manière stricte dans la logique de l'imitation. Par ailleurs, si l'imitation satirique (la charge) est présente tant chez Tardi que chez Chaland, nous ne relevons aucun cas intégrant l'imitation à fonctions ludique (le pastiche) ou sérieuse (la forgerie).

Dans les 10 œuvres à l'étude, l'effet de transformation s'obtient principalement par les axes que constituent la saturation et le décalage, auxquelles peuvent être associées, selon les œuvres et les hypotextes, différentes modalités relevant de la plasticité, de l'iconicité ou du discours. Une seule œuvre intègre le scandale, soit *Le retour d'Al Crane* de Lauzier et Alexis. L'effet d'imitation se laisse particulièrement voir à travers les aspects plastiques et la narration.

Comme le laisse deviner le tableau 34, il s'avère particulièrement hasardeux de faire le décompte des pratiques hypertextuelles les plus courantes. Nous constatons en effet que parmi les huit œuvres référant à deux hypotextes, quatre entretiennent le même rapport à l'égard de chacun de leurs hypotextes respectifs (*Les chapeaux noirs*, *Chaminou et le Khrompire*, *Le retour d'Al Crane* et *À mort l'homme, vive l'ozone*). Parmi celles-ci, trois se situent dans la logique du régime ironique (travestissement et parodie). Nous pouvons alors penser qu'une démarche de nature strictement quantitative tendrait à exagérer considérablement l'importance du régime ironique parmi les principales avenues du jeu hypertextuel – ce qui, par ailleurs, constituerait un danger au regard de la petitesse de notre échantillon.

En dépit de cette dernière remarque, nous voyons toutefois quelques tendances se dégager assez clairement, dont un intérêt somme toute assez partagé par les auteurs pour la parodie. En effet, toutes les œuvres composant notre corpus entretiennent une relation de transformation sémantique à l'égard de leur(s) hypotexte(s). Deux œuvres se situent de manière stricte dans cette logique (*Les chapeaux noirs* et *Des rails sur la prairie*) et dans la plupart des cas, l'activité parodique est manifeste en regard de chacun des hypotextes. Le travail sur le sens semble donc s'avérer incontournable dans l'activité hypertextuelle au sein du champ bédéesque, comme le laissait d'ailleurs entrevoir la critique spécialisée.

Si toutes les œuvres se situent à différents niveaux au sein du régime ludique, nous devons toutefois préciser que la plupart doivent être comprises d'abord dans la logique du régime ironique. En effet, la lecture du tableau 34 nous indique que la plupart des œuvres à l'étude mêlent le travestissement à la parodie, donc la transformation stylistique à la transformation sémantique. Sept des œuvres à l'étude intègrent ces aspects (*Chaminou et le Khrompire*, *Les films de chevalerie*, *Le démon des glaces*, *Le retour d'Al Crane*, *Les disparus d'Apostrophes*, *Cité Lumière* et *À mort l'homme, vive l'ozone*) et parmi celles-ci, cinq se définissent de manière stricte en regard du travestissement et de la parodie (*Chaminou et le Khrompire*, *Les films de chevalerie*, *Le retour d'Al Crane*, *Les disparus d'Apostrophes* et *À mort l'homme, vive l'ozone*).

Tableau 34. Principaux hypotextes et régimes selon les œuvres hypertextuelles

| ŒUVRES | HYPOTEXTE 1 | HYPOTEXTE 2 |
|---|---|---|
| *Les chapeaux noirs* (1952) | Western cinématographique/ Ludique (parodie) | Récit d'aventures bédéesque/ Ludique (parodie) |
| *Des rails sur la prairie* (1955) | Western cinématographique/ Ludique (parodie) | |
| *Chaminou et le Khrompire* (1964) | Roman noir<br>Récit d'espionnage/Ironique (travestissement et parodie) | Mélodrame/Ironique (travestissement et parodie) |
| *Les films de chevalerie* (1970) | Récit didactique bédéesque/ Ironique (travestissement et parodie) | Films de chevalerie/ Ludique (parodie) |
| *Le démon des glaces* (1974) | Récit d'aventures fantastique/ Ironique (travestissement et parodie) et satirique (charge) | Feuilleton/Ironique (charge et parodie) |
| *Le retour d'Al Crane* (1978) | Western cinématographique/ Ironique (travestissement et parodie) | Récit d'aventures bédéesque/ Ironique (travestissement et parodie) |

(*suite*)

Tableau 34. Principaux hypotextes et régimes selon les œuvres hypertextuelles (*suite*)

| ŒUVRES | HYPOTEXTE 1 | HYPOTEXTE 2 |
|---|---|---|
| *La vie exemplaire de Jijé* (1981) | Récit didactique bédéesque Biographie/Humoristique (parodie et transposition) et satirique (charge) | |
| *Les disparus d'Apostrophes* (1982) | Récit policier/Ironique (parodie) | Récit d'aventures bédéesque/ Ironique (travestissement et parodie) |
| *Cité Lumière* (1986) | Récit d'aventures bédéesque/ Sérieux (transposition) | Récit policier/Ironique (travestissement et parodie) |
| *À mort l'homme, vive l'ozone* (1994) | Récit d'espionnage/Ironique (travestissement et parodie) | Récit d'aventures bédéesque/ Ironique (travestissement et parodie) |

Nous constatons ainsi que *Le démon des glaces*, *La vie exemplaire de Jijé* et *Cité Lumière* constituent d'une certaine façon des écarts en regard des tendances générales qui se dessinent. Si le premier se définit de manière exclusive à l'intérieur du régime ironique (à l'instar des cinq autres récits énumérés ci-dessus), il mêle cependant l'imitation satirique (la charge) à la parodie et au travestissement. De son côté, la deuxième œuvre intègre à la fois la parodie, la transformation sérieuse (la transposition) et l'imitation satirique. Enfin, *Cité Lumière* peut être compris à la fois à titre de transposition, de parodie et de travestissement.

Il n'est pas inintéressant de faire remarquer que les deux derniers récits réfèrent des hypotextes en lien direct avec l'univers de la bande dessinée, soit le récit didactique chez Chaland (qui constitue dans ce cas-ci le seul hypotexte) et le récit d'aventures du côté de Benoît. L'analyse laissait voir par ailleurs la possibilité d'interpréter *Le démon des glaces* de Tardi en regard du feuilleton bédéesque.

En ce sens, le récit bédéesque (feuilletonesque, didactique ou d'aventures) semble constituer un hypotexte avec lequel les œuvres hypertextuelles entretiennent occasionnellement une relation privilégiée – au-delà du fait que plusieurs des œuvres à l'étude réfèrent au récit bédéesque. À l'égard de celui-ci, rappelons que Chaland s'inscrit à l'intérieur des régimes humoristique (par la parodie et la transposition) et satirique (par la charge) et, enfin, que Benoît se positionne à l'intérieur du régime sérieux (par la transposition).

Autrement dit, les régimes satirique, humoristique et sérieux sont à peu de choses près réservés au récit bédéesque, de même que les pratiques que constituent la transposition et la charge – si nous considérons dans ce dernier cas que le récit de Tardi réfère à la fois au feuilleton compris de manière générale et au feuilleton spécifiquement bédéesque. Ces aspects témoignent ainsi d'un traitement particulier

dans l'exercice du jeu autoréférentiel – même si toutes les œuvres qui réfèrent au récit bédéesque n'entretiennent pas forcément une relation de cet ordre. De leur côté, les genres établis (récit policier, western, fantastique, etc.) ne sont principalement envisagés que dans les limites des régimes ludique (la parodie) ou ironique (parodie et travestissement). Il apparaît donc que l'exercice de l'autoréférentialité est le lieu d'un discours particulier.

Cette évolution du phénomène de l'autoréférentialité dans le champ bédéesque, caractérisé depuis les années 1980 par une tendance plus nette à l'imitation (la charge) – qui s'effectue en parallèle à la transposition d'une esthétique déjà établie chez certains auteurs – contribue vraisemblablement à expliquer pourquoi il est permis d'envisager particulièrement à ce moment le passage d'une parodie de genres à une parodie de bandes dessinées de genres. Les œuvres entretiennent alors un rapport plus étroit qu'auparavant avec les genres bédéesques en ce qui concerne les procédés formels, qui mènent à l'imitation d'un style ou à la reprise d'une esthétique. En ce sens, nous comprenons mieux aussi pourquoi il est question à cette époque de parodies formelles du côté de la critique spécialisée. On mesure néanmoins (encore une fois) à quel point l'utilisation de la notion de parodie constitue dans ce contexte une source de confusion. De même, la notion de formalisme mérite d'être explicitée puisqu'elle renvoie à la fois à la mise en application de procédés stylistiques et à l'imitation structurelle du genre tel qu'il a été investi dans le champ bédéesque.

Ajoutons en terminant que si des éléments spécifiquement parodiques sont effectivement perceptibles dans la plupart des œuvres composant notre corpus, nous constatons que celles-ci se définissent également en regard de la pratique du travestissement dans plusieurs cas, une pratique hypertextuelle que semble peu connaître (ou méconnaître) la critique spécialisée[3]. Par ailleurs, point de pastiche ici, sinon deux seuls cas – ceux du *Démon des glaces* de Tardi et de *La vie exemplaire de Jijé* par Chaland – se définissant plus exactement (mais en partie seulement) dans la logique du pastiche satirique, c'est-à-dire de la charge.

L'analyse a ainsi permis de lever le voile sur le flou entourant les types de pratiques hypertextuelles privilégiées par différents auteurs de bande dessinée souvent cités par la critique. À cet égard, elle laisse de nouveau voir les limites de certaines recherches ou écrits antérieurs qui réfèrent strictement et de manière souvent indistincte aux notions de parodie et de pastiche lorsque vient le moment d'identifier la démarche des auteurs.

3. Encore une fois, on fera remarquer que si la notion de travestissement est soulevée par Groensteen (1984a) et Delisse (1984), ceux-ci confondent cette pratique avec celle de l'adaptation que distingue pourtant Genette (1982).

# 4.3. LES MODALITÉS DU JEU HYPERTEXTUEL DANS LES PRATIQUES DOMINANTES

Nous portons maintenant une attention particulière aux pratiques hypertextuelles dominantes que constituent la parodie et le travestissement en mettant à jour les différentes modalités constitutives de celles-ci. Autrement dit, nous cherchons à comprendre la façon dont s'organise le jeu hypertextuel et, surtout, si des aspects s'avèrent propres aux pratiques dominantes et aux époques. Nous croyons donc être en mesure d'appréhender l'importance relative d'une démarche qui s'orienterait peu à peu vers le formalisme et qui caractériserait la bande dessinée des années 1980.

Lorsque cette opération présente des aspects intéressants, nous établissons les modalités constitutives du jeu hypertextuel en regard des effets de saturation et de décalage (ou de scandale) auxquels réfère Groensteen (1985b). Considérant l'importance quantitative des exemples soulevés et des nuances qui méritent d'être établies en regard des effets de saturation et de décalage, nous résumons à chaque fois les aspects les plus intéressants.

## 4.3.1. LA TRANSFORMATION D'ORDRE SÉMANTIQUE (LA PARODIE)

De manière générale, la transformation d'ordre sémantique s'obtient par le biais des figures métonymiques, des prémisses et arguments rhétoriques visuels, du comportement des personnages et de la narration dans leur rapport à la diégèse, qui participent à différents degrés à des effets de saturation ou de décalage (ou encore de scandale dans le cas du *Retour d'Al Crane*) en regard du sens. Les aspects les plus caractérisés par ce travail de grossissement et de dénigrement sont les personnages, les situations et le récit. Il s'agit dans plusieurs cas de construire, à travers les personnages, des figures plus grandes que nature pour ensuite les ridiculiser, de présenter des situations reconnaissables qui seraient liées aux différents genres et d'y mêler des aspects qui participent à leur mise à mal et, enfin, de multiplier le nombre de ces situations caractéristiques ou de détourner le récit de son cours normal. Rappelons que toutes les œuvres intègrent à différents niveaux des caractéristiques de la parodie.

### La saturation

En ce qui concerne les modalités qui peuvent être mises en œuvre lorsque les auteurs cherchent à grossir certains traits ou caractéristiques ou à exhumer des clichés liés à un genre donné, la fonction des

prémisses et surtout celle des arguments rhétoriques visuels apparaissent jusqu'à un certain point déterminantes dans quelques œuvres. En effet, ces modalités participent grandement à la construction de la figure du héros prométhéen (qui caractérise plusieurs récits de genre) et offrent en même temps leur lot de situations reconnaissables – les arguments rhétoriques visuels, tout particulièrement, permettent ainsi de répondre à ces *horizons d'attente* auxquels réfère Samson (1975a, 1975b) et que nourrissent les lecteurs vis-à-vis d'un genre.

Ainsi, les arguments rhétoriques visuels dans *Les chapeaux noirs*, *Des rails sur la prairie*, *Les films de chevalerie* et *À mort l'homme, vive l'ozone* laissent voir le caractère héroïque de Spirou, de Lucky Luke, du chevalier du roi et de La Vache se manifester lors de situations caractéristiques du western (le duel que remporte Spirou, l'attaque des Peaux-Rouges que pare Lucky Luke), ou des films de chevalerie (le duel dans l'escalier mené de main de maître par le chevalier) ou encore du récit d'espionnage (la confrontation entre La Vache et le maître des carnivores, qui se voit démasqué). De même, le personnage grandiose que constitue Gillain se construit d'abord par les prémisses rhétoriques visuelles dans l'univers de Chaland.

On mesure néanmoins à quel point l'effet de saturation peut se présenter de différentes manières d'une œuvre à l'autre tant les visées peuvent différer entre chacun des auteurs ; de même, les éléments qui participent au travail de grossissement peuvent être limités ou au contraire nombreux, jusqu'à s'imbriquer les uns dans les autres.

Ainsi, si les prémisses et arguments rhétoriques visuels s'avèrent déterminants pour le grossissement des personnages du côté de Benoît, ce n'est nullement l'héroïsme de Banana que vise à mettre en lumière son créateur, qui cherche plutôt à recréer un personnage typiquement bédéesque (et en même temps un détective qui emprunte au look des années 1950) ; les arguments rhétoriques visuels constituent précisément une avenue pour laisser voir que Banana vit à peu de choses près des mésaventures semblables à celles du capitaine Haddock, et ce, dans des contextes presque identiques. De même, Tardi insiste plutôt sur le caractère démentiel associé à la figure du savant fou – construction qui s'obtient à la fois par la forme, le texte, le comportement et les prémisses rhétoriques visuelles.

Par ailleurs, autant chez le duo Desberg-De Moor que du côté de Pétillon et Benoît (l'héroïsme en moins), ce travail de grossissement des personnages s'effectue également par la (re)mise à jour des stéréotypes associés au personnage du détective par le biais de figures métonymiques (l'imperméable et le chapeau, les Ray-Ban) et par la narration, qui laisse chaque fois bien voir le caractère très secret de ces détectives ou agents, professionnels ou amateurs. À quelques nuances près, les figures métonymiques de l'étoile, de la voiture, de l'armure, du coït ou

de l'album de bande dessinée s'avèrent aussi caractéristiques d'un travail de saturation sur le plan des personnages dans *Les chapeaux noirs*, *Chaminou et le Khrompire*, *Les films de chevalerie*, *Le retour d'Al Crane* et *La vie exemplaire de Jijé*.

Mentionnons également que l'effet de saturation sur le sens peut aussi s'obtenir par le choix du nom des personnages : Lucky Luke et Black Wilson sont des outrances des noms de personnages issus de l'univers du Far West tels que Jesse James ou Billy the Kid ; de même le nom de Jack Palmer se veut typique du roman noir. Ray Banana est un nom à consonance exagérément bédéesque. Pi=3,1416 est un nom de code plutôt improbable qui témoigne d'un effet de saturation à l'égard du récit d'espionnage. Enfin, Supermarketstein est une référence à l'univers des superméchants. Bref, plusieurs avenues peuvent coexister pour le travail de grossissement des personnages[4]. Les récitatifs, notamment, s'avèrent particulièrement déterminants chez Gotlib et Alexis, Chaland ainsi que chez Desberg et De Moor puisqu'il y est explicitement question d'un « héros » dans le premier cas, d'un « grand précurseur de la bande dessinée » dans le deuxième et, enfin, d'« une vache qui n'était pas née de la dernière pluie » dans le dernier.

Par ailleurs, Macherot, Pétillon et Lauzier et Alexis font appel à des arguments rhétoriques visuels dans la logique de la saturation principalement pour rappeler au lecteur les situations caractéristiques du récit policier ou du western (bien que tous les auteurs y aient recours)[5] ; chez le premier, le caractère sombre de certaines situations se voit par ailleurs amplifié par le biais des dialogues. Encore une fois, on constate que les visées varient d'un auteur à l'autre.

Puisqu'il est question du grossissement de situations, nous pouvons ajouter que cet effet se remarque principalement par un examen du texte. Cet aspect s'avère en effet déterminant pour prendre connaissance par exemple du fait que Supermarketstein a enlevé non pas une, mais plusieurs personnalités issues du monde littéraire pendant l'enregistrement de l'émission *Apostrophes*, dans le récit de Pétillon. De même, nous constatons que Franquin recense tous les clichés que présentent certaines situations du western par le biais des dialogues qu'échangent ses personnages en début d'aventure et que la diégèse intégrera par la suite ces nombreux clichés. Chez Tardi, c'est également à travers le texte et différents éléments de la diégèse que se construit l'effet de saturation des situations, calquées en partie sur celles de Jules Verne. Chez Desberg et De Moor, les arguments rhétoriques visuels, les

4. À un autre niveau, le nom du trois-mâts du récit de Tardi (le *Jules Vernez)* peut être compris dans cette logique du grossissement.

5. Chaland a toutefois davantage recours aux codes rhétoriques que constituent les prémisses rhétoriques visuelles.

éléments du décor et le texte sont mis à profit pour le grossissement de situations en lien de près ou de loin avec la diégèse jusqu'à l'outrance (l'info-spectacle, les grandes villes en ruine, la mort, etc.).

D'autres éléments peuvent toutefois se révéler influents. Ainsi, chez Gotlib et Alexis, si le texte s'avère assez déterminant pour l'effet de saturation, notons également que l'articulation spatiotemporelle que constitue le montage parallèle participe au grossissement d'une situation problématique en exagérant l'effet de suspense à outrance et, en parallèle, en laissant entrevoir que le héros sauvera la princesse à temps, même au prix de certaines incohérences. De même, le texte, le ton du récit et le comportement des personnages de *Chaminou et le Khrompire* constituent autant d'aspects qui participent à un travail de grossissement de situations typiquement mélodramatiques. Chez Chaland, les prémisses rhétoriques visuelles et le texte sont principalement mis à profit pour la reconstruction de 99. Il a toutefois davantage recours aux codes rhétoriques que constituent les situations dignes des *Belles histoires de l'oncle Paul* marquées par une idéologie judéo-chrétienne latente qui devient ici manifeste (la naissance, les années d'apprentissage, le doute intérieur, la mort).

Précisons par ailleurs que chez Desberg et De Moor, le grossissement des situations s'obtient également par l'utilisation très prononcée et quasi anthologique des figures métaphoriques et métonymiques. Dans une moindre mesure, c'est également par l'utilisation de la figure métonymique suggérant le déplacement rapide (mais improbable) qu'Alexis grossit une situation à peu de choses près identique dans ses deux récits. On mesure ainsi, là encore, que les modalités de transformation sont nombreuses.

À un autre niveau, l'intégration des situations caractéristiques d'un genre au sein des récits se confirme chaque fois par l'étude de la diégèse – ce qui a d'ailleurs permis de définir les œuvres en relation avec un genre précis –, bien que les arguments rhétoriques visuels s'avèrent utiles dans plusieurs cas pour prendre connaissance de cet aspect. C'est en effet par le biais de la diégèse que nous pouvons recenser plusieurs situations caractéristiques du western dans *Le retour d'Al Crane* ou des situations typiques du récit d'espionnage dans l'œuvre de Desberg et De Moor. De même, Macherot introduit à un rythme fréquent des rebondissements, qui s'avèrent en fin de compte des éléments d'intrigue qui permettent de situer le récit en relation à la fois avec le récit policier (hypotexte 1) et le mélodrame (hypotexte 2).

Ajoutons que le choix du titre ou du sous-titre participe à différents niveaux à un travail de saturation chez Tardi, Lauzier et Alexis ainsi que chez Chaland. Dans la logique du feuilleton, le premier présente son récit comme élément d'une série (*Une aventure de Jérôme Plumier*)

alors qu'il ne s'agit que d'une œuvre unique à laquelle auquel l'auteur n'a jamais souhaité donner de suite. Dans le même esprit, les deuxièmes réfèrent au *retour* d'un personnage (qui s'avère en réalité factice). Dans le dernier cas, il est question d'un personnage dont la vie est *exemplaire*, ce qui ne vient que souligner à grands traits un phénomène habituel dans la tradition du récit didactique bédéesque. Nous pouvons par ailleurs considérer que l'idéologie judéo-chrétienne se fait présente dans le récit de Chaland dans son ensemble – tout comme l'idéologie de gauche chez Desberg et De Moor, par le biais des figures synecdotiques dont les prémisses rhétoriques visuelles constituent les vieilles illustrations, et qui participent néanmoins à un effet de décalage en regard du récit d'espionnage.

Mentionnons enfin que le travail de grossissement du sens peut être compris comme un effet de style dans certains cas, particulièrement dès le moment où il contamine tout le récit. Ainsi, en intégrant de manière franche à son récit l'idéologie judéo-chrétienne latente dans *Les belles histoires de l'oncle Paul*, Chaland effectue en quelque sorte un travail sur le ton. De même, Desberg et De Moor mettent à jour plusieurs valeurs de la bande dessinée des années 1950 destinée à la jeunesse de manière récurrente (les dangers de la grande ville, la vie saine à la ferme, la beauté de la fête de Noël, etc.) – particulièrement par le texte et les prémisses rhétoriques visuelles, comme chez Chaland – et donnent ainsi à leur récit un ton tantôt naïf, tantôt moralisateur.

En définitive, l'effet de saturation vise de manière importante le récit à travers la narration ; la narration ainsi que les codes rhétoriques laissent voir à chaque fois que les récits intègrent la plupart des situations associées à un genre donné. Outre cet aspect, l'effet de saturation s'avère néanmoins très présent en regard des personnages et des situations.

En ce qui concerne les personnages, cet effet s'obtient principalement par les codes rhétoriques que constituent les arguments et les prémisses rhétoriques visuels ainsi que par les figures métonymiques. Il s'agit ainsi de laisser voir en une ou quelques cases, ou par le biais de l'un de ses attributs, le cow-boy, le détective ou chevalier, tous plus vrais que nature. Les récitatifs ainsi que les patronymes sont occasionnellement mis à contribution dans le travail de grossissement des personnages.

Le tableau 35 laisse par ailleurs voir un phénomène intéressant sur un plan diachronique, principalement en ce qui concerne l'importance quantitative des modalités mises en œuvre dans l'activité de saturation des personnages. Peu nombreuses au cours des années 1970, les modalités s'ajoutent les unes aux autres dès les années 1980, ce qui tend à laisser voir chez les auteurs en cause la volonté d'obtenir un effet de saturation de plus en plus important. Par ailleurs, l'apparition des récitatifs dans l'activité hypertextuelle coïncide avec le phénomène de la légitimation de la bande dessinée et de ses auteurs.

Tableau 35. Principales modalités de saturation des personnages dans l'activité de transformation sémantique selon les œuvres hypertextuelles

| ŒUVRES | MODALITÉS |
|---|---|
| *Les chapeaux noirs* | Codes rhétoriques, figures métonymiques. |
| *Des rails sur la prairie* | Codes rhétoriques, patronymes. |
| *Chaminou et le Khrompire* | Figures métonymiques. |
| *Les films de chevalerie* | Codes rhétoriques, figures métonymiques, récitatifs. |
| *Le démon des glaces* | Codes rhétoriques. |
| *Le retour d'Al Crane* | Figures métonymiques. |
| *La vie exemplaire de Jijé* | Codes rhétoriques, récitatifs, figures métonymiques. |
| *Les disparus d'Apostrophes* | Patronymes, figures métonymiques. |
| *Cité Lumière* | Codes rhétoriques, patronymes, figures. |
| *À mort l'homme, vive l'ozone* | Codes rhétoriques, patronymes, récitatifs, figures métonymiques. |

Nous sommes conscients que d'un point de vue méthodologique, il peut s'avérer hasardeux dans le cadre d'une analyse qualitative de comparer différents moments ou époques sur la base des différences rencontrées dans le nombre de modalités convoquées pour le jeu hypertextuel. Nous présentons précisément ces différences à titre de simples indices pouvant occasionnellement témoigner d'une tendance manifeste de la part des auteurs au grossissement ou au décalage.

Le grossissement de situations se vérifie de son côté principalement par l'étude du texte et des arguments rhétoriques visuels. C'est en effet à travers ces derniers ou par le biais de récitatifs ou de dialogues que le lecteur prend connaissance de situations exagérées parfois à l'extrême (le train qui poursuit sa course folle sans rails devant lui et qui s'en sort intact, l'enlèvement de plusieurs personnalités littéraires par un mégalomane qui souhaite utiliser celles-ci pour écrire le livre qui le rendra célèbre, etc.).

Sur le plan diachronique, le tableau 36 laisse voir que l'effet de saturation s'obtient jusqu'aux années 1960 par le biais des mêmes modalités (arguments rhétoriques visuels et dialogues) puis se présente de différentes façons par l'intégration de nouvelles modalités (dont les récitatifs et les figures métonymiques). Encore une fois, l'apparition des récitatifs dans l'activité hypertextuelle survient au cours des années 1970.

Tableau 36. Principales modalités de saturation des situations dans l'activité de transformation sémantique selon les œuvres hypertextuelles

| ŒUVRES | MODALITÉS |
|---|---|
| *Les chapeaux noirs* | Arguments rhétoriques visuels, dialogues. |
| *Des rails sur la prairie* | Arguments rhétoriques visuels, dialogues. |
| *Chaminou et le Khrompire* | Arguments rhétoriques visuels, dialogues. |
| *Les films de chevalerie* | Codes rhétoriques, récitatifs, figures métonymiques. |
| *Le démon des glaces* | Codes rhétoriques, récitatifs. |
| *Le retour d'Al Crane* | Figures métonymiques. |
| *La vie exemplaire de Jijé* | Prémisses rhétoriques visuelles, récitatifs. |
| *Les disparus d'Apostrophes* | Arguments rhétoriques visuels, dialogues. |
| *Cité Lumière* | Codes rhétoriques. |
| *À mort l'homme, vive l'ozone* | Codes rhétoriques, figures métaphoriques, récitatifs. |

S'il s'avère possible de dégager les principaux axes de la saturation (personnages, situations et narration), on mesure en revanche la difficulté d'établir des corrélations en ce qui concerne les modalités du jeu hypertextuel et les régimes dans lesquels se situent les œuvres à l'étude tant les avenues sont multiples. À cet égard, on conçoit à l'instar de Groensteen (1984a) que le genre constitue une cible riche de potentialités pour l'activité hypertextuelle ; plusieurs aspects en effet peuvent faire l'objet d'un traitement particulier et plusieurs modalités peuvent être mises à contribution chaque fois.

Néanmoins, il n'est pas inintéressant de dégager quelques aspects qui concernent spécifiquement des œuvres autoréférentielles. Ainsi la modalité que constitue la figure métaphorique (spirale, étoile, flèche, etc.) est particulièrement mise à contribution pour l'effet de saturation par le duo Desberg-De Moor. De son côté, la figure métonymique suggérant le déplacement très rapide est utilisée de manière prononcée (bien que très rarement) par Alexis. Par ailleurs, autant chez Desberg et De Moor que du côté de Pétillon et Benoît, le travail de grossissement des personnages s'effectue de manière prononcée par le biais de figures métonymiques (l'imperméable et le chapeau, la mèche rebelle, les Ray-Ban), qui laissent bien voir le souci de composer un stéréotype, une caricature ou encore un personnage typiquement bédéesque. Par ailleurs, le grossissement du personnage et des situations est principalement obtenu chez Chaland par le biais des prémisses rhétoriques visuelles[6]. Enfin, sur le plan de la narration, l'effet

6. Dans ce dernier cas, nous devons toutefois préciser que la structure didactique bédéesque se prête particulièrement bien à un découpage où chaque image est riche d'informations.

de saturation est également obtenu tant chez Lauzier et Alexis que chez Chaland par le choix du titre ; de même, les récitatifs s'avèrent influents pour le grossissement des personnages ou des situations chez Gotlib et Alexis, Chaland et Desberg et De Moor.

Si ces cas ne permettent évidemment pas de dégager des tendances nettes, on mesure néanmoins que le jeu autoréférentiel se laisse occasionnellement deviner par le biais de simples clins d'œil, figures ou moments choisis. Notons par ailleurs que l'étude des figures métaphoriques (spirale, etc.) et métonymiques (lignes, etc.) pourra également être envisagée à l'intérieur d'une perspective esthétique puisque celles-ci réfèrent dans certains cas explicitement aux œuvres d'Hergé et de Jacobs. C'est principalement le cas que soulève le travail de Benoît ainsi que celui de Desberg et De Moor.

Nous proposons une synthèse des principales modalités et caractéristiques associées à l'effet de saturation dans l'activité de transformation sémantique (voir le tableau 37).

Tableau 37. Principales modalités et caractéristiques associées à l'effet de saturation dans l'activité de transformation sémantique selon les œuvres hypertextuelles

| AXES DE LA SATURATION | MODALITÉS ET CARACTÉRISTIQUES |
|---|---|
| PERSONNAGES | Importance des codes rhétoriques et des figures métonymiques.<br>Les récitatifs s'ajoutent au cours des années 1970. Ajout sensible de modalités dès les années 1980. L'effet de saturation des personnages serait possiblement caractéristique des œuvres hypertextuelles depuis les années 1980. |
| SITUATIONS | Importance des codes rhétoriques et de la narration (dialogues et récitatifs). Les récitatifs s'ajoutent au cours des années 1970. |
| RÉCIT | Importance des codes rhétoriques et de la narration (titre, dialogues et récitatifs). |

### Le décalage

Par ailleurs, ce sont encore les personnages, les situations, la narration, mais également la diégèse qui constituent les principaux aspects caractérisés par l'effet de décalage.

De manière générale, la transformation s'obtient régulièrement par un travail de ridiculisation des personnages qui s'effectue la plupart du temps parallèlement à un comique de situation. À différents degrés, c'est le cas de tous les récits, à l'exception du *Démon des glaces* et du *Retour d'Al Crane* qui sont exempts d'une dimension réellement comique dans le traitement des situations. Dans d'autres cas, il s'agit d'introduire des digressions ou de détourner le récit de son cours normal – à des niveaux différents, c'est le cas des *Chapeaux noirs*, du récit *Des rails sur la prairie*, de *Chaminou et le Khrompire*, des *Films de*

*chevalerie*, du *Démon des glaces*, du *Retour d'Al Crane*, de *La vie exemplaire de Jijé* et des *Disparus d'Apostrophes*. Notons enfin que quelques auteurs visent également à introduire des éléments incongrus au sein de la diégèse – c'est le cas des deux récits dans lesquels est impliqué Alexis, soit *Les films de chevalerie* et *Le retour d'Al Crane*, ainsi que de celui des *Rails sur la prairie* et des *Disparus d'Apostrophes* de Pétillon (si nous faisons exception des anachronismes présents au sein du récit de Macherot, qui se révèlent assez peu nombreux et significatifs).

Nous constatons donc encore une fois que certains codes rhétoriques sont souvent mis à profit dans la logique de la transformation sémantique, mais cette fois pour le dénigrement. Ainsi chez Franquin, Macherot et Gotlib et Alexis, les prémisses ou arguments rhétoriques visuels – tels que celui qui nous montre Fantasio jouer les durs et s'effondrer par la suite – s'avèrent particulièrement efficaces pour opposer un démenti catégorique à la figure héroïque qui avait été précédemment construite ou pour introduire en même temps le comique de situation. Les mêmes modalités s'appliquent au récit *Le retour d'Al Crane*, alors que ce dernier – présenté à titre de figure héroïque dans le titre et d'ex-héros dans les dialogues – subit maints affronts de la part de ses semblables ; le traitement réaliste et le caractère parfois scandaleux de certaines situations à travers lesquelles s'effectue ce travail de dénigrement empêchent toutefois d'évoquer un comique de situation au même titre que dans les autres récits.

Ce sont également les arguments rhétoriques visuels qui permettent à Morris et Goscinny de s'en prendre aux personnages secondaires dans leur récit et d'y mêler un comique de situation, comme le laissent voir les passages mettant en scène le personnage âgé qui subit une nouvelle mésaventure à chacune de ses apparitions[7]. *Idem* chez Pétillon – qui se moque de tous ses personnages, y compris du personnage principal – et chez Gotlib et Alexis, qui laissent notamment voir un personnage offrir son dévouement au roi et apprendre par la suite qu'il peut alors être utilisé pour lui gratter le dos. Benoît n'agit d'ailleurs pas autrement vis-à-vis de la figure ambiguë que représente Banana, dont l'attitude distraite l'entraîne à percuter un chevalet. Desberg et De Moor fonctionnent aussi dans cette logique en regard des personnages secondaires qui tombent dans un piège à la fin de leur récit.

Notons par ailleurs que le dénigrement des personnages s'obtient dans la plupart des cas par un travail sur le comportement de ces derniers, comportement tantôt naïf, tantôt candide, absent, apathique ou caricatural, etc. Toutefois, les avenues ne se limitent pas à ces seuls aspects. Ainsi, nous pouvons ajouter que la ridiculisation des personnages s'élabore chez Franquin également à travers la figure métonymique de

7. On notera toutefois que les dialogues entre les personnages secondaires participent grandement au comique de situation chez Morris et Goscinny.

la puérilité qui vient supplanter celle de l'étoile (dans cette logique de la mise en opposition de ce qui avait été précédemment énoncé) ainsi que par l'utilisation des couleurs à l'intérieur de la logique de l'argument rhétorique visuel – pour laisser voir le malaise croissant d'un barman, dont la figure change de couleur. Chez Macherot, le ton vaudevillesque du récit participe à l'effet de décalage vis-à-vis du genre que constitue le mélodrame, mais il s'avère en fin de compte particulièrement efficace pour le dénigrement de certains personnages, dont Crunchblott fait les frais en premier lieu.

Chez Lauzier et Alexis ainsi que du côté de Tardi, le texte s'avère tout particulièrement dénigrant à l'endroit des personnages principaux, l'un étant présenté comme une « pauv'cloche », l'autre étant associé aux qualificatifs « pitoyable » et « jeune crétin ». L'effet est plus subtil chez Franquin, Morris et Goscinny et Macherot alors que les dialogues ou monologues constituent des éléments qui laissent occasionnellement voir un personnage se couvrir de ridicule. En revanche, l'effet devient particulièrement prononcé du côté de Pétillon puisque plusieurs des interventions des personnages sont porteuses de cet effet. Ajoutons que ce travail s'élabore également dans le rapport que les récitatifs et l'image entretiennent : ainsi, le chevalier mis en scène par Gotlib et Alexis se laisse-t-il voir plus bête que ne le laisse entendre le texte. De même, la ridiculisation d'un personnage se construit chez Chaland dans la succession de deux images dans leur rapport à la narration (Jijé annonce qu'il se laissera pousser la barbe en cas d'échec et porte la barbe dans l'image suivante).

Ajoutons également que le choix d'un patronyme peut constituer dans certains cas une tentative de dénigrement des personnages, notamment chez Morris et Goscinny, Macherot, Tardi et Franquin. Chez les premiers, un vieil indien se nomme Bison accroupi ; chez le deuxième, notons la présence d'une Zonzon et d'un Pépin. Par ailleurs, le nom « Gelati » chez Tardi renvoie expressément à la matière molle que constitue la gélatine – ce qui vient souligner à grands traits le ridicule de ce personnage au physique ravagé. À l'égard du récit policier, le nom de Ray Banana manque un peu de crédibilité, dans le récit de Benoît, même s'il s'avère en lien avec le nom de personnages typiquement bédéesques. Enfin, le cas de Jack-le-Géant, un hors-la-loi issu du récit de Franquin, présente de son côté une ambiguïté : il peut sans doute être compris dans la logique de la saturation puisqu'il laisse supposer que le bandit est coriace ; en revanche, il participe à l'effet de décalage, car il est en rupture avec les patronymes à consonance anglophone qui peuplent l'univers du Far West.

Comme le travail de dénigrement des personnages, le décalage dans les situations est également manifeste chez tous les auteurs par le biais des prémisses et arguments rhétoriques visuels, comme nous l'avons laissé entrevoir ; ainsi Lauzier et Alexis laissent voir que contrairement

à ce qui était supposé, le nettoyage de la ville par Al Crane n'aura pas lieu. De même, Chaland utilise la prémisse rhétorique visuelle pour ridiculiser une situation conflictuelle mettant en scène son personnage Gillain et ses maîtres.

Toutefois, ce type de décalage se présente de différentes façons. Ainsi il s'obtient principalement chez Tardi par le texte et le ton balzacien dans le rapport que ces aspects entretiennent avec ce qui est montré, ce qui entraîne dans plusieurs cas un effet de ridiculisation du tragique. « Ah ! triste Noël en mer ! » commente laconiquement le narrateur au moment où explose un trois-mâts. À des degrés différents, l'utilisation des récitatifs s'avère également efficace pour banaliser ce qui est montré chez Gotlib et Alexis ainsi que chez Morris et Goscinny. Dans le premier cas, le texte réfère à une scène amusante d'un film de chevalerie destinée à alléger la tension, alors que nous voyons un personnage perdre le bout de son nez sous le coup d'une épée. Dans le second, il est question dans le texte d'un pont « dont la solidité n'est pas à toute épreuve » alors que l'image laisse voir celui-ci s'effondrer sous le poids d'un rat. À l'opposé, si on peut dire, Franquin obtient également un effet de décalage en creusant un écart entre la narration et la représentation, puisqu'il oppose par le dessin un démenti aux récitatifs afin de laisser voir que les situations propres au western n'appartiennent désormais qu'à l'imaginaire.

Dans ce même esprit, l'utilisation des dialogues s'avère également efficace pour la ridiculisation de certaines situations, notamment chez Morris et Goscinny qui insistent tantôt sur le sens – « Ah oui, il est malin, mon frère ! » dit ce Peau-Rouge qu'un autre personnage a entraîné dans une aventure trop risquée – ou en font émerger un nouveau – « Grand Manitou ! Quel affreux patois ! » commente une sentinelle indienne qui prend connaissance des nuages de fumée qui émanent de la cheminée d'une locomotive ; ou bien c'est ce chef indien qui traduit de manière exacte une situation qui a été exposée de manière sommaire, laissant voir à ses interlocuteurs qu'il dispose d'une culture plus vaste qu'on ne pourrait le croire. À quelques nuances près, c'est également un nouveau sens que fait émerger Macherot à travers le monologue que tient le Carnivore Crunchblott lorsqu'il envisage que Chaminou a été dévoré par un autre prédateur (« C'est trop horrible !… Mon dîner englouti par ce goinfre ! »). On notera par ailleurs les dialogues loufoques qui entourent toute la scène de l'enlèvement de Chaminou par Crunchblott. Ajoutons que les auteurs de *La Vache* font un clin d'œil à l'univers de *Star Wars* au cours d'un instant dramatique (« Je savais qu'il y avait du bon en toi ») ou mêlent les jeux de mots (« une vache enragée ») également par le biais des dialogues. De même, le décalage s'obtient explicitement à une occasion chez Lauzier et Alexis par les dialogues, qui permettent d'établir un parallèle entre la situation dépeinte et l'univers de *Lucky Luke*, marqué par la bêtise phénoménale des Dalton. On constate par ailleurs que les dialogues participent à

une ridiculisation des personnages qui s'effectue dans plusieurs cas parallèlement à un travail de détournement de situation, comme le laissent voir certains exemples précédents ainsi que les œuvres de Franquin et Pétillon.

Dans cette perspective, c'est aussi par le biais des dialogues que Chaland détourne certains clichés (« Ce garçon sera percepteur d'impôts comme son père », dit avec fierté le père de Gillain au baptême de ce dernier) ; ajoutons également que le niveau du texte est l'occasion pour cet auteur d'introduire l'onomatopée BOM accompagnant la chute d'un personnage. Tous ces aspects s'avèrent évidemment incompatibles avec le traitement réservé habituellement aux situations dans le cadre du récit didactique.

Enfin, le détournement de situation s'obtient également chez Gotlib et Alexis par l'utilisation de figures métaphoriques suggérant la douce hébétude du roi qui se fait gratter le dos par son maître de cérémonie ; non seulement cette situation est en décalage avec le sens original du récit de chevalerie, mais le choix du procédé est en rupture très nette avec un style graphique orienté vers le réalisme académique. De même, Chaland mêle à son récit des figures métaphoriques qui donnent occasionnellement à celui-ci un air de comédie.

En ce qui concerne le récit, nous constatons que le décalage est particulièrement perceptible dans la narration, qui permet notamment de prendre la mesure de digressions, ce qui constitue un premier axe de détournement. Ce dernier aspect s'avère particulièrement évident au sein des *Films de chevalerie*, alors que Gotlib et Alexis ponctuent notamment leur récit d'anecdotes cocasses consacrées aux démêlés entre deux spectateurs dans une salle de cinéma, à un point où il s'avère possible de référer à la coprésence d'histoires parallèles, comme le laisse d'ailleurs voir le texte.

De son côté, Macherot introduit son récit par une longue présentation de quelques-uns de ses personnages qui commentent l'histoire à venir et qui laissent entrevoir sa dimension pantalonnesque[8] – comme le laissent également voir certains arguments rhétoriques visuels et les dialogues au sein de la séquence en cause. De manière plus subtile, Franquin annonce dans son récit (également par le biais de codes rhétoriques et des dialogues) certains des clichés auxquels il se référera plus loin, soit lorsque débutera réellement l'épopée western, ce qui constitue là encore un travail de soulignement du sens ou un discours sur le genre qui participe nécessairement à l'effet de décalage puisque ces interventions laissent entrevoir le caractère factice du récit à venir. Dans une autre perspective, Pétillon parsème son récit de gags qui n'ont des liens que lointains avec la diégèse, comme le laisse voir l'étude du texte et des codes rhétoriques ; ces dernières modalités laissent d'autre part voir que

8. Dès l'introduction, Chaminou est présenté au lecteur comme un maladroit.

Morris et Goscinny accordent également une importance accrue aux mésaventures des personnages secondaires ou à des faits divers de manière régulière.

On mesure par ailleurs des nuances importantes entre ces derniers exemples et celui qui concerne *Les films de chevalerie*. Aussi pouvons-nous référer à des *parenthèses* dans un cas et à des *histoires parallèles* dans l'autre, ce qui constituerait les deux avenues principales de la digression.

Dans certains cas, la digression n'est pas sans incidence sur l'ensemble du récit qui peut se voir détourné de manière importante de son cours normal. C'est ce que nous pourrions nommer la transgression du récit. Ainsi nous remarquons que du côté de Franquin, l'examen de la narration et de la diégèse permet de comprendre que l'auteur a placé ses personnages en attente d'une aventure qui tarde à démarrer et qui se révèle en fin de compte être une antiaventure, comme en témoignent les arguments rhétoriques visuels et les dialogues à la fin du récit. En effet, le récit d'aventures bédéesque que constitue le western semble pendant longtemps précaire et se révélera factice en fin de compte – toutes les situations vues ne constituent en effet que des moments du tournage d'un film. Cet aspect est aussi perceptible par l'écart entre la narration et la représentation, alors que Franquin oppose par le dessin un démenti aux récitatifs et laisse voir que le western ne constitue en réalité qu'un imaginaire, comme nous l'avons vu.

Chez Gotlib et Alexis, c'est aussi la narration ainsi que l'association du texte et de la figure métonymique de la poubelle dans l'histoire parallèle mise en scène qui laissent voir que les auteurs débordent du récit didactique pour mieux s'en prendre à celui-ci, notamment en y intégrant le romanesque, mais surtout en laissant entendre de manière très personnelle que tout ce qui précède est bon à jeter. On mesure ainsi en comparaison avec le récit de Franquin à quel point des procédés semblables utilisés aux fins d'une même critique peuvent néanmoins s'organiser de manière différente. Enfin, chez Pétillon, c'est sans doute la recherche ponctuelle du gag qui entraîne le récit vers l'anarchie puisque celui-ci se termine en queue de poisson, comme le laissent voir les derniers arguments rhétoriques visuels et les dialogues.

On mesure cependant que la transgression du récit peut s'obtenir dans d'autres cas à l'extérieur de la logique de la digression ou de la parenthèse. Considérons les cas des récits de Tardi et de Lauzier et Alexis, alors que le détournement du récit est principalement perceptible de la narration et de la diégèse et est le résultat du comportement inhabituel d'un personnage principal. Dans le premier cas, nous voyons Plumier passer sans avertissement au rang de personnage négatif et le récit se terminer sur une note relativement heureuse pour

les criminels ; l'effet de décalage s'obtient également par la mise en valeur du narrateur qui intervient de manière prononcée à la fin du récit et qui se montre particulièrement sarcastique à l'égard de ce qui a été raconté (comme chez Gotlib et Alexis). Dans le second cas, c'est principalement le comportement d'Al Crane qui l'éloigne considérablement de la figure du héros – il quitte la ville et ses désordres en affichant une certaine indifférence, comme le montrent les derniers arguments rhétoriques visuels – qui s'avérera en fin de compte déterminant sur l'ensemble de la diégèse. En effet, le dénouement final auquel est habitué l'amateur de western et qui passe par le duel n'aura pas lieu – en ce sens, il y a transformation sémantique puisque le récit se révèle un antiwestern. Par ailleurs, c'est d'abord le manque de clairvoyance dont fait preuve l'espion du roi Chaminou tout au long du récit de Macherot, ou sa constitution fragile qui le cloue au lit à la toute fin du récit, qui favorisent le détournement du récit – aspects qui peuvent être appréhendés à travers les arguments rhétoriques visuels, le texte et l'examen général de la diégèse.

Sur un autre plan, il y a détournement du récit chez Benoît qui est perceptible dans les codes rhétoriques, la narration et la diégèse, particulièrement en raison de l'ambiguïté que présente la finale, mais également par la présence d'un french cancan ou de références savantes à l'esthétisme, de l'érotisme latent qui se dégage du rêve de Banana et des traces d'urine contre le mur d'un édifice. Tous ces éléments sont en profonde rupture avec le récit hergéen. Enfin, l'importance de la critique sociale perceptible dans la diégèse et les figures synecdotiques chez Desberg et De Moor tend occasionnellement à rapprocher *À mort l'homme, vive l'ozone* du pamphlet – comme le laissait par ailleurs deviner le titre du récit. D'ailleurs, le cas de Desberg et De Moor peut sans doute être compris à la fois dans la logique de la digression et de la transgression, considérant le nombre élevé de parenthèses et la fonction critique de celles-ci, qui tend en fin de compte à rapprocher le récit du pamphlet.

Dans un autre ordre d'idées, le choix de la thématique qui se laisse voir à travers l'étude de la diégèse dans *Les films de chevalerie* et *La vie exemplaire de Jijé* constituent certainement des écarts dans le cadre du récit didactique bédéesque, habituellement dévolu à l'hagiographie d'inventeurs illustres, de saints, de militaires glorieux, etc. De même, les faussetés qu'intègrent ces auteurs par le biais des récitatifs – ou l'utilisation du juron chez Chaland par le biais d'un dialogue – constituent une aberration dans la logique du récit didactique. De même, le choix d'un bovidé à titre de personnage principal ne peut qu'étonner dans le cadre d'un récit d'espionnage, comme le laisse voir la diégèse du côté de Desberg et De Moor.

Notons également que plusieurs auteurs s'en prennent au récit de manière globale en introduisant au sein de celui-ci des anachronismes ou des éléments incongrus, et ce, à des niveaux très différents. C'est le cas des récits *Chaminou et le Khrompire*, *Les films de chevalerie*, *Cité Lumière*, *Des rails sur la prairie*, *Le démon des glaces*, *Le retour d'Al Crane* et *Les disparus d'Apostrophes*. Ces aspects constitueraient les derniers axes de détournement.

Macherot, Gotlib et Alexis, Benoît et Morris et Goscinny font intervenir des anachronismes soit par des éléments du décor (des éléments issus des années 1920 chez le premier ; des cordes à linge, un couteau suisse ou une passoire chez les deuxièmes ; des personnages ou des voitures qui réfèrent tantôt aux années 1950, tantôt aux années 1970 chez Benoît), soit par les dialogues (un éclaireur traduit un message de fumée indien qui constitue en réalité une réclame publicitaire, chez Morris et Goscinny).

De leur côté et sur différents plans, tant Gotlib et Alexis, Morris et Goscinny, Lauzier et Alexis, Tardi que Pétillon font intervenir des éléments incongrus (des personnages de bande dessinée tirés d'une autre série d'Alexis, les avatars obtenus à partir de l'armure de chevalier chez les premiers et qui mènent à l'icône de la poubelle ; des peintures de guerre improbables chez les deuxièmes ; le paravent qui apparaît comme par magie pour dissimuler une scène de viol chez Lauzier et Alexis ; un personnage tiré du film *Metropolis* chez Tardi ; la femme au caddy qui déambule dans un cocktail chez Pétillon).

Nous constatons ainsi que l'absurde présente de multiples visages et correspond à des visées différentes d'un auteur à l'autre. Il s'avère par ailleurs particulièrement présent chez Gotlib et Alexis ainsi que chez Pétillon qui, en outre, mêle à la fiction des personnages réels (dont Bernard Pivot).

En définitive, la transformation sémantique par le décalage constitue vraisemblablement l'une des relations les plus importantes parmi celles que les œuvres à l'étude entretiennent avec les hypotextes, ne serait-ce qu'en raison des possibilités qui s'offrent aux créateurs. Dans cette section, nous avons effectivement été en mesure de constater que les cibles dans l'exercice de détournement sont particulièrement nombreuses, notamment en ce qui concerne le récit. Nous avons vu également que plusieurs modalités sont convoquées à des fins de décalage et, enfin, que toutes les œuvres à l'étude peuvent être comprises sur plusieurs plans dans la logique du détournement du sens.

Rappelons encore une fois que l'effet de décalage se produit ici par le dénigrement de personnages principaux ou secondaires, par la ridiculisation de situations en lien avec le genre et enfin par la mise à mal du récit. En ce qui concerne ce dernier aspect, nous avons constaté que les avenues sont nombreuses. Ainsi, la mise à mal du récit s'obtient

notamment par l'intégration de la digression (notamment par le biais d'une histoire parallèle) ou par ce que nous pourrions nommer la parenthèse (une introduction, un gag, des à-côtés, etc.[9]). Dans d'autres cas, le détournement du récit s'effectue par la transgression de certains des aspects majeurs qui fondent le genre ou, si l'on préfère, par l'intégration d'éléments qui s'avèrent incompatibles avec celui-ci : une finale improbable ou ambiguë, un discours (parfois critique) sur le récit ou le genre, certaines valeurs ou éléments (dont le choix d'une thématique hors de propos ou d'un personnage inapproprié, etc.). Enfin, nous avons constaté que plusieurs auteurs s'en prennent au récit en introduisant au sein de celui-ci des anachronismes ou des éléments incongrus[10].

En ce qui concerne les personnages, l'effet de décalage s'obtient principalement par le comportement perçu à travers les codes rhétoriques que constituent les arguments et prémisses rhétoriques visuels ainsi que par des éléments du discours – principalement les dialogues, les noms des personnages et occasionnellement les récitatifs. Il s'agit ainsi d'opposer un démenti à la figure du héros précédemment construite ou d'insister sur le caractère maladroit d'un personnage principal ou encore de rabaisser des personnages secondaires.

Nous constatons ainsi que les codes rhétoriques sont particulièrement mis à contribution dans la relation de transformation sémantique puisqu'ils s'avèrent également déterminants pour l'effet de saturation comme nous l'avons vu précédemment. On remarque aussi que les récitatifs et les dialogues semblent habituellement avoir une fonction respective assez précise en regard de la relation de transformation sémantique, les uns étant principalement mis à contribution pour le grossissement, les autres pour le dénigrement. Précisons cependant que les dialogues ne viennent pas nécessairement opposer un démenti aux récitatifs. Ces deux aspects de la narration ne sont pas forcément interreliés. Le tableau 38 laisse voir un phénomène intéressant alors que le personnage paraît particulièrement impliqué dans l'activité de décalage jusqu'au milieu des années 1960. Nous constatons par la suite une baisse sensible du nombre de modalités mises à contribution pour le dénigrement des personnages. Cet aspect peut sans doute être mis en rapport avec l'effet de plus en plus prononcé de saturation des personnages, perceptible dès les années 1980, comme le laissait voir le tableau 35. Par ailleurs, la ridiculisation prononcée des personnages serait possiblement caractéristique des œuvres dites parodiques et publiées avant 1970.

Par ailleurs, le détournement de situation est principalement obtenu par le biais des mêmes modalités qu'en ce qui concerne le décalage chez les personnages, soit les prémisses et arguments rhétoriques

9. Cette classification ne rend aucunement compte des visées des auteurs, mais s'avère opératoire pour distinguer l'importance de la transformation sémantique sur l'ensemble de la diégèse.

10. L'anachronisme constitue un élément important de la parodie de genre selon Genette (1982).

visuels et les dialogues. Il est en effet apparu que le travail de ridiculisation des personnages était mené fréquemment parallèlement à celui du détournement de situation. Ainsi, la maladresse d'un personnage participe-t-elle bien souvent à la fois à la ridiculisation de celui-ci et au détournement d'une situation. Notons toutefois que là encore, ces aspects ne sont pas toujours en relation étroite.

Tableau 38. Principales modalités du décalage des personnages dans l'activité de transformation sémantique selon les œuvres hypertextuelles

| ŒUVRES | MODALITÉS |
|---|---|
| *Les chapeaux noirs* | Codes rhétoriques, comportement, dialogues, figures métonymiques, couleurs, diégèse (patronymes). |
| *Des rails sur la prairie* | Codes rhétoriques, comportement, dialogues, diégèse (patronymes). |
| *Chaminou et le Khrompire* | Codes rhétoriques, comportement, dialogues, diégèse (patronymes). |
| *Les films de chevalerie* | Codes rhétoriques, comportement, récitatifs. |
| *Le démon des glaces* | Récitatifs, dialogues, diégèse (patronymes). |
| *Le retour d'Al Crane* | Codes rhétoriques, dialogues. |
| *La vie exemplaire de Jijé* | Codes rhétoriques, comportement, dialogues. |
| *Les disparus d'Apostrophes* | Codes rhétoriques, comportement, dialogues, figures métaphoriques. |
| *Cité Lumière* | Codes rhétoriques, comportement, dialogues. |
| *À mort l'homme, vive l'ozone* | Codes rhétoriques, comportement, dialogues. |

Comme le montre le tableau 39, le détournement de situation s'obtient également dans quelques cas par le biais des figures métaphoriques (spirale, étoile, etc.) et par les récitatifs. Nous constatons ainsi que si les figures métaphoriques participent à un effet de grossissement des situations dans le cas de séries non réalistes telles que *La Vache*, elles s'avèrent en revanche en décalage dans certains cas précis, notamment dans le cas du récit didactique ou dans les séries orientées vers un certain réalisme ou semi-réalisme. Par ailleurs, si le récitatif participe habituellement à un effet de saturation, comme nous venons de le voir, précisons que c'est dans son rapport immédiat avec l'image que cet élément de la narration peut être généralement compris dans la logique du décalage – le cas du *Démon des glaces* constituant une exception. De ce rapport naît un sens complémentaire qui participe au détournement de la situation.

Tableau 39. Principales modalités du décalage des situations dans l'activité de transformation sémantique selon les œuvres hypertextuelles

| ŒUVRES | MODALITÉS |
|---|---|
| *Les chapeaux noirs* | Codes rhétoriques, dialogues, récitatifs. |
| *Des rails sur la prairie* | Codes rhétoriques, dialogues, récitatifs. |
| *Chaminou et le Khrompire* | Codes rhétoriques, dialogues. |
| *Les films de chevalerie* | Codes rhétoriques, récitatifs, figures métaphoriques. |
| *Le démon des glaces* | Codes rhétoriques, récitatifs. |
| *Le retour d'Al Crane* | Codes rhétoriques, dialogues. |
| *La vie exemplaire de Jijé* | Codes rhétoriques, dialogues, figures métaphoriques. |
| *Les disparus d'Apostrophes* | Codes rhétoriques, dialogues. |
| *Cité Lumière* | Codes rhétoriques, dialogues. |
| *À mort l'homme, vive l'ozone* | Codes rhétoriques, dialogues. |

Enfin, si le détournement du récit se laisse évidemment voir à travers l'étude de la diégèse, d'autres modalités semblent toutefois vouloir se dégager assez clairement, soit les arguments rhétoriques visuels et la narration (dialogues et récitatifs) dans le rapport qu'ils entretiennent avec la diégèse. Nous constatons donc une fois encore le caractère déterminant de ces aspects dans la logique de la transformation sémantique et plus particulièrement dans l'activité de décalage, comme le laisse voir le tableau 40.

Par ailleurs, le détournement du récit s'obtient dans la plupart des cas par la transgression et, dans une moindre mesure, par la digression (principalement l'intégration de la parenthèse) et la présence d'éléments incongrus. En somme, le récit se voit détourné de son cours normal de manière assez importante dans la plupart des cas. Toutes les œuvres, à l'exception de celle de Morris et Goscinny, peuvent d'ailleurs être comprises dans la logique de la transgression, comme le laissent voir les tableaux 41 et 42.

Tableau 40. Principales modalités du décalage du récit dans l'activité de transformation sémantique selon les œuvres hypertextuelles

| ŒUVRES | MODALITÉS |
|---|---|
| *Les chapeaux noirs* | Arguments rhétoriques visuels et dialogues. |
| *Des rails sur la prairie* | Arguments rhétoriques visuels, dialogues et diégèse (éléments du décor). |
| *Chaminou et le Khrompire* | Arguments rhétoriques visuels, dialogues et diégèse (éléments du décor). |
| *Les films de chevalerie* | Récitatifs, figures métonymiques et diégèse (thématique, faussetés, éléments du décor). |
| *Le démon des glaces* | Arguments rhétoriques visuels, récitatifs et diégèse (éléments du décor). |
| *Le retour d'Al Crane* | Arguments rhétoriques et diégèse (éléments du décor). |
| *La vie exemplaire de Jijé* | Diégèse (thématique, faussetés). |
| *Les disparus d'Apostrophes* | Arguments et prémisses rhétoriques visuels et dialogues. |
| *Cité Lumière* | Arguments rhétoriques visuels, dialogues et diégèse (éléments du décor). |
| *À mort l'homme, vive l'ozone* | Arguments rhétoriques visuels, dialogues, récitatifs et diégèse (personnages et valeurs). |

De manière générale, les arguments rhétoriques visuels et la narration constituent les principales modalités mises à contribution pour la transgression du récit et l'intégration de la parenthèse au sein de celui-ci. Par ailleurs, l'examen des éléments du décor dans leur rapport à la diégèse permet tout particulièrement de prendre connaissance de la présence d'éléments incongrus ou d'anachronismes – à l'exception des récits de Morris et Goscinny et de Pétillon, où les dialogues et les prémisses rhétoriques visuelles permettent respectivement de prendre la mesure de ces éléments de l'absurde.

Tableau 41. Principales modalités associées aux œuvres hypertextuelles selon les axes de décalage du récit dans l'activité de transformation sémantique

| AXES DE DÉCALAGE | ŒUVRES | MODALITÉS |
|---|---|---|
| Digression/histoire parallèle | *Les films de chevalerie* | Récitatifs et figures métonymiques. |
| Digression/parenthèse | *Les chapeaux noirs*<br>*Des rails sur la prairie*<br>*Chaminou et le Khrompire*<br>*Les disparus d'Apostrophes*<br>*À mort l'homme, vive l'ozone* | Arguments rhétoriques visuels et dialogues. |

| AXES DE DÉCALAGE | ŒUVRES | MODALITÉS |
|---|---|---|
| Transgression | *Les chapeaux noirs*<br>*Chaminou et le Khrompire*<br>*Les disparus d'Apostrophes*<br>*Cité Lumière* | Arguments rhétoriques visuels et dialogues. |
| | *Les films de chevalerie* | Récitatifs, figures métonymiques et diégèse (thématique, faussetés). |
| | *Le démon des glaces* | Arguments rhétoriques, visuels et récitatifs. |
| | *Le retour d'Al Crane* | Arguments rhétoriques. |
| | *La vie exemplaire de Jijé* | Diégèse (thématique, faussetés). |
| | *À mort l'homme, vive l'ozone* | Diégèse (personnages et valeurs), dialogues et récitatifs. |
| Anachronismes | *Des rails sur la prairie* | Dialogues. |
| | *Chaminou et le Khrompire*<br>*Les films de chevalerie*<br>*Cité Lumière* | Diégèse (éléments du décor). |
| Éléments incongrus | *Des rails sur la prairie*<br>*Le démon des glaces*<br>*Le retour d'Al Crane* | Diégèse (éléments du décor). |
| | *Les films de chevalerie* | Diégèse (éléments du décor) et figures métonymiques. |
| | *Les disparus d'Apostrophes* | Prémisses rhétoriques visuelles. |

En ce qui concerne l'intégration de la parenthèse au sein du récit, nous remarquons du côté de la narration que ce sont principalement les dialogues qui sont mis à contribution, tant du côté de Pétillon et de Morris et Goscinny (qui visent la création de gags) que chez Franquin et Macherot (qui, chacun à sa façon, font précéder le récit d'une longue introduction). En somme, les auteurs « abandonnent » momentanément leurs personnages en les laissant à eux-mêmes le temps d'une longue séquence – c'est le cas de Spirou et Fantasio ainsi que de Chaminou et Zonzon, tous en attente d'une aventure – ou bien font de ceux-ci les sujets de différentes anecdotes qui en viennent à parasiter le récit.

Tableau 42. Principaux axes de décalage du récit dans l'activité de transformation sémantique selon les œuvres hypertextuelles

| ŒUVRES | AXES DE DÉCALAGE |
|---|---|
| *Les chapeaux noirs* | Digression (parenthèse) et transgression. |
| *Des rails sur la prairie* | Digression (parenthèse), anachronismes et éléments incongrus. |
| *Chaminou et le Khrompire* | Digression (parenthèse), transgression et anachronismes. |
| *Les films de chevalerie* | Digression (histoire parallèle), transgression, anachronismes et éléments incongrus. |
| *Le démon des glaces* | Transgression et éléments incongrus. |
| *Le retour d'Al Crane* | Transgression et éléments incongrus. |
| *La vie exemplaire de Jijé* | Transgression. |
| *Les disparus d'Apostrophes* | Digression (parenthèse), transgression et éléments incongrus. |
| *Cité Lumière* | Transgression et anachronismes. |
| *À mort l'homme, vive l'ozone* | Digression (parenthèse) et transgression. |

Outre les arguments rhétoriques visuels, la transgression du récit se laisse souvent appréhender par le biais des dialogues – notamment chez Franquin, Macherot, Pétillon et Benoît –, mais également par le biais des récitatifs – particulièrement chez Tardi et Gotlib et Alexis. Chez Lauzier et Alexis, ce sont principalement les codes rhétoriques qui permettent de prendre connaissance de la transgression. Chez Tardi, ce sont plutôt les récitatifs qui s'avèrent importants. Enfin, chez Chaland ainsi que Desberg et De Moor, la transgression s'obtient à travers la thématique ou le choix du personnage principal. Ajoutons que la transgression du récit chez Gotlib et Alexis s'obtient par le biais non seulement des récitatifs, mais également de la thématique.

On mesure ainsi la difficulté de dégager une ou des tendances, particulièrement en ce qui concerne la spécificité respective du récitatif et du dialogue. Dans le premier cas, l'aventure a souvent présenté des difficultés et les personnages prennent connaissance à la toute fin de son caractère factice. Dans le second, l'aventure a eu lieu, mais sans l'apport véritable du personnage principal ; en outre, *Chaminou et le Khrompire* se laisse dès le départ voir comme un récit ambigu, en raison de la présentation qu'en font les protagonistes au début. Chez Tardi, le personnage positif devient négatif et les criminels resteront impunis ; de plus, le narrateur commente son propre récit de manière ponctuée. Du côté de Gotlib et Alexis, la morale finale laisse entendre que tout ce qui précède est bon à jeter.

Ainsi, nous ne pouvons que constater à quel point les visées sont à la fois proches et précises d'une œuvre à l'autre et que le choix par les auteurs d'utiliser le dialogue ou le récitatif ne s'avère en rien déterminant au regard de celles-ci. En revanche, l'importance du récitatif nous paraît intéressante sur un plan diachronique puisque celui-ci témoigne fortement de la présence d'un narrateur à une époque caractérisée par le processus de la légitimation de la bande dessinée et de ses auteurs.

Par ailleurs, notons que l'œuvre de Desberg et De Moor peut sans doute être comprise dans la logique de la transgression, compte tenu du nombre élevé de parenthèses et de leur fonction critique, qui tend en fin de compte à rapprocher le récit du pamphlet. Là également, toutefois, ce sont les arguments rhétoriques visuels et les dialogues qui permettent principalement de prendre la mesure du décalage.

S'il s'avère possible de dégager les principaux axes du décalage (personnages, situations et récit), on mesure une fois encore la difficulté d'établir des corrélations en ce qui concerne les modalités du jeu hypertextuel et les régimes dans lesquels se situent les œuvres à l'étude tant les pistes sont multiples. Comme nous l'avons fait remarquer à l'égard de l'effet de saturation, plusieurs aspects peuvent faire l'objet d'un traitement particulier et plusieurs modalités peuvent être mises à contribution chaque fois. Néanmoins, quelques aspects peuvent se dégager.

Tout particulièrement, on constate que les œuvres qui entretiennent une relation d'imitation avec un hypotexte, soit *Le démon des glaces* de Tardi et *La vie exemplaire de Jijé* par Chaland évitent tout particulièrement l'axe de la digression. De même en est-il de l'œuvre de Benoît qui se définit en partie à l'intérieur du régime sérieux à titre de transposition. Ces auteurs laissent plutôt voir leur œuvre dans la logique du simulacre sur un plan structurel[11]. Inversement, la digression constitue un des axes de décalage du récit qui peut être mis en relation avec les œuvres qui se situent dans le régime ludique à l'égard de l'un de leurs hypotextes (ou des deux hypotextes). Par ailleurs, la digression se fait relativement moins présente à partir des années 1970.

À titre d'élément témoignant de la présence d'un narrateur/auteur, l'utilisation du récitatif dans l'activité de transformation sémantique dans son ensemble et plus particulièrement en ce qui concerne la transgression du récit nous paraît très intéressante sur un plan diachronique. Nous avons été en mesure de constater son utilisation déterminante par Tardi ainsi que par Gotlib et Alexis à des fins de discours, soit des auteurs assez représentatifs d'une époque caractérisée par le processus de la légitimation de la bande dessinée et de ses auteurs. Comme le

11. C'est sans doute dans cet esprit que Tardi ne montre pas ses personnages sous un angle réellement ridicule, même s'il qualifie l'attitude de Plumier de « pitoyable » par le récitatif.

laissent voir les tableaux 40 et 41, le récitatif occupe un espace particulièrement important dans l'activité de transformation sémantique dans son ensemble au cours de cette période.

On constate par ailleurs que les auteurs d'œuvres spécifiquement parodiques – *Les chapeaux noirs* et *Des rails sur la prairie* – font intervenir plusieurs modalités pour l'effet de décalage des personnages. Le décalage dans les situations s'obtient ainsi sensiblement de la même façon dans les deux cas. Il ne peut s'agir à notre avis d'une simple coïncidence : Franquin et Morris ont tous deux appris les rudiments de leur métier auprès d'une même personne, soit Joseph Gillain ; ils ont commencé leur carrière à peu près au même moment, soit vers 1946, et ont œuvré longtemps au sein du même journal, *Spirou*. Leur style graphique n'est pas identique, mais on s'entend pour comprendre celui-ci dans la logique de l'école de Marcinelle.

Affirmer que la parodie pure passe nécessairement par la ridiculisation des personnages serait sans doute exagéré. Nous pouvons toutefois penser que cet axe de décalage constitue une des principales avenues chez plusieurs auteurs associés à l'école de Marcinelle – c'est Will qui s'en prend à Tif, Peyo à Pirlouit, Roba à Pouf et au père de Bill, etc. – et plus particulièrement chez des auteurs tels que Franquin et Morris qui ont été inspirés par le dessin animé étasunien – à l'intérieur duquel le comique de situation passe par la mise à mal du personnage – et appris en compagnie du créateur de *Blondin et Cirage*.

On sait enfin que l'aventure subsiste chez Morris. De même, l'œuvre de Franquin se laisse habituellement lire dans cette logique (et non celle de l'antiaventure, sauf dans le cas des *Chapeaux noirs*, *Bravo les Brothers* et *Panade à Champignac*). En ce sens, on ne doit pas s'étonner si l'accent est davantage mis dans les deux cas sur le décalage des personnages et des situations. À cet égard, nous retrouvons quelques techniques communes, dont celle qui consiste à faire apparaître un nouveau sens à travers l'articulation image/texte. Toutefois, le travail de ridiculisation des personnages laisse voir un écart important : l'un s'en prend à tous, y compris les personnages principaux, ce qu'évite l'autre à tout prix.

Par ailleurs, rappelons que les mêmes modalités sont mises à contribution chez plusieurs pour le décalage qui concerne les personnages et les situations. Ainsi les dialogues participent à ces deux axes de décalage chez Franquin, Morris et Goscinny, Macherot, Lauzier, Chaland, Pétillon et Desberg. De même, les récitatifs sont utilisés chez Tardi et Gotlib en ce qui concerne la mise à mal tant du personnage que de la situation. Le même phénomène se laisse voir chez tous les auteurs en ce qui concerne les codes rhétoriques. Nous pouvons ainsi penser que dans plusieurs

cas, le décalage du personnage s'effectue parallèlement à un détournement de situation, indépendamment du régime à l'intérieur duquel se situe leur œuvre.

Enfin, la présence d'éléments incongrus est principalement un phénomène qui peut être mis en relation avec les œuvres autoréférentielles, ce qui laisse entendre que l'incongruité ne peut habituellement naître que là où l'on s'y attend un peu, soit dans l'autocitation. Ainsi, la modalité que constitue la figure métaphorique (spirale, étoile, flèche, etc.) est mise à contribution pour l'effet de décalage principalement par des auteurs d'œuvres autoréférentielles, comme c'était le cas en ce qui concerne l'effet de saturation. Il s'avère sans doute encore plus difficile cette fois d'identifier de manière précise d'autres caractéristiques particulières.

Nous proposons une synthèse sous forme de tableau des principales modalités et caractéristiques associées à l'effet de décalage dans l'activité de transformation sémantique (voir le tableau 43). Nous reconnaissons que ce travail de synthèse ne permet évidemment pas de témoigner du travail particulièrement important qu'effectuent certains auteurs sur le décalage du récit ou de situations en comparaison avec d'autres auteurs. Toutefois, l'importance relative de chacun des aspects soulevés ici a fait l'objet d'un examen attentif lors de l'étape de l'analyse.

En somme, de la parodie pure, caractérisée par la ridiculisation prononcée des personnages et par la digression dans le récit, nous assistons à un changement dès les années 1970 alors que l'activité de transformation sémantique est caractérisée par la présence de plus en plus prononcée du narrateur et la transgression du récit. À partir des années 1980, nous assistons à la saturation sur le plan des personnages.

Tableau 43. Principales modalités et caractéristiques associées aux axes visés par l'effet de décalage dans l'activité de transformation sémantique

| AXES | MODALITÉS ET CARACTÉRISTIQUES |
|---|---|
| Personnages | Importance des codes rhétoriques et des dialogues. La première modalité est également très présente dans l'effet de saturation. Baisse sensible du nombre de modalités à partir des années 1970. L'effet prononcé de décalage des personnages serait possiblement caractéristique de la parodie pure et des œuvres publiées avant 1970, alors que l'effet de saturation caractérise les œuvres publiées depuis les années 1980. |
| Situations | Importance des codes rhétoriques, de la narration (dialogues et récitatifs) et des figures métaphoriques (spirales, étoiles, etc.). Les deux premiers aspects caractérisent également l'effet de saturation. Les récitatifs doivent principalement être compris ici dans leur rapport avec l'image ; de leur côté, les figures métaphoriques sont comprises dans leur rapport au genre et au degré de réalisme des œuvres. L'effet de décalage des situations par le biais des récitatifs (dans leur rapport à l'image) est caractéristique des œuvres publiées avant 1970 et qui peuvent être définies à titre de parodies pures. |
| Récit | Importance des codes rhétoriques et de la narration (dialogues et récitatifs) dans le rapport qu'ils entretiennent avec la diégèse. À peu de choses près, les mêmes aspects caractérisent l'effet de saturation. L'effet de décalage du récit par le biais des récitatifs (dans leur rapport à l'image) est caractéristique des œuvres à partir des années 1970. Cet effet s'obtient par la transgression et, dans une moindre mesure, par la digression et la présence d'éléments incongrus. Les œuvres qui entretiennent une relation d'imitation avec un hypotexte ou qui se définissent à l'intérieur du régime sérieux évitent tout particulièrement l'axe de la digression. Ces auteurs laissent plutôt voir leur œuvre dans la logique du simulacre sur un plan structurel. Inversement, la digression constitue un des axes de décalage du récit qui peut être mis en relation avec les œuvres qui se situent fortement au sein du régime ludique. Par ailleurs, la digression se fait relativement moins présente à partir des années 1970. Enfin, la présence d'éléments incongrus est principalement un phénomène qui peut être mis en relation avec les œuvres autoréférentielles. |

## Le scandale

Dans *Le retour d'Al Crane*, un effet de scandale peut être appréhendé dans les prémisses et arguments rhétoriques visuels, notamment lorsque la ville est en liesse à la suite de la mort du vieil Indien. Cet aspect est renforcé par un jeu sur le plan de l'articulation spatiotemporelle que constitue l'ellipse dans son rapport à la diégèse. À cet égard, il est réaliste de penser à l'instar de Groensteen (1985b, p. 80) que le décalage peut déboucher sur le scandale. Là encore, il y a transformation sémantique puisque les auteurs soulignent à grands traits par ce procédé la spontanéité perverse des habitants de la ville pour la célébration de l'horreur. Certains éléments du décor (paravent, détritus, excréments) ainsi que la figure synecdotique du menuisier participent également à l'effet de scandale.

Nous ne pouvons développer davantage cet aspect, considérant le caractère isolé du phénomène. Ajoutons cependant que l'effet de scandale semble lié à la décennie 1970, caractérisée par la légitimation de la bande

dessinée (voir le chapitre 1). Nous constatons là encore l'importance des prémisses et arguments rhétoriques visuels dans l'activité de transformation sémantique.

### 4.3.2. LA TRANSFORMATION D'ORDRE STYLISTIQUE (LE TRAVESTISSEMENT)

Dans cette section, nous laissons voir que plusieurs modalités participent à l'activité de transformation stylistique, dont la ligne, la forme, mais également certains aspects liés à la narration ou à la diégèse. En regard de notre questionnement initial et en considérant les aspects qui ont été abordés dans cette section, nous croyons particulièrement utile de nous intéresser aux modalités constitutives du travestissement. Autrement dit, nous nous intéressons à la manière dont s'effectue le travestissement et plus particulièrement au rôle des éléments liés à la dimension plastique dans la démarche des auteurs afin d'appréhender l'importance relative de la *parodie formelle* dans le champ bédéesque. Nous considérons par la suite ces aspects dans une perspective diachronique, ce qui nous permettra de mieux situer l'émergence de celle-ci.

Avant d'aborder les principaux aspects qui participent au travestissement et de considérer ensuite ceux-ci à la lumière du travail de Bakhtine (1970), nous croyons utile de mettre certains éléments au clair.

S'il semble aller de soi que l'examen de la transformation d'ordre stylistique dans le champ bédéesque passe par l'étude du style graphique, nous ne devons pas négliger le fait que la question du style est d'abord une question de traitement, de ton. Ainsi en considérant le style à titre de manière d'exprimer quelque chose, nous constatons en fait que plusieurs éléments participent au traitement du récit.

Ainsi la transformation d'ordre stylistique, qui affecte le récit bédéesque dans son ensemble (ou en partie), peut être obtenue par le biais des éléments de la plasticité, du discours et de l'iconicité. La couleur, le clair-obscur, le style graphique, la narration (les dialogues et récitatifs), le comportement des personnages[12], le point de vue, la taille ou l'échelle des plans, par exemple, constituent autant de modalités qui participent à un travail de mise en scène et s'avèrent donc influents sur le ton ou le style à des fins de saturation ou de décalage (ou encore de scandale dans le cas du *Retour d'Al Crane*). Ainsi, l'intrusion de termes grossiers ou populaires conviendrait peu au récit didactique ; en ce sens, il y aurait décalage. Dans un autre ordre d'idées, il y aurait saturation dans le cas d'un récit policier en noir et blanc, où le clair-obscur serait utilisé dans la logique du style expressionniste.

12. Il ne s'agit pas d'examiner le sens accolé à tel comportement (l'hébétude, la maladresse, etc.), mais de nous intéresser davantage à la pose et à l'attitude comme éléments de mise en scène.

Précisons par ailleurs que la prise en considération de la saturation ou du décalage sur le plan stylistique passe nécessairement par une compréhension minimale des enjeux sémantiques, qui s'effectue en parallèle. Ainsi, certains des aspects qui se sont avérés particulièrement importants sur le plan du sens, telles les prémisses rhétoriques visuelles par exemple, sont à nouveau convoqués au cours de cet exercice cognitif qui consiste (théoriquement) à ne s'intéresser qu'au traitement. Ces codes rhétoriques s'avèrent en effet utiles pour dégager un sens accolé à une situation parallèlement à l'étude des modalités du traitement dans la construction de ce sens. Cette démarche nécessaire, loin d'entraîner un paradoxe, pourrait toutefois nous amener à considérer dans cette section tous les aspects – y compris ceux du sens – qui favorisent une prise en compte de l'activité de transformation stylistique. Nous avons toutefois choisi de porter notre attention sur les aspects en relation avec le traitement, afin de ne pas multiplier les pistes d'analyse à l'infini et de tenir compte d'abord des aspects les plus caractéristiques de la relation de transformation d'ordre stylistique.

Nous savons que Genette (1982) définit le travestissement à titre de « transformation stylistique à fonction dégradante » (p. 33). À notre sens, ce dernier terme a le défaut de donner virtuellement lieu à différentes interprétations et l'une de celles-ci pourrait sans doute consister à banaliser l'effet de saturation. Or ce dernier aspect est particulièrement important dans le champ bédéesque ; il serait dommage de le négliger. Toute transformation, fût-elle stylistique, peut d'une certaine façon être comprise dans la logique de la dégradation. Aussi avons-nous choisi d'intégrer le grossissement stylistique dans le cadre de cette étude.

Cependant, nous respectons la logique de Genette en considérant que l'intention satirique doit être manifeste dans le cas des œuvres à l'étude[13]. Cette dernière remarque est particulièrement importante puisqu'elle permet de ne pas envisager toutes les œuvres dans la logique du travestissement. Nous savons par exemple que le récit *Les chapeaux noirs* de Franquin intègre certains aspects de la saturation stylistique : le récit montre en effet ce que la bande dessinée a retenu du cinéma. En ce sens, le travail de mise en scène repose sur différents codes cinématographiques. Toutefois, l'analyse a laissé voir que le récit peut être compris d'abord dans la logique du régime de la transformation sémantique (la parodie) et qu'il est dépourvu de toute visée réellement satirique.

Par ailleurs, la définition que donne Genette (1982) laisse entendre que la transformation stylistique s'obtient sans que le sujet s'en voie modifié. Dans le cadre de cette étude, nous avons laissé voir que le travestissement s'accompagne habituellement de la parodie en regard d'un même hypotexte, ce que tend par ailleurs à confirmer l'importance du régime ironique du côté des œuvres hypertextuelles à l'étude, comme le montre le tableau 34.

13. Rappelons que le travestissement est associé au régime satirique.

Des différences parfois importantes peuvent être remarquées en ce qui concerne les modalités mises à contribution dans la relation de transformation stylistique que les œuvres entretiennent avec chacun de leurs hypotextes – ce qui ne s'avéra pas le cas en ce qui concerne la relation de transformation sémantique. Nous avons donc choisi d'en tenir compte en identifiant clairement les hypotextes en cause (c'est-à-dire les hypotextes 1 et 2). Nous croyons intéressant par ailleurs de soulever par le biais d'exemples le phénomène de la transformation stylistique – même lorsque l'intention satirique est absente – aux seules fins de témoigner de l'importance de cette activité hypertextuelle.

Enfin, rappelons que sept œuvres, publiées entre 1964 et 1994, intègrent des caractéristiques du travestissement.

### La saturation

Nous constatons tout d'abord que l'effet de saturation s'obtient souvent par le biais des dialogues qui s'avèrent influents sur le ton des récits. Ainsi, *Chaminou et le Khrompire* laisse voir un Carnivore en cavale avec sa proie, se délectant à l'avance de pouvoir enfin « cuisiner à son aise » et de manger autre chose que « des pâtes de la Régie nationale ». L'élément de mise en scène que constitue ici le texte pour la banalisation du crime – réduit à une expérience gastronomique – tend ainsi à insuffler au récit policier un ton très noir et cynique, ce qui permet d'envisager le grossissement. L'effet de saturation est également atteint du côté de l'hypotexte 2 (que constitue le mélodrame) par le biais de dialogues, empreints cette fois d'un certain pathétisme (« Vous n'avez donc pas compris ?… Que je suis follement amoureuse de vous ? »).

S'ils s'avèrent peu nombreux chez Gotlib et Alexis, les dialogues donnent au récit de chevalerie le ton grandiloquent et épique qui convient au récit chevaleresque (hypotexte 2) : « Ces mains sont celles d'un brave, Sire. Elles sont à votre service… », « Par le Saint-Graal ! », « Douce princesse, un rude combat m'attend céans », etc.

Les récitatifs participent également à l'effet de saturation chez Gotlib et Alexis en donnant au récit un ton didactique (hypotexte 1) : « Qu'ils aient été muets, parlants, dansants, en noir, en couleur, en cinémascope ou en cinérama, leur trame a toujours obéi à des règles très strictes. »

De même, les récitatifs donnent au récit de Tardi un caractère expressif par l'itération de qualificatifs (« un curieux dispositif acoustique », « l'ignoble projectile », « de sinistres épaves », « un surprenant appareil automobile », etc.), dans la tradition du récit de science-fiction ou fantastique (hypotexte 1).

Chez Desberg et De Moor, les récitatifs participent à l'effet de saturation en regard du récit policier ou d'espionnage (hypotexte 2) par leur ton froid et concis et l'utilisation de l'imparfait et du passé simple :

« Quelque chose de grave se tramait pour que ce cheval se déplace jusqu'à chez elle si tard. La Vache le savait. » En outre, ils font du personnage principal le centre d'intérêt.

Comme nous l'avons vu, le comportement constitue également un aspect qui participe à l'effet de saturation. C'est notamment le cas de *Chaminou et le Khrompire* qui réfère au mélodrame (hypotexte 2). Au moment où Crunchblott fait sa déclaration d'amour (« Vous n'avez donc pas compris ?… Que je suis follement amoureuse de vous ? »), l'un de ses genoux est au sol et ses mains se font suppliantes. De même, le héros de Gotlib et Alexis porte la main sur son cœur en trois occasions, ce qui accentue son caractère chevaleresque, alors que de son côté, le roi est représenté la main levée, ce qui lui confère une attitude grandiose et solennelle. Chez Tardi, la pose rageuse de Gelati laisse voir son caractère exalté, ce qui sied à son statut de savant fou ; nous retrouvons ainsi un traitement propre au récit d'aventures fantastique (hypotexte 1).

Chez Lauzier et Alexis, les cow-boys adoptent des poses souvent menaçantes – l'un rappelant l'inquiétant Jethro Steelfinger de la série *Blueberry* –, alors que le héros Al Crane fait preuve de la même impassibilité que Charles Bronson dans *Once Upon A Time in the West* de Sergio Leone. À cet égard, le traitement réservé aux personnages est en lien, là encore, avec les deux hypotextes. Par ailleurs, si plusieurs privés se montrent réservés, ce qualificatif constitue un euphémisme dans le cas de Palmer dont le comportement est secret à l'extrême dans *Les disparus d'Apostrophes* ; Palmer ne communique en effet à peu près jamais. Ce mutisme participe ainsi à un effet de saturation dans la mise en scène du récit policier (hypotexte 1).

En regard du récit policier (hypotexte 2), le comportement tout aussi réservé qu'adopte Ray Banana à plusieurs occasions dans *Cité Lumière* participe là également à un effet de saturation se jouant sur le plan de la mise en scène. Dans la tradition des polars américains, Banana pose comme un dandy jusque dans sa manière de tenir une cigarette. Par ailleurs, s'il participe à un effet de décalage en regard de cet hypotexte 1, son comportement parfois imprévisible dans certaines occasions le rapproche du personnage hergéen et insuffle un ton badin et humoristique à *Cité Lumière*, ce qui participe en fin de compte à un effet de saturation relativement au récit d'aventures bédéesque (hypotexte 2). Nous comprenons alors que certains des aspects qui participent à l'effet de décalage vis-à-vis du récit policier contribuent chez Benoît à un effet de saturation à l'égard du récit d'aventures bédéesque. Par ailleurs, nous pouvons envisager la figure métonymique des Ray-Ban à titre d'effet de style dans cette logique, considérant l'importance de ce type de figure dans les récits de bandes dessinées. En ce sens, nous pouvons dire que le récit de Benoît se caractérise par un traitement bédéesque. Benoît a vraisemblablement construit un récit hitchcockien qu'il traite d'une manière bédéesque.

Chez Desberg et De Moor, le comportement de La Vache s'inscrit également dans la logique de la saturation sur le plan stylistique. La manière dont ce bovidé place son chapeau sur sa tête lors de ses départs en mission contribue à donner au récit le ton convenu des récits d'espionnage (hypotexte 2), particulièrement tels qu'ils ont été investis dans le champ bédéesque (hypotexte 1). De manière générale, sa pose souvent héroïque et caractérisée par une certaine bravade au cours des situations dangereuses s'inscrit dans la logique du traitement de l'aventure bédéesque où les héros font toujours preuve de bravoure.

L'effet de saturation peut aussi être obtenu par le biais des éléments de la plasticité. En regard du récit policier (hypotexte 1), cet effet est perceptible chez Macherot par le biais du clair-obscur – qui tend à accentuer de manière très prononcée un climat d'angoisse – et de la couleur rouge qui évoque à un moment clé un univers où coule le sang. Ces aspects contribuent effectivement à donner un ton très noir au récit. De même, l'utilisation occasionnelle du clair-obscur pour la construction de personnages représentés sous l'apparence d'ombres chinoises ajoute à la mise en scène de *Cité Lumière* un ton de mystère qui convient bien au récit policier (hypotexte 2). L'effet du clair-obscur pour le traitement du récit d'espionnage (hypotexte 2) est sans doute plus diffus du côté de Desberg et De Moor, mais il s'avère néanmoins présent.

Chez Gotlib et Alexis, ligne et forme participent à l'effet de réalisme académique, permettant ainsi de situer le récit dans la tradition des *Prince Vaillant* et du récit didactique bédéesque. Prise isolément, la ligne est occasionnellement mise au service de la figure de l'auréole qui entoure le chevalier ou le roi, contribuant à l'effet de splendeur recherché. Elle vise également à rappeler l'iconographie moyenâgeuse à une occasion. De même, la forme accentue le caractère dichotomique des personnages, donnant ainsi à voir à l'avance que le photogénique chevalier du roi est la vedette du film. Elle s'avère tout aussi déterminante pour la construction du bandeau en ouverture, qui laisse voir les lettres du titre du récit didactique frappées d'un caractère gothique.

De même, la ligne et la forme participent chez Tardi au traitement réaliste, voire hyperréaliste ou expressionniste, qui caractérise habituellement le récit d'aventures fantastique. Comme chez Gotlib et Alexis, l'utilisation de la forme accentue le caractère dichotomique des personnages, laissant respectivement entrevoir en Plumier et Gelati les figures du bien et du mal, typiques du récit feuilletonesque.

Chez Lauzier et Alexis, la ligne et la forme tendent vers un haut degré de réalisme, qui caractérise également le style graphique dans son ensemble. Ces aspects de la mise en scène conviennent tout particulièrement aux genres que constituent le western cinématographique (hypotexte 1) et le récit d'aventures bédéesque à une certaine époque

(hypotexte 2). Prise isolément, la forme est utilisée chez Alexis pour introduire dans le récit cinématographique de type western la figure de l'acteur Paul Newman, ce qui participe à un certain effet de réel.

Du côté de Pétillon, l'effet de saturation est d'ailleurs visible dans le choix du style graphique, soit la ligne claire, qui constitue en soi un « moule » dans lequel se glisse à différents niveaux l'auteur, qui ancre son travail dans le récit d'aventures bédéesque (hypotexte 2). Ainsi la ligne vise (de manière générale) une lisibilité maximale. De plus, Pétillon fait une utilisation à la fois conventionnelle et rhétorique de la planche, évite assez souvent la décontextualisation et les figures métaphoriques. À peu de choses près, les mêmes remarques s'appliquent à Benoît : forme et style tendent vers un certain réalisme, ce qui convient bien, encore une fois, au récit policier (hypotexte 2).

Chez Desberg et De Moor, la ligne et la forme participent également à leur façon à l'effet de saturation en regard du récit d'aventures bédéesque (hypotexte 2). Nous référons plus particulièrement aux lettres des mots, aux soulignements et aux encadrés qui composent les dialogues et récitatifs ainsi qu'aux phylactères eux-mêmes. Ces aspects visent vraisemblablement à donner au récit d'aventures un ton plus haletant et inquiétant qu'à l'ordinaire. En quelques occasions, nous constatons par ailleurs que la ligne évoque le travail de Jacobs, figure de proue d'un certain type de récit d'aventures bédéesque. Ligne et formes participent également à la construction de figures métaphoriques et métonymiques d'une manière qui relève presque d'une démarche anthologique. En ce sens, ces aspects en viennent à constituer des effets de style dans la logique du récit d'aventures bédéesque, un peu comme chez Benoît. Ainsi, ils participent à l'effet de saturation à cet égard en donnant de différentes manières un ton démesurément bédéesque au récit.

Prise isolément et considérée de manière générale, la ligne extrêmement nerveuse de De Moor contribue particulièrement à insuffler au récit d'espionnage (hypotexte 2) un ton agressif, dérangeant. De même, sur le plan de la forme, l'utilisation de reproductions photographiques à certaines occasions parvient à donner au récit d'espionnage un effet de vraisemblance jusqu'à la saturation.

L'effet de saturation peut également être obtenu dans certains cas par le jeu sur la profondeur de champ, comme cela se voit au cinéma. À différents niveaux, c'est le cas des récits auxquels est mêlé Alexis, qui réfèrent tous les deux à l'univers cinématographique. De même, la contre-plongée participe également à l'effet de saturation dans *Les films de chevalerie* puisqu'elle contribue à montrer le roi du film chevaleresque plus grand que nature et témoigne à la fois de la dimension « cinématographique » qui est accolée au récit. De son côté, *Le retour*

*d'Al Crane* est caractérisé par l'articulation champ/contre-champ au moment du duel, ce qui s'avère tout aussi déterminant dans la logique du western cinématographique (hypotexte 1).

Chez Tardi, les grands plans d'ensemble verticaux et l'effet de contextualisation qui les accompagne participent à leur façon à la description élaborée d'un univers à la fois grandiose et étrange, mais également au ton épique et angoissant qui s'en dégage, dans la tradition des illustrations qui accompagnent les récits d'aventures fantastiques du XIXe siècle (hypotexte 1). De même, l'effet de saturation s'obtient par l'utilisation occasionnelle du gros plan de la figure du savant fou chez Tardi, suggérant un traitement à la limite de l'expressionnisme qui convient au récit fantastique.

Le travail de contextualisation effectué par Alexis et les variations observables de la taille des plans dans *Le retour d'Al Crane* participent là encore à l'effet de saturation en regard du western cinématographique (hypotexte 1). Le récit est caractérisé par un effet de réel et alterne plans d'ensemble et gros plans dans la plus pure tradition cinématographique. En ce sens, le récit s'inspire du découpage caractéristique des westerns tels qu'ils ont été investis au grand écran et par des auteurs de bande dessinée tels que Giraud.

De même, la figure de rabattement participe chez Pétillon à un travail de contextualisation important, à tout le moins si nous considérons cet aspect à la fois comme effet de style et comme élément de sens. On sait en effet que plusieurs auteurs de récits policiers tendent vers une description minutieuse du contexte dans lequel se déroule le récit, particulièrement du côté du roman noir américain. À notre sens, l'utilisation importante de la figure de rabattement peut alors être comprise comme un aspect qui participe au traitement d'un certain type de récit policier. Ce travail de contextualisation est particulièrement précis et riche chez Benoît, dans la tradition de l'école de Bruxelles, ce qui contribue au traitement réaliste du récit policier (hypotexte).

Comme le laisse voir le tableau 44, les sept œuvres préalablement identifiées dans la logique de la transformation d'ordre stylistique sont caractérisées (sur plusieurs plans) par l'effet de saturation. Cet aspect tend donc à laisser voir qu'à chaque œuvre semblent stylistiquement correspondre certaines modalités qui sont bien présentes et qui viennent répondre – en écho, pouvons-nous dire – à ces horizons d'attente que nourrit le lectorat et auxquels référait Samson (1975a, 1975b). Ainsi, non seulement les œuvres proposent-elles des situations caractéristiques des genres – comme nous l'avons laissé voir dans la section précédente –, mais elles s'avèrent stylistiquement en lien avec ceux-ci jusqu'à la saturation.

Cet aspect est particulièrement intéressant, car il laisse voir que la parodie de genre se définit dans une logique qui intègre d'une certaine façon l'imitation du style, ce qui définit précisément celle-ci selon Genette (1982). Nous constatons néanmoins qu'il y a transformation du style en raison de l'effet de saturation[14].

Cela s'avère particulièrement évident dans *Le retour d'Al Crane* qui réfère au western tel qu'il a été investi au cinéma. Ainsi, non seulement la ligne et la forme participent considérablement au réalisme qui caractérise le western, mais nous constatons aussi que des modalités particulières s'ajoutent afin de témoigner de la dimension « cinématographique » de l'œuvre (taille et échelle des plans, champ/contre-champ, etc.).

Nous remarquons par ailleurs que plusieurs modalités semblent s'avérer déterminantes dans l'activité de saturation. Parmi celles-ci, le comportement des personnages, la ligne et la forme interviennent de manière presque systématique dans la plupart des œuvres à l'étude. Ces aspects laissent entendre que plusieurs récits mettent en scène des personnages dont le jeu est souvent stéréotypé (la pose rageuse du savant fou, l'impassibilité du justicier de l'Ouest, etc.) et présentent plastiquement certaines qualités en lien avec le genre.

Tableau 44. Principales modalités de saturation du récit dans l'activité de transformation stylistique selon les œuvres hypertextuelles

| ŒUVRES | MODALITÉS/HYPOTEXTE 1 | MODALITÉS/HYPOTEXTE 2 |
|---|---|---|
| *Chaminou et le Khrompire* (1964) | Dialogues, clair-obscur, couleur. | Dialogues, comportement. |
| *Les films de chevalerie* (1970) | Récitatifs, ligne, forme, style. | |
| *Le démon des glaces* (1974) | Récitatifs, ligne, forme, style, comportement, taille des plans, contextualisation. | |
| *Le retour d'Al Crane* (1978) | Ligne, forme, style, comportement, taille des plans, échelle des plans, découpage (alternance des plans), champ/contrechamp, contextualisation. | Ligne, forme, style, comportement, contextualisation. |
| *Les disparus d'Apostrophes* (1982) | | Ligne, forme, style. |
| *Cité Lumière* (1986) | | Comportement, clair-obscur, forme, style, contextualisation. |
| *À mort l'homme, vive l'ozone* (1994) | Comportement, ligne, forme, figures métaphoriques, clair-obscur métonymique. | Récitatifs, comportement, ligne, forme, clair-obscur. |

14. Genette (1982) laisse en fait entendre que la parodie de genre se définit exclusivement en regard de l'imitation satirique (la charge). Nous avons vu toutefois que Tran-Gervat (2006) permet de nuancer ce point de vue.

Nous pouvons également remarquer que la modalité que constituent les dialogues caractérise uniquement l'œuvre de Macherot. Il est aussi particulièrement intéressant de constater que le souci de la saturation sur un plan plastique est presque exempt de la démarche de cet auteur[15].

En fait, le tableau 44 permet de constater que la saturation par la ligne et la forme n'intervient réellement qu'à partir des années 1970 pour ensuite demeurer très présente, jusqu'à éclipser la modalité que constituent les dialogues. Il laisse sous-entendre que le principal enjeu des auteurs concernés par la transformation stylistique depuis les années 1970 serait d'abord un enjeu de formes, de styles et autres aspects qui participent à la représentation. Cet aspect peut vraisemblablement être mis en relation avec le processus de la légitimation du champ bédéesque qui s'amorce vers la fin des années 1960 et qui se traduit du côté des auteurs concernés par l'étalage de connaissances de toutes sortes, principalement artistiques et esthétiques, comme nous l'avons vu dans le chapitre 1.

En parallèle, le tableau 44 tend à confirmer que l'utilisation importante des récitatifs ne se manifeste qu'à partir des années 1970, comme nous l'avions entrevu dans la section consacrée à la relation de transformation sémantique. Encore une fois, cet aspect témoigne possiblement de la montée de l'auteur à cette époque.

Par ailleurs, *À mort l'homme, vive l'ozone* laisse entrevoir son caractère typiquement bédéesque par le biais des modalités que sont les figures métaphoriques et métonymiques, qui sont envisagées ici à titre d'éléments de mise en scène en raison de leur importance symbolique ou quantitative. Le phénomène de l'autoréférentialité semble donc avoir pris une certaine ampleur au fil du temps, les œuvres se désignant telles quelles dans cette voie par la mise en lumière de codes qui fondent le mode d'expression.

Il est intéressant de constater l'absence de la modalité que constitue le style graphique à partir de 1994 (c'est-à-dire depuis *À mort l'homme, vive l'ozone*) puisque cet aspect constitue l'une des caractéristiques de la saturation depuis 1970. En outre, nous savons que le style se définit par la ligne et la forme et que ces deux modalités apparaissent précisément parmi les axes de la saturation chez Desberg et De Moor. Toutefois, nous avons vu également que la présence de ces modalités de la saturation chez ces auteurs témoigne de visées ou d'influences qui ne sont pas nécessairement en lien. Ainsi, la ligne participe à la saturation du récit d'espionnage parce qu'elle est d'abord nerveuse ; de son côté, le travail

15. Un examen plus attentif montre en réalité que l'effet de saturation obtenu par la couleur et le clair-obscur ne s'avère somme toute que marginal sur l'ensemble de son récit. Cet aspect ne doit pas étonner outre mesure dans le cas de Macherot : le tableau 38 laissait effectivement sous-entendre que la démarche de cet auteur se caractérise particulièrement par le décalage sémantique dans la construction des personnages, comme chez Franquin et le duo Morris-Goscinny.

formel se fait très présent pour la reconstruction de figures, qui s'élabore à partir de formes connues et parfois étrangères les unes aux autres. Ainsi, ligne et forme tendent parfois vers un style caricatural à l'excès, parfois vers un style semi-réaliste. En somme, la démarche de Desberg et De Moor se caractérise par le recyclage de diverses formes et le métissage des styles.

Nous ne pouvons évidemment pas suggérer l'idée d'une nouvelle tendance qui s'élaborerait à compter des années 1990 sur la base d'une seule œuvre. Nous croyons néanmoins intéressant de souligner le phénomène du métissage stylistique chez Desberg et De Moor, qui laisse bien voir la possibilité de situer leur travail à l'intérieur de la démarche du postmodernisme, comme l'analyse l'avait laissé voir[16].

Enfin, précisons que ce travail de synthèse ne permet évidemment pas de témoigner du travail particulièrement important qu'effectuent un Tardi ou un Benoît sur la forme, par exemple, en comparaison avec d'autres auteurs. Toutefois, il serait inexact de penser que le tableau 39 tend de manière générale à banaliser ou à grossir l'importance réelle de modalités dans la démarche des auteurs. L'importance relative de chacune de ces modalités a fait l'objet d'un examen attentif lors de l'étape de l'analyse, comme nous l'avons vu. De plus, nous effectuons un retour sur les œuvres de Tardi et de Benoît lors de la discussion.

Nous proposons une synthèse sous forme de tableau des principales modalités et caractéristiques associées à l'effet de saturation (voir le tableau 45).

16. Au-delà de la question du postmodernisme, notons par ailleurs qu'un rapide coup d'œil sur la production bédéesque européenne depuis 1990 environ suggère effectivement une évolution en regard de la question stylistique alors que la schématisation des formes se fait de plus en plus apparente. Pensons notamment au travail de Lewis Trondheim, qui constitue l'un des auteurs phares de cette époque avec ses *Formidables aventures de Lapinot* ou à celui de Manu Larcenet.

Tableau 45. Principales modalités et caractéristiques associées à l'effet de saturation dans l'activité de transformation stylistique

| MODALITÉS ET CARACTÉRISTIQUES |
| --- |
| • À chaque œuvre semblent correspondre sur un plan stylistique certaines modalités qui viennent répondre à des *horizons d'attente*. Les modalités que constituent le comportement des personnages, la ligne, la forme et le style graphique contribuent de manière importante à définir l'effet de saturation dans l'activité de transformation stylistique. L'effet de saturation par le biais de l'une ou de plusieurs de ces modalités est présent dans chacune des œuvres. |
| • La modalité de la saturation stylistique que constituent les dialogues caractérise principalement l'œuvre de Macherot, qui date d'avant 1970. L'utilisation importante des récitatifs ne se manifeste qu'à partir des années 1970, comme nous l'avions entrevu dans la section consacrée à la relation de transformation sémantique. Encore une fois, cet aspect témoigne possiblement de la montée de l'auteur à cette époque. La saturation par la ligne et la forme n'intervient réellement qu'à partir des années 1970 pour ensuite demeurer très présente, jusqu'à éclipser les modalités que constituent les dialogues et les récitatifs de manière générale. Cet aspect peut vraisemblablement être mis en relation avec le processus de la légitimation du champ bédéesque qui s'amorce vers la fin des années 1960. |
| • Le récit *À mort l'homme, vive l'ozone* laisse entrevoir son caractère typiquement bédéesque par le biais des modalités que sont les figures métaphoriques et métonymiques. Il apparaît possible de situer celui-ci dans la démarche du postmodernisme. |

## Le décalage

Comme l'effet de saturation, l'effet de décalage sur le plan stylistique est obtenu en plusieurs occasions par le biais des dialogues. Chez Macherot et le duo Gotlib-Alexis, les apartés, présentés sous forme d'adresses au lecteur, donnent à chaque fois un ton vaudevillesque aux œuvres, ce qui constitue un écart en ce qui concerne tant le récit policier que le récit didactique (hypotextes 1). Notons que le ton mélodramatique chez Macherot – voir plus haut – constituait déjà en soi un écart important dans la logique du récit policier.

Par ailleurs, tant les dialogues que les récitatifs donnent occasionnellement aux *Films de chevalerie* un ton populaire, qui ne convient ni au récit didactique (hypotexte 1), ni au récit chevaleresque (hypotexte 2), comme en témoignent certaines formulations (« Ça se tire, hein ? », « se flinguer »). Nous pouvons ajouter que s'il s'avère jusqu'à un certain point en lien avec le récit chevaleresque, le ton littéraire – obtenu par le biais des récitatifs – convient peu au récit didactique. De même, les dialogues introduisent à une occasion un ton grossier dans *Le démon des glaces* qui ne convient pas au récit fantastique ou au feuilleton du XIX^e^ siècle (« Simone Pouffiot, cette vieille chose », « Une espèce de vieille horreur à vous coller le rhume »).

Outre l'effet de scandale visé, les rares dialogues s'avèrent également importants dans *Le retour d'Al Crane* puisqu'ils introduisent de manière importante un ton cynique au récit dans son ensemble, la plupart laissant entendre que « plus rien de bon ne pourra désormais survenir ». Par ailleurs, le récit est caractérisé à un certain moment par un ton mélodramatique qui frise le pathétisme et l'absurde en même

temps : « Vas-tu courir le risque de tuer celui qui est peut-être le père de notre enfant ? » demande l'épouse d'Al Crane à son mari, qui semble se préparer à venger un viol.

Les dialogues participent également à l'effet de décalage chez Pétillon par la réitération de banalités par le détective Palmer, ce qui donne un ton badin et légèrement absurde au récit (« Désirez-vous boire quelque chose ? » demande une personne à Palmer ; « Je préfère boire quelque chose », répond ce dernier). Dans un autre ordre d'idées, les dialogues mettent à jour les fréquentes interrogations personnelles de Banana – dont celle qui clôt le récit et qui restera sans réponse (« Que s'est-il passé ? Que s'est-il passé ? », « Qui suis-je ? », « Où est-on ? ») –, ses hésitations, grognements (« Hmmf ! », « Euh… », etc.) et illuminations (« Combien pour ce Toulouse-Lautrec ? »). Leur fréquence laisse deviner un personnage à l'identité trop précaire, ce qui contribue à donner un ton inhabituel au récit policier (hypotexte 2).

Chez Desberg et De Moor, les dialogues contribuent à produire un effet important de décalage en regard du récit d'aventures bédéesque (hypotexte 1). L'utilisation fréquente du mode impératif et du choix de certains termes très durs (« tuons », « supprimons », « À mort ! », etc.) par les personnages vient donner un ton très sombre au récit, comme le laissait d'ailleurs entrevoir son titre. La répétition de ces procédés semble dévoiler en fin de compte le caractère brut, sauvage de la mise en scène, ce que vient par ailleurs appuyer la forme, comme nous pourrons le constater plus loin.

S'il n'est pas fréquent, l'effet de décalage par le biais des récitatifs n'en demeure pas moins important chez Tardi, puisque ceux-ci donnent occasionnellement au récit d'aventures fantastique (hypotexte 1) un ton badin en regard de la situation (« À la bonne heure, Plumier n'est pas mort ! », « Ah ! triste Noël en mer ! » commente le narrateur au moment du naufrage de l'*Anjou*). Dans ce même esprit, le ton sarcastique du narrateur – à l'égard du choix de son personnage principal qui se laisse pousser la barbe – ne peut que surprendre (« Ah ! quelle pitoyable intention ! »). À la fin du récit, le ton se fait cette fois sardonique (« Ah ! ah ! ah ! ah ! »). Lorsque Jérôme Plumier adopte soudainement une expression démesurée de démence, que vient souligner le gros plan à des fins expressionnistes, c'est une fois encore le récitatif qui introduit l'effet de décalage, tant par sa présence inutile que par le ton pathétique qui s'en dégage (« Pourquoi Plumier ne s'avère-t-il pas être le sympathique étudiant que nous croyions connaître ? Pourquoi sommes-nous toujours déçus par ceux que nous aimons ? »).

Le comportement des personnages participe également de manière importante à l'effet de décalage dans plusieurs œuvres. Chez Macherot, il est excessif, faussement pathétique, à la limite de la pantalonnade, et contribue à l'effet vaudevillesque en regard des deux hypotextes. Chez

Gotlib et Alexis, le chevalier affiche dans une pose ridicule son impuissance face aux événements, ce qui contribue comme chez Macherot à donner un ton vaudevillesque à une situation.

Dans les deux cas, cet effet est souligné par l'utilisation du point de vue frontal, laissant voir le personnage s'adresser directement au lecteur. Chez Macherot toutefois, les plans d'ensemble viennent confirmer davantage le caractère théâtral de la mise en scène, alors que les personnages sont souvent représentés en pied, comme s'ils évoluaient sur une scène. C'est le récit qui se laisse voir dès le départ comme tel et en même temps comme vaudeville, avec ses acteurs qui jouent leur rôle plutôt que de vivre leur aventure. Là encore, l'articulation conjointe de ces modalités (aparté, point de vue frontal, plans d'ensemble) tend nécessairement à donner tant au récit policier qu'au mélodrame un caractère bouffon.

Chez Lauzier et Alexis, la pose flegmatique d'Al Crane tend, par la répétition, à laisser entrevoir l'apathie qui habite le personnage, ce qui introduit une dimension nécessairement surréaliste dans le cadre d'un western (hypotexte 1) ou de n'importe quel récit d'aventures bédéesque (hypotexte 2). Ainsi, le comportement de l'épouse d'Al Crane peut d'une certaine manière être compris dans la logique de la saturation, puisqu'elle affiche une expression dramatique alors que son mari semble se préparer à un duel. Cependant, la pose est en rupture avec les deux hypotextes puisqu'elle trahit le caractère vaudevillesque de la mise en scène à ce moment précis – elle glisse sur le ventre parce qu'elle tente de retenir son mari (qui poursuit sa marche) en s'agrippant aux jambes de celui-ci.

De même, la pose monolithique de Jack Palmer tend en fin de compte à faire de celui-ci un simple élément du décor ; ce contre-emploi du personnage principal éloigne forcément *Les disparus d'Apostrophes* du récit policier (hypotexte 1) et du récit bédéesque d'aventures (hypotexte 2) puisqu'il introduit un ton décousu. Par ailleurs, le comportement de certains personnages secondaires – particulièrement Toutcrème qui se fige à une occasion – laisse entrevoir le traitement absurde accordé occasionnellement au récit.

Dans *Cité Lumière*, l'effet de décalage est, là également, perceptible par le comportement dichotomique de Banana (fulminant ou flegmatique, hébété ou impérial), ce qui tend en fin de compte à insuffler au récit policier (hypotexte 2) un ton trop humoristique, comme dans *Les aventures de Tintin*, marqués par la présence d'un capitaine aux humeurs et aux attitudes très variables.

En ce qui concerne la plasticité, nous constatons que la ligne et la forme participent chez Gotlib et Alexis à la construction de figures métaphoriques et métonymiques qui trahissent un écart en regard du style graphique réaliste et éloignent ainsi l'œuvre du souci de vraisemblance qui caractérise tant le récit didactique (hypotexte 1) que le récit chevaleresque (hypotexte 2). Prise isolément, la forme tend d'ailleurs

vers la schématisation sinon la caricature, particulièrement en ce qui concerne l'expression des personnages. Dans une moindre mesure, les mêmes remarques s'appliquent au *Retour d'Al Crane*, qui réfère au genre réaliste que constitue le western cinématographique.

De même, nous observons une rupture des lignes droites chez Tardi à une occasion – rapprochant le récit des œuvres des années psychédéliques –, ce qui tranche soudainement avec le traitement réservé aux gravures sur bois du XIX^e^ siècle qu'il souhaitait imiter (hypotexte 1). De plus, la forme des cases renvoie de manière diffuse à l'architecte Horta, laissant entrevoir une fois de plus le caractère anarchique observable dans le traitement par l'intrusion de styles qui ne sont pas contemporains des hypotextes. Enfin, si le style graphique participe considérablement au réalisme de la mise en scène, nous observons toutefois un effet de décalage dans la représentation des personnages qui, de son côté, témoigne d'un réalisme moyen.

À cet égard, l'effet de décalage par la forme est particulièrement prononcé chez Pétillon, puisque les protagonistes principaux du récit policier (le détective et le criminel) ne sont que de vagues caricatures humaines sur le plan physionomique. Si cet effet s'avère très important dans un contexte marqué par le semi-réalisme hergéen (hypotexte 2), il devient carrément problématique en regard du traitement réaliste qui caractérise le récit policier (hypotexte 1). Par ailleurs, la couleur, la ligne et la forme participent à la construction d'une figure métaphorique (la colère de Toutcrème) en décalage par rapport au style graphique. De même, l'intrusion occasionnelle du clair-obscur s'avère en rupture avec la démarche de la ligne claire.

Chez Benoît, les couleurs, la ligne et la forme sont mises à contribution de manière importante pour l'effet de décalage stylistique lors de la séquence du rêve à l'érotisme latent que fait Banana. Benoît aborde le rêve de son personnage exactement à la manière d'Hergé – c'est-à-dire de la manière la plus surréaliste possible tout en y intégrant des éléments en lien direct avec le récit –, mais il corrompt la démarche hergéenne en visant un effet de kitsch, notamment par la saturation du choix des couleurs, une ligne parfois grossière, des formes exotiques et par la pose académique des personnages.

Du côté de Desberg et De Moor, le récit d'espionnage (hypotexte 1) subit un traitement caricatural, comme le laisse voir l'examen de la forme brute, irrégulière et du style graphique, qui l'éloignent d'un certain réalisme. Si le réalisme ne constitue pas une règle en soi dans l'univers bédéesque, marqué habituellement par un traitement semi-réaliste de la réalité (voir les séries d'aventures *Tintin*, *Blake et Mortimer* ou *Spirou et Fantasio*), le récit de Desberg et De Moor tend toutefois à se rapprocher du dessin naïf, enfantin, ce qui s'avère également en rupture avec le récit d'aventures bédéesque (hypotexte 2). Par ailleurs, le recyclage de vieilles

illustrations ou de motifs antérieurs, perceptible par l'examen de la forme, témoigne ici également de la démarche du bricolage, ce qui contribue fortement au ton éclaté d'*À mort l'homme, vive l'ozone,* particulièrement en regard du récit d'aventures bédéesque classique.

Outre ces aspects, l'effet de décalage est aussi obtenu par la contextualisation ou la décontextualisation chez plusieurs auteurs. Du côté de Gotlib et Alexis, la décontextualisation prononcée contribue évidemment à éloigner là encore le récit didactique et le récit chevaleresque d'un souci de vraisemblance[17]. Incidemment, le phénomène inverse se produit chez Benoît. L'importance de la contextualisation participe ici à la confusion ou plus exactement à l'uchronie puisqu'elle met à jour des formes qui témoignent du fait que passé et présent se mêlent. Par ailleurs, elle laisse deviner des formes étrangères au récit d'aventures bédéesque (hypotexte 1) – notamment des traces d'urine contre un mur – ou montre des personnages d'arrière-plan dont le comportement s'avère peu approprié (des ivrognes cuvant leur vin, des femmes dansant le french cancan).

Chez Gotlib et Alexis, le travail sur la profondeur de champ détonne dans le contexte du récit didactique, où la représentation se veut la plus objective possible – si l'on fait exception de l'utilisation de figures métaphoriques vouées à la sacralisation des personnages.

L'effet de décalage est aussi obtenu chez Pétillon par le biais de la figure de rabattement. Son utilisation prononcée tend en fin de compte à donner au récit un ton anarchique par le passage d'éléments d'arrière-plan à l'avant-plan.

Comme le montre le tableau 44 à propos de l'effet de saturation, le tableau 46 laisse voir que toutes les œuvres préalablement identifiées dans la logique du travestissement sont concernées par l'effet de décalage et que celui-ci est perceptible (sur plusieurs plans) en regard de tous les hypotextes concernés. Ainsi le travail de saturation stylistique s'accompagne d'un travail de décalage dans chaque cas.

Au regard de ce que nous avons vu précédemment, nous pouvons dire en fait que le détournement sémantique du récit – qui concerne toutes les œuvres – s'accompagne de l'effet de décalage stylistique dans plusieurs cas (c'est-à-dire les sept œuvres qui font actuellement l'objet d'un examen). À peu de choses près, le même commentaire vaut en ce qui concerne l'effet de saturation de manière générale : toutes les œuvres présentent des situations qui participent à la reconnaissance du genre et la plupart intègrent des aspects stylistiques qui s'avèrent également en conformité avec celui-ci (particulièrement sur le plan plastique comme nous l'avons vu).

17. Le phénomène de décontextualisation est notable également chez Macherot et De Moor. Il trahit toutefois un écart important en regard des styles graphiques orientés vers le réalisme.

En somme, la plupart des œuvres se laissent reconnaître en relation avec un genre, tant sémantiquement que stylistiquement, et la plupart de celles-ci laissent voir des écarts sur ces deux plans également. Voyons sous quelle forme se présentent ces écarts sur le plan stylistique.

Le tableau 46 montre que les modalités qui interviennent de manière régulière dans l'effet de décalage stylistique sont le comportement, la ligne, la forme et les dialogues. Ce dernier aspect mis à part, nous retrouvons les modalités qui participaient à l'effet de saturation stylistique.

Tableau 46. Principales modalités de décalage du récit dans l'activité de transformation stylistique selon les œuvres hypertextuelles

| ŒUVRES | MODALITÉS/HYPOTEXTE 1 | MODALITÉS/HYPOTEXTE 2 |
|---|---|---|
| *Chaminou et le Khrompire* (1964) | Dialogues, comportement, taille des plans, point de vue. | Dialogues, comportement, taille des plans, point de vue. |
| *Les films de chevalerie* (1970) | Dialogues, récitatifs, comportement, ligne, forme, décontextualisation, échelle des plans, point de vue. | |
| *Le démon des glaces* (1974) | Dialogues, récitatifs, ligne, forme, style. | |
| *Le retour d'Al Crane* (1978) | Dialogues, ligne, forme, comportement. | Dialogues et comportement. |
| *Les disparus d'Apostrophes* (1982) | | Dialogues, ligne, forme, clair-obscur, comportement, décontextualisation, figure de rabattement. |
| *Cité Lumière* (1986) | | Dialogues, comportement. |
| *À mort l'homme, vive l'ozone* (1994) | Dialogues, ligne, forme, style. | Récitatifs, forme, style, décontextualisation. |

La présence de la modalité que constitue le comportement est intéressante, car elle tend à confirmer l'importance du personnage dans la pratique hypertextuelle que constitue le travestissement, comme le laissait d'ailleurs voir l'examen des modalités de la saturation stylistique. En revanche, il s'avère une fois encore complexe d'établir des nuances sur le plan diachronique en regard de cet aspect puisque la présence de la modalité que constitue le comportement est continue, comme elle l'était dans le tableau 44. En fait, nous ne pouvons que constater que cette modalité n'intervient pas du côté de Tardi ou du duo Desberg-De Moor, où le comportement des personnages participe plutôt et de manière importante à l'effet de saturation. Nous avons vu que les personnages principaux de Tardi sont exaltés alors que La Vache a une attitude assez héroïque dans l'ensemble. Chez ces auteurs, le décalage est plus manifeste du côté des récitatifs ou de la forme.

À cet égard, il s'avère tout aussi difficile d'établir des liens probants avec quelques-unes des tendances qui se dégagent du côté de l'activité de transformation sémantique. Comme nous l'avons vu précédemment, les tableaux 35 et 38 laissent respectivement sous-entendre que l'effet de saturation sémantique des personnages s'avère plus important (en termes de modalités) à partir des années 1980 – ce qui correspondrait à une époque caractérisée par un effet de simulacre selon la critique spécialisée – alors que l'effet de décalage en regard de ce même aspect caractérise plus fortement la bande dessinée d'après-guerre à laquelle se rattache Macherot. Or les tableaux 44 et 46 ne permettent pas d'établir des liens à cet égard. Il apparaît ainsi que le travail de grossissement des personnages n'exclut aucunement que parallèlement le comportement de ces derniers puisse entraîner un travail de décalage sur le plan du récit.

Nous devons alors relativiser l'effet croissant de saturation des personnages en précisant que ces derniers ne font pas nécessairement l'objet d'un travail de sacralisation – sauf chez Chaland –, mais qu'ils possèdent simplement des attributs caractéristiques d'un genre ou s'impliquent correctement dans des situations caractéristiques d'un genre, comme en témoigne la présence des modalités que constituent les figures métonymiques, patronymes et codes rhétoriques dans l'activité de saturation des personnages sur un plan sémantique (voir le tableau 35). En somme, si l'identification d'un personnage à un genre particulier est mieux établie à partir des années 1980, celui-ci conservera néanmoins une attitude qui participera stylistiquement et de manière presque systématique au décalage du récit. Pensons à Ray Banana, qui possède les attributs du détective en herbe, dont l'identité trop précaire déteint toutefois sur l'ensemble du récit.

Par ailleurs, le tableau 44 montre que l'effet de saturation du récit sur le plan stylistique par le biais des dialogues caractérise principalement la période d'avant 1973. De son côté, le tableau 46 laisse voir que l'effet de décalage est continu à cet égard. Ainsi, l'utilisation de la modalité que constituent les dialogues dans l'activité de transformation stylistique ne constituerait pas une caractéristique propre aux œuvres publiées avant 1973, contrairement à ce que nous avions envisagé.

Cet aspect est plus intéressant qu'il n'y paraît à première vue, particulièrement si nous choisissons de nous intéresser en parallèle aux modalités qui relèvent de la plasticité, que constituent la ligne et la forme.

Le tableau 47 – obtenu par la mise en parallèle des tableaux 44 et 46 – tend à laisser entrevoir le caractère particulier des œuvres d'avant et après 1970 en ce qui concerne leur rapport à la dimension plastique, comme nous l'avions appréhendé lors de l'examen de la saturation stylistique. En effet, comme le tableau 44 le laissait voir à propos de l'effet de saturation, le tableau 46 montre à son tour que l'effet de

décalage par le biais de la ligne et de la forme ne survient réellement qu'à partir de 1970 pour ensuite demeurer très présent, ce que résume le tableau 47. Cet aspect est loin d'être négligeable puisqu'il témoigne d'une volonté d'intégrer des aspects plastiques dans la démarche hypertextuelle au moment où s'amorce le processus de la légitimation du champ bédéesque.

En ce qui concerne cet aspect et en rappelant l'importance des dialogues dans l'effet de saturation stylistique dans les œuvres publiées avant 1973, nous pouvons penser que celles-ci se distinguent également d'une certaine façon. De fait, le tableau 47 tend à laisser voir le caractère somme toute assez déterminant des aspects liés sur le plan de la narration (dialogues) et de la diégèse (comportement), qui interviennent à la fois pour l'effet de saturation et l'effet de décalage. Certes, d'autres modalités liées à la représentation peuvent être recensées du côté de Macherot, dont la taille des plans et le point de vue. De même, *Les chapeaux noirs* de Franquin peut être compris dans la logique de la saturation stylistique puisque ce récit montre ce que la bande dessinée a retenu du cinéma comme l'analyse l'a laissé voir[18]. En revanche, la dimension plastique est absente ou peu présente du côté de ces auteurs.

Tableau 47. Principales modalités de saturation et de décalage du récit dans l'activité de transformation stylistique selon les œuvres hypertextuelles

| ŒUVRES | MODALITÉS/HYPOTEXTE 1 | MODALITÉS/HYPOTEXTE 2 |
|---|---|---|
| *Chaminou et le Khrompire* (saturation) | Dialogues, clair-obscur, couleur. | Dialogues, comportement. |
| *Chaminou et le Khrompire* (décalage) | Dialogues, comportement, taille des plans, point de vue. | Dialogues, comportement, taille des plans, point de vue. |
| *Les films de chevalerie* (saturation) | Récitatifs, ligne, forme, style. | |
| *Les films de chevalerie* (décalage) | Dialogues, récitatifs, comportement, ligne, forme, décontextualisation, échelle des plans, point de vue. | |
| *Le démon des glaces* (saturation) | Récitatifs, ligne, forme, style, comportement, taille des plans, contextualisation. | |
| *Le démon des glaces* (décalage) | Dialogues, récitatifs, ligne, forme, style. | |

18. Rappelons encore une fois que le récit de Franquin est exempt de la dimension satirique qui caractérise le travestissement.

| ŒUVRES | MODALITÉS/HYPOTEXTE 1 | MODALITÉS/HYPOTEXTE 2 |
|---|---|---|
| *Le retour d'Al Crane* (saturation) | Ligne, forme, style, comportement, taille des plans, échelle des plans, découpage (alternance des plans), champ/ contre-champ, contextualisation. | Ligne, forme, style, comportement, contextualisation. |
| *Le retour d'Al Crane* (décalage) | Dialogues, ligne, forme, comportements. | Dialogues, comportement. |
| *Les disparus d'Apostrophes* (saturation) | | Ligne, forme, style. |
| *Les disparus d'Apostrophes* (décalage) | | Dialogues, ligne, forme, clair-obscur, comportement, décontextualisation, figure de rabattement. |
| *Cité Lumière* (saturation) | | Comportement, clair-obscur, forme, style, contextualisation. |
| *Cité Lumière* (décalage) | | Dialogues, comportement. |
| *À mort l'homme, vive l'ozone* (saturation) | Comportements, ligne, forme, figures métaphoriques, clair-obscur métonymique. | Récitatifs, comportement, ligne, forme, clair-obscur. |
| *À mort l'homme, vive l'ozone* (décalage) | Dialogues, ligne, forme, style. | Récitatifs, forme, style, décontextualisation. |

Cet aspect peut-il être mis en relation avec le style graphique de l'école de Marcinelle, qui caractérise *Les chapeaux noirs*, *Des rails sur la prairie* et *Chaminou et le Khrompire*? Dans le chapitre 2, nous avons vu que ce style contient une dimension caricaturale, ce qui constitue déjà en soi un écart vis-à-vis du réel – à un point tel qu'il s'est avéré difficile de référer aux notions de *contextualisation* et de *décontextualisation* lors de l'analyse, puisque le style codé de l'école de Marcinelle est d'abord voué à la traduction des expressions, attitudes, postures des personnages, souvent au détriment du décor; en ce sens, plusieurs cases d'un récit peuvent être exemptes d'un travail minimal de contextualisation. De plus, nous savons que les auteurs qui contribuent à en définir les principaux aspects (dont Franquin et Morris) œuvrent ensemble sous la bannière du journal *Spirou*, qu'ils participeront par la suite à la formation d'une relève – ainsi Roba apprend les rudiments de son art auprès de Franquin – et que le propriétaire de ce journal encouragera plus tard la reprise de ces façons de faire, sinon le véritable plagiat – ainsi un émule de Franquin se retrouvera à «faire du Franquin». À ces différents niveaux, il y a école. Enfin, ajoutons que l'humour constitue le leitmotiv de *Spirou*; il ne s'agit aucunement de «s'amuser à réfléchir», comme ce sera le cas du côté de *Pilote*. Ces aspects ne sont sans doute pas étrangers au fait que le travail formel n'y occupe que peu de place, que le western ou le récit d'espionnage

se présentent bien souvent sous la forme de ce dessin rond et codé – qui constitue la marque de commerce de l'école de Marcinelle – et que toute forme de décalage s'avère en fin de compte peu perceptible[19].

En somme, si nous considérons de manière isolée le travail de Macherot et celui de ses prédécesseurs (Franquin et Morris et Goscinny), nous pouvons présumer que les modalités qui s'articulent autour des personnages (et des situations auxquelles ces derniers participent) – dialogues, comportement, patronymes, codes rhétoriques et figures métonymiques – constituent les principaux fondements de l'activité hypertextuelle d'avant 1970, alors que des modalités plastiques s'ajouteront par la suite (ligne, forme, style). Le tableau 41 laissait par ailleurs entrevoir l'importance des dialogues parmi les modalités de décalage du récit dans l'activité de transformation sémantique du côté des œuvres publiées avant 1970.

Enfin, le tableau 47 laisse voir des nuances intéressantes en ce qui concerne l'importance respective de la saturation et du décalage pour chaque œuvre selon les époques. Nous constatons qu'au fil du temps, les modalités mises à contribution pour l'effet de saturation stylistique sont aussi importantes en nombre sinon davantage – sauf en ce qui concerne *Les disparus d'Apostrophes*, où la dimension parodique s'avère importante – que celles qui visent l'effet de décalage. Cet aspect peut sans doute être mis en lien avec le grossissement du personnage, observable depuis les années 1980. Il pourrait expliquer la tendance qui consiste à présenter les œuvres des années 1980 en référence au « pastiche », du côté de la critique spécialisée, au sens où les œuvres intègrent sur plusieurs plans et dans des proportions plus vastes des caractéristiques associées aux hypotextes auxquels elles réfèrent.

Le tableau 48 présente un résumé des principales modalités et caractéristiques associées à l'effet de décalage dans l'activité de transformation stylistique.

19. On s'entend néanmoins pour reconnaître des nuances entre le style (*disneyien*) de Peyo et celui, plus dynamique, de Franquin. En ce sens, le travail sur la ligne laisse voir certains écarts.

Tableau 48. Principales modalités et caractéristiques associées à l'effet de décalage dans l'activité de transformation stylistique

| MODALITÉS ET CARACTÉRISTIQUES |
| --- |
| • Toutes les œuvres préalablement identifiées dans la logique du travestissement sont concernées par l'effet de décalage. Ainsi le travail de saturation stylistique semble s'accompagner d'un travail de décalage dans chaque cas. En somme, la plupart des œuvres se laissent reconnaître en relation avec un genre, tant sémantiquement que stylistiquement, et la plupart de celles-ci laissent voir des écarts à ces deux niveaux également. |
| • Les modalités que constituent les dialogues, le comportement des personnages, la ligne, la forme et le style graphique contribuent de manière importante à définir l'effet de décalage dans l'activité de transformation stylistique. L'effet de décalage par le biais de l'une ou plusieurs de ces modalités est présent dans chacune des œuvres. |
| • La modalité du décalage stylistique que constitue le comportement des personnages est présente à toutes les époques. Il apparaît ainsi que le travail de grossissement des personnages qui caractérise les œuvres à partir des années 1980 n'exclut aucunement qu'en parallèle le comportement de ces derniers puisse entraîner stylistiquement un travail de décalage sur le plan du récit. En revanche, nous constatons qu'à partir de 1973 les modalités mises à contribution pour l'effet de saturation stylistique sont aussi importantes en nombre sinon davantage que celles qui visent l'effet de décalage (à une exception près). À différents niveaux, l'effet de saturation semble donc particulièrement important aux yeux des auteurs depuis cette époque. |
| • La modalité du décalage stylistique que constituent les dialogues est présente à toutes les époques. Ainsi cette modalité ne constitue pas une caractéristique propre aux œuvres publiées avant 1973, contrairement à ce que nous avions envisagé. En revanche, les résultats de l'interprétation ont laissé voir le caractère somme toute assez déterminant des aspects liés sur le plan de la narration (dialogues) et de la diégèse (comportement), qui interviennent à la fois pour l'effet de saturation et l'effet de décalage du côté des œuvres publiées avant les années 1970, très peu concernées par le travail sur la ligne et la forme. Au regard de l'ensemble des résultats, nous pouvons présumer que les modalités qui s'articulent autour des personnages (et des situations auxquelles ces derniers participent) constituent les principaux fondements de l'activité hypertextuelle d'avant 1970. |
| • Enfin, les résultats de l'interprétation confirment que le travail sur la ligne et la forme constitue une caractéristique des œuvres publiées après 1970 dans l'activité de transformation stylistique en ce qui concerne tant l'effet de saturation que celui de décalage. Encore une fois, cet aspect peut vraisemblablement être mis en relation avec le processus de la légitimation du champ bédéesque qui s'amorce vers la fin des années 1960. |

Ces aspects, ajoutés à ceux qui ont été présentés dans le tableau 43, résument assez bien le caractère des œuvres hypertextuelles dans le champ bédéesque, qui se situent pour la plupart dans la logique de la parodie et du travestissement. En parallèle, ils permettent de prendre la mesure de l'évolution de l'ironie entre 1964 et 1994.

Encore une fois, nous reconnaissons que ce travail de synthèse ne permet pas toujours de témoigner du travail particulièrement important qu'effectuent certains auteurs sur la forme ou le style, par exemple, en comparaison avec d'autres auteurs. Toutefois, l'importance relative de chacun des aspects soulevés ici a fait l'objet d'un examen attentif lors de l'étape de l'analyse.

### Le scandale

Lauzier et Alexis font subir à leur récit une transformation d'ordre stylistique, perceptible d'abord à travers les dialogues. Ceux-ci laissent voir que les personnages utilisent un niveau de langage populaire et contemporain qui en vient à donner au récit un ton extrêmement grossier, comme le laisse entrevoir le choix de certaines expressions, formulations ou liaisons : « mec », « connard », « rien à foutre », « merde », « pauv'cloche », « z'êtes tous des dégonflés », « L'a autant d'nerfs qu'un fromage blanc », etc.

L'effet de scandale est également obtenu par l'utilisation du bandeau que constitue la figure synecdotique du menuisier. Visant à dissimuler partiellement une scène de viol tout en la laissant voir, celle-ci participe à l'effet de scandale, par la banalisation de la situation dépeinte. À cet égard, le récit échappe à toute tentative d'imitation – imitation non pas d'un style, mais d'une réalité, celle qu'offre l'image cinématographique dans la construction des représentations du western – en dépit du réalisme académique qui caractérise le travail d'Alexis dans l'ensemble. Ces aspects donnent au récit cinématographique de type western et au récit d'aventures bédéesque un ton licencieux.

Considérant le caractère isolé de cette œuvre, nous ne pouvons évidemment dégager quelque tendance que ce soit à propos de l'effet de scandale. Nous remarquons néanmoins une fois de plus l'importance de la modalité que constituent les dialogues dans l'activité de transformation stylistique.

## 4.4. L'ÉVOLUTION DES PRATIQUES HYPERTEXTUELLES : ÉLÉMENTS DE DISCUSSION

Dans cette dernière section, nous nous intéressons à l'évolution des pratiques hypertextuelles dans le champ bédéesque en effectuant un retour sur les résultats généraux de la recherche et en situant ceux-ci par rapport à la problématique.

De manière générale, nous pouvons considérer qu'à cette évolution correspondent trois moments principaux, dont certains se recoupent. Dans un premier temps, soit dès l'après-guerre, les œuvres hypertextuelles se caractérisent par la parodie stricte. C'est notamment le cas des œuvres de Franquin et du duo Morris-Goscinny. Dans un deuxième temps vient s'ajouter le travestissement, qui semble constituer l'une des principales avenues du jeu hypertextuel depuis la seconde moitié des années 1960, soit au moment où s'amorce le processus de légitimation du champ bédéesque. Nous passons donc d'un régime ludique à un régime que

Genette (1982) qualifie d'ironique, qui est la synthèse des régimes ludique et satirique. Enfin, dans un troisième et dernier temps, la charge et la transposition viennent s'ajouter de manière apparemment plus sensible à l'orée des années 1980, comme en témoignent les œuvres de Chaland et de Benoît. À ce moment, les œuvres se situent à l'intérieur de plusieurs régimes en même temps.

Ce découpage n'en demeure pas moins jusqu'à un certain point une fiction. D'une certaine façon, nous pouvons envisager la présence de seulement deux moments principaux, soit l'avant et l'après-légitimation du champ bédéesque. Le premier moment serait caractérisé par la présence d'œuvres strictement parodiques, vouées exclusivement au détournement sémantique, alors que le second serait le lieu d'un travail formel parfois minimal ou important. Nous savons par ailleurs que la parodie caractérise le champ bédéesque de manière continue depuis soixante ans.

Si nous considérons intéressant notre découpage initial en raison des nuances qu'il introduit sur le plan temporel, nous le comprenons néanmoins comme ce qu'il est réellement, c'est-à-dire une construction, un récit parmi tant d'autres. En ce sens, ces différents moments de l'évolution des pratiques hypertextuelles peuvent être envisagés comme autant d'actes, suggérant par le fait même les limites associées à notre démarche.

Nous proposons donc des éléments de discussion à propos de la parodie, de l'ironie et du métissage des régimes ou pratiques, qui caractérisent à leur façon ces différents moments. Plus exactement, nous souhaitons mieux comprendre l'articulation entre ces aspects de l'hypertextualité et la relation dichotomique *critique/esthétisme* qui est au cœur de notre problématique de recherche. Autrement dit, les nuances établies par Genette (1982) à propos des régimes de l'hypertextualité permettent-elles d'appréhender sur une échelle temporelle le passage d'une parodie dite critique à une parodie dite esthétique dans le champ bédéesque ?

À travers ces éléments de discussion, nous effectuons un retour sur les conceptualisations de Bakhtine (1970) en regard de la notion générale de parodie et nous y mêlons certains points de vue plus récents. De manière générale, nous constatons qu'une ambiguïté est présente en ce qui concerne la manière de comprendre le phénomène de la parodie.

Par ailleurs, nous intégrons certains aspects issus de la critique postmoderne afin de mieux comprendre les enjeux que soulève la notion de citation, ainsi que le point de vue de Bourdieu (1971) sur les dynamiques propres à chaque champ. Celui-ci nous paraît particulièrement intéressant pour comprendre les effets des rapports entre les agents que constituent les créateurs, les éditeurs, le public et la critique spécialisée sur la parodie de genre au cours des années 1970 et 1980.

Par ailleurs, nous soulevons certaines questions à propos de la typologie de Genette appliquée au champ bédéesque, ce qui constitue à proprement parler l'entracte.

### 4.4.1. À PROPOS DE LA PARODIE (ACTE I)

Dans le cadre de cette recherche, nous avons été en mesure d'évaluer l'importance de la dimension parodique dans l'activité hypertextuelle. En effet, toutes les œuvres composant notre corpus peuvent être comprises dans la logique de la parodie sur plusieurs plans. Nous avons vu en effet que la parodie stricte semble particulièrement caractériser les œuvres publiées dès l'après-guerre.

Si nous considérons le phénomène de la parodie dans son ensemble, nous constatons que celui-ci présente un caractère assez diversifié, et ce, à différents égards. En nous intéressant à des œuvres dites exemplaires publiées sur une période de près d'un demi-siècle, nous avons été effectivement en mesure de constater une certaine évolution en ce qui concerne les axes de saturation et de décalage que constituent les personnages, les situations et le récit lui-même.

Rappelons que de la parodie pure, caractérisée par la ridiculisation prononcée des personnages et par la digression dans le récit, nous assistons à un changement dès les années 1970, alors que l'activité de transformation sémantique est caractérisée par la présence de plus en plus prononcée du narrateur et par la transgression du récit. Nous voyons également apparaître l'effet de scandale à cette époque. À partir des années 1980, nous assistons à la saturation sur le plan des personnages et à une baisse relative des cas de digression ; en ce qui concerne cette période, nous constatons que l'étude de la parodie à titre de pratique hypertextuelle dominante permet d'appréhender l'apparition d'une démarche orientée vers le formalisme qui s'effectue à ce moment.

De même, nous constatons certaines variations dans le choix des hypotextes – si nous tenons compte évidemment du fait que les principaux genres sont en nombre relativement limité. Sur la base d'un échantillon somme toute assez restreint, nous remarquons effectivement que les thématiques sont diversifiées ; ainsi les parodistes du champ bédéesque ont pris pour cible aussi bien le western, le mélodrame, le récit policier, le récit fantastique, le feuilleton ou le récit chevaleresque que le récit didactique.

Il n'est pas inutile de rappeler que selon Bakhtine (1970), la parodie a une dimension « positive », puisqu'elle vise tel un carnaval à affranchir la conscience de l'emprise de la conception officielle en donnant aux membres du corps social un sentiment de victoire sur le pouvoir et

permet de « jeter un regard neuf sur le monde […] parfaitement critique » (p. 273). Cette conception rejoint jusqu'à un certain point la pensée de Tomachevski qui considère que la fonction de la parodie est de mettre à nu des procédés mécanisés que constituent ici les caractères usés d'un genre et de les réinvestir dans un nouveau contexte, ce qui en fait en soi quelque chose de rénovateur (Tomachevski, 1925, cité par Tran-Gervat, 2006).

Incidemment, ces remarques s'avèrent particulièrement justes en ce qui concerne les visées que poursuit Franquin dans *Les chapeaux noirs*, qui intègre les procédés du western dans l'aventure contemporaine afin de laisser voir le caractère extrêmement mécanisé, codé de celle-ci. Il s'agit vraisemblablement d'un jeu d'ordre sémantique auquel sont conviés tous les lecteurs et qui a pour fonction de leur exposer une nouvelle conception du genre bédéesque, à un moment où il y a « besoin de changement » (Bakhtine, 1970, p. 271) tant les codes véhiculés sont devenus éculés. En définitive, nous pouvons penser que le jeu hypertextuel chez Franquin est l'expression d'une « conscience nouvelle » (p. 81), libre et critique qui procède par le rabaissement du genre et qui vise à être bien compris comme tel[20].

En fait, ces considérations s'appliquent sur plusieurs plans à toutes les œuvres, comme en témoigne le lien que chacune entretient avec la parodie. Elles répondent également à la logique de la parodie qui est « de faire sens » (Lecigne, 1984a, p. 74-75). L'œuvre de Chaland, qui mêle la charge et la transposition à la parodie, constitue un exemple probant de ce travail qui consiste à ancrer l'œuvre « dans une chaîne flottante de signifiés », notamment par la mise à jour de l'idéologie catholique propre au récit didactique bédéesque d'une certaine époque. La dynamique de la parodie bédéesque est donc toujours celle d'une « explicitation » (p. 75) et ses visées seraient encore de l'ordre de la critique.

Cependant, la notion de carnaval développée par Bakhtine soulève en soi des questionnements en raison de son caractère paradoxal. En tant que subversion autorisée ou « *authorized transgression* » (Hutcheon, 1984), « la parodie suppose, comme condition de son existence même, une certaine institutionnalisation esthétique qui permette la reconnaissance de formes et de conventions stables et familières » (Hutcheon, 1984, p. 74, citée par Tran-Gervat, 2006). Il y aurait donc jusqu'à un certain point intégration de l'esthétique dominante propre au champ bédéesque du côté des œuvres hypertextuelles. De même, si

20. Cette orientation vers le rabaissement est par ailleurs perceptible dans les œuvres de Franquin, Macherot et du duo Morris-Goscinny – se définissant dans la logique de la parodie stricte – qui effectuent un travail de décalage important sur le plan des personnages. Chez les deux premiers, il s'agit de s'en prendre tout particulièrement aux figures d'autorité dans la tradition du carnaval. Toutefois, la mise à mal du genre – qui impose alors sa dictature, comme nous l'avons vu – constitue d'abord la forme de rabaissement la plus importante pouvant être envisagée dans la logique de la parodie.

la parodie déforme et subvertit sa cible, elle doit néanmoins la conserver et la respecter, « en l'intégrant de manière reconnaissable dans sa propre forme », ce qui laisse deviner ses tendances à la fois « normatives et conservatrices » et « provocatrices » (Hutcheon, 1984, citée par Tran-Gervat, 2006, p. 6). C'est ce que tend notamment à laisser voir le travail de Tardi, esthétiquement très proche de Neuville et des auteurs des gravures sur bois du XIX^e^ siècle, comme l'a laissé voir l'analyse. Nous devinons alors dans cette perspective que la parodie s'effectue souvent parallèlement à la saturation stylistique, ce qui constitue l'une des étapes du travestissement. De même, nous pouvons penser que la porte est ouverte pour la transposition d'une esthétique dominante, notamment l'esthétique hergéenne, comme le laissera voir plus tard le travail de Benoît.

Lecigne (1984a, p. 75) laisse voir également la fonction positive de la parodie – qualifiée de « subversion organisée » – à l'intérieur du champ bédéesque à titre de carnaval puisqu'elle renforce la cohésion du champ social. En même temps, l'auteur laisse entrevoir que l'institutionnalisation de la parodie en tant que pratique culturelle tend à délimiter l'activité de détournement. De fait, *Les chapeaux noirs* de Franquin et la série *Lucky Luke* de Morris se moulent à l'esthétique de la revue *Spirou* ; de même, les œuvres hypertextuelles de Tardi s'intègrent dans la démarche stylistique de la revue *(À suivre)*. Plus généralement, la parodie constitue une forme de critique acceptée dans le champ bédéesque des années 1950 puisqu'elle s'exerce à l'intérieur du registre ludique (Huard, 1997).

Dans cette logique, la filiation des œuvres hypertextuelles en regard des styles précis ou de la reprise incessante d'un même style du côté des auteurs apparentés à *Spirou* au cours des années 1950 et 1960 – indépendamment de la cible visée, comme le laisse voir *Chaminou et le Khrompire* – tend à confirmer le caractère institutionnalisé de la parodie. Bref, on ne peut négliger l'intérêt de considérer la présence de procédés – au sens (très général) que Bakhtine donne à ce concept – à l'intérieur d'une démarche visant à en mettre d'autres à nu. On se souvient que cette notion renvoie notamment chez cet auteur à la systématisation de l'exagération de traits ou de situations et au ciblage des mêmes sujets ou thématiques par les créateurs.

Outre les aspects stylistiques évoqués précédemment, nous constatons ainsi certains points communs chez les auteurs qui caractérisent le champ bédéesque avant 1970, soit Franquin et le duo Morris-Goscinny. Les résultats de l'interprétation ont en effet laissé voir le caractère somme toute assez déterminant des aspects liés sur le plan de la narration (dialogues) et de la diégèse (comportement), qui interviennent à la fois pour les effets de saturation et de décalage du côté des œuvres parodiques. Au regard de l'ensemble des résultats, nous pouvons présumer que les modalités qui s'articulent autour des personnages (et

des situations auxquelles ces derniers participent) constituent les principaux fondements de l'activité parodique. Ajoutons par ailleurs que les parodies strictes sont très peu concernées par le travail sur la ligne et la forme.

Si nous résumons de nouveau la position bourdieusienne de Boltanski (1975, p. 38) à l'égard du champ de la bande dessinée franco-belge d'avant 1965-1968 – dont les œuvres hypertextuelles sont caractérisées par la parodie stricte selon la typologie de Genette (1982), rappelons-le –, nous pouvons constater en fait que la subversion réelle s'avère tout particulièrement difficile, à toutes fins improbables, dans un contexte où le producteur de bande dessinée occupe la position de dominé, où le produit de bande dessinée est « doté presque exclusivement d'une valeur marchande » (Boltanski, 1975, p. 38), où l'activité « échappe à la logique de la distinction » (p. 38) pour s'orienter plutôt « vers la satisfaction de la demande » (p. 38), où les savoir-faire se transmettent comme un ensemble de pratiques routinières et où les œuvres apparaissent « homogènes et conformes » (p. 38) à certains niveaux, comme en témoigne la reprise d'un même style graphique par différents auteurs et l'idéologie qui y est associée (le style codé de l'école de Marcinelle, l'aventure et l'humour souvent d'un ton bon enfant).

Cependant, la mise en lumière des modalités et caractéristiques propres à la parodie tend à laisser entrevoir l'utilisation de procédés ou de manières de faire communes à différentes époques. Ainsi, nous remarquons l'importance de la transgression du récit à partir des années 1970 chez la plupart des auteurs et la recherche d'un effet de scandale chez certains[21]. Par ailleurs, nous constatons la possibilité de comprendre l'effet de saturation sur le plan des personnages et la mise de côté de la digression dans le récit dans une même logique, qui est celle du simulacre, en ce qui concerne les œuvres publiées au cours des années 1980. Si l'utilisation commune de mêmes procédés à différentes époques n'a toutefois rien d'étonnant – nous savons en effet que les auteurs des décennies 1950, 1970 et 1980 sont respectivement attachés aux institutions que constituent les magazines *Spirou*, *Pilote* et *Métal Hurlant* ou *(À Suivre)*, où un esprit de corps est perceptible –, elle n'en demeure pas moins loin d'être négligeable en regard de la définition de la parodie.

De même, si chaque œuvre laisse entrevoir son caractère distinct en ce qui concerne le choix du genre auquel elle se moule (jusqu'à un certain point), on notera néanmoins dans la plupart des cas que chacune des œuvres réfère également à un genre tel qu'il a été investi dans le champ bédéesque – ce qui constitue le phénomène de l'autoréférentialité. C'est

21. L'effet de scandale caractérisera particulièrement les œuvres d'auteurs issus de la revue *Pilote*, soit Gotlib et Mandryka, qui deviendront avec Bretécher coresponsables de la revue *L'Écho des Savanes* dans laquelle ils donneront cours de manière très libre et expressive à leur imagination. L'effet de scandale est obtenu chez ces auteurs par la mise à jour de contenus sexuels et scatologiques.

grossièrement le phénomène de la parodie de bande dessinée de genre. En ce sens, nous constatons depuis un bon moment, mais plus particulièrement depuis les années 1970, le ciblage d'une thématique commune par les auteurs.

Bref, ces différentes considérations tendent à laisser voir le caractère institutionnalisé de la parodie et que celui-ci peut être envisagé à travers la mise à jour de différents procédés à chacune des époques. Nous devons toutefois faire remarquer que si la notion de procédés tend à s'avérer floue en se laissant deviner partout, celle de parodie formelle à laquelle réfère Bakhtine peut également être source de confusion. Selon le sens qui lui est accordé, elle désignerait à la fois l'œuvre caractérisée par la mise à jour de mêmes discours ou sujets – ce serait au sens large le cas de la parodie de bande dessinée – et l'œuvre orientée vers un travail sur ses propres formes, menant chez Chaland et Benoît à la logique du simulacre.

C'est à ces différentes façons d'appréhender le phénomène de la parodie dans son ensemble et de manière particulière de comprendre la notion de *parodie formelle* que nous mesurons la difficulté que présente l'exercice consistant à évaluer l'orientation de la parodie dans le champ bédéesque. D'où l'intérêt à notre avis de distinguer les autres formes de pratiques hypertextuelles qui viennent s'ajouter à celle-ci au cours des années 1970 et 1980.

Si nous nous en tenons à notre questionnement initial visant à appréhender l'orientation générale des œuvres hypertextuelles sur une période d'un demi-siècle à l'intérieur de la démarche de la critique artistique – donc en situant les œuvres et les périodes les unes par rapport aux autres – sur la base d'une interrogation qui permet d'envisager le jeu hypertextuel à l'intérieur de deux tendances (opposées) seulement – *critique ou esthétisme ?* –, nous constatons que les sections suivantes apportent ainsi quelques éléments de réponse.

En effet, la synthèse et l'interprétation de nos résultats ont laissé voir que la plupart des œuvres hypertextuelles se définissent dans la logique conjointe de la parodie et du travestissement depuis 1964, ce qui implique qu'à la transformation d'ordre sémantique s'est ajoutée la transformation d'ordre stylistique par le biais d'un jeu sur la ligne et la forme. Cela laisse voir, en somme, que le travestissement doit également être compris à titre de pratique dominante. Dans cette logique où le style constitue un élément de plus en plus important dans l'activité hypertextuelle, le formalisme peut en fin de compte s'avérer l'une des avenues potentielles du jeu hypertextuel.

Avant de nous intéresser à la manière dont nous pouvons comprendre le travestissement – et de manière générale l'ironie, qui caractérise la plupart des œuvres composant notre corpus – en regard de l'évolution des pratiques hypertextuelles, nous proposons quelques éléments de

discussion à propos de la typologie de Genette (1982), adaptée à l'étude du champ bédéesque. Plus particulièrement, nous soulevons certains questionnements à propos des frontières qui séparent les différents régimes. Nous constatons notamment qu'il subsiste un flou en ce qui concerne la ligne de partage entre la transformation et l'imitation satiriques. En ce sens, nous croyons utile de nous intéresser dès maintenant à ces aspects.

### 4.4.2. À PROPOS DE LA TYPOLOGIE DE GENETTE APPLIQUÉE AU CHAMP BÉDÉESQUE (ENTRACTE)

Si la typologie de Genette (1982) s'avère jusqu'à présent fort utile au regard des nuances qui méritent d'être établies entre les différentes pratiques hypertextuelles, certaines œuvres laissent voir que les recoupements entre les régimes s'avèrent relativement nombreux. C'est notamment le cas du *Démon des glaces* et de *Cité Lumière*, qui mêlent soit la charge, soit la transposition à la parodie et au travestissement.

En ce sens, le système circulaire de la rosace qu'évoque l'auteur pour rendre compte des déplacements entre les régimes paraît sans doute mieux adapté que son tableau. Comme le laisse voir la figure 1, ce système introduit des nuances dans le spectre en faisant émerger des régimes dits ironique, polémique et humoristique. Loin d'être négligeable, il nous a été particulièrement utile jusqu'à présent pour témoigner de l'importance du régime ironique dans le champ bédéesque. Nous constatons maintenant que ce système circulaire s'avère essentiel sur un autre plan puisqu'il possède l'avantage de mettre chaque régime en contact avec les deux autres, ce que ne permet évidemment pas le tableau général des pratiques hypertextuelles (voir le tableau 2). En ce sens, il témoigne du fait qu'une œuvre peut présenter un caractère à la fois humoristique et satirique (Chaland) ou emprunter à la fois à la parodie, au travestissement et à la transposition (Benoît).

Cependant, il est pour le moins embarrassant de constater que les nuances apportées par Genette pour définir certaines pratiques hypertextuelles ne sont pas tout aussi fines. Nous avons vu notamment que la définition accordée par l'auteur à la notion de travestissement entraîne une certaine confusion. Genette envisage en effet le travestissement comme une transformation stylistique en ajoutant qu'il s'exerce sans que le sujet s'en voie modifié. Ce dernier aspect entre manifestement en contradiction avec les possibilités qu'ouvre le régime ironique, où la transformation sémantique semble pouvoir s'exercer parallèlement à la transformation stylistique. Nous avons d'ailleurs été en mesure de constater que les œuvres bédéesques se caractérisent dans plusieurs cas par un travail conjoint sur le fond et la forme. Sans doute devons-nous envisager qu'il existe implicitement dans la typologie de Genette un

travestissement pur[22] – soit celui auquel réfère l'auteur et qui est strictement de l'ordre de la satire – et un travestissement mou, qui pourrait être défini comme une transformation sémantique et stylistique et qui relèverait du régime ironique. Ce dernier type de travestissement – qui pourrait tout aussi bien être compris comme une parodie sémantique et stylistique – intégrerait aussi bien *Le retour d'Al Crane* que *Les films de chevalerie*[23].

Un autre aspect lié à la définition du travestissement posait problème, comme nous l'avons vu. Genette définit plus exactement celui-ci comme une transformation stylistique « à fonction dégradante ». Il précise plus loin que cette pratique hypertextuelle « consiste à transformer un texte noble en imitant pour ce faire le style d'un autre texte, plus diffus, qui est le discours vulgaire » (Genette, 1982, p. 39). Or *dégradation* et *vulgarité* constituent, on s'en doute, des notions qui peuvent donner lieu à différentes interprétations. Si nous devinons que ces termes peuvent être mis en relation avec la notion de décalage, devons-nous en parallèle considérer différents niveaux de décalage, dont un seul cependant pourrait accueillir les œuvres dites vulgaires ? Où commence le discours vulgaire ? Par ailleurs, pouvons-nous envisager que certains champs ou certains moyens d'expression se prêtent davantage que d'autres au discours vulgaire ? Dans l'affirmative, est-ce le cas de la bande dessinée et quels en seraient les critères ? Nous mesurons ainsi l'intérêt d'envisager le travestissement d'abord comme une transformation stylistique, en considérant que ses fonctions peuvent être de l'ordre de l'ironie ou plus précisément de la satire, selon le degré de décalage atteint.

Par ailleurs, si ces définitions entraînent le risque d'évacuer de la logique du travestissement un certain nombre d'œuvres en décalage – *mou*, pouvons-nous dire là également –, nous avons bien vu que les œuvres caractérisées par l'effet de saturation stylistique y trouvent encore plus difficilement leur place. Devons-nous alors situer celles-ci de manière exclusive dans la logique de l'imitation satirique, c'est-à-dire de la charge ? Une question subsiste néanmoins à la base : les œuvres caractérisées par l'effet de saturation stylistique contiennent-elles nécessairement les éléments qui permettent de les situer à l'intérieur du régime satirique ? Nous devinons évidemment que certaines œuvres seraient exemptes de la dimension satirique et devraient alors être classées comme des pastiches. Que faire toutefois dans les cas où il y a imitation stylistique en regard de certains aspects et décalage sur d'autres plans de la mise en scène ? En ce sens, la catégorie du travestissement mou paraît utile pour accueillir ce type d'œuvres. Mais là encore, y a-t-il nécessairement transformation sémantique ? Il faudrait donc revoir la définition du travestissement mou en considérant qu'il s'agit d'un cas de *parodie sémantique ou stylistique*. Il apparaît toutefois, là encore, qu'il existe le

22. Au même titre qu'il existe une parodie stricte comme nous l'avons vu au chapitre 2.
23. Et possiblement une œuvre littéraire telle que *Trouble dans les andains* de Boris Vian.

risque de ne pas témoigner convenablement de l'importance de la dimension stylistique, comme le laisse voir par exemple le cas du *Démon des glaces* de Tardi.

De même, le cas de la charge soulève différentes questions. Genette (1982, p. 40) propose de considérer celle-ci dans la logique du pastiche satirique, « dont les "À la manière de…" sont des exemples canoniques ». Nous devinons toutefois que l'imitation satirique contient sa part d'éléments qui s'avèrent en décalage avec le modèle d'origine et desquels émerge vraisemblablement la satire, comme le laisse entendre Groensteen (1984a). En ce sens, l'imitation est-elle pure ? N'y a-t-il pas transformation, même minimale ? Dans l'affirmative, n'existe-t-il pas le danger de confondre le travestissement et la charge ? Enfin, ne pouvons-nous pas retrouver des œuvres qui présentent indéniablement les caractéristiques principales de ces « À la manière de… » et qui se laissent néanmoins interpréter en même temps dans la logique du travestissement ? Nous avons vu que c'est précisément le cas du *Démon des glaces*.

De fait, nous pouvons envisager en réalité que la frontière peut s'avérer floue entre l'imitation satirique et la saturation stylistique, celle-ci pouvant être envisagée comme une simple tonalité supérieure à la précédente, parfois assez diffuse – plutôt que d'être particulièrement interprétée ou comprise dans la logique de l'exacerbation. L'analyse des œuvres de Tardi, Chaland et Benoît a d'ailleurs mis en lumière cet aspect, alors que certaines modalités se laissaient voir dans une logique assez proche ou très juste de l'imitation.

De manière générale, nous constatons que la typologie de Genette s'avère opératoire pour envisager les différents axes de l'hypertextualité. En complexifiant le spectre développé par l'auteur et en y introduisant de nouveaux régimes ou de nouvelles pratiques qui témoigneraient de nuances de plus en plus fines (*parodie sémantique et stylistique, parodie sémantique ou stylistique, etc.*), nous pouvons sans doute en venir à épuiser les principales combinaisons du jeu hypertextuel. En revanche, le classement d'une œuvre selon un régime ou une pratique particulière demeurera continuellement un exercice plus délicat – sauf dans certains cas très précis – comme l'auteur le reconnaît lui-même. En effet, Genette rappelle que les frontières entre les régimes ne sont pas toujours étanches, qu'une œuvre peut transformer un hypotexte et en imiter un autre en même temps. De même, il évoque la possibilité qu'une œuvre transforme et imite un même hypotexte – ce qui constitue le cas de *La vie exemplaire de Jijé*. À ces égards, la classification des œuvres qui composent notre corpus vise précisément à rendre compte des différents registres à l'intérieur desquels se situent les œuvres et témoigne par le fait même de la porosité entre les frontières.

Le cas de la production bédéesque pose néanmoins certains problèmes particuliers, comme nous l'avons entrevu. Ceux-ci tiennent sans doute d'une part au moyen d'expression lui-même, qui s'élabore par le biais de multiples codes, ce qui ouvre en même temps plusieurs possibilités d'interprétation. Ainsi, nous avons vu que la forme est en décalage par rapport à la notion de réalisme qui caractérise le récit d'espionnage chez Desberg et De Moor ; en revanche, la ligne (nerveuse), le comportement du personnage et le récit dans son ensemble peuvent être compris dans la logique de la saturation.

D'autre part, ces problèmes s'expliquent également par le phénomène de l'autoréférentialité, qui semble caractériser plusieurs œuvres hypertextuelles. Lors de l'analyse, ce phénomène a entraîné à chaque fois la prise en compte d'un second hypotexte – c'est-à-dire un genre investi par le champ bédéesque –, nous obligeant à considérer les différentes modalités sur deux plans à la fois. Ainsi, nous avons constaté que si la ligne pouvait être comprise dans la logique de la saturation en ce qui concerne le récit d'espionnage chez Desberg et De Moor, elle participe toutefois à l'effet de décalage en regard du récit d'aventures bédéesque.

On mesure par ailleurs que les choses se complexifient davantage si nous considérons une modalité selon un aspect précis, et ce, vis-à-vis d'un hypotexte particulier, comme nous l'avons entrevu. Ainsi, la ligne peut aussi être comprise dans la logique de la saturation à l'égard du récit d'aventures bédéesque chez Desberg et De Moor, particulièrement si nous nous intéressons aux phylactères – dont la forme occasionnellement jacobsienne n'est pas une coïncidence[24].

La prise en compte d'un nombre important de modalités (ligne, forme, couleurs, etc.), considérés chaque fois sur différents plans (saturation/décalage, hypotexte 1/hypotexte 2) tend nécessairement à complexifier l'analyse et à multiplier de manière prononcée les pistes d'interprétation. En revanche, cette méthode offre l'occasion de nous dégager d'un certain « paradigme de la parodie et du pastiche » à partir duquel se construit dans plusieurs cas la critique spécialisée[25]. De même, elle évite de situer les œuvres dans la perspective d'un cloisonnement étanche qui relève vraisemblablement de la fiction. Enfin, elle permet de rendre compte de la spécificité de la bande dessinée en tant que moyen d'expression et des possibilités que ce dernier offre pour le jeu hypertextuel.

S'il s'avère néanmoins possible à chaque fois de classer les œuvres en regard de régimes particuliers, nous constatons dans plusieurs cas l'intérêt que constitue la démarche de la mise en contexte des œuvres qu'offrent

24. Sans doute aurions-nous pu multiplier les hypotextes, en considérant notamment parmi ceux-ci l'œuvre de Jacobs. Les données recueillies auraient toutefois été aussi nombreuses. En outre, quelques aspects seulement auraient été considérés en regard de certains hypotextes.

25. Incidemment, cette « confusion » caractérise la notion de transcontextualisation chez les formalistes russes.

l'approche de la sociologie de l'art et celle de la critique artistique. La mise en contexte des œuvres s'est en effet avérée souvent féconde pour comprendre les revendications des auteurs et situer les œuvres les unes par rapport aux autres parallèlement à l'analyse sémiologique.

### 4.4.3. À PROPOS DE L'IRONIE (ACTE II)

Malgré les critiques que soulève sur plusieurs plans le travail de Genette (1982), les conceptualisations de celui-ci s'avèrent fort utiles pour appréhender les différents régimes de l'hypertextualité et tout particulièrement pour rendre compte de la dimension ironique des œuvres[26]. Nous avons en effet constaté que dans la plupart de celles-ci, des éléments de satire s'ajoutent au détournement sémantique, particulièrement depuis les années 1970. Plus précisément, les œuvres hypertextuelles se caractérisent désormais par un travail qui s'effectue de manière conjointe sur les plans du sens et du traitement.

Nous avons laissé entendre que cette évolution des pratiques hypertextuelles accompagne l'évolution du champ bédéesque, ce que laisse par ailleurs entrevoir le travail de Boltanski (1975), inspiré de Bourdieu (1971) sur la dynamique des champs. Entre la fondation des magazines *Spirou* et *Tintin* à l'orée et à la fin de la Seconde Guerre mondiale, de nouveaux auteurs ont vu le jour et de nouveaux magazines se sont développés, transformant peu à peu le paysage de la bande dessinée franco-belge. De même, le succès public et critique de la série *Astérix*, le développement d'associations d'amateurs, l'intérêt des universitaires, l'apparition d'une critique spécialisée constituent autant d'aspects qui participent à la légitimation du champ bédéesque vers la fin des années 1960. Par ailleurs, les auteurs sont conscients de s'adresser à un lectorat plus vaste et plus hétérogène qu'autrefois. Celui-ci est toujours composé d'une clientèle composée de jeunes, mais il compte également des adultes, dont certains disposent d'un capital culturel relativement élevé.

Certains auteurs eux-mêmes semblent dotés de connaissances particulières qui les distinguent de leurs prédécesseurs. Tous ces aspects interviennent sur plusieurs plans dans l'évolution du champ bédéesque au cours des années 1960 (Boltanski, 1975). La poule expliquant l'œuf et celui-ci étant à l'origine de la première, de nouvelles thématiques apparaissent dans ce contexte – les *Actualités* au sein du magazine *Pilote* – et de nouveaux discours semblent vouloir émerger, donnant lieu à l'intrusion du quotidien, de l'absurde, de l'antihéros, etc., dans le champ de la bande dessinée franco-belge.

26. Il s'agit du lieu des *parodies sémantiques ou stylistiques* ou du *travestissement mou* comme nous l'avons indiqué précédemment.

Ces différents aspects – auxquels nous pouvons évidemment ajouter le contexte de l'époque – permettent de comprendre l'orientation tantôt personnelle, tantôt libertaire ou plus précisément iconoclaste des œuvres. Il s'agit en somme pour plusieurs auteurs de pouvoir exprimer certaines revendications personnelles, sociales ou artistiques, le but étant vraisemblablement de se distinguer des anciens à travers la recherche d'un capital symbolique.

Boltanski (1975, p. 50) a laissé voir que l'encyclopédie, ou « l'accumulation culturelle », qui est désormais à la portée de certains auteurs, n'entraîne pas seulement chez ceux-ci le sentiment d'avoir à se « renouveler », mais a également engendré « la citation et la parodie ». À titre d'exemple, il rappelle que Gotlib parodie les œuvres issues du cinéma, mais également celles qui appartiennent au corpus bédéesque. L'encyclopédie dont dispose l'auteur de bande dessinée lui permet en fait de s'amuser de tout matériau qui est reconnu ou perçu comme naïf, stéréotypé ou maladroit, conformément au principe de la *distinction*. Dans cette logique, le genre devient l'un de ces matériaux susceptibles d'être détournés, comme le souligne Groensteen (1985b), ce qui a entraîné le phénomène de la *parodie de genre*.

Ces considérations demeurent toujours aussi réalistes comme le laisse voir l'importance du phénomène à cette époque (voir le chapitre 1). Elles tendent néanmoins à négliger l'apparition précoce d'un discours parodique dès l'après-guerre, comme nous l'avons vu, et qui se manifeste tout particulièrement à travers la série *Lucky Luke* – bien que la parodie s'exerce alors en dehors du souci de la distinction. Nous retrouvons une fois de plus à travers la notion de parodie cette banalisation de la diversité des pratiques hypertextuelles, qui caractérise principalement la critique spécialisée.

Parmi ces pratiques, nous avons vu que le travestissement occupe une place de plus en plus importante au cours des années 1970. Il n'est pas inutile de rappeler que celui-ci s'obtient sur deux plans chez les auteurs.

Le travestissement dans le champ bédéesque s'accomplit d'une part par un effet de saturation stylistique, notamment par le biais de la ligne et de la forme. Cet aspect est particulièrement intéressant à deux niveaux. D'abord, il laisse voir que la parodie de genre se définit dans une logique qui intègre d'une certaine façon l'imitation du style, ce qui définit précisément celle-ci selon Genette (1982), même s'il y a transformation en raison de l'effet de saturation[27].

27. Rappelons de nouveau que Genette (1982) laisse entendre que la parodie de genre se définit exclusivement en regard de l'imitation satirique (la charge). Nous avons vu toutefois que Tran-Gervat (2006) permet de nuancer ce point de vue.

Ensuite, la saturation par le biais des modalités que constituent la ligne et la forme tend à confirmer le phénomène de l'encyclopédie ou de l'accumulation culturelle dont sont dotés les auteurs à cette époque, puisque ceux-ci disposent désormais des connaissances nécessaires pour se mouler stylistiquement à un genre. Ce souci de la saturation est par ailleurs manifeste chez certains auteurs sur plusieurs plans de la mise en scène. Ainsi Gotlib et Alexis laissent-ils voir leur connaissance profonde des clichés du cinéma par l'utilisation de la contre-plongée à un moment précis du récit. Il s'agit d'un revirement important en regard de la manière dont le genre est investi auparavant, notamment par les auteurs phares associés à l'école de Marcinelle, dont les visées sont d'abord de l'ordre du jeu sémantique. Ajoutons que les modalités mises à contribution pour l'effet de saturation stylistique sont particulièrement importantes en nombre à partir de 1973[28].

D'autre part, le travestissement est obtenu par un effet de décalage stylistique – ce qui s'avère vraisemblablement le caractère déterminant de cette pratique hypertextuelle pour Genette (1982). Sur différents plans, la ligne et la forme trahissent certains écarts par rapport au style graphique qui caractérise chaque œuvre ou par rapport au réalisme attendu. Vis-à-vis de l'effet de saturation qui s'accomplit en parallèle, l'effet de décalage n'en paraît que plus important. Pensons à l'utilisation de la ligne chez Gotlib et Alexis pour la construction d'une figure métonymique visant à suggérer un déplacement improbable à l'intérieur d'une démarche stylistique caractérisée par le semi-réalisme académique[29]. Bref, il s'agit du côté des auteurs de revenir à la tradition aux seules fins de sa mise à mal.

Par ailleurs, si nous revenons au travail de Boltanski (1975), nous constatons que le phénomène de l'autoréférentialité qui caractérise le champ bédéesque des années 1970 et qui participe à sa transformation est circonscrit, même indirectement, par le biais de la notion de citation qui accompagne celle de parodie. De fait, Boltanski confirme l'existence de parodies de bandes dessinées. Cependant, là encore, l'examen des *Chapeaux noirs* de Franquin laisse voir que le processus de l'autoréférentialité trouve ses racines dès l'après-guerre.

28. Au-delà du phénomène de l'hypertextualité, nous constatons que la question du style constitue alors un élément important qui peut être mis en relation avec celui de la légitimité du champ. À cet égard, il faut innover comme Druillet, faire preuve de virtuosité comme Gotlib, etc., l'important étant là encore de se distinguer par le biais d'un style personnel, reconnaissable.

29. Nous mesurons ainsi que le style constitue souvent un « programme », comme cela a été souvent indiqué à propos de la ligne claire. En parallèle, nous constatons les possibilités de transformation du style à l'intérieur du champ bédéesque : il devient éventuellement possible d'intégrer à un certain réalisme différentes figures métonymiques qui suggèrent simplement le mouvement – par le biais de lignes qui accompagnent la main du justicier qui dégaine son arme, par exemple. À cet égard, l'effet de saturation s'est annulé au fil du temps et la définition du réalisme tend du même coup à se modifier dans le champ bédéesque.

Sur un autre plan, le phénomène de l'autoréférentialité tel qu'il s'est développé à partir des années 1970 mérite tout particulièrement un intérêt de notre part puisqu'il semble lié au travestissement dans plusieurs cas. Ainsi, alors que Macherot travestit le récit policier en 1964, Gotlib de son côté fait subir le même traitement au récit didactique bédéesque en 1970, comme Lauzier et Alexis le feront plus tard vis-à-vis du récit d'aventures de bande dessinée. La nuance est de taille et nous amène du même coup à envisager de manière plus concrète le passage d'une *parodie de genre* à une *parodie de bande dessinée de genre*, comme nous l'avons vu – même s'il serait plus exact de parler dans ce dernier cas de *parodisation et travestissement de bande dessinée de genre*.

En dépit de l'intrusion d'une dimension stylistique et satirique dans l'activité hypertextuelle, on s'entend pour reconnaître que les œuvres de Gotlib et Alexis font sens, pour reprendre l'expression de Lecigne (1984a), du fait de leur dimension parodique. Il en va de même de la plupart des œuvres hypertextuelles des années 1970 qui se situent dans la logique conjointe de la parodie et du travestissement et qui se moquent tantôt du western, tantôt du récit d'aventures fantastique dans une logique qui reste dans certaines limites, celles de la parodie. En ce sens, nous pouvons penser que l'activité hypertextuelle conserve une dimension positive, critique – même si cela est très relatif dans le contexte où l'activité hypertextuelle reste une forme de subversion organisée, comme nous l'avons vu[30].

Incidemment, nous constatons toutefois la possibilité que certains aspects puissent échapper à l'attention du lecteur, ne serait-ce qu'en ce qui concerne l'hypotexte visé par les auteurs. C'est à tout le moins ce que laissent voir les travaux consacrés aux *Films de chevalerie* de Gotlib et Alexis, négligeant le fait que le titre de l'œuvre dissimule en fait sa réelle cible (qui est le récit didactique bédéesque). De même, le titre du récit initial de la courte série *Al Crane* de Lauzier et Alexis mystifie vraisemblablement l'éditeur Dargaud qui choisit de publier *Le retour d'Al Crane* en ouverture du second tome des *Aventures d'Al Crane*, privant celui-ci du même coup d'un effet de saturation sémantique à l'égard de l'hypotexte que constitue le récit d'aventures bédéesque (et le feuilleton de manière générale)[31]. En somme, la référence au genre bédéesque est dans certains cas occultée, invisible.

30. Au-delà du phénomène général de la parodie ou du travestissement de genre, certaines parodies « scandaleuses » d'œuvres littéraires et cinématographiques par Gotlib, réalisées dans le contexte particulier de l'autoédition – plus exactement à travers la revue *L'Écho des Savanes*, dont Gotlib, Mandryka et Bretécher sont codirecteurs – permettent de constater la possibilité que la parodie prenne les formes d'une véritable subversion en dépit d'une certaine conformité à l'esthétisme dominant.

31. Pourvu que *l'information* transmise par BD oubliées s'avère exacte.

Sur un autre plan, combien remarqueront ou identifieront la figure de l'ouvrier tirée du film *Metropolis* de Fritz Lang dans *Le démon des glaces* de Tardi, symptôme d'un récit qui aborde de manière détournée le problème de la lutte des classes ? De même, pouvons-nous penser que plusieurs lecteurs disposent tous des codes nécessaires pour appréhender le rapport stylistique qui existe entre *Les films de chevalerie*, la série *Les belles histoires de l'oncle Paul* et *Prince Vaillant* d'Haï Foster ? Entre *Le démon des glaces* et les images de Neuville ? Perçoivent-ils le jeu sur la profondeur de champ dans *Le retour d'Al Crane*, inspiré d'œuvres cinématographiques contemporaines ? Ou le ton occasionnellement balzacien des récitatifs dans *Le démon des glaces* ?

En ce sens, le lecteur intelligent auquel réfère Pennacchioni (1982, p. 65, 82) ne peut plus tout voir, car plusieurs modalités sont mises à contribution pour des effets de saturation ou de décalage, et ce, en regard de différents hypotextes, dont l'un en outre n'est pas nécessairement connu de tous les lecteurs. S'il s'avère assez clair que nous en sommes à un premier stade de la *parodie formelle* à laquelle réfèrent de manière indifférenciée les critiques bédéesques qui reconnaissent le phénomène de la parodie de genre, assistons-nous alors réellement à ce type de parodie non critique dont parle Bakhtine (1970, p. 120) ? Rappelons que celui-ci associe précisément l'ironie à une nouvelle tradition du rire qui s'avère somme toute *négative*, puisqu'elle « cesse de jouer le rôle de commentaire vivant, accessible à tous ». Dans le contexte où l'autoréférentialité tend à devenir un phénomène important et où les modalités que constituent la ligne et la forme s'avèrent déterminantes dans le processus de la transformation stylistique, cette analyse mérite encore plus d'attention de notre part[32].

Des nuances ne sont-elles toutefois pas de mise à l'égard du travestissement ? Considérons le cas de la série *Astérix*, qui semble constituer l'un des éléments au cœur du processus de légitimation du champ bédéesque – bien que cette série réfère d'abord à un genre (et non à un genre tel qu'il a été investi par le champ bédéesque). Si la série *Astérix* peut être considérée comme une parodie, nous y retrouvons néanmoins des indices du travestissement par l'intrusion de problématiques contemporaines à l'intérieur d'un genre historique – ce qui amène à parler d'un traitement anachronique. Or nous savons que ce traitement a précisément contribué à élargir le lectorat, à y intégrer un public adulte. En ce sens, l'intégration de la pratique hypertextuelle que constitue le travestissement par les auteurs s'avère-t-elle réellement en soi problématique sur le plan d'une réception élargie ?

Il est vrai que le cas de la série *Astérix* peut être envisagé sous un autre angle et donner lieu à une autre analyse : si l'intégration de problématiques contemporaines au récit bédéesque tend à donner à

32. Rappelons en outre qu'une même thématique (le genre bédéesque) est souvent présente, ce qui contribue au caractère mécanisé de la démarche, que dénonce Bakhtine.

cette série une valeur d'usage non négligeable pour un lectorat particulier, en l'occurrence le public adulte, nous pouvons penser en parallèle que la série n'est pas lue ou comprise de la même façon par tout le monde. Certains codes sont nécessaires pour une compréhension de l'ensemble des enjeux narratifs et plus particulièrement pour la lecture au second degré qu'offre la série de Goscinny et Uderzo.

En ce sens, nous revenons d'une certaine façon au point de départ, en mesurant que l'ironie contient une dimension proprement non intégratrice – ce qui ne la prive pas néanmoins d'un caractère fonctionnel à d'autres égards – et que le phénomène de l'autoréférentialité vient possiblement accentuer un certain risque d'enfermement.

Cependant, nous pouvons penser que le travestissement d'une œuvre de bande dessinée de genre peut lui-même mener à un effet analogue à celui de la parodie en fin de compte. Partons de la prémisse de Genette voulant que le genre soit intimement lié à la dimension stylistique. Le travail stylistique ne peut-il pas être envisagé à l'intérieur d'une démarche visant d'abord à désigner l'hypotexte (que constitue le genre bédéesque) pour que s'active le jeu sémantique de manière à être compris et aussi pour que la « synthèse » soit originale[33], c'est-à-dire qu'elle puisse déborder d'un rapport exclusif au genre ? Autrement dit, est-il possible que le travestissement soit envisagé à l'intérieur de visées ludiques dans certains cas[34] ?

Dans une certaine mesure, ce serait le cas du récit *Les disparus d'Apostrophes* de Pétillon comme nous l'avons entrevu lors de l'analyse. La référence au récit d'aventures hergéen s'obtient principalement par l'utilisation d'une ligne épurée et d'un travail minimal sur le clair-obscur. Un effet de saturation est perceptible dans certaines formes (l'écrivain Toutcrème) et un effet de décalage est également visible par une utilisation de la ligne à des fins de construction d'une figure métaphorique étrangère au récit semi-réaliste hergéen. Si le décor du récit d'aventures classique est présent et que celui-ci est travesti, cet effet tend vite à se dissiper aux yeux du lecteur en raison de l'importance du jeu sémantique vis-à-vis du récit policier.

Dans un autre ordre d'idées, pouvons-nous penser que les traces du travestissement à l'égard du genre bédéesque sont éclipsées dans certains cas en dépit de leur importance significative, ne laissant voir les œuvres qu'à titre de parodies de genre ?

33. Bruno Lecigne (1984a) définit la parodie comme une synthèse dont l'auteur n'a retenu que les signes les plus frappants.

34. Si la dimension stylistique s'avère importante pour la prise en compte de la *parodie de genre*, comme le laisse entendre Genette (1982, p. 108), nous pouvons penser qu'elle constitue également un élément tout aussi déterminant pour la prise en considération de la parodie de bande dessinée de genre. Par ailleurs, le lien établi entre le travestissement et le régime ludique ne doit pas être confondu avec la position que défend Groensteen (1984a), qui associe le travestissement à l'adaptation.

Considérons le cas du récit de Gotlib et Alexis, qui a été reçu en tant que *parodie des films de chevalerie* par la critique. L'effet prononcé de décontextualisation, le point de vue frontal, le plan en pied, le jeu sur la profondeur de champ ou la contre-plongée contribuent à rapprocher *Les films de chevalerie* tantôt du théâtre, tantôt du cinéma, mais s'avèrent sans doute trop éloignés des mécanismes stylistiques du récit didactique bédéesque et tendent à mystifier le lecteur. En regard de celui-ci, des éléments visant des effets de saturation et de décalage sont pourtant bien présents dès l'ouverture, mais sont vite éclipsés par les modalités précédentes. Seul le ton des récitatifs constitue alors un rappel de l'hypotexte principal.

Ces différents exemples tendent à laisser voir qu'en dépit de leur dimension non intégratrice, certaines parodies de bande dessinée de genre sont reçues à titre de simples *parodies de genre* par les acteurs sociaux qui constituent la critique spécialisée et qui les présentent comme telles, ce qui permet au carnaval de se poursuivre. Celui-ci reste en effet du domaine du possible, car les œuvres contiennent une dimension qui permet encore de les comprendre dans la logique de la parodie stricte. Par ailleurs, nous mesurons que la dimension stylistique s'avère d'une certaine manière incontournable pour que soit comprise comme telle la *parodie de bande dessinée de genre*. Le style doit vraisemblablement référer aux formes officielles de la mise en scène liée aux différents genres bédéesques, auquel cas ne subsiste possiblement de la « synthèse » que la parodie de genre.

Ne négligeons pas d'autre part le fait que des œuvres non intégratrices – et perçues précisément comme des *parodies de bande dessinée de genre* autant par la critique que par l'ensemble des acteurs qui composent le champ bédéesque – contiennent d'un certain point de vue une dimension qui s'avère « positive » pour le champ lui-même. Il est en effet permis de penser que *la parodie de bande dessinée de genre* présente une dimension « critique », ne serait-ce que parce qu'elle permet de mieux appréhender le genre tel qu'il a été investi dans le champ bédéesque en mettant à nu ses procédés mécanisés et, conséquemment, d'obliger les agents qui composent ce champ à se renouveler.

Le phénomène ne serait d'ailleurs pas propre au champ bédéesque. Il est en effet possible d'envisager que les champs cinématographique et littéraire, qui ont également été soumis à une dictature des genres – qui s'avère persistante – ont été caractérisés à une période ou à une autre par le phénomène de l'autoréférentialité dans une perspective analogue à celle du champ bédéesque. C'est à peu de choses près ce que tend à laisser voir le travail de Mel Brooks dans le champ cinématographique.

Il s'avère évidemment impossible d'établir un lien de cause à effet entre le phénomène de l'autoréférentialité et le renouvellement observable à l'intérieur du champ bédéesque ; la coïncidence demeure

néanmoins troublante. Les années 1970 voient des récits associés à un genre présenter un ton souvent très personnel ou bien les récits mêlent les genres, comme le fait remarquer Pennacchioni (1982, p. 150-151) : « Les genres autrefois tranchés, “le merveilleux”, “le réalisme d’aventures”, […] “l’épopée”, la “science-fiction”, tendent à se mêler pour donner des “hybrides” […] » Ce serait notamment le cas de la série *Chevalier Ardent* de Craenhals, qui se définit d’abord dans la logique du récit chevaleresque ou moyenâgeux et qui emprunte peu à peu des éléments du fantastique. De même, les récits de science-fiction mettant en scène les agents spatiotemporels Laureline et Valérian laissent entrevoir des préoccupations sociales très contemporaines.

Une question se pose néanmoins : dans le registre de l’hypertextualité, quelle peut être la suite à la *parodie de bande dessinée de genre* ou au cinéma autoréférentiel de Mel Brooks ? Dans le premier cas, on voit mal comment une œuvre pourrait aller plus loin dans la parodisation du genre bédéesque qu’est le western, par exemple, que *Le retour d’Al Crane*. Quelle voie peut-on désormais emprunter lorsque le récit bédéesque a été transgressé de manière profonde et que l’effet de scandale s’est ajouté jusque sur le plan de la mise en scène ?

Dans le second cas, la réponse se fait chaque année évidente : le radotage, qui se présente notamment sous la forme des trois épisodes de *Naked Gun* – auquel s’est néanmoins surajouté un effet de scandale. Une autre voie consiste du côté du cinéma à se tourner vers un nouvel hypotexte et à changer de régime en privilégiant l’adaptation de séries télévisées[35], particulièrement depuis la décennie 1990 –, mais nous nous éloignons de la question des genres et de l’autoréférentialité.

D’autres voies semblent toutefois se dessiner tant du côté du champ bédéesque que du côté du cinéma à l’orée des années 1980. Il s’agit simplement d’imiter le modèle ou de transposer celui-ci à un autre univers. Ce serait notamment le cas du film *Blade Runner* de Ridley Scott, auquel Bruno (1987) et Marder (1998), notamment, se sont intéressés, relevant le fait que la dimension esthétique propre au cinéma policier des années 1940 a été transposée à un univers futuriste (celui de Los Angeles en 2019). En somme, nous entrons alors dans une démarche qualifiée tantôt de formelle, tantôt d’esthétique, qui semble avoir atteint le champ bédéesque.

Un regard sur ces démarches permet à notre avis de mieux situer les trois moments de l’évolution des pratiques hypertextuelles en regard de notre problématique générale.

35. Genette (1982) situe l’adaptation parmi les pratiques de l’hypertextualité.

## 4.4.4. À PROPOS DE LA CHARGE ET DE LA TRANSPOSITION (DERNIER ACTE)

La synthèse et l'interprétation de nos résultats ont permis d'appréhender l'émergence d'une démarche où l'effet de saturation stylistique tend à occuper un espace plus important dans l'activité hypertextuelle[36] vers 1970, comme l'a laissé voir la section précédente. Sur la base d'un échantillon composé de 10 œuvres dites exemplaires, l'examen des pratiques hypertextuelles dominantes que constituent la parodie et le travestissement a en outre laissé voir une baisse relative de cas de digression dans le récit au cours de la décennie des années 1970 et un effet de saturation sémantique dans la construction des personnages dès les années 1980.

Cela indique d'une certaine façon qu'après s'être moulés stylistiquement au genre au cours des années 1970, les auteurs mettent en scène dès 1980 des personnages pouvant être compris dans la logique du stéréotype (c'est-à-dire le détective type) et que le détournement du récit se fait de manière nettement moins prononcée, même si des cas de transgression subsistent.

Ces différents aspects tendent à laisser voir qu'indépendamment de la pratique en cause (parodie, travestissement, charge, etc.), l'activité hypertextuelle semble soudainement entrée à l'orée des années 1980 dans une logique où l'effet de décalage, tant sémantique que stylistique, se fait moins prononcé – ce qu'annonçaient d'une certaine façon les années 1970, à tout le moins sur le plan stylistique.

Ce phénomène de la saturation sémantique et stylistique était en fait déjà perceptible à travers l'examen du récit *Le démon des glaces* de Tardi, publié en 1974, qui entretient une relation d'imitation avec le feuilleton vernien et ses gravures sur bois. À titre de charge, l'œuvre était d'ailleurs annonciatrice des changements à venir[37].

L'analyse a en effet laissé voir que deux œuvres des années 1980 sont marquées par un travail très important sur le plan plastique. De fait, les œuvres sont caractérisées dans chaque cas par la reprise d'un style ou d'une esthétique. Ainsi, si les œuvres de Chaland et de Benoît – de même que celle de Tardi – présentent certaines caractéristiques de la parodie et dans certains cas du travestissement, elles peuvent également être comprises comme des charges ou des transpositions. Les résultats laissent en effet voir que *La vie exemplaire de Jijé* mêle la

36. Et à l'intérieur du champ bédéesque de manière générale.

37. Comme l'a laissé voir l'analyse, le récit de Tardi peut être compris dans la logique de la parodie de *bande dessinée de genre* puisqu'il se moque d'une certaine façon du feuilleton dont l'univers bédéesque est l'héritier, avec ses éléments de suspense qui closent chacun des chapitres. C'est ce dont témoignent par ailleurs les revendications de l'auteur.

parodie à la charge et à la transposition, alors que *Cité Lumière* présente les caractéristiques de la parodie, du travestissement et de la transposition[38].

Ces différents aspects tendent à confirmer l'hypothèse principale de la recherche qui laissait entendre que nous nous trouvons dès les années 1980 en face d'un type d'œuvres qui peuvent être qualifiées de parodies formelles. Ces œuvres n'entretiennent pas nécessairement de liens avec la charge, contrairement à ce que nous avons d'abord envisagé, mais elles s'inscrivent de manière très formelle à l'intérieur d'une démarche esthétique qui calque un figuratif imaginaire reposant sur des constructions empruntées à la bande dessinée franco-belge classique (Hergé, Jacobs, Jijé, etc.) et s'exercent enfin à travers des intentions souvent satiriques ou ironiques. En somme, il s'agit d'une certaine façon de l'aboutissement d'une démarche orientée vers le formalisme.

En ce sens, nous comprenons mieux les résultats obtenus à partir de l'étude de la parodie, particulièrement en ce qui concerne la mise à l'écart progressive de la digression au sein du récit. Il s'avère en effet assez logique que les œuvres entretenant une relation d'imitation avec un hypotexte, soit *Le démon des glaces* de Tardi et *La vie exemplaire de Jijé* par Chaland, évitent tout particulièrement l'axe de la digression. De même en est-il de l'œuvre de Benoît qui se définit en partie à l'intérieur du régime sérieux à titre de transposition.

Considérant à la fois le caractère formaliste qui accompagne nécessairement la pratique hypertextuelle que constitue la charge ainsi que les résultats de l'analyse de l'œuvre de Benoît – qui laissaient bien voir le caractère esthétique de sa démarche – de même que le nombre peu élevé d'œuvres qui se situent dans la logique de la charge ou de la transposition, il nous a paru peu approprié d'examiner les modalités constitutives de ces types de relations ou de dégager des tendances, comme nous l'avons fait à l'égard des pratiques hypertextuelles dominantes. Nous pouvons cependant rappeler que *La vie exemplaire de Jijé* par Chaland constitue un rappel des récits didactiques bédéesques des années 1950, dont la série *Les belles histoires de l'oncle Paul*, publiées dans le magazine *Spirou*, constitue le cas le plus représentatif. De son côté, le récit de Benoît est une transposition de l'esthétique hergéenne – qui caractérise la bande dessinée d'aventures – à l'univers des années 1980.

La parodie de bande dessinée de genre semble ainsi vouloir renouer avec l'âge d'or de la bande dessinée franco-belge, celui des années 1950. Comment toutefois expliquer cette voie passéiste et comment interpréter ce nouveau rapport à la parodie en regard du travail de Bakhtine ?

38. De son côté, le récit de Tardi est à la fois parodie, travestissement et charge.

Les conceptualisations de Bourdieu (1971) s'avèrent encore une fois fort utiles pour mettre en lumière le fait que la nouvelle génération des auteurs qui composent le champ bédéesque à l'orée des années 1980 dispose vraisemblablement de connaissances bibliographiques plus vastes à l'égard du champ que leurs prédécesseurs, du fait de la réédition importante de matériel ancien et de la mise en valeur du patrimoine bédéesque par le biais de salons (dont celui d'Angoulême), monographies et revues spécialisées plus importantes en nombre, émissions de télévision, activités pédagogiques, tous consécutifs du processus de légitimation du champ.

À cet égard, il n'est pas inintéressant de prendre connaissance de l'analyse que fait Yves Chaland (cité par Morin et Blayo, 1982, p. 30) du rapport que les auteurs contemporains entretiennent avec leur art, qui traduit un certain intérêt pour la mise en parallèle de périodes historiques propres au champ du côté des agents que constituent les auteurs. Elle laisse entrevoir par ailleurs chez Chaland le souci de situer la démarche des auteurs de sa génération dans la logique de la différence et de la distinction, jusqu'à présenter la singularité de cette démarche comme le résultat objectif de conditions historiques.

> La bande dessinée a un passé donc il existe une culture. Aujourd'hui on ne peut plus faire un trait sans réfléchir à ce qui a déjà été fait. Même si on traite un sujet neuf et passionnant, car il n'y a plus aujourd'hui de sujet neuf et passionnant. En 100 ans en effet quelques générations de dessinateurs ont ratissé le terrain. Notre monde moderne est épatant, car cet héritage nous permet pour la première fois de faire une bande dessinée non naïve et on ne pouvait pas encore dire cela il y a 10 ans.

Par ailleurs, l'opposition entre les agents, consécutive du phénomène de la distinction, est plus prononcée et se veut plus argumentée au cours des années 1980 qu'à l'époque où Boltanski (1975) effectue son étude sur le champ bédéesque, comme le laisse voir le commentaire de Chaland (cité par Morin et Blayo, 1982, p. 31) au sujet du personnage de Spirou :

> *Spirou* est une grosse machine avec des gens très vieux et ça ne bouge pas facilement. Ceux qui m'avaient demandé de reprendre *Spirou* – début 1981 – avaient des problèmes avec Fournier. Ensuite il y a eu de sombres complots. Nic Broca a repris le personnage. Je trouve cela assez lamentable. Il y a également un tandem qui s'occupe des destinées du célèbre groom rouge. Sans les connaître, je leur donne 60 ans à chacun. Ils accumulent les tares de trois générations de dessinateurs. Ce sont des dégénérés au même titre que 95 % des dessinateurs de *Tintin-Spirou*. Jijé et Hergé ont créé quelque chose il y a 50 ans,

> puis il y a eu Franquin qui est un sous-Jijé, Peyo qui est un sous-Franquin, Dutruc qui est un sous-Peyo, etc. Le phénomène s'est accentué dans les années soixante et a connu une croissance exponentielle dans les années soixante-dix. Le résultat ? Des hybrides aux difformités monstrueuses.

Rappelons également que pour Tardi, le milieu des professionnels qui composent le champ de la bande dessinée regroupe d'une part des « créateurs » et d'autre part « des gens qui écrivent des histoires de pilotes automobiles » (Fromental, 1982, p. 214). Floc'h de son côté juge que Chaland se cantonne « dans le pastiche d'autrefois » (cité par Groensteen, 1986a, p. 11) et admet que « le maniérisme de Ted Benoît ne l'intéresse pas » (cité par Lecigne, 1983, p. 119).

Ces différents propos laissent entrevoir que la recherche d'un capital symbolique du côté des auteurs est plus marquée dans un contexte où la compétition est très vive – il y a plus de titres qui paraissent chaque année –, mais ils témoignent avant tout du fait que les oppositions entre les agents concernent aussi bien les anciens que les contemporains, à l'exception des dessinateurs des années 1950 qui se voient épargnés[39] – alors que les prédécesseurs directs font particulièrement l'objet d'un règlement de compte.

Les dessinateurs des années 1950, particulièrement Hergé, Jacobs et Jijé, sont donc élevés au rang de « maîtres » par les auteurs, ce qu'avait déjà commencé à établir la critique spécialisée à cette époque par le biais de monographies et d'entrevues en lien avec ceux-ci. La ligne claire chez les premiers est tout particulièrement associée à un *idéal de lisibilité*. Il est intéressant de constater par ailleurs que Chaland cherche de son côté à se définir en regard d'un *idéal de pureté*, comme le suggère la notion de *tares* qu'il utilise. Cette notion constitue une valeur particulièrement importante dans la définition classique de l'esthétisme, notamment chez Kant (Bourdieu, 1992)[40].

Ajoutons que les auteurs des années 1980 ont fait des études qui leur ont permis dans plusieurs cas d'acquérir une maîtrise et des connaissances sur le plan graphique ou esthétique. Parmi les principaux représentants de cette génération, notons que Yves Chaland a étudié à l'École régionale des beaux-arts de Saint-Étienne, Jean-Claude

39. Rappelons également ce commentaire du scénariste Rivière qui travaille avec Floc'h : « L'œuvre d'Hergé reste la référence majeure de tout ce que nous faisons » (Rivière cité par Groensteen, 1986a, p. 10).

40. Au regard de ce qui précède, nous comprenons mieux l'intérêt que présente le choix du dessinateur Jijé à titre de personnage principal dans le récit biographique de Chaland et sa tendance à imiter son modèle. Comme le laissent entendre les propos de l'auteur et notre analyse de *La vie exemplaire de Jijé*, il y a une tendance chez Chaland à l'hagiographie, à la sacralisation vis-à-vis de Jijé et des années 1950 en général. Nous remarquons par ailleurs que cette tendance à la sacralisation s'effectue à l'intérieur d'une construction où la dérision est perceptible, ce que laisse également voir notre analyse de l'œuvre – le personnage de Jijé y étant occasionnellement ridiculisé.

Floch (dit Floc'h) a fréquenté l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris et Ted Benoît a suivi ses cours à l'Institut des hautes études cinématographiques.

À différents niveaux, ces auteurs ont donc des dispositions pour intégrer au cours de leur démarche un style graphique qui au départ leur était peu familier, du moins sur le plan professionnel. Le choix de Floc'h et de Benoît se tourne éventuellement vers la ligne claire pour des raisons de goût d'abord et parce que celle-ci leur semble répondre adéquatement à des préoccupations artistiques :

> J'ai lu Hergé et Jacobs enfant, j'ai assimilé cette lisibilité parfaite. Avec cet univers, il me paraît impossible d'ennuyer le lecteur, tant sur le plan graphique que narratif (Floc'h, cité par Lecigne, 1983, p. 9).

> J'ai laissé jouer cette influence, je l'ai choisie en pariant qu'elle serait fructueuse […]. À un moment, me dépatouillant mal d'un dessin réaliste à ambiance, je me suis rendu compte qu'Hergé était aussi un dessinateur réaliste, avec en plus un sens de la stylisation la plus expressive (pas de gros plans, des visages réduits au minimum, mais des expressions et des attitudes) alors que le système ombre-relief marchait (pour moi) une fois sur deux […]. J'ai donc choisi de dessiner délibérément comme lui et de travailler les attitudes et expressions. Je voulais raconter des histoires et j'arrivais enfin à dessiner les cases intermédiaires que je ratais ou supprimais avant (Benoît, cité par Lecigne, 1983, p. 124).

Les dispositions dont sont dotés certains auteurs des années 1980 permettent à ceux-ci d'obtenir une reconnaissance tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du champ bédéesque. La reconnaissance externe provient principalement de l'industrie publicitaire – à laquelle s'associent occasionnellement certains auteurs – qui reconnaît légitimes à ce moment les référents qu'ils mettent en scène (tradition, lisibilité, etc.). Quelques auteurs, dont Floc'h, Tardi et Bilal sont également sollicités par l'industrie cinématographique pour créer des affiches de films.

À l'intérieur du champ, la critique spécialisée – *P.L.G.P.P.R., Les Cahiers de la bande dessinée* – reconnaît dans la démarche nostalgique des auteurs les indices d'une vaste encyclopédie bédéesque qu'elle partage – et dont toute mise à jour publique l'intéresse et la confronte à la fois – et elle retrouve au sein des œuvres l'hagiographie d'une époque et d'un esthétisme qu'elle valorise elle-même. Ce dernier aspect n'est pas négligeable, car la critique se veut alors plus influente,

tant sur les choix du public que sur ceux des éditeurs – principalement *Les Cahiers de la bande dessinée* – et réfère de manière régulière à ces nouveaux cas de « parodies et pastiches[41] ».

Le capital symbolique dont jouissent les nouveaux auteurs entraîne la dithyrambe, sinon les débordements. Ainsi Chaland est présenté par *Les Cahiers de la bande dessinée* comme « le seul [dessinateur] dont les interviews soient de véritables morceaux de littérature » (Lecigne, 1984b, p. 87). Dans *Bédésup*, Mara (1986, p. 15) ne cache pas son admiration pour le biographe de Jijé et prétend pour sa part que « *la manière Chaland* est le moyen le plus sur [*sic*] aujourd'hui pour entrer dans une Rédaction [*sic*] ».

Ainsi un effet de boucle semble vouloir se dessiner à travers un processus de légitimation mutuelle. Les auteurs reconnaissent vraisemblablement la légitimité de la critique en ce qui concerne la mise de l'avant de modèles d'esthétisme[42], ce dont témoigne l'orientation de leur démarche et le fait qu'ils se prêtent au jeu des entrevues où ces questions sont abordées (voir *Schtroumpf fanzine*, *Les Cahiers de la bande dessinée*). De son côté, la critique retrouve des préoccupations qu'elle partage dans certaines œuvres contemporaines, ce qui assure une certaine publicité à ces dernières.

Incidemment, la structure du champ bédéesque à ce moment précis n'explique pas à elle seule ce retour au passé, qui caractérise alors le champ de la musique commerciale et celui du cinéma. Tant la musique du groupe américain The Stray Cats que la trilogie *Indiana Jones* semblent référer chacune à sa façon à une période antérieure[43]. Le premier puise allègrement dans les formes du *rockabilly*, propre aux années 1950, alors qu'*Indiana Jones* est construit à la manière des *suites* des années 1920, où prédomine l'aventure – qui effectuera d'ailleurs un retour plus marqué dans le champ bédéesque.

Ainsi, le retour au passé peut être envisagé comme un effet externe qui atteint plusieurs secteurs, dont le champ bédéesque[44]. C'est à tout le moins ce que laisse entrevoir le commentaire de Chaland (cité par Morin et Blayo, 1982, p. 31) à propos de l'influence d'un courant musical dominant à ce moment, marqué notamment par le rétro[45], sur l'esprit

41. Voir *Les Cahiers de la bande dessinée*, n$^{os}$ 60 et 61 (dossier « Parodies et pastiches 1 et 2 »).

42. Chaland prétend d'ailleurs avoir appris à lire « dans *Les cahiers de la bande dessinée* » (cité par Morin et Blayo, 1982, p. 30).

43. Pour faire suite au travail effectué par Boltanski en 1975, nous pouvons ajouter que la référence au passé s'observe dans les champs bédéesque, cinématographique et musical par la mise de l'avant d'un look rétro, tant en ce qui concerne les personnages mis en scène que les principaux acteurs que constituent les créateurs. Il s'agit là encore de se distinguer des anciens.

44. Comme la montée de l'auteur, le style et la dérision caractérisent bande dessinée et cinéma à l'orée des années 1970 (voir *Le bal des vampires* de Roman Polanski).

45. Si elle comporte un aspect plus prévisible, l'influence du punk sur les magazines musicaux français *Rock & Folk* et *Best* au même moment n'en demeure pas moins intéressante sur plusieurs plans. Entre 1977 et 1978, des changements affectent la mise en pages et

d'un magazine de bande dessinée français : « Le phénomène punk, à l'époque des débuts de *Métal Hurlant*, a complètement remis en cause le métier. »

À ce moment, les notions de *postmodernité* et de *postmodernisme* semblent vouloir émerger[46]. L'époque est qualifiée de *postmoderne* par d'aucuns, de même que certaines œuvres, dont le film *Blade Runner* de Ridley Scott (Bruno, 1987 ; Marder, 1998). La notion a été abondamment discutée notamment dans les travaux de Lyotard (1988), Martuccelli (1992), Lipovetski (1983), Boisvert (1995, 1998) et Pacom (1989) qui en laissent voir les différents aspects qui y sont associés : fin des discours de vérité ou grands récits, néotribalisme, minirécits, individualisme à outrance, mort du sujet, hédonisme, consommation, métissage, recyclage, etc.

Dans cet esprit, il est intéressant que Groensteen (1985a, p. 128) – qui met régulièrement à contribution le jargon scientifique ambiant – réfère à une « phase de recyclage » pour décrire la situation de la parodie dans la bande dessinée franco-belge des années 1980. Cependant, il envisage que les œuvres peuvent être comprises dans la logique de la *modernité* et du *modernisme*. De même, l'œuvre de Chaland est citée pour sa « postmodernité » et pour l'intérêt de son discours spécialement parodique, donc moderne. Nous constatons ainsi à nouveau que la critique semble avoir un certain mal à appréhender les œuvres parodiques en relation avec ces concepts même si elle fait de celles-ci des objets légitimes.

Certains indices de la condition postmoderne des œuvres semblent néanmoins transparaître. Rappelons que Groensteen (1985a, p. 128) constate que la reprise d'un style – principalement la *ligne claire*, mais également le *style atome* – envahit bon nombre de planches au cours des années 1980. De même, il remarque l'importance que tend à occuper la parodie des bandes dessinées d'aventures, calquée sur l'esthétisme des écoles belges des années 1950. Pour sa part, Bouyer (1987, p. 47) retrouve dans la bande dessinée franco-belge des années 1980 un certain « classicisme ». L'auteur fait également remarquer que le scénario est lui aussi « hypnotisé par les formes d'hier » et que l'emprunt aux « clichés » à ce niveau se ferait toutefois discret, aussi les œuvres se présenteraient-elles

s'avèrent surtout considérables sur les choix éditoriaux. Après avoir fait l'apologie de Genesis ou de Led Zeppelin un an plus tôt, les éditeurs présentent désormais ces derniers à titre de *dinosaures* et tournent leur attention notamment vers les Sex Pistols. *Rock & Folk* publie à ce moment des planches du *dessinateur-espion* Serge Clerc, qui se définit à l'intérieur d'une esthétique assez proche de celle de Chaland. Cet aspect participe ainsi à la légitimation soudaine de nouveaux auteurs de bande dessinée, caractérisés par le rétro, auprès d'une clientèle de lecteurs externe au champ bédéesque.

46. En fait, la notion de postmodernisme est utilisée au cours des années 1950 pour désigner un certain type d'architecture en Italie, selon Boisvert (1995). Pacom (1989) de ce côté laisse entendre que le terme visait d'abord à caractériser un certain type de récit littéraire aux États-Unis. On s'entend néanmoins selon l'auteur sur le fait que la notion est particulièrement présente au cours des années 1970 dans le domaine des arts contemporains.

comme si elles étaient « inédites »[47]. Cette position tend à rejoindre le point de vue de Ecken et Lecigne (1985, p. 91) qui laissent entendre que la bande dessinée « ne ressemble plus à rien d'autre qu'à elle-même » par la « dilution des références » au sein des œuvres. De même, Lecigne (1983) identifie un certain nombre d'auteurs contemporains qu'il situe explicitement en tant qu'*héritiers d'Hergé* par leur filiation esthétique à celui-ci.

Incidemment, l'analyse a laissé voir que tous ces aspects définissent les œuvres de Chaland et de Benoît, l'aventure en moins dans le cas du premier. Notons cependant que tous les récits de Chaland mettant en scène le personnage de Freddy Lombard peuvent être compris dans la logique de l'aventure bédéesque classique. Un regard rapide sur l'œuvre de Floc'h et Rivière tend également à situer ces derniers dans cette orientation consistant à « créer du neuf avec du vieux » et à se présenter dans la logique de *Vinédit* (Floc'h, cité par Léturgie, 1978a, p. 3).

Si nous nous en tenons à quelques-unes des caractéristiques qui fondent l'esthétique postmoderne et que Boisvert (1995) met à jour, nous constatons que certaines œuvres composant notre échantillon obéissent à celles-ci. Ainsi la « réinscription de certains éléments historiques » et le « métissage des styles » (p. 53) constituent des éléments qui se retrouvent dans le premier cas au sein des œuvres de Chaland et de Benoît à travers la notion de transposition[48], alors que le récit de Desberg et De Moor est principalement marqué par le métissage stylistique. Nous avons remarqué par ailleurs que chez Chaland et Benoît, principalement, la parodie n'est plus l'enjeu discursif du texte, mais simplement une stratégie discursive parmi d'autres, ce qui là encore correspond à la notion de postmodernisme.

Une autre caractéristique des œuvres postmodernistes est, selon Boisvert (1995), de favoriser la « multiplicité des interprétations » (p. 53), entraînant du même coup une certaine confusion. Avec celle de Benoît, l'œuvre de Yves Chaland est sans doute représentative de cet état de fait. Plus exactement, si l'œuvre de Chaland semble vouloir faire sens – notamment par la dénonciation de l'idéologie judéo-chrétienne (voir *La vie exemplaire de Jijé*) ou du colonialisme (voir *Le cimetière des éléphants*) –, celui-ci reste néanmoins à circonscrire de manière générale et s'avère même à l'origine de malentendus, comme le laisse voir la question soulevée par Morin et Blayo (1982, p. 31) lors d'une entrevue avec l'auteur – qui persiste dans un premier temps à brouiller

47. Par ailleurs, nous constatons que plusieurs œuvres se présentent à la manière d'autrefois jusque dans les moindres détails de la fabrication et de la conception globales : monochromie, reliure en toile, publicités d'albums par les personnages du récit, etc.

48. Il y a chez ces auteurs transposition d'une esthétique déjà constituée, comme nous l'avons vu lors de l'analyse. Chaland emprunte l'imaginaire de la bande dessinée franco-belge des années 1950, alors que Benoît transpose l'esthétique d'Hergé dans un univers contemporain.

les pistes[49] : « – On retrouve dans vos BD une certaine apologie des valeurs morales chrétiennes ou du racisme latent par exemple, faut-il le prendre au second degré ? – Vous le prenez comme vous voulez. » Ainsi, Groensteen (1985a, p. 101) croit que la formule de Patrick Mauriès s'applique assez bien à l'œuvre de Chaland : « il y a du sens, mais je ne sais où », même s'il reconnaît que l'utilisation de la ligne claire et la démarche passéiste des auteurs des années 1980 semblent habituellement témoigner de « procès idéologiques distincts[50] ». À propos de l'œuvre de Chaland, Lecigne soulève les questions suivantes : « Le lecteur est incapable de déterminer à quel plan de lecture se situe le produit artistique. S'agit-il d'une imitation burlesque ? D'un hommage ? D'une satire ? » (Lecigne, 1983, p. 109). Sur un autre plan, ce commentaire s'applique à *Cité Lumière* de Ted Benoît, qui voit le récit se terminer sur une question qui restera sans réponse et qui plonge tant le personnage principal que le lecteur et la critique dans un certain embarras : « Que s'est-il passé ? Que s'est-il passé ? » Ce questionnement apparaît d'ailleurs assez symptomatique de la manière un peu floue dont le lecteur peut comprendre la transposition de l'esthétique hergéenne qui mène à l'uchronie chez Benoît – comme l'ont laissé voir l'analyse et le compte rendu de la critique à cet égard.

De son côté, si la série *La Vache* peut être comprise à travers différentes définitions du postmoderne, comme l'analyse l'a laissé voir – métissage stylistique, critique de grands récits, rupture avec les manières de faire, citation, etc. –, le sens du récit émerge de manière assez claire, précisément à travers l'une des démarches du postmoderne que constitue le bricolage. On ne peut toutefois nier le fait qu'une autre lecture d'*À mort l'homme, vive l'ozone* peut s'avérer différente ou partielle, comme en témoignent les différents comptes rendus à son sujet – « récit d'espionnage parodique » pour les uns, « série animalière et absurde » pour les autres.

À quelques nuances près, nous constatons en somme au sein des œuvres des années 1980 – ce qui implique particulièrement les travaux de Chaland, Floc'h et Benoît – une « sacralisation » de la forme, qui semble s'exercer au détriment du jeu sémantique, voire de la fonction de rabaissement associée à la parodie, ce qui constitue tout particulièrement le cas de l'œuvre de Benoît, comprise à l'intérieur du régime sérieux. De manière générale, le sens latent de ces œuvres se dissimulerait derrière un travail de ritualisation de la forme.

49. Chaland (cité par Faur, 1986, p. 13) récusera éventuellement de manière nette l'affirmation voulant que son œuvre fasse l'apologie de ces valeurs.

50. L'analyse laisse précisément voir qu'à titre de charge, *La vie exemplaire de Jijé* peut être comprise dans cette logique du procès même si elle procède en parallèle par l'hagiographie.

À cet égard, le travail conceptuel de Bakhtine paraît une fois de plus essentiel, car il nous amène à réfléchir sur les conséquences de ce type de parodies bédéesques, marquées de manière explicite par la réutilisation de *procédés* antérieurs et formels, qui s'opposerait alors à un type de parodies où s'exerce encore au premier plan le jeu sémantique.

Nous pouvons ainsi penser que les œuvres des années 1980, qui constituent l'aboutissement d'une démarche orientée vers le formalisme, peuvent avoir fragilisé le lien que la parodie entretenait avec les lecteurs de bande dessinée sur un mode carnavalesque. Se réfugiant à l'intérieur d'une démarche d'abord esthétique et rétrograde, les auteurs des années 1980 rompent cette fois de manière très prononcée avec la tradition critique de la parodie carnavalesque, qui vise au fond à se rire des formes de pouvoir et à occuper le statut de *commentaire vivant*. En outre, le caractère hagiographique de leurs œuvres en regard d'une certaine culture officielle bédéesque peut laisser penser qu'au *rabaissement* a désormais succédé l'*élévation*[51] du côté des parodies de bande dessinée de genre ; de plus, il semble que celles-ci exigent plus qu'un « lecteur intelligent », mais un « lecteur spécialisé », sinon le lecteur *idéal*.

L'effritement d'une certaine cohésion sociale au sein de la communauté bédéesque – où les notions de « carnaval » et de « critique » ne sont plus acquises pour tous, ou interprétées de manières différentes – est d'ailleurs perceptible, comme le laissent voir les réactions partagées des professionnels, des critiques et des éditeurs à l'égard des différentes séries dites parodiques. Nous savons par exemple que le travail de Chaland suscite certaines critiques de la part de ses pairs et que son récit *Cœurs d'acier* a été interrompu après quelques semaines de publication seulement à la suite d'une directive des responsables de la revue *Spirou*. De même, nous avons vu que la critique peine à situer le travail des auteurs des années 1980 dans l'ensemble ; contrairement à la décennie précédente, il s'avère possible que le lecteur intelligent ne reconnaisse plus cette fois les caractéristiques de la *parodie* dans les œuvres que lui propose sous cette appellation la critique.

Nous constatons ainsi que si la démarche formelle des auteurs des années 1980 peut s'avérer intéressante à différents points de vue – notamment parce qu'elle s'effectue dans un mouvement généralisé où le retour au passé est perceptible, alimentant les travaux sur le postmodernisme, ou parce qu'elle met à jour certains procédés mécanisés antérieurs qui laissent voir dans certains cas l'idéologie qui y est associée et qu'elle semble offrir des solutions narratives et graphiques aux auteurs, en plus de répondre aux goûts personnels de ceux-ci –, elle peut toutefois ne satisfaire qu'un public de connaisseurs qui composent un marché restreint, en opposition au marché de grande production. « On nous

51. Celle du grand récit hergéen, par exemple.

adorait ou on nous détestait », résume d'ailleurs Benoît (cité par Cambier et Verhoest, 1996, p. 21) à propos des auteurs qui composent « cette mouvance de la Nouvelle Ligne Claire ».

Outre les aspects précédemment évoqués, les raisons de l'intérêt des individus qui composent ce marché restreint peuvent évidemment varier : le partage d'une encyclopédie, le goût de la distinction ou la nostalgie d'une époque. Rappelons que Lecigne (1983, p. 119) fait d'ailleurs mention d'une « large fraction de consommateurs de mythes » parmi les lecteurs de bande dessinée, « dont la lecture est à ce point ritualisée qu'ils sont prêts à consommer des imitations, des ersatz, lorsque les modèles originaux ont cessé d'être productifs ».

En dépit de la présence de ces nombreux « consommateurs de mythes », la démarche formaliste, parfois religieuse malgré ses à-côtés profanes (voir Chaland), ne connaît que très peu de suite au-delà des années 1980. Plusieurs facteurs peuvent évidemment être soulevés, notamment ceux qui concernent les effets externes au champ. À différents moments, de « nouvelles » valeurs viennent s'ajouter aux précédentes ou se substituent à celles-ci tant au sein du corps social qu'à l'intérieur des différents champs de la culture jusqu'à caractériser des démarches artistiques communes, ce qui peut avoir entraîné des effets sur le champ bédéesque au tournant des années 1990. Grossièrement, nous savons par exemple qu'à la *new wave* et à l'idéologie qui a été associée à ce courant musical sitôt sa récupération par les *majors* succède le *grunge* dans le champ de la musique commerciale. Après le maquillage et les synthétiseurs, nous assistons ainsi à un retour à l'authenticité brute et aux guitares. À la lisibilité, l'émotion. Aux formes d'hier, le retour brusque au présent. À la technologie, l'humain. Or des séries telles que *La Vache* ou *Les aventures de Lapinot* témoignent précisément de nouvelles orientations assez caractéristiques des années 1990 au sein du champ bédéesque, ne serait-ce que des valeurs antimondialistes dans le premier cas et de la schématisation de la forme dans le second.

Le cas du dessinateur de *La Vache*, Johan De Moor, est d'ailleurs assez révélateur de cet état de fait puisqu'il rompt brutalement avec la ligne claire et opte pour un style très personnel à ce moment. Benoît (cité par Cambier et Verhoest, 1996, p. 21) admet de son côté qu'un nouvel épisode de *Ray Banana* « serait beaucoup moins ligne claire que les précédents ». Quoi qu'il en soit, nous pouvons sans doute comprendre l'adoption de nouvelles valeurs par les auteurs bien au-delà d'un simple effet de mode en considérant d'abord que celles-ci leur offrent la possibilité d'emprunter de nouvelles avenues.

Outre le besoin chez certains auteurs de redéfinir leur activité par le biais d'une nouvelle démarche, il y a chez d'autres celui de se distancer du champ bédéesque. Si nous excluons pour des raisons évidentes le

cas de Chaland (décédé précocement), nous constatons que parmi les principaux représentants de la parodie de bande dessinée de genre des années 1980, Floc'h et Benoît se détournent peu à peu de la bande dessinée, même s'ils y effectuent occasionnellement un retour discret.

La mise en retrait progressive par les auteurs d'une démarche formelle au tournant des années 1990 peut toutefois être comprise dans le cadre d'un phénomène qui concerne le champ bédéesque dans son ensemble et qui semble caractériser ce dernier. Il s'agirait en somme d'un effet de retour qu'a provoqué la mise de l'avant par les éditeurs, les amateurs et les collectionneurs d'une logique où le fétichisme et le culte sont à l'honneur[52].

Pour Peeters (1993), ce phénomène apparaît comme la projection d'un futur qui guette le milieu de la bande dessinée en 1993 :

> La bande dessinée a sécrété un petit monde dont elle a largement vécu et qui pourrait bien l'étouffer un jour. Un monde avec ses rites et ses manies, ses collectionneurs et ses sous-produits, qui évoque davantage l'univers de la philatélie que celui du livre. […] Significatif d'un point de vue sociologique, ce phénomène me paraît pénalisant pour la bande dessinée […] parce qu'il écarte le non-initié en lui donnant un sentiment d'exclusion : nul n'entre là s'il n'est du sérail (p. 69-70).

Le travail de Groensteen (1985a) laisse cependant voir que le phénomène pouvait sans doute être appréhendé plus tôt, notamment lorsque l'auteur réfère à l'appareil mis en œuvre pour assurer la circulation marchande du produit bédéesque et le maintien de sa légitimité (monographies, réédition de matériel ancien, produits dérivés, commerce des planches originales, etc.).

En ce sens, nous constatons que « l'effet d'imitation » chez certains auteurs s'effectue en parallèle à une « logique de la saturation » à l'égard du produit culturel bédéesque tant à titre d'objet marchand que d'objet légitime, auquel contribuent chacun à sa façon les principaux agents à l'intérieur du champ[53]. Et dans la plupart des cas, les mêmes figures émergent, soit les classiques Hergé et Jacobs. S'il constitue vraisemblablement un élément qui peut attirer un lectorat plus large, nous avons vu que l'effet d'imitation s'effectue dans certains cas au détriment du sens, ce qui peut laisser perplexe le grand public.

52. Ce dont témoignent notamment les tirages de tête et les nombreux produits dérivés.

53. D'une certaine façon, cela comprend les agents qui œuvrent au sein des revues spécialisées, qui cherchent alors à définir la spécificité de la bande dessinée en tant que moyen d'expression. Par ailleurs, si les traits du discours d'auteur et de la pensée postmoderne sont présents au sein des œuvres, il apparaît important d'aller au-delà de l'interprétation et de nous questionner sur l'ingénuité des critiques à utiliser ces termes, si ce n'est pour mieux légitimer le champ à leur tour.

Surtout, ce phénomène généralisé de l'hagiographie tend d'une certaine façon à banaliser la démarche des auteurs, particulièrement dans un contexte où le classicisme est imposé par certains éditeurs, qui voient dans le retour de la ligne claire un « alibi » pour satisfaire les connaisseurs (Bouyer, 1987). Si le « risque d'enfermement est grand » pour les auteurs qui s'abandonnent à la nostalgie au point « de ressembler à s'y méprendre à leurs inspirateurs des années 50 », comme le laisse entendre Peeters (1993, p. 89-90), on mesure qu'il s'avère considérable sur d'autres plans dans le contexte généralisé de l'hagiographie. L'œuvre parodique formelle qui voit le jour peut alors être associée à la « subversion organisée » en ce que cette notion a de plus cruel, se confondant alors avec celle de *récupération* – outre le fait que la dimension critique de l'œuvre est parfois occultée.

Cette dimension critique est pourtant bien présente dans certains cas, notamment celui de *Cité Lumière* de Benoît, et ne concerne pas que la bande dessinée de jadis – manichéenne, colonialiste et sexiste –, que dénoncent autant Chaland que Benoît par l'effet de décalage qu'entraîne la réinsertion de contenus typiques des années 1950 dans l'univers des années 1980. L'analyse de l'œuvre, effectuée en relation avec la manière dont Benoît perçoit le contexte de sa publication, permet de laisser entrevoir la critique à peine voilée d'une époque caractérisée par « l'ère du vide », où seuls subsistent quelques référents au détriment du sens. À tous ces égards, il serait réducteur d'envisager que Benoît se détourne d'une certaine critique de la culture ambiante pour légitimer plutôt la culture bédéesque officielle et que son œuvre peut être comprise à titre de « leurre social », au sens que Bouyer (1987) donne à ce concept :

> J'ai sans doute l'air de n'avoir que des références rétro et ça doit venir de mon désir de résumer le vingtième siècle. Je m'accroche à l'émergence des mythes. Si je ne donne pas des références plus contemporaines, ce n'est pas qu'elles n'existent pas, c'est que j'ai du mal à y démêler l'essentiel (Benoît, cité par Lecigne, 1983, p. 125).

Il existe en somme au cours des années 1980 le danger pour les auteurs de parodies de bande dessinée de genre que la recherche d'un capital symbolique – qui passe ici par un certain formalisme – ne s'avère pas totalement satisfaisante en raison de la définition communément partagée de la notion de parodie et de la structure du champ à ce moment. Au regard de ce dernier aspect, il existe également le risque que la parodie formelle soit associée à la recherche d'un capital économique, comme le laisse entrevoir le commentaire de Bouyer (1987). La démarche des auteurs peut ne pas répondre aux attentes qu'elle suscite initialement par la mise à jour de référents connus du marché élargi (esthétique hergéenne, style atome).

L'utilisation abusive par la critique de la notion de *parodie* peut tendre par ailleurs à pousser des œuvres vraisemblablement destinées à un marché restreint à l'intérieur du marché élargi, ce qui peut alors confondre le lectorat comme le laissent penser les conceptualisations de Bourdieu (1971, 1979) à cet égard, rejoignant ainsi celles de Bakhtine (1970)[54]. Notre analyse a effectivement permis de montrer que si les référents sont parfois les mêmes parmi les œuvres hypertextuelles des années 1980, les discours sont particuliers et s'éloignent considérablement des formes antérieures de *parodies* contrairement aux décennies précédentes. On mesure dès lors l'intérêt que présentent les nuances établies par Genette (1982) à l'égard de l'activité hypertextuelle et d'ouvrir en parallèle l'analyse à la prise en compte des différents aspects qui composent la structure du champ. Nous constatons de fait que le problème virtuel que soulève Bakhtine peut s'avérer plus important dans certains contextes.

En définitive, nous pouvons sans doute comprendre le phénomène de la parodie formelle comme un effet de la structure du champ à ce moment. D'un côté se présentent de nouveaux auteurs dotés de dispositions particulières et d'une vaste encyclopédie bédéesque, héritée notamment de la critique spécialisée. De l'autre côté se maintient la critique spécialisée – dont les membres des *Cahiers de la bande dessinée* sont assez représentatifs – qui vise à légitimer le neuvième art. Déjà perceptible à travers le choix du titre de la revue, qui renvoie aux notoires *Cahiers du cinéma*, le travail de légitimation s'effectue notamment par le biais de la consécration d'auteurs phares (Hergé, Jacobs, Franquin), le rappel d'origines anciennes (la grotte de Lascaux) et par l'utilisation d'un discours savant auquel Eco, Genette, l'approche du postmodernisme, etc., sont mis à contribution. Il s'obtient surtout à travers la volonté de témoigner de la spécificité de la bande dessinée en tant que moyen d'expression et en laissant voir depuis les années 1970 la présence d'une démarche souvent réflexive chez les auteurs – notamment par la mise à jour (jusqu'à l'excès) de contenus dits *parodiques*.

La parodie formelle laisse supposer qu'il y a alors homologie entre les créateurs et la critique spécialisée jusqu'à cet effet de boucle évoqué plus haut. Dans cette ronde, s'intégreront peu après les éditeurs comme nous l'avons vu – ce qui entraînera la banalisation du phénomène. La parodie formelle participe alors à son tour à la redéfinition du champ bédéesque puisque la bande dessinée ne réfère que davantage à elle-même par la mise de l'avant obligée de ses propres figures. Dans un contexte où l'objet bédéesque tend déjà à occuper un espace relativement important – comme en témoigne alors le phénomène des produits dérivés ou le marché des collectionneurs –, nous pouvons sans

54. Nous pouvons présumer que la grande presse n'a pas établi davantage de nuances à cet égard.

doute reprendre l'expression de Peeters (1993) et conclure en laissant voir que le « risque d'enfermement » s'avère en fait considérable pour tous les agents qui composent le champ bédéesque.

Ainsi, le caractère négatif, non critique de la parodie formelle doit nécessairement être compris dans le cadre d'une dynamique plus vaste où tous les agents cherchent à mener à terme certaines logiques consécutives à leur statut dans une certaine indifférence du public élargi. En ce sens, la parodie formelle peut être comprise à la fois comme symptôme et comme reflet d'une situation où le champ bédéesque se caractérise déjà par un certain repli sur lui-même.

Il n'est pas inintéressant par ailleurs de suivre l'évolution de la parodie de bande dessinée de genre au-delà des années 1980. Nous constatons que l'activité hypertextuelle s'est redéplacée principalement là où elle s'exerçait depuis les années 1970, soit à l'intérieur du régime ironique (parodie et travestissement). Parmi les séries les plus citées, nous pouvons mentionner *Les innommables* de Yann et Conrad et *La Vache* du duo Desberg-De Moor. Les premiers se distinguent par un effet de scandale parfois assez élevé, alors que les seconds intègrent à leur récit le bricolage et la critique antimondialiste, se situant ainsi dans l'air du temps, comme nous l'avons entrevu.

Parmi les pratiques hypertextuelles actuellement importantes dans le champ de la bande dessinée franco-belge et que cette recherche a volontairement écartées pour des raisons évidentes, notons également le phénomène de la forgerie – qui est comprise dans la logique de l'imitation à des fins sérieuses. Le décès de grands auteurs (Jacobs, Peyo, Greg, etc.) au cours des vingt dernières années tend à accentuer le phénomène de la reprise d'une série par un nouveau créateur. Jusqu'à tout récemment, Ted Benoît reprenait avec Van Hamme la série mythique *Blake et Mortimer* de Jacobs – comme Chaland l'avait fait plus tôt à l'égard de *Spirou et Fantasio*. Cela laisse voir par ailleurs que certains auteurs ont des dispositions particulières pour évoluer à l'intérieur des différents registres de l'activité hypertextuelle[55]. Terminons en précisant que les cas actuels de pratiques hypertextuelles tendent à perpétuer une certaine dictature des genres à leur façon, comme le permettaient également les précédentes. Ainsi subsistent le récit d'espionnage à travers *La Vache*, l'aventure coloniale avec *Les innommables*, le western avec les successeurs de Giraud, etc., et sans doute pour longtemps.

55. Le cas de Chaland illustre assez bien la complexité que soulève pour chaque œuvre toute tentative de classification trop stricte puisqu'à titre de forgerie, le récit *Cœurs d'acier* intègre néanmoins la parodie. Cet aspect peut d'ailleurs expliquer l'arrêt de la série après quelques semaines de publication seulement. De son côté, le récit *L'étrange rendez-vous* de Benoît et Van Hamme peut d'une certaine façon être compris comme la transposition des éléments les plus communs de la science-fiction contemporaine (extra-terrestres, voyages dans le temps) à l'univers de *Blake et Mortimer*.

# CONCLUSION

Sur la base de 10 œuvres exemplaires considérées à titre d'hypertextes, la présente recherche permet de mesurer l'évolution de la parodie de genre dans la bande dessinée franco-belge, depuis l'après-guerre jusqu'à l'aube du second millénaire. Plus précisément, elle laisse voir que la parodie de genre s'exerce depuis les années 1980 en référence à ses propres formes, mêlant ainsi le jeu sémantique à l'imitation satirique ou à la transposition d'une esthétique déjà constituée.

Ces résultats permettent de répondre au questionnement initial de la recherche. Dans le chapitre 1, nous avons en effet suggéré qu'il existait un flou relatif à l'orientation du phénomène que constitue la parodie de genre dans le champ bédéesque, puisque les œuvres récentes sont interprétées par la critique spécialisée de manière parfois indifférenciée à titre de *parodies* ou de *pastiches* ou se laissant comprendre par celle-ci tantôt dans la logique du modernisme, tantôt dans celle du postmodernisme. Ces ambiguïtés nous ont paru particulièrement intéressantes, considérant d'une part, l'importance quantitative que revêt la parodie de genre depuis la légitimation du champ bédéesque et d'autre part, le rôle de la parodie à titre de rite social. En ce qui concerne ce dernier aspect, nous avons cru pertinent de nous intéresser au travail de Bakhtine (1970), qui laisse voir la dimension critique et régénératrice de la parodie pour le corps social, en opposition à la parodie dite formelle.

Nous avons donc proposé un cadre théorique qui offre la possibilité de considérer les nuances liées à l'activité hypertextuelle. La typologie de Genette (1982) permet en effet d'appréhender plusieurs pratiques hypertextuelles, auxquelles se rattachent la parodie, le pastiche, la charge, le travestissement, la transposition et la forgerie. En parallèle, nous avons effectué un travail de défrichage afin de dégager les principales voies à travers lesquelles se construit le discours sur la bande dessinée et considéré tout particulièrement les travaux à caractère

sémiologique ou d'ordre épistémologique, qui permettent de tenir compte de la spécificité de l'objet d'étude ou qui offrent des pistes en ce sens.

Notre méthodologie s'inspire principalement du travail mené par Saouter (1995) et visait à dégager les représentations construites par ces parodies par le biais de l'étude des dimensions plastique, narrative et iconique. En regard des caractéristiques propres à la bande dessinée, nous avons redéfini certaines modalités constitutives des plans plastique et iconique afin de les appliquer au mieux à notre objet d'étude. En parallèle, nous avons alimenté cette démarche par l'approche de critique artistique, qui vise à la mise en relation constante d'œuvres antérieures et contemporaines par le jeu des comparaisons. Cette approche s'est souvent avérée utile pour témoigner des écarts ou des filiations stylistiques ou encore des emprunts de figures ou de constructions d'une œuvre à l'autre. Nous avons également tenu compte de la notion d'*exemplarité* et de l'avis des acteurs sociaux que constituent les chercheurs et la critique spécialisée afin de mieux définir notre échantillon.

Sur la base d'une analyse exhaustive de chacune des œuvres et de l'interprétation qui peut en être faite à chaque fois, la synthèse de nos résultats laisse voir, d'une part, que la plupart des œuvres qui le composent peuvent être comprises dans la logique de l'autoréférentialité. Plus exactement, ces œuvres dites parodiques réfèrent à des genres tels que ceux-ci ont été investis par le champ bédéesque. En ce sens, nous devons parler d'un phénomène de *parodies de bande dessinée de genre*, particulièrement depuis les années 1970, même si ce phénomène trouve en fait ses racines dès l'après-guerre.

D'autre part, nos résultats permettent de comprendre toutes les œuvres à titre de parodies, ce qui implique que le jeu sémantique demeure présent au sein des œuvres hypertextuelles de bande dessinée. Cependant, nous avons constaté que certaines nuances s'observent sur une échelle temporelle. Si la parodie stricte caractérise la bande dessinée avant 1964, nous constatons que les œuvres des années 1970 mêlent parodie et travestissement, alors que les années 1980 sont marquées par un métissage plus important des pratiques, les œuvres se définissant par ailleurs de manière importante dans les logiques de l'imitation stylistique et de la transposition esthétique. Enfin, les années 1990, peu explorées dans le cadre de cette recherche, laissent entrevoir un retour à l'ironie (parodie et travestissement).

La synthèse des résultats laisse également voir que la parodie est caractérisée par un travail de ridiculisation des personnages et par les digressions avant les années 1970. À l'opposé, l'activité parodique des années 1980 tend à laisser voir un travail de grossissement des personnages et la mise en retrait des cas de digression. De son côté, l'exercice du travestissement s'effectue dans la logique conjointe de la

saturation et du décalage stylistique. Ce dernier aspect indique que les auteurs cherchent à se mouler stylistiquement au genre tel que celui-ci a été investi par le champ bédéesque pour ensuite laisser voir des écarts. En somme, les auteurs reviennent à la tradition aux seules fins de sa mise à mal.

Considérés ensemble, ces différents aspects font apparaître un tableau intéressant, comme le montre l'interprétation des résultats. Tout particulièrement, le phénomène de la saturation sur le plan du style, perceptible depuis les années 1970, semble annoncer la démarche des auteurs à partir des années 1980, caractérisée par la reprise d'un style ou d'une esthétique déjà constituée. Le grossissement des personnages et la mise à l'écart de la digression au même moment constituent d'autres indices d'une démarche orientée vers le simulacre.

En somme, nous passons de la *parodie de genre* à une *parodie de bande dessinée de genre* au cours des années 1970, puisque l'hypotexte que constitue le récit bédéesque de genre se laisse alors deviner, notamment sur le plan stylistique. Cette démarche autoréférentielle était sans doute annonciatrice d'une *parodie formelle* qui émerge au tournant des années 1980, où la bande dessinée ne réfère désormais qu'à elle-même par l'emprunt de figures antérieures et par la mise en scène d'un imaginaire connu. À cet égard, les œuvres s'élaborent principalement en référence à la bande dessinée des années 1950, marquées alors par l'utilisation de la ligne claire et du style atome, jusqu'aux moindres détails de la fabrication (couverture, impression, etc.). Ainsi Ted Benoît réalise sur le plan esthétique une œuvre de facture hergéenne et pousse le souci de l'imitation jusqu'à laisser aux mains des membres du studio Hergé le soin d'effectuer la mise en couleur de l'album.

Dans la discussion, nous avons cherché à comprendre ces différents moments de l'activité hypertextuelle à la lumière des conceptualisations de Bourdieu (1971, 1979) sur les dynamiques propres à chaque champ. En parallèle, nous avons effectué un retour sur le travail de Bakhtine, qui associe la parodie formelle à une forme de discours non critique afin de comprendre le sens qui peut être accordé aux œuvres dans leur rapport au social.

Nous avons ainsi pris en considération le fait que l'activité hypertextuelle s'effectue au cours des années 1950 dans un contexte où le producteur de bande dessinée occupe la position de dominé, où l'activité « échappe à la logique de la distinction » pour s'orienter plutôt « vers la satisfaction de la demande », où les savoir-faire se transmettent comme un ensemble de pratiques routinières et où les œuvres apparaissent « homogènes et conformes » sur certains plans, comme en témoigne la reprise d'un même style graphique par différents auteurs et l'idéologie qui y est associée (le style codé de l'école de Marcinelle,

l'aventure et l'humour souvent d'un ton bon enfant). En ce sens, l'activité hypertextuelle s'effectue principalement dans les limites de la parodie et exclut un travail sur le plan stylistique ; celle-ci constitue une forme de critique acceptée dans le champ bédéesque des années 1950 puisqu'elle s'exerce à l'intérieur du registre ludique.

À cet égard, nous avons vu que la notion de *carnaval* développée par Bakhtine soulève en soi des questionnements en raison de son caractère paradoxal. En tant que subversion autorisée ou *authorized transgression* (Hutcheon, 1984), la parodie s'exprime à l'intérieur d'une esthétique dominante. Dans cette logique, la filiation des œuvres hypertextuelles en regard des styles précis ou la reprise incessante d'un même style du côté des auteurs apparentés à *Spirou* au cours des années 1950 et 1960 tendent à confirmer le caractère institutionnalisé de la parodie.

Nous avons également constaté que l'évolution des pratiques hypertextuelles accompagne l'évolution du champ bédéesque et plus particulièrement sa légitimation, ce que laisse par ailleurs entrevoir le travail de Boltanski (1975), inspiré de Bourdieu (1971) sur la dynamique des champs. Boltanski (1975, p. 50) a par ailleurs laissé voir que l'encyclopédie, ou « l'accumulation culturelle », qui est désormais à la portée de certains auteurs, engendre la *parodie de genre* et la parodie de bande dessinée. L'analyse a confirmé le phénomène de l'autoréférentialité auquel est liée la pratique hypertextuelle que constitue le travestissement – où l'effet de saturation stylistique est important, contrairement aux décennies précédentes. Cette évolution est considérable et nous a amenés du même coup à envisager de manière plus concrète le passage d'une *parodie de genre* à une *parodie de bande dessinée de genre* – même s'il serait plus exact de parler dans ce dernier cas de *parodisation et travestissement de bande dessinée de genre*.

En dépit de cette évolution des pratiques hypertextuelles, nous avons par ailleurs remarqué que certaines parodies de bande dessinée de genre sont reçues à titre de simples *parodies de genre* par les acteurs sociaux qui constituent la critique spécialisée et qui les présentent comme telles aux lecteurs, ce qui permet au carnaval de se poursuivre (dans les limites relatives de la subversion organisée). Celui-ci reste en effet du domaine du possible, car les œuvres contiennent une dimension qui permet encore de les comprendre dans la logique de la parodie stricte. Il est permis de penser que la *parodie de bande dessinée de genre* présente une dimension « critique », ne serait-ce que parce qu'elle permet de mieux appréhender le genre tel qu'il a été investi dans le champ bédéesque en mettant à nu ses procédés mécanisés et, conséquemment, d'obliger les agents qui composent ce champ à se renouveler. C'est à peu de choses près une démarche comparable à celle de Mel Brooks dans le champ cinématographique, qui s'effectue dans la logique du rabaissement.

Les conceptualisations de Bourdieu (1971) se sont avérées de nouveau fort utiles pour mettre en lumière le fait que la nouvelle génération des auteurs qui composent le champ bédéesque au tournant des années 1980 dispose vraisemblablement de connaissances bibliographiques plus vastes à l'égard du champ que leurs prédécesseurs, ce qui constitue un phénomène consécutif du processus de légitimation du champ. Cette connaissance du champ, héritée notamment de la critique spécialisée, entraîne les auteurs à élever les dessinateurs des années 1950 au rang de « maîtres » dans la logique de la distinction et à imiter le style de ces derniers.

De son côté, la critique spécialisée reconnaît dans la démarche nostalgique des auteurs les indices d'une vaste encyclopédie bédéesque qu'elle partage et elle retrouve au sein des œuvres l'hagiographie d'une époque et d'un esthétisme qu'elle-même valorise. Ce dernier aspect n'est pas négligeable, car la critique se veut alors plus influente, tant sur les choix du public que sur ceux des éditeurs. Elle reconnaît toutefois qu'il est complexe de dégager le sens des œuvres en cause, celles-ci se laissant deviner dans la démarche du postmodernisme. À quelques nuances près, nous avons en effet constaté au sein des œuvres des années 1980 une « sacralisation » de la forme, qui semble s'exercer au détriment du jeu sémantique, voire de la fonction de rabaissement associée à la parodie.

Nous avons constaté par ailleurs que « l'effet d'imitation » chez certains auteurs s'effectue parallèlement à une « logique de la saturation » à l'égard du produit culturel bédéesque tant à titre d'objet marchand que d'objet légitime, auquel contribuent chacun à leur façon les principaux agents à l'intérieur du champ. Ce phénomène généralisé de l'hagiographie tend d'une certaine façon à banaliser la démarche des auteurs, particulièrement dans un contexte où le classicisme est imposé par certains éditeurs, qui voient dans le retour de la ligne claire un « alibi » pour satisfaire les connaisseurs (Bouyer, 1987).

La mise en valeur de ces œuvres formelles et l'utilisation abusive par la critique de la notion de *parodie* à l'égard de celles-ci peuvent tendre à pousser des œuvres vraisemblablement destinées à un marché restreint à l'intérieur du marché élargi, ce qui risque alors de confondre le lectorat. Il existe en somme au cours des années 1980 le danger pour les auteurs de parodies de bande dessinée de genre que la recherche d'un capital symbolique ne s'avère pas totalement satisfaisante en raison de la définition communément partagée de la notion de parodie et de la structure du champ à ce moment.

En définitive, nous pouvons sans doute comprendre le phénomène de la parodie formelle comme un effet de la structure du champ à ce moment. D'un côté se présentent de nouveaux auteurs dotés de dispositions particulières et d'une vaste encyclopédie bédéesque, héritée

notamment de la critique spécialisée. De l'autre côté se maintient la critique spécialisée qui vise à poursuivre le travail de légitimation du neuvième art, notamment en laissant voir depuis les années 1970 la présence d'une démarche souvent réflexive, parodique, chez les auteurs.

La parodie formelle laisse supposer qu'il y a à ce moment homologie entre les créateurs et la critique spécialisée. Dans cette ronde s'intégreront peu après les éditeurs et, dès lors, la parodie formelle participe à son tour à la redéfinition du champ bédéesque puisque la bande dessinée ne réfère que davantage à elle-même par la mise de l'avant obligée de ses propres figures. Dans ce contexte, le « risque d'enfermement » auquel réfère Peeters (1993) s'avère considérable pour tous les agents qui composent le champ bédéesque et semble déjà caractériser la démarche de ces derniers.

Ainsi, le caractère négatif, non critique de la parodie formelle doit nécessairement être compris dans le cadre d'une dynamique plus vaste où tous les agents cherchent à mener à terme certaines logiques consécutives à leur statut dans une certaine indifférence du public élargi. En ce sens, la parodie formelle peut être comprise à la fois en tant que symptôme et reflet d'une situation où le champ bédéesque se caractérise déjà par un certain repli sur lui-même.

Si les œuvres des années 1980 peuvent laisser voir une certaine dimension critique à l'égard du discours officiel bédéesque (et même d'un certain discours social), il semble que celles-ci exigent plus qu'un « lecteur intelligent », mais un « lecteur spécialisé », sinon le lecteur *idéal*. En ce sens, ces parodies formelles ne remplissent plus réellement la fonction rituelle qui est associée à la parodie, puisque celle-ci doit être accessible à tous selon Bakhtine. En ce sens, ces œuvres peuvent avoir fragilisé le lien que la parodie entretenait avec les lecteurs de bande dessinée sur un mode carnavalesque.

Au-delà des conceptualisations de Bakhtine et de quelques exemples isolés (dont *Cœurs d'acier* de Chaland, ou *Aventure en jaune* de Yann et Conrad), il s'avère toutefois particulièrement complexe de rendre compte de manière adéquate des effets présumément négatifs de ces œuvres au regard du lien social. Si la parodie de genre constitue vraisemblablement une part non négligeable de l'ensemble de la production annuelle de bandes dessinées dès 1970, aucune donnée n'existe à son sujet. Nous ignorons donc si une baisse des titres, tirages ou ventes a suivi la parution des *Cité Lumière* et autres œuvres du genre. Et là encore, ce phénomène pourrait être mis en lien avec d'autres facteurs.

En fait, seuls quelques avertissements semblent vouloir témoigner des risques que présente une quantité trop abondante d'œuvres formelles au sein du marché bédéesque, dont celui de l'auteur Jacques Martin qui croit que la proportion de celles-ci (et des œuvres dites expérimentales) ne peut pas déborder plus de 15 à 20 % du budget des

éditeurs sans mettre le marché en péril (cité par Groensteen, 1986d, p. 47). Il apparaît à ses yeux que la situation est déjà considérablement risquée en ces années 1980.

Nous savons par ailleurs que le paysage de la bande dessinée se modifie considérablement au cours des années 1980 : de nouveaux éditeurs (dont Magic-Strip, Vaisseau d'Argent) doivent fermer boutique après seulement quelques années d'activité et des éditeurs plus expérimentés (dont Dargaud) se détournent des supports de prépublication que constituent les magazines (dont *Tintin* et *Pilote*). Si la production d'œuvres nouvelles reste à la hausse au cours de cette décennie, elle connaîtra toutefois un certain ralentissement dès 1992 au détriment des « premières œuvres », la ramenant au niveau de l'année 1985. En 1992, l'éditeur Glénat, dont le catalogue comprend tout particulièrement des récits historiques et des récits importés des États-Unis, est l'éditeur le plus prolifique pour la deuxième année consécutive, suivi par Dupuis, caractérisé par un catalogue jeunesse (Groensteen, 1993, p. 12). On mesure que la parodie de genre y est peu présente.

Le succès populaire et critique d'une série historique telle que *Les 7 Vies de l'Épervier* de Cothias et Julliard, publiée par Glénat, est d'ailleurs assez caractéristique de l'univers de la bande dessinée franco-belge des années 1990 et pourrait témoigner en ce sens de l'entrée d'une nouvelle catégorie de lecteurs au sein du champ bédéesque. À ce nouveau paysage s'ajoute également (et fortement) l'intrusion des mangas, qui constituent à leur façon un symbole de l'ère de la mondialisation et qui témoignent surtout du ciblage par les éditeurs qui en font la traduction d'une clientèle nettement plus jeune, ne possédant pas nécessairement une encyclopédie bédéesque. Les lecteurs vieillissants et nostalgiques seraient-ils devenus à ce point peu nombreux ? Dans l'affirmative, les contenus contribueraient-ils à expliquer la désaffectation de certains à l'égard de la bande dessinée ? Là encore, l'absence de données ne permet pas de poursuivre plus loin ces mises en rapport.

Ces différents aspects laissent néanmoins voir que le champ bédéesque semble vouloir se reconstruire sur de nouvelles bases, caractérisées par la consolidation de grands éditeurs, la diversité des genres, l'aventure historique et les mangas et le retour à la pratique hypertextuelle du travestissement.

Un autre des aspects dont cette recherche n'a pu rendre compte concerne l'idéologie de la consommation à laquelle réfère Bouyer (1987), qui caractériserait la publication de certaines œuvres des années 1980 à des fins strictement commerciales – en opposition à l'idéologie de communication latente à la démarche d'auteurs. D'une part, cette mise en parallèle ne nous paraît que peu féconde en l'absence de critères et paraît témoigner d'une position dichotomique qui occulte dans l'un ou l'autre des cas le caractère à la fois communicationnel et

commercial de tout produit culturel. D'autre part, nous présumons que les œuvres auxquelles réfère Bouyer n'appartiennent pas à la liste des œuvres qui composent notre corpus, en raison du caractère exemplaire de celles-ci.

Nous sommes par ailleurs conscients que d'un point de vue méthodologique, il peut s'avérer hasardeux dans le cadre d'une analyse qualitative de comparer différents moments ou époques sur la base des différences rencontrées dans le nombre de modalités convoquées pour le jeu hypertextuel. Nous présentons précisément ces différences à titre de simples indices pouvant occasionnellement témoigner d'un parti pris manifeste de la part des auteurs pour le grossissement ou le décalage.

Nous avons également constaté que la classification d'une œuvre hypertextuelle selon le genre peut laisser voir ses limites dans certains cas, particulièrement lorsque nous référons au récit d'aventures bédéesque. Le choix d'y associer *Cité Lumière* est-il juste quand nous savons que ce récit réfère d'abord à l'univers hergéen ? Toutefois, il est permis de concevoir que les récits policier, d'espionnage ou de science-fiction peuvent être compris de manière générale à titre de récits d'aventures. C'est d'ailleurs ce dont témoignent *Les aventures de Tintin* qui intègrent occasionnellement l'un ou l'autre de ces différents aspects. La catégorie *récit d'aventures bédéesque* nous a paru apte à contenir différents récits qui témoignent d'un genre tel qu'il a été investi par le champ. En somme, c'est un pan de la tradition bédéesque que ces œuvres exhibent, fortement marquées par l'aventure et des auteurs phares.

Au-delà de ces aspects, cette recherche laisse voir ses différents intérêts. De manière générale, elle offre une base de données qualitatives pour mesurer l'évolution des pratiques hypertextuelles dans le champ de la bande dessinée franco-belge, ce qui n'avait pas encore été accompli jusqu'à aujourd'hui. En parallèle, elle démontre l'importance du phénomène de l'autoréférentialité puisqu'un lien étroit a été établi entre des œuvres exemplaires et la parodie de bande dessinée de genre. Par ailleurs, nous sommes mieux en mesure de comprendre les différentes modalités du jeu intertextuel, c'est-à-dire ses différents modes d'organisation.

Nous mesurons enfin l'intérêt d'avoir ouvert l'analyse à la prise en compte des différents aspects qui composent la structure du champ. Au regard des œuvres des années 1980, cette démarche a laissé voir le rôle déterminant qu'occupent certains agents sociaux (critiques, éditeurs) dans le processus d'autolégitimation du champ bédéesque qui s'accomplit à ce moment à travers ses figures classiques (Hergé, Jacobs) ; nous avons vu que ces agents ont participé à la mise en valeur d'œuvres qui ne s'adressent pas forcément à un public élargi. En parallèle, notre recherche tend à confirmer l'intérêt que présentent les nuances établies par Genette (1982) à l'égard de l'activité hypertextuelle. Malgré certains

cloisonnements rigides, la typologie de Genette offre en effet la possibilité de déterminer le statut des œuvres des années 1980 et de mieux comprendre autant les revendications des auteurs que le lien étroit qui unit ces œuvres au marché restreint.

Annexe

# LA PARODIE DANS LA BD FRANCO-BELGE : GRILLE D'ANALYSE

TITRE DE L'ŒUVRE : _____

SÉQUENCE : _____ PAGES : _____

PLAN PLASTIQUE

Couleurs pures ____ Couleurs rompues ____ Noir et blanc ____

**Couleurs pures** (ordre d'importance) :

Violet ___ Indigo ___ Bleu ___ Vert ___ Jaune ___ Orangé ___ Rouge ___

**Commentaires :**

_____

_____

_____

**Couleurs rompues ou noir et blanc :**

_____

_____

_____

Commentaires sur le contraste de couleurs :

_____

_____

_____

Commentaires sur le clair-obscur :

_____

_____

_____

Style graphique :

Réalisme académique ____

École de Bruxelles ____

École de Marcinelle ____

Style atome ____

Semi-réalisme ____

Expressionnisme ____

Réalisme pictural ____

Autre : _____

Commentaires sur la ligne et la forme :

_____

_____

_____

**Composition** (ordre d'importance) :

a) Verticale _____ Horizontale _____ Oblique _____

b) Centripète : _____ Centrifuge : _____

Commentaires sur la composition :

_____

_____

_____

**Découpage** (ordre d'importance) :

Conventionnel _____ Rhétorique _____ Décoratif _____ Productif _____

ARTICULATIONS SPATIOTEMPORELLES (ordre d'importance):

Ellipse _____ Flash-back _____ Montage parallèle _____

Commentaires sur l'ellipse, le flash-back et le montage parallèle:

_____

_____

_____

PLAN ICONIQUE – FIGURES DE L'ESPACE

Point de vue (ordre d'importance):

Frontal _____ Plongée _____ Contre-plongée _____

Échelle des plans:

Commentaires sur l'avant-plan:

_____

_____

_____

Commentaires sur l'arrière-plan:

_____

_____

_____

Taille des plans (ordre d'importance):

Gros plan _____

Plan rapproché _____

Plan italien _____

Plan américain _____

Plan d'ensemble _____

Plan grand ensemble _____

Plan très grand ensemble _____

Commentaires sur la taille des plans:

_____

_____

_____

Forme du texte : _____

**Contexte** (ordre d'importance) :

Contextualisation _____ Décontextualisation _____

**Commentaires sur la contextualisation/décontextualisation :**

_____

_____

_____

**Commentaires sur le cadre/champ/hors-champ :**

_____

_____

_____

FIGURES DU TEMPS (ordre d'importance) :

Mise en contexte _____ Mise en relation _____ Rabattement _____

**Commentaires :**

_____

_____

_____

CODES RHÉTORIQUES

**Figures rhétoriques** (ordre d'importance) :

Métonymie _____ Métaphore _____ Synecdoque _____

**Commentaires sur les figures :**

_____

_____

_____

**Commentaires sur les prémisses rhétoriques visuelles :**

_____

_____

_____

**Commentaires sur les arguments rhétoriques visuels :**

_____

_____

_____

FONCTIONS DU MESSAGE LINGUISTIQUE (ordre d'importance) :

Ancrage _____ Relais _____

Commentaires sur les fonctions d'ancrage et de relais :

SECONDÉITÉ ET TERCÉITÉ

Type de personnages :

Comportement des personnages :

Éléments et objets :

Concepts clés :

DISCOURS/NARRATION

Récit :

Genre :

Ton :

Nom des personnages :

Autres :

TYPE D'HYPERTEXTE :

Motifs :

INTERTEXTES :

HYPOTEXTES :

# BIBLIOGRAPHIE


AJAME, P. (1991). *Hergé*, Paris, Gallimard.

AKOUN, A. (1977). « La bande dessinée : un nouveau langage ? », *Communication et langages*, n° 34, p. 94-105.

ALESSANDRINI, M. (1979). *Encyclopédie de la bande dessinée*, Paris, Albin Michel.

AMENGUAL, B. (1955). *Le petit monde de Pif le chien. Essai sur un* comic *français*, Alger, Travail et Culture d'Algérie.

ANDRÉ, Y. (1981). « Et pour quelques tirages de plus… », *L'année de la bande dessinée 81-82*, p. 62-64.

ANGENOT, M. (1975). *Le roman populaire : recherches en paralittérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.

ANZIEU, D. (1985). « Préface », dans S. Tisseron, *Tintin chez le psychanalyste*, Paris, Aubier Archimbaud.

ARCHIVE, M. (1979). « Chaminou avec nous », dans R. Macherot, *Chaminou et le Khrompire,* Marcinelle-Charleroi (Belgique), Dupuis, p. 2.

ARROUYE, J. (1982). *À la rencontre de… Jacques Tardi*, Marseille, GARI/Bédésup.

ASSOULINE, P. (1996). *Hergé*, Paris, Plon.

AUMONT, J. (1983). « Le point de vue », *Communications*, n° 38, p. 3-29.

BAKHTINE, M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

BARETS, S. (1982). « Analyse lexicale : les titres manquent de noblesse », *L'année de la bande dessinée 82-83,* p. 36-38.

BARON-CARVAIS, A. (1985). *La bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France.

BARTHES, R. (1982). *L'obvie et l'obtus,* Paris, Seuil.

BARTHES, R. (1966). « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, p. 1-27.

BARTHES, R. (1964). « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, p. 40-51.

BAUDRILLARD, J. (1977). *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.

BECKER, H.S. (1988). « Mondes de l'art et activité collective », dans *Les mondes de l'art,* Paris, Flammarion, p. 27-63.

BENOÎT, T. (1986). *Ray Banana : cité Lumière*, Paris, Casterman.

BÉRA, M., M. DENNI et P. MELLOT (1979). *Trésors de la bande dessinée*, Paris, Éditions de l'amateur.

BERGALA, A. (1996). « Critique/théorie : l'évaluation de la preuve », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, vol. 6, n$^{os}$ 2-3, p. 29-44.

BLANCHARD, G. (1969). *La bande dessinée. Histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Verviers (Belgique), Marabout.

BLETON, P. (1999). *Ça se lit comme un roman policier*, Québec, Nota Bene.

BLETON, P. et C.-M. PONS (1992). « L'image dans le livre et le mot dans l'image », communication inédite présentée à l'Université de Sherbrooke dans le cadre d'un colloque sur l'édition du livre.

BOISVERT, Y. (dir.) (1998). *Postmodernité et sciences humaines*, Montréal, Liber.

BOISVERT, Y. (1995). *Le postmodernisme*, Montréal, Boréal.

BOLTANSKI, L. (1975). « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 1, p. 37-59.

BONFAND, A. et J.-L. MARION (1996). *Hergé : Tintin le Terrible, ou l'alphabet des richesses*, Paris, Hachette.

BOURDIEU, P. (1992). *Les règles de l'art*, Paris, Seuil.

BOURDIEU, P. (1979). *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.

BOURDIEU, P. (1971). « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, 3e série, nº 22, p. 49-126.

BOURDIL, P.-Y. (1993). *Franquin*, Bruxelles, Labor.

BOURDIL, P.-Y. (1985). *Hergé : Tintin au Tibet*, Bruxelles, Labor.

BOUYER, S. (1987). « Scénario et nouvelle pensée éditoriale », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 77, p. 46-51.

BOUYER, S. (1986). « Inventaire », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 68, p. 20-23.

BREMOND, C. (1964). « Le message narratif », *Communications*, nº 4, p. 4-32.

BRONSON, P. (1986). *Guide de la bande dessinée*, 2e éd., Grenoble, Glénat.

BRUNO, G. (1987). « Ramble City : Postmodernism and *Blade Runner* », *October*, nº 41, p. 61-74.

BRUNON, C.F. (1989). « L'entr'images », *Europe*, nº 720, p. 37-46.

CAMANO, J.-C. (1985). « Guide des meilleurs albums : Yves Chaland, *Le jeune Albert* », *L'année de la bande dessinée 85-86*, p. 64.

CAMBIER, J.-L. et E. VERHOEST (1996). *Blake et Mortimer [histoire d'un retour]. Entretiens avec Jean Van Hamme et Ted Benoît*, Paris, Dargaud.

CARBONELL, C.-O. (dir.) (1975). *Le message politique et social de la bande dessinée*, Toulouse, Privat.

CHABOUD, J. (1986). « Guide des meilleurs albums : Ted Benoît : *Cité Lumière* », *L'année de la bande dessinée 84-85*, p. 68.

CHANTE, A. (1989). « Les styles dans la BD », *Europe*, nº 720, p. 27-36.

CHANTE, A. (1985). « La parodie en sept leçons », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 61, p. 80-81.

CHAVANNE, R. (1996). « Qu'est-ce que la critique ? », *Critix,* nº 2, p. 5-6.

COCONUT, F. (1987). « Guide des meilleurs albums : Ted Benoît », *L'année de la bande dessinée 87-88*, p. 40.

COUPERIE, P. *et al*. (dir.) (1967). *Bande dessinée et figuration narrative*, Paris, Musée des arts décoratifs.

COVIN, M., P. FRESNAULT-DERUELLE et B. TOUSSAINT (dir.) (1976a). « La bande dessinée et son discours », *Communications*, nº 24.

COVIN, M., P. FRESNAULT-DERUELLE et B. TOUSSAINT (1976b). « Avant-propos », *Communications*, nº 24, p. 1-5.

DACHEUX, E. (2014). « La bande dessinée, un média méconnu des chercheurs en communication », *Hermès*, nº 70, p. 171-174.

DARTEVILLE, A. (1993). « La Vache », dans T. Groensteen *et al*. (dir.), *Toute la bande dessinée 1992*, Paris, Dargaud, p. 142.

DAYEZ, H. (1997). *Le duel Tintin-Spirou*, Bruxelles et Paris, Centre belge de la bande dessinée, Éditions Luc Pire et Éditions contemporaines.

DE BONVILLE, J. (2000). *L'analyse de contenu des médias : de la problématique au traitement statistique*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Université.

DE LA CROIX, A. (1986). « Guide des meilleurs albums : Les histoires merveilleuses des oncles Paul », *L'année de la bande dessinée 86-87*, p. 52.

DE LA CROIX, A. (1985a). « Contemporanéité, modernité, vérité », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 65, p. 58-59.

DE LA CROIX, A. (1985b). « Quelle critique pour la BD ? », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 63, p. 48-55.

DE LA CROIX, A. (1985c). « À l'école des bulles », *L'année de la bande dessinée 85-86*, p. 174-176.

DE LA CROIX, A. (1984a). « Monographies : l'ancien et le nouveau », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 8, p. 53-54.

DE LA CROIX, A. (1984b). « L'éternel retour de Tintin », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 56, p. 42-44.

DE LA CROIX, A. (1984c). « Petite dérive philosophique », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 60, p. 76.

DE LA CROIX, A. et P. DELPERDANGE (1984). « Guide des meilleurs albums : Yves Chaland, *Le cimetière des éléphants* », *L'année de la bande dessinée 84-85*, p. 43.

DE PIERPONT, J. (1986). « Les nouveaux enquêteurs : Polar, degré Zéro », *L'année de la bande dessinée 86-87*, p. 89-91.

DELISSE, L. (1986a). « L'absence de miroir », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 68, p. 27-29.

DELISSE, L. (1986b). « Le crible : *La comète de Carthage* », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 68, p. 67.

DELISSE, L. (1986c). « Guide des meilleurs albums : Yves Chaland, *La comète de Carthage* », *L'année de la bande dessinée 84-85*, p. 59.

DELISSE, L. (1984). « L'optique du travestissement », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 60, p. 80-82.

DESBERG, S. et J. DE MOOR (1994). *La Vache : À mort l'homme, vive l'ozone*, Tournai (Belgique), Casterman.

DESLAURIERS, J.-P. (1991). *Recherche qualitative. Guide pratique*, Montréal, McGraw-Hill.

DORFMAN, A. et A. MATTELART (1976). *Donald l'imposteur : ou l'impérialisme raconté aux enfants*, Paris, Moreau.

DOUVRY, J.-F. (1992). *Rendez-vous 120, rue de la Gare : autopsie d'une adaptation*, Tournai (Belgique), Casterman.

DOUVRY, J.-F. et J.-P. MERCIER (1998). « Entretiens avec Raymond Macherot », dans J.-P. Douvry et J.-P. Mercier (dir.), *Macherot, une monographie*, Saint-Egrève (France), Mosquito, p. 8-65.

DUC, B. (1983). *L'art de la bande dessinée. Tomes 1 et 2*, Grenoble, Glénat.

DU FONTBARÉ, V. et P. SOHET (1976). « Codes culturels et logique de classe », *Communications*, nº 24, p. 62-80.

DUTHIL, L. (1989). « La crible : F.52 », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 86, p. 13.

ECKEN, C. (1985). « Une critique chaude », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 61, p. 76-77.

ECKEN, C. et B. LECIGNE (1985). « Les héritiers d'Hergé aujourd'hui », *L'année de la bande dessinée 85-86*, p. 89-91.

ECO, U. (1972). *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France.

ECO, U. (1970). « Sémiologie des messages visuels », *Communications*, nº 15, p. 11-51.

ESCARPIT, R. (1958). *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France.

FALARDEAU, M. (1994). *La bande dessinée au Québec*, Montréal, Boréal.

FAUR, J.-C. (1986). « À la rencontre de Y. Chaland », *Bédésup*, nºs 36-37, p. 3-13.

FERRY, L. (1990). *Homo Aestheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset.

FILIPPINI, H. (1978). « Dossier Alexis : Hommages et interviews en forme d'hommages : Gotlib », *Schtroumpf – Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 38, p. 15-19.

FILIPPINI, H. (1977). *Les années cinquante*, Grenoble, Glénat.

FILIPPINI, H. et M. BOURGEOIS (1976). *La bande dessinée en 10 leçons*, Paris, Hachette.

FISKE, J. (1987). *Television Culture*, Londres, Routledge.

FRANQUIN, A. (1952). *Spirou et Fantasio : les chapeaux noirs*, s. l., Dupuis.

FRANQUIN, A., J. GILLAIN et P. VANDOOREN (1969). *Comment on devient créateur de bandes dessinées*, Verviers (Belgique) et Paris, Gérard et L'Inter.

FRÉMION, T. (1999). « Macherot », *Fluide Glacial*, nº 275, p. 20-21.

FRÉMION, T. (1990). *Le guide de la bédé francophone*, Paris, Syros Alternatives.

FRÉMION, Y. (1983). *L'ABC de la BD*, Paris, Casterman.

FRESNAULT-DERUELLE, P. (1977a). *La chambre à bulles*, Paris, Union générale d'éditions.

FRESNAULT-DERUELLE, P. (1977b). *Récits et discours par la bande*, Paris, Hachette.

FRESNAULT-DERUELLE, P. (1976). « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, nº 24, p. 7-23.

FRESNAULT-DERUELLE, P. (1972). *Dessins et bulles*, Paris, Bordas.

FROMENTAL, J.-L. (1982). « L'homme de l'année : Tardi », *L'année de la bande dessinée 82-83*, p. 208-215.

FROMENTAL, J.-L. *et al*. (1982). *L'année de la bande dessinée 82-83*, Paris, Temps Futurs.

GAUMER, P. et C. MOLITERNI (1994). *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, Paris, Larousse.

GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

GENETTE, G. (1965). *Figures II*, Paris, Seuil.

GENGEMBRE, G. (1996). *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil.

GIELLE, J. (1980). « L'ouest pour rire de Morris », *Schtroumpf – Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 43, p. 21-23.

GILLAIN, J. (1983). *Jijé, vous avez dit BD*, Marcinelle (Belgique), Dupuis.

GLASSER, J.-C. (1997). « Quand le comic strip partait en guerre (1942-1945) », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 77, p. 67-69.

GLASSER, J.-C. (1987). « Théoriques », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 73, p. 48.

GODDIN, P. (1991). *Comment naît une bande dessinée*, Tournai (Belgique), Casterman.

GODDIN, P. (1990). *Hergé et les Bigotudos : le roman d'une aventure,* Tournai (Belgique), Casterman.

GODDIN, P. (1987). *Hergé et Tintin, reporters*, Bruxelles, Le Lombard.

GOSCINNY, R. (1980). « Les Dalton », *Schtroumpf – Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 43, p. 42.

GOTLIB et ALEXIS (1970). *Cinémastock : les films de chevalerie*, Paris, Dargaud.

GROENSTEEN, T. (1996). *La bande dessinée*, Toulouse, Milan.

GROENSTEEN, T. (1993). « Le marché de la bande dessinée en 1992 », dans T. Groensteen (dir.), *Toute la bande dessinée 92*, Paris, Dargaud, p. 10-16.

GROENSTEEN, T. (1991). *L'univers des mangas*, Tournai (Belgique), Casterman.

GROENSTEEN, T. (1987a). « Critique : l'âge de raison ? », *L'année de la bande dessinée 87-88*, nº 4, p. 162-163.

GROENSTEEN, T. (1987b). « Le crible : psychanalyse de la bande dessinée », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 75, p. 87.

GROENSTEEN, T. (1987c). « Bulles d'histoire », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 77, p. 66.

GROENSTEEN, T. (1987d). « Le retour du bâton », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 75, p. 6-7.

GROENSTEEN, T. (1987e). « Qui a peur de la théorie ? », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 73, p. 50.

GROENSTEEN, T. (1986a). « Entretien avec Floc'h et Rivière », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 68, p. 8-16.

GROENSTEEN, T. (1986b). « L'introuvable spécificité », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 70, p. 43-47.

GROENSTEEN, T. (1986c). « Hergé philosophe ? », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 67, p. 53.

GROENSTEEN, T. (1986d). « Où va la bande dessinée », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 68, p. 41-48.

GROENSTEEN, T. (1985a). *La bande dessinée depuis 1975*, Paris, M.A. Éditions.

GROENSTEEN, T. (1985b). « Drôles de genres », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 61, p. 78-80.

GROENSTEEN, T. (1985c). « Brèves », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 66, p. 83.

GROENSTEEN, T. (1984a). « Essai de typologie », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 60, p. 77-79.

GROENSTEEN, T. (1984b). « Catalogues et nomenclatures », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 59, p. 56-57.

GROENSTEEN, T. et B. PEETERS (1994). *L'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann.

GUILLAUME, M.-A., J.-L. BOCQUET et A.-E. BOTELLA (1997). *René Goscinny : biographie*, Arles, Actes Sud.

HABERMAS, J. (1978). *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot.

HERMAN, P. (1982). *Épopée et mythes du western dans la bande dessinée*, Grenoble, Glénat.

HESTER, B. (1982). « Les 50 meilleurs albums de l'année : *Les disparus d'Apostrophes* », *L'année de la bande dessinée 82-83*, p. 45.

HUARD, P. (2014). « Jeune industrie centenaire cherche vieux scientifiques barbus pour échanger points de vue », dans S. Perreault et Y. Laplante (dir.), *Introduction à la communication sociale*, Trois-Rivières, Les Éditions SMG, p. 9-45.

HUARD, P. (1999a). « Questions de méthode : l'archiviste », *Critix*, nº 9, p. 5-27.

HUARD, P. (1999b). « Questions de méthode : le discours critique », *Critix*, nº 10, p. 11-34.

HUARD, P. (1997). « Le western et la parodie dans la bande dessinée franco-belge », dans P. Bleton et R. St-Germain (dir.), *L'imaginaire western dans la culture mass-médiatique*, Montréal, Triptyque, p. 219-234.

HUTCHEON, L. (1984). « Authorized transgression : The paradox of parody », dans M. Vernet, *Le Singe à la porte : vers une théorie de la parodie*, New York, Peter Lang, p. 13-26.

JENSEN, K.B. (1993a). « Humanistic scholarship as qualitative science : Contributions to mass communication research », dans K.B. Jensen et N.W. Jankowski (dir.), *A Handbook of Qualitative Methodologies in Mass Communication Research*, Londres et New York, Routledge, p. 17-43.

JENSEN, K.B. (1993b). « Introduction : The qualitative turn », dans K.B. Jensen et N.W. Jankowski (dir.), *A Handbook of Qualitative Methodologies in Mass Communication Research*, Londres et New York, Routledge, p. 1-11.

LACASSIN, F. (1974). *Mythologie du roman policier, tome 1*, Paris, Union générale d'éditions.

LACASSIN, F. (1971). *Pour un 9e art : la bande dessinée*, Paris, Union générale d'éditions.

LACASSIN, F. (1966). « Lucky Luke se défoule… », *Giffwiff*, nº 21, p. 7.

LACROIX, Y. et R. PLANTE (1975). « Le récit et la BD », *La Barre du jour*, nos 46-49, p. 229-240.

LAPLANTE, Y. (1999). *Étude de la représentation de l'État à travers les revues humoristiques annuelles de la télévision de Radio-Canada entre mil neuf cent quatre-vingt et mil neuf cent quatre-vingt-quinze*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal.

LARAMÉE, A. (1991). *La communication mass-médiatique au Canada et au Québec : un cadre socio-politique*, Québec, Presses de l'Université du Québec et Télé-Université.

LARSEN, P. (1993). « Textual analysis of fictional media content », dans K.B. Jensen et N.W. Jankowski (dir.), *A Handbook of Qualitative Methodologies in Mass Communication Research*, Londres et New York, Routledge, p. 121-134.

LAUZIER et ALEXIS (1978). *Al Crane : le retour d'Al Crane*, Paris, Dargaud.

LEBARBU, H. (1983). « Pétillon », *L'année de la bande dessinée 82-83*, p. 12.

LECIGNE, B. (1985a). « Que sais-je », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 61, p. 45.

LECIGNE, B. (1985b). « Collections : le code ne tient pas la route », *L'année de la bande dessinée 85-86*, nº 2, p. 28.

LECIGNE, B. (1985c). « Guide des meilleurs albums : Tardi », *L'année de la bande dessinée 85-86*, nº 2, p. 57.

LECIGNE, B. (1984a). « Don't stop the carnaval », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 60, p. 74-75.

LECIGNE, B. (1984b). « Chaland : L'art utéro-narratif », *Les Cahiers de la bande dessinée,* nº 60, p. 86-87.

LECIGNE, B. (1983). *Les héritiers d'Hergé*, Bruxelles, Magic-Strip.

LECIGNE, B. (1982a). « Les préfaces dessinées de Tardi », *Bédésup*, nº 22, p. 105-112.

LECIGNE, B. (1982b). « Les 50 meilleurs albums de l'année : *Bob Fish détective* », *L'année de la bande dessinée 82-83*, p. 42.

LECIGNE, B. (1981a). *Avanies et mascarades : l'évolution de la BD en France dans les années 70*, Paris, Futuropolis.

LECIGNE, B. (1981b). « Vers un nouveau discours critique », *L'année de la bande dessinée 1981-82*, p. 278-282.

LECIGNE, B. et J.-P. TAMINE (1983). *Fac-similé : essai paratactique sur le nouveau réalisme de la bande dessinée*, Paris, Futuropolis.

LEGUÈBE, W. (1977). *La société des bulles*, Bruxelles, Vie Ouvrière.

LE NY, J.-F. (1979). *La sémantique psychologique*, Paris, Presses universitaires de France.

LÉTURGIE, J. (1978a). « Entretien avec Floc'h », *Schtroumpf*, nº 16, p. 3-9.

LÉTURGIE, J. (1978b). « Entretien avec Pétillon », *Schtroumpf*, nº 24, p. 3-10.

LÉTURGIE, J. et H. FILIPPINI (1980). « Entretien avec Morris », *Schtroumpf – Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 43, p. 7-19.

LEUTRAT, J.-L. (1973). *Le western*, Paris, Armand Colin.

LIPOVETSKI, G. (1983). *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard.

LORD, D. (2003). « Entrevue avec Enki Bilal : de l'assassinat considéré comme une pratique artistique », *Le Devoir,* 7 juin, p. F8.

LYOTARD, J.-F. (1988). *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée.

MACHEROT, R. (1965 [1964]). *Chaminou et le Khrompire*, s. l., Dupuis.

MARA, P. (1986). « Point de vue : Chaland = talent », *Bédésup*, nºs 36-37, p. 15.

MARCUSE, H. (1968). *L'homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Éditions de Minuit.

MARDER, E. (1998). « *Blade Runner*'s moving still », *Camera Obscura*, nº 27, p. 89-107.

MARTENS, T. et J.-P. TIBÉRI (1989). *Les mémoires de Spirou*, Marcinelle (Belgique), Dupuis.

MARTIN, J.-P. (1996). « La théorie du 0 % », *Critix*, nº 1, p. 5-16.

MARTUCCELLI, D. (1992). « Lectures théoriques de la postmodernité », *Sociologie et sociétés*, vol. 24, nº 1, p. 157-168.

MASSON, P. (1989). « BD et critique : autour de la relation texte-image », *Europe*, nº 720, p. 47-53.

MASSON, P. (1985). *Lire la bande dessinée*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.

MATTELART, A. et M. MATTELART (1995). *Histoire des théories de la communication*, Paris, La Découverte.

MAYER, R. et F. OUELLET (1991). *Méthodologie de recherche pour les intervenants sociaux*, Boucherville, Gaëtan Morin.

McALLISTER, M. (1990). « Cultural argument and organizational constraint in the comic book industry », *Journal of Communication*, vol. 40, nº 1, p. 55-71.

McLUHAN, M. (2015). *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, traduction française de Jean Paré, Paris, Point.

McLUHAN, M. (1970). *The Mechanical Bride*, Boston, Beacon.

McQUAIL, D. (1994). *Mass Communication Theory, 3rd Edition*, Londres, Sage.

MELLOT, P. (1988). *L'univers de Morris*, Paris, Dargaud.

MERCIER, J.-P. (1998). « L'aventure Chaminou », dans J.-F. Douvry et J.-P. Mercier (dir.), *Macherot, une monographie*, Saint-Egrève (France), Mosquito, p. 80-84.

MOLITERNI, C., P. MELLOT et M. DENNI (1996). *Les aventures de la BD*, Paris, Gallimard.

MORIN, P. (1986). « Rééditions : Yann et Conrad, *Aventure en jaune* », *L'année de la bande dessinée 84-85*, p. 80.

MORIN, P. et F. BLAYO (1982). « Dossier Yves Chaland », *PLGPPR*, nº 10, p. 29-34.

MORRIS et R. GOSCINNY (1957 [1955-1956]). *Des rails sur la prairie,* s. l., Dupuis.

MOUCHART, B. (2008). *Qu'est-ce que la bande dessinée aujourd'hui?*, Boulogne, Beaux Arts Éditions.

MOUCHART, B. (1999). *Michel Greg : dialogues sans bulles*, Paris, Dargaud.

ORIOL, P. et M. GRANDATY (1984). *Voyage dans la bande dessinée*, Grenoble, Glénat.

PACOM, D. (1989). « La querelle des modernes et des postmodernes », *Possibles*, vol. 13, nos 1-2, p. 55-73.

PASAMONIK, D. (1984). « Chaland : un petit Ketje des Marolles ou les sources bruxelloises de Bob Fish », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 60, p. 95-97.

PEETERS, B. (1993). *La bande dessinée*, Paris, Flammarion.

PEETERS, B. (1991). *Case, planche, récit : comment lire une bande dessinée*, Tournai (Belgique), Casterman.

PEETERS, B. (1986). « Comment lire une BD », dans J. Samson et A. Carpentier (dir.), *Actes du Premier Colloque de bande dessinée de Montréal*, Montréal, Analogon, p. 203-212.

PEETERS, B. (1984). *Les bijoux ravis*, Bruxelles, Magic-Strip.

PEETERS, B. (1983a). *Le monde d'Hergé*, Tournai (Belgique), Casterman.

PEETERS, B. (dir.) (1983b). *(À Suivre) Hors-série : Spécial Hergé*, Paris, Casterman.

PEIRCE, C.S. (1978). *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil.

PENNACCHIONI, I. (1982). *La nostalgie en images, une sociologie du récit dessinée*, Paris, Librairie des Méridiens.

PÉTILLON, R. (1982). *Jack Palmer : les disparus d'Apostrophes*, s. l., Dargaud.

PIERRE, M. (1976). *La bande dessinée*, Paris, Larousse.

PIRÈS, A.P. (1997). « Échantillonnage et recherche qualitative : essai théorique et méthodologique », dans J. Poupart *et al.* (dir.), *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Montréal, Gaëtan Morin, p. 113-169.

PONS, C.M. (1986). *Évolution d'une figuration narrative : la bande dessinée*, thèse de doctorat, Université de Montréal.

POSTMAN, N. (1986). *Se distraire à en mourir*, Paris, Flammarion.

PRÉDAL, R. (1996). « Les lieux de la critique », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques/ Journal of Film Studies*, vol. 6, nos 2-3, p. 11-28.

QUELLA-GUYOT, D. (1996). *La bande dessinée*, Paris, Hachette.

RENARD, J.-B. (1989). « La notoriété des personnages de BD », *Europe*, nº 720, p. 17-26.

RENARD, J.-B. (1986). *Bandes dessinées et croyances du siècle*, Paris, Presses universitaires de France.

RENARD, J.-B. (1978). *Clefs pour la bande dessinée*, Paris, Seghers.

REY, A. (1977). *Les spectres de la bande. Essai sur la BD*, Paris, Éditions de Minuit.

RICHE, D. (1982). « Les 50 meilleurs albums de l'année : *Berceuse électrique* », *L'année de la bande dessinée 82-83*, p. 41.

RIEUPEYROUT, J.L. (1964). *La grande aventure du western : du Far West à Hollywood (1894-1963)*, Paris, Éditions du Cerf.

RIO, M. (1976). « Cadre, plan, lecture », *Communications*, nº 24, p. 94-107.

ROUTEAU, L. (1976). « Jacobs : narration, science-fiction », *Communications*, nº 24, p. 41-61.

ROUX, A. (1980). « Un plongeur sachant plonger », *Schtroumpf – Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 43, p. 29-32.

ROUX, A. (1970). *La bande dessinée peut être éducative*, Paris, Éditions de l'École.

ROUX, P. (1999). *Bande dessinée actuelle, chroniques*, Ripon (Québec), Écrits des Hautes-Terres.

SADOUL, J. (1989). *93 ans de BD*, Paris, J'ai Lu.

SADOUL, N. (2000). *Tardi*, Bruxelles, Éditions Niffle-Cohen.

SADOUL, N. (1991). *Mœbius,* Paris, Casterman.

SADOUL, N. (1986). *Et Franquin créa La Gaffe*, Bruxelles, Distri BD et Schlirf Book.

SADOUL, N. (1978). « Les albums du mois : *Jack Palmer et Dr Supermarketstein* », *Schtroumpf*, nº 16, p. 25-26.

SADOUL, N. (1974). *Gotlib*, Paris, Albin Michel.

SAMSON, J. (1975a). « Pour une approche sémiologique de la BD », *La Barre du jour*, nos 46-49, p. 241-261.

SAMSON, J. (1975b). « BD et société », *La Barre du jour*, nos 46-49, p. 139-154.

SAMSON, J. et A. CARPENTIER (dir.) (1986). *Actes du Premier Colloque de bande dessinée de Montréal*, Montréal, Analogon.

SAOUTER, C. (1998). *Le langage visuel : éléments pour une approche sémiotique et diachronique des expressions visuelles*, Montréal, XYZ Éditeur.

SAOUTER, C. (1995). « Rhétorique verbale et rhétorique visuelle : métaphore, synecdoque et métonymie », *Recherches sémiotiques – Semiotic Inquiry*, vol. 15, nos 1-2, p. 145-162.

SAOUTER, C. (1990). *La bande dessinée québécoise (1979-1984) : éléments pour une sémiologie de la bande dessinée*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal.

SARTRE, J.-P. (1948). *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard.

SAVAN, D. (1988). *An Introduction to C. S. Peirce's Full System of Semiotic*, Toronto, Toronto Semiotic Circle.

SERRES, M. (1972). *Hermès II : l'interférence*, Paris, Éditions de Minuit.

SIMON, A. (1989). « Approches idéologiques », *Europe*, nº 720, p. 88-95.

SMOLDEREN, T. (1984). *Les carnets volés du Major, ou les aventures de Moebius et Hergé, feuilletonnistes*, Bruxelles, Schlirf Book.

STERCKX, P. et T. SMOLDEREN (1988). *Hergé*, Tournai (Belgique), Casterman.

STERNBERG, J. *et al.* (1967). *Les chefs d'œuvre de la bande dessinée*, Paris, Éditions Planète.

ST-GELAIS, R. (1991). « Entre les cases (quelques fictionnels des interstices en bande dessinée) », *Urgences*, nº 32, p. 7-17.

TARDI, J. (1974). *Le démon des glaces*, Belgique, Dargaud.

THÉBERGE, G. (1975). « L'image », *La Barre du jour*, nos 46-49, p. 189-197.

THÉVENET, J.-M. (1987). *Bilal*, Paris, Seghers.

THIÉBAUT, M. (1987). « En prise directe », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 77, p. 70-73.

TIBÉRI, J.-P. (1981). *La bande dessinée et le cinéma*, Bazoches-les-Gallerandes (France) et Paris, Regards et B. Diffusion.

TISSERON, S. (1993). *Tintin et le secret d'Hergé*, Paris, Presses de la Cité.

TISSERON, S. (1990). *Tintin et les secrets de famille*, Paris, Séguier.

TISSERON, S. (1987). *Psychanalyse de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France.

TISSERON, S. (1985). *Tintin chez le psychanalyste*, Paris, Aubier Archimbaud.

TODOROV, T. (1970). *Littérature fantastique, vol. 1*, Paris, Seuil.

TRAN-GERVAT, Y.M. (2006). « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de narratologie*, nº 13, <http://narratologie.revues.org/372>, consulté le 10 décembre 2006.

VAN BELLE, A. (1984). « Chaland : Caméléon », *Les Cahiers de la bande dessinée*, nº 60, p. 90-91.

VAN LIERDE, H. et G. DU FONTBARE (1983). *Le colloque de Moulinsart*, Bruxelles, Rossel.

VAUDRY, J. (1987). *L'énonciativité transfigurative : essai d'analyse sémiotique de la bande dessinée*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

VIAN, B. (1970). Trouble dans les Andains, Paris, 10/18.

VIDAL, G., A. GOSCINNY et P. GAUMER (1997). *René Goscinny, profession : humoriste*, Paris, Dargaud.

VIDAL, M. (1976). *Monsieur Schulz et ses Peanuts*, Paris, Albin Michel.

VIDAL, R. (dir.) (1980). *Le livre d'or du journal* Pilote, Paris, Dargaud.

ZUREDDU, C. (1982). « La BD, un art moyen », *Bédésup*, nº 22, p. 9-14.

COLLECTION PUBLICS ET CULTURE

## DANS LA MÊME COLLECTION

**Une histoire du syndicalisme enseignant**
Anik Meunier et Jean-François Piché
Préface de Jacques Rouillard
ISBN 978-2-7605-3377-6, 2012, 232 p.

**La muséologie, champ de théories et de pratiques**
Sous la direction d'Anik Meunier
Avec la collaboration de Jason Luckerhoff
ISBN 978-2-7605-3403-2, 2012, 324 p.

**La médiation culturelle**
Le sens des mots et l'essence des pratiques
Sous la direction de Jean-Marie Lafortune
ISBN 978-2-7605-3362-2, 2012, 248 p.

**Looking for Non-publics**
Edited by Daniel Jacobi and Jason Luckerhoff
ISBN 978-2-7605-3371-4, 2012, 188 p.

**L'école d'antan (1860-1960)**
Découvrir et se souvenir de l'école du Québec
Robert Cadotte et Anik Meunier
ISBN 978-2-7605-3306-6, 2011, 212 p.

COLLECTION PUBLICS ET CULTURE

Sous la direction de
**Anik Meunier** et
**Jason Luckerhoff**

La parodie, qui consiste en une imitation caricaturale d'une œuvre ou d'une personne, est présente dans la bande dessinée dès les débuts de celle-ci. Elle acquiert néanmoins rapidement un deuxième degré en devenant une *parodie de genre* quand, notamment, la série *Lucky Luke* parodie l'épopée western. Elle franchit un troisième degré, au cours des années 1970, quand la bande dessinée se met à se moquer d'elle-même, évoluant en une *parodie de bande dessinée de genre* ou *parodie formelle*. La bande dessinée se réfère alors à elle-même, au risque de devenir moins lisible par le grand public, mais contribue ainsi à sa légitimation en tant qu'art.

Pierre Huard étudie ce jeu hypertextuel grâce à une analyse exhaustive appuyée sur la sémiotique visuelle et la critique artistique des œuvres. Il montre les liens entre un corpus de dix bandes dessinées franco-belges, publiées entre 1952 et 1994 et jugées exemplaires par la critique spécialisée, et un ensemble d'autres œuvres dont les traits sont imités ou déformés. Il propose par ailleurs une grille d'analyse très détaillée sur les caractéristiques narratives et visuelles de la bande dessinée, un apport considérable à ce domaine pour lequel l'analyse se fait encore trop rare. Tout comme son objet d'étude, donc, Pierre Huard contribue à sa façon, dans cet ouvrage, à la légitimation du neuvième art.

**Pierre Huard**† a été professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières de 2005 à 2010, année de son décès prématuré. Son mémoire de maîtrise, *Le contenu de la bande dessinée québécoise contemporaine* (1993), constituait déjà une analyse riche et innovatrice du phénomène. Il a publié plusieurs textes sur la bande dessinée, dont le contenu de ce livre demeuré inédit jusqu'à ce jour.

ISBN 978-2-7605-4504-5

9 782760 545045

PUQ.CA