

Jean-Louis Tilleuil
Université catholique de Louvain

**Pour vivre mieux (votre légitimation),
changez de régime (d’imaginaire)!**
**Étude de la réorientation
stratégique de la “nouvelle B.D.”
dans le champ culturel contemporain**

« [J]’ai toujours eu un rapport finalement apaisant avec la mort. »

Joann Sfar¹

L’objectif de mon étude est double : il consiste à la fois à préciser la position occupée par une production de bande dessinée francophone européenne sur laquelle l’attention de la critique spécialisée, les éditeurs, les médias et le public se focalise depuis quelque temps déjà (en fait : quelques années²) et à repérer les stratégies mises en œuvre par les

¹ Frédérique Pelletier, « Entretien avec Joann Sfar : Les monstres sont toujours vivants », *DBD. Les Dossiers de la Bande Dessinée. Joann Sfar*, n° 20, novembre 2003, Paris, p. 40.

² Citons entre autres la revue *Bo Doï. Spécial Angoulême. La nouvelle vague soulève le clapot : Dupuy, Berberian, de Crécy, David B., Guibert, Blutch, Blain, Sfar, Rabaté* (n° 49, février 2002, Paris, LZ Publications), la revue *Les Dossiers de la Bande Dessinée/DBD* qui a consacré plusieurs numéros aux animateurs de cette Nouvelle B.D. : à Christophe Blain (n° 7 de juin 2000), à Pascal Rabaté (n° 13 de décembre 2001), à Joann Sfar (n° 20 de novembre 2003).

Jean-Louis Tilleuil, « Pour vivre mieux (votre légitimation), changez de régime (d’imaginaire) ! Étude de la réorientation stratégique de la “nouvelle B.D.” dans le champ culturel contemporain », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l’imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l’imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 1, p. 219-239.

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA “NOUVELLE B.D.”

acteurs directement concernés par cette production pour rendre pertinente l’occupation de cette position. Le point de vue adopté pour procéder à cette analyse sera externe, c’est-à-dire qu’elle portera non pas sur la production elle-même, communément identifiée – depuis l’ouvrage que lui a consacré Hugues Dayez – à la « Nouvelle Bande Dessinée »³, mais sur les discours tenus à son propos, afin d’y observer l’implication des dynamismes imaginaires dans l’élaboration des stratégies inhérentes à l’occupation de la position en question.

Dans un premier temps, il s’agira de présenter le contexte de production et de réception, ce qui nous conduira à proposer une hypothèse de localisation de cette « Nouvelle Bande Dessinée » dans le champ de la B.D. contemporaine. Le second temps de cette étude, nettement plus long, développera une critique des discours tenus par une sélection d’acteurs (principalement des auteurs), à partir de deux thèmes qui y reviennent très fréquemment, à savoir la « littérature » et l’« écriture ». Au-delà de l’inévitable effet produit par leur récurrence, l’usage qui en est fait fournit un critère précieux de distinction. Par ailleurs, j’essaierai de montrer que, à partir de ces deux notions de « littérature » et d’« écriture », certains prolongements qu’elles rendent possibles vers d’autres espaces du champ culturel (notamment du côté de la critique littéraire, cinématographique et B.D.) contribuent à situer la Nouvelle Bande Dessinée au sein de son champ spécifique.

La Nouvelle Bande Dessinée comme dernier effet de champ remarquable

La transformation du champ de la B.D., en fait sa constitution en tant qu’espace social manifestant « certaines propriétés des

³ Hugues Dayez (entretiens avec), *Blain/Blutch/David B./de Crécy/Dupuy-Berberian/Guibert/Rabaté/Sfar. La Nouvelle Bande Dessinée*, Bruxelles, Niffle, coll. « Profession », 2002, 205 p.

JEAN-LOUIS TILLEUIL

champs de la culture savante⁴ » susceptibles de modifier la situation de la B.D. dans la hiérarchie des légitimités, résulte d'un ensemble de changements « relativement indépendants et structurellement homologues⁵ » qui affectent dans les années 1960-1970 les producteurs de B.D., le public et le champ intellectuel, changements eux-mêmes liés à de meilleures chances d'accès au système d'enseignement (producteurs et public) et à l'élévation du taux de scolarisation. Parmi ces changements, on pointera notamment :

- la mise en place d'un appareil de production, de reproduction et de célébration de la B.D. (éditeurs spécialisés, revues critiques, commentateurs en provenance du champ intellectuel et de l'Université...);
- l'apparition d'un nouveau public (adolescent et issu essentiellement des classes moyennes);
- l'émergence d'une nouvelle génération d'auteurs (dessinateurs et/ou scénaristes) ayant souvent reçu une formation dans l'enseignement artistique;
- la valorisation de la relation producteur-œuvre qui n'est plus vécue sur un mode exclusivement économique.

L'effet constitutivement essentiel de ces différents changements pour le champ de la B.D. des années 1960-1970 peut être identifié à sa double polarisation qui affecte désormais le fonctionnement de ce champ et qui est modelé sur celui du marché des biens symboliques légitimes. Cette double polarisation, fondée sur le principe des tensions constitutives de tout champ, implique la distinction entre, d'une part les grands auteurs « traditionnels » (Hergé, Jijé,

⁴ Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°1, janvier 1975, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 39.

⁵ *Ibid.*

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA
“NOUVELLE B.D.”

Franquin) partisans de l’académisme B.D. et, d’autre part, de « nouveaux » auteurs soucieux d’animer l’avant-garde du genre (Druillet, Mézières, Christin, Giraud).

Dans le dernier quart du XX^e siècle et les premières années du XXI^e siècle, le fonctionnement du champ de la B.D. a continué à être fondamentalement dynamisé par cette double polarisation. Comme en témoigne par exemple cet animateur bien connu de la B.D. grand public qu’est Zep, auteur des aventures de Titeuf, dont on peut surprendre l’incorporation de ce fonctionnement au détour d’une de ses récentes interviews :

Quand j’ai débuté [au début des années 1990], pour se faire connaître, il fallait énormément tourner, courir les festivals et les séances de dédicaces. En France, la BD populaire était boudée par les médias, qui n’appréciaient que les productions intellectuelles⁶.

Si la référence ainsi faite à certaines techniques de marketing pour fidéliser le public de la B.D. populaire n’apporte pas vraiment d’information nouvelle, l’évocation d’un intérêt des médias pour une production non populaire constitue un indice parmi d’autres de la complexification du champ de la B.D. entamée depuis une vingtaine d’années. Pour en apprendre davantage sur cette complexification, on peut avancer que le champ littéraire, dont les grandes étapes de l’évolution ont été très bien résumées par Jean Rohou⁷, aurait continué à opérer comme modèle légitimant, ce dont rendrait compte la multiplication des positions au sein du champ de la B.D. À ceci près que, son autonomie (relative) étant récente, ce champ de la B.D. aurait accéléré son développement et ainsi compressé les dernières phases d’*exploitation* (1914-1950

⁶ Emilio Licata, « Zep et le 11^e Titeuf [*Mes meilleurs copains*] », dans *Nord Eclair*, 12/10/2006, Namur, p. 2-3.

⁷ Jean Rohou, *L’histoire littéraire. Objets et méthodes*, Paris, Nathan, 1996, p. 85-86.

JEAN-LOUIS TILLEUIL

dans le champ littéraire) et de *redistribution* (depuis 1950). Concrètement, à côté de l'affirmation d'une production B.D. « moyenne », célébrée par les prix et les médias (*redistribution*), la production « restreinte » se serait scindée en une production consacrée par les instances de légitimation propres au champ (critiques spécialisées et savantes, maisons d'édition) et des avant-gardismes à l'occasion ultras (*exploitation*)⁸. Où situer la Nouvelle B.D. dans tout cela?

Distinguer la position de la Nouvelle B.D. en tenant compte de son rapport à la double valeur économique/symbolique, exclut une proximité avec la B.D. grand public représentée par Zep et induit plutôt un rapprochement avec la production dite « intellectuelle ». Mais laquelle? Avant-gardiste, qui se renouvelle depuis les années 1970-1980 et qui refuse toute forme de récupération économique? L'expérience et l'acceptation du succès par les auteurs de la Nouvelle B.D. rendent ce positionnement difficile⁹. Une implication dans la production « moyenne »? Il est vrai que les auteurs de la

⁸ Pour un essai de représentation du champ de la B.D. à la fin du XX^e siècle, lire aussi mon article, « Le récit pour lire la bande dessinée », Jean Pirotte, Luc Courtois, Arnaud Pirotte et Jean-Louis Tilleuil, [éd.], *Du régional à l'universel. L'imaginaire wallon dans la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Fondation Pierre-Marie et Jean-François Humblet, coll. « Études et documents », n° 4, 1999, p. 181-200.

⁹ L'acceptation du succès est elle-même vécue difficilement par les représentants de cette Nouvelle B.D., que tancent les adeptes (auteurs, éditeurs ou critiques) d'une création d'avant-garde « pure et dure » : « Récompensé par le prix du meilleur album à Angoulême en 2004, plébiscité par le public, *Le combat ordinaire* a pourtant essuyé un feu nourri de critiques de l'intelligentsia du Neuvième Art. “Les éditions Cornélius m'ont traité de cambrioleur [confesse Manu Larcenet], Menu de vulgarisateur : c'est l'élite qui parle au peuple. Ça m'a peiné au début, mais maintenant je m'en fous.” » (Olivier Le Bussy, « Le combat extraordinaire. *Ce qui est précieux* : le nouvel album de Manu Larcenet porte bien son titre », *La Libre Belgique*, 31 mars 2006, Bruxelles, p. V.)

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA
“NOUVELLE B.D.”

Nouvelle B.D. collectionnent les prix et intéressent les médias, mais ils sont nombreux à déclarer qu'ils refusent de céder aux pressions commerciales, et à revendiquer une liberté de création¹⁰. Par élimination ou par défaut, on placera provisoirement la Nouvelle B.D. dans l'espace « consacré » de la production « restreinte ». Quelques observations supplémentaires viennent conforter cette option. On peut penser par exemple à la publication récente de recueils d'entretiens avec des auteurs de B.D., *La Nouvelle B.D.* d'Hugues Dayez¹¹ et *Artistes de bande dessinée* de Thierry Groensteen¹², deux ouvrages dans lesquels la distinction entre Nouvelle B.D. et B.D. d'avant-garde est annoncée comme évidente, dès la première de couverture : aucun des noms d'auteurs de la Nouvelle B.D. n'est à la Une de l'ouvrage sur la B.D. artiste et réciproquement. On notera enfin que plusieurs auteurs de la Nouvelle B.D. entretiennent une sorte de rejet à l'encontre des grands noms (pour le talent et le succès) de la bande dessinée des années 1980, comme Moebius, Enki Bilal, André Juillard ou Régis Loisel¹³...

Pour confirmer ou nuancer cette situation au sein du champ de la B.D., je compte interroger les images que les auteurs de cette Nouvelle B.D. ont d'eux-mêmes, de leur métier et de celui des autres. À ce stade-ci, la dynamique imaginaire qui travaille ces images reste encore très floue : une volonté ciblée

¹⁰ Voir les propos de Dupuy et Berberian, ou d'Emmanuel Guibert (*La Nouvelle Bande dessinée, op. cit.*, p. 122 et 140).

¹¹ Sont cités sur la 1^{re} de couverture de l'ouvrage de Dayez : (pour rappel) *Blain/Blutch/David B./de Crécy/Dupuy-Berberian/Guibert/Rabaté/Sfar*.

¹² Quant aux noms d'auteurs qui apparaissent sur la 1^{re} de couverture de l'étude de Groensteen : *Alex Barbier, Edmond Baudouin, Frédéric Boilet, Pierre Duba, Vincent Fortemps, Marc-Antoine Mathieu, Fabrice Neaud, Vincent Vanoli* (Paris, l'An 2, coll. « Essais », 2003, 199 p.).

¹³ C'est le cas de Sfar (*La Nouvelle Bande Dessinée, op. cit.*, p. 193).

JEAN-LOUIS TILLEUIL

de rupture qui a quelque chose de diurne¹⁴, mais compensée par un positionnement diffus qui appelle un imaginaire plutôt nocturne¹⁵.

La littérature comme retour du refoulé

S'il y a belle lurette que le cinéma emprunte à la littérature pour raconter ses histoires, le phénomène est plus récent en bande dessinée. Bien sûr, on peut, à la suite de Pierre Assouline, considérer qu'une pratique de l'écrit a été récupérée pour construire la figure du Tintin reporter¹⁶. Mais il s'agit de journalisme et la référence relève du prétexte implicite : le grand reporter, c'est la porte ouverte sur l'aventure ! C'est déjà plus clair avec les séries ou les suites B.D. qui ont mis en scène Tarzan¹⁷, Bob Morane¹⁸, ou, plus récemment, Nestor

¹⁴ Soit une logique du « contre » qui caractérise plutôt la B.D. artiste.

¹⁵ Soit une application détournée de la fameuse réplique publicitaire pour le fromage belge : « – Un peu de tout, s'il vous plaît... »

¹⁶ « Tintin suggère d'emblée qu'il est en fait, sinon en titre, grand reporter (grand non par la taille, mais la perspective du grand large), membre de cette corporation déjà mythique des journalistes au long cours, Albert Londres, Joseph Kessel, Edouard Helsey, Henri Béraud et autres flâneurs salariés. C'est peu dire que Georges Rémi brûle d'en être. Il en sera, mais par procuration. Tintin accomplira son rêve à sa place. Pour l'un des plus jeunes collaborateurs du *Vingtième Siècle*, appartenir à cette confrérie représente "la promotion suprême". À ses yeux, elle symbolise la quête d'aventures, rien de moins. » (Pierre Assouline, *Hergé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 3064, 1998, p. 64)

¹⁷ Edgar Rice Burroughs pour le texte d'origine, adapté en B.D. par Foster en 1929 et par Hogarth en 1937.

¹⁸ Henri Verne pour le texte d'origine, adapté en B.D. par Attanasio (des.) en 1960.

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA
“NOUVELLE B.D.”

Burma¹⁹, Harry Dickson²⁰ ou Peter Pan²¹... La liste est loin d'être complète, mais elle signale que l'on reste, pour la matière empruntée, en marge de la littérature²². À en croire le magazine *Lire*, le mouvement se serait emballé ces dernières années, en tout cas du côté de la B.D. « intellectuelle », de plus en plus souvent attirée par une littérature que l'on peut tout autant taxer de « savante »²³. La fin des années 1990 a vu l'essai et sa transformation réalisée par Stéphane Huet qui a adapté avec brio le cycle romanesque proustien²⁴. Depuis, on remarque que ce sont des auteurs ou des œuvres moins connus qui retiennent l'attention des acteurs de la B.D. « artiste » (Olivier Deprez qui adapte *Le château* de Kafka²⁵, son frère Denis Deprez qui choisit *Les champs d'honneur* de Jean Rouaud²⁶). Il en va de même pour la Nouvelle B.D. On citera par exemple l'exhumation par Pascal Rabaté du roman *Ibicus*, d'Alexis Tolstoï²⁷, ou encore Joann Sfar, considéré comme le chef de file de cette Nouvelle B.D., qui a illustré pour l'éditeur Bréal des textes de Platon (*Le banquet*) et de

¹⁹ Léo Malet [1909-1996] pour le texte d'origine, adapté en B.D. par Jacques Tardi en 1982.

²⁰ John Flanders (alias Jean Ray) pour le texte d'origine, adapté en B.D. par Zanon (des.) et Vanderhaeghe (sc.) en 1986.

²¹ James Matthew Barrie [1860-1937] pour le texte d'origine, adapté en B.D. par Loisel en 1990.

²² Pour compléter la liste, lire notamment : Jérôme Briot, « 200 ans de bande dessinée littéraire », *Bédéka*, n° 13, mars 2001, Gentilly, Posse Press, p. 12-17.

²³ Marion Festraëts, « Comment la littérature inspire la BD », *Lire*, n° 341, décembre 2005 - janvier 2006, Paris, Groupe Express-Expansion, p. XIV-XV (voir également p. XVI-XXI, en collaboration avec Pascal Ory).

²⁴ Stéphane Huet, *À la recherche du temps perdu (Combray, À l'ombre des jeunes filles en fleurs T.1 et T.2)*, Paris, Guy Delcourt, 1998, 2000, 2002.

²⁵ Bruxelles, Frémok, 2003.

²⁶ Bruxelles, Casterman, 2005.

²⁷ Quatre volumes chez Vents d'Ouest, Gatineau 1998-2001.

JEAN-LOUIS TILLEUIL

Voltaire (*Candide*). Par ailleurs, dans les interviews de ces dessinateurs et/ou scénaristes, on remarque que la lecture de la littérature fait désormais partie des pratiques culturelles revendiquées²⁸. Faut-il dès lors s'étonner que, compte tenu de la prégnance de l'autofiction dans le roman contemporain, la tentation autobiographique en ait fait succomber plus d'un, à commencer par David B., mais aussi Dupuy et Berberian, Lewis Trondheim, voire Joann Sfar dont la biographie librement inspirée de la vie du dessinateur et peintre Pascin (alias Julius Pinkas) doit beaucoup à la propre passion de l'auteur de B.D. pour le dessin²⁹...



Joann Sfar, *Pascin*.
La java bleue, Paris,
L'Association, 2005,
p. 43.

²⁸ Sfar cite, pêle-mêle, Molière, La Fontaine, Alexandre Dumas, Conan Doyle, John Flanders, Romain Gary, Albert Cohen (voir *DBD. Sfar, op.cit.*, p. 47). Emmanuel Guibert reconnaît qu'il a été biberonné à la littérature (voir Hugues Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée [...]*, *op. cit.*, p. 149).

²⁹ On rappellera que plusieurs petites maisons d'édition de B.D., qui se développent comme labels indépendants, c'est-à-dire dans un esprit alternatif, privilégient l'autobiographie : c'est le cas d'Ego comme X et de Six Pieds sous Terre (voir *Livres hebdo*, n° 585, 21 janvier 2005, Paris, p. 75 et 77).

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA
“NOUVELLE B.D.”

On peut se demander si le fait, pour une part importante de la production de B.D. (« moyenne » et « restreinte »), de renouer ainsi avec son imposante voisine littéraire, longtemps tenue à bonne distance pour cause de légitimité qui frustrait la première au bénéfice de la seconde, ainsi que cet autre fait qui consiste à voir les auteurs de cet espace du champ de la B.D. mettre de plus en plus souvent en abyme leur propre situation de créateur-artiste dans leur fictions dessinées³⁰, ne sont pas dus à la meilleure image qu'ils ont d'eux-mêmes en tant qu'acteurs à part entière du champ culturel contemporain³¹. À cet égard, le corollaire de ce constat nous conduit à observer qu'une fois encore la *création*, B.D. en l'occurrence, aurait pris de l'avance sur sa *théorisation*.

Depuis sa naissance, dont on a rappelé qu'elle était à situer dans les années 1960-1970, la théorie de la B.D. a préféré se tourner du côté du cinéma plutôt que de celui de la littérature. Pour des raisons évidentes d'ordre sémiotique : le cinéma, comme la B.D., associe texte et image. Mais aussi parce que le champ théorique littéraire se réservait encore quelques chasses gardées, comme la narrativité par exemple, que l'on avait tendance à réserver à la *diégésis* qui, seule, « raconte » (alors que la *mimesis* ne peut que « montrer »). Avec les années 1980, les frontières ont commencé à tomber et la pratique du

³⁰ Sans toujours éviter, on peut le regretter, de tomber dans le piège d'une réactualisation, parfois grotesque dans sa naïveté, du mythe de Pygmalion et de sa relation stéréotypée artiste (masculin)-modèle (féminin).

³¹ Atteste cette évolution la manière dont l'auteur de B.D. juge son propre travail d'adaptation (voir Pascal Rabaté pour *Ibicus*, Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée [...]*, *op. cit.*, p. 168) et, plus encore, est jugé par celui qui est en amont de cette adaptation. Ainsi s'exprime Jean Rouaud, à propos du travail réalisé par Denis Deprez : « Au final, il s'agit de deux objets artistiques distincts, deux variations autour d'un même thème, pas la projection imagée du roman. » (Dans Ferstraëts, « Comment la littérature inspire la B.D », *op. cit.*, p. XV)

JEAN-LOUIS TILLEUIL

comparatisme s'est imposée. Comme en témoigne Michel Mathieu-Colas dès 1986, au bénéfice du cinéma et de la bande dessinée :

La bande dessinée, le cinéma, et plus généralement, tous les systèmes iconiques qui impliquent une succession, de la tapisserie de Bayeux au roman-photo, développent une dimension de type narratif [...]. Si l'on voulait rester fidèle au découpage traditionnel (*diègèsis* v *mimèsis*), il faudrait à tout le moins les décrire comme des formes 'mixtes', plutôt que de les désigner comme extra-narratifs³².

À l'exemple des théoriciens du cinéma, les spécialistes de l'étude de la B.D. ont pris l'habitude de considérer l'association de l'image au texte non plus comme un « défaut », mais comme un avantage qui distingue : le roman n'est fait que de mots, alors que le cinéma et la bande dessinée sont plus complexes sur le plan de la narration. Cela étant, à l'occasion, certains de ces théoriciens de la B.D. ont donné l'impression de désorienter, de dévoyer le projet comparatiste, emportés qu'ils étaient par leur vision pour le moins autoritaire de la spécificité de la B.D., jusqu'à remettre en cause la mixité même du genre :

Töpffer voyait dans le texte et l'image deux composants à égalité de la bande dessinée, qu'il définissait à partir de son caractère mixte. Ce point de vue, qui était encore soutenable à son époque, ne l'est plus aujourd'hui. En effet, ceux qui reconnaissent au verbal un statut égal, dans l'économie de la bande dessinée, à celui de l'image, partent du principe que l'écrit est le véhicule privilégié du récit en général. Or la

³² Michel Mathieu-Colas, « Frontières de la narratologie », *Poétique*, n° 65, 1986, Paris, Seuil, p. 95-96.

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA
“NOUVELLE B.D.”

multiplicité des espèces narratives a rendu ce
postulat caduc³³.

Outre que l'argument du « principe » reste, tout principe qu'il est, soumis à l'historicité des choses et donc à d'éventuelles adaptations qui relativisent l'action de ce principe, cette prise de position, qui a marqué le champ de la critique B.D., a eu comme effet de favoriser un « tout à l'image » pour cette critique, au détriment du texte. Il faut bien le constater et le regretter surtout : rares sont les travaux qui ont étudié en détail le fonctionnement particulier du texte de B.D. Parmi les heureuses et récentes exceptions, je pointerai le sixième volume de la collection « Texte-Image », signé par Éric Lavanchy (de l'Université de Lausanne) et intitulé *Étude du Cahier bleu d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*, ainsi que le très bon mémoire de fin d'étude présenté en juin 2006 à l'Université catholique de Louvain par Benoît Glaude, *Étude de la narration dans le champ de la bande dessinée « franco-belge » contemporaine*³⁴.

Pour le reste, ce sont peut-être bien les auteurs de la Nouvelle Bande Dessinée qui nous mettent sur la voie d'une

³³ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1999, p. 10.

³⁴ À paraître dans la collection « Texte-Image ». On s'en voudrait d'oublier l'excellente étude rédigée par Jan Baetens sur le texte hergéen dont « les manipulations [...] se trouvent à l'origine du récit » (Jan Baetens, *Hergé écrivain*, Bruxelles, Labor, coll. « Un livre, une œuvre », 1989, p. 12). Mais comme l'annonce l'auteur dès l'introduction de son étude, les recherches en bande dessinée, de la fin des années 1960 à la fin des années 1980, ont privilégié la dimension purement visuelle des planches (p. 7). À la cause évoquée d'un rejet des analyses traditionnelles, qui allait de pair avec le succès de la production moderniste, je crois qu'il faut en ajouter au moins une autre, à savoir que ce sont des sémioticiens, plutôt que des linguistes ou des littéraires, qui, en se focalisant sur l'image et ses enjeux sémantiques, se sont ainsi offert l'opportunité socialement distinctive d'occuper de nouvelles positions au sein du champ de la critique universitaire.

prise de conscience plus massive de la problématique, certes complexe, de la relation texte-image, faite de différence(s) tout autant que de rapprochement(s). Il est en effet symptomatique que ces auteurs recourent très volontiers, dans les propos qu'ils accordent, à la notion d'« écriture ». Mais qu'entendent-ils par là? C'est à un essai d'éclaircissement de cette question que sera consacré mon dernier développement.

L'écriture comme harmonisation des contraires

Il est d'abord intéressant de noter que la référence à l'« écriture », pour peu que j'ai pu en juger en parcourant la critique qui leur était consacrée vers le milieu des années 1980, était absente des discours tenus par ces grands noms de la B.D. (Bilal, Juillard, Loisel) discrédités par la Nouvelle B.D. Ce mot n'y exerce aucune fonction particulière, si ce n'est celle d'être à l'occasion associé à la valeur de « rigueur », pour désigner la nécessité de construire son récit à partir d'une structure de base bien installée³⁵. Ce qui, nous y reviendrons, ne caractérise pas vraiment les auteurs de la Nouvelle B.D. L'hypothèse interprétative que je propose de l'usage fait par celle-ci de la notion d'« écriture » est qu'elle annonce métonymiquement un désir de reformation du couple historiquement célèbre « écriture/figure » et qu'elle induit donc comme signification première celle d'un retour aux sources, aux temps lointains et originels où écrire, c'était dessiner et inversement.

Le premier argument qui supporte cette hypothèse implique le mode de fonctionnement professionnel de ces « nouveaux » auteurs de B.D. On peut sans trop de se tromper avancer qu'il est hérité de leur passage dans les écoles d'art, puisqu'il s'agit de l'atelier. Mais on n'oubliera pas non plus que cette organisation de la création artistique était déjà d'actualité à la Renaissance³⁶. Pour Joann Sfar, Christophe Blain, Blutch

³⁵ Quénot, « Loisel. Le Tendre », *op. cit.*, p. 30.

³⁶ On pense bien sûr à l'atelier de Verrocchio (qui accueillit Léonard de Vinci), à celui de Raphaël...

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA
“NOUVELLE B.D.”

(alias Christian Hincker), David B. (pour Beauchard), Nicolas de Crécy, Philippe Dupuy et Charles Berberian, Emmanuel Guibert et Pascal Rabaté, l’atelier n’est pas qu’un lieu de travail où l’on pense et où l’on fait de la bande dessinée ensemble, c’est aussi un espace dont a besoin le groupe pour vivre le quotidien. Cette socialisation prononcée, que l’on retrouve d’une certaine manière dans leur attachement très éclectique à différentes formes d’art (littérature, mais aussi peinture, musique), est sans doute pour beaucoup dans l’exceptionnelle homogénéité dont peut se prévaloir le groupe de la Nouvelle B.D.

Ce qui rassemble encore les différents membres de ce groupe, c’est leur admiration commune pour toute une génération d’auteurs de B.D. Non pas celle – on l’aura compris – des années 1960-1980 (exception faite de Gotlib, Fred et Pratt), mais celle d’avant la constitution du champ, animatrice de ce que l’on a coutume d’appeler l’Âge d’Or de la bande dessinée européenne, avec Hergé, Jijé, André Franquin ou Raymond Macherot. Les auteurs de la Nouvelle B.D. en ont tiré une leçon qui leur paraît essentielle (au sens fort de *première, fondamentale, originelle*) à toute expression de B.D., à savoir que faire de la bande dessinée suppose que l’on raconte avant tout des histoires³⁷, ce qui les distingue des tenants d’une création B.D. imprégnée de l’esthétique exclusive de l’Art pour l’Art. Pour Joann Sfar, l’intégration de ce maître mot est vécue sur le mode de « l’urgence »³⁸ et, corollaire quantitatif, sur celui de l’excès : ayant entamé sa carrière d’auteur de bande dessinée en 1994, il est, un peu plus de dix ans plus tard, impliqué dans la publication de quelque 110 albums³⁹.

³⁷ Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée, op. cit.*, p. 186 et 193.

³⁸ Olivier Le Bussy, « Les tribulations d’un jouisseur. Sfar entraîne son ‘Minuscule mousquetaire’ dans les mers du Sud. Torride », *La Libre Belgique*, 23 juin 2006, Bruxelles, p. V.

³⁹ Emilie Grangeray, « Joann Sfar. ‘Il est urgent d’apprendre à regarder’ », *Le Monde des livres*, supplément du quotidien *Le Monde*, 23 janvier 2005, Paris, p. 12.

JEAN-LOUIS TILLEUIL

Cette nécessité de raconter en bande dessinée est aussi partagée par Christophe Blain, qui a pour cette raison délaissé ses projets initialement plastiques (peinture et illustration). Il peut être intéressant de signaler, pour entretenir de l'intérieur l'opposition entre les générations des années 1980 et celle des années 1990 qu'un auteur comme Régis Loisel a fait le chemin inverse : en 1995, il exprime son désir d'abandonner la bande dessinée pour la peinture et l'illustration, qui, selon lui, laissent davantage le champ libre à l'imagination⁴⁰.

Mais la fusion de l'écriture et de la figure (ou plutôt – au risque du néologisme – d'une image qui se « textualise ») est sans doute la plus manifeste dans la pratique même du genre chez les auteurs de la Nouvelle B.D. Si « textualisation » il y a, on doit s'attendre à ce que le texte ne soit pas négligé, ce qui est bien le cas. Pascal Rabaté confesse qu'il a arrêté la gravure pour la bande dessinée parce qu'il avait besoin des mots que celle-ci lui offrait et il ajoute qu'il trouve beaucoup de plaisir à rédiger ses dialogues⁴¹. Quant à Joann Sfar (encore lui), il croit à ce point à l'efficacité du dialogue de B.D. qu'il fait reposer sur celui-ci la supériorité de la bande dessinée sur la littérature, le dialogue B.D. ayant l'avantage de montrer l'expression de celui qui parle. Plus significatif du processus indiqué et au risque du paradoxe, la manière de concevoir l'image (le dessin) doit retenir notre attention. Tous les auteurs de la Nouvelle Bande Dessinée vouent une véritable passion pour le dessin. Mais ils sont tout aussi nombreux à contester l'esthétique réaliste et la virtuosité graphique⁴², deux traits qui distinguaient comme par hasard des auteurs comme Bilal, Juillard ou Loisel⁴³.

⁴⁰ Jans, *Loisel, op. cit.*, p. 34.

⁴¹ Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée, op. cit.*, p. 160 et 163.

⁴² David B. (Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée, op. cit.*, p. 69), Dupuy et Berberia, (*ibid.*, p. 124), Joann Sfar (*ibid.*, p. 181, 194).

⁴³ Loisel insiste sur le fait que son travail du décor, pour lequel il s'investit beaucoup, porte l'action (voir Jans, *Loisel, op. cit.*, p. 26).

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA
“NOUVELLE B.D.”



Régis LOISEL, *Peter Pan. Londres, Paris, Vents d'Ouest*,
1992, p. 43, v. 1

Pour les animateurs de la Nouvelle B.D., il n'est pas important que le dessin soit beau (il faut pouvoir assumer ses défauts⁴⁴), mais il doit être lisible, c'est-à-dire au service de l'histoire racontée. Mais le rapprochement du dessin avec sa nécessaire lisibilité peut être accentuée par des prises de position complémentaires : le dessin doit être épuré (Guibert), spontané, stylisé jusqu'à s'apparenter à un code d'écriture

Bilal, lorsqu'il fait l'objet d'un article dans *La Libre Belgique*, à l'occasion de la sortie de *Rendez-vous à Paris*, 3^e volet du *Sommeil du monstre*, est présenté avec ces mots : « Enki Bilal reste un dessinateur éblouissant » (19 mai 2006, Bruxelles, p. V).

⁴⁴ Christophe Blain (Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée*, *op. cit.*, p. 23), Pascal Rabaté (*ibid.*, p. 170).

JEAN-LOUIS TILLEUIL

(Blain⁴⁵), jusqu'à devenir calligraphie (David B.⁴⁶), jusqu'à servir de dialogue (Guibert⁴⁷). Enfin, dialogues et dessins sont d'une certaine manière « scribalisés » par leur insertion dans une mise en page que l'on croyait oubliée depuis le premier Hergé ou le premier Franquin et que l'on identifie au « gaufrier », qui structure la page de bande dessinée en une série de cases au format identique.



André FRANQUIN, *Spirou et les héritiers*, Marcinelle, Dupuis, 1952, p. 13, v. 1-4

⁴⁵ Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée*, op. cit., p. 20. Pour Lewis Trondheim, qui confesse qu'il n'est pas un dessinateur né, « la bande dessinée, c'est une écriture, pas de l'illustration » (*La Libre Belgique*, 21-22 octobre 2006, Bruxelles, p. 23). En fait, l'emprunt de termes propres à la littérature pour décrire la création B.D. innovante remonte déjà à près d'une trentaine d'années. Ainsi, en 1978, dans l'éditorial de son premier numéro, la revue (*À suivre*) n'hésite pas à déclarer qu'« avec toute sa densité romanesque, À SUIVRE sera l'irruption sauvage de la bande dessinée dans la littérature » (février 1978, Tournai/Paris, Casterman, p. 3). C'est encore l'éditeur Casterman qui intitula « Romans/À suivre » sa collection rassemblant les longs récits B.D. de sa revue avant de lancer quelque vingt ans plus tard (en 2002), une nouvelle collection, « Écritures », destinée à constituer un espace privilégié d'innovation en bande dessinée.

⁴⁶ Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée*, op. cit., p. 69.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 144.

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA
“NOUVELLE B.D.”

Plusieurs auteurs de la Nouvelle B.D. recourent à ce type de structuration bien éloignée des montages de vignettes très imaginatifs, qui étaient devenus comme une marque de fabrique de la B.D. depuis les années 1970.



Guibert et David B., *Le capitaine écarlate*, Marcinelle, Dupuis, 2000, vol. 1-4, coll. « Aire libre », p. 53.

Cette fixation du cadre de la vignette, qui en normalise les potentiels de signification⁴⁸, neutralise par la même occasion une possibilité d’exploration de la planche de B.D. comme unité spatiale (iconique). Elle contribue aussi à rapprocher la planche de B.D. de la page du roman par son travail de linéarisation de l’espace. Une intention que confirme Joann Sfar, lorsqu’il déclare avoir le souci de raconter des histoires « de manière linéaire »⁴⁹.

⁴⁸ Ce dont a tout à fait conscience Joann Sfar (voir *Les Dossiers de la Bande Dessinée/DBD*. Joann Sfar, *op. cit.*, p. 54).

⁴⁹ Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée*, *op. cit.*, p. 187.

Conclusion

Les observations qui viennent d'être faites procèdent d'une analyse externe qui aurait à être approfondie et complétée, de toute façon, par une analyse interne de la production concernée. Les conclusions provisoires qu'il est possible de formuler à ce stade-ci de l'étude fournissent quelques éléments d'information sur le positionnement de la Nouvelle B.D. au sein du champ de la bande dessinée contemporaine et les stratégies, conscientes ou non auxquelles recourent ses acteurs pour s'assurer ce positionnement.

Davantage travaillée par une dynamique de l'œcuménisme (sur les plans historique, culturel, professionnel et créatif, sans oublier les contacts privilégiés avec le public) que de la recherche de la « nouveauté » – toujours déstabilisante – à tout prix, la Nouvelle Bande Dessinée contribue manifestement à euphémiser l'opposition radicale entre les deux pôles extrêmes du champ de la B.D. Ce qui n'empêche pas – stratégies d'occupation obligent – que quelques tensions soient entretenues à l'encontre des positions les plus proches : celle de la production « moyenne » dont les animateurs appartiennent à la génération précédente (1980) et dont il est important de montrer qu'elle est bien l'« ancienne » Nouvelle B.D., et celle de la production « restreinte » d'avant-garde. Si, à l'égard de celle-ci, les empiètements sont fréquents compte tenu de l'attirance pour la pratique picturale et de l'image légitimante de l'artiste qui y est entretenue, adoptée par exemple par Pascal Rabaté : « Moi je ne gagne pas ma vie je la dépense je ne travaille pas, je prends du plaisir... »⁵⁰, certaines prises de position rappellent l'existence d'une frontière, discrète, mais frontière quand même : Fabrice Neaud, animateur de cette B.D. artiste, est jugé trop sérieux par Joann Sfar qui, de toute façon, ne s'intéresse pas à « la B.D. qui se prend pour de la

⁵⁰ Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée*, *op. cit.*, p. 170.

ÉTUDE DE LA RÉORIENTATION STRATÉGIQUE DE LA
“NOUVELLE B.D.”

peinture⁵¹ »... On pourrait ajouter que ce qui les différencie fondamentalement, c'est le récit, encensé par la Nouvelle B.D., remis en cause par la B.D. artiste.

La dernière conclusion que je voudrais formuler nous invite à sortir du champ strict de la bande dessinée. On peut en effet se demander si l'identification répétée de la création B.D. à un acte d'« écriture » n'aboutit pas à la double euphémisation d'une autre violence induite par la Loi du texte. Il y a d'abord qu'en procédant de cette manière et compte tenu de son succès, la Nouvelle B.D. participe à la banalisation de cette pratique hautement distinctive jusqu'il y a peu. Tout (ou presque) peut être assimilé à de l'écriture. La publicité, le cinéma... même le football, à propos duquel l'écrivain belge François Weyergans a récemment ironisé :

Zidane reçoit un carton jaune dans je ne sais déjà plus quel match, et voilà qu'il s'en trouve galvanisé et marque aussitôt un but d'une extrême élégance, comme un paragraphe très bien écrit, comme une phrase rapide (de Morand, de Cocteau?). Si je parle d'écriture, c'est à cause du sélectionneur Domenech, qui un jour à la mi-temps déclara : « Le match ne s'écrit pas en 45 minutes, il s'écrit en 90 ou en 120 minutes. » L'emploi de ce verbe “écrire” est loin d'être bête. Tout à coup apparaissent les figures de style, la rhétorique, Aristote, carrément Aristote et sa catharsis⁵²...

Ensuite, un effet supplémentaire de l'assimilation de la B.D. à de l'« écriture » pourrait bien consister en un affaiblissement du principe d'arbitraire que l'on sait étroitement

⁵¹ *Les Dossiers de la Bande Dessinée/DBD. Joann Sfar, op. cit., p. 12.*

⁵² François Weyergans, « Mondial : le carton rouge », *Le Monde*, 11 juillet 2006, Paris, p. 10.

JEAN-LOUIS TILLEUIL

et originellement associé à la problématique de la Langue. Car, il ne faut pas l'oublier, la modélisation scripturale dont il a été question sert la cause, quoi qu'on puisse en penser, d'un mode d'expression qui aligne avant tout des images, dans lesquelles, depuis qu'elle existe, la bande dessinée demande au texte de se faire une place...