

出典：

Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, l'An 2, 2003, p.19-29

harry morgan
principes
des littératures
dessinées

éditions de
l'AN2

ESSAIS
ESSAIS
ESSAIS

CHAPITRE 1

| Des livres en images |

Le titre de notre ouvrage mérite une explication. Notre thèse essentielle est que le récit en images est une forme de littérature, une littérature dessinée¹. La notion de littérature telle que nous la concevons repose sur la coprésence du livre, de ses sous-unités (le fascicule, la feuille volante), de son origine qui est le manuscrit, de ses équivalents antiques ou exotiques ou de ses substituts modernes, et d'un mode de prise d'information qui est la lecture. L'« écriture » de tels livres est cependant particulière, puisqu'elle est basée sur un dessin figuratif, tout en utilisant par ailleurs le texte conventionnel, les idéogrammes et les pictogrammes². L'expression de littérature dessinée désigne en second lieu l'ensemble des œuvres réalisées en utilisant ce médium. En ce deuxième sens, nous parlons de littérature dessinée de la même manière qu'on parle en musicologie de la littérature pianistique (l'ensemble des partitions dans lesquelles un pianiste est susceptible de puiser). Le pluriel, littératures dessinées, fait référence à la variété de ces œuvres selon les aires géographiques, les époques et les dispositifs formels.

Littéraire signifie donc sous notre plume « qui a trait au livre (ou à ses équivalents) ». Les personnes qui jugeront la notion de littérature indissociable de celle d'écriture (étymologiquement, *litteratura* signifie écriture, alphabet, grammaire) pourront traduire le titre de ce livre comme : *Principes des récits dessinés destinés à l'impression* ou par toute autre approximation de ce type.

Nous sommes conscients de jouer une partie perdue d'avance et nous n'imaginons pas que les rayonnages des bibliothèques universitaires s'augmentent dans un avenir prévisible de volumes (encore inexistant) sur les littératures dessinées, *The English Picture Narrative, 1732-1822*, *English Pictorial Fiction in the Mid-Nineteenth Century*, *Victorian Picture Novels*, *La Littérature en images de la Renaissance au XIX^e siècle*, *Histoire des littératures dessinées*, *Bilderromane im 19. Jahrhundert*³. En

admettant que les histoires générales de la littérature fassent un jour une place à la bande dessinée, il est à craindre qu'elle n'occupe un chapitre encore plus proche des index et encore plus bref que ceux consacrés aux canards et à la littérature de colportage, à la littérature pour enfants et à la littérature comique, domaines dont on s'accorde à la dire proche. Lucidement, on peut supposer que si les littératures dessinées sont acceptées un jour, ce sera au titre des études de courants minoritaires (*minority studies*) ; elles voisineront donc avec les tomes consacrés aux histoires féministes de la littérature ou aux histoires de la littérature de couleur. On rétorquera peut-être qu'en dépit d'une ambiguïté lexicale, dans le cas des littératures minoritaires, ce n'est pas le roman qui est de sexe féminin ou de couleur mais bien le romancier. Mais concevoir des récits sous une forme visuelle constitue *ipso facto* les auteurs de bandes dessinées en minorité – minorité neurologique, si l'on veut : ce sont des littérateurs du cerveau droit⁴.

Dans le cas des fictions dessinées, le terme de roman peut paraître moins contestable que celui de littérature. Il a été employé par les auteurs eux-mêmes : *novels in paint* (Hogarth), roman dessiné (Caran d'Ache), *woodcut novel* (Lynd Ward), *graphic novel* (Will Eisner). Goethe parle à propos de Töpffer de romans caricaturés. Il existe des récits passant par d'autres médias, par exemple le cinéma, mais personne ne parle à notre connaissance de roman filmique. (Stroheim sous-titre cependant *Foolish Wives* (1922) : *A Screen Manuscript*.)

Cependant, la nuance paraît sans intérêt : si on accepte la notion de roman, on accepte par le fait même l'idée de littérature. D'autre part, l'appellation de roman dessiné se heurte à une objection : toute la littérature dessinée ne s'assimile pas au roman, même si sa forme est toujours narrative. La satire d'un Bill Griffith (*Griffith Observatory*, *Zippy the Pinhead*) ou ses fables morales (*The Toadettes*), ou encore les jérémiades de Crumb (*Dirty Laundry Comics*) appartiennent à la BD au même titre que des récits « traditionnels » des mêmes auteurs, dont rien ne les distingue (par exemple une histoire de Bill Griffith dans *Arcade*, ou une aventure de Mr. Natural de Crumb). Il existe de même une littérature dessinée de confession, une littérature dessinée d'opinion, une littérature dessinée de reportage, une littérature dessinée lyrique, etc. Une importante partie de la littérature dessinée est une littérature comique, où l'essentiel n'est pas le récit, mais la pointe. Pour finir, nous ne sommes pas sûrs que la notion de roman dessiné soit une bien grande conquête. Le *graphic novel* est, dans l'esprit de son inventeur, Will Eisner (*A Contract With God*, 1978), un récit en images débarrassé des contraintes formelles de la bande dessinée traditionnelle (la grille des images), et où texte et dessin s'adaptent librement aux nécessités du récit. Mais l'expression en est venue à désigner le livre en bande dessinée, par opposition à la brochure (*comic book*). Le *graphic novel* est ainsi défini dans *The Oxford Companion to Twentieth Century Literature in English* (1996) : « *a long comic in book form containing a fictional or non-fictional narrative with a thematic unity. Since 1986, graphic novels have been increasingly popular, they are mainly about 50 pages in length, in full color, and with card covers.* »

Une telle définition ressemble beaucoup à celle de l'album de BD (à l'épaisseur de la couverture près) ! La suite de la notice indique que la bataille de cette littérature pour asseoir sa légitimité est en train d'être gagnée au Royaume-Uni, que les éditeurs de *graphic novels* sont parfois les éditeurs « normaux » (Penguin), que les livres sont critiqués dans la section littéraire des quotidiens britanniques, et qu'aux Etats-Unis le deuxième volume de *Maus* de Spiegelman a obtenu un prix Pulitzer « spécial ». Mais, si la présence d'un livre digne de ce nom (par opposition à un illustré) paraît un préalable indispensable à la réception du médium bande dessinée dans la littérature, le passage n'est en rien automatique. On peut le vérifier dans le domaine francophone : l'expression de roman graphique fut parfois utilisée pour redorer le blason de la bande dessinée (« romans (A Suivre) » chez Casterman, « roman BD » chez Flammarion), comme si le fait de s'écarter du standard de l'album, par une pagination accrue, un format plus petit, etc., rapprochait automatiquement l'œuvre de la littérature écrite.

La bande dessinée comme littérature : aux sources d'un malentendu

Si la comparaison de la bande dessinée avec le cinéma, et plus généralement l'audiovisuel, est omniprésente chez les historiens populaires du médium comme dans la critique savante (on emploie volontiers, à la suite de Lacassin⁵, l'expression de *bande son* pour les bulles et les onomatopées), son rapprochement de la littérature écrite est source de tant de malentendus que bien des auteurs ont cru devoir dénier au récit en images les caractères d'une littérature⁶. Le rapprochement avec l'audiovisuel est pourtant nécessairement métaphorique, puisque, par définition, on ne peut pas plus entendre une BD que la voir bouger. (L'existence d'un médium dessiné, mais doté du mouvement et du son – le dessin animé – rend le rapprochement entre BD et cinéma particulièrement incongru.)

C'est qu'en effet les auteurs (généralement universitaires) qui ont présidé à la réception de la BD dans la littérature se sont comportés comme le nain maléfique des légendes germaniques et ont exigé en paiement de cette réception qu'elle se dépouille de sa chevelure d'or. La validation de la BD comme forme littéraire s'est accompagnée de conditions parfois implicites qui visaient soit à la dévaloriser soit à la ramener à une forme littéraire canonique.

Force nous est d'éclairer notre position sur cette question et de commencer par prémunir le lecteur de ces pages contre trois contresens : 1. Nous ne sommes pas partisans d'un « repêchage » de la BD comme paralittérature. 2. En parlant de littérature dessinée, nous n'entendons nullement qu'il faille, dans l'examen d'une bande dessinée, donner la prééminence au texte. 3. Nous nous garderons soigneu-

sement de passer du critère du support (le livre ou ses équivalents) à des critères économiques, tels que la grande diffusion. La première et la troisième fallacies visent clairement à dévaluer la bande dessinée (la grande diffusion impliquant dans l'esprit des auteurs une qualité discutable), la seconde à la réduire à de la littérature écrite qui serait illustrée.

Nous reprendrons successivement ces points :

• **La BD n'est pas une paralittérature.** La définition académique de la littérature, qui exclut la bande dessinée, lui fait cependant une place sous la dénomination de paralittérature. La paralittérature recouvre dans sa conception originelle des formes pré-littéraires (panneaux routiers, menus de restaurants, notices de montage de meubles), mais le terme devient en pratique synonyme de sous-littérature, d'infra-littérature, de littérature populaire ou de littérature de genre, et correspond à ce que les Allemands nomment *Trivilliteratur*⁷.

Le souvenir du premier sens de l'expression est à l'origine de certaines attitudes qui, sans cela, seraient inexplicables. Dans une étude encore très inspirée par le structuralisme, Vicky du Fontbaré et Philippe Sohet⁸, ayant identifié la bande dessinée comme une paralittérature, l'assimilent aux « phénomènes sans grande importance », à égalité avec les gestes quotidiens.

Dans son deuxième sens de « marges de la littérature », la paralittérature est censée recouvrir des formes qui ne sont pas purement textuelles, telles la bande dessinée, le livre d'enfant (illustré) ou le photoroman. Pour Pierre Fresnault-Deruelle, pour qui le terme de paralittérature n'implique aucune nuance péjorative, la BD n'est ni marginale ni parallèle à la littérature, mais à côté d'elle⁹. Jacques Tramson¹⁰ pose l'équation : texte + dessin = paralittérature.

Mais la plupart des définitions font voisiner dans les paralittératures la bande dessinée et le roman policier, le roman de science-fiction, le roman à l'eau de rose, etc. Le rapprochement avec ces divers genres est illogique¹¹. La littérature dessinée emprunte, on l'a dit, à tous les genres littéraires (récit, confession, satire, jérémiade, etc.), et, à l'intérieur du récit, elle englobe tous les genres romanesques (aventure, anticipation, policier, horreur, etc.). De plus le raisonnement paraît passablement tortueux. Personne ne nie que les romans policiers ou d'anticipation soient des romans en bonne forme. C'est leur manque d'ambition supposé, ou l'imbécillité supposée de leur public, qui les fait ranger dans les marges de la littérature. Faire subir le même traitement à la bande dessinée revient donc à la réintégrer, virtuellement en quelque sorte, dans le domaine de la littérature, pour la rejeter aussitôt et définitivement, mais cette fois pour manque de qualité.

Nous touchons ici du doigt le problème essentiel : même si certains auteurs entretiennent l'illusion qu'ils sont en train de récupérer pour la critique savante une forme qui, à un titre ou un autre, en était indigne, l'usage de la notion de paralittérature vise en réalité à dénier aux récits dessinés le statut de littérature, raison

pour laquelle nous la récusons¹². Le théoricien se penche alors sur des productions qui lui sont étrangères, avec lesquelles il ne se sent aucune affinité, auxquelles il ne reconnaît aucune qualité ni d'ailleurs aucune valeur, qu'elle soit d'ordre littéraire ou artistique. Il est difficile de croire que de tels *a priori* négatifs, ou de telles œillères, aient pu passer pour une objectivité scientifique. On peut ajouter à ces écueils la tentation permanente des universitaires d'en rajouter dans la scientificité pour rattraper le discrédit qui s'attache à leur objet d'étude. Il s'ensuit des analyses parfois inutilement compliquées, voire volontairement ésotériques. La sémiologie de la bande dessinée en fournit maints exemples.

• **Ce n'est pas le texte qui fait de la BD une littérature.** Un récit en images ne comporterait-il aucun texte, il serait encore un spécimen de littérature dessinée. Pour prendre délibérément un exemple « noble », un récit en gravures de Frans Masereel est un roman au même titre que *La Princesse de Clèves* ou que *Pot-Bouille*. La notion de littérature dessinée n'entraîne pas, dans notre esprit, une prédominance accordée au texte, ou une réhabilitation du texte dans la bande dessinée¹³. Il se trouve que notre analyse nous amènera à relativiser, davantage encore que nos prédécesseurs (en particulier Thierry Groensteen et Benoît Peeters), la distance qu'il y a entre BD avec texte sous l'image et BD avec bulles et récitatifs. Le lecteur voudra bien se persuader que, ce faisant, nous ne prétendons aucunement promouvoir une forme de BD « littéraire » (qu'on pourrait définir par l'importance laissée au texte et qu'on pourrait opposer à une BD « visuelle »).

On a parfois décrit l'évolution de la théorie de la BD comme penchant successivement vers l'étude du texte puis de l'image¹⁴. Il semble qu'il y ait ici une confusion au moins partielle entre l'importance accordée à l'image et l'importance accordée au système de la BD (case, strip, etc.), en particulier sous la plume des sémiologues.

Si l'évolution de la théorie stripologique ne fait donc pas apparaître de choix tranché des théoriciens en faveur du texte ou de l'image, il est très clair par contre que nombre d'auteurs écrivant sur la BD au titre d'une science humaine quelconque souffrent d'une problématique incapacité à aborder l'image dans les récits en images. Les analyses idéologiques telles celle de Mattelart et Dorfman ou encore celle de Wilbur Leguèbe ignorent le dessin¹⁵. Il en va de même dans beaucoup d'ouvrages d'éducateurs¹⁶. Ces auteurs considèrent la bande dessinée comme une hypothétique pièce de théâtre, dont il convient d'étudier le texte, le dessin n'étant qu'une sorte de mise en scène. La question est plus délicate pour les théoriciens disciples de Greimas, car il est difficile de dire par quoi est conduit le récit selon eux, texte, dessin ou les deux. Leur refus de considérer que la BD, comme d'ailleurs n'importe quelle forme narrative, doit faire l'objet d'une analyse spécifique n'éclaircit guère la situation. Mais, ici encore, on constate qu'en pratique c'est sur un élément de texte que le greimasien se base le plus souvent.

Le texte d'une BD figure souvent dans des bulles et c'est par conséquent la présence de bulles qui fait parfois classer la BD dans la littérature (ou la paralittérature). Groensteen réfute le raisonnement : « Le fait que le dialogue soit écrit (dans les phylactères) ne lui donne ni un poids supplémentaire ni un statut différent du dialogue cinématographique, et ne saurait constituer un argument pour définir la bande dessinée comme une succursale de la littérature, un genre para- ou infra-littéraire¹⁷... » Propos réitérés par le même : « Bien qu'il soit écrit, le dialogue remplit, dans la BD, une fonction à peu près identique à celle du dialogue au cinéma. Il ne fait pas de la bande dessinée une variante de la littérature¹⁸. » Nous assentissons à ces deux remarques, et, de notre point de vue, ce n'est donc pas la présence de bulles qui fait de la bande dessinée une littérature, mais la présence du livre ou de ses substituts.

• **Les critères de diffusion ne sont pas pertinents.** En associant la bande dessinée au livre, nous ne préjugeons pas d'une forme de diffusion particulière, encore moins d'un débit. Même si nous laissons provisoirement de côté le cas du manuscrit, on constate que, des albums autographiés de Töpffer aux *mini-comics* nord-américains, photocopiés, la bande dessinée a utilisé tous les moyens de reproduction et qu'elle n'a pas manqué de tirages faibles !

Une telle remarque paraît triviale, mais la doctrine dominante est inverse. Tous les théoriciens, à notre connaissance, font de l'impression un critère de la BD et beaucoup décrivent la bande dessinée comme un produit de grande diffusion. Lacassin définit ainsi la bande dessinée : « Récit en images publié en feuillets dans la presse avant d'être recueillis (*sic*) en fascicules périodiques ou en albums vendus en librairie. Bande dessinée au singulier désigne le moyen d'expression ; au pluriel le terme désigne la création objective¹⁹. »

Malheureusement pour l'auteur, dans sa propre aire culturelle, la majorité des bandes dessinées ne sont plus prépubliées en feuilleton dans la presse (générale ou spécialisée), ni d'ailleurs reprises en fascicules (la BD a largement déserté le kiosque pour investir la librairie). En somme, à s'en tenir à la définition de Lacassin, la bande dessinée a disparu !

Même son de cloche chez Fresnault : « Mais avant tout, insistons sur ce qui nous paraît être une des composantes fondamentales de la BD : elle est une production de masse. (...) D'une part les comics sont effectivement lus chaque jour par un public qui se chiffre par dizaines de millions ; d'autre part, ils sont issus d'une pratique industrielle où les exigences de la duplication et les contraintes du rendement (délais de livraison) interfèrent peu ou prou sur la conception de ces mêmes comics²⁰. »

De même chez un éducateur : « Deuxième élément de définition : la bande dessinée est, dans son essence même, destinée au public le plus vaste. C'est pourquoi elle doit être reproduite et diffusée en très grand nombre d'exemplaires²¹. »

L'attention portée aux formes de diffusion n'est évidemment pas neutre. Elle vise à définir la BD comme objet de grande consommation, même si l'auteur n'en déduit

pas automatiquement qu'il s'agit d'une sous-littérature. La grande diffusion est invariablement associée à l'idée d'une clarté de lecture. Elle permet des appréciations sur le contenu et entraîne souvent un jugement de valeur. De telles généralisations sont abusives à double titre. Pour commencer, rien n'autorise à décrire la bande dessinée comme essentiellement un art de masse (puisque les œuvres destinées à un public restreint sont légion). En second lieu, nous montrerons au chapitre 7 que la notion même de littérature populaire ou de masse est des plus discutables.

Une généalogie douteuse

Si les formes de diffusion importent peu, il n'est pas question cependant de remettre en cause la notion même d'une littérature. Tout au plus peut-on étendre la notion pour inclure dans l'univers du livre le manuscrit et les nouvelles technologies. Les historiens du livre et de l'édition ont conclu que le manuscrit appartient pleinement à cette histoire ; borner l'histoire du livre à l'histoire de l'imprimé revient à se cantonner à l'Europe et aux temps modernes. A l'autre extrémité, les nouvelles technologies prolongent la notion d'impression. Peeters, propagandiste et utilisateur du multimédia, retient comme l'un des trois critères de la bande dessinée la « reproductibilité technique » (la possibilité de reproduction en série par un procédé mécanique)²², qui est une notion plus vaste que l'impression. Peeters pense évidemment à la possibilité de stocker la BD, par exemple sur CD-ROM, et de la diffuser, par exemple sur internet. On peut donc prolonger la notion de livre pour inclure l'unicat et, à l'autre extrême, des formes de stockage et de diffusion électroniques, mais il n'est pas question de sortir de l'univers de la bibliothèque²³.

Kunzle²⁴ a raillé la manie de chercher des « précurseurs » de la bande dessinée dans l'ensemble de l'histoire de l'art. John-Paul Adams²⁵ parle des « celebrated cartoons » de Léonard de Vinci, Raphael, Michel-Ange et Rembrandt. Becker²⁶ va de la tapisserie de Bayeux aux illustrations de livres de Rowlandson. Della Corte²⁷ cite la colonne trajane, les frises du Parthénon, les fresques de Giotto et considère les inscriptions de certaines mosaïques du IX^e siècle et les phylactères des Juifs comme les prototypes du ballon. L'anthologie de Caradec²⁸ ajoute les rouleaux japonais et les codex mexicains. Dans ces conditions, note Kunzle, un musée de la bande dessinée (encore hypothétique à la date à laquelle il écrit), devrait rivaliser en ampleur avec le Louvre et le British Museum réunis !

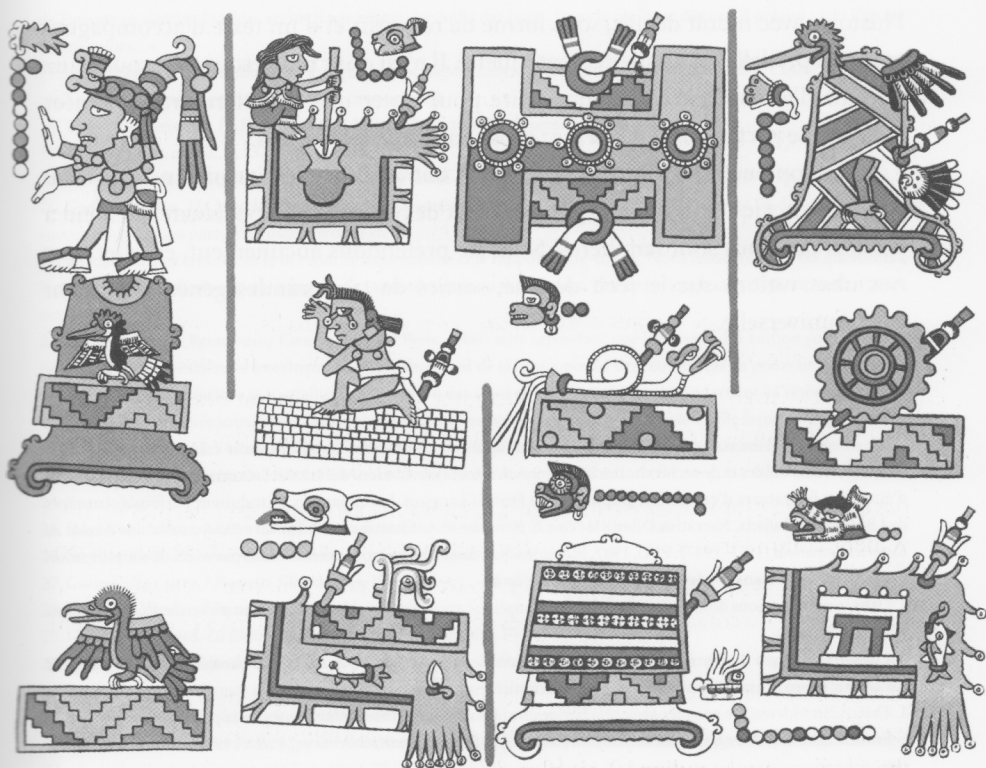
Les ouvrages français ont multiplié ces listes disparates. Blanchard²⁹ nous propose, entre autres, la grotte du Pech-Merle, le Livre des Morts égyptien, les vases grecs, le *Hortus Deliciarum* de Herade de Landsberg. Lacassin³⁰ démarre lui aussi en 30 000 avant J.-C., avec Lascaux, Altamira, Font de Gaume, etc., et n'oublie ni le *Livre des Morts* ni les frises du Parthénon.

En somme, on a vu des précurseurs de la BD chaque fois qu'on a trouvé ensemble des images et des mots ou, dans le cas de l'art rupestre, des images et des symboles. Ces références anciennes n'ont, dans certains cas, d'autre but que de donner un pedigree à la BD, art populaire et décrié. Elles paraissent parfois faites au hasard. Le recours à la préhistoire, en particulier, est rarement justifié et on ne voit pas pourquoi les quadrupèdes galopant sur les parois de Lascaux devraient fonder la BD plutôt que le reste de l'art occidental.

Quant aux fresques et aux bas-reliefs égyptiens, si souvent relevés³¹, ils constituent l'exemple-type du faux ami. Héritiers des Grecs, nous lisons toutes les images comme si elles étaient narratives, ce qui n'est pas le cas en l'occurrence. La présence de texte (hiéroglyphique) pour accompagner les images des tombes nous paraît la preuve surabondante qu'il y a un récit. En réalité, « la séquence des scènes est purement conceptuelle, et non narrative, et l'écriture qui apparaît dans les scènes n'est pas de nature dramatique³² ». Pour finir, la latéralité des figures est interprétée fautivement comme indiquant le sens du prétendu récit. Certes, une frise ou un bandeau sur un support architectural sont parcourus par l'œil, mais cela ne permet aucunement de conclure que ces séries sont chronologiques. Un exemple litigieux est donné par Scott McCloud : les travaux de la moisson dans la tombe du scribe Menna³³. Il n'est pas sûr que traduire la série de dessins « *the sheaves are then raked out... Then oxen tread kernels out of the husks. Next, peasants separate the wheat from the chaff...* » (nos soulignés) ait plus de sens que de supposer un implicite « au même moment » dans des scènes qui présentent des activités disjointes, généralement lues comme des « scènes de la vie quotidienne ». Il faut se garder d'interpréter ces documents selon des critères contemporains.

La latéralisation dans les fresques et les papyrus égyptiens provient en grande partie de l'inclusion des textes, ceux-ci imposant une sorte de « mise en page » pour rester lisible, et favorisant la disposition en bandeaux. On note de plus une interaction du texte et de l'image et les dialogues eux-mêmes ne sont pas absents. Pourtant, on n'est jamais dans le récit séquentiel. Une organisation formelle de la surface peut donc produire des résultats apparemment proches, au moins à première vue, d'une littérature dessinée. Cela montre que les critères de forme ne sont jamais suffisants et qu'il faut examiner le contenu de la séquence analysée. Les vignettes d'un *Livre des Morts* égyptien ne constituent pas un récit, n'en déplaise à certains auteurs pressés, alors qu'un codex mésoaméricain comme le Codex Nuttall [Fig. 1] en est un³⁴.

Ceci étant, force est de constater que le récit en images n'est pas cantonné au livre. On le trouve effectivement sur des supports architecturaux (colonne trajane), mobiliers (retables, prédelles, tableaux), textiles (tapisserie de Bayeux, e-makimono japonais), ou divers (récits sur peaux de bison des Indiens des plaines, boîtes à gâteaux en tôle imprimée)³⁵. La nature de certains supports assimilés au livre est d'ailleurs douteuse, et un « codex » mexicain serait peut-être mieux décrit comme



| Fig. 11 | *The Codex Nuttall, a Picture Manuscript from Ancient Mexico* |
Dover - New York - 1975 - détail

une fresque portable. Mais, d'un autre côté, le disparate de cette liste est compensé en grande partie par la constatation qu'on se trouve face soit à une sculpture peu relevée en bosse, soit à du dessin (étant entendu que celui-ci peut être tracé, gravé en creux, peint, brodé, etc.), et comme, dans notre civilisation du moins, la place normale du dessin est le papier ou ses substituts, la notion de littérature dessinée n'est pas remise en cause. Après tout, la littérature *écrite* n'est pas non plus cantonnée au livre – on la trouve elle aussi en peinture ou en architecture (la science qui traite de la littérature monumentale, c'est-à-dire des inscriptions lapidaires, est l'épigraphie).

En second lieu, on observe que les récits sur supports fixes sont moins explicites que ceux qui empruntent la forme du livre ou de l'imprimé. La personne qui allait voir une séquence narrative, par exemple dans une église, pouvait espérer se la faire expliquer, tandis que le livre ou l'imprimé, qui par définition circule, doit contenir ses propres explications. On peut comparer une bande dessinée antisémite allemande gravée sur bois de la fin du xv^e siècle et une prédelle de la même veine de Paolo Uccello, toutes deux reproduites par Kunzle³⁶ : la bande dessinée raconte

l'histoire avec moult détails, sous forme de récitatifs et d'un texte d'accompagnement ; la prédelle est naturellement muette. Il n'est donc pas besoin de recourir aux notions d'art ou d'imagerie populaire pour noter que les littératures dessinées offrent une particularité de forme : elles sont autoexplicatrices.

Enfin, on peut éliminer entièrement de notre sujet les récits en bandes sur des supports exotiques (bambous gravés, peaux de bison), car ils obéissent rarement à des lois qui nous sont familières. Nous ne prétendons aucunement, en effet, que nos observations sur le récit dessiné, sorties de très grandes généralités, aient valeur universelle.

1. Nous rendons bien volontiers l'expression de « littératures dessinées » à son initiateur français, la SOCERLID (Société civile d'études et de recherche des littératures dessinées) de Claude Moliterni, concurrente du CELEG (Centre d'étude des littératures d'expression graphique) de Francis Lacassin. Les Espagnols introduisent parfois les concepts de *Literatura Dibujada*, *Narrativa Dibujada*. Voir A. Remesar et A. Altarriba, *Comicsarias : Ensayo sobre una década de historietas española* (1977-1987), PPU, 1987. Précisons que, dans la suite, nous conserverons par souci de simplification l'adjectif *littéraire* (sans précision) pour la *littérature écrite*.
2. Dans le sens que nous donnons au mot, *lecture* n'implique aucunement qu'on se trouve en présence d'un langage au sens des linguistes.
3. Les deux ouvrages de Kunzle constituent les prémices de cette bibliothèque, mais les bibliothécaires ne les rangent pas dans le rayon des ouvrages généraux sur la littérature.
4. Thierry Smolderen a le premier associé la bande dessinée à l'hémisphère cérébral qui gère la pensée non verbale.
5. Francis Lacassin, *Pour un 9^e art, la bande dessinée*, Christian Bourgois, collection "10/18", 1971, Réédition Slatkine, 1982.
6. Pierre Masson écrit par exemple : « Des exégètes bien intentionnés analysent ses productions comme s'il s'agissait d'œuvres purement littéraires, dénonçant l'idéologie de l'une, organisant l'autre en carré sémiotique ». (*Lire la bande dessinée*, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 8.) Même son de cloche chez Thierry Groensteen : « J'ai toujours trouvé cette expression [littérature graphique] suspecte, pour ne pas dire détestable » *Les Cahiers de la bande dessinée* n° 81, Glénat, juin 1988 ; « On a souvent cédé à la tentation de présenter la bande dessinée comme une succursale ou un sous-produit de la littérature. » *Système de la bande dessinée*, Thèse de doctorat en Lettres, université de Toulouse Le Mirail, direction de Bernard Magné, 1996, p. 218.
7. Nous traitons spécifiquement de la littérature populaire ou de la littérature de masse au chapitre 7.
8. V. du Fontbaré et P. Sohet, « Codes culturels et logique de classe », *Communications*, n° 24, *La Bande dessinée et son discours*, Seuil, 1976, p. 62-80.
9. Pierre Fresnault-Deruelle, *La Bande dessinée : l'univers et les techniques de quelques comics d'expression française : essai d'analyse sémiotique*, Hachette Littérature, 1972. Nous avouons ne pas comprendre le distinguo.
10. Jacques Tramson, *La Bande dessinée : une nouvelle approche du discours littéraire*, thèse de doctorat, université Paris 13, UFR des Lettres et des Sciences de l'Homme et des sociétés, Département des Lettres modernes, 1993, p. 26.
11. Cette remarque a été souvent faite par Groensteen.
12. Nous ne sommes pas les seuls ! Jan Baetens et Pascal Lefèvre, Thierry Groensteen rejettent la notion.
13. Masson parle, pas à tort semble-t-il, à propos des « romans en bandes dessinées », d'« un type de narration où le texte joue un rôle prépondérant » et de « conceptions qu'on croyait révolues » (*Lire la bande dessinée, op. cit.*, p. 84).
14. De la Croix et Andriat notent ainsi que Fresnault et Eco privilégient le texte, alors que Smolderen ou Samson, leurs cadets, adopteraient plutôt le parti de l'image (*Pour lire la bande dessinée*, De Boeck, 1992, p. 27-28). Mais Masson soutient au contraire que les premières analyses, y compris celles de Fresnault, s'élèvent contre la dictature du texte, et caractérise la décennie suivante (les années 80) comme celle d'un retour au texte (« BD et critique : autour de la relation Texte-image », *Europe*, n° 720, *La Bande dessinée*, Messidor, avril 1989, p. 47-53. La contribution de Fresnault à ce dernier ouvrage porte précisément sur la bulle.)
15. Armand Mattelart et Ariel Dorfman, *Donald l'imposteur ou l'impérialisme raconté aux enfants*, Alain Moreau, 1976. Wilbur Leguèbe, *La Société des bulles*, Editions Vie Ouvrière, 1977.
16. Donnons un exemple entre cent. Martin Barker, dans son étude de la campagne anglaise contre les *horror comics* (*A Haunt of Fears*, Pluto Press, 1984, University Press of Mississippi, 1992), analyse des EC Comics et un comic de guerre

de Fawcett en suivant l'action, récitatif par récitatif et bulle par bulle. Dans le meilleur des cas, il précise : « Et l'image montre alors... »

17. « Du 7^e au 9^e art : l'inventaire des singularités », Gilles Ciment (éd.), *Cinéma et bande dessinée, CinémAction*, hors série, Corlet-Télérama, été 1990, p. 16-20, citation p. 20.
18. Thierry Groensteen, *La Bande dessinée*, Milan, Collection Les Essentiels, 1997 p. 45.
19. *Pour un 9^e art*, op. cit., p. 13.
20. Pierre Fresnault-Deruelle, *Récits et discours par la bande : essai sur les comics*, Hachette Essais, 1977, p. 14.
21. Georges Perrin, *Un Monde étrange : la bande dessinée*, Cléodor, 1974, p. 22. Le premier élément de définition est une succession d'images narratives incluant du texte.
22. Les deux autres critères de la BD sont la séquentialité et le rapport texte-image. Nous renvoyons sur ces questions à Benoit Peeters, *L'aventure des images : de la bande dessinée au multimédia, Autrement*, collection "Mutations", n° 167, oct. 1996.
23. Scott McCloud (*Reinventing Comics*, Paradox Press, 2000) note cependant que le passage de l'édition papier à l'édition électronique entraînera forcément un bouleversement de la physiologie des œuvres, qu'on pourrait résumer par un passage de la tabularité à la spatialité : la répartition des cases en strips et en planche appartient à l'univers du livre ; quand la BD est publiée sous forme électronique, les cases peuvent se suivre de n'importe quelle façon, et en particulier dans l'espace, comme la colonne trajane. On trouve ici une application des idées de McLuhan selon lesquelles un changement technologique entraîne forcément un bouleversement de la physiologie de l'œuvre.
24. Kunzle I, p. 2.
25. John-Paul Adams, *Milton Caniff: Rembrandt of the Comic Strip*. David McKay, 1946.
26. Stephen Becker, *Comic Art in America*, Simon and Schuster, 1959.
27. Carlo Della Corte, *I Fumetti*, Mondadori, 1961.
28. François Caradec, *I Primi Eroi*, Garzanti, 1962.
29. Gérard Blanchard, *La Bande dessinée*, Marabout université, 1969.
30. Francis Lacassin, *Pour un 9^e art*, op. cit.
31. Les fresques égyptiennes ou le *Livre des Morts* sont séquentiels pour Blanchard, Renard, Chante, Baron-Carvais, De la Croix et Andriat, McCloud, etc. Certains auteurs (Legman, Frémion) précisent que les cartouches sont des ballons ! Perry reproduit un morceau du papyrus Ani et un « strip » égyptien de *funny animals*. (George Perry et Alan Aldridge, *The Penguin Book of Comics*, 1967, p. 19 et 20.) Le même papyrus Ani est commenté de façon très personnelle par Jacques Lacarrière, qui y voit un « feuilleton funéraire », quitte à qualifier de récit (« le couple, toujours en prière, affronte successivement six créatures... ») une suite d'invocations et de formules magiques. (*Autour de la BD*, Palais des Beaux-Arts, Charleroi, 1985.) Par contre Fresnault, lecteur de Gombrich, combat la thèse de la narrativité des « bas-reliefs égyptiens » dès 1977 (*Récits et discours par la bande*, op. cit., p. 13).
32. H. A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement*, London, 1951, cité par Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon Press, 1962, [1956], p. 106. Trad. franç. *L'Art et l'illusion : Psychologie de la représentation picturale*, Gallimard, 1971, réédition 1996.
33. *Understanding comics*, Kitchen Sink Press, 1993, p. 13-15.
34. Encore faut-il, pour en juger, examiner les documents dans des éditions scientifiques, telles les *Handschriften des Altägyptischen Totenbuchs* chez Harrasowitz, ou encore Jacques J. Clère, *Le Papyrus de Nesmin*, publications de l'Institut français d'archéologie orientale, 1987, et ne pas se contenter de reproductions qui, par un montage idoine, donnent l'illusion d'une narration séquentielle.
35. Ceci ne « sauve » pas les auteurs précités, car leur incapacité à faire le tri dans ce qui est ou non du récit en images incline à penser qu'ils n'ont pas réfléchi sérieusement à la question.
36. Kunzle I, p. 26-27.