

Compte rendu de LAVANCHY (Éric), *Étude du Cahier bleu d'André Juillard : Une approche narratologique de la bande dessinée*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, 157 p.

Cette publication d'Éric Lavanchy se propose, comme l'annonce son titre, d'envisager la bande dessinée à travers le prisme de la narratologie. Pour servir cet objectif, l'auteur adopte une organisation stricte de l'ouvrage en deux parties. La première, essentiellement théorique, décrit et combine les concepts des narratologies littéraire et cinématographique pour constituer une grille d'analyse adaptée à la bande dessinée. La seconde, davantage pratique, éprouve ces concepts au sein d'une étude de cas prenant pour objet *Le Cahier bleu* d'André Juillard.

La recherche proprement dite ne débute toutefois qu'à la suite d'une série de précautions intégrées à divers éléments paratextuels. L'ouvrage s'ouvre, ainsi, sur une préface de Jean-Louis Tilleuil qui établit un bref historique du discours critique en bande dessinée (mis en parallèle avec celui sur le cinéma). Ce préliminaire a l'intérêt de situer le travail d'Éric Lavanchy dans un contexte scientifique plus large et dans un débat fondamental : peut-on, sans gommer sa spécificité, adapter à un médium des concepts créés pour un autre ? L'argumentaire de Jean-Louis Tilleuil est convaincant : il dénonce l'approche essentialiste de la bande dessinée (incarquée par Groensteen) qui s'est développée à partir du milieu des années 1980. Cette approche a pour particularité d'envisager la bande dessinée comme un objet spécifique, indépendamment de toutes les théories qui ne lui sont pas propres (sociologie, psychanalyse, sémiologie,...) et des discours élaborés sur base d'autres médias. Si cette conception de la bande dessinée comme système formel fermé a probablement été nécessaire pour garantir l'autonomie du champ, elle a pour dérive de créer un objet idéal, légitime, conforme aux désirs des chercheurs qui l'envisagent, et d'évacuer ainsi la dimension pragmatique (plus variable) du médium (qu'en est-il des actes de production et de réception ? qui raconte ? à qui ? comment ?). Au contraire, la grille d'analyse élaborée par Éric Lavanchy aurait, selon Tilleuil, l'avantage de conserver une certaine ouverture par sa prise en compte des « indices de présence virtuelle du spectateur »¹ et par l'intérêt qu'elle manifeste pour les différentes facettes de l'instance narrative. Malgré tout, la lecture du reste de l'ouvrage ne confirme qu'à moitié cet avis : les possibilités de l'appareil méthodologique construit par Éric Lavanchy ne sont pas entièrement exploitées et l'ouvrage ne dépasse pas réellement les limites de l'analyse formelle (voire de la description). L'éclairage historique et sociologique apporté par cette préface soulève, en somme, une série d'enjeux² qui auraient mérités d'être approfondis au fil de l'étude car ils en auraient élargi la portée.

À la suite de la préface, le lecteur pourra trouver un bref préambule dans lequel l'auteur signale qu'il n'a apporté aucune modification à son travail – vieux de sept ans – pour cette

¹ LAVANCHY (Éric), *Étude du Cahier bleu d'André Juillard : Une approche narratologique de la bande dessinée*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, p. 10.

² Des enjeux métaréflexifs, tels que l'impact des choix méthodologiques du chercheur sur l'évolution du statut d'un médium, mais aussi proprement narratologiques, tels que les rapports entretenus par les instances narratives avec les acteurs réels de l'espace social de production et de réception (en particulier la question des modes d'inclusion du lecteur dans la diégèse).

parution. L'absence de remaniement se justifie, selon lui, par le fait qu'aucun ouvrage abordant la bande dessinée via une approche narratologique n'a été publié entre temps. On peut toutefois regretter cette décision, qui déforce l'ancrage théorique du texte en le confinant à des références quelque peu dépassées, que ce soit en narratologie littéraire ou en narratologie cinématographique. En outre, il paraît peu vraisemblable qu'un sujet aussi vaste que la narration en bande dessinée ait été entièrement délaissé pendant un tel laps de temps. Néanmoins, malgré son âge, la réflexion théorique menée par Éric Lavanchy conserve une certaine actualité en raison de son inscription dans des questionnements qui demeurent problématiques (l'importance de prendre en compte le versant pragmatique du récit, les débats liés à la possible importation de concepts d'un champ vers un autre, etc.).

Ce préambule est suivi d'un avant-propos dans lequel Éric Lavanchy expose la genèse de sa recherche et insiste sur l'intérêt de comparer la bande dessinée non seulement à la littérature, mais aussi au cinéma.

Une introduction, enfin, présente de façon détaillée *Le Cahier bleu* d'André Juillard et explique en quoi il constitue, par sa subtile organisation narrative, un objet particulièrement propice à une approche narratologique.

Le versant théorique de la recherche se divise en quatre chapitres. Le premier revient sur le contexte théorique qui a permis à l'étude de naître. L'auteur y dresse, avant toute chose, un état des lieux du processus de légitimation du médium et déplore le peu de place qui lui est accordée à l'université (« s'il est relativement aisé de réaliser un mémoire sur le 9^e art, il paraît difficile de continuer par la suite dans ce domaine »³). Cet inévitable justificatif a le mérite d'être nuancé et, surtout, d'être assez bref : le débat est rapidement clos et le reste de l'analyse n'est en aucun cas parasité par un désir de légitimation ou une valorisation excessive de l'objet. Dans un second temps, l'auteur inscrit sa recherche dans le prolongement d'une nouvelle tendance de la critique en bande dessinée, appelée « critique néosémiotique », et précise quelle sera exactement sa conception de la narratologie. Il dit se placer du côté de la narratologie modale (qui s'occupe des formes d'expression et non de l'histoire racontée) et, surtout, il adhère à la « narratologie comparée » développée par Mathieu-Colas. Ce dernier considère que le récit n'est pas propre au discours littéraire mais peut se développer sur n'importe quel médium : la narratologie se doit donc de comparer les différents systèmes sémiotiques, et non de se restreindre à un seul. Ces considérations ont le mérite de rencontrer des enjeux très actuels. En effet, les citations, influences, collaborations et emprunts entre les différents médias sont aujourd'hui si nombreux qu'il devient impossible de se retrancher derrière les limites rassurantes d'un seul domaine. Comment étudier le roman western sans se référer au cinéma ? Comment s'intéresser aux jeux vidéo appartenant au genre de l'*heroic fantasy* sans prendre en compte la série d'œuvres littéraires dont ils s'inspirent ? Le nombre croissant de fictions transmédiatiques vient également confirmer l'importance d'envisager la narration de manière plus transversale et d'élaborer des concepts aptes à décrire ce qu'il advient lors du passage d'un médium à l'autre.

³ LAVANCHY (Éric), *op. cit.*, p. 30.

Le deuxième chapitre consiste en un bref rappel de la terminologie de Genette, centré sur les deux catégories que l'auteur a jugées pertinentes pour l'analyse du *Cahier bleu* : le mode (qui comprend la perspective – c'est-à-dire les différents régimes de focalisation – et la distance), et la voix (catégorie permettant de traiter le temps de la narration, les différents niveaux narratifs et la personne grammaticale).

Les notions littéraires n'étant pas suffisantes pour aborder la bande dessinée, Éric Lavanchy explore, dans le chapitre trois, les différents concepts proposés par la narratologie cinématographique. Il motive l'importation de ces notions dans son travail en soulignant que le cinéma et la BD partagent une certaine mixité : ils sont tous deux constitués d'une double matière d'expression (à la fois visuelle et verbale) et connaissent deux modes de communication narrative, à savoir la monstration et la narration⁴. Ces deux modes sont détaillés par l'auteur, avec un accent mis sur les particularités de la bande dessinée qui n'ont pas d'équivalent en cinéma (par exemple, dans le cas de la monstration : les ellipses entre les différentes cases). Il s'interroge également, dans ce chapitre, sur la possibilité de transposer les concepts cinématographiques de « narrateur » et de « monstrateur » dans la bande dessinée. Après une longue comparaison entre les deux médias, il conclut que ce transfert n'est pas pertinent et il ne conserve donc pour son analyse que le concept de « méga-narrateur », instance abstraite responsable de la narration comme de la monstration. Enfin, ces différentes considérations permettent à Éric Lavanchy d'élaborer deux niveaux narratifs spécifiques à la BD : la *narration monstrative* (constituée des images ainsi que des interventions verbales des personnages, qui y sont intégrées), à laquelle il est possible de superposer une seconde « couche de narrativité », la *narration scripturale*, qui prend place dans les éventuels récitatifs. Ces deux niveaux sont indépendants l'un de l'autre et ont, selon les cas, une importance très variable.

Dans le quatrième chapitre est développée, sur base des réflexions précédentes, une narratologie strictement adaptée au double récit propre à la bande dessinée et centrée, une fois de plus, sur les phénomènes de mode et de voix. La catégorie du mode est décrite deux fois : une fois pour la narration monstrative, une autre pour la narration scripturale. Dans le premier cas, de nouveaux concepts sont abordés : l'ocularisation (c'est-à-dire la transmission directe de la perception visuelle d'un personnage), le plan semi-subjectif, ou *vision avec* (lorsqu'un angle de vue accompagne le regard d'un personnage, en représentant ce dernier de dos, par exemple), l'auricularisation (manière dont le dessin rend compte de la perception auditive), les bulles-pensées, et l'effet sujet (lorsqu'un récit enchâssé est pris en charge par un personnage, qui colore donc ce dernier par sa propre subjectivité). Dans le cas de la narration scripturale, l'auteur se contente de renvoyer à la terminologie de Genette décrite précédemment. Il conserve également les concepts genettiens pour décrire les phénomènes de voix, à l'exception du récit métadiégétique, où il constate une différence fondamentale entre littérature et bande dessinée. En effet, en littérature, le narrateur extradiégétique doit obligatoirement céder toute la parole aux éventuels narrateurs intradiégétiques. La bande

⁴ Ceux-ci ne doivent pas être confondus avec les matières d'expression puisque, si l'image appartient nécessairement au mode de la monstration, le verbal, lui, peut se retrouver dans les deux modes.

dessinée, au contraire, est un médium polyphonique : le méga-narrateur peut donc rester présent dans la narration monstrative et ce, même s'il a abandonné son pouvoir verbal à un personnage. Cette double présence, qui permet de nombreux jeux stylistiques, est illustrée à travers un exemple tiré du *Secret de La Licorne*.

La seconde partie de la recherche – c'est-à-dire l'étude du *Cahier bleu* – est subdivisée en trois sections qui correspondent, en vérité, aux trois chapitres de l'œuvre. L'analyse de chacun d'eux suit un schéma relativement fixe, dont les étapes s'organisent comme suit. L'auteur s'attache, tout d'abord, à caractériser la narration : il la définit tantôt comme étant principalement monstrative, tantôt à dominante scripturale ; il peut aussi s'interroger sur le temps de cette narration ou sur la présence de plusieurs niveaux narratifs. Ensuite, il s'intéresse à la focalisation et remarque que chaque chapitre met en évidence le point de vue d'un personnage en particulier. Ce traitement de faveur se traduit par différents procédés formels : le personnage peut être le seul à bénéficier de bulles-pensées, d'ocularisations internes, de *visions avec*, d'auricularisations ou d'images mentales ; il peut être privilégié par l'utilisation de récitatifs qui révèlent sa psychologie, etc. La fréquence et l'intensité de ces divers procédés permettent donc de déterminer un régime de focalisation global pour chaque chapitre. Enfin, l'auteur conclut chaque partie par la description des phénomènes qui lui sont particuliers : la récurrence des paralipses dans la première, les jeux permis par la lecture translinéaire dans la deuxième (qui revient sur l'histoire de la précédente mais selon le point de vue d'un autre personnage) et la superposition de plusieurs niveaux narratifs dans la troisième, principalement.

La conclusion de l'ouvrage s'attache principalement à rappeler les aboutissements de l'analyse du *Cahier bleu* et à esquisser d'éventuels prolongements pour aborder de manière plus complète l'œuvre de Juillard. Ce récapitulatif, clair et concis, permet à l'auteur de mettre au jour les tendances générales de l'œuvre et de revenir sur un apport indirect – mais essentiel – de son examen : la mise en évidence de certaines spécificités formelles de la bande dessinée (en particulier par rapport au cinéma). Il mentionne, sous forme de rappel, la facilité de circulation dans l'œuvre de bande dessinée, ou encore la coexistence de la narration monstrative et de la narration scripturale. Cette redéfinition du médium, fondée sur l'analyse, dote l'étude du *Cahier bleu* d'un sens supplémentaire et ouvre la perspective à des questionnements d'ordre plus transversal. Si le versant « pratique » de la recherche est, ainsi, efficacement traité au sein de la conclusion, Lavanchy ne revient, par contre, que très peu sur la partie théorique de son ouvrage. Cette omission a le défaut de minimiser l'importance de ce chapitre (pourtant très conséquent) et de lui octroyer un statut explicitement secondaire.

De manière globale, le travail d'Éric Lavanchy se distingue par sa profonde limpidité, tant au niveau de sa structure que de sa méthodologie. L'auteur y met en place une grille d'analyse simple et fonctionnelle adaptée au récit en bande dessinée, dont il démontre ensuite l'utilité en l'appliquant à un cas concret. L'ouvrage est, en outre, organisé de manière rigoureuse (les chapitres s'enchaînent avec beaucoup de cohérence, les réflexions sont systématiquement exemplifiées, etc.). Par ailleurs, bien que l'on puisse reprocher à l'auteur d'avoir écarté un peu rapidement certaines questions polémiques (celle qui concerne la

possibilité de transposer tels quels des concepts d'un médium à l'autre, par exemple), cette neutralité lui permet de ne pas s'épuiser dans les débats théoriques et d'entrer plus rapidement dans l'analyse proprement dite. À l'inverse, l'ouvrage n'est pas non plus exempt de faiblesses. Tout d'abord, bien qu'il s'agisse d'un choix conscient de l'auteur, le fait d'élaborer des concepts théoriques dans le but d'analyser une œuvre en particulier limite forcément la portée de ceux-ci. La prise en compte d'un panel plus large de bandes dessinées aurait pu, par exemple, générer un système à la validité plus générale, et donc plus facilement réutilisable. À un niveau plus pratique, on peut également déplorer le caractère presque exclusivement descriptif de l'étude du *Cahier bleu* : en effet, l'auteur se borne, bien souvent, à appliquer les concepts nouvellement forgés aux différentes cases de la BD, sans nécessairement approfondir l'analyse ou mettre en relation les phénomènes relevés. Enfin, la conclusion de l'ouvrage est assez abrupte et ne revient que sur les aboutissements de l'étude de cas. Il n'aurait pourtant pas été sans intérêt de situer l'apport de l'analyse vis-à-vis des questionnements formels et sociologiques plus généraux qui avaient été soulevés par le début de la recherche. En délaissant cette dimension métaréflexive, l'ouvrage véhicule une conception quelque peu « utilitariste » de la théorie, qui n'est pensée que comme l'outil d'une étude de cas particulière et non comme un socle susceptible de donner naissance à de nouveaux questionnements.

Fanny Barnabé, Université de Liège