

Ironie et bande dessinée belge

JEAN-LOUIS TILLEUIL

Université catholique de Louvain, Belgique

Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on a laissé la marque du prix¹.

Résumé

L'étude interroge le mécanisme complexe de signification qu'est l'ironie et dont un des traits essentiels réside dans l'expression indirecte d'un jugement de valeur. La visée évaluative de l'ironie est analysée dans des productions qui appartiennent à deux moments clés de l'histoire de la bande dessinée belge : les années 1960, qui constituent la fin de l'Âge d'Or de la BD belge, et les années 1980 qui voient de jeunes auteurs belges pratiquer une Nouvelle BD, soucieuse de se démarquer du classicisme (formel, narratif et thématique) célébré durant cet Âge d'Or.

Une planche extraite de l'album *Dans la gueule du look* (1986), de Marc Hemu, donne l'occasion d'observer un fonctionnement local de l'ironie et sa dénonciation d'une normalisation socialement discriminante, tandis que les albums *Les bijoux de la Castafiore* (1963) de Hergé et *Panade à Champignac* (1969) d'André Franquin développent des procédures globales de narration ironique, révélatrices, dans les deux cas, d'un questionnement esthétique.

Mots-clés : bande dessinée, esthétique, ironie, sémiotique verbo-iconique, sociologie de la littérature.

Abstract

This study examines irony, a complex mechanism of meaning one of whose essential features lies in the indirect expression of a value judgment. The evaluative aim of irony is analysed in works belonging to two key moments of the history of Belgian comic strips: the 1960s, which represent the end of the Golden Age of Belgian comic strips, and the 1980s, which witness young Belgian authors practise a New Comic Strip, anxious to distance itself from (formal, narrative and thematic) classicism as celebrated during this Golden Age.

One page taken from Marc Hemu's *Dans la gueule du look* (1986) allows the reader to observe a local functioning of irony and its exposure of a socially discriminating normalisation, whereas Hergé's *Les bijoux de la Castafiore* (1963) and André Franquin's *Panade à Champignac* (1969) develop global procedures of ironic narration, which are, in both cases, revealing of an aesthetic questioning.

Keywords: comic strip, aesthetics, irony, verbo-iconic semiotics, sociology of literature.

¹ Citation extraite du *Temps retrouvé* de Marcel Proust et reprise par Jean-Paul Pilorget (Pilorget, 2005 : 258).

Les théoriciens de l'ironie s'accordent en général pour identifier celle-ci à une pratique de la distanciation critique, elle-même reconnue de longue date comme critère de littérarité. Cette double précision nous conduit d'emblée à taxer le message ironique, comme le public qui le reçoit, de mature. Alain Gauthier rappelle que, pour Jacques Ellul, le penchant allusif de l'ironie² a quelque chose d'élitiste. Le Groupe μ n'en pensait pas moins vingt ans plus tôt : « le message ironique circule entre gens de bonne compagnie », vu la compétence de nature encyclopédique nécessaire à sa perception (Groupe μ , 1978 : 441). Jacques Migozzi, spécialiste de la littérature dite populaire dont procède au moins historiquement la bande dessinée³, revient au principe de base – la distanciation – pour constater qu'il « n'est pas la chose du monde fictionnel populaire la mieux partagée » (Migozzi, 2005 : 183)...

Appliquées à la seule bande dessinée francophone, ces premières observations nous engagent a priori à privilégier, pour rencontrer une production pratiquant l'ironie, celle qui constitue la première *Nouvelle BD*⁴, d'abord française, destinée à un public adolescent ou adulte, et diffusée dès les années 1960 par des revues comme *Pilote* (1959⁵), *Hara-Kiri* (1960), *Chouchou* (1964), *Charlie* (1969), bientôt rejointes dans les années 1970 par *Actuel* (1970), *L'écho des savanes* (1972), *Circus*, *Fluide glacial*, *Métal hurlant* (1975)... , sans oublier une multitude de fanzines, à la créativité titrologique manifeste, qui voient le jour dans le courant de cette même décennie : *Apiniou*, *Bien dégagé sur les oreilles*, *Géranonymo*, *Le Petit Miké qui n'a pas peur des gros*, *Mormoil*, *Tousse Bourin*, *Zinc*... En Belgique (francophone), pour que la modernité s'emballer, il faut attendre la fin des années 1970 et l'arrivée d'une nouvelle génération de créateurs, formés à l'Institut Saint-Luc de Bruxelles (l'Atelier R) par l'excellent pédagogue et non moins grand artiste Claude Renard. Parmi les plus connus, citons Philippe Berthet, Antonio Cossu, Philippe Foerster, François Schuiten ou encore Yves Swolfs.

On ne s'étonnera donc pas que le premier auteur belge qui retiendra notre attention soit issu de cette même école : il s'agira de Marc Hérnu, dont la carrière a

² L'ironie « présuppose une connaissance préalable, [...] fait toujours référence à un arrière-plan culturel plus ou moins élitiste » (Gauthier, 1996 : 23).

³ La filiation n'est pas qu'historique : la bande dessinée classique, toujours bien vivante aujourd'hui, lui a emprunté ses motifs héroïques, narratifs et thématiques.

⁴ Une seconde ou plutôt une deuxième (d'autres étant à programmer) voyant le jour dans les années 1990, autour d'auteurs comme Lewis Trondheim, Blutch, David B, Dupuy-Berberian, Joann Sfar... En quelques mots, leur « nouveauté » réside dans le désir premier de raconter par le dessin et le texte, plutôt que d'investir (comme le font les « Anciens »... nouveaux des années 1970) dans une recherche formelle touchant à l'esthétique léchée du dessin et à l'inventivité de la mise en page des vignettes (Dayez, 2002). La première *Nouvelle BD*, à laquelle il est fait référence, avait pour objectif de sortir des sentiers battus (formellement, narrativement, thématiquement...), fréquentés depuis une quarantaine d'années par la BD enfantine, classique et bien-pensante...

⁵ C'est avec l'arrivée, dans le courant des années 1960, d'auteurs comme Cabu, Fred, Gédé, Gotlib, Mézières, Pichard, Reiser (notamment) que *Pilote* s'affirme comme un journal pour adolescents.

occupé les années 1980. Nous focaliserons notre analyse sur une planche de l'album *Le destin de Sarah* (Glénat, 1986), ce qui nous donnera l'occasion d'observer comment l'ironie s'appuie sur un fonctionnement *local* de la narration, lorsque « le narrateur, ou l'un de ses personnages, fait un effet d'ironie en un endroit précis du texte » (Hamon, 1996 : 82). L'intérêt de cette sélection est aussi à trouver dans la mise à l'épreuve exceptionnelle du paramètre du *public* pour l'appréciation du jeu ironique, ainsi que dans la surprenante contradiction des significations qu'il articule et dans la nécessité, pour apprécier celle-ci à sa juste valeur, de prendre en compte les *circonstances* – très belges – de création de l'album en question. Les analyses qui complètent cette étude remettent apparemment en cause l'argumentation développée précédemment, insistant sur la maturité du public et, corollairement, sur un moment de production à situer au plus tôt à la fin des années 1970, tout au moins pour la Belgique. En fait, la bande dessinée francophone de Belgique destinée au public enfant pratiquait déjà l'ironie. Pour s'en convaincre, c'est à deux grands acteurs de cette Histoire belge, à savoir Hergé et Franquin, qu'il sera fait référence. Dans les années 1950 et 1960, ces deux auteurs animent deux des principaux magazines de BD européens, *Tintin* et *Spirou*, sur lesquels repose ce que l'on a coutume d'appeler l'Âge d'Or de la BD belge (Dayez, 1997 : 145) et dont le succès en France est, à l'époque, à deux doigts de faire de ce pays... une colonie belge (Baudoux, 2007 : 5) ! De leurs œuvres respectives, nous distinguerons *Les bijoux de la Castafiore* (1963) et *Panade à Champignac* (1969), afin d'y analyser la possibilité d'un fonctionnement *global* de l'ironie. Pour comprendre la précocité du recours à l'ironie dans ces deux albums pour enfants, les paramètres de l'*auteur* et du *contexte*, comme celui du *message*, bien évidemment, nous seront très utiles. En 1963 et en 1969, Hergé et Franquin sont à des moments clés de leurs trajectoires respectives. L'autofiction et ses éventuelles digressions métapoétiques n'étant pas encore de mode, ces deux auteurs vont leur préférer l'*écriture oblique* pour en rendre compte. Celle-ci ne nous renseigne pas seulement sur deux prises de position particulières et datées au sein du champ de la BD, elle nous en apprend aussi sur le devenir de la BD classique en général et sur l'actualité de la BD moderne des années 1960.

Positionnement théorique

Notre présentation du corpus nous a déjà fourni quelques informations à caractère théorique sur l'ironie. À commencer par sa fonction intellectuellement distinctive (Schoentjes, 2001 : 137), mais qui peut rester inactivée, sans menacer pour autant toute compréhension du message⁶... comme cela a dû – et doit encore – être le cas des jeunes lecteurs des *Bijoux* et de la *Panade*. Des paramètres à considérer pour

⁶ Cf. Pilorget, 2005 : 253.

l'appréciation de l'effet ironique ont aussi été cités. L'ironologie traditionnelle a favorisé celui de l'*auteur* dont il fallait « établir l'intention [ironique] à partir de son empreinte dans le texte » (Adriaensen, 2004 : 95 notamment⁷). Mais, selon le théoricien, le retour ironique de l'auteur dans la littérature postmoderne est de nature à remettre au goût du jour l'intérêt pour ce paramètre (*ibid.* : 93). Cela étant, le triomphe du paradigme épistémologique texte-lecteur depuis les années 1970 a imposé l'*instance lectrice* comme bénéficiaire du « rôle central » dans le processus d'interprétation : c'est à elle qu'il revient d'assumer la multivalence du texte, y compris dans ses implications ironiques. Pour Barthes, c'est même le lecteur qui est le créateur du texte (Adriaensen, 2004 : 91). Dans une même perspective d'ouverture du texte sur autre chose que lui-même, mais avec une orientation sociologique marquée, Pierre Bourdieu avancera que c'est le *champ littéraire* qui est le créateur de l'œuvre (Bourdieu, 1984 : 212⁸). Sans proposer une pareille équation, Pierre Schoentjes insiste cependant sur l'importance d'« un certain nombre de facteurs périphériques » pour saisir l'ironie et ajoute que « [l']éloignement dans le temps et l'espace est un facteur qui rend difficile la compréhension de l'ironie » (Schoentjes, 2001 : 156⁹). Chance pour nous qui nous intéressons à la bande dessinée belge, la brièveté de son histoire (quelques décennies) nous offre des garanties de relier plus ou moins facilement les univers de production et de réception.

Si nous ajoutons le *message* aux paramètres précités de l'*auteur*, du *lecteur* et du *contexte*, nous ne faisons que rassembler les différents points de vue à partir desquels il convient d'analyser aujourd'hui n'importe quel texte, ironique ou non. Mais qu'est-ce qui vaut dès lors à l'ironie sa réputation de mécanisme complexe de signification ? Nous nous proposons d'entamer notre réponse à cette question essentielle en nous focalisant sur le paramètre qui a été quelque peu négligé jusqu'à présent, à savoir le message. Mais les frontières, fussent-elles sémantiques, n'étant plus vraiment à la mode, nous serons immanquablement appelé à retrouver les autres paramètres et les usages qui en sont faits dans un texte ironique.

Pour la tradition critique française qui remonte à Dumarsais et Fontanier, l'ironie consiste à faire entendre le contraire de ce qu'on dit, à dire par raillerie ou plaisante ou sérieuse le contraire de ce que l'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser (Hamon, 1996 : 19). Mais si définir l'ironie « comme manière de dire le contraire de ce que l'on veut faire comprendre ou l'expliquant par la substitution d'un sens figuré au sens littéral » (Schoentjes, 2001 : 144) est nécessaire, ce n'est pas suffisant :

⁷ Cf. aussi 79. Lire par ailleurs : Schoentjes, 2001 : 140, 308, 309.

⁸ Cf. aussi Bourdieu, 1992 : 238.

⁹ Philippe Hamon fait observer que « Dumarsais remarquait [déjà] que, dans l'ironie, les 'idées accessoires' (connaissance du contexte, de celui qui parle, de ce dont on parle) étaient plus importantes que les paroles effectivement prononcées [...] » (Hamon, 1996 : 21).

Remercier un visiteur avec urbanité délicate en disant « Des roses ! Oh ! je vous gronde ! » ou complimenter un auteur en lui lançant : « Quoi ? encore un nouveau chef-d'œuvre ! » ne sera jamais perçu spontanément comme relevant de l'ironie [...]. [...] Pour être plus communes, les apostrophes traditionnelles du discours amoureux : « Mon loup », « Petit monstre », et autres hypocoristiques du même genre, qui disent le répugnant pour l'attrayant, ne sont pas davantage ressentis comme ironiques (*ibid.*).

Philippe Hamon insiste sur la dimension pragmatique du discours ironique : « toute ironie est la construction sémiotique d'une posture d'énonciation visant à un effet » (Hamon, 1996 : 18). L'effet en question serait double et c'est dans cette *duplicité* que résiderait la complexité de l'ironie, ainsi que dans la difficulté inhérente à chacune des deux opérations : percer à jour l'intention ironique du message, ce qui, nous l'avons signalé d'emblée, n'est pas évident¹⁰, d'autant que cette mise au jour suppose avoir été sensible au jugement de valeur exprimé indirectement dans ce message : « L'ironie [...] dit sa vérité de manière indirecte » (Schoentjes, 2001 : 144), « L'ironie est un mode du discours indirect qui prend certaines libertés avec cette vérité dont l'homme est censé faire preuve dans ses relations avec les autres » (*ibid.* : 148). Par ailleurs, la visée évaluative s'impose bien comme un des traits essentiels de l'ironie. S'appuyant sur l'étude de Philippe Hamon, Brigitte Adriaensen rappelle que « [l']évaluation constitue donc le cœur même de l'acte d'énonciation ironique, et elle en est la forme même » (Adriaensen, 2004 : 80). Nous touchons dès lors à la dimension à la fois collective et subjective du discours ironique : si l'ironie remet en cause les valeurs établies, elle présuppose la référence aux systèmes de règles qui constituent le noyau et l'essence du « réel »¹¹... tout en promouvant simultanément des valeurs qu'elle juge meilleures que d'autres (Hamon, 1996 : 110¹²). Pour dire le réel de biais, l'ironie cible donc les règles et les valeurs qui leur sont attachées. Hamon en distingue quatre sortes :

Règles de corps (pulsions et répulsions), règles de la grammaire (dites – ne dites pas), règles de la vie en société (obligations ou interdictions), règles de l'outil et de la technique

¹⁰ « L'ironie est faite pour être perçue, mais sur un mode toujours dubitatif ; elle se doit d'utiliser certains indices mais qui restent seulement présomptifs et toujours incertains, sinon à quoi bon utiliser ce procédé sophistiqué ? L'*ambiguïté* est proprement constitutive de l'ironie. » (Catherine Orecchioni, citée dans l'article du Groupe μ , 1978 : 435, note 12).

« [L'ironie] ferme la porte mais laisse une clé suspendue à côté de l'encadrement, voire engagée bien visiblement dans la serrure, elle invite celui qui fait route derrière elle et le guide en lui montrant comment procéder pour la rejoindre. Son sourire et son clin d'œil signifient : 'Suis-moi' » (Schoentjes, 2001 : 148).

¹¹ « Tout est social dans l'ironie » (Hamon, 1996 : 9).

¹² « Il n'est pas besoin [...] de recourir à l'opposition littéral/figuré pour décrire le fonctionnement du procédé. Plutôt que d'expliquer l'ironie par la substitution d'un sens à un autre, on peut décrire son fonctionnement à partir de l'opposition entre l'idéal et la réalité » (Schoentjes, 2001 : 143). Ce qui sous-tend l'ironie, c'est l'évocation d'un « monde idéal malheureusement inexistant mais que les mots ont le pouvoir de faire surgir brièvement » (*ibid.* : 145). Cf. aussi Zimmermann, 2004 : 178 et 179.

(avec ses modes d'emploi). Et là où il y a règles, il y a d'une part fixations de hiérarchies de valeurs (positif et négatif, convenable et inconvenant, correct et incorrect, bien et mal, agréable et désagréable, etc.), d'autre part fixations de récompenses et de sanctions à un programme (Hamon, 1996 : 65).

C'est à la norme et la hiérarchie de valeurs que se confronte l'ironie. Mais parce que le texte ironique, quel qu'il soit, peut avoir des prétentions à la littéarité, l'enjeu évaluatif et axiologique peut impliquer d'autres textes¹³. Prétentions somme toute très largement partagées, vu que, « très souvent, l'effet d'ironie passe obligatoirement par un effet d'intertextualité » (*ibid.* : 39). L'élargissement se transforme même en norme, lorsque Hamon fait l'hypothèse

que tout texte écrit ironique est la « mention » ou l'« écho » d'un texte antérieur, qu'en l'absence de la présence effective et désambiguïsante d'un contexte réel présent au moment de l'énonciation (un texte littéraire, rappelons-le encore, est un texte différé, un « carrefour d'absences »), le texte ironique devra passer par la référence explicite à un contexte de substitution. Le ou les textes cités ou mentionnés formeront ce contexte de substitution, l'acte de citer servant donc de signal d'alerte pour le lecteur. Le « corpus » (littéraire) remplacera le « corps » avec ses gestes, ses mimiques et ses intonations, du parleur absent (*ibid.* : 25).

Il revient dès lors au(x) discours cité(s) et aux règles qu'ils induisent de devenir la cible du texte ironique, qui développera son projet évaluatif en jouant de la transformation de texte ou de l'imitation de style :

Poussée à l'extrême, on pourrait peut-être aller jusqu'à dire que tout fait d'ironie tend au pastiche ou à la parodie : en effet, le plus efficace procédé pour disqualifier autrui consiste sans doute à le disqualifier dans son rapport au langage et à ses règles, en les dénudant dans leur aspect « mécanique » et répétitif, là où l'autre croyait justement faire acte de style original (*ibid.* : 26).

Dans une telle perspective d'investissement ironique de la pratique métatextuelle, hypertextuelle, voire architextuelle, on ne s'étonnera pas que ce soit le discours sérieux qui soit disqualifié avec prédilection, pour ce qu'il représente comme norme linguistique, logique ou actorielle (les personnages qui incarnent la soumission à la règle et à la loi sociale). On notera, pour terminer cette première mise au point théorique, que, quel que soit l'investissement transtextuel, il participe aussi à l'explication du caractère culturellement et socialement distinctif dont nous avons auréolé la pratique ironique au tout début de cette étude.

¹³ Le propre du texte littéraire n'est-il pas, comme nous le rappelle Hélène Maurel-Indart commentant le cas extrême du plagiat, d'être toujours second (Maurel-Indart, 2010 : 14) ?

Quelques précautions à prendre d'ordre sémiotique...

Les éléments théoriques rassemblés jusqu'à présent concernent le fonctionnement de l'ironie littéraire, qui recourt exclusivement au texte. De texte, il en est bien question dans la bande dessinée : il y est présent essentiellement sous la forme de dialogue et ponctuellement sous celle de récitatifs. Mais, du point de vue ontologique, la bande dessinée est constituée d'au moins une suite (ou séquence) d'images (de vignettes) qui forment les unités minimales significatives de la bande dessinée et qui incluent le texte dans leur espace iconique : c'est ce qui distingue fondamentalement la bande dessinée, apparue en Europe occidentale vers le milieu des années 1930, de l'histoire illustrée, qui faisait les beaux jours de l'estampe populaire et de la presse illustrée dès la seconde moitié du XIX^e siècle, et dont un des traits distinctifs consistait à réserver au texte, placé sous l'image, le rôle narratif premier¹⁴. Cette inversion du rapport image-texte, entretenue par la bande dessinée, est loin d'être anecdotique ; elle atteste au contraire un changement de paradigme (l'analogique plutôt que le digital) qui a d'abord affecté les moyens de communication dits de masse (presse illustrée, cinéma parlant, télévision...), avant de concerner ensuite (c'est-à-dire aujourd'hui) toute notre culture.

Sur le plan analogique, la bande dessinée use de dessins ou, plus précisément, de caricatures dont elle a enrichi les possibilités expressives et auxquelles elle « a permis d'atteindre à une plus grande pertinence » (Baridon et Guédron, 2006 : 283). En tant que représentation iconique, la caricature dispose par définition de ce pouvoir de signification équivoque, indispensable au bon fonctionnement de l'ironie : elle s'inspire du réel tout en le niant, puisqu'elle le transforme. Pour l'équipe liégeoise du Groupe μ cependant, l'ironie iconique (caricaturale) est une figure *in praesentia* qui suscite une lecture contradictoire par son recours à une double énonciation, condition *sine qua non* du procédé : « L'image ironique constitue un énoncé rapportant, sinon contenant, explicitement ou implicitement, un autre énoncé » (Groupe μ , 1978 : 434). Et de distinguer entre une *mauvaise* et une *bonne* ironie. Dans le premier cas, l'ambiguïté est impossible : « on ne peut comprendre que l'ironie ». Cette absence d'indécision rend la lecture ironique caduque. Par contre, l'ironie est *bonne*

[I]orsque la double énonciation est implicite, c'est-à-dire lorsque c'est le regardeur lui-même qui doit travailler à introduire le décalage dans un dessin où les éléments contradictoires sont juxtaposés sur le même plan énonciatif (Chenez¹⁵), alors le double sens est possible. Le regardeur subtil induira dans sa lecture une distanciation critique, mais le naïf ou l'aveugle neutralisera l'aspect citationnel (*ibid.* : 437).

¹⁴ Cf. Pennacchioni, 1982 : 145.

¹⁵ « Pas de bulle, pas de panonceau circonscrivant un espace de représentation discursive, pas de métadiégèse explicite. Les deux éléments contradictoires, l'arme-symbole de guerre et la colombe-allégorie de la paix, sont représentés sur le même plan [la caricature est reproduite à la page 433,

Dans leurs poétiques respectives de l'ironie, Hamon et Schoentjes proposent chacun un document iconique (une photo de Doisneau pour le premier¹⁶, un dessin de Jan Hoet pour le second¹⁷) dont ils analysent la signification ironique. En s'appuyant sur les commentaires du Groupe μ , on observe que l'affiche de Jan Hoet joue bien sur une double énonciation :

Le dessin montre un cygne noir et son image dans l'eau, dont la présence est suggérée par une simple ligne droite. Le reflet du cygne n'est toutefois pas fidèle à son modèle : non seulement il est blanc, mais encore il tient le cou recourbé dans la position de l'animal au repos alors que le cygne noir allonge le cou dans une attitude qui suggère l'activité (Schoentjes, 2001 : 319).

Mais la simplicité de la mise en scène fait qu'il est bien difficile de ne pas voir immédiatement l'infidélité du reflet par rapport à son modèle (la contradiction), avec comme conséquence de devoir ranger cet exemple dans la catégorie liégeoise des *mauvaises* ironies (des doubles énonciations explicites, qui suppriment toute ambiguïté de lecture¹⁸). Il en va – presque – de même pour la photo de Doisneau : « l'image représentant des gens regardant à travers une vitrine des images encadrées » (Hamon, 1996 : 82). Ce qui vient compliquer la mise en scène énonciative est annoncé par le titre de la photo, à savoir la mise en abyme de l'obliquité : le regard oblique du mari, porté sur un tableau de femme nue, pendant que le regard de l'épouse vise, droit devant elle, un tableau invisible aux yeux du spectateur, mais que l'on devine, nous accordant tout à fait avec la proposition de Philippe Hamon, comme convenable (*ibid.* : 10). Mais l'évidence du jeu de regard et de ses implications morales nous invite à y lire davantage un effet d'humour¹⁹ (qui réactualise le grand classique du regard concupiscent d'un mari, surpris ou non par son épouse²⁰) qu'un effet d'ironie. Si tant est que l'ironie

Figure 3]. Si l'on maintient cette uniformité, on lira l'image au premier degré : la paix naît d'une guerre enterrée. Mais si l'on veut entendre ironiquement ce dessin, renverser sa signification, il convient d'introduire un clivage énonciatif qui pose la colombe au rameau comme un *discours* sur la paix sous lequel se dissimule une guerre encore 'réelle'. Il faut injecter de la distance : d'un côté dénoncer le discours pacifiste comme illusoire (donc le fixer en énonciation seconde) et de l'autre désigner la vérité des armes par une énonciation première, qui 'dit' l'autre » (*ibid.* : 434).

¹⁶ La photo intitulée *Le regard oblique* (1948) est reproduite à la page 6 et Hamon la commente dans son « Introduction (2) : une photo de Doisneau » (Hamon, 1996 : 7-12). Il y revient encore plus tard (notamment aux pages 82 et 112).

¹⁷ Le dessin de l'affiche de l'exposition *Documenta IX* (organisée en 1992 à Kassel par Jan Hoet) constitue l'illustration de première de couverture de l'étude de Pierre Schoentjes ; il s'y intéresse tout particulièrement dans sa conclusion (Schoentjes, 2001 : 319-320).

¹⁸ Ce qui n'empêche en rien, comme le conçoit Schoentjes, la production de jugements de valeur dans le chef du spectateur, sur la différence entre être et paraître, entre noir (actif) et blanc (passif), etc.

¹⁹ Qui divertit, alors que l'ironie interroge (Schoentjes, 2001 : 222).

²⁰ Même le très puritain Norman Rockwell, « peintre de l'Amérique profonde » et « un des emblèmes de la culture populaire », s'est laissé aller à de telles mises en scène...

puisse y circuler, son exigence d'indécidabilité évaluative est à trouver dans la complication du jeu énonciatif (non pas double, mais triple ?), qui introduit une distanciation énonciative, supplémentaire mais subsidiaire, à expérimenter éventuellement de manière critique par le spectateur de la photo : « moi, spectateur de la photo de Doisneau, [je suis seul à voir] que la femme habillée ne voit pas que l'homme voit la femme nue » (*ibid.* : 11). Dans cette perspective, l'ironie résulte de l'aveuglement possible du spectateur devant le spectacle de l'aveuglement...

Sans pouvoir affirmer à ce jour qu'elle soit la seule porte d'entrée pour le repérage d'effets ironiques, l'énonciation – ou plutôt l'iconisation – nous semble devoir être privilégiée pour une analyse de l'image. Notamment parce qu'elle est encore victime d'un déficit... d'image, dont témoigne Philippe Hamon lui-même, lorsqu'il déclare que « [c]es systèmes non linguistiques [comme le dessin] ne disposent [pas] de l'appareil formel de l'énonciation indiquant la présence d'un Sujet » (Hamon, 1996 : 26). Nous renvoyons, pour nuancer cette prise de position selon nous discutable, à quelques travaux que nous avons rédigés sur la question²¹ ou que nous avons soutenus²². Il faut ajouter que l'image figurative fait l'objet d'autres réserves de la part de certains scientifiques, quant à ses potentialités de signification, qu'il s'agisse de son autoréflexivité²³, de sa gestion des imaginaires²⁴ ou de sa capacité à assumer une fonction d'ancrage dans sa relation au texte. On peut dès lors se demander si une des visées évaluatives prioritaires que l'on pourrait rattacher à l'analyse de l'ironie dans la bande dessinée ne devrait pas avoir affaire avec une réévaluation des modalités de l'effet ironique dans un message à dominante iconique, comme la bande dessinée, tout particulièrement pour ce qui concerne les responsabilités respectives de l'image et du texte.

²¹ Cf. pour la bande dessinée : Tilleuil, 2000 ; Tilleuil, 2007 ; pour la publicité : Tilleuil, 2002 ; Tilleuil, (mars) 2003.

²² Cf. pour la bande dessinée : Lavanchy, 2007 ; Glaude, à paraître au printemps 2010.

²³ Pour Philippe Hamon, le dessin (entre autres) ne dispose pas du métalangage indiquant un geste critique de mise à distance (*ibid.* : 26). Certes, moins aisément formalisable, la mise à distance méta est analysable dans chacune des actualisations de l'image figurative : chaque usage de ses paramètres plastiques (cadre, cadrage, point de vue, etc.) nous en apprend sur leur code respectif.

²⁴ La possibilité d'une expérience imaginative pour un lecteur/spectateur de bande dessinée, c'est-à-dire d'un message qui recourt à des suites d'images fixes intégrant du texte écrit, est bien attestée. On se reportera, pour s'en convaincre, aux dossiers consacrés au pastiche et à la parodie (« Pastiche et parodies » 1 et 2, 1984 et 1985), dont les affinités avec l'ironie sont bien établies : peuvent en être les cibles une série particulière (Bob Marone, de Yann, Conrad et Lucie), un style (la ligne claire avec Theo Van den Boogaard ou le style atomium avec Yves Chaland), une fiction (le roman populaire avec Blanche-Épiphanie...). Mais il n'en va apparemment pas de même lorsque les images s'animent... Opposant un roman et son adaptation cinématographique, Vincent Jouve conteste la possibilité, pour un spectateur d'une telle adaptation, d'être sollicité dans ses représentations imaginaires lors de sa vision d'un personnage issu du roman et porté à l'écran (Jouve, 1993 : 86).

Dans la gueule du look (1986) : l'ironie, attendue... mais déroutante, de la Nouvelle BD belge



L'analyse qui suit porte sur la page 43 extraite du premier album de la suite (en quatre albums) intitulée *Le destin de Sarah*, scénarisée et dessinée par le Belge Marc Henu²⁵. On focalisera donc son attention sur un cas d'ironie *locale*, c'est-à-dire sur un effet d'ironie produit en un endroit précis de l'album considéré.

Une lecture des textes du monologue que développe l'héroïne Sarah dans les cinq premières vignettes de la planche (v. 1-5), face au miroir de l'ascenseur, résume bien son projet : s'élever socialement en usant des charmes de son corps, quelle qu'en soit l'issue. Mais c'est à l'image qu'il revient de préciser les circonstances de cet usage : les attitudes qu'elle adopte devant son miroir renvoient à des séances de photo, passées ou à venir, mais dont, présentement, seuls les Japonais de la dernière vignette et le public de l'album profitent... pour sourire ou rire. Cependant, il est possible d'y lire ou plutôt d'y voir davantage, lorsque l'on repère dans la planche une double iconisation explicite, organisatrice de l'effet ironique.

On remarquera que la planche multiplie les marqueurs métacritiques (méta-ironiques) censés assurer la bonne signalisation de l'intention ironique. Dès la première vignette, le texte monologué entame une succession de stéréotypes culturels qui renvoient tantôt à l'imaginaire de la femme fatale (« Une sacrée jolie arme contre vous messieurs !... », v. 1 ; « Tu les manipuleras tous... », v. 2), tantôt à celui du roman réaliste et mélodramatique (« Et tu graviras l'échelle sociale [...] », « Adieu parents morts !... Adieu quartier sordide !... Adieu poisse !... », v. 2 ; « Victime, sotté, salope, ou princesse ??... Qui sait ?... », v. 5). L'image n'est pas en reste, puisqu'elle juxtapose, de vignette en vignette (v. 2-5), des poses de mannequin peu originales, qui sont autant de clichés iconiques empruntés à la presse magazine de l'époque. Mais ce qui théâtralise le mieux, très vite et longtemps (dans toute la planche), la communication ironique est assuré par la figuration dans la profondeur de l'image (au fond de la cabine d'ascenseur) d'un miroir, motif par excellence du double discours (d'une image seconde citée dans l'image première). La contradiction repose d'abord sur le double jeu du reflet, attendu comme image inversée du modèle (en l'occurrence, Sarah)... mais trompeur dès la vignette 3 et jusqu'à la vignette 5, si l'on est attentif à l'in vraisemblance des numéros des étages dans le reflet du miroir (ils échappent étonnamment à la physique de l'optique). Ensuite, il faut ajouter que l'ambiguïté culmine dans la vignette 4, non seulement parce qu'un nouvel indice iconique confirme l'infidélité du reflet (le bras droit du modèle, qui est baissé, ne peut apparaître levé – l'index pointant sur la bouche – dans le reflet), mais aussi parce que ce qu'exprime l'image ne correspond pas à ce que pose le texte : Sarah, contrairement à ce qu'elle affirme, ne maîtrise pas ses apparences !

²⁵ De 1986 à 1991, chez Jacques Glénat. Les deux premiers albums de la suite ont été prépubliés dans la revue française *Circus*. Une analyse tabulaire plus détaillée de la planche est proposée dans Tilleuil, 2003.

D'après la catégorisation du Groupe μ , le caractère explicite du double jeu supprime l'ambiguïté signifiante et sanctionne l'effet ironique de la mention « mauvais ». Mais les résultats d'analyse de cette planche, que nous avons pu obtenir auprès de publics d'étudiants (dans l'enseignement supérieur universitaire et non universitaire) et d'enseignants (dans le cadre de formations continuées) depuis une dizaine d'années, montrent qu'il est exceptionnel que la duplicité sémantique soit repérée : que l'image puisse avoir le dernier mot – ce qui est essentiel au jeu ironique – n'est pas perçu, malgré l'importance du balisage méta-ironique ; en d'autres termes, l'explicite de l'iconisation paraît bien fonctionner de manière implicite. Il est tentant de pointer, parmi les raisons à invoquer pour expliquer cette situation, la difficulté avec laquelle le spectateur face à une image – qui plus est si elle est *industrielle* – fait preuve de distance critique. En la circonstance, il est vrai que l'image multiplie les pièges : outre le miroir infidèle, on retiendra la déclinaison des poses du top model, qui invite à passer rapidement d'une vignette à l'autre. L'accélération est par ailleurs soutenue par un effet de travelling avant qui repose sur une réduction progressive du cadrage combinée à un déplacement du point de vue, et qui pousse (ou précipite) le spectateur/lecteur vers la dernière vignette²⁶. Mais il y a plus encore : ce premier jeu ironique se complique d'un second qui implique toujours celui auquel l'effet est proposé (le narrataire ou l'iconisataire) et qui l'engage à ne pas seulement avoir été piégé (dans la vignette 4), mais d'être celui qui piège... celle que le jeu des apparences a condamnée. Nous savons que c'est le reflet qui manipule l'image de Sarah (alors qu'elle se croit maîtresse du jeu). À bien observer la dernière vignette, un triple retournement de situation s'y produit : celui, premier (littéral), qui voit Sarah se retourner et découvrir l'origine des bruits et des jaillissements de lumière de la vignette précédente ; celui, deuxième (narratif), qui résulte de la manipulation d'image opérée par les Japonais à l'insu de l'apprentie manipulatrice ; enfin, celui, troisième (pragmatique), qui installe le spectateur derrière le miroir, là où, nous l'avons vu, tout le destin de Sarah semble se jouer.

Du point de vue de Sarah, l'hypothèse du destin figurée en vignette 4 se confirme très rapidement dans la suite des planches, comme dans celle des trois albums : ce qui est expérimenté pour rire dans la dernière vignette est dramatiquement remplacé par une capture sauvage d'images pornographiques (Sarah en est la victime non consentante), et ce, afin de la faire chanter²⁷. On s'en aperçoit, l'ironie fonctionne à la fois de manière paradigmatique (être ou paraître ?) et syntagmatique (le ratage du projet d'ascension sociale). Ce double fonctionnement ne pourrait-il pas non plus concerner celui – le public – que l'ironie a fortement impliqué ? Que doit-il penser,

²⁶ De manière assez étonnante pour une planche d'album, sa structuration narrative est celle du gag, habituellement réservé au récit en une planche unique : une situation donnée à l'entame de la planche se développe pour être retournée dans la dernière vignette (en fait, la *chute* du gag).

²⁷ Cf. T. 4. *La cité des fusains*, p. 16-17 et p. 30-33.

d'un point de vue axiologique, de toute cette mise en scène ironique, qui tantôt exhibe des stéréotypes sexistes grossiers, tantôt en dénonce la cause qui en assure la pérennité : le lecteur/spectateur – c'est-à-dire lui-même –, voyeur au carré, dont la *manipulation* (au sens dénoté et connoté) d'images sexistes, ici (v. 4) ou ailleurs (dans d'autres circonstances de lecture/vision), contribue à leur succès ?

Si l'on veut essayer de comprendre comment il est possible de rencontrer un tel condensé de provocation ironique dans une planche de BD, il peut être utile de rassembler des informations sur les intentions de l'auteur et, au-delà, sur le *contexte de création* qui a été le sien dans ces années 1980. Patrick Gaumer et Claude Moliterni ont décrit Marc Hernu comme un auteur qui met son graphisme au service d'histoires dures et provocantes²⁸. C'est sans doute trop mesuré. On préférera le commentaire suivant, plus près de la réalité du travail de l'auteur belge dans l'album qui nous intéresse :

Hernu n'est pas un délicat. Les stéréotypes, le pittoresque et la trivialité ne l'effraient pas. Lorsqu'il représente les laissés-pour-compte de notre société industrielle avancée, il ne leur met pas de fard. Il aurait même plutôt tendance à renchérir dans le sordide : décors minables, trognes avinées, couleurs sales et surtout misère sexuelle lancinante. Mais c'est à travers ses excès qu'il trouve un accent de vérité auquel on ne saurait rester insensible (Groensteen, 1987 : 53).

De telles qualités d'expressivité n'ont pas dû déplaire à celui qui fut son scénariste dans les années 1980, le Belge Jan Bucquoy, et dont la collaboration avec Marc Hernu a – au moins – contribué à l'entretien de ce goût de la provocation engagée, costaude, violente. Connu aujourd'hui pour ses multiples talents de cinéaste et d'organisateur d'événements loufoques²⁹, cet amoureux contrarié de la Belgique, ce révolutionnaire qui ne se prend pas au sérieux, cet héritier du surréalisme à la Belge a secoué, il y a maintenant près de trente ans, le « petit monde » de la bande dessinée francophone, notamment en scénarisant la suite des aventures de l'inspecteur bruxellois Daniel Jaunes (1980-1989)... dont un épisode du quatrième tome, *Le transfert slave* (1984), prépublié dans *Circus*, fut censuré en Belgique pour cause d'outrage à la famille royale... Avec Marc Hernu, Jan Bucquoy (toujours au scénario) mit en scène *La vie sexuelle de Jean-Pierre Leureux* (1987 et 1990), qui décrit les déboires d'un dragueur grotesque, et proposa un « polar noir parfois très dur », qui raconte les aventures d'un autre inspecteur de police bruxellois, Alain Moreau (1984-1987). À propos du dernier album de la série, *La double lune de Berlin* (1987), Henri Filippini a déclaré :

²⁸ Cf. Gaumer et Moliterni, 1994 : 319.

²⁹ En 1990, il ouvre le musée du slip et le musée de la femme à Schaerbeek, en Belgique... Depuis 2005, il organise un coup d'État (le 21 mai)... le moins bien organisé du monde, qui vise le Palais Royal de Bruxelles.

Encore jamais vu en B.D. : un voyage qui conduit dans un monde où la vie n'a plus de valeur, où les faibles sont broyés par des êtres pervers et débauchés... *La Double Lune de Berlin* a permis à Bucquoy et Hernu de mettre un terme à leur longue errance dans un monde en marge. Aller plus loin n'est pas possible, ils le savent ; mais pour eux, il était important de pousser leur héros aux limites du publiable. Cet album n'est pas un récit érotique de plus, encore moins une « bande de cul », mais une étonnante apologie de la folie des hommes, décrite avec talent et réalisme par deux auteurs au bout du cauchemar (Filippini, 1987 : 55).

Les bijoux de la Castafiore (1963), *Panade à Champignac* (1969) : l'ironie pour clôturer l'Âge d'Or de la BD belge

Dans l'album de Hernu intitulé *Dans la gueule du look*, le calembour du titre ne fait pas qu'annoncer le langage branché (anglicisant) propre à cette BD et, au-delà, à une pratique du français de plus en plus commune en cette fin de XX^e siècle. Il nous *branche* aussi sur l'actualité sociale de ces années 1980 dont l'auteur, à l'exemple de son scénariste occasionnel Bucquoy, s'efforce de combattre certains dé/règlements devenus normes³⁰. Comme l'a révélé la planche analysée, toutes les aventures de Sarah sont une affaire de look, c'est-à-dire d'image que l'on donne de soi et de regard que l'on porte sur autrui, jusqu'à en conditionner le destin. Ce jeu de regard (masculin) et de genre (féminin) renvoie à deux questions qui font problème à l'époque : la réactivation d'un sexisme ordinaire par la promotion du top model comme nouvelle incarnation de l'idéal féminin. La *réalité sociale* inspire-t-elle autant l'investissement ironique que l'on peut observer dans *Les bijoux de la Castafiore* et *Panade à Champignac*, deux albums relevant de la production dite *pour enfants* ? L'hypothèse qu'il y ait des différences dans la mise en relation BD-monde n'est pas très originale. On le sera plus en décrivant ces différences et leur(s) nature(s).

Contrairement à l'analyse précédente, celle que nous entamons maintenant porte sur une procédure globale de narration (énonciation et iconisation), vu que ce sont deux albums que nous allons confronter pour y observer un fonctionnement ironique qui les implique en entier et dont nous pouvons déjà signaler qu'il les rapproche, plus qu'il ne les oppose. Quelques considérations à caractère encore anecdotique nous mettent sur la piste de ces ressemblances : Hergé (1907-1983) et Franquin (1924-1997) sont tous les deux des Bruxellois, nés à Etterbeek ; ils ont l'un comme l'autre fréquenté l'école secondaire bruxelloise Saint-Boniface et ont fait un court, voire extrêmement court séjour en école supérieure artistique à Saint-Luc, toujours à Bruxelles : une année pour Franquin, un seul jour pour Hergé ! Enfin, il est bon de rappeler que Hergé et Franquin se vouaient une estime réciproque.

³⁰ Tous les types de règles distingués par Philippe Hamon sont bousculés : de langue, comme on vient de le rappeler, mais aussi de corps, de technique et de vie en société.

Si l'on s'intéresse au paramètre de l'*auteur* pour en apprendre sur ses intentions ironiques, il est plus fructueux de focaliser son attention sur la décennie des années 1960 au cours de laquelle, tant Hergé que Franquin publient l'album qui a retenu notre attention. Pour l'un comme pour l'autre, la décennie est vécue péniblement, sur le plan de la création précisément. Hergé connaît une instabilité psychologique depuis la fin de la seconde guerre mondiale, dont pâtissent ses responsabilités comme directeur artistique du journal *Tintin* et sa propre créativité d'auteur de BD. Sur le plan affectif, il rencontre des problèmes qui remontent à la décennie précédente et qui sont très difficiles à vivre pour quelqu'un qui s'est toujours fixé une ligne de conduite très stricte. Il n'en sortira qu'en 1960, année de la publication de *Tintin au Tibet*, dans lequel Hergé a mis le meilleur de lui-même... Il s'est surtout réconcilié avec lui-même, raconte Pierre Assouline dans la biographie qu'il a consacrée à Hergé³¹. Le travail qu'il réalise pour *Les bijoux de la Castafiore* sera vécu comme un moment de folie douce, avant que le désenchantement ne refasse surface : nouvelles tensions avec les responsables du journal *Tintin*, manque d'inspiration qui conduit à l'accouchement difficile de *Vol 714 pour Sidney*. Il confie à cette époque qu'il n'est plus amoureux de Tintin : « En fait, je ne peux plus le voir... » (Assouline, 1996 : 600). Quant à Franquin, c'est depuis le milieu des années 1960 qu'il est ennuyé par l'obligation de donner une suite aux aventures de Spirou³². L'élaboration de l'album *Panade à Champignac* est comparée à un drame par le principal intéressé : « [J]'étais vraiment malade de devoir continuer cette série. » (Sadoul, 1986 : 135). Le salut viendra de Peyo, Gos et Jidéhem, qui aideront Franquin à achever l'album, avec, au terme de cette nouvelle expérience délicate de panne d'inspiration, un sentiment mitigé :

Je n'étais pas en proie à une crise profonde ; j'éprouvais seulement les prémises d'une déprime qui m'a joué un sale tour des années plus tard. Ces choses-là sont mystérieuses... Surtout que, finalement, je me suis très fort amusé à continuer mon histoire ! Et c'est une histoire qui m'a réussi ; avec le recul, c'est celle que je préfère. Cela dit, il est certain qu'ici, la caricature est devenue beaucoup plus « réaliste » et l'humour plus grinçant (*ibid.* : 136).

De ce rapide retour au contexte de création des deux albums, on peut conclure qu'il est marqué par un paradoxe : leurs auteurs respectifs ont éprouvé un même sentiment de lassitude à assurer la pérennité de séries qui sont alors considérées comme les plus représentatives de la BD classique européenne, mais ils ont aussi la conviction d'avoir expérimenté un moment exceptionnel dans leur œuvre d'artiste. L'écart est important entre ces deux sensations et notre hypothèse est que c'est un projet ironique d'envergure, plus ou moins conscient dans le chef de leurs initiateurs³³, qui permet de réconcilier l'inconciliable. Pour compléter notre hypothèse, il nous faut

³¹ Cf. Assouline, 1996 : 562.

³² Cf. Screech, 1999 : 105.

³³ Ce qui est de nature à nuancer l'opposition qui peut paraître radicale et dont la conception n'est pas neutre d'un point de vue idéologique entre une ironie *stable*, lorsque l'intention en revient à l'auteur, et une ironie *instable*, quand c'est le lecteur qui assume la multivalence de l'œuvre ironique.

encore apporter un complément d'information au support formel de l'ironie en présence dans ces deux albums : la double narration qui actualise les deux récits est à la fois *implicite* – ce qui est censé garantir sa pertinence, selon le Groupe μ – et *in absentia*, ce qui est un cas pas vraiment prévu par ce même groupe³⁴. La vérification de l'hypothèse nous invite à procéder à une *analyse interne* des deux albums.

On notera d'abord que, tant *Les bijoux de la Castafiore* que *Panade à Champignac* multiplient les indices ironiques qui, comme cela a déjà été précisé, procèdent de tout ce qui, par son sérieux (représentants de l'ordre, institutions sociales, etc.), c'est-à-dire par sa dimension normative et par la distance à l'égard des règles qu'il incite à prendre, peut prêter au sourire de l'ironie. Ainsi, dans *Les bijoux*, on retrouve les Dupond/Dupont, dont la présence n'est pas originale en soi. Ils se distinguent cependant par leur accusation erronée des bohémiens, coupables selon eux du vol des bijoux (p. 47, v. 7-9).



Hergé, *Les bijoux de la Castafiore*, p. 47, v. 7-9 © Hergé/Moulinsart 2010

Pour une fois, ce n'est pas Tintin qui fait les frais de leur bêtise... mais l'Autre par excellence et donc bouc émissaire privilégié d'une justice expéditive. *Panade à*



Franquin, André, *Panade à Champignac*, p. 28, v. 5-6 © Dupuis 1969

³⁴ Cf. Groupe μ , 1978 : 430 et 432.

Champignac nous propose un modèle grotesquissime de l'interrogatoire policier, dont est victime le bien innocent – pour une fois – Zorglub, retombé en enfance (p. 28, v. 5-6).

Du point de vue institutionnel, c'est le faux mariage (la fausse annonce, en fait) du capitaine Haddock avec la Castafiore qui fonctionne comme marqueur méta-ironique (p. 27, v. 3-4), tandis que c'est la fausse famille qui voit le vieux comte de Champignac jouer à la nounou pour le bébé Zorglub (p. 10, v. 1), avant d'être relayé par la génération intermédiaire composée de Spirou et Fantasio, qui met sur la piste d'un double jeu ironique³⁵. On arrêtera provisoirement l'inventaire de ces signaux au repérage de la figure-type de l'ironie, celle du *monde renversé*³⁶ : c'est une femme – elles sont en général très discrètes dans les aventures de Tintin –, mais quelle femme, puisqu'il s'agit de la Castafiore, qui occupe le devant de la scène dans *Les bijoux*, au détriment de l'aventurier au long cours, maître de Moulinsart, le capitaine Haddock (l'illustration de la page de titre) ; dans *Panade*, c'est un vieillard qui sauve non seulement Zorglub (p. 12, v. 6-8), mais finalement tout le village de Champignac des méfaits de la zorglonde (p. 38, v. 1).

La grande présence de ces deux personnages (dès le titre !) et plus encore les effets de perturbation généralisée (paradigmatiques et syntagmatiques), accordés en théorie à cette figure du *monde renversé* et vérifiés en pratique dans ces deux albums (dès le titre, une nouvelle fois : Castafiore ne rime-t-il pas avec catastrophe, cataclysme ?... ; le nom Champignac n'est-il pas associé à panade, qui signifie muise, misère ?...), nous autorisent à confirmer l'essai des ironies locales en un fonctionnement ironique *global, implicite et in absentia*. La critique reconnaît souvent que ces deux albums font triompher l'autodérision que les auteurs ont souhaité pratiquer à l'égard de leurs œuvres respectives, comme s'ils en avaient déjà fait le tour. Mais, pour des raisons qui ne font pas seulement appel à l'exemplarité de ces œuvres et de leurs auteurs, la dérision n'adopte pas qu'un mouvement centripète : il se double d'une dynamique centrifuge qui bouscule cette autre Autorité, transcendante, constituée des « règles de lisibilité et de clarté extrêmement contraignantes » (Hachez, 1996 : 35) de la BD classique et aux valeurs qui y sont précisément associées³⁷. L'objectif ultime du projet ironique que partagent ces deux albums est de miner l'aspect conventionnel des choses imposé par un discours BD antérieur, mais « qui passe par leur représentation traditionnelle », précise Schoentjes (Schoentjes, 2001 : 109). Pour mener à bien leur entreprise de dénonciation ironique du fonctionnement discursif sclérosant, ces deux

³⁵ Preuve supplémentaire du désordre potentiel suscité par la situation : « Je [c'est Franquin qui parle] crois que ces images ont choqué pas mal de lecteurs, je veux dire celles du grand Zorglub bébé. Les lecteurs, en somme, sont plus délicats qu'on ne l'imagine ! Ou bien ai-je touché là, sans le vouloir, à un tabou ? Quelle est la frontière du fameux 'bon goût' ? » (Sadoul, 1986 : 136).

³⁶ Cf. Hamon, 1996 : 16.

³⁷ Au sujet des *Bijoux de la Castafiore*, Pierre Assouline emploie le mot d'« anti-bande dessinée » (Assouline, 1996 : 580).

productions vont tenter de rompre avec l'illusion de leur fiction semi-réaliste en lui superposant l'illusion comme réalité (comme monde idéal ?), dans une perspective esthétique plutôt baroque que classique.

Entretient notamment cette contamination le fait que, contrairement au récit d'aventures traditionnel, dans *Les bijoux* comme dans *Panade*, l'aventure se vit à domicile (au château de Moulinsart ou à celui de Champignac)... et consiste en fait en très peu de chose : une trame policière ténue dans le premier (p. 44-60), la poursuite du landeau, puis d'une vieille Mercedes de collection dans laquelle ont pris place Zorclub et Otto Paparapap, « dernier fidèle » de la grande époque zorclubienne (p. 22-33), dans le second ! En clair, la linéarité narrative traditionnelle se voit concurrencée par un déchaînement imaginaire, qui fait se succéder les situations les plus invraisemblables les unes que les autres. On notera encore, pour terminer cette analyse, que la première de couverture de ces albums, ainsi que leurs incipits, c'est-à-dire deux endroits stratégiques du contrat de lecture ironique, avaient déjà annoncé la couleur.



Hergé, *Les bijoux de la Castafiore*, première de couverture © Hergé/Moulinsart 2010

Il est vrai que c'est à l'image que nous faisons référence : le dessin de première de couverture des *Bijoux* met non seulement en scène une représentation, comme pour en dénoncer l'artifice, mais il place au premier plan Tintin qui, dans une attitude exceptionnelle, s'adresse à son lecteur pour lui imposer le silence. Comme si tout avait été dit et qu'il n'y avait plus rien à dire.

Nous retrouvons une telle apostrophe du narrataire dans *Panade*, prise en charge par un petit « Kroston » – « le petit anarchiste que je faisais alors dans le journal [Spirou], avec Delporte » (Sadoul, 1986 : 138) –, qui apparaît lui aussi dans une zone du paratexte (dans l'espace blanc en bas de la planche) : il s'adresse au lecteur pour lui annoncer prématurément la fin du récit (p. 37), tout en le replongeant dans la fiction puisque la raison qu'il invoque pour prendre cette initiative est un scénario trop débridé... que la page suivante relance pour l'épilogue. En première de couverture, l'album *Panade* représente une poursuite, motif par excellence du récit d'aventures, mais qui tourne en rond, pour peu que l'on avance à la page de titre où le dessin figure une même situation, à ceci près que les rôles de poursuivant/poursuivi ont été inversés. Quant aux incipits (que nous limiterons à la première planche de la BD), ils pratiquent l'ironie syntagmatique du *ratage* de projet³⁸ : Haddock et Fantasio, les deux seconds rôles des aventures héroïques concernées, sont pris, l'un comme l'autre, au piège d'une prise de parole... qui n'a pas de prise sur le monde représenté. Les évocations convenues du capitaine sur le renouveau printanier sont disqualifiées, à peine énoncées, par la puanteur qui émane d'un champ d'épandage (p. 1, v. 2-6)³⁹ ; de son côté, Fantasio n'a plus que le hurlement pour exprimer son exaspération face à une réalité (celle de la rédaction – pour rire – du journal) qui lui échappe (p. 3, v. 8-9).



Franquin, André, *Panade à Champignac*, p. 3, v. 8-9 © Dupuis 1969

³⁸ Cf. Hamon, 1996 : 102.

³⁹ Cf. le commentaire qu'en fait Hachez (1996 : 38).

Conclusion

Les deux types de production de la BD belge dont cette étude a essayé d'analyser les investissements ironiques ont fait apparaître des cibles différenciées : une problématique sociale pour la Nouvelle BD représentée par *Dans la gueule du look* (1986) de Marc Henu, un questionnement esthétique dans le couple de BD classiques composé des *Bijoux de la Castafiore* (1963) de Hergé et *Panade à Champignac* (1969) d'André Franquin. La différenciation du fonctionnement ironique ne s'arrête pas là. Le monologue de la séduction conquérante de Sarah devant son miroir nous a invités à nous méfier des stéréotypes, moins parce qu'ils nous réduisent notre vision des choses, que parce que, jamais donnés d'avance, leur reconstruction peut s'avérer piégeante, précisément à cause de leur (fausse ?) réputation de simplicité. Le traitement ironique de la scène nous a rappelé qu'il ne faut jamais négliger cette définition simple et générale selon laquelle l'ironie est un art de prendre ses distances vis-à-vis des choses... et de soi-même⁴⁰. Dans les albums de Hergé et de Franquin, l'ironie a servi le projet, partagé et développé sans doute sans le savoir par deux grands noms de la BD classique, de donner une double leçon à l'histoire de la bande dessinée francophone de ces dernières cinquante années. La production classique a de l'avenir, si elle accepte de renouveler ses règles (en intégrant certaines pratiques de la Nouvelle BD des années 1970, y compris la tentation de l'interrogation *méta*) ; quant à cette Nouvelle BD précisément, son côté adolescent, iconoclaste, sa passion pour la parodie... et l'ironie, qui, suprême et narcissique distraction qu'elle peut offrir – nous venons de le rappeler –, invite à l'autodérision⁴¹, étaient déjà présents dans cet Âge d'Or de la BD belge qui s'achève dans ces années 1960.

Bibliographie

- Adriaensen, Brigitte, « L'ironie postmoderne et le retour de l'auteur », *Texte. Ironie/Parodie. 1 : réflexions théoriques*, n° 35-36, 2004, Toronto, p. 79-104.
 Assouline, Pierre, *Hergé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio, n° 3964 », 1996, 821 p.
 Baridon, Laurent et Guédron, Martial, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006, 303 p.
 Baudoux, Vincent, « La France : colonie belge ? Les grandes années de *Tintin* et *Spirou* », *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n° 26, 2007, p. 5-10.

⁴⁰ Cf. Hamon, 1996 : 109.

⁴¹ Cf. Pennacchioni, 1982 : 80-82.

- Bourdieu, Pierre, « Mais qui a créé les créateurs ? » in Bourdieu, P., *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, coll. « Documents », 1984, p. 207-221.
- *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre Examen », 1992, 486 p.
- Dayez, Hugues, *Le duel Tintin-Spirou. Entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*, Bruxelles/Paris, Luc Pire/Édit. Contemporaines, 1997, 255 p.
- *La Nouvelle Bande Dessinée. Blain / Blutch / David B. / de Crécy / Dupuy-Berberian / Guibert / Rabaté / Sfar*, Bruxelles, Niffle, coll. « Profession », 2002, 205 p.
- Filippini, Henri, « Hernu et Bucquoy. *La Double Lune de Berlin*. Série Alain Moreau. Ansaldo » in *L'Année de la bande dessinée 87-88*, Grenoble, Glénat, 1987, p. 55.
- Gaumer, Patrick et Moliterni, Claude, « Hernu, Marc » in Gaumer, P. et Moliterni, C., *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, Paris, Larousse, 1994, p. 319.
- Gauthier, Alain, *Du visible au visuel. Anthropologie du regard*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1996, 197 p.
- Glaude, Benoît, *La narration dans le champ de la bande dessinée franco-belge contemporaine*, coll. « Texte-Image, n° 7 », printemps 2010.
- Groensteen, Thierry, « Hernu. *Le destin de Sarah*. Éd. Glénat », *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 73, janv.-févr. 1987, Grenoble, p. 53.
- Groupe μ, « Ironique et iconique », *Poétique*, n° 36, novembre 1978, Paris, p. 427-442.
- Hachez, Théo, « Sarah, Oriane, Sémiramis », *La Revue Nouvelle*, n° 7-8, juillet-août 1996, Bruxelles, p. 34-43.
- Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, coll. « Recherches littéraires », 1996, 159 p.
- Jouve, Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette Livre, coll. « Contours littéraires », 1993, 111 p.
- Lavanchy, Éric, *Étude du Cahier bleu de Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Academia, coll. « Texte-Image, n° 6 », 2007, 162 p.
- Maurel-Indart, Hélène, « Les règles du savoir-plagier », *Le Magazine Littéraire*, n° 495, mars 2010, Paris, p. 12-15.
- Migozzi, Jacques, *Boulevards du populaire*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2005, 248 p.
- « Pastiches et parodie-1 [Dossier] », *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 60, nov.-déc. 1984, Grenoble, Glénat, p. 73-84.
- « Pastiches et parodies-2 [Dossier] », *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 61, janv.-févr. 1985, Grenoble, Glénat, p. 68-80.
- Pennacchioni, Irène, *La nostalgie en images. Une sociologie du récit dessiné*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. « Sociologies au quotidien », 1982, 199 p.

- Pilorget, Jean-Paul, « Ironie et parodie dans les *Chroniques romanesques* de Jean Giono », *Texte. Ironie/Parodie. 2 : réflexions critiques et historiques*, n° 37-38, 2005, Toronto, p. 245-258.
- Sadoul, Numa, *Et Franquin créa la gaffe*, Bruxelles, Distri BD/Schlirf Book, 1986, 207 p.
- *Entretiens avec Hergé*, Tournai, Casterman, coll. « Bibliothèque de Moulinsart », 1989 (1^{ère} édit. 1975), 255 p.
- Schoentjes, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points : série 'Essais', n° 467 », 2001, 351 p.
- Screch, Matthew, « André Franquin, Master of the Ninth Art », *Journal of Popular Culture*, n° 3 (t. 33), hiver 1999, p. 95-133.
- Tilleuil, Jean-Louis, « 'Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement'. La reprise du sens comme révélateur du classicisme hergéen » in *Les Lettres romanes. Création, sens, éthique : la triangulation des enjeux littéraires*, études rassemblées et présentées par Myriam Watthee-Delmotte, numéro spécial, 2000, Louvain-la-Neuve, Département d'études romanes, p. 121-136.
- « Une invitation au voyage bien incongrue : 'Comment réagissez-vous aux caresses habituellement ?' » in Carion, Jacques, Jacques, Georges et Tilleuil, Jean-Louis [sous la dir. de], *Aventures et voyages au pays de la Romane. Pour Pierre Massart*, Cortil-Wodon, E.M.E., 2002, p. 279-330.
- « Voyage au cœur du stéréotype du féminin. Ou que l'on ne se méfie jamais assez des apparences... surtout de celles qui réfléchissent ! » in Tilleuil, J.-L. [dir. de la publication], *Images. imaginaires du féminin*, Cortil-Wodon, E.M.E., coll. « Texte-Image, n° 4 », 2003, p. 149-172.
- « L'image et le texte à l'école. Propositions de lecture sociopragmatique du message publicitaire », *Français 2000. Des mots et des images I*, n° 183-184, mars 2003, Bruxelles, S.B.P.F., p. 61-69.
- « L'imaginaire selon Franquin. Pour un autre usage de la ligne claire » in Courtois, Luc, Delville, Jean-Pierre, Rosart, Françoise et Zelis, Guy [sous la dir. de], *Images et paysages mentaux des 19^e et 20^e siècles, de la Wallonie à l'Outre-mer. Hommage au professeur Jean Pirotte*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant/P.U. de Louvain, coll. « Temps et espaces », 2007, p. 593-612.
- Zimmermann, Laurent, « Déchirer le filet ironique », *Texte. Ironie/Parodie. 1 : réflexions théoriques*, n° 35-36, 2004, Toronto, p. 173-182.