

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Bande dessinée et poésie

Saint-Amand, Denis

Published in:

Fabula : atelier de théorie littéraire

Publication date:

2019

Document Version

Version revue par les pairs

[Link to publication](#)

Citation for published version (HARVARD):

Saint-Amand, D 2019, 'Bande dessinée et poésie', *Fabula : atelier de théorie littéraire*.

<http://www.fabula.org/atelier.php?Poesie_bd>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Bande dessinée et poésie

Denis Saint-Amand

Parler de bande dessinée et de poésie semble impliquer qu'on fasse le départ entre ces deux domaines qui, dans l'imaginaire collectif, peuvent paraître *a priori* bien distincts : d'un côté, une mise en forme singulière du discours par le biais de codes spécifiques que sont le vers, la rime, la strophe et une série de figures de style qui fonctionnent comme autant de traits définitoires (de la métaphore à l'épanadiplose en passant par la métonymie, l'allitération et l'hypallage), mais aussi une série de « noms », qui vont, pour le domaine français, de Villon à Apollinaire en passant par Ronsard, Hugo, Baudelaire et Rimbaud. De l'autre côté, une narration fondée sur une articulation texte/image (la plupart du temps), des spécificités liées au médium comme la planche, la case et le phylactère, et un panthéon spécifique rassemblant Töpffer, Hergé, Franquin, Will Eisner, Charles Schulz, Tardi, Bill Watterson et Art Spiegelman. Le lecteur excusera cette première approche mal dégrossie et à la limite de la caricature, mais dont il faut tenir compte malgré tout. Fondé sur une telle conception, le titre « Bande dessinée et poésie » est oppositionnel et prolonge la perspective dichotomique « Bande dessinée et littérature » qui tient lieu de titre à un essai de Jacques Dürrenmatt¹. Pourtant – comme Dürrenmatt le montre dans son essai – ces deux réalités trouvent quelquefois à s'articuler, à se compléter, à dialoguer. Je ne m'attarde pas trop ici sur la définition de la bande dessinée, qu'on peut considérer, avec Thierry Groensteen, comme un *langage*, c'est-à-dire « un ensemble original de mécanismes producteurs de sens », dont la spécificité, selon Groensteen toujours, serait moins d'être « un mixte de texte et d'image, un lieu de rencontre entre deux “matières de l'expression” (au sens du linguiste Louis Hjelmslev) » qu'un espace affirmant « la primauté de l'image »². On verra que, dans les cas dont il sera question ici, le texte conservera un poids certain, dans la mesure où le rapport de certaines bandes dessinées à la poésie, dans des logiques d'adaptation notamment, semble tenir du contrat d'inféodation.

En ce qui concerne la notion de poésie, il n'est pas inutile d'effectuer un rapide détour historique pour prendre la mesure du brouillard qui peut l'entourer et pour rappeler pourquoi elle n'est pas univoquement formalisable et plus volontiers polysémique. Le mot *poésie* vient du verbe grec *poiein* (« fabriquer, produire »), ce qui permet de saisir une dimension artisanale mais est trop vaste pour saisir une définition opérante. On le sait, en matière de poésie, le traité fondamental est la *Poétique* d'Aristote, qui nous est parvenue de façon incomplète et qui est probablement inachevée. L'apport principal de ce traité est lié au principe de *mimesis*, qu'Aristote emprunte à Platon. Selon Aristote, ce n'est pas tant une technique qui caractérise la poésie, mais l'imitation, entendue ici non comme un calque fidèle de la réalité, mais comme *la capacité à produire avec les moyens propres à cet art un univers fictionnel cohérent*. La *mimesis*, dès lors, c'est ici la capacité à « faire comme si c'était vrai », à

¹ Jacques Dürrenmatt, *Bande dessinée et littérature*, Classiques Garnier, 2013. Je renvoie aussi à mon compte rendu, « [La bande dessinée à l'aune de la littérature. Inspiration, récupération et distinction](#) », *Acta fabula* (Mars 2015, vol. 16, n° 3).

² Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, 2^e édition, PUF, 2011, p. 2 et 3.

créer un monde possible, à feindre en restant plausible — c'est la logique du « faire-semblant » que développera plus tard Kendall Walton dans *Mimesis as make-believe*³. Au principe d'imitation, Aristote associe la notion de rythme, qui intervenait dans l'art grec de la composition et dont la maîtrise était fonction d'une juste accentuation (la poésie grecque se fonde sur des structures métriques définies par l'alternance de voyelles brèves et longues). C'est donc sur deux « tendances naturelles » de l'homme, l'imitation (au sens de *fiction*) et le rythme, que se construit la poésie au sens aristotélicien⁴. Aristote explique que certaines œuvres en vers ne participent pas de la poésie, puisqu'elles dérogent au principe de fiction : il en va ainsi de traités de médecine ou de physique, par exemple, qui ont longtemps été composés en vers (dans les traités de médecine de la Renaissance, on peut encore lire des prologues versifiés), mais ils visent un objectif scientifique.

Comme le rappelle Alain Vaillant⁵, le primat accordé par Aristote au principe de fiction sur la technique formelle ne s'est pas révélé aussi décisif qu'il aurait dû l'être : les arts poétiques qui ont tenté de définir et de prescrire ce qu'est la poésie, de l'Antiquité à l'époque moderne, se sont inspirés non de la *Poétique* d'Aristote, mais de sa *Rhétorique*, dont ils ont repris le détail des mécanismes et figures de style qui régissent ce que Quintilien appelle l'*elocutio*. Le problème est que la rhétorique est une technique de persuasion, non un art fictionnel. Il y a, dès lors, deux conceptions distinctes de la poésie, nées du même corpus philosophique : « l'une, de nature poéticienne, assimile la poésie à son pouvoir d'imagination et d'invention fictionnelle ; l'autre la réduit à la versification et à un arsenal de figures »⁶. De là est née une ambiguïté qui a engendré de nombreuses confusions. Les formalistes russes, de cette façon, ont tenté de saisir une forme d'essence poétique, la *poéticité*, à savoir l'ensemble des procédés spécifiques (formels, linguistiques, rhétoriques) qui font qu'un discours est poétique. Roman Jakobson, mettant en lumière la *fonction poétique* du langage, c'est-à-dire sa capacité à se sublimer et à valoir pour lui-même en dehors de tout enjeu communicationnel, faisait valoir un principe de « défamiliarisation » du langage qu'il considère comme fondateur de la poésie : la fonction poétique serait activée dès lors que le langage engagerait un écart par rapport à la langue « normale », à la communication banale auquel le locuteur est habitué. Plusieurs problèmes sont posés par cette modalisation, le premier étant que Jakobson postule là l'existence d'une sorte de degré zéro du langage, d'un langage banal qui, en réalité, n'existe pas. Il suffit de regarder un match de football à la télévision pour recueillir un florilège de figures de style en tout genre. Les supporters belges se rappellent peut-être l'envolée lyrique du commentateur Rodrigo Beenkens après le but de Dries Mertens contre l'Algérie, lors de la Coupe du monde 2014 au Brésil : « La Caïpirinha prend un goût de Trappiste ! » Cette double métonymie déguise

³ Voir à ce sujet la lecture de Jean-Baptiste Mathieu, « [La représentation comme fiction](#) », *Acta fabula* (printemps 2002, vol. 3, n° 1).

⁴ « L'instinct d'imitation étant naturel en nous, ainsi que la mélodie et le rythme (car il est évident que les mètres ne sont que des parties des rythmes), dans le principe ceux qui étaient le mieux doués à cet égard firent petit à petit des progrès et la poésie naquit de leurs improvisations. » (*Poétique*, 1447 b)

⁵ Alain Vaillant, *La poésie*, Armand Colin, « 128 », 2013, p. 12-13.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

rien de moins qu'une hyperbole selon laquelle l'équipe de football belge (et, avec elle, la Belgique tout entière) commencerait sa conquête du Brésil, et engage dans le même geste une isotopie alcoolique qui accompagne l'imaginaire du football. Est-ce pour autant de la poésie ? Non, bien sûr, mais la *fonction poétique* du langage est activée. Jakobson précisait lui-même que « Toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse »⁷.

L'extension du domaine de la poésie est en réalité très relatif : au-delà des visées de l'instance émettrice (au-delà de la chimérique « intention d'auteur ») et des cadres institutionnels (paratexte explicite, appartenance à une maison d'édition particulière, etc.), l'identification d'un discours comme poème peut dépendre de la réception : on se souvient de l'expérience de Stanley Fish⁸, qui avait conduit une classe d'étudiants en lettres à analyser comme un poème ce qui était en réalité une liste de noms de linguistes, simplement, d'après lui, parce que les étudiants en question étaient programmés pour fonctionner de la sorte (par la mise en contexte, par leur *habitus*, parce qu'ils formaient ce que Fish appelle une « communauté interprétative »). En plus de cette relativité, je propose également de décliner une précision que Thierry Groensteen reprend à Ricoeur en signalant que, de la même façon qu'il existe un *genre* narratif et plusieurs *espèces* narratives⁹, on peut considérer qu'il existe un genre poétique et plusieurs espèces poétiques — c'est-à-dire qu'on peut trouver de la poésie dans des formes fixes comme l'ode, le sonnet ou le dizain (là où elle est attendue), mais aussi dans le cinéma, la bande dessinée ou le jeu vidéo. Dans les pages qui suivent, je propose de distinguer trois grands types de rapports entre la bande dessinée et la poésie : celui de l'*adaptation*, celui de la *figuration* et celui, disons, de la *production* — terme choisi faute de mieux et qui a l'avantage de ne pas charrier les connotations romantiques de la *création*. On aura l'occasion de voir que ces rapports ne sont pas exclusifs : la figuration peut s'articuler à l'adaptation, de même qu'elle peut engendrer une production originale.

1) L'adaptation

Le cas de l'adaptation est peut-être celui qui s'impose de la façon la plus évidente à l'esprit. Déjà traité à de nombreuses reprises par les spécialistes de la question¹⁰, il s'inscrit dans la

⁷ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minit, 1963, p. 218. Jakobson avait également eu tôt fait de rappeler qu'une approche formaliste n'avait aucun sens à être menée en dehors du contexte, en soulignant que « l'art est une partie de l'édifice social, une composante en corrélation avec les autres, une composante variable, car la sphère de l'art et son rapport aux autres secteurs de la structure sociale se modifient sans cesse dialectiquement » — et ce n'est qu'à la lumière des conditions d'énonciation et des normes d'une époque qu'un écart poétique pouvait être considéré comme tel. Voir « Qu'est-ce que la poésie ? » dans *Huit questions de poétique*, Seuil, « Points essais », 1977, p. 45.

⁸ Stanley Fish, *Quand lire c'est faire*, Les Prairies ordinaires, 2007, p. 55-77.

⁹ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, 2^e édition, PUF, 2011, p. 9.

¹⁰ Jan Baetens, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de narratologie* [En ligne], 16, 2009, <https://narratologie.revues.org/974>; Benoît Berthou, « Adaptations : une certaine littérature », *Du9* [en ligne], Janvier 2010, <http://www.du9.org/dossier/adaptations-une-certaine/>; Jacques Dürrenmatt, « Formes de l'adaptation », dans *Bande dessinée et littérature*, Classiques Garnier,

dynamique de ce que Gérard Genette appelle la « transtextualité » (c'est-à-dire « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »¹¹), et que Thierry Groensteen désigne sous l'appellation « transécriture »¹². L'adaptation de la poésie (ou, plus largement, de la littérature) par la bande dessinée engage un positionnement particulier de celle-ci par rapport à celle-là : elle implique la reconnaissance d'un patrimoine préexistant, d'un ensemble de discours identifiables comme relevant d'un canon poétique (ou d'un canon littéraire) et susceptible d'être réinvesti de façon plus ou moins originale. Benoît Berthou est peut-être trop respectueux de la collection « Romans de toujours » (fondée dans le cadre du projet Cadmos¹³ et accueillie chez Vents d'ouest, aujourd'hui Glénat) quand il prête à cette pratique une « fonction de médiation » en suivant le discours d'escorte énoncé par ladite collection qui prétend œuvrer à une « incitation à (re)lire l'œuvre originale intégrale » (en l'occurrence *Le Tour du monde en 80 jours*, *Madame Bovary*, *Robinson Crusoé*, *Tartarin de Tarascon*, etc.). Ce positionnement paratextuel de la maison d'édition n'en est pas moins révélateur en ce qu'il se fonde sur un *ethos* humble, qui contribue à maintenir la domination symbolique de la littérature sur la bande dessinée (pour le dire vite, la maison Vents d'ouest rejoue la rengaine selon laquelle la bande dessinée n'est qu'un parent pauvre de la littérature, et affirme espérer au mieux pouvoir conduire à ce modèle illustre en exploitant ses réalisations antérieures — mais sans revendiquer aucune innovation).

Les adaptations de poésie en bande dessinée tiennent souvent du *one shot*, et peuvent se manifester de différentes façons : il peut arriver qu'un dessinateur consacre une ou plusieurs planches indépendantes à la mise en bande dessinée d'un poème (c'est le cas, par exemple, de François Walthéry illustrant « Vieille chanson du jeune temps » de Victor Hugo à l'occasion d'une « carte blanche » du journal *Sprou*, en 1973), voire que plusieurs textes d'un même auteur soient adaptés par plusieurs dessinateurs au sein d'un même ouvrage — c'était le mode de fonctionnement prisé par la collection « Petit à petit » qui a consacré plusieurs de ses volumes aux « Poèmes en BD » de Victor Hugo, Rimbaud, Baudelaire, Prévert, etc.



Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne

Wiko, « Demain, dès l'aube... », dans *Victor Hugo. Les Poèmes en BD*, Petit à petit.

2013, p. 71-81 ; Nicolas Labarre, « Adapter la poésie en bande dessinée », sur *Picturing it. Carnet de recherches en culture visuelle*, 2014, <http://culturevisuelle.org/essaysincomics/?p=72> ; Nicolas Tellop, « Adaptations littéraires », *Neuvième art – Dictionnaire* [en ligne], Avril 2014, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article767>.

¹¹ Gérard Genette *Palimpsestes. La Littérature au second degré* [1982], Paris, Seuil, « Points essais », 1992, p. 7.

¹² Thierry Groensteen, « Fictions sans frontière », dans André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Nota-Bene/CNBDI, 1998, p. 9-29.

¹³ Voir la présentation sur le site d'Actua BD.

Fait remarquable : ces adaptations illustrent une tendance nette d'une bande dessinée traditionnaliste, qui est le recours constant au narratif : l'un des poèmes les plus adaptés de Victor Hugo est l'extrait célèbre des *Pauca Meae* repris dans *Les Contemplations* (« Demain, dès l'aube... ») ; la relation à la poésie est ici envisageable en ce que l'œuvre adaptée « raconte une histoire ». L'élément va dans le sens des observations formulées par Groensteen en matière de « pente naturelle » et de « vocation objective » de la bande dessinée¹⁴, qui, aux yeux du critique, motivaient la possibilité d'adaptation d'un récit :

Adapter un récit pour un autre médium, c'est, semble-t-il, assumer jusqu'au bout le postulat de cette prééminence de l'histoire, et tenir pour contingents son lieu d'apparition, son corps initial. C'est reconnaître, avec Philippe Hamon, que « la caractéristique fondamentale » des « énoncés narratifs (récits, mythes, contes, etc.) » serait « d'être résumables (Balzac en *digest*), transposables (Balzac au cinéma), traductibles (Balzac en anglais), paraphrasables »¹⁵.

Mais le jeu d'adaptation peut aussi se mettre en place à travers la citation, soit l'intégration de la poésie au cœur d'un discours englobant plus vaste. C'est le cas à deux reprises dans *Les Éthiopiennes* de Hugo Pratt, où deux cas distincts se manifestent : d'une part, la citation assumée comme telle de « Ma Bohème » de Rimbaud par le capitaine Bradt (dès lors, le dessin n'a pas forcément besoin de correspondre au discours poétique cité) ; d'autre part, la citation de l'avant-dernier quatrain du « Bateau ivre » (« Si je désire une eau d'Europe... »), en guise de commentaire détaché, d'accompagnement d'une série de motifs participant de la construction d'un environnement exotique. Dans ce deuxième cas, la citation est prise en charge par le même Bradt ; elle constitue l'escorte textuelle d'un développement iconique inscrivant le récit dans un cadre spécifique (sept cases représentant un champ de figuiers, un fort, des dromadaires, une mitrailleuse, un scorpion, un soldat africain et un courrier estampillée « K.A.R. », c'est-à-dire « King's African Rifles »). L'usage de la citation rimbaldienne par Hugo Pratt n'est évidemment pas anodin en ce qu'il participe par la bande à l'élaboration de Corto Maltese : le fait de convoquer à plusieurs reprises des intertextes du poète permet de renforcer les points communs entre le personnage, aventurier réfractaire et tête brûlée, et la représentation mythique de Rimbaud.

Les exemples de ces clins d'œil par citation sont nombreux : on en trouve autant dans *Les Schtroumpfs* (« Le Lac » de Lamartine est cité à deux reprises dans l'album *Schtroumpf-les-bains*) que dans *Bianca, une histoire excessive* de Guido Crepax (avec « L'union libre » de Breton — l'exemple est emprunté à la notice « Poésie » de Thierry Groensteen sur *Neuvième art*¹⁶,

¹⁴ « Le récit est devenu, avec l'image, l'une des deux grandes catégories génériques à partir desquelles il est possible de penser ensemble des œuvres physiquement très dissemblables. L'art cinématographique et celui de la bande dessinée n'ont emprunté des chemins non narratifs qu'à titre expérimental et très minoritaire ». (« Fictions sans frontière », art. cit.)

¹⁵ *Ibid.* Groensteen cite « Texte littéraire et métalangage » (*Poétique*, n° 31, Seuil, été 1977, p. 263-284) et précise que P. Hamon ajoute aussitôt : « ...étant bien entendu qu'il restera toujours un "résidu" inidentifiable, le style (de Balzac), et que l'analyse ou la traduction ne s'effectuera pas sur la base d'un gain (de sens, de lisibilité, de plaisir, etc.) mais d'une perte. »

¹⁶ Thierry Groensteen, « Poésie » sur *Neuvième art*, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1044>. Début du texte de Breton : « Ma femme à la

qui note au passage que : « De façon générale, il semble que deux stratégies différentes s'offrent aux dessinateurs quand ils se frottent à un texte poétique : soit placer une seule grande image en regard d'une strophe (dans la tradition du texte illustré), soit accompagner le texte de façon plus analytique, procéder à un découpage du poème en courts fragments [...] répartis dans autant de cases ». Remarquons ici que ces logiques de citation favorisent la mobilisation de poésies non-narratives : la reprise du blason de Breton par Crepax n'engage pas le développement d'un récit autonome, elle se superpose à un récit qu'elle éclaire de biais. Du reste, on ne s'étonnera pas que la réinvention d'un patrimoine poétique par la bande dessinée soit aussi l'occasion de certains choix : si les poèmes de Hugo, Baudelaire et Rimbaud sont récupérés pour l'histoire qu'ils racontent ou en guise de citation, c'est moins le cas de la poésie de Mallarmé, plus rarement narrative et dont l'enjeu est de remettre en question les fondements d'une tradition poétique.

Enfin, pour en finir avec la question de l'adaptation, je voudrais rebondir sur l'essai de typologie développé par Jacques Dürrenmatt, qui propose de retenir trois stratégies principales en matière de « formes de l'adaptation » de la littérature par la bande dessinée. Il existe des adaptations dont on pourrait dire avec Dürrenmatt qu'elles sont « fidèles » (dans le cas, par exemple, des poèmes narratifs de Victor Hugo), d'autres qui sont « partielles » et, se focalisant sur certains éléments d'une œuvre seulement, permettent au discours second de s'autonomiser et de se singulariser (mettons que c'est le cas de l'usage citationnel de la poésie). Jacques Dürrenmatt signale encore le cas d'adaptations « critique[s], voire impertinente[s] » favorisant la parodie : on trouve des éléments de ce genre dans la reprise de « La conscience » de Victor Hugo par Jean-Claude Mézières dans *Super Pocket Pilote* n° 2, à la fin des années 1960 — le dessin est ici placé en décalage avec un texte qu'il tend à désacraliser, rompant délibérément avec la forme noble de l'alexandrin en intégrant une dimension caricaturale ; ou dans la lecture critique des « Roses de Saadi » de Marceline Desbordes-Valmore par un personnage de Gotlib.

chevelure de feu de bois / Aux pensées d'éclairs de chaleur / À la taille de sablier / Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre / Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur / Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche / À la langue d'ambre et de verre frottés / Ma femme à la langue d'hostie poignardée / À la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux / À la langue de pierre incroyable / Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant / Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle / Ma femme aux tempes d'ardoise de toit de serre / Et de buée aux vitres. »



Mézières, « La conscience », *Super Pocket Pilote* n° 2



Gotlib, *Rubrique-à-brac*, T.5, Fluide glacial

2) La figuration

Ces adaptations satiriques se montrent irrévérencieuses à l'égard du texte de départ et, en cela, elles livrent aussi un discours désacralisant sur la poésie. Mézières et Gotlib, dans les exemples observés, ne reproduisent pas moins une forme de hiérarchie des arts : s'ils versent dans la parodie (avec une certaine feinte chez Gotlib, qui crée un personnage d'exégète beauf), ils ne reproduisent pas moins, dans le même geste, un positionnement de

potache, c'est-à-dire d'élève frondeur cherchant à perturber la domination d'une autorité. Ces exemples permettent de glisser vers une deuxième relation entre bande dessinée et poésie, qui relève moins de l'adaptation que de la représentation par la bande dessinée de l'univers de la poésie. Il me semble utile de mobiliser ici la notion de *figuration*, telle que définie par le Groupe de Recherche sur les Médiations Littéraires et les Institutions (GREMLIN) et qui permet de saisir la singularité d'une construction fictionnelle d'un individu typique et la façon dont celle-ci nourrit l'imaginaire social d'une époque autant qu'elle est nourrie par lui¹⁷. La figuration du poète peut prendre deux grandes directions : celle du poète fictif, tout d'abord, développant la construction d'un personnage original auquel sont prêtés des qualités plus ou moins universelles ; celle du poète ayant existé et s'étant élevé au statut de mythe, ensuite, qui se fonde sur le parcours biographique et littéraire d'une grande figure du panthéon littéraire, que le dessinateur et le scénariste peuvent suivre fidèlement ou dont ils s'écartent pour le réinventer.

Le poète fictif s'incarne en des personnages aussi différents que le schtroumpf poète et Bidouille, le personnage de Hislaire. Dans ces cas, la figuration du poète mobilise fréquemment un ensemble d'accessoires et de cadres tenant du cliché : le schtroumpf poète, de cette façon, trouve son inspiration en se plongeant au cœur de la forêt et en s'isolant ; il se promène tantôt avec une lyre, tantôt avec un tas de pages blanches, sa plume et son encrier. Ces motifs de la solitude, de l'amour de la nature et du lyrisme exacerbé correspondent à la représentation traditionnelle du poète romantique et, en particulier, de Lamartine, que des caricaturistes contemporains représentaient égaré dans les nuages une lyre à la main.



Peyo, « Le schtroumpfeur de pluie », dans *Le Cosmoschtroumpf*, Dupuis

¹⁷« Fictions, figurations, configurations : introduction à un projet », dans GREMLIN (dir.), « Fictions du champ littéraire », *Discours social*, volume XXXIV, 2010, p. 8. Je me permets aussi de renvoyer au texte que j'ai publié à ce sujet dans l'atelier théorique de *Fabula*, « [Figurations du personnel littéraire: propositions théoriques, base de données et exploitation](#) ».



Lamartine par Cham, 1848

La figuration du poète amateur est différente dans le cas du héros de Hilsaire, dont les aventures paraissaient dans *Spirom*. Bidouille est un adolescent récemment débarqué dans la ville de Mayon, dans le Nord de la France, après le décès de sa mère : rondouillard, gauche et d'une timidité malade, il est le fils d'un vendeur de frites d'apparence sévère mais voué au bonheur de sa progéniture. Bidouille fait la rencontre de Violette, son antithèse physique, une nymphette qui fait tourner la tête des lycéens de Mayon. Le héros séduit Violette par sa candeur, sa délicatesse et son originalité (au lieu de lui offrir des bouquets de fleurs, il lui offre des cornets de frites) ; leur relation sera contrariée à la fois par une opposition de style entre les deux amoureux que leur entourage se plaît à souligner et par la sévérité des parents, qui préfèrent que leurs enfants se concentrent sur leur scolarité. Tout au long de cette « chronique mélancolique d'un premier amour » (comme le sous-titre l'édition intégrale de l'œuvre, publiée chez Glénat), Bidouille s'improvise fréquemment poète, pour rendre compte des sentiments qu'il éprouve à l'égard de Violette. Cette poésie est l'occasion pour le héros de se libérer de ses inhibitions et d'envoyer paître sa timidité : Bidouille est un rimeur médiocre, mais il s'assume comme tel et, au lieu de chercher à atteindre une maîtrise parnassienne, il renchérit dans une forme d'écriture parodique. Le message de Hilsaire est clair et dessine en creux une attaque contre la poésie canonique perçue comme académique et aride ; en d'autres termes, selon l'auteur, il n'y a pas besoin de se piquer de grands mots pour dire l'évidence de l'amour, qui permet de vivre heureux tel qu'on est, et la « vraie poésie » est à chercher du côté de la spontanéité naïve telle que l'exprime Bidouille. À travers la figuration singulière de ce personnage, c'est donc aussi une représentation particulière et une critique de la poésie qui est diffusée. La pratique poétique est du reste tellement indissociable de Bidouille qu'un simulacre d'exposition lui a été consacrée sur le modèle des expositions dédiées à des parcours d'écrivains.



Bidouille, ce poète inconnu... Exposition à l'ULB

À côté des figurations de poètes fictifs, écrivains amateurs construits sur la base de certains stéréotypes qu'ils tendent à renforcer, il existe un certain nombre de bandes dessinées consacrées non à des adaptations d'œuvres de poètes, mais au récit de leur trajectoire socio-littéraire. Le champion de cette catégorie me semble être Arthur Rimbaud, placé au centre de nombreux récits illustrés, plus ou moins fidèles à sa trajectoire selon les cas. De la même façon qu'il n'existe pas d'adaptation en bande dessinée la poésie de Mallarmé, il n'y a pas de bande dessinée figurant le poète Stéphane Mallarmé — tout simplement parce que sa trajectoire n'est pas exactement *romanesque*, qu'elle est celle d'un enseignant doublé d'un poète, qui circule sans fracas dans le milieu littéraire de l'époque. Rimbaud, de son côté, a pour lui sa réputation sulfureuse, si l'on peut dire. Chacun a en tête son visage, tel que l'a immortalisé la photographie de Carjat datée de 1871 et tout le monde connaît, plus ou moins, sa trajectoire mythique, dont plusieurs éléments (comme l'homosexualité, la consommation de drogues, la carrière de marchand d'armes) sont en réalité hypertrophiés¹⁸. Si on s'en tient souvent au biographique, chez Rimbaud, c'est d'abord parce qu'on a affaire à un individu qui semble anticiper la mythologie de la rock star : Rimbaud, on le sait, est toujours *jeune* (l'épithète lui est indissociable), mais on peut pratiquement regretter qu'il ait vécu dix ans de trop (mourir à 27 ans lui aurait permis d'ouvrir la cohorte des Jim Morrison, Kurt Cobain et autres Amy Winehouse, desquels il n'est pas très éloigné dans notre imaginaire). Mais si on préfère le récit approximatif de sa vie à la lecture de son œuvre, c'est aussi parce que celle-ci est souvent estampillée « complexe », « difficile », « exigeante » par une critique qui, en cela, n'encourage pas à sa lecture.

¹⁸ Je me permets de renvoyer à l'article « [Rimbaud aux frontières du réel](#) », dans *Repenser le réalisme*. Cahier ReMix, n° 07 (04/2018), Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain.

Lucie Servin a publié en 2014 un bel article sur les récupérations de Rimbaud par la bande dessinée, dans la revue en ligne *Neuvième art*¹⁹. L’auteure y prend pour objet quatre albums centrés sur la figure du poète, dont elle questionne les représentations. Les quatre titres en question sont *La Ligne de fuite* de Christophe Dabitch et Benjamin Flao (Futuropolis, 2007), *Le Chapeau de Rimbaud*, de Christian Straboni et Laurence Murel (Akileos, 2010), *Rimbaud l’indésirable* de Xavier Coste (Casterman, 2013) et *La Chambre de Lautréamont* d’Edith et Corcal (Futuropolis, 2012). Je partage en très grande partie les différentes observations formulées par Lucie Servin et me permets simplement d’ajouter quelques remarques.

Tout d’abord, on peut faire une distinction entre, d’une part, un album traditionnel et soucieux de s’en tenir au plus près de la biographie du poète comme de Xavier Coste, et, d’autre part, des productions récupérant la figure rimbaldienne pour développer un récit original. La bande dessinée de Coste a des airs d’adaptation du film d’Agnieszka Holland, *Éclipse totale* (1995), avec Leonardo DiCaprio et David Thewlis dans les rôles de Rimbaud et Verlaine. Globalement bien documenté, l’album, dès son titre, assigne une nouvelle épithète à Rimbaud, qui n’en manque pourtant pas (après le *voyou*, le *maudit*, le *révolté*, voici *l’indésirable*) : le récit s’indexe logiquement sur ce qui peut justifier cet adjectif, et s’attarde sur les frasques du poète (de la même façon, du reste, que *La Chambre de Lautréamont*, où c’est un Rimbaud soiffard, bagarreux et bipolaire qui est mis en scène). Autre élément notable dans cette biographie, l’importante part (40 pages sur 120) accordée à la vie africaine. On le sait, Rimbaud cesse toute activité littéraire en 1875 et part sur les routes (de Scandinavie, de Chypre, puis d’Afrique) ; c’est, plus encore que celle de l’écrivain, la figure du Rimbaud aventurier qui semble parfois retenir l’intérêt des auteurs de bande dessinée (comme celui de nombreux biographes et de chercheurs, du reste) : des quatre albums susmentionnés, trois se consacrent en partie ou totalement à cette trajectoire africaine — seul *La Chambre de Lautréamont* n’en traite pas. *Le chapeau de Rimbaud* est centré sur un certain Jean-Roch Folelli, ancien communard évadé du bagne de Nouvelle-Calédonie, et tombant par hasard sur Arthur Rimbaud (qu’il ne connaît pas et qui se présente comme négociant), à Tadjourah (Djibouti). La bande dessinée se fonde sur la célèbre expédition entreprise par Rimbaud pour livrer des armes au roi Ménélik ; la poésie n’y est pratiquement évoquée que par la bande, au détour de quelques citations de poèmes rimbaldiens, et d’une prise de distance explicite de Rimbaud, dès lors qu’un journaliste lui parle de son passé de poète. Autre particularité à relever : durant le voyage, le héros Folelli est victime d’une insolation, qui le fait halluciner. Cette scène de l’hallucination est un autre point commun entre les différents albums : qu’elle touche Rimbaud lui-même ou d’autres protagonistes, elle est un véritable lieu commun des fictions développées autour du poète. S’il n’est pas tout à fait étonnant qu’elle soit associée à un écrivain qui a lui-même défini « le dérèglement de tous les sens » et « l’hallucination simple » comme principes poétiques, elle n’en demeure pas moins interprétée au premier degré, de façon littérale, alors qu’elle doit s’entendre au sens figuré dans le discours rimbaldien²⁰.

¹⁹ Lucie Servin, « [Les dessinateurs face au mystère Rimbaud](#) », *Neuvième art*, août 2014.

²⁰ Voir à ce sujet « [Rimbaud aux frontières du réel](#) », art.cit.



C. Straboni et L. Murel, *Le Chapeau de Rimbaud*, Akileos

La Ligne de fuite se centre sur la période suivant la désertion du champ littéraire par Rimbaud, mais depuis un angle peu commun. On sait que, après l'avoir mis à la porte, plus acteurs du monde des lettres se sont découvert une passion pour Rimbaud. En 1886, la revue symboliste *La Vogue*, grâce à Félix Fénéon, publiait *Les Illuminations* ; une autre revue, *Le Décadent*, animée par Anatole Baju, jalouse ces inédits et, pour rivaliser, se décide à publier des faux-Rimbaud : Laurent Tailhade, Maurice du Plessys et Ernest Raynaud composent ces pastiches qu'ils font passer pour des inédits. L'album de Dabitch et Flao prend cet épisode pour point de départ, et imagine que les pasticheurs, démasqués par Verlaine, se décident à obtenir de véritables inédits : ils partent alors sur les traces de Rimbaud, du côté de sa famille d'abord, à Charleville, puis en Afrique. Le récit est centré sur un écrivain fictif, Adrien, censément lié au cénacle décadent. La figuration rimbaldivienne, dans ce volume, est dessinée en creux, puisque le poète n'apparaît jamais : à la fin du livre, Anatole Baju, retrouvant Adrien, assure à ce dernier qu'il a vu Rimbaud, mais que celui-ci l'a envoyé paître. — C'est peut-être, au fond, le portrait le plus plausible du poète. *La Ligne de fuite* offre du reste une figuration singulière du poète fictif avec le personnage d'Adrien, lui-même aspirant écrivain, et dont le portrait est logiquement construit à travers quelques clichés du genre, parmi lesquels la vie dans la mansarde, inévitable depuis *Le Pauvre poète* de Carl Spitzweg (1839) et les *Scènes de la vie de bohème* de Murger (1851). Dans cette mansarde, une scène donne à voir une récitation par Adrien du « Bateau ivre », qui demeure le poème majeur de Rimbaud dans l'imaginaire collectif, et qu'on trouve tantôt glissé dans la bouche d'un officier anglais (chez Hugo Pratt), tantôt dans celle d'un admirateur (chez Dabitch et Flao), tantôt encore dans celle de Rimbaud lui-même (chez Xavier Coste).



C. Dabitch et B.Flao, *La Ligne de fuite*, Futuropolis

À ce corpus d'albums dédiés au cas Rimbaud, on pourrait associer le *Verlaine* de Jagodzinski et Casanave, publié chez Les Rêveurs. Les auteurs y dépeignent un Verlaine nostalgique, éloigné de son jeune compagnon et égaré à la campagne après ses années de prison, perdu dans ses souvenirs et marginalisé par ses concitoyens. De nombreuses citations émaillent le volume, qui se donne à lire comme un hommage à Verlaine auquel l'histoire littéraire a réservé un sort moins favorable qu'à son comparse. Le poète des *Romances sans paroles* est ici présenté comme esseulé et hanté par ses regrets bien davantage que comme le débauché auquel on l'a souvent réduit. (Là encore, on soulignera l'inévitable intérêt pour les « on-dit » et autres légendes, l'un des grands thèmes de l'album étant lié à l'anecdote selon laquelle la mère de Verlaine conservait ses enfants mort-nés dans du formol). Enfin, de Daniel Casanave toujours, mais avec Noël Tuot cette fois-ci, et toujours chez Les Rêveurs, on peut relever le très singulier *Baudelaire*, qui se présente comme une divagation autour de la figure du poète des *Fleurs du mal* : le récit s'ouvre sur l'annonce faite à Baudelaire du décès de Hugo, ce que le héros refuse de croire (« Et pourtant c'est impossible !... Je devais mourir avant Victor Hugo ») ; s'ensuit un parcours halluciné sur fond de *Divine comédie* à quatre sous, qui voit le poète traverser le paradis et l'enfer (où il croise Jean-Paul Sartre), dans une quête improbable du « poème absolument parfait », qui trouve un aboutissement à la dernière planche : « le poème absolument parfait, c'est fuir le jour de ses noces ».



D. Casanave et N. Tuot, *Baudelaire*, Les Rêveurs

3) Une poésie en bande dessinée

L'originalité du *Baudelaire* de Casanave et Tuot me permet d'assurer la transition vers ma troisième et dernière partie. Ne cherchant ni à adapter l'œuvre de Baudelaire ni à respecter sa trajectoire biographique, les auteurs développent ici une fiction totale, volontiers délirante, que l'on pourrait à bien des égards qualifier elle-même de *poétique* : je voudrais terminer en me demandant comme la bande dessinée peut *produire* une poésie originale, qui ne serait pas liée aux canons préexistants et qui ne serait pas de l'ordre de l'adaptation. Il me semble qu'il y a deux réalités à distinguer ici : d'une part, il existe un discours d'escorte (produit par la critique ou par les récepteurs) qui associe l'adjectif *poétique* à un certain nombre d'œuvres, comme hypéronyme regroupant un ensemble de valeurs plus ou moins repérables ; d'autre part, il existe aussi un certain nombre d'auteurs qui se saisissent des possibilités formelles de la bande dessinée pour produire de la poésie.

Le premier cas est donc constitué par ces artistes et œuvres auxquels est intuitivement associé l'adjectif *poétique*. Le 18^e numéro de Fabula-LHT, dirigé par Nadja Cohen et Anne Reverseau, se consacrait à la question du « je-ne-sais-quoi de poétique », en se penchant sur les usages et effets de cet emploi globalisant de l'expression²¹. On voit bien comment celle-ci peut s'appliquer dans de nombreux domaines artistiques et comment elle produit des classements par intégration et exclusion : les films de Wes Anderson, Leos Carax, Michel Gondry, Terrence Malik et David Lynch, parmi d'autres, se verront quelquefois qualifier de *poétiques*, mais l'adjectif ne sera pas associé aux réalisations de David Fincher, James Wan ou Rob Cohen. Il en va de même dans l'univers de la bande dessinée, où Franquin, Bill Waterson, Marc Wasterlain, Jirō Taniguchi, Makyo et de nombreux autres voient parfois leurs réalisations louées pour leurs qualités « poétiques », au contraire des œuvres de Jean Graton, Daniel Kox, Bercovici ou Richard Gorineau et Éric Corbeyran.

Une rapide recherche en ligne associant certains dessinateurs à la notion de poésie donne des résultats éloquentes. Pour Franquin, par exemple, le terme sert souvent de mot-clef ou de *hashtag* sur des sites de vente, sur des blogs. Le discours rapporté est tout autant explicite : Pierre-François Martin Laval, chargé de l'adaptation de Gaston Lagaffe au cinéma déclarait : « C'est un univers très poétique et je me sens très proche de l'univers de Franquin²² » ; la fille d'André Franquin, Isabelle, avance pour sa part que « Le nid des marsupilamis est son album le plus poétique²³ » ; enfin, l'exposition « Le Monde de Franquin » qui s'est tenue à la Cité des sciences de Paris du 19 octobre 2004 au 31 août 2005 lançait l'invitation « Plongez vous dans l'univers de Franquin mêlant poésie et sciences ». Mais le dessinateur lui-même, dans une interview reproduite sur le site dédié à Gaston Lagaffe, précise : « La poésie est une chose rare. En bande dessinée, il n'y en a pas des masses. Je ne crois pas être un poète. Si on me dit qu'il y a de la poésie dans Gaston, je serai ravi mais c'est ... léger, je suppose. Quand on fait un personnage comme celui-là, on y met un peu de soi-même. Ne fût-ce que des souvenirs.²⁴ » Mais dans quoi réside cet « effet-poésie » que produisent certains discours non directement liés au(x) cadre(s) idéaltypique(s) de la poésie ? Dans la notice publiée sur le site de *Neuvième art*, Thierry Groensteen se demande s'il faut vraiment chercher « les manifestations éparses » de la poésie en bande dessinée « dans certaines *sunday pages* contemplatives de *Gasoline Alley*, de *Calvin et Hobbes* ou de *Mutts*, qui célèbrent la nature, le passage des saisons, le bonheur simple d'être au monde ? »²⁵ Il n'est peut-être pas inutile d'essayer saisir cet « effet-poésie », et de tenter de l'objectiver en décortiquant ce qui le fonde.

1) Le premier élément qui permet de provoquer ce « je-ne-sais-quoi de poétique » dans le domaine de la bande dessinée, tient à une forme de sentimentalisme, qu'il ne s'agit pas forcément d'entendre au sens de l'*Empfindsamkeit* de la fin du XVIII^e siècle allemand, mais

²¹ Nadja Cohen et Anne Reverseau (dir.), *Un je-ne-sais-quoi de « poétique »*, Fabula-LHT, n° 18, 2017.

²² Loïc Smars, « [Interview avec Pierre-François Martin-Laval](#) (PEF) », *Le Suricate*, 8 juillet 2015.

²³ Arnaud Gonzague, « [Interview avec Isabelle Franquin](#) », *Bibliobs*, 2 février 2014.

²⁴ « Poésie » dans l'*Abécédaire Gaston*, sur <http://www.gastonlagaffe.com/>.

²⁵ Thierry Groensteen, « Poésie », sur *Neuvième art*. URL : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article1044>.

plutôt au sens d'une mise en exergue des sentiments (*amoureux* principalement, et souvent *contrariés*) des héros et d'un lyrisme plus ou moins prononcé. Selon cette vision des choses, la représentation de la poésie s'assimile à la représentation clichéique du romantisme (inutile de rappeler que l'adjectif *romantique* est parfois employé lui aussi de façon intuitive, et court-circuite les logiques complexes de ce mouvement). Les amourettes de Gaston Lagaffe et de Mademoiselle Jeanne ou celle de Bidouille et Violette, de cette façon, dégagent un parfum de poésie. 2) Corollaire de ce sentimentalisme, l'« effet-poésie » est également créé par la candeur des héros, le décalage entre leur vision du monde et la réalité, entre leur système de valeur optimiste et naïf et le cynisme du monde dans lequel ils vivent. C'est, une fois encore, Gaston Lagaffe, mais aussi Calvin et Hobbes, le Lapinot de Lewis Trondheim ou Le P'tit bout d'chique de Walthéry – mais l'adjectif *poétique* sera moins naturellement associé au Petit Spirou de Tome et Janry, bien plus frondeur et, surtout, complètement obsédé sexuel. La naïveté, la candeur des autres héros susmentionnés tend à en faire des êtres sensibles et marginaux, bref des *alter ego* de poètes-typiques. 3) Corollaire encore – mais on verra que les différentes caractéristiques sont souvent liées –, l'inventivité des héros : c'est, encore une fois, Gaston et son gaffophone, c'est le Calvin de Watterson et son transmogriffeur, sa machine à voyager dans le temps, son duplicateur,... Ces inventions plus ou moins réussies et singulières participent à la construction de héros marginaux – et on sait depuis le XIXe siècle que la figure du scientifique (ou du pseudo-scientifique) et du poète sont étroitement liées, comme en témoignent, parmi d'autres figures, le Docteur Frankenstein de Mary Shelley et le génial Charles Cros. Le professeur Tournesol, à ce titre, dont la surdité et la distraction renforcent la marginalité, a ce « je-ne-sais-quoi de poétique », même si l'adjectif est rarement associé à Hergé – parce que Tintin est tout sauf un poète : c'est un esprit fondamentalement rationnel. 4) Le penchant méditatif des personnages est aussi un producteur d'« effet-poétique » : Calvin et Hobbes (qui remplissent à peu près toutes les cases, comme on l'aura remarqué) et la célèbre grenouille de Kazuo Iwamura, en constituent de bons exemples. On objectera que la méditation appartient davantage au registre philosophique qu'au domaine poétique (Lamartine, avec ses *Méditations poétiques*, provoquait en 1820 un bouleversement en matière d'espaces des discours), mais il faut tenir compte du fait que *poésie* et *philosophie* peuvent, dans certain cas, sembler des quasi-synonymes référant à l'élévation de l'esprit et à une certaine forme d'hermétisme (c'est une autre valeur associable à l'adjectif *poétique*, employé communément : ce n'est pas clair, c'est compliqué, ça ne raconte pas une histoire, donc c'est *poétique*). 5) L'effet-poétique est encore produit par ce qu'on peut désigner comme des moments de gratuité narrative, des espaces contemplatifs parfois dénués d'accompagnement textuel, des moments d'attente, des pauses, à la manière des plans-séquences et des plans longs silencieux de Terrence Malik au cinéma, par exemple. Ils sont fréquents chez Jiro Taniguchi, mais peuvent également advenir chez de nombreux autres auteurs, de Jean-Claude Denis à Brecht Evens. 6) On relèvera encore que le « je-ne-sais-quoi de poétique » peut se révéler fonction d'un intérêt pour la nature (là encore, l'héritage romantique est prégnant) : les balades automnales de Gaston Lagaffe, le soin apporté par Calvin à la guérison d'un raton-laveur, l'amitié d'Earl et Mooch, les héros canin et félin de *Mutts*, sont autant de signes disposant ces œuvres à être reçues « poétiquement ». 7) Enfin,

s'il me semble que ce tour d'horizon peut être largement complété, l'« effet-poésie » est aussi tout simplement lié à une dimension onirique, qui la rapproche du principe aristotélicien d'une fiction capable d'engendrer des mondes possibles. Les exemples sont innombrables, du docteur poche de Wasterlain aux *Bogros* de Makyo, du *Super Monsieur Fruit* de Nicolas de Crécy au *Petit Cirque* de Fred en passant par les délires complets de Charlie Schlingo ou les univers parallèles dans lesquels sont inlassablement transportés Bob et Bobette, tout ce qui s'écarte du quotidien et tient plus ou moins du rêve est susceptible d'être tenu pour de la poésie.



Fred, *Le Petit cirque*, Dargaud

Dès lors, sur cette base extrêmement large, pourrait-on avancer la poésie est partout ou presque ? D'une certaine façon oui, puisque l'étiquette « poésie » sert souvent à fédérer des impressions de lecteur produits par des éléments variés, mais cette étiquette, pratique dans le discours préréflexif, est forcément inopérante parce que trop générale. Il n'empêche que ces « effets-poésie » ne veulent pas rien dire et qu'il serait dommage de les tenir pour quantité négligeable au prétexte qu'ils sont liés à des impressions de lecteur.

Les éléments de l'ensemble que je viens d'évoquer ont toutefois ceci de particulier d'être à la fois globalement accessibles à un large public et toujours construits sur des bases narratives traditionnelles. Thierry Groensteen affirme que, au-delà de ces cas, il existe une « bande dessinée poétique », qu'il qualifie de « genre émergent, qui manque de visibilité et de reconnaissance » et qui se manifeste dans « des publications, des expositions, des expériences collectives demeurées le plus souvent assez confidentielles »²⁶. Reprenant une distinction formulée par Pasolini, qui opposait le « cinéma de poésie » au « cinéma de prose » (formulation discutable en ce qu'elle semble négliger la poésie en prose), Groensteen cherche à illustrer une bande dessinée qui, sans se dégager complètement de la narration, adopterait « une forme poétique de narration », c'est-à-dire une bande dessinée

²⁶ *Idem.*

qui adopterait « la technique narrative de la poésie » plutôt que « la technique narrative du roman ». La distinction formulée par Groensteen à la suite de Pasolini est délicate : d'abord parce qu'il existe des poèmes qui racontent des histoires (ou des historiettes), ensuite parce qu'il n'existe pas *une* technique narrative romanesque ni *une* technique narrative poétique. Mais, pour le dire plus simplement, il existe des auteurs de bande dessinée qui, d'une certaine manière, veulent *faire de la poésie*. Groensteen cite notamment l'Italien Renato Calligaro (*Deserto*, 1982) et la Belge Anne Erbaux (*L'Idiot*, 2005), tout en convenant que leurs œuvres sont « plus proches du livre d'artiste que de l'album ». Il existe, à leurs côtés, une série d'œuvres qui questionnent la possibilité d'une bande dessinée poétique. À l'occasion du Marché de la poésie jeunesse de Tinquieux, au début du mois de février 2016, Etienne Lécroart (membre de l'OuBaPo et de l'OuLiPo) a de cette façon mis en place un processus collaboratif qui impliquait de composer par équipes des pentagones contenant des personnages dialoguant et susceptibles de s'articuler à d'autres pentagones/d'autres dialogues. Des poètes prenaient en charge les textes et des dessinateurs se chargeaient des illustrations, permettant à un exercice de style improvisé de se déployer en exploitant les possibilités de l'articulation texte/image propre à la bande dessinée. C'est aussi ce que parvient à réaliser une part importante de l'œuvre de Marc-Antoine Mathieu, qui, dans *L'origine*, par exemple, pousse à son comble les logiques de mise en abyme de son récit en l'inscrivant dans une narration à tiroirs.



Marc-Antoine Mathieu, *L'origine*, Delcourt

De nombreux autres cas pourraient être mobilisés pour mettre en lumière la façon dont la bande dessinée peut déployer un discours poétique : il faudrait notamment mentionner le Frémok, les œuvres respectives d'Olivier Schrauwen, d'Anke Feuchtenberger et de Blutch, que des spécialistes plus informés que moi traiteront avec plus d'acuité. L'album de l'Australien Shaun Tan, *Là où vont nos pères* (Dargaud, 2007), compte aussi parmi ces œuvres conciliant bande dessinée et poésie, en ce qu'il se présente comme une allégorie de la découverte d'un pays inconnu par un réfugié, signifiant l'étrangeté des nouvelles réalités auxquelles il est confronté à travers une transposition fantastique. Dans un registre similaire, *L'ascension du haut mal* de David B (L'Association, 1996) développe une mise en scène de la maladie comme métaphore (pour le dire avec les mots de Susan Sontag) et recourt à la figure de style pour tenter de signifier plus efficacement l'indicible au quotidien — ce qui, me semble-t-il, est une autre définition possible de la poésie.