



La Parodie dans la bande dessinée franco-belge : critique ou esthétisme? Par Pierre Huard. Sous la direction de Raymond Corriveau, Jason Luckerhoff et Claude Martin. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2016. 250 pp. ISBN : 9782760545045.

Dans leur préface pour ce livre, les trois directeurs, Raymond Corriveau, Jason Luckerhoff et Claude Martin, nous expliquent qu'il s'agit d'un ouvrage posthume. L'auteur, Pierre Huard, qui a été leur collègue à l'Université du Québec à Trois-Rivières de 2005 à 2010, est décédé avant de pouvoir soutenir sa thèse. Vu la qualité du travail accompli et en mémoire de leur collègue apprécié, ils ont décidé de le faire publier.

Après avoir expliqué la notion de parodie au premier et deuxième degré, l'auteur soutient que celle-ci franchit un troisième degré au cours des années 1970 quand la BD se met à se moquer d'elle-même. Elle se transforme alors en parodie formelle, au risque d'être moins accessible pour le grand public mais contribuant ainsi à inscrire la BD dans le mouvement de la légitimation du neuvième art auprès des gardiens de la Culture avec un C majuscule. Le livre même d'Huard contribue d'ailleurs aussi à ce mouvement grâce au « sérieux » de son analyse, rigoureuse et concrète. À ce titre, l'éminent spécialiste de la BD Thierry Groensteen est abondamment cité, sauf pour son ouvrage sur le même sujet (*Parodies : la bande dessinée au second degré*, Paris : Flammarion, 2010), publié après le décès d'Huard.

La méthodologie s'inscrit dans la tradition bien française de la sémiotique qui est amplement citée dans la bibliographie avec des textes de Roland Barthes, Umberto Eco, Benoît Peeters et Jacques Samson, entre autres. Cependant, les trois directeurs, professeurs en communication, réinscrivent cette tradition dans le cadre des études en communication, notamment au moyen d'une référence directe à Eric Dacheux, chercheur en communication à l'Université Clermont-Ferrand, dès le premier mot de la première page (p. vii). Le livre fait d'ailleurs partie d'une collection intitulée « Culture et publics » qui publie des ouvrages en muséologie et en communication.

Dans ce cadre, cette thèse est d'abord une étude de contenu rigoureuse sous la forme d'une analyse du discours incluant étude qualitative et étude quantitative. Elle utilise aussi la critique littéraire et spécifiquement la narratologie (référence à Gérard Genette) et la sémiotique visuelle (Charles Sanders Peirce). Toute cette méthodologie est expliquée dans le chapitre 2 (pp. 31-98). Celle-ci emprunte également à la sociologie, particulièrement celles de Pierre Bourdieu et de Luc Boltanski, puisque comme le disent les directeurs dans leur préface, « D'abord associée aux milieux populaires, [la BD] s'est ensuite rapprochée d'une certaine contre-culture et a fini par être lue par des personnes dotées d'un fort capital culturel » (p. vii). La méthodologie, reflétée aussi dans la bibliographie exhaustive, est donc assez éclectique : critique littéraire, biographie, approche psychanalytique, œuvres de vulgarisation, ouvrages historiques, et études sémiotiques et sociologiques.

Si le corpus est limité au domaine franco-belge, chronologiquement il reste vaste puisqu'il s'étend sur cinquante ans, de 1945 à 1995. Toutefois, il est traité à partir d'un nombre d'exemples limités qui sont étudiés systématiquement au moyen de critères présentés ensuite dans plus de quarante tableaux. Il commence par Lucky Luke (série créée en 1946) comme premier exemple informel et continue de manière plus rigoureuse avec neuf autres BD choisies pour leur exemplarité qui s'étalent sur 50 ans : Franquin (1952), Macherot (1964), Gotlib (1970), Tardi (1974), Lauzier (1978), Chaland (1981), Pétilion (1982), Benoît (1986), et Desberg/de Moor (1994).

Les quatre chapitres suivent le développement d'une thèse classique, de la « Problématique de la recherche » (chapitre 1, pp. 5–29) au « Cadre théorique et méthodologique » (chapitre 2, pp. 31–97), suivi des « Résultats de l'analyse » (chapitre 3, pp. 99–135), pour s'achever par la « Synthèse des résultats, interprétation et discussion » (chapitre 4, pp. 137–224). L'ouvrage se termine par une brève conclusion de sept pages dans laquelle l'auteur synthétise les résultats des chapitres précédents. On apprend alors qu'il y a une évolution de la pratique de la parodie et donc que la parodie n'est pas une catégorie anhistorique mais au contraire qu'elle est bien contextuelle. Si avant les années 1970 on semble avoir une parodie « stricte » (p. 226), les œuvres des années 80 sont marquées par le métissage de pratiques faites d'imitation stylistique et de transposition esthétique. Celles des années 90 semblent revenir aux années 70, avec un retour à l'ironie (parodie et travestissement). On passe alors de la parodie de genre (Lucky Luke parodiant le genre western) à une parodie de la BD de genre, c'est à dire de BD spécifiques où l'hypotexte se laisse deviner notamment sur le plan stylistique. Selon Huard, « Cette démarche autoréférentielle était sans doute annonciatrice d'une parodie formelle qui émerge » dès 1980, comme Ted Benoit dans son imitation du style « ligne claire » (p. 227). Huard cherche alors à établir un rapport entre ces diverses phases et leur contextes sociaux en recourant à Mikhaïl Bakhtine et à Pierre Bourdieu. Dans les années 50, la BD échappe à la « logique de la distinction pour s'orienter vers la satisfaction de la demande » (Pierre Bourdieu, cité p. 227). Les savoir-faire se transmettent alors comme un ensemble de pratiques routinières avec un style graphique semblable pour divers auteurs et la même idéologie conservatrice « bon enfant » (p. 228), à l'intérieur d'une subversion autorisée (« *authorized transgression* », Linda Hutcheon, citée p. 228) où la parodie est institutionnalisée.

Se développe ensuite la parodie formelle où la BD se rapporte davantage à elle-même par la mise en avant obligée de ses propres figures. Dans ce contexte, le « risque d'enfermement » auquel se rapporte Peeters (1993) s'avère considérable pour tous les agents qui composent le champ bédéesque (les auteurs qui font valoir leurs droits, les critiques qui cherchent à poursuivre le travail de légitimation) dans l'indifférence relative du public, produisant une BD non critique. Ainsi, dans les années 90, les lecteurs vieillissants et nostalgiques seraient devenus peu nombreux (p. 231). Ainsi encore, l'idéologie de la consommation, selon Sylvain Bouyer, caractériserait la publication de certaines œuvres des années 80 à des fins strictement commerciales (mais cette thèse de Bouyer opposerait de manière un peu trop dichotomique l'idéologie de communication latente à la démarche d'auteurs; p. 231).

Le livre s'adresse clairement à un lectorat universitaire, professeur/e/s et étudiant/e/s de maîtrise et de doctorat; il intéressera d'abord les spécialistes de la BD bien sûr, aujourd'hui de plus en plus nombreux dans les universités, les francophones ou francophiles (et peut-être aussi les anglophones—mais c'est le genre de livre qui a très peu de chance d'être traduit); au-delà, il intéressera aussi les chercheurs en culture populaire et les spécialistes de la communication, domaine qui devient aussi de plus en plus important, y compris dans certains départements de littérature comme c'est le cas à l'Université de l'Alberta.

Deux petits points faibles. Comme le reconnaissent les directeurs, les images sont absentes du présent volume car cela « posait des problèmes de respect du droit d'auteur » (p. x). Aussi, fait courant dans les publications françaises/francophones, il n'y a pas d'index! Heureusement, la table des matières est détaillée, et contrairement à la tradition française, placée au début de l'ouvrage. En dépit de ces quelques problèmes mineurs, ce livre est vivement conseillé pour toute personne (étudiant/e/s et professeur/e/s) intéressée par la bande dessinée, les études en communication, la sémiotique ou la sociologie de la culture.

Chris Reyns-Chikuma, Université de l'Alberta