

Interactions – The Bulletin of I.A.W.I.S. No. 18, April 1997

Contents

- Book Reviews
 - François Schuiten et Benoît Peeters, *L'aventure des images. De la bande dessinée au multimédia*. (Jan Baetens)
 - *Histoire graphiques*, collection dirigée par Thierry Groensteen. (Jan Baetens)
 - Jürgen E. Müller. *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. (Eric Vos)

Un ailleurs qui nous concerne

A propos de: François Schuiten et Benoît Peeters, *L'aventure des images. De la bande dessinée au multimédia* (Paris, éd. Autrement, 1996)

Le tandem Schuiten-Peeters est bien connu des bédéphiles de tous les pays. A très juste titre d'ailleurs, puisque leurs *Cités obscures* constituent un des rares exemples du genre qui allie qualités graphiques et littéraires, d'une part, et succès commercial, d'autre part. Ce que l'on sait sans doute beaucoup moins, même si *Les Cités obscures* invitent expressément à des voyages divers dans toute l'oeuvre de Peeters-Schuiten, c'est que tant Benoît Peeters que François Schuiten ont participé à de nombreux autres projets et travaux, dont les plus intéressants ne relèvent pas forcément de la seule bande dessinée. Le livre qu'ils viennent de sortir aux éditions Autrement permettra de se faire une idée plus précise sur une pratique commune de vingt ans, puis de réfléchir avec les auteurs aux questions les plus cruciales qui se posent aujourd'hui à quiconque se penche sur le croisement des genres et le multimédia.

De l'atelier le plus artisanal (les planches de BD autopubliées par les élèves d'une école-laboratoire, Saint-Luc de Bruxelles) aux avatars les plus récents de la technologie moderne (le site des *Cités obscures* sur Internet: <http://www.Urbicande.be> (<http://www.urbicande.be/>)), la trajectoire retracée par François Schuiten et Benoît Peeters frappe certes par ses mutations spectaculaires (les auteurs ont du reste l'honnêteté intellectuelle de rester les premiers à s'en étonner). *L'aventure des images* conduit en effet le lecteur du roman-photo au CD-rom, du scénario de film aux projets architecturaux, de la synthèse d'images aux décors urbains, entre autres. Mais, plus encore, ce livre se distingue par la fidélité à un certain nombre de partis pris, de préférences, d'affinités, de jugements théoriques qui passent sans encombre d'un type d'image à l'autre, tout en s'y adaptant continuellement, tout en se laissant façonner aussi par des rencontres souvent inédites.

Au coeur des préoccupations de Schuiten et Peeters, on retrouve ce qui faisait déjà scandale à l'époque, dans les années de l'écriture textuelle pure et dure, et qui continue à le faire tout autant aujourd'hui, à l'âge des croyances naïves aux vertus du *cyberspace*: le goût, la fascination, l'amour des *récits*.

Cependant, la narration n'est pas pour Schuiten et Peeters quelque chose de désincarné, ni de mollement malléable. Nulle création chez eux qui ne provienne d'un dialogue entre un jeu de formes, de règles, de protocoles de travail, d'une part, et un support et un médium donnés, d'autre part (la fascinante réalisation qu'est la nouvelle station de métro parisienne "Arts et métiers" témoigne superbement de leur démarche, qui naît du lieu pour mieux en transformer l'usage). Nulle création non plus qui se dérobe à la réception critique, d'où la juste insistance sur la lisibilité des procédures et le souhait de tenir compte des remarques du public, qu'il soit lecteur, spectateur ou visiteur même hâtif d'une de ces expositions-spectacles dont Schuiten et Peeters se sont promis de réinventer les codes et les formules (leur échec relatif, et d'ailleurs nullement dissimulé, au cinéma s'explique selon eux, du moins en partie à la difficulté de dépasser une collaboration "simple," à quatre mains si l'on veut, au profit d'un type de collaboration autrement complexe où le contact avec le public se perd à mesure que s'accumulent les instances intermédiaires).

Evidemment, l'extraordinaire diversité de cette oeuvre systématiquement cosignée ne va pas sans danger. Par un mauvais jeu de mots on pourrait dire que les problèmes naissent ici du principe même qui fonde la collaboration des deux complices qui ne reculent pas devant le défi du "grand public": il arrive en effet que la variété de la production de Schuiten et Peeters flirte avec les manoeuvres trop faciles de certaines *variétés*.

Mais ce qui rend la position de Schuiten et Peeters tellement intéressante, c'est sa volonté farouche de penser *aussi* cette dimension-là de leur travail. Au lieu de se réfugier dans quelque commode clivage des oeuvres "sérieuses" et des pensums "alimentaires," attitude trop tristement connue de tous ceux qui croient sauver leur âme en se débarrassant à la va-vite des tâches qualifiées d'ingrates, Peeters et Schuiten revendiquent non seulement les aspects moins brillants de leur activité; ils vont surtout jusqu'à souligner la continuité fondamentale entre les facettes si hétérogènes de l'immense réseau que constituent leurs nombreux récits en devenir (les problèmes dans le domaine du cinéma tiennent aussi à cela: le feedback y arrive toujours trop tard, s'il émane du public, et probablement trop tôt, avant même que le travail n'ait commencé, s'il est inspiré par d'autres instances, indispensables à la réalisation matérielle de l'oeuvre mais peu impliquées dans l'élaboration concrète du projet). Pour eux, l'ensemble prime manifestement les parties, et ce tout ne se confond en rien avec un programme à exécuter mécaniquement. *L'erreur fait partie du système*: l'écrivain et le dessinateur y ont droit; ils ont même intérêt à commettre des impairs qui presque toujours aident à mieux définir les enjeux de base, relançant la création bien plus qu'elles ne l'entravent.

Bref, à la différence de beaucoup de leurs contemporains, Peeters et Schuiten mettent la tactique au service d'une stratégie à long terme, quand bien même celle-ci demeure résolument *ouverte*. Non pas au sens où l'entendaient les prophètes des années soixante et soixante-dix, pour qui l'ouverture d'une oeuvre était fonction de sa capacité à défier durablement le carcan des règles. Ni au sens que, plus proches de nous, les cyniques pourraient donner au terme, le rabattant brutalement sur l'absence de tout critère, sur le refus de juger, la résignation au n'importe quoi.

Hommes-orchestres fidèles à eux-mêmes, Peeters et Schuiten ne cessent d'imposer à leur oeuvre des transformations qui en déroutent plus d'un, surtout si on n'a de l'ensemble de ce travail qu'une connaissance fragmentée ou fragmentaire. Avec cette *Aventure des images*, ils dressent un bilan, mais dans le but de le partager avec le lecteur. Ils l'invitent à faire lui-même une évaluation de ce qui s'est fait et pourquoi, impasses et réussites mélangées (faut-il rappeler que les réponses du public sont depuis longtemps intégrées aux développements de l'oeuvre même, comme le montrent bien les

métamorphoses de plus en plus imprévisibles des *Cités obscures*, cette bande dessinée qui n'en est plus une, tellement ses formes matérielles sont éclatées, ses modes d'apparition multiples, à la limite incontrôlables?). C'est là une nouvelle aventure, décisive sans doute.

(Jan Baetens)

Bande dessinée: un renouveau en profondeur

A propos de: *Histoire graphiques*, collection dirigée par Thierry Groensteen, Paris, éd. Autrement.

L'histoire de la bande dessinée n'est pas seulement cet enchaînement de modes, de styles, d'auteurs ou encore d'écoles, auquel certains voudraient encore la réduire. Tout aussi importante est la relation avec les différents lieux que ce médium somme toute assez récent a pu et su investir. Une histoire un peu sérieuse devrait donc s'écrire aussi en fonction des divers supports que la bande dessinée a connus depuis son lancement, sous sa forme moderne, dans la presse américaine de la fin du XIXe. Car il existe autant de types et de classes de bande dessinées qu'il y a d'espaces spécifiques du genre: le simple *strip* à 3 ou 4 vignettes des quotidiens (domaine privilégié du gag, entre autres), la *page* entière, en format A4, des suppléments hebdomadaires de la grande presse (terrain d'élection de la bande dessinée ouverte aux expériences en matière de mise en page), les *périodiques* spécialisés (pépinière du récit court, mais aussi réceptacle idéal des nouvelles structures du feuilleton), enfin les *livres*, tantôt de confection rudimentaire (lieu favori des comics exploitant des filons typiquement paralittéraires, de la science fiction au porno), tantôt d'exécution plus noble (avec l'inévitable tentation d'un rapprochement avec les modèles littéraires plus canoniques).

Chacune de ces formes, avec ses contraintes très spécifiques -touchant aussi bien le nombre de pages que le public cible, par exemple-, exercent sur le genre une influence beaucoup plus forte qu'on ne l'admet généralement. Une bonne bande dessinée doit sans doute moins à l'imagination peu commune de son créateur qu'elle ne résulte de la mise à contribution intelligente de ces impératifs techniques et commerciaux qui, de toutes façons, régissent l'univers du médium. Le bon scénariste, de ce point de vue, n'est pas celui qui arrive à "faire tenir" son récit en 44 pages, mais celui qui organise, voire invente la narration en fonction de cette règle tout artificielle.

Il convient de rappeler cette importance du support, pour bien mesurer les enjeux de la nouvelle collection, *Histoires graphiques*, que lance Thierry Groensteen aux éditions Autrement. Plus encore que d'autres collections, *Histoires graphiques* part d'un concept vigoureux, qui s'avère capable, non pas uniquement de fédérer certaines tendances ou auteurs jusqu'ici dispersés, mais aussi et surtout d'engendrer de nouvelles manières de raconter en dessinant. Chaque livraison invite quatre ou cinq auteurs modernes (les uns déjà chevronnés, comme Baudoin ou Mattoti, d'autres entre largement inconnus du grand public comme David B. ou Ott) à travailler librement autour d'un thème imposé, en respectant quelques règles de base: choix exclusif du noir et blanc, nombre limité de pages (entre 15 et 25), format plutôt réduit (19 x 25). Bien qu'il s'agisse à chaque fois de commandes, les résultats sont presque sans exception stupéfiants de maîtrise et d'originalité. De plus, le principe anthologique fonctionne ici à merveille, les différences des auteurs faisant ressortir les points communs plutôt qu'elles ne suscitent, comme dans les revues, quelque insipide mélange de tons et de styles. Enfin, l'ouverture du monde de la bande dessinée à l'échelle européenne se voit confirmée avec éclat: si la production française domine, les apports de l'Espagne et de l'Italie montrent bien que la bande dessinée constitue d'abord un langage spécifiquement visuel (une des histoires est d'ailleurs "sans paroles," tout en étant d'une lisibilité exemplaire).

Il serait inexact, pourtant, d'expliquer la qualité des travaux par la seule application ou le seul talent des dessinateurs. Certes, les auteurs pressentis forment un superbe échantillon de ce que la bande dessinée contemporaine narrative peut offrir de mieux, et on voit clairement que chacun a conscience de l'intérêt de cette grande aventure collective. Mais il est plus essentiel de comprendre que l'avancée permise par *Histoires graphiques* est en fait le résultat de l'originalité de sa formule. Depuis 30 ans, la bande dessinée ne cesse de nous prouver qu'elle est capable d'aborder tous les thèmes, quand bien même ses efforts restent insuffisants: les sujets retenus par Thierry Groensteen participent indéniablement de cette évolution. Toutefois, le grand mérite de la collection est de démontrer que, au-delà de cet élargissement thématique, la bande dessinée reste une pratique formelle vivante, assez forte pour se renouveler malgré la crise qui la secoue. Durement frappé par la disparition des revues de création, durablement handicapé par l'absence d'un outil de réflexion critique et théorique, le genre se dote ici d'un support inédit qui paraît à même de relever un double défi: relancer la production, d'une part, amener un nouveau public à lire visuellement, d'autre part.

Pour toutes ces raisons, il serait dommage que la collection n'obtienne pas le succès dont la bande dessinée elle-même a grand besoin.

(Jan Baetens)

Jürgen E. Müller. *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus Publikationen, 1996. 335 pp., illustrated. ISBN 3-89323-361-X. DM 69,-

Jürgen Müller's study of intermediality in contemporary cultural (artistic) communication is an ambitious book. It not only aims to deal with the complexity and plurality of medial interactions in general and to outline a framework for a multifaceted theory of intermediality, but also, simultaneously, to sketch the contours of a new research program as well as a new methodology for "media studies" ("*Medienwissenschaft*") and in fact to redefine that field by focusing on the dynamics of intermedial relationships as its central concern. Are such high ambitions not doomed to lead to disappointment? Perhaps they are in many cases, but not in Müller's. Of course, it would be easy to list dozens of questions *not* asked and answered in his book, dozens of examples of intermedial (art) forms not discussed at any length. But such criticism would be far beside the mark. Exhaustion is not at all the author's concern. Well aware of the formidable extent of his self-imposed task, and carefully arguing both the purports and the limits of each of his steps towards the realization of his goals, Müller rather intends, and succeeds, to present an inspiring view on the directions in which further investigations of intermediality can be *developed*.

Müller explicitly denounces a monadic, normative meta-theory of intermediality – which in his opinion could only lead to rash generalizations – as a paradigmatic model for media studies. Instead, he opts to elucidate his theoretical considerations by a series of exemplary case studies on specific aspects of intermediality. The bulk of *Intermedialität* being devoted to such analyses of features and factors of intermedial communication in film and, to a lesser extent, video art and *Hörspiel*, Müller's study presents a learned survey of some of the ways in which this "medial inter-play" ("*mediales Zwischenspiel*") – involving film, literature, theater, graphic arts, operetta, radio, video, television, and computer – has been established.

Studies on intermediality often define this interplay as a process that takes place *between* established media, in the sense that the "open space" between two or more medial forms is filled by a "third," the intermedium, fusing characteristics of its sources. Such a view on intermediality, as Müller demonstrates convincingly, is deficient in three respects.

First, the history of media shows that there are no monadic, “pure” media. Skimming the histories of speech, writing, print, photography (and other mechanical media of the 19th Century), phonograph, film, radio, television, and video in the first chapter of his book, Müller provides evidence to support his claim that *all* media have been shaped at least partly by means of intermedial adaptations and transformations. Intermediality is therefore part and parcel of the *Werdegang* of media, an inherent factor of both their (technical) means and their dispositive status, not an optional “third” category between them.

Second, the criticized conceptualization of intermediality endorses a monoplanar view on media, whereas media are in fact multi-layered constructs (consider, for example, film, comprising scenario, staging, acting, photography, montage, sound, etc.). On each of these layers intermedial relationships can and will occur, but surely not in one and the same way. Intermediality is far too flexible to be pinpointed to fixed locations on a medial map, all the more since various intermedial relationships on various layers of a medium will, in turn, interact, thereby adding yet another dimension to the intricate and ever-changing web of intermedial possibilities. (Müller scrutinizes such interactions in his case studies.)

Third, a tenable theory of intermediality – and a tenable theory of media in general – must take into account that (inter)media are always embedded in intentional communicative acts and that these are determined by communicative situations. Rather than being limited to the “fusion” of medial characteristics, intermediality pertains to each of these levels, involving technical means and systems of signs as well as transformations of intentions, expectations, sociocultural habits and beliefs, ideological and cognitive frames, and other such situational factors of communication. And certainly not restricted to “innovative,” “avant-garde” art, our ability to deal with these latter transformations underlies our very capacity to link representations in *any* medium with our everyday experience, as Müller argues in the second chapter of his book.

Providing a wealth of examples in support of these considerations, Müller presents a well-argued case in favor of a view on intermediality as a complex process *within* media, resting upon rather than confined to a dynamic transfer of features and concepts between these media, and aimed at opening up new dimensions of representation and understanding in communicative acts. As said, this presentation is also aimed at delineating research perspectives for media studies in general. To this effect, Müller discusses implications of his account of intermediality for pragmatic, cognitive, semiotic, aesthetic, and historical approaches to media theory – with his attention in the case studies of chapters 3 and 5 primarily focused on pragmatic and aesthetic factors – and also confronts this account with the debate on medial intertextuality. Whether or not these views will indeed “provoke” the development of new research programs in media studies (*“Intermedialität als Provokation der Medienwissenschaft,”* as Müller’s version of the renowned phrase reads), is not for me to predict. What I can say, without reservation, is that I expect them to trigger discussions and explorations within as well as beyond Müller’s prime fields of expertise (film, video art, television), and to inspire quite a few further thoughts on intermediality in the arts.

In view of these latter merits Müller’s book deserves to be read widely, by scholars and students of interarts studies and cultural studies in general. Perhaps, one day, there will even be a second edition of the book. In that case there will be an opportunity to make up for its one annoying deficiency: the lack of a subject index. Since Müller’s comments on almost all of the discussed topics are scattered over various chapters and case studies, tracing their individual course is now an unnecessarily complicated affair.

(Eric Vos)

Blog at WordPress.com.