Les conférences de la Joie par les livres

le jeu du texte et de l'image dans la bande dessinée

par Pierre Fresnault-Deruelle
docteur ès-lettres
maître-assistant à l'IUT de Tours

Puisque le sujet est la lisibilité de la bande dessinée, le rapport de l'image et du texte, je voudrais, dans une première partie, rappeler les modes de coexistence de la lettre et de l'image en général, puis aborder le problème de leur hiérarchie. A mon avis, et ce sera facile à prouver, il y a préséance de la lettre sur l'image — la lettre la domine idéologiquement. Ensuite nous verrons comment lettre et image vivent dans les "marges de la culture", la "périphérie de la culture", comment d'ailleurs cette périphérie gagne peu à peu la culture proprement dite, un peu comme les campagnes gagnent sur les villes dans la pensée de Mao Tsé-toung.

Dans une deuxième partie, je vous parlerai de la bande dessinée comme première expression d'une marginalité qui gagne peu à peu, non pas ses lettres de noblesse, mais la reconnaissance tout simplement. Je poserai donc la question de la bande dessinée en rapport avec le sujet d'aujourd'hui : la bande dessinée est-elle un genre bavard ? et pourquoi peut-on dire que, parfois, la bande dessinée est un genre bavard ?

Nous serons au cœur du sujet avec le rapport texte-image dans la bande dessinée, et là je diviserai à nouveau les choses. Nous aborderons ce rapport texte-image sous l'angle de l'ancrage et du relais (concepts élaborés et théorisés par Roland Barthes) dans la vignette ; puis nous verrons comment ces mêmes ancrage et relais fonctionnent dans le strip, c'est-à-dire la suite linéaire d'images, enfin dans la planche.

Nous verrons également, et j'en aurai terminé avec le plan, que les traditionnelles fonctions de la lettre par rapport à l'image sont partiellement occupées, dans la bande dessinée, par l'image elle-même ; dans certains cas très précis le rôle de la lettre est confié à l'image.

Je crois que la coexistence dans un même espace (page ou affiche) de signes que tout sépare comme les figures analogiques (dessins, photographies) et les lettres, groupées ou non sous forme de mots, ce qu'on appelle les "signes arbitraires", que la coexistence de ces signes n'est qu'apparemment pacifique. Il semble que les relations entre l'image et l'écrit soient le résultat d'un rapport de force. On sait, parce que nous l'avons tous lu dans différents ouvrages, que dans sa marche vers la maîtrise des symboles, l'homme passe successivement de l'image, le pictogramme, qui relève de l'espace, à l'écriture qui, bien que visuelle, relève du temporel.

Nous vivons les conséquences de ce "passage" ! En regardant les choses d'un peu haut tout porte à croire que, dans nos sociétés, l'écriture soit particulièrement sourcilleuse à l'endroit de l'analogique, d'où elle procède pourtant ! La lettre, l'écriture, sembleraient, encore à l'heure actuelle, vivre l'image comme une menace de régression.

Je vais m'expliquer et tenter de prouver cette hypothèse de départ. Mais d'abord ceci : la frontière entre l'image et la lettre est pourtant franchie, je dirais scandaleusement (au sens fort du terme) çà et là dans l'Histoire. Par exemple au Moyen Age les moines copistes qui font des manuscrits, des lettres enluminées, mêlent joyeusement la lettre et l'image. D'ailleurs à cette époque, écrire, c'est peindre ; on peint avec une plume et un pinceau, et on fait des images avec cette même plume et ce même pinceau.

Après le Moyen Age et ses lettres historiées, ces "lieux" où la lettre et l'image ont toujours fait bon ménage : les alphabets illustrés destinés aux enfants. Ces alphabets, aussi, de Bracelli (XVII^e siècle) et Erté (XX^e siècle). Quelqu'un évoque les

rapports entre la lettre et l'image et leur jeu de cache-cache: c'est un esthéticien assez célèbre qui s'appelle Gilbert Lascault*.

Autre exemple de l'association du motivé et de l'arbitraire: le calligramme; on connaît des calligrammes romains. Un calligramme contemporain, entre autres, représente une locomotive dont la silhouette est faite de mots décrivant les pièces de la locomotive. Un poète disait: "Le mot locomotive, si vous l'écrivez d'une certaine manière, est déjà un calligramme"; le l, c'est la cheminée, et les o, le c, ce sont les roues de la motrice.

Les lettres et les images font également bon ménage dans les rébus, dans les logotypes, ces symboles abstraits évoquant une marque, un produit. Dans le logotype du journal provincial *Centre-Ouest*, on reconnaît un C et un O, mais en même temps c'est un œil; cette chose abstraite et en même temps fugitive, à mi-chemin entre le motivé et l'arbitraire, ce signe particulier est l'image de marque du journal. Ces logotypes sont l'équivalent des armes, au sens héraldique du terme, d'autrefois (les logotypes font l'objet d'un dépôt, comme les marques).

Avec ces manifestations iconographiques se bricole scandaleusement un va-et-vient entre le signe arbitraire et son correspondant analogique. Scandale, parce que la hiérarchie des systèmes signifiants est mise à mal: il y a une sorte d'équivalence puisqu'il y a transmutation, passage, métamorphose, entre l'arbitraire et le motivé. Cette "curiosité" remet en cause la séparation bien nette entre l'image et le texte: les images ressemblent à des lettres et les lettres font image.

Scandale encore parce que ce principe de la séparation des choses est transgressé. Le scandale, répétons-le, vient de ce fait que l'image doit être bien séparée de la lettre, car normalement ces deux entités jouent des rôles très différents: l'image est la saisie instantanée et émouvante, elle s'adresse d'abord à l'émotion, et relève de l'espace, alors que la notation abstraite, linéaire, celle qui est médiatisée, nécessite du temps (et évidemment, l'émotion n'est que "secondaire").

L'espace d'un côté, le temps de l'autre, l'intellect d'un côté, le "corps" sensible de l'autre, découpe fallacieuse mais qui fait que les frontières normalement devaient être bien nettes entre ces deux grands types d'ensembles signifiants.

Hormis quelques exceptions, le mélange intime texte-image est suspect. Il est suspect pour les lettrés (les gens de la lettre), depuis au moins la fin du Moyen Age (imprimerie). La notion de mélange elle-même, anthropologiquement parlant, est quelque chose qui gêne. Ce qui transgresse les frontières est toujours gênant. Vous connaissez la classification du pur et de l'impur dans la Bible: ne peuvent être consommés que les animaux qui broutent et ont le sabot fendu; or le porc a bien le sabot fendu, mais il ne broute pas, donc il est impur, car il fait partie de deux catégories, de deux classifications. Tout ce qui est impur est difficile à classer (domaine des choses à rejeter ou du sacré). Je ne veux pas dire pour autant que le mélange de l'image et du texte, c'est du sacré, mais c'est de l'impur; cela ne fait pas partie des catégories déterminées, et cela gêne, comme gêne l'androgyne (le mixte, l'inclassable).

En cette fin du XX^{e} siècle les réactions de rejet se vérifient encore face à ce mélange lettre-image, bien que les jeunes générations, celles de l'après-guerre, y soient beaucoup moins sensibles. Exemple: les journaux illustrés (je ne parle pas des journaux pour enfants) irritent les lettrés, les gens "cultivés". Vous allez me faire une objection: les journaux illustrés, les romans-photos, *Ici-Paris*, *Le Parisien libéré*, journaux illustrés, sont méprisés par les lettrés non pas tant parce qu'il y a de l'image et du texte, mais parce que le contenu n'est pas toujours très relevé; c'est vrai. Mais là où je veux en arriver, c'est à ce *mélange* du texte et de l'image qui n'est pas toujours bien vu par les gens "sérieux". Lorsqu'on dit que les journaux illustrés sont condamnés parce que leur contenu est criticable, c'est une bonne raison. Mais il y en a une autre plus profonde, qui d'ailleurs n'infirme pas la première; dire que les journaux illustrés ont une matière peu relevée est un alibi, un vrai alibi, qui masque un autre rejet, inconsciemment formulé chez certains lettrés, et qui est que l'image, encore une fois, est *mélangée* avec la lettre. La lettre relève de l'intellect, et l'image, moins noble, est d'un voisinage douteux.

Finalement, parce que le système de la "partition", de la hiérarchie de la lettre et de l'image est mis à mal, certaines images sont subversives, elles mêlent ce qui normalement ne doit pas être mêlé: l'affectif et l'intellectuel.

Tel est le poème spatialiste d'un Brésilien: *Ruin*. Lorsque vous regardez ce mot agrandi et que vous vous en imprégnez, vous y voyez une ruine, en ce sens que vous avez des pans de murs semi-effondrés, le toit du U s'est effondré, il y a un début d'arche dans le R, et le reste est tombé, le N est comme un morceau de pont ou d'aqueduc qui demanderait à se poursuivre, etc. Bref, il

* Gilbert Lascault: *Lettres figurées, alphabets fous, in Critique* n° 285, Éditions de Minuit, 1971.

y a comme une ruine dans ce mot qui la désigne. La lettre est en train ici de s'"iconiciser", pour employer un jargon épouvantable. Les frontières lettres-dessin sont incertaines.

Une autre image prend son bien à la lettre, ce qui est un peu indécent, intellectuellement parlant ; elle est de Fred. Vous regardez cette image, et vous prenez plaisir intellectuellement parlant à la lire, car qu'est-ce que lire ? C'est discriminer des signes, les extraire, c'est-à-dire les reconnaître comme des choix, et les combiner. Ici interviennent une sélection et une combinaison. Dans la robe du zèbre vous repérez des rayures ; vous connaissez d'autre part les barreaux d'une prison ; or, ce zèbre est une prison, vous êtes en train tout simplement de prendre plaisir à cette image, car vous refaites le chemin d'une métaphore, une métaphore visuelle ici, et le plaisir vient de ce qu'elle nous rend intelligents. On la regarde, on la lit *aussi,* à tout âge, avec plus ou moins de bonheur et de plaisir.

Fred : Philémon
et le piano sauvage.

Nous en arrivons maintenant à la hiérarchie texte-image. Vous savez que nous sommes dans une société où le texte est le modèle de la loi ; la loi est le texte. D'ailleurs la loi doit être écrite et la loi écrite, c'est la pré-scription, l'ordonnance.

Nous sommes donc dans une société de la loi, de la lettre écrite, et quand l'image est sollicitée, elle doit être seconde, parce qu'il faut la contrôler. Et pourquoi doit-on contrôler l'image ? Parce que, et j'utilise une formule de la Bible, l'image, c'est ce qui parle à "la folle du logis", c'est-à-dire l'imaginaire. Or de l'imaginaire, de la folle du logis, celle qui court, (Erasme écrira *L'éloge de la folie,* l'éloge de l'imagination), les lettrés diront qu'elle est dangereuse. L'image, parce qu'elle est faite pour émouvoir immédiatement, doit être contrôlée politiquement, idéologiquement ; elle peut émouvoir, séduire, plaire, amuser, distraire, elle est faite pour inquiéter, pour faire peur, accessoirement pour informer.

Parce que nous sommes les héritiers d'une culture idéaliste qui sépara très longtemps l'esprit et le corps au profit de l'esprit, nous pourrions dire que l'esprit fut et est pensé comme le domaine de la parole maîtrisée, donc de la lettre ; l'image, nourriture de l'imaginaire, comme ce qui parle à la sensibilité, au corps, aux passions, ce qui enflamme. D'un côté l'intellect — l'intellect qui tranche, sépare, compte, discrimine, analyse ; l'intellect : la loi écrite, la norme, l'ordre, l'écriture de la prescription, je dirais le principe d'ordre : Apollon. De l'autre, le corps, la "folle du logis", l'imaginaire, les sens, les passions, la confusion, la passion, je dirais Eros.

Mais Apollon, dans nos sociétés, doit contrôler Eros. Idéologiquement on voit bien comment se rabat ce versus Apollon-Eros. Sur des partitions par exemple comme homme-femme, la femme étant pensée comme l'être fantasque, donc du côté d'Eros (cf. les proverbes) ; idéologiquement ces idées traînent partout, comme si les femmes étaient du côté d'Eros et pas du côté de l'intellect, d'Apollon !

Prenez un autre versus, adulte-enfant. L'enfant, c'est l'être imaginatif, il est du côté d'Eros, du côté des corps, de la "folle du logis", tandis que l'adulte est posé, il sait mettre de l'ordre, il n'est pas l'être de la confusion. Prenez un troisième versus, le lettré et le non-lettré, celui qui sait lire, l'intellectuel, et celui qui lit à peine ou qui lit mal. Le non-lettré est pensé comme facilement impressionnable, celui à qui parle d'abord l'image.

L'image, cette concession, était, de fait, plutôt destinée aux femmes, aux enfants et aux classes populaires. La normalité et la référence, c'est le mâle, adulte, et lettré. Résumant tout cela, l'image hagiographique, qui vante les qualités d'un être supérieur, saint laïc ou saint religieux, fonctionne à la fois pour les tenants de l'école laïque et ceux de l'école confessionnelle : ainsi, les Héroïnes de la France, la sœur de Du Guesclin dans *Le dimanche illustré* de 1897. C'était destiné aux dames ; les maris lisaient des choses "sérieuses" la semaine ; ils lisaient aussi ce journal (mais c'était la récréation du dimanche) : journal de mode, avec beaucoup d'aventures, des petites choses didactiques. L'image qui émeut, qui fait pleurer, l'hagiographie au sens fort du terme.

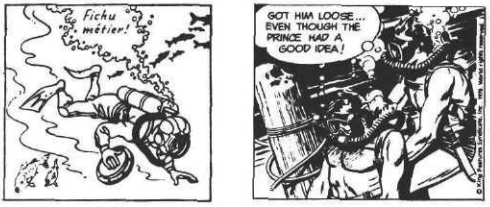
D'où ce mépris de l'image imprimée (je ne parle pas de l'image peinte, qui a un autre statut) pensée comme concession, comme récréation, comme surplus (vous avez été sages, vous avez lu, vous avez droit à une image). Question : y a-t-il des endroits où la lettre et l'image soient pensées en dehors de ces rapports idéologiques plutôt négatifs, ou en tout cas qui nous gênent ?

Y a-t-il des endroits où la lettre et l'image coexistent sur un plan sinon d'égalité, du moins "autre", un plan plus adulte, plus mûr? Avant les premières affiches de Chéret et de Toulouse-Lautrec, je n'en vois guère.

Je vais vous parler maintenant d'un certain nombre de bandes dessinées où le rapport texte-image est pensé sur un mode tout nouveau; le rapport texte-image en tant que configuration vraiment graphique dans la bande dessinée y est patent. Il est permis de parler d'une collaboration et non plus seulement d'une soumission de l'analogique au verbal. Voici deux images, l'une de Hergé, où le rapport texte-image est assez intéressant; c'est d'ailleurs deux fois la même idée. J'ai trouvé l'autre dans une B.D. américaine: un homme-grenouille qui pense. Vous savez que la pensée se code avec une chaîne de bulles plus un ballon, qu'on appelle aussi bulle. Ici la pensée se confond avec le volume de gaz rejeté; il y a une motivation du ballon, resémantisation de cet objet abstrait qu'est un phylactère ou une bulle de bande dessinée. On peut parier que le dessinateur américain n'a pas lu Hergé (mais le symbolisme est quelque chose qui nous travaille tous) et qu'il a retrouvé cela, non pas par inadvertance, mais parce que ça s'y prêtait. Voici donc un rapport texte-image assez intéressant, encore qu'il ne s'agisse pas exactement des lettres mais du phylactère qui est un objet abstrait, qui se resémantise et se "réiconicise".

Une de mes bandes dessinées favorites, idéologiquement parlant, ce sont *Les aventures du sergent Laterreur,* histoires d'un infâme "roquet de caserne" qui persécute un seconde classe pas très futé; ce petit sergent hurle toute la journée et les phylactères, les bulles qu'il émet sont "solides"— on parle du langage de bois des hommes politiques, on pourrait aussi parler du langage de bois de certains militaires, et prendre l'expression au pied de la lettre. Le discours ici est particulièrement pesant, lourd, stupide, et cette espèce de logorrhée qui jaillit de cette gueule de "sous-off" pèse de son poids sur le dessin. Le phylactère et son discours sont pétris de la même substance que le graphisme désignant les êtres. Vous avez ici une parole qui est vraiment devenue image, au sens métaphorique du terme, mais aussi au sens graphique, car c'est le même trait, la même substance de couleurs, la même facture qui désignent et le dessin et le discours. Le dessin est très abstrait, et le discours est très concret; un croisement s'opère: les signes abstraits se chosifient tandis que les images du monde deviennent abstraites. On peut ne pas aimer cela graphiquement, mais il y a là une trouvaille graphique très efficace.

Comme vous le savez, la bande dessinée est née en Amérique. Les journaux se faisaient la guerre et quelqu'un, un jour, a eu l'idée de publier des petits dessins et s'est aperçu que ceux-ci faisaient vendre les journaux (si bien qu'on se volait d'un journal à l'autre le dessinateur). La bande dessinée est donc née avec la presse.



La même idée chez Hergé et dans une bande américaine.

Je ne vais pas vous faire un historique, ce n'est pas le sujet, mais citer quand même un certain nombre de bandes dessinées anciennes, parce que le rapport texte-image y est très intéressant, par exemple *Buster Brown,* d'Outcault, qui raconte les histoires d'un gamin impossible, comme beaucoup de comics (il y a là toute une tradition iconographique).

Qu'est-ce que la BD du point de vue qui nous intéresse aujourd'hui, c'est-à-dire du rapport texte-image? Dans la BD se cherche idéalement un rapport texte-image où il n'y ait pas cette hiérarchie, cette tyrannie, cette loi phallique du texte, qui scotomiserait sans arrêt une image, qui en serait le garde-fou — je tiens à cette image puisque j'ai parlé de l'imaginaire comme de la folle du logis. Dans la bande dessinée essaierait de se bricoler un rapport texte-image sur des bases autres que celle de la tyrannie du texte, et nous allons voir que ce n'est pas toujours évident, qu'encore à l'heure actuelle, en 1980, les choses sont incertaines. Rapport difficile, équilibre difficile. Il n'est pas rare de voir (notamment chez Tardi), des images bien trop bavardes où on a jusqu'à une asynchronie, un décalage presque ridicule entre un baratin insupportablement long et le geste rapide qu'il est censé accompagner, ce qui d'ailleurs ne gêne pas le lecteur de bandes dessinées accoutumé à "digérer" cette asynchronie; il y a là quelque chose d'assez étrange.

Pourquoi les images de bandes dessinées, et les bandes dessinées en général, sont-elles, à mon avis, trop bavardes? Les bandes dessinées sont les petites filles d'un autre genre de la narration figurative qu'on appelle les histoires illustrées, où la part du texte était primordiale.

La bande dessinée est donc née en Amérique avec la presse, et ce n'est pas un hasard. L'Amérique est un pays d'immigrés où certes il y a des lettrés, mais où les préjugés importés de la vieille Europe sont quand même moins forts qu'en Europe même. On aura moins de scrupule à mélanger texte et image, voire à jouer avec le texte et à le massacrer : les premières bandes dessinées ne s'en privaient pas. Les immigrés qui lisaient mal s'y reconnaissaient ; vous aviez des bulles avec du hollandais, un peu d'anglais et un peu d'allemand, et tout cela amusait beaucoup les gens qui se moquaient d'eux-mêmes. (Il y avait aussi évidemment des bandes dessinées où l'anglais était "surveillé"). La bande dessinée en Europe naîtra bien après, en 1925, avec Alain Saint-Ogan. Avant, ce sont les histoires illustrées, avec quoi il faut compter.

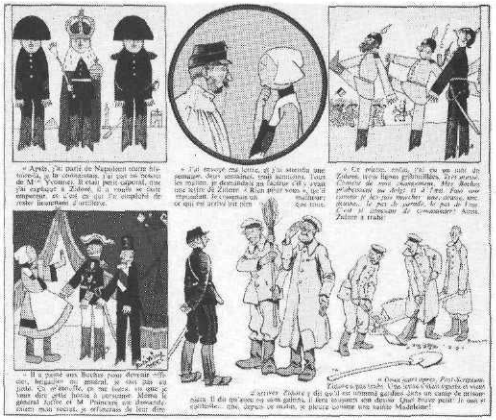
Celles-ci sont le domaine de l'Europe — je ne parle que de la sphère occidentale parce que s'il fallait parler du Japon ou de la tradition narrative en Indonésie, on n'en sortirait pas (et je n'y connais pas grand-chose). En Europe, les histoires illustrées les plus connues sont celles de l'Imagerie d'Épinal : petites séries de tableautins, assez figés, où les gens sont bien reconnaissables et "posent", avec une tranche de texte très importante. Le texte est premier : vous pouvez très bien lire l'histoire en cachant les images. L'image est ici le supplément (la confiture sur la tartine).

Cette tradition n'est pas morte : en 1980 elle existe encore sous d'autres formules, par exemple celle du roman adapté dans un journal, mis en images et découpé en tranches de texte.

Nous allons passer maintenant à une deuxième série d'icônes ; l'Imagerie d'Épinal et d'autres imageries se divisent en deux grands ensembles : soit on nous raconte une histoire, soit on met en scène des tableautins, des sketches. On va avoir soit des fictions assez longues et compliquées, soit des petites séries.

Voici *Bécassine,* de Caumery et Pinchon. Nous sommes en 1914, c'est la guerre ; les Allemands "en rêve", vous les voyez là au pas de l'oie, et là "en réel", ridiculisés par l'auteur. C'est toujours de l'histoire illustrée, beaucoup de texte, une image plus vivante que dans l'Imagerie d'Épinal classique où les gens étaient assez rigides ; ici ça "bouge", les gestes sont déliés, les attitudes plus recherchées, le code "comportemental", comme on dit, annonce celui des BD les plus évoluées.

Dans les *Pieds Nickelés* de Forton, toujours beaucoup de texte sous l'image, et une image assez vivante ; et puis dans le corps de l'image, ce signe abstrait intéressant : un phylactère. Vous allez me dire que le phylactère existe depuis très



Caumery et Pinchon :
Bécassine pendant la Grande Guerre.

longtemps, il y en a au Moyen Age dans certaines images, il y en a au XVIII[e] siècle dans les dessins des caricaturistes anglais, c'est vrai, mais ce ne sont pas des séries narratives. Ici, le phylactère, redécouvert, est en train de se remettre en scène. Pourtant pas question de parler de bande dessinée ici, encore que le graphisme l'annonce. Avec *Flash Gordon,* nous sommes dans les années trente aux États-Unis (la bande dessinée existe déjà) et Alexander Raymond (magnifique graphiste) continue la tradition de l'histoire illustrée. Petite innovation, cependant, par rapport à l'histoire illustrée, et c'est très important : la lettre rentre *dans* le corps de l'image, comme dans

A. Raymond : Flash Gordon.

les images japonaises ; la lettre a le droit de figurer sur le même support que l'image. La nature sémiotique du support est complexe car c'est à la fois perspectif et plat ; dans la zone indifférenciée en bas de l'image, c'est à la fois le sol qui se prolonge, mais c'est en même temps la page blanche ; c'est à la fois abstrait et concret. Un sémiologue assez connu, Louis Marin*, étudie des rapports texte-image de ce point de vue.

Une histoire illustrée, avec du texte dans l'image : *Futuropolis,* du Français Pellos, 1938 environ, avec un travail sur la mise en page ; un petit peu démodé, mais très intéressant, bel album réédité ces temps derniers chez Jacques Glénat. C'est de l'histoire illustrée, l'importance du texte y est phénoménale ! *Tarzan* aussi est une histoire illustrée. Mais le texte est dans l'image, il y a de temps en temps du style direct, mais surtout du style indirect, et jamais de bulle. La bulle, comme pour Alex Raymond, est un corps étranger inacceptable dans le dessin réaliste. Ces auteurs sont réactionnaires de ce point de vue ; ils ont fait un très beau travail graphique, mais sont totalement en porte-à-faux par rapport au problème de la visualisation du texte.

Les vignettes d'Edgar-Pierre Jacobs, un de mes auteurs préférés, sont de la bande dessinée parce qu'il y a des bulles. Mais elles sont extraordinairement bavardes, et puis il y a beaucoup de récitatifs chez Jacobs, ce qui prouve que c'est de l'histoire illustrée. Cela dit, dessins admirables, scénarios magnifiquement construits. Encore un exemple : *Griffu,* édition du Square, scénario de Manchette, auteur de romans policiers, dessin de Tardi. Histoire passionnante, très bien dessinée, en noir et blanc ; mais c'est vraiment de l'histoire dessinée, une "BD" d'ailleurs annoncée comme *roman* en images. Il y a de temps en temps une bulle, c'est vrai, mais il y a un récitatif absolument incroyable : un récit à la première personne, l'équivalent de la voix off au cinéma. Graphisme de bande dessinée, mais histoire illustrée, j'insiste là-dessus.

Je vous ai dit qu'il y avait deux traditions : le récit — vous venez de le voir — et le sketch. Certains sketches des années 1925-30 s'adressaient cette fois à un public mâle, aimant les choses égrillardes ; c'est la grande période des frous-frous féminins, la tradition coquine française des saynètes. Ce genre de saynètes avec du texte, grivois ou non, va déboucher sur la tradition des images avec peu de légende qu'on trouve par exemple dans *Ici-Paris* ou dans *France-Dimanche,* les dessins de Peynet, de Bellus, de Kiraz (il porte bien son nom car c'est toujours pareil), une sorte de tradition de l'histoire drôle.

Revenons un instant au milieu du XIX^e siècle. Pendant que l'Imagerie d'Épinal nous raconte la vie de Napoléon, Napoléon III, etc., une autre tradition, cette fois suisse-allemande, met en scène des dessins avec du texte, mais beaucoup plus vivants que les images d'Épinal ; ce sont les Bilderbogen par exemple, ou les dessins de Töpffer. Des facéties, des petites scènes. Les histoires illustrées de Töpffer sont hilarantes, d'un humour magnifique, et d'un dessin très délié. Le souci du découpage, du cadrage annonce une percée tout à fait symptomatique du point de vue qui est le nôtre.

Souvent, donc, dans la bande dessinée, le texte pèse très lourd, et les dessinateurs, bien qu'ils fassent des bulles, ne peuvent pas s'empêcher d'être bavards.

Manchette et Tardi : Griffu.

Conclusion partielle : beaucoup de bandes dessinées sont des histoires illustrées qui ne disent pas leur nom. Pour ma part, je ne parlerai de bandes dessinées qu'à partir du moment où le texte n'est plus l'élément moteur de la séquence, ou plutôt où le texte laisse, quand il existe (car il peut exister !), la licence au dessin de vivre sa vie propre ; c'est-à-dire, pour faire un jeu de mots, où le dessin ne s'en laisse pas conter par le texte. Je dirai qu'il y a bande dessinée : 1° quand c'est produit en masse, critère économique ; 2° quand il y a une certaine logique graphique où le texte n'impose pas son sens à l'image nécessairement et tyranniquement, et à partir du moment où cette logique graphique est exploitée séquentiellement. Autrement dit, la bande dessinée, pour moi, ce sont les aventures du dessin.

Evidemment les aventures du dessin sont couplées et se nourrissent des aventures du héros, il y a un équilibre de la forme et du fond, du signifiant et du signifié.

Les aventures du dessin, c'est le jeu des métamorphoses, le jeu avec la représentation, et ça veut donc dire que les bandes dessinées peuvent être ou vraiment comiques, ou fantastiques, ou merveilleuses, mais certainement pas réalistes au

* Louis Marin : *Écriture / peinture : l'ex-voto de Champaigne,* in *Mélanges Mikel Dufrenne,* Union générale d'édition, coll. 10/18 n° 931, 1975.

sens où l'on raconte par exemple une histoire policière ou une histoire d'exploration. Car dans une histoire policière ou d'exploration, le dessin doit être vraisemblable, quasi photographique, et il y a fort peu de travail sur les aventures du dessin. A partir du moment où il y a travail sur la forme, du point de vue des aventures de la forme et du dessin, le dessin ne peut pas se prendre trop au sérieux. J'aurai peut-être des tas d'aventures policières, d'explorations, qui se diront des bandes dessinées et qui ressembleront à des bandes dessinées, mais qui, parce que sérieuses, c'est-à-dire vraisemblables, ne seront pas de la bande dessinée (c'est ma position, qui est un peu sectaire).

Voici des bandes dessinées où il est question d'aventures avec la forme, c'est-à-dire de jeux avec la représentation, et ceci exploité séquentiellement. *Les cauchemars d'un amateur de fondue au chester,* de Winsor McCay, sont bien les aventures du dessin ; une Indienne en carton pâte s'anime : métamorphose du dessin. McCay est à mon sens le plus grand dessinateur de toute l'histoire de la bande dessinée. Dans d'autres cauchemars il y a des métamorphoses, des anamorphoses, etc. Prendre littéralement une métaphore verbale et la transposer en dessin est un procédé rhétorique de plus en plus utilisé à l'heure actuelle (cf. la publicité). J'ai vu il n'y a pas longtemps, pour des vêtements féminins, une

W. McCay : Les cauchemars de l'amateur de fondue au chester.

annonce très frappante ; une femme dans un grand plat, avec des rondelles de citron, des rondelles de tomates, et on lisait en dessous : "les amuse-girl" ; cette femme "excite l'appétit" et elle est bien "dans son assiette". Les gens littéralisent des métaphores verbales et les retransportent en dessin. McCay jouait aussi avec des choses comme cela, parfois à son corps défendant et sans l'avoir théorisé, ce qui prouve que nous sommes parlés par la langue, au moins autant que nous la parlons.

Mandrake n'est pas exactement une bande dessinée, c'est une histoire illustrée, qui met en scène aussi des métamorphoses, si bien qu'elle utilise quand même beaucoup de choses de la bande dessinée. Les personnages se transforment et l'auteur nous fait assister, par le fait même, aux aventures du dessin. Voilà donc un récit pas comique du tout, mais fantastique, ou plutôt merveilleux. (Car vous savez qu'il y a une grande différence entre le merveilleux et le fantastique : dans le merveilleux, tout peut se passer ; le fantastique, c'est la subversion du vraisemblable, lorsque l'impossible arrive.)

Chez Fred, où tout peut arriver, c'est le délire graphique au sens fort. Philémon voyage dans l'espace-temps, la page elle-même et le cadre de la vignette deviennent des éléments de son espace vécu. Tous les paradoxes spatio-temporels sont utilisés, ce sont les aventures du dessin à l'état pur ; Fred est le fils de McCay en ce sens.

Dans un dessin de Masse, le sol est de glace ; deux millitaires s'y reflètent, et leurs reflets forment une vache. Un autre personnage est en train de manger un poulet, mais son reflet, c'est lui qui défèque, et les excréments lui remontent à la figure. Une vieille bonne femme est en train de tricoter la barbe de son alter ego qui se trouve sous ses pieds. Domaine de la fantaisie la plus débridée, le dessin est cause de métamorphoses ; je crois vraiment que nous touchons là la spécificité même des aventures du dessin (Masse est également un auteur de dessins animés). Le défaut ici, c'est que c'est trop bavard, et c'est bien dommage.

Quelqu'un de proche par certains côtés de la BD sans jamais y sacrifier mais qui la contient dans son processus graphique, c'est cet extraordinaire dessinateur qu'est Escher, et qui raconte en une planche les aventures du dessin ou de la forme : du plan au relief, du signe abstrait au motivé ; travail sur les valeurs, les valeurs donnant le relief, le relief donnant la perspective ; nous sommes évidemment aux confins de la bande dessinée. Autre limite de la bande dessinée, le dessin animé. Entre Escher et le dessin animé, la bande dessinée est ce terrain des aventures du dessin séquentiellement exploité avec des images fixes ; c'est là où je situerais le créneau de la bande dessinée, avec toutes les interférences de l'histoire illustrée évidemment, ou du cinéma.

Qu'en est-il du rapport texte-image ? Même quand la narration figurative arrive à extirper l'histoire illustrée pour se faire vraiment bande dessinée, le texte, s'il existe, peut jouer un rôle important, que j'appellerai rôle de gouvernail. Deux modalités : l'ancrage et le relais. L'an-

crage: le texte fixe un seul sens à l'image par définition polysémique, c'est-à-dire susceptible d'être lue de plusieurs manières. Deuxième fonction du texte: le relais. Une image ne peut pas tout dire, des choses abstraites doivent être dites à l'aide du texte; l'image ne peut pas faire l'économie, dans certains cas, du texte. Ceci a été théorisé par Barthes en 1964, dans le numéro 4 de la revue *Communication.* L'ancrage, littéralement, c'est ce par quoi un seul sens est assigné à l'image (c'est la loi). Exemple: *Cauchemar blanc,* de Moebius; avec le texte, nous comprenons qu'il s'agit d'un accident et en plus le cadrage (très important) nous signifie: "c'est ce gars-là qui regarde l'accident". Le texte et toutes les bulles nous font bien comprendre que c'est ça, et pas autre chose. Fixation d'un sens certain, ancrage d'un sens. Le texte gomme l'ambiguïté. Mais il n'en va pas toujours ainsi.

Précisément, voici un personnage de Bretécher accompagné d'une bulle vierge (*Les angoisses de Cellulite,* p. 23). N'était le contexte, je ne pourrais pas décider ce que ce signe veut dire; est-ce le néant mental, la bêtise, la stupéfaction? Mais le (con)texte est là pour gommer les ambiguïtés. Une autre spécificité de la bande dessinée est d'exploiter graphiquement, visuellement, cette assignation du sens en localisant la source sémantique, le centre d'intérêt d'une image parfois foisonnante. En dehors du récitatif, cette image localise les personnages importants, nous dit aussi où ça se passe. Il y a un ancrage, non pas seulement sémantique, mais aussi spatial.

Nous allons maintenant passer au relais. Moebius représentait un accident avec un personnage au premier plan, en vélo; et dans une bulle, il y avait ce mot d'argot (répugnant): "c'est un crouille", c'est-à-dire un Nord-Africain. Cette bulle faisait fonction de relais, car cela (c'est un Arabe), on ne pouvait pas le savoir autrement: le personnage avait le dos tourné. Il y a donc dans le texte une autre fonction que celle d'ancrage: prendre le relais de ce qu'on ne peut pas dire vraiment avec la seule image; opération par quoi une information est fournie par rapport au premier élément, celui-ci étant incapable de la véhiculer. Dans une très belle image du Britannique Peter O'Donnel, je lis: "Oh! j'espère m'être débarrassée de lui pour cette nuit"; on imagine facilement le contexte. Est-ce que cette femme s'habille ou se déshabille? On n'est pas certain (le contexte encore une fois va nous le dire).

Mais parlons maintenant de quelque chose de plus important du point de vue du relais. Cette femme a donc l'espoir de se débarrasser de quelqu'un, un homme; cela, le texte seul est capable de l'exprimer; on pourrait dire sans le texte qu'elle désire se débarrasser de quelqu'un, par exemple avec une bulle dans laquelle un dessin montrerait qu'elle l'éconduit. Mais ce qu'on ne peut pas exprimer en image, c'est cette modalité de l'espoir de se débarrasser de quelqu'un. On ne peut faire ici l'économie du texte.

Par contre, si on avait voulu exprimer: "je vais me débarrasser de ce bonhomme", il aurait pu y avoir une bulle où on aurait vu qu'elle le mettait à la porte; on aurait pu avoir une représentation mentale dans une bulle, qui aurait été comprise par rapport à la présentation, c'est-à-dire la fille elle-même. Présentation/représentation: on aurait compris le décalage, c'est-à-dire

Ceppi: A l'est de Karakulak.

l'image dans l'image. En voici précisément des exemples et vous allez voir que, de ce point de vue, l'image peut faire l'économie de la parole, avec recours dans la même vignette à une incrustation en image: un petit garçon dans la rue, et au-dessus de lui une bulle où l'on voit deux Européens qu'il vient de croiser (*A l'est de Karakulak,* de Ceppi, p. 15). Vous avez là un relais de l'image par l'image; or le relais est traditionnellement une fonction donnée au texte. Vous voyez que dans certains cas l'image prend le relais de la fonction linguistique. Autre exemple, *Valentina,* de Crepax, qui fait un cauchemar. Cette bulle renvoie à la présentation/représentation; et on m'aide à l'aide d'un code graphique particulier: le bord arrondi et le bord carré, indiquant l'un la présentation, l'autre la représentation (le réel et le phantasme), relais facilement accepté et compris.

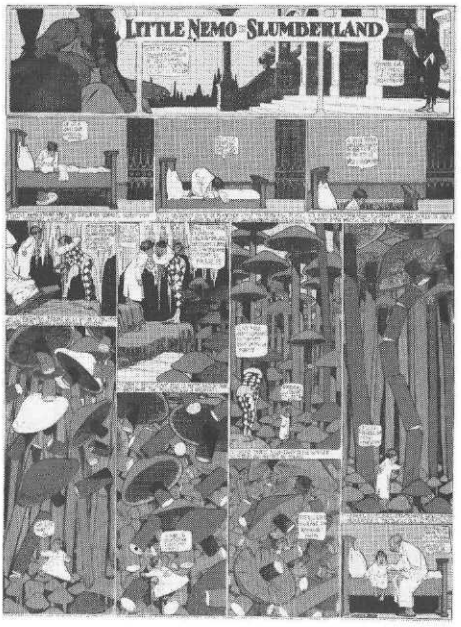
L'image dans l'image est un procédé vieux comme le monde, par exemple dans les évocations traditionnelles sous forme de médaillons. Dans l'imagerie des cartes postales du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, on connaît beaucoup de ces compositions "en abîme". Nous tenons là ce que les sémiologues appelent un "shifter", c'est-à-dire un dériveur, ici le "signe passerelle" entre la présentation et la représentation. Ce qui marque dans certaines conditions le relais, fonction majeure du texte dans le rapport texte-image, peut être tenu par l'image elle-même, l'organisation iconique marque de toute façon la matérialité du relais par la bulle; incrustation et appendice, c'est une forme de syntaxe visuelle. Nous avons, non pas l'équivalent de ce qui se passe dans la langue, mais les rudiments très grossiers d'une syntaxe des signes non linguistiques.

Mais l'ancrage et le relais, que je viens d'aborder à propos de l'image unique, existent évidemment et surtout en séquence et dans la pleine page, séquentiellement et tabulairement. Séquentiellement, le strip: la deuxième case reprend, modifie, appauvrit ou enrichit, peu importe, relaie d'une certaine manière la première, et la troisième corrige la deuxième, etc. Par une série de corrections échelonnées j'arrive à la constitution d'un sens. C'est la fonction de relais séquentiel. En voici un bel exemple, dans *Zig et Puce,* d'Alain Saint-Ogan : en regardant la première image, je suis incapable de savoir si le soleil se lève ou se couche, mais avec la deuxième je sais que c'est le soleil qui se couche; il fait nuit; s'il fait nuit, c'est donc la clarté de la lune sur le carreau de cette salle où je vois une espèce de colonne; grâce au contexte je comprends que c'est la colonne d'un lit (un lit à colonnes se trouve généralement dans une grande demeure); puis Zig et Puce parlent dans la nuit; je vois ensuite une pendule, donc je sais l'heure qu'il est, si ce n'est pas midi, c'est forcément minuit. Toujours ces corrections qui se chevauchent comme les tuiles d'un toit. Minuit, l'heure du crime; je sais par le contexte culturel qu'il se passe des "choses" dans certains endroits à minuit. Voyez comment joue le contexte (ou plutôt différents contextes: culturel, syntaxique), comment sont

G. Crepax: Valentina.

subtilement mis en scène, à l'aide du texte mais aussi largement avec l'image, le relais et l'ancrage — surtout le relais ici.

Tabulairement maintenant, c'est-à-dire avec la mise en page, vous allez retrouver exactement les mêmes procédés; je ne vais pas les décrire, mais en ajouter d'autres. *Little Nemo* descend dans un souterrain rempli de champignons; la disposition des cases évoque les marches d'un escalier. Les cases grandissent et avec elles les champignons, qui finissent par se briser en mille morceaux sur Nemo: l'espace se rétrécit ainsi que la



W. McCay: Little Nemo.

surface des cases, menaçant le héros d'étouffement. Planche classique avec l'ancrage et le relais comme dans un strip, mais en plus se superpose à cela le jeu des variables visuelles; la *théâtralisation* du relais; ce sont tout simplement les aventures de la forme qui reviennent. On peut voir la même chose dans une histoire illustrée de Tarzan: une explosion dans la quatrième vignette est l'aboutissement de la préfiguration de la première image où une plante rouge est déjà l'explosion graphique qui, lorsque je vais arriver à la quatrième image, va fonctionner comme "empreinte". Il y a comme une préparation graphique de l'explosion. Un relais esthétique, ou dramatique, qui ne fait que renforcer l'ancrage et le relais sémantique.*

* Voir cette image dans *Récits et discours par la bande,* de P. Fresnault-Deruelle, Hachette 1977, page 157.

Autres types de mise en page, avec toujours l'ancrage et le relais. Cette fois c'est la superposition... Voici *Yakari,* le petit Indien : image avec une vignette en incrustation ; une petite image, lue la première, est prise en relais par la seconde, c'est-à-dire la grande, "derrière", ou alors la grande image, lue la première, est spécifiée par la petite ; les deux possibilités coexistent. Les rapports spatio-temporels deviennent compliqués ; il y a là une incertitude où le lecteur joue. A la fonction relais (d'ailleurs assez compliquée) et à l'ancrage classique, se superpose donc un deuxième système sémiotique dans les nouvelles bandes dessinées : les images en incrustation (ce qui égare complètement les adultes).

Pour conclure : avec la bande dessinée linéaire classique (le strip de quatre cases), l'image se linéarise pour se tronquer et l'image, pour cette raison, retrouve un certain nombre de dimensions du texte temporel classique ; le linéaire qui prend du temps, qui est coupé de gauche à droite, retrouve certains des caractères de l'écriture (sélection et combinaison). Le sens, comme dans un texte, ne naît qu'en brûlant les étapes (c'est la consumation des signes) ; le sens va toujours plus loin ; il n'est pas "là", il est dans le mouvement qui anéantit ce qui vient d'être vu ; nous assistons à une espèce de fuite en avant du sens.

Deuxième temps : la bande dessinée se tabularise, devient une surface complexe. Composition de l'image, image multi-facettes, où les préséances se cherchent. La bande dessinée est coincée entre les impératifs temporels du récit et les affinités spatiales de la composition. On peut arriver à des choses assez simples ou extraordinairement compliquées. Si le texte existe, certaines de ses fonctions (la sélection et la combinaison) peuvent être prises en charge par l'image ; et on ne peut certainement pas accuser l'image d'être paresseuse parce qu'il n'y a plus de texte, puisque l'image nous fait travailler elle aussi de façon très intense ; s'il est vrai que dans certains cas l'absence de texte est un signe de pauvreté intellectuelle, dans mille cas c'est justement la marque d'une activité de déchiffrage et de décodage prodigieuse. Vouloir faire ce procès stupide qu'on entend partout : "Il n'y a pas de texte, ça désapprend à lire à nos enfants", procède d'une vue pour le moins courte !

Conclusion générale : a-t-on besoin du texte pour justifier les bandes dessinées ? Intellectuellement, non, c'est évident, mais tactiquement, oui, car pour le "parent d'élève", "il faut qu'il y ait du texte dans les bandes dessinées".

D'autre part, nous connaissons à l'heure actuelle un regain de l'histoire illustrée qui se déguise en bande dessinée très bavarde. Si ça fait plaisir aux parents et aux enfants, très bien. Mais on peut aussi lire des images sans texte et c'est si vrai qu'on n'a jamais vu d'images aussi élaborées que ces images sans texte que sont les dessins d'humour d'un Konk, d'un Plantu, d'un Chenez dans *Le Monde* ou dans d'autres publications : *Charlie, (A suivre),* etc. Le dessin de presse prouve à son tour assez plaisamment que le dessin sans texte est hautement intéressant. La rhétorique était autrefois le bien de la lettre seule, mais ce n'est plus vrai ; si c'est toujours le bien de la lettre, c'est aussi de plus en plus le bien de l'image.

Ouvrages cités

Fred : *Philémon et le piano sauvage.* Dargaud.
Hergé : *Coke en stock.* Casterman.
Touis et Friedman : *Les aventures du sergent Laterreur.* Paru dans *Pilote.*
Outcault : *Buster Brown.* Pierre Horay.
Caumery : *Bécassine pendant la Grande Guerre.* Gautier-Languereau.
Alex Raymond : *Flash Gordon.* Ed. Serg.
Manchette et Tardi : *Griffu.* Ed. du Square.
Töpffer : *Histoires en images.* Pierre Horay.
McCay : *Les cauchemars d'un amateur de fondue au chester.* Pierre Horay.
Falk et Davis : *Mandrake.* Hachette.
Masse : *Les mémoires d'outre-terre.* Ed. Fluide glacial.
Locher : *Le monde de M.C. Escher.* Le Chêne.
Moebius : *Cauchemar blanc.* Humanoïdes associés.
Bretécher : *Les angoisses de Cellulite.* Dargaud.
Ceppi : *A l'est de Karakulak.* Humanoïdes associés.
Crepax : *Valentina* (ou *Marianna).* Charlie mensuel.
Saint-Ogan : *Zig et Puce.*
McCay : *Little Nemo.* Pierre Horay.
Derib et Job : *Yakari.* Casterman.

Sur la BD :

Michel Pierre : *La bande dessinée.* Larousse, 1976.
Pierre Fresnault-Deruelle : *Dessins et bulles,* Bordas. Nouvelle édition à paraître courant 1981.
J. Bruno Renard : *Clefs pour la bande dessinée,* Seghers, 1979.
Ouvrages savants sur la bande dessinée (du point de vue sémiotique) :
Communication n° 24. Éditions du Seuil, 1976.
Alain Rey : *Les spectres de la bande.* Éditions de Minuit, 1979.