

Ce qui fait le neuvième art

Lectures de la brièveté dans la bande dessinée

ENTRETIEN AVEC BENOÎT PEETERS PAR OLIVIER PIFFAULT

Benoît Peeters, auteur, théoricien, éditeur et acteur de la bande dessinée, est depuis plus de quarante ans un analyste et observateur incontournable de ce médium.

Sémiologue, élève de Roland Barthes, spécialiste d'Hergé et de Töpffer, il partage avec son complice François Schuiten une combinaison unique de trois prix : un Alfred d'Angoulême, un Max und Moritz allemand et un Grand Prix du manga japonais. L'auteur de *Lire la bande dessinée* nous livre ici ses réflexions sur la notion de forme courte, ses effets sur les œuvres et leur machinerie.



Dessin : François Schuiten, in Benoît Peeters et François Schuiten : *Les Cités obscures*, Casterman.



Olivier Piffault : En tant que scénariste comme en tant qu'éditeur de textes et, bien sûr, comme romancier ou lecteur, comment voyez-vous le dessin s'articuler au discours écrit ?

Benoît Peeters : La situation se présente très différemment lorsqu'on travaille dans un récit illustré ou dans une bande dessinée.

L'illustration est une image, d'une certaine façon, complète. Mais le texte existe aussi en tant que tel : il a son rythme, sa cohérence, son style. Et les dessins ont eux aussi leur propre vie, même s'ils s'articulent avec le texte. Souvenons-nous, par exemple, de la collaboration de Goscinny et Sempé pour *Le Petit Nicolas* : le projet a commencé en bande dessinée, mais Sempé n'était pas très à l'aise. La forme du récit illustré a permis à Goscinny d'être un écrivain et à Sempé d'être un artiste visuel, chacun disposant vraiment de son terrain. Ce mode de collaboration est très différent de celui d'Uderzo et Goscinny pour *Astérix*.

Il n'y a pas d'autonomie des éléments dans la bande dessinée. C'est profondément l'intrication, la « forme mixte » dont parlait Rodolphe Töpffer dès 1837, qui rend le texte et l'image inséparables. C'est manifeste dans *Astérix*, ne serait-ce que par les variations du lettrage : le lettrage et les onomatopées sont indissociablement texte et image.

À cet égard, l'écriture d'un scénario de bande dessinée n'est pas sans rapport avec celle d'un film : une part importante des éléments narratifs doit se fondre dans quelque chose qui n'est ni l'image ni le texte, mais leur manière de s'articuler. Le scénariste peut très bien décrire une séquence muette et donc raconter quelque chose qui prendra une forme intégralement visuelle. Dialogues mis à part, le scénario fabrique sa propre invisibilité pour donner naissance à du visible.

Ce qui crée une manière de raconter très différente, par exemple pour les très jeunes enfants...

Pour les petits, le support de l'image isolée semble assez essentiel. Il y a bien sûr la voix narrative des parents lorsqu'on leur raconte une histoire. Peut-être qu'une partie de l'image ressentie par le jeune enfant est inséparable du parent narrateur, comme si la voix devenait image.

À contrario, la bande dessinée résiste à la narration orale : on ne peut pas se contenter de

lire les bulles, ça ne suffit pas à restituer l'histoire ; et décrire les images ôte beaucoup à leur magie. La linéarité de la bande dessinée – de gauche à droite et de haut en bas – n'est pas un code instantané pour un tout-petit. Il préfère aller droit vers l'image qui le frappe. L'apprentissage de la séquentialité me semble directement lié à celui de la lecture. La bande dessinée propose un cheminement de case en case, avec un jeu d'ellipses plus ou moins affirmé. Il faut véritablement la lire pour la comprendre, y compris dans ses enchaînements visuels.

Vous avez évoqué l'ellipse, l'onomatopée, exemples d'éléments constitutifs, caractéristiques d'un travail sur une économie de la brièveté. Comme scénariste, travaillez-vous sur la construction de la planche avec François Schuiten ? Est-ce que cette notion d'économie intervient dans la création ?

Pour ma part, j'ai toujours travaillé pour des dessinateurs ou dessinatrices spécifiques, et avec eux. Je ne conçois pas mon travail comme un travail solitaire, prolongé par un deuxième travail solitaire qui serait celui de l'artiste. Dès le thème et ses premiers développements, les choix sont faits ensemble. L'organisation de la séquence, puis de la page, se définit en dialoguant. À un moment, le dessinateur ou la dessinatrice prend la responsabilité des choix définitifs, comme un réalisateur, mais dans les étapes antérieures je ne me prive pas de suggérer beaucoup. Et le dessinateur ou la dessinatrice ne se prive pas d'intervenir dans le contenu narratif. La forme mixte à laquelle on arrive, la forme indissociable, est présente très concrètement dans ce processus de travail. Dans *Lire la bande dessinée*, j'appelle cela « l'écriture de l'autre » : cela consiste à faire entrevoir l'image, à la faire désirer, mais certainement pas à vouloir l'imposer par une description exhaustive.

Il y a des scénaristes qui travaillent autrement et qui écrivent entièrement une histoire, la découpant avec une extrême précision en même temps qu'ils écrivent les dialogues ; ils souhaitent que le dessinateur respecte l'ensemble de leurs indications, sans trop intervenir. Cela peut aller très loin, avec quelqu'un comme Alan Moore, le scénariste de *Watchmen* et de *V pour Vendetta* : son travail propose une hypervisualisation des enchaîne-

ments et du contenu de chaque case. On a le sentiment que le système serait dangereusement altéré si le dessinateur modifiait tel ou tel élément. Même si les résultats sont remarquables, cela place à mes yeux le dessinateur dans une position d'exécutant un peu servile.

En tant que scénariste, je ne crois pas du tout au contrôle du dessinateur. Pour qu'il soit au meilleur de son talent, le dessin doit rester un lieu permanent d'invention, sans détricoter pour autant le scénario bien sûr. On se souvient, pour revenir à *Astérix*, que la naissance d'Astérix et d'Obélix est une cocréation pure, née du dialogue entre Uderzo et Goscinny autour des premiers croquis. On a parfois tendance à surestimer la part de Goscinny dans la réussite d'*Astérix* : en réalité, les talents de Goscinny et Uderzo sont indissociables.

Des auteurs comme Hergé, Fred ou Herriman envisageaient ces questions de façon très différente. Ils inventaient leur histoire en l'esquissant graphiquement. C'est la force de l'auteur complet : les échanges entre le texte et l'image, la narration et la visualisation se font sans avoir besoin d'être explicités ! J'ai été très frappé par une formule d'Hergé : « les gags naissent des accidents du crayon ». Et je crois que même dans une collaboration scénariste-dessinateur, il faut laisser toute leur chance à ces accidents du crayon.

Et du coup dans cette cocréation que vous pratiquez, vous fournissez une matière texte, elle-même support à matière planche, et à un moment, le choix créatif est fait par vous deux, par l'auteur au sens collectif du terme, qui fixe quelque chose.

C'est le « troisième homme » comme disait Borges en évoquant sa collaboration avec Bioy Casares... Si on évoque concrètement le processus créatif de la bande dessinée, on voit qu'il s'agit d'abord d'une matière souple et vivante. La page existe dans un premier temps sous forme d'esquisse rapide, de simple *storyboard* : une forme légère, que l'on peut facilement modifier. Puis la planche est réalisée au crayon : à ce stade, il est encore possible de la retoucher. Il m'est souvent arrivé de modifier un texte en découvrant le crayonné. On se dit : « là, le dessin est tellement explicite que cette phrase n'a plus lieu d'être... » ou au contraire : « cette situation reste un peu trop ambiguë, il serait pas mal d'accro-

cher davantage la lecture de l'image, ne serait-ce que par un point d'exclamation ». L'encrage fige davantage les choses. La page devient une entité.

Une structure ouverte, qui devient rigide...

Oui, une page de bande dessinée est une forme assez rigide qui supporte difficilement une adaptation au format de poche ou même une simple réduction. Les pages de bande dessinée américaines du début du xx^e siècle et une grande partie de la bande dessinée française de la même époque ont été pensées en fonction du support dans lequel elles paraissaient. On oublie parfois que les journaux américains et leurs « Sunday Pages » où étaient publiés *Little Nemo*, *Krazy Kat* ou *Gasoline Alley* étaient de très grand format. La page s'imposait d'abord comme un tableau qui impressionnait au premier regard : une image globale très grande, presque plus que l'enfant qui la lit.

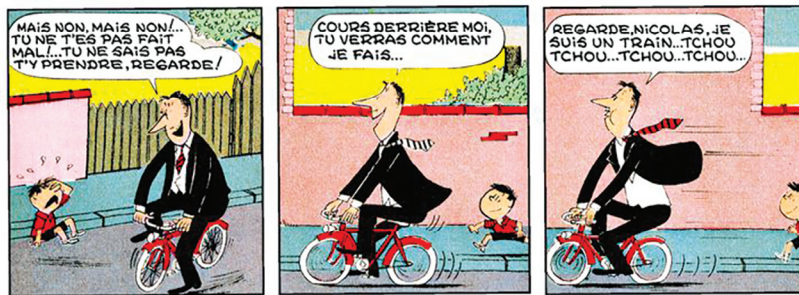
Les premières rééditions de *Little Nemo*, très réduites et partiellement en noir et blanc, donnaient aux pages quelque chose d'étouffant et de peu lisible. Les éditions récentes leur ont rendu leur magie. La page de bande dessinée est une forme difficilement transposable. C'est une architecture spécifique, où se mêlent non seulement le texte et l'image, mais aussi la dimension tabulaire et la dimension linéaire. L'art de la bande dessinée est inséparable de ces éléments, par-delà la qualité du scénario et du dessin.

La page, forme brève par excellence, donc ?

Il y a eu un long privilège accordé à la forme brève en bande dessinée, puis un déclin au profit des récits de plus grande dimension, feuilletons et finalement romans graphiques.

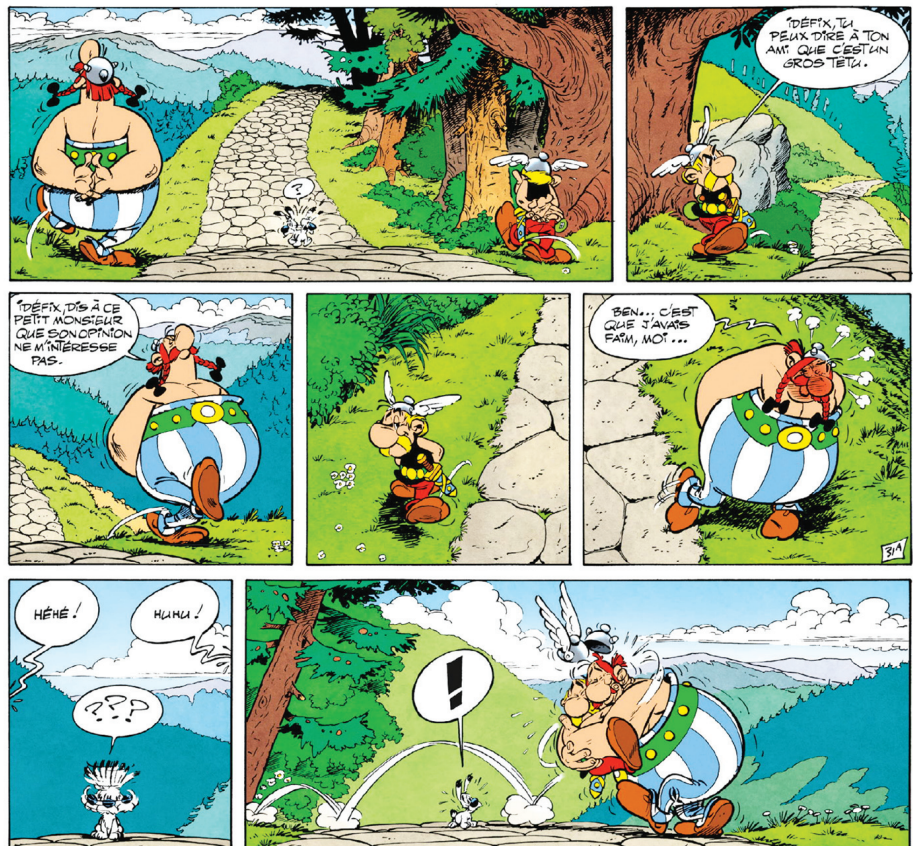
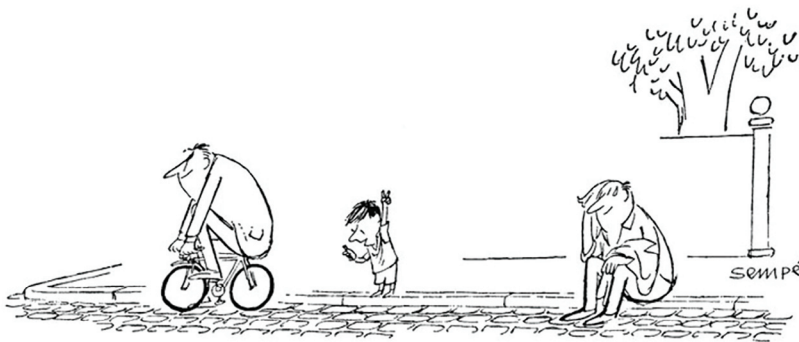
Si nous observons la bande dessinée française de la période 1870-1920, elle existe avant tout dans la presse et son unité principale est celle de la page. Les récits de Christophe (*La Famille Fenouillard*), même s'ils deviendront des livres (ce qui leur a permis d'être lus par plusieurs générations), ont d'abord été conçus comme des pages du *Petit Français illustré*, ayant une forme d'autonomie. Il en va de même avec des gens comme Rabier (qui n'est pas que l'auteur de *Gédéon...*), Robida, Steinlen, Caran d'Ache, etc. (autant de créations méconnues qu'on redécouvre via Gallica et le site de la CIBDI).

La forme pensée par Rabier dans ses bandes dessinées, c'est l'espace de la page. La contrainte



←

Le Petit Nicolas : « Le vélo », version en bande dessinée et version récit illustré (Imav éditions / Goscinny - Sempé).



→

Le Bouclier arverne, René Goscinny, dess. Albert Uderzo, Les éditions Albert René, 1968 (Astérix).

qu'il se donne, c'est de produire un récit autonome, ou un petit exploit plastique : dans certaines pages, les contraintes mises en œuvre anticipent l'Oubapo (Ouvroir de bande dessinée potentielle).

Longtemps, la créativité de la bande dessinée s'est donc épanouie dans des pages quasi indépendantes, en jouant avec les contraintes formelles. La plupart des planches de *Little Nemo in Slumberland* proposent des dispositifs ingénieux, explorant de façon jubilatoire les possibilités du média.

Dans les années 1920-1930, la forme feuilletonnante s'impose : il s'agit dès lors d'établir une continuité narrative. La page devient une unité moins fondamentale. Le récit obéit à sa propre logique et se prolonge à travers tout l'album. De ce point de vue-là, Hergé est un maître. S'il y a moins de pages spectaculaires chez lui que chez McCay ou Herriman, c'est parce que son projet est de travailler sur l'aventure, sur la caractérisation des personnages. Mais si on regarde les gags de *Quick et Flupke*, développés sur deux pages dans *Le Petit Vingtième*, on retrouve de nombreux jeux avec le langage de la BD. Dans ces petites unités, qui sont comme en apesanteur, on peut se montrer plus libre, plus expérimental, plus ludique. Dans un récit de grande ampleur, il est indispensable d'aller de l'avant, ce qui limite les dispositifs tabulaires. Les récits de Fred, ou plus récemment de Marc-Antoine Mathieu, parviennent à intégrer habilement quelques pages très spectaculaires à l'intérieur d'une histoire plus linéaire. Une tension un peu comparable est à l'œuvre chez Chris Ware.

Revenons aux « Sunday Pages » américaines que vous venez d'évoquer. Premièrement, ce sont des sortes de « planches tableaux » ; deuxièmement, ce sont de petites histoires que l'on lit...

Oui, cette double lecture est le véritable enjeu. Par exemple dans la page magnifique de *Little Nemo* et l'éléphant, l'essentiel paraît s'offrir au premier coup d'œil, pour l'enfant comme pour l'adulte. On voit l'éléphant occuper peu à peu tout l'espace. Dans un second temps, patiemment, on reprend le récit case à case, on lit les bulles, on découvre quantité de détails et de finesses qu'on n'avait pas remarqués.

Si on lit un *Tintin* ou une autre bande dessinée d'aventures, on a presque besoin d'avoir un cache

imaginaire sur les yeux pour parcourir la page ligne à ligne et case à case, afin de ne pas éventer les surprises narratives. C'est une différence fondamentale avec l'album jeunesse où l'image peut anticiper le texte, le suivre ou l'accompagner. Un mode de lecture très différent de ces sortes de lunettes imaginaires que suppose la bande dessinée.

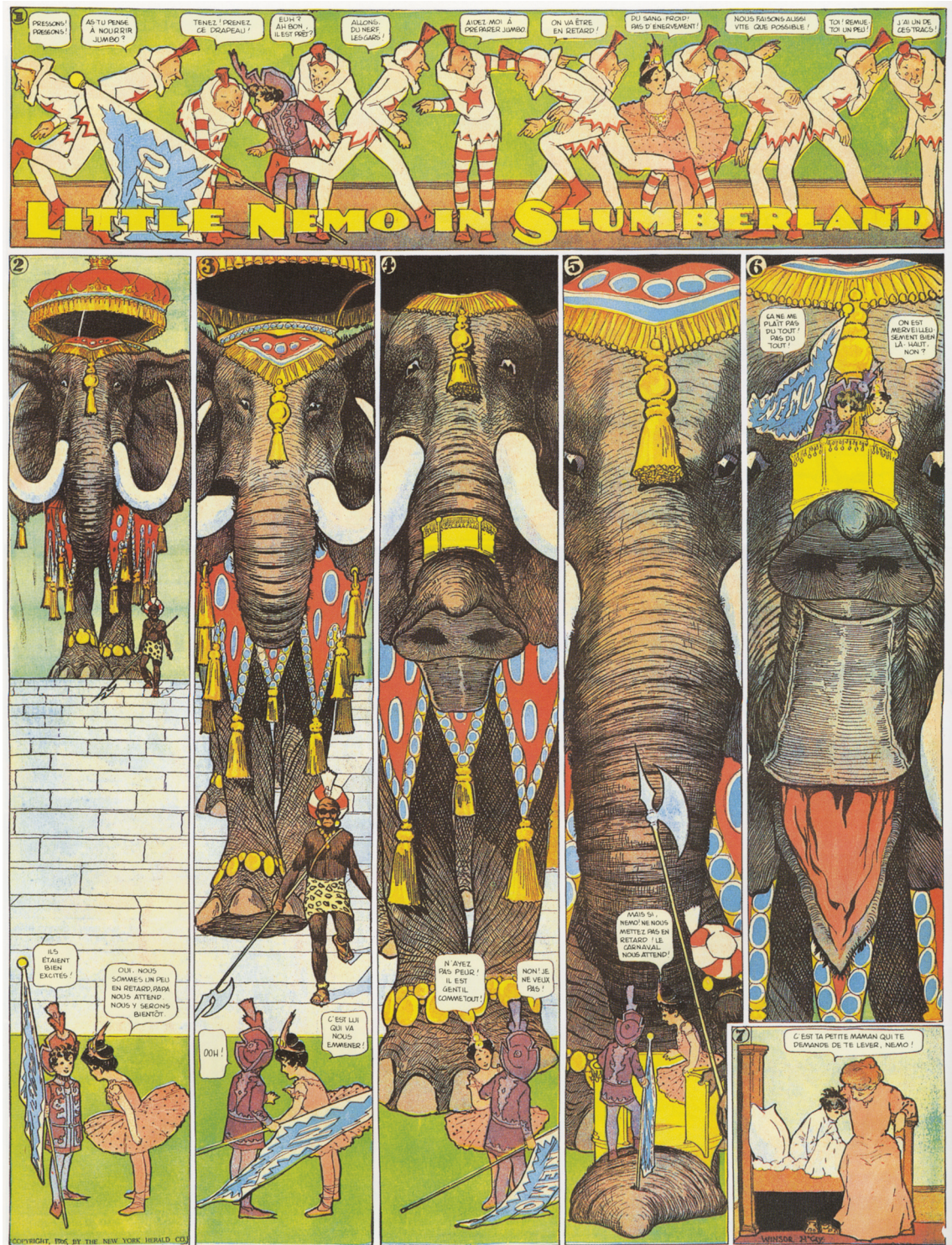
On a donc à la fois cet effet de planche picturale et de sérialité du récit, une construction extrêmement subtile et étirée sur l'ensemble de la série ?

Chez Frank King dans *Gasoline Alley*, un des génies de la bande dessinée, on observe ce double phénomène : autonomie de la page et continuité du récit. C'est accentué par le fait que les personnages, Walt et Skeeze, prennent de l'âge et se transforment. Même si l'édition française récemment parue est une anthologie, nous arrivons très bien à la lire comme une continuité. Il y a chez Frank King un art narratif très particulier qui permettrait de suivre les strips quotidiens, tout en laissant une grande autonomie aux pages du dimanche. C'est un art qu'on va retrouver chez Milton Caniff dans *Terry et les pirates*. Les éditions récentes sous forme de livres ne nous permettent pas de mesurer toute la subtilité de cette double contrainte à laquelle l'auteur était confronté.

Quand Hergé quitte la double page hebdomadaire du *Petit Vingtième* pour passer aux strips quotidiens du *Soir* de guerre, il rencontre une difficulté comparable : chaque strip doit avoir une charge narrative suffisante pour donner le sentiment que le récit progresse, tout en restant à peu près lisible pour ceux qui ont manqué l'épisode précédent. Il faut, d'une certaine façon, que la première case résume la situation et que la dernière case suscite le désir du lendemain. Mais il faut aussi que la succession de ces strips fonctionne à l'échelle de l'album.

Après la planche autonome, le strip est une forme encore plus brève...

Il existe deux usages du strip en bande dessinée, qui obéissent à des logiques bien différentes : l'usage façon Caniff (ou Hergé) et l'usage façon Schulz (ou Watterson). Chez Milton Caniff, dans *Terry et les pirates*, il s'agit de strips feuilletonesques, l'histoire avance jour après jour, le suspense est essentiel.



↑
Winsor McCay : Little Nemo in Slumberland in Little Nemo 1905-1914, Evergreen, 2000.



↑
Snoopy et les Peanuts, Schulz (Dargaud pour la traduction française).

Chez Schulz, dans les *Peanuts*, chaque strip fonctionne de manière autonome et repose sur une chute. Bien sûr, il existe des effets de continuité dans les *Peanuts*, mais ils tiennent au principe de réitération plus qu'à la succession directe. Ce sont deux manières très différentes d'agencer un strip : Schulz est presque du côté du poème, alors que Caniff est clairement du côté du roman.

Oui, si on pense aux *Peanuts* de Schulz, à *Mafalda* de Quino, à *Calvin et Hobbes* de Watterson, on est dans une forme de haïku pourrait-on dire ?

Oui, c'est très juste. Un haïku qui repose sur un principe de différence et de répétition. Cela n'a guère de sens de lire un seul strip de *Calvin et Hobbes*, de *Mafalda* ou des *Peanuts*. La familiarité qui se construit avec ces séries repose sur un effet de palimpseste et non de continuité. Le jeu qui s'établit entre un support de presse et ses lecteurs est extrêmement spécifique. Des auteurs comme Schulz, Quino et Watterson ont été des maîtres à cet égard. Leurs personnages faisaient littéralement partie du quotidien. La lecture que nous faisons aujourd'hui des compilation en albums de leurs strips est très différente de celle qui se faisait au jour le jour.

Pour revenir à Hergé encore et à son influence, est-ce que la ligne claire – ou plutôt l'espèce de théorie qu'on a faite autour de la ligne claire – travaillerait justement sur cette idée d'une modestie, d'un contrôle de l'expression de la bande dessinée, d'une brièveté du geste du dessinateur ?

La ligne claire est un très beau concept, introduit en 1977 par Joost Swarte. Le nom d'Hergé a fini par symboliser ce courant qui entretient en réalité un lien très profond avec la bande dessinée et court à

travers toute son histoire. Benjamin Rabier est un exemple parfait de ligne claire avant la lettre. Chez lui comme chez Hergé, il y a un privilège accordé au trait, dans sa pureté, dans sa brièveté comme vous dites, sans effets de lumière ou de dégradé. En cernant les personnages, les accessoires et les décors, la ligne de contour permet de les unifier. Et la couleur s'inscrit sagement dans les zones définies par le trait, généralement en aplats.

Ce sont des caractéristiques qu'on retrouve chez McManus (*La Famille Illico*), par certains côtés chez Christophe ou dans *Bécassine*. Et bien sûr chez les dessinateurs qui se sont réclamés par la suite d'Hergé tout en radicalisant de manière consciente son esthétique : Swarte lui-même, Floc'h, Ted Benoit, Chaland, etc.

Comme concept, la ligne claire obéit à une double logique. La première, c'est l'art de la reproductibilité : la netteté du trait permet d'obtenir un résultat lisible même en cas d'altération de la reproduction. La seconde remonte à Töpffer et est liée à l'intelligibilité de l'image par l'enfant : c'est une préoccupation très forte chez Hergé, mais aussi chez Rabier, Jean de Brunhoff et beaucoup d'illustrateurs jeunesse.

Dans *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* de Töpffer, il y a une théorie du dessin qui prend le contrepied de la tradition académique. Selon Töpffer, l'origine véritable du geste du dessinateur, en tout cas du dessinateur narrateur, ce sont les petits bonshommes, la caricature, un dessin qui veut saisir la vie, mais sous une forme immédiatement compréhensible. Cette intelligibilité passe par le trait. Töpffer n'emploie pas l'expression « ligne claire », il y a un côté un peu plus bouffon chez lui, mais il s'agit quand même exactement de ça.

Cette simplification proposée par le trait ne lui apparaît pas comme un appauvrissement, mais comme un effort vers la clarté. Or, pour Töpffer le regard de l'enfant est à bien des égards la matrice de tous les regards que l'on peut porter sur l'image narrative. On s'adresse aux enfants et aux moins éduqués des lecteurs, en proposant un code qui permet de suivre les personnages sans la moindre hésitation. Il s'agit d'obtenir une identité répétable et instantanément reconnaissable. Ceci va mener à la houppe de Tintin, au pantalon d'Obélix... Le personnage doit être décliné à des échelles différentes, dans une succession d'images de petite taille. Le premier problème est donc de lui donner une identité marquée, d'en faire un type. C'est parce que ses « traits permanents » ne prêtent pas à confusion que ses « traits non permanents » vont permettre de le rendre mobile et vivant.

Ces réflexions de Töpffer peuvent nous aider à comprendre le privilège accordé à la caricature à travers l'histoire de la bande dessinée, tout comme la simplicité graphique de la plupart des mangas. Plusieurs mangakas que j'ai rencontrés ont été éberlués par la proximité des réflexions de Töpffer avec leur recherche d'un « dessin écriture », soucieux d'abord d'efficacité narrative.

Ce n'est pas un hasard si la ligne claire (de quelque manière qu'on la nomme) court à travers deux siècles d'histoire de la bande dessinée, dans des traditions très différentes et avec des expressions particulières bien spécifiques. Elle me semble répondre à trois impératifs : l'intelligibilité immédiate, la résistance aux aléas de la reproduction, l'adéquation au « multcadre » sur lequel se fonde la bande dessinée.

L'association méthodique du nom d'Hergé à la ligne claire est une erreur. Il y a dans ce courant quelque chose de beaucoup plus fondamental que l'individualité stylistique.

Une école du message direct ?

De la lisibilité. Hergé me disait dans notre dernier entretien : « la ligne claire est avant tout une question de narration ». Car la narration est inscrite de part en part dans son dessin. Quel que soit son art, Hergé se refuse à une lecture purement esthétique de la ligne claire. Son dessin est profondément pensé pour la bande dessinée. Il en est quasi inséparable. ●

Propos recueillis en janvier 2021.

↓ Rodolphe Töpffer : *Monsieur Pencil*, source : gallica.bnf.fr. Bibliothèque nationale de France.

