

BD :reproductibilité et légitimation.

Introduction.

La Bande Dessinée, dont on peut situer l'invention par Töpffer dans les années 1830, a donc plus d'un siècle et demi d'existence, bientôt deux siècles. Elle commence donc à avoir un âge vénérable. Pourtant, sa définition et surtout son statut dans le paysage artistique, sont encore loin d'être clairs. Même si les choses commencent à changer (mais avec quel retard !) peu de textes sérieux lui ont été consacrés, si bien qu'on l'a chargée de définitions conceptuelles plus ou moins approximatives, allant du sempiternel « art populaire » (c'est de « l'art » mais pas tout à fait et, de toute façon, personne ne sait ce qu'on entend par là) à la « littérature en estampes », formule qui ne veut strictement rien dire puisque, par définition, la littérature n'est pas de l'estampe.

En vérité Töpffer, qui fut non seulement l'inventeur de la BD mais son premier théoricien, fut aussi le premier à se servir de la formule « littérature en estampes ». Mais, mort jeune en juin 1846, il était désemparé devant le médium qu'il venait de découvrir comme en se jouant (pédagogue, c'est pour amuser ses élèves qu'il avait créé ses premières histoires en images) dont il présentait l'importance sans pouvoir le nommer. N'ayant pas encore de « mot » à sa disposition, il a puisé ce qu'il a pu trouver dans l'environnement sémantique existant. Il était conscient que cette bande dessinée, non encore désignée comme telle, associait sous une forme originale le texte et l'image, non à la façon d'une addition, mais d'une synthèse, aucun des deux termes sans son vis-à-vis, n'ayant de sens. Le textuel que l'on pourrait éventuellement assimiler au littéraire n'ayant pas, dans son esprit, une place prépondérante. C'est pourquoi, comme il le fait remarquer dans sa célèbre notice à « *Monsieur Jabot* » publiée le 18/ 06/ 1837, son histoire « *forme une sorte de roman* » qui n'en est pas un. Il est, écrit Töpffer, « *d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose.* »

La définition de Töpffer restait donc ouverte tant il était conscient de son insuffisance. Il n'est pas certain qu'elle ait été véritablement comblée depuis. Même la désignation, « Bande dessinée », est problématique tant il est vrai que le médium a très vite été fondé sur la planche et le livre et non sur la seule « bande » (le strip). Mais qu'importe au fond, si l'on sait de quoi on parle. Les mots se chargent de sens par l'emploi qu'on en fait et non par la littéralité d'un sens originel supposé immuable. C'est donc au travers de ce qui la constitue que la Bande Dessinée peut être définie, non par une sémantique tatillonne et formaliste. Autrement dit, la BD (comme toutes les formes d'art d'ailleurs) se redéfinit sans cesse en se faisant. Pour autant, tous les mots ne se valent pas. Ils ne sont jamais neutres. Nommer, c'est toujours conceptualiser, même si cette conceptualisation est évolutive. Une formule comme « littérature en estampes », admissible chez Töpffer, est aujourd'hui insupportable non seulement à cause de son imprécision théorique, de son aberration même, mais surtout, parce qu'elle prétend définir la BD par autre chose qu'elle-même, par analogie avec un autre médium, la littérature, c'est-à-dire par une forme reconnue et, Ô combien, honorée¹.

Le besoin de respectabilité.

On ne peut s'empêcher de penser que l'équation BD/littérature répond plus à un désir de respectabilité, par ailleurs légitime, qu'à la recherche d'une définition théoriquement pertinente. Elle repose sur un syllogisme naïf : sachant que la littérature est un médium respectable, la BD étant de la littérature, elle est donc un médium respectable. Et le tour est joué ! Ce tour ne serait que dérisoire s'il ne conduisait au résultat inverse de son objectif

1 Cette formule est systématiquement employée par Thierry Groensteen dont on ne peut nier pourtant, qu'il

avoué puisqu'il aboutit à la négation de fait de la bande dessinée. Car si la BD est une littérature, même d'un genre spécial (d'ailleurs impossible à conceptualiser), d'un genre « en images », elle n'est plus de la BD, c'est-à-dire un médium spécifique.

Ce n'est pas la première fois qu'un médium fondé sur l'image est associé à la littérature comme faire valoir. C'est ce qu'avait tenté (avec un certain succès d'ailleurs) la Peinture à partir de la Renaissance avec la théorie de l'*ut pictura poesis* pour gagner ses galons « d'art libéral », c'est-à-dire d'art noble. Mais la peinture s'affirmait alors en égale de la littérature. Elle ne cherchait pas à s'identifier à elle ou à s'absorber en elle, c'est-à-dire à se définir comme « une » littérature. Bien au contraire, c'est bien en faisant valoir ce qu'elle était, qu'elle se portait candidate à la reconnaissance. Si elle prétendait traiter des mêmes sujets que la poésie c'était par ses moyens propres. Pour Léonard de Vinci, elle était même l'art supérieur, qu'il plaçait au-dessus de la poésie².

Le débat sur la hiérarchie des arts, central à la Renaissance, peut nous paraître obsolète. Pourtant il est certain qu'il a pris d'autres formes et qu'on trouve dans le discours institutionnel un classement implicite, et souvent explicite, entre un « high » et un « low », un art « noble » et un art « pour le tout venant ». Or, c'est bien dans ce second groupe qu'est classée communément la Bande Dessinée, sans que d'ailleurs, aucune distinction ne soit faite dans ses productions : tout est mis sur le même plan. Que les auteurs, les amateurs, les critiques, s'insurgent contre cet état de fait encore très largement répandu, même si les attaques violentes (la BD « corrompt la jeunesse », par ex.) ne sont plus de mode, est compréhensible et légitime. Mais ce n'est pas dans l'oubli de ce qu'elle est, et son identification analogique avec ce qu'elle n'est pas, que la Bande Dessinée trouvera sa place dans le paysage artistique, mais par son apport spécifique qui fait qu'elle est précisément de la BD et pas autre chose.

Malheureusement, la littérature n'est pas le seul « faire valoir » sollicité. Le syllogisme cité plus haut, s'applique à bien d'autres médiums. C'est ainsi qu'un discours très répandu, fait absorber par la BD (à moins que ce ne soit elle qui soit absorbée, c'est selon...) la tapisserie de Bayeux, les enluminures médiévales, les livres de morts égyptiens, les illustrations de Botticelli pour la *Divine Comédie*, etc.³ Par rapport à la littérature, ces médiums ont au moins l'avantage d'être fondés sur l'image. Mais nous sommes encore dans le registre d'analogies superficielles. Elles véhiculent une conception de l'histoire des formes qui, pour l'essentiel, resteraient immuables, puisque ce qui les différencierait serait si négligeable qu'on pourrait s'abstenir de le prendre en considération (pour autant d'ailleurs qu'on veuille bien en admettre le constat). C'est ainsi, qu'entre la tapisserie de Bayeux et une BD moderne, les différences seraient secondaires, puisque dans les deux cas, nous serions en présence d'une « BD ». Mais, si la BD est partout et en tout temps, elle n'est en fait nulle part et en aucun temps car là où tout est BD plus rien ne l'est. La représentation du temps et de l'espace, fondée sur la relation complexe entre la successif et le simultané, le fixe et le mouvant, qui est une caractéristique de la BD, se dilue dans la fluidité de la « narration continue » médiévale ou autres... Bref, tous les chats sont gris.

L'original.

Le fait des planches originales vendues et exposées, dans les galeries ou dans les musées de la Bande Dessinée, pose des problèmes similaires, mais sous une autre forme. De façon particulièrement nette, il pose le problème de l'identité de la BD d'une part et sur son statut de

2 Léonard de Vinci, « *Traité de la peinture* », première partie, « *Le paragone* », Ed Berger Levrault, Paris 1987.

3 Nous trouvons ces références obligées chez Blanchard, Lacassin, etc., mais aussi chez Scott Mc Cloud, dans « *L'art invisible* », Éd. Vertige Graphic, Paris 2000.

l'autre. Dans les deux cas en effet, les planches sont isolées de leur contexte narratif, détachées de leur support, le livre, pour être présentées « comme » des tableaux, et cela paradoxalement, alors que le tableau lui-même, concept artistique apparu à la Renaissance, est sans cesse mis en question par les différentes formes de l'art du XX^e siècle et de l'art actuel, et paradoxalement, par la BD elle-même, qui produit des images centrifuges alors que le tableau est centripète. Une fois encore il faut insister sur le « comme ». C'est par le biais d'une analogie jugée valorisante (le tableau de peinture est un genre légitimé) que l'on veut donner à la BD une fonction qui n'est pas la sienne. Cependant, la planche originale isolée et sublimée par les modalités de l'exposition, l'encadrement par exemple, fascine aussi en tant qu'œuvre unique en opposition à sa version reproduite (et qui peut l'être à des milliers d'exemplaires) de l'album. Devenue autonome, ayant perdu sa dimension narrative, la planche originale prend le caractère « sacré » d'une icône qui, elle, ne raconte rien, puisqu'elle figure l'éternité de la divinité. Cette icône-planche est certes une icône païenne, mais le collectionneur ne lui en rend pas moins un culte. Son « fait main » visible dans les repentirs, les traces de gommes, les irrégularités des aplats, en fait quelque chose qui est bien plus qu'une image. L'artefact-planche est maintenant une relique qui porte en elle, en tant que trace, en tant que « mana », la « présence » physique de son auteur-créateur⁴. C'est donc la thématique de l'Incarnation qui se trouve ici renouvelée et l'on comprend qu'elle ait ses messes, ses rituels et sa dévotion.

La reproductibilité.

Dans son principe, l'original est en contradiction avec l'essence de la Bande Dessinée. Elle est un médium reproductible et ce dès les origines. Le procédé d'autographie adopté par Töpffer était rudimentaire, mais il n'en impliquait pas moins le principe d'une édition en plusieurs exemplaires bien qu'en nombre limité. Cependant, lorsqu'un éditeur français propose l'édition massive de « *Monsieur Cryptogame* » par des moyens modernes et industriels, Töpffer donne son accord. Il ne proteste que contre les modalités de cette impression (texte imprimé et légendé, inversion du sens de lecture). Mais sur le principe, cette édition ne faisait que prolonger, en lui donnant plus d'extension, son propre choix.

Ce choix se comprend d'ailleurs pour peu qu'on le mette en rapport avec l'idée que Töpffer se faisait du nouveau médium qui, pour lui, devait être accessible à tous, à tous les points de vue : celui du faire, celui de la lecture et celui, économique, du « bon marché ». Pour le pratiquer il suffisait d'être un « *dessinateur intelligent* »⁵. Il pensait donc à un « art populaire » mais sans la moindre condescendance, sans cette idée méprisante d'un « art » octroyé, mis à la portée de gens jugés *a priori* incapable de comprendre autre chose, c'est-à-dire un « art difficile » supposé l'art « véritable ». Il souhaitait un moyen d'expression simple, véritablement démocratique, parce que non préformaté par les « écoles » que ce pédagogue détestait dès lors qu'elles étaient des institutions garantes de valeurs figées et conventionnelles érigées en règles absolues du « bon goût » officiel. C'est ainsi qu'il faut comprendre son attirance pour le dessin d'enfant qui lui apparaissait salvateur d'un savoir devenu vide⁶. Sur bien des points, les pensées de Töpffer sont annonciatrices de

4 L'historien d'art allemand, Hans Belting, a montré dans « *L'image et son public au moyen âge* », que c'est en tant que relique que l'icône a été introduite en Italie via Venise. Ed Gérard Monfort, Paris 1981.

5 Il écrit à propos l'autographie dans son « *Essai d'autographie* » (1842) « Bien plus commode, bien plus expéditive que tout autre, en telle sorte qu'une planche commencée à huit heures, achevée à onze, peut être en train d'impression à midi. Elle se prête d'ailleurs à une grande liberté de main, et ne suppose pas d'autre acquis que celui d'un dessinateur intelligent. » Dans : « *Töpffer, L'invention de la bande dessinée* », Éd Hermann, Paris 1994.

6 Dans « *Essai de physiognomonie* » publié en 1845, Töpffer écrit à propos du « trait graphique : « ...il ne donne de l'objet que ses caractères essentiels, en supprimant ceux qui sont accessoires, de telle sorte, par

préoccupations qui ne prendront leur pleine dimension qu'au XX^e siècle. C'est le cas du médium lui-même qui ne prendra son essor véritablement qu'à la fin du XIX^e siècle et surtout au XX^e. Mais c'est le cas aussi de ce qu'on peut, à bon droit, considérer comme des anticipations théoriques qui annoncent aussi bien le Dubuffet d'« *Asphyxiante culture* » que Walter Benjamin, sans perdre pour autant, leur originalité propre.

La notion de nostalgie, cristallisée autour de celle « d'Aura », lourdement présente dans l'article célèbre de Benjamin sur « *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique* », semble absente des écrits de Töpffer. Chez lui, la reproductibilité est pleinement acceptée, car elle fusionne avec le médium lui-même. Son mépris affirmé du « beau dessin » (le dessin doit être vite lu de façon à passer rapidement au suivant car sinon il bloquerait la narration), est inséparable de son caractère « jetable ». Il est aux antipodes de l'idée de contemplation, de jouissance esthétique, sur laquelle pourrait se fixer l'aura. Le médium inventé par Töpffer se définit par l'unité et l'indissolubilité de ses composants : le « trait graphique », une technique de reproduction massive, un support-livre de qualité courante, bon marché. Voilà qui va à l'encontre, non seulement de la planche originale et de l'album délicatement conservés religieusement, mais aussi des tirages de tête sur « beau papier », numérotés, signés et imprimés en nombre limité. Ces pratiques de bon aloi très à l'honneur aujourd'hui ne serait-ce qu'à cause – une fois de plus – de leur vertu légitimante, paraissent curieusement bien régressives par rapport aux intentions de Töpffer qui vivait pourtant dans la première moitié du XIX^e siècle. Mais surtout, elles sont, en contradiction intime avec la nature même du médium bien qu'elles soient très appréciées dans les festivals et auprès des collectionneurs.

L'importance du support.

Le livre en tant que support n'est donc pas un contenant passif qui recevrait l'élément actif que serait la BD proprement dite. Il est la forme concrète que devait prendre, pour la BD, la reproductibilité et il a engendré d'emblée une syntaxe narrative inséparable de ce que Groensteen a appelé le « *système de la Bande dessinée* ». Sans le support-livre ces « *hyperboles graphiques* », que Töpffer présente comme une de ses inventions les plus significatives et qui sont fondées sur la dialectique entre le successif et le simultané dans l'unité du strip ou de la planche, n'auraient pas été possible. Or nous savons le parti qu'auront su tirer du livre et de la planche des auteurs comme Gotlib, Fred, Breccia, Marc Antoine Mathieu, Munoz, Christ Ware et bien d'autres. Aujourd'hui, avec le développement du numérique, la question du support en relation avec la reproductibilité, risque de se poser dans des termes nouveaux au point d'obliger à une redéfinition radicale du médium.

À des degrés divers, le numérique s'est immiscé partout. La plupart des auteurs l'utilisent à un stade ou à un autre de leur travail : scannage de dessins ou de documents photographiques, montage des planches et surtout colorisation. Cela n'a pas été sans incidences sur l'impression donnée. Il est en effet souvent facile, par exemple, de distinguer une BD colorisée sur photoshop d'une BD travaillée en couleurs directe et même avec les traditionnels « bleus » (ou « gris »). Mais tant que la BD reste faite pour être imprimée sur support papier, en vue d'une publication ordinaire sous forme de revue ou de livre (album), on ne peut pas dire qu'il y ait une modification significative de son esthétique. Il n'en va pas de même lorsque qu'une BD – y compris réalisée par des moyens traditionnels – est publiée sur un support numérique,

exemple, qu'un petit enfant qui démêlera imparfaitement dans tel tableau traité selon toutes les conditions d'un art complexe et avancé la figure d'un homme, d'un animal ou d'un objet, ne manquera jamais de la reconnaître immédiatement si, extraite de là au moyen d'un simple trait graphique, elles s'offre ainsi à ses regards, dénudée d'accessoires et réduite à ses caractères essentiels. » op cité.

DVD ou Internet. Elle ne peut plus être lue de la même manière et il n'est pas exagéré de dire que ces conditions nouvelles de réception suffisent, à elles seules, à modifier la nature de l'œuvre, voire du médium : une BD lue sur écran est-elle encore une BD ?

Or, ce qui est vrai d'une BD « ordinaire », diffusée sur support numérique, l'est plus encore pour une BD numérique pensée et réalisée pour le support numérique. La simple possibilité d'introduire des liens permettant une lecture dans la profondeur de l'image suffit à bouleverser le mode de lecture déjà complexe de la planche. À la relation de surface, horizontale, entre le successif et le simultané, s'ajoute une dimension verticale permettant de pénétrer l'intérieur de l'image. C'est une autre ligne de lecture qui surgit, qui n'annule pas la première mais qui fait plus que s'ajouter à elle : elle produit un autre système. Dans une certaine mesure, on peut penser que Marc Antoine Mathieu l'avait déjà expérimentée au simple niveau du livre, en évitant une vignette par exemple, donnant à l'image vue par l'ouverture le statut ambigu d'appartenir à des temps et des espaces différents tout en restant identique. Ce sont ces possibilités que va démultiplier la BD numérique sur support numérique. Nous en sommes à peine aux prolégomènes. C'est tout un axe de recherche qui s'ouvre dont il est difficile de prévoir quel concept narratif nouveau il produira inévitablement. Or, le problème ne concerne pas que la BD. Un film diffusé à partir d'un magnétoscope que l'on peut arrêter et relancer à n'importe quel moment, véhicule-t-il le même concept du temps qu'un film diffusé en salle ? Et si – comme on peut le penser – la réponse est non, sommes-nous encore dans le même médium ?

Le rejet du reproductible.

Le support numérique fait plus que provoquer une réception nouvelle de l'œuvre, il la dématérialise radicalement. En cela il démultiplie les enjeux de la reproductibilité dans des proportions telles qu'il s'en suit un nouveau saut qualitatif à la fois dans la définition de l'œuvre d'art et de notre rapport à elle. En effet, un album de BD même réalisé par des moyens numériques, reste un album, c'est-à-dire un objet-livre que l'on peut toucher et surtout, personnaliser, par la dédicace. Pour le collectionneur, la perte de l'« aura » pourra encore trouver un exutoire ou une compensation dans le dessin fait par l'auteur, à son intention, sur la page de garde de « son » album, devenu par là un album unique, non-reproductible. Cependant, dans le cas d'une œuvre diffusée par Internet, (une « bande dessinée » si on appelle encore ainsi), reçue sur un support numérique et qui ne s'incarne dans aucun objet, même un artefact reproductible à l'infini, où pourra se fixer, cette trace physique, cette « présence incarnée » d'un auteur-créateur sur laquelle se projeter ? Ici, la perte de l'aura est totalement catastrophée, irrémédiable, et l'on comprend qu'elle puisse engendrer un rejet radical d'une reproductibilité qui signifie la perte des affects, des rapports à la fois de sympathie et d'empathie, non pas avec l'œuvre, mais avec « Celui » qui l'a faite. Ainsi sont coupées les communications ne laissant que le vide d'une abstraction insaisissable. Les concepts de reproductibilité et de non-reproductibilité sont même dépassés puisqu'on ne peut reproduire qu'un objet reproductible. Mais qu'en est-il quand il n'y a plus d'objets du tout ?

On peut donc s'attendre à ce que plus l'œuvre se dématérialisera et se dépersonnalisera, plus par contre coup, se manifesterà la demande obsessionnelle et fétichiste de l'original. En ce sens c'est la reproductibilité extrême qui produit la fascination pour la matière manipulée et manipulable par la main. Peut-être faudra-t-il penser l'avenir de l'art dans une oscillation entre ces deux pôles.

Le paradoxe de la bande dessinée est que, médium reproductible dans son principe, ce soit dans la négation de cette reproductibilité que ses « fans » les plus acharnés lui manifestent le plus leur attachement : dédicaces, achat de planches originales... Peut-être est-ce la raison pour laquelle ils manifestent peu d'enthousiasme pour la BD sur support numérique. Mais le

numérique n'en existe pas moins et il produira inévitablement son propre système. Un autre médium ? Et quelle en sera la contre partie fétichiste si elle n'a rien sur quoi s'accrocher ?

Nous verrons bien...

Rennes le 22/11/08