

## **La question du support dans la bande dessinée**

### **Résumé**

Le temps important qui a été nécessaire avant que ne s'imposent progressivement des récits en langage visuel a à voir avec la question des supports. Le livre, en effet, n'est devenu possible pour une telle forme d'expression qu'une fois remplies un certain nombre de conditions tant abstraites que matérielles. La bande dessinée tient de cette préhistoire difficile certaines de ses caractéristiques les plus intrigantes, elle reste aussi un art qui, plus que la littérature, joue de ses supports et en est fortement dépendant.

### **Abstract**

The long time which was necessary before narratives expressed in visual language gradually managed to stand out has to see with the question of supports. The book became indeed possible for such a form of expression once satisfied a number of both abstract as material conditions. The art of comics takes after this difficult prehistory some of its most intriguing characteristics, it also remains an art which, more than literature, plays with its supports and is strongly dependent on them.

**Mots clés** : bande dessinée, format, livre, papier, Jacques Dürrenmatt.

Selon Neil Cohn, dans *The Visual Language of Comics*,<sup>1</sup> le « langage visuel » constitue une des formes humaines de la communication au même titre que les formes d'expression verbale et gestuelle. Il se caractérise par le recours à des « structured sequential images ». Dès lors qu'on l'envisage ainsi *a minima*, indépendamment de toute question de support, on constate en effet que son usage est continu même s'il est évident que son importance a été minorée par les cultures de l'alphabet qui, comme l'a montré A.-M. Christin, se sont efforcées de développer une conception abstraite de l'écriture contre les pouvoirs de l'image. Réservé à des supports rares et bien spécifiques (parois de villas ou de tombes, vases précieux, frises et colonnes sculptées, souvent difficilement visibles), il est, par ailleurs, rarement autonome. Son statut est en effet le plus souvent illustratif : il vient accompagner et parfois suppléer un énoncé qui lui préexiste. De là, les ellipses et les manques en tous genres qui mettent en danger la séquentialité même.

C'est évident quand on étudie ses rares intrusions dans les livres jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Un des premiers exemples est fourni par la Bible romaine de Quedlinburg Itala, réalisée au V<sup>e</sup> siècle et dont il ne reste que quelques fragments, parmi lesquels un petit nombre de pages de « langage visuel ». L'usure de la couche de peinture révèle sur l'une un programme écrit au-dessous et appelé à être recouvert : « Faites la tombe [...] Saul et son serviteur se tiennent et deux hommes, sautant au-dessus de trous, lui parlent et [...]. Faites Saul à côté de l'arbre et [...] serviteur et [...], un portant trois chèvres, un [...] une outre à vin. » Cette représentation ne construit pas réellement de séquence : on change simplement de lieu (de la tombe à l'arbre) et d'un ensemble de personnages à un autre, caractérisés, les premiers, par une action (ils sautent), les seconds par des attributs. Il s'agit d'illustrer deux des trois signes que Samuel donne à Saül comme preuves de son destin royal et qui sont décrits ainsi dans la Bible :

Aujourd'hui, après m'avoir quitté, tu trouveras deux hommes près du tombeau de Rachel, à la frontière de Benjamin, à Tseltsah. Ils te diront : « Les ânesses que tu es allé chercher sont retrouvées ; maintenant ton père a laissé de côté l'affaire des ânesses, mais il s'inquiète de vous et dit : "Que dois-je faire au sujet de mon fils ?" ». De là tu iras plus loin et tu arriveras au térébinthe de Tabor, où tu trouveras trois hommes qui montent vers Dieu, à Beth-El ; l'un portera trois chevreaux, l'autre trois pains ronds, l'autre une outre de vin. Ils te demanderont comment tu vas et te donneront deux pains que tu prendras. (1 Samuel 10 : 2-4)

Sans les discours que tiennent les personnages, le dessin n'a, par ailleurs, pas de sens et il n'apporte, de plus, rien à la compréhension d'un passage qui est loin d'être capital.

Une autre page illustrée du livre des Rois (1 Samuel 14 : 13-31) (FIGURE 1) fait se suivre l'arrivée de Samuel devant Saül (13) et son départ (27). Dans la Bible, entre les deux, un long dialogue pour remettre Saül sur le droit chemin. La deuxième image possède une portée symbolique :

27. Et comme Samuel se tournait pour s'en aller, Saül saisit le pan de son manteau, qui se déchira. 28. Alors Samuel lui dit : L'Éternel a aujourd'hui déchiré le royaume d'Israël de dessus toi, et il l'a donné à ton prochain, qui est meilleur que toi.

Encore faut-il là aussi connaître le texte pour être capable de saisir la représentation comme métaphorique.



[FIGURE 1]  
*Bible de Quedlinburg Itala*

On peut imaginer que les lecteurs du temps n'aient vu dans ces images que des illustrations décoratives à la façon des mosaïques du siècle suivant, quasi-invisibles tant elles sont placées haut, qui constituent un des premiers cycles complets de représentation de la vie de Jésus dans la basilique Sant'Apollinare Nuovo de Ravenne et montrent comment se mettent en place des représentations prototypiques d'un certain nombre d'instantanés prélevés du récit, appelés à être reproduits en nombre, par la suite, sur toutes sortes de supports (murs, vitraux, plaques décorant des reliquaires, livres *etc.*). Cette rigidification et l'importance que revêtent dans la Bible les discours, impossibles à retranscrire de façon complète et efficace dans l'espace restreint de l'image, expliquent sans doute le non-passage à la production d'un énoncé suivi en langage visuel, qui aurait mis en place les éléments du code de la bande dessinée et favorisé son apparition dans le domaine profane.

On propose souvent la tapisserie de Bayeux comme un autre moment d'émergence, mais on sait aussi que les images y sont pensées comme des unités qui entretiennent les unes avec les autres des relations uniquement chronologiques. Les nombreux « *Hic* » et « *Ubi* » qui ouvrent les légendes ne servent pas de connecteurs mais de déictiques qui pointent chaque « tableau » en demandant à le lire de telle ou telle façon. Comme si la tapisserie était pensée dès le début comme susceptible de se découper en autant de morceaux autonomes.

La situation ne change pas avec l'imprimé et il faut attendre la conjonction d'un ensemble de faits pour que le langage visuel puisse se banaliser sur le support du papier, dans le livre puis la presse.

En premier lieu, l'affirmation de plus en plus nette de la possibilité d'une pédagogie par l'image. Comenius affirme ainsi dans son *Orbis Sensualium Pictus* (1648), diffusé dans l'Europe entière et manuel vite incontournable dans l'apprentissage du latin : « Il apparaît que les enfants sont ravis de voir des images. Ce petit livre servira à attirer et aiguïser leur attention [...] afin qu'ils n'imaginent point que l'école soit une espèce de gêne mais qu'au contraire ils ne s'y figurent que des délices et du divertissement ». Les images ne forment, en l'occurrence, pas de séquences entre elles mais appellent à être lues individuellement comme des ensembles dans la mesure où l'enfant doit y retrouver tous les éléments décrits par le texte.

La diffusion très large de la caricature à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, favorisée par les événements historiques capitaux qui s'y déroulent, habitue, d'autre part, les Européens à lire des images dessinées, souvent allusives et complexes, parfois organisées en courtes séries et dotées de bulles. L'idée de les rassembler en

ensembles se fait rapidement jour sans, là encore, qu'on songe à dépasser l'anthologie pour envisager un récit continu.

Autre élément qui a joué un rôle : le succès rencontré par la pantomime, qui permet de considérer comme naturelle et efficace une narration purement visuelle et en même temps neuve, du moment qu'on la centre sur un ou deux personnages récurrents auxquels on fait subir des aventures comiques aisément compréhensibles et dont la psychologie se réduit à quelques affects. Baudelaire en résumera l'esprit en 1855 dans *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* : « Comment la plume pourrait-elle rivaliser avec la pantomime ? La pantomime est l'épuration de la comédie ; c'en est la quintessence ; c'est l'élément comique pur, dégagé et concentré. »<sup>2</sup> Ce qui ne l'empêchera pas de rester, à la différence de Goethe, fermé aux propositions de « littérature en estampes » de Töpffer.

La modification en profondeur de la pensée de la hiérarchie entre peinture et écriture était aussi indispensable. Ce sera chose faite avec la mise à plat du *Ut pictura poesis* horacien, dont témoigne notamment cette remarque de Delacroix :

Quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai pas écrit une pensée. C'est ce qu'ils disent. Qu'ils sont simples ! Ils ôtent à la peinture tous ses avantages. L'écrivain dit presque tout pour être compris. Dans la peinture, il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur. Il voit des figures, de la nature extérieure ; mais il pense intérieurement, de la vraie pensée qui est commune à tous les hommes : à laquelle quelques-uns donnent un corps en l'écrivant : mais en altérant son essence déliée.<sup>3</sup>

Mais ces avancées conceptuelles seraient peut-être restées lettre morte si une innovation technique n'était pas venue apporter son secours. En rendant facile et bon marché la reproduction des images, la lithographie n'ouvre pas seulement de nouveaux horizons à la typographie, elle rend aussi possible d'envisager de publier à un coût relativement raisonnable des ouvrages faits entièrement de dessins. Enfin et surtout, elle permet une quasi-immédiateté du rapport au support que constitue la page. La pierre lithographique sur laquelle l'artiste dessine directement constitue un intermédiaire partiellement transparent qu'une nouvelle technique, l'autographie, va même faire disparaître. C'est désormais d'un papier à l'autre qu'aura lieu la reproduction, de sorte que devient aisée une création qui passe par le mouvement rapide d'un crayon qui dessine et écrit à la fois.

Le rôle du support final apparaît, par ailleurs, comme fondamental. Le choix de l'album de format italien impose le récit de bande dessinée comme une unité alors que la publication dans la presse qui se développera rapidement par la suite va souvent isoler la page, voire la bande, et brouiller l'idée de complexité organisée et approfondie que le livre favorisait. Doré sera un des seuls à savoir jouer avec brio des deux formats.

Grâce à son grand succès, *La Famille Fenouillard* contrera à la fin du siècle le modèle américain qui a le vent en poupe pour imposer en France l'idée que toute publication en feuilleton dans la presse est appelée à s'épanouir et à prendre pleinement sens dans le format de l'album qui autorise une lecture suivie. Principe qui dominera jusqu'aux années 1980 et trouvera son comble dans la rivalité entre les magazines *Tintin* et *Spirou* ou les éditeurs Dargaud et Dupuis autour du support rigidifié à l'extrême de l'album « franco-belge » (format, nombre de pages, quadrichromie imposés), de sorte que le neuvième art devient alors un art à contrainte majeur – ce que montrent, notamment, très bien les brouillons d'Hergé, qui décrit ainsi son rapport particulier à l'unité que constitue la page :

Une fois le scénario mis au point, je procède au découpage page par page, sur des petites feuilles où je griffonne des croquis. Et ça, c'est le travail le plus difficile, parce qu'il faut un suspense ou une chute à la fin de chaque page. Et si, par exemple, arrivé à la page 42, je trouve une meilleure idée pour la page 15, tout est à recommencer depuis la page 15 !... Un travail d'horloger, je vous assure. D'horloger ou de bénédictin. Ou d'horloger bénédictin...<sup>4</sup>

De fait, le passage du format à l'italienne vers le format à la française dans les années 1840 a impliqué une autre manière de penser la continuité : la bande unique imposait naturellement un mouvement régulier du regard qui restait comparable à celui de la lecture du texte écrit : chaque image constituait un passage, comme si elle demandait à s'oublier partiellement pour permettre à la suivante de prendre sa place. Avec la page verticale, les cases coexistent : elles sont à lire individuellement à l'intérieur d'un ensemble qui ne se laisse pas facilement oublier. Cham, le premier à tenter l'expérience, ne parviendra que difficilement à empêcher le sentiment de confusion, et les solutions choisies les unes après les autres le montrent bien. En 1844, dans *Impressions de voyage de Monsieur Boniface*, quatre cases par pages sans cadres et présentées chacune comme un « chapitre », de façon à affirmer au maximum leur autonomie. En

1847, dans *Voyage de Paris en Amérique*, toujours pas de cadres et des dessins qui semblent jetés un peu au hasard sur la page, quitte à produire de fortes contradictions (dimensions des vignettes, sens de lecture tantôt de gauche à droite, tantôt de droite à gauche) (FIGURE 2). En 1848, dans une œuvre non publiée, *Impressions de voyages aériennes et maritimes de Mr. A.A.N. Trouillard épicier de la veille*, Cham s'essaie aux cadres mais se contente de les dessiner de façon à encadrer les dessins, qui ont imposé leur format, sans réussir à produire aucun effet intéressant de composition (FIGURE 3).



[FIGURE 2]



[FIGURE 3]

Cham, *Voyage de Paris en Amérique* (1844)

Cham, *Impressions de voyages aériennes et maritimes de Mr. A.A.N. Trouillard épicier de la veille* (1848)

Il reviendra à Gustave Doré de s'emparer de la coexistence de plusieurs bandes sur une même page pour, en conservant le format à l'italienne agrandi, proposer dans ses *Désagrément d'un voyage d'agrément* (1851) des solutions extraordinairement inventives et décisives, en traitant notamment le support papier de la page comme l'équivalent fictif d'un sol enneigé sur lequel il faut

repérer et interpréter des traces, dans un dialogue avec un des mythes de l'invention de l'écriture (FIGURE 4).



[FIGURE 4]

Gustave Doré, *Désagrément d'un voyage d'agrément* (1851)

Le problème essentiel, qui apparaît ici et peut nous surprendre, tient dans l'idée même d'une succession de cadres qui entretiendraient entre eux un rapport autre que de continuité chronologique. Or, il apparaît évident que la légitimité du récit iconique ne peut devenir patente qu'à condition de proposer un équivalent moins au théâtre qu'à la littérature. La conservation d'un décor unique image après image au fur et à mesure que s'enchaînent les répliques ne produit en effet qu'un insipide succédané de théâtre (dont le roman-photo deviendra plus tard un *avatar*). En revanche, imaginer que, comme entre des paragraphes ou des strophes, puisse se tisser d'images en images des liens analogiques suppose de dépasser l'idée d'unicité qui est au cœur de la pensée de l'image dessinée ou peinte à partir de l'invention de la perspective. Les propositions de D. Arasse sont, en l'occurrence, éclairantes :



La première opération du peintre, avant le point de fuite, c'est ce qu'on appellerait aujourd'hui le cadrage, c'est-à-dire le fait de poser un cadre à l'intérieur duquel on pourra contempler l'histoire. Je le répète, parce que j'y tiens beaucoup, la fenêtre d'Alberti n'ouvre pas du tout sur le monde, ce n'est pas un détail du monde qu'on voit à travers cette fenêtre, c'est le cadre à partir duquel on peut contempler l'histoire. C'est le dessin rectangulaire de la surface qu'on va peindre, le cadrage, qui détermine toute la perspective.<sup>5</sup>

Chaque cadre est un moment déterminant. Les multiplier implique d'en minimiser l'importance mais aussi de reposer en permanence la question de ce qui les justifie, d'imposer un point de vue.

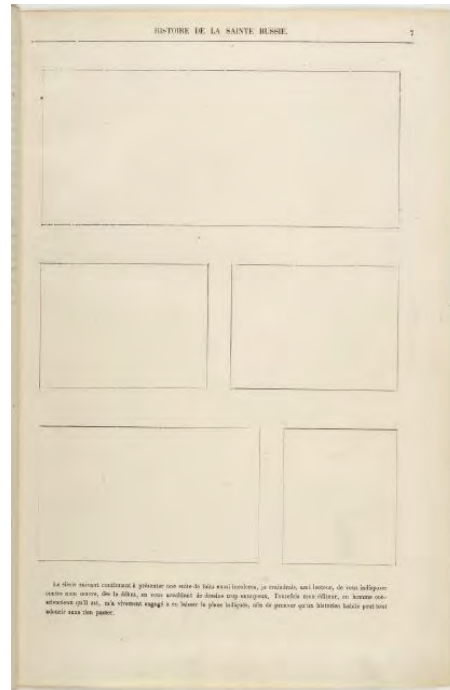
Töpffer ne cesse de reprendre le nom de son personnage au début du texte de chaque case alors que dans une logique économique de continuité, on pourrait s'attendre à ce qu'il utilise un pronom. La répétition insistante des noms propres pose les personnages comme tels, comme des figures dont l'existence est en quelque sorte renouvelée à chaque case, de sorte que tout effet de croyance est impossible : l'espace entre les cases, appelé à être complété par l'imagination dans la bande dessinée narrative, semble une barrière infranchissable. Dès lors, l'absence d'histoire suppose l'absence de psychologie : chaque image est un moment neuf où tout est possible. Töpffer parlera dans ses *Réflexions à propos d'un programme* de chaque « estampe » comme de « l'acte nouveau d'un même drame. »<sup>6</sup> Si la récurrence d'une même figure suffit à assurer une stabilité de la représentation et, par là, à produire, comme le reconnaissait admirativement Goethe, une « illusion » de « réalité, »<sup>7</sup> c'est la projection naïve dans le cours des événements qui se trouve bloquée. Mise à nu des ressorts trompeurs de la narration qui, en défaisant les récits auxquels nous sommes habitués, acquiert ainsi une légitimité morale ; de là la possibilité d'opposer la « littérature en estampes » aux productions « dangereuses » de George Sand, Balzac et Eugène Sue, « trois moralistes assurément, et qui se piquent de l'être ; mais vicieux et délétères, assurément aussi. »<sup>8</sup>

Pour autant, dans une lettre adressée à Cham, chargé à Paris de redessiner ses œuvres pour la publication française, Töpffer insiste sur le trait des cases en demandant de « bien conserver la rubrique de l'encadrement au trait à l'équerre, mais libre et tremblotant pour qu'il soit dans le goût du reste. »<sup>9</sup> Or, cette homogénéité visible ne signifie pas en l'occurrence un effort d'annulation des

frontières ; au contraire, celles-ci ne font que manifester leur inféodation à un découpage qui obéit à une nécessité interne et demande à se lire comme un acte signifiant, à se voir aussi et surtout.

C'est bien ce qu'a compris Gustave Doré, par ailleurs peintre d'histoire, de ce qui se joue là de remise en question d'un tabou lorsqu'il propose dans son *Histoire de la Sainte Russie* une page entièrement composée de cases vides (FIGURE 5) : les cadres de tailles diverses se répartissent sur le support blanc de la page d'album comme autant de propositions de compositions qui ne pourront avoir lieu :

Le siècle suivant continuant à présenter une suite de faits aussi incolores, je craindrais, ami lecteur, de vous indisposer contre mon œuvre, dès le début, en vous accablant de dessins trop ennuyeux. Toutefois mon éditeur, en homme consciencieux qu'il est, m'a vivement engagé à en laisser la place indiquée, afin de prouver qu'un historien habile peut tout adoucir sans rien passer.<sup>10</sup>



[FIGURE 5]  
Gustave Doré, *Histoire de la Sainte Russie* (1854)

La bande dessinée se présente donc dès ses origines comme un art par lequel penser les conditions de la représentation et le rôle qu'y jouent ses supports. Pour autant, le principe d'obliger le lecteur à penser l'articulation de chaque case, envisagée comme potentielle unité, avec la page qui en constitue le cadre ne tiendra pas face aux habitudes de lecture, avec des effets d'incompréhension

appelés à perdurer, comme le pointe encore aujourd'hui Tardi, qui va jusqu'à en faire une lecture politique :

Les gens ont tendance à ne pas voir toutes les intentions du dessin. À l'école, on n'apprend pas à lire les images. On dit que notre culture réside dans le texte. Dans une bande dessinée, cette multitude de dessins est parcourue. Lorsqu'il y a une image muette, même si elle contient des informations importantes, les gens la sautent. Bien souvent, si je veux retenir l'attention, je mets quand même un texte. C'est un problème d'éducation. C'est peut-être aussi pour qu'on consomme le journal télévisé sans contester les images qui nous sont montrées...<sup>11</sup>

Le passage au support numérique montre bien les deux choix en concurrence.

La petitesse de l'écran du *smartphone* impose une lecture case par case : le *manga*, habitué au petit format, s'y prête dès le départ plus facilement, à condition toutefois d'oublier les extraordinaires compositions du maître Tezuka, pour renoncer à tout jeu sur les formats et les formes des cadres. La représentation fluide de l'action prime, avec la concurrence frontale des *animes* qui, une fois le dessin encore plus simplifié qu'il ne l'est déjà, vont investir durablement, 4G et plus aidant, le médium.

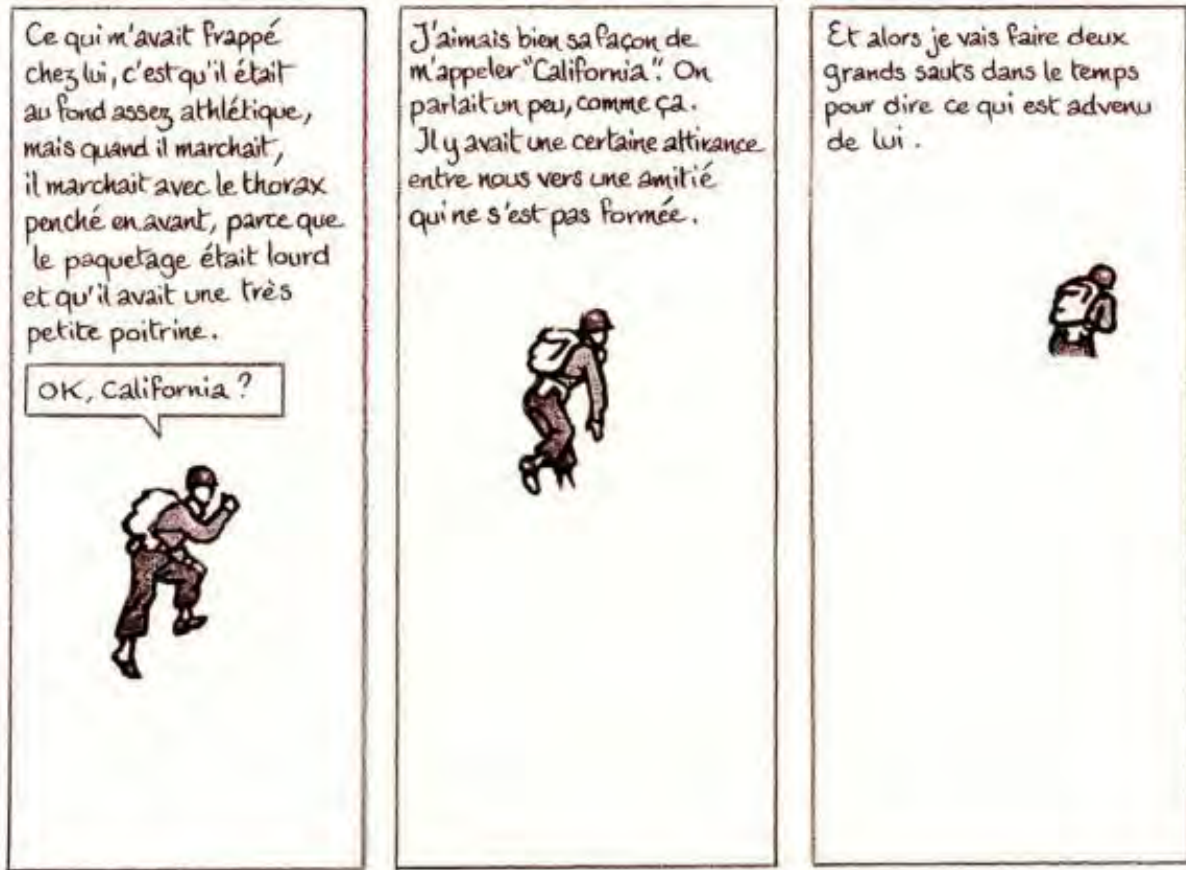
L'album franco-belge ou de *comics* se prête plutôt à la lecture sur tablette avec, malgré tout, le problème que peut parfois poser le format réduit de l'écran. La solution consiste à laisser visible la page en arrière-plan assombri et à agrandir les cases au fur et à mesure qu'elles se lisent. La composition d'ensemble reste donc partiellement visible et peut toujours être remise en avant une fois les cases détaillées.

D'autres solutions que la case muette chère à Tardi et à beaucoup d'autres existent, de fait, aujourd'hui pour obliger le lecteur à penser l'image, et elles passent par la mise en avant du support non en tant que format mais que matériau. On prendra ici deux exemples.

Dans *La Guerre d'Alan*,<sup>12</sup> Emmanuel Guibert choisit un format proche de celui des romans brochés, une grande économie de couleurs (des nuances de bistre) et surtout une grande liberté dans l'usage ou non de cadres, qui peut surprendre *a priori*. L'objectif affiché est de servir la mémoire d'Alan en rendant accessible à un large public ses souvenirs de sa participation comme simple soldat américain

à la Seconde Guerre mondiale sur le sol européen. En réalité, comme j'ai essayé en partie de le montrer dans *Bande dessinée et Littérature*,<sup>13</sup> ce qui est en jeu est d'une grande ambition : il s'agit de rendre sensible la façon dont nous construisons notre passé et dont nous organisons le récit de nos vies. Dans ce cadre et en veillant à ne jamais trahir (du moins, volontairement) la parole du témoin, Guibert donne au support une valeur en ce que celui-ci joue un rôle dans la signification au même titre que le dessin et le texte. Dans une bande consacrée à une relation amicale qui aurait pu se former entre Alan et un autre soldat (FIGURE 6), le corps de celui-ci se trouve, par exemple, repris au cœur d'une série de trois cases rectangulaires verticalement allongées : le texte qui figure dans chacune des cases se réduit progressivement au fur et à mesure que le dessin monte à l'intérieur de l'espace blanc et devient, lui-même, de plus en plus incomplet comme s'il était rongé par le blanc ou qu'il avait toujours plus de mal à s'arracher à celui-ci. Le support devient ainsi de plus en plus présent : cette *réserve* dont savent si bien user les grands dessinateurs.

« Ce qui m'avait frappé chez lui, c'est qu'il était au fond assez athlétique, mais quand il marchait, il marchait avec le thorax penché en avant » : la figure s'impose indépendamment de tout contexte comme une certaine inclinaison du corps, sans visage mais dans une volonté de se faire voir, d'exister dans le regard, et sans doute la mémoire, de l'autre, comme le montre l'adresse de la bulle : « OK, California ? »<sup>14</sup> Un énoncé lancé à l'Alan du passé mais aussi à celui d'aujourd'hui qui se remémore et donne à Guibert les informations nécessaires à la mise en images et tente d'être « OK » dans ce délicat travail. La répétition de « il marchait » insiste sur le fait que ce qui reste du personnage, c'est un mouvement, ce que la bande dessinée a justement du mal à rendre dans sa continuité, réduite qu'elle est souvent à user d'expédients comme les lignes dites de mouvement adjointes aux corps des personnages ou objets pour indiquer qu'ils bougent dans une certaine direction. Ici le personnage semble suspendu et menacé de disparition, comme si le support manifestait sa réticence à l'accueillir (difficulté de la réminiscence) ou sa capacité à le recouvrir (puissance de l'oubli). Ce qui se dit, ce faisant, c'est que la création est ici un double combat, contre la fadeur (du souvenir surfait, de la représentation fausse) et contre l'abandon à la matière dans ce qu'elle a de déjà-là et qui se manifeste à travers ce papier un peu épais et mat, peu courant, à la fois désuet et contemporain, du fait même qu'il paraît légèrement anachronique.



[FIGURE 6]

Emmanuel Guibert, *La Guerre d'Alan* © L'Association, 2008. Tous droits réservés.

L'Association, dont on connaît l'importance capitale dans l'émergence d'une bande dessinée radicalement indépendante des contraintes éditoriales alors en usage, laisse, de fait, une vraie liberté de choix de support à ceux qu'elle édite. Elle est loin d'être la seule aujourd'hui mais reste une des plus radicales en la matière. Dès lors, les créateurs peuvent y manifester leur rapport intime au support tant dans son format que dans sa texture. On peut être ainsi surpris, en ouvrant *Au travail*, album cette fois non plus bio- mais auto-biographique d'Olivier Josso Hamel,<sup>15</sup> de découvrir que le livre est entièrement constitué de pages d'un orange vif qu'on ne voit nulle part dans le monde de l'édition. On peut être rebuté ou au contraire attiré par ce choix *a priori* étonnant, qui reste un temps mystérieux avant d'être ainsi élucidé :

Ouf ! Enfin je lâche prise pour plonger dans le vide. Vive le trait libre, le premier jet sans filet, la plume qui crache et le pinceau qui tache...

Un bain de jouvence dans l'encre noire et la blanche pâte du correcteur, qui ici se transforme en couleur. Et tout ça sur le même papier orange ?...

Quand j'étais petit, ma tante hanou, toujours elle, m'en ramenait plein de son boulot. hanou travaillait dans un cabinet de radiologie médicale, où ledit papier servait à envelopper et identifier les clichés.

À grand renfort de feutres, je me chargeais pour ma part d'y imprimer ce qui me venait, au gré du souffle et de l'instant.

Aussi, j'officie aujourd'hui sur le même papier orange que celui sur lequel j'ai réalisé la majorité de ces dessins d'enfance.

Une façon de convoquer quelque magie, quelque électricité, et surtout de me lancer vraiment dans ce vers quoi je veux aller.

Dans un entretien inédit, Pékélé, auteur de bandes dessinées humoristiques ou de fiction, développe aussi une réflexion sur son rapport au papier :

Avec l'expérience, je sais vers quel type de papier m'orienter en fonction de ce que je vais raconter. En effet je fais partie de ces dessinateurs qui n'ont pas vraiment de style, qui adaptent leur graphisme avec plus ou moins de réussite en fonction de l'histoire.

Du coup, le choix du papier a son importance. Par exemple, un récit nerveux nécessitera peut-être un papier à gros grain épais qui boit beaucoup pour que mon encrage ne soit pas parfait et laisse entrevoir la trame du papier comme s'il y avait eu une coupe, des arrêts dans mon exécution. Il y aura une sorte de combat qui se livrera entre moi et le papier qui je l'espère transparaîtra au lecteur à travers la narration. *A contrario*, un récit lent, doux, une romance me fera pencher pour un papier à grain fin qui boit moins, que je pourrai effleurer.

Ce rapport très pragmatique à la matérialité du support pensé comme contrainte explique, par ailleurs, qu'il puisse sans trop de difficultés abandonner le papier pour travailler grâce à une application sur une tablette qui peut imiter si nécessaire le papier en reproduisant tel ou tel toucher.

On est très loin, en l'occurrence, de ce qui se joue dans le choix opéré par Josso Hamel et qui relève nettement d'un rapport symbolique au support papier. Dans la théorie freudienne revue par Laplanche,<sup>16</sup> l'enfant est soumis à un ensemble de

messages de séduction qu'il n'est pas capable d'organiser et d'interpréter. Des effets d'après-coup redonnent leur actualité à ces traumatismes originels et poussent le sujet à se cramponner à l'objet idéal par excellence (la mère réduite à l'état d'objet sexuel idéalisé), condensé par métabole en un objet de substitution dont il peut parler et faire éventuellement un moyen de création. Alors que le fétichisme consiste en une fermeture jalouse sur l'objet avec lequel le sujet entretient *in fine* un rapport morbide, la sublimation passe par l'investissement de l'objet dans une production à visée collective.<sup>17</sup>

C'est de ce dernier cas dont il s'agit ici : le papier orange transmis par la tante hanou (« à nous » ?) devient un espace de projection : qu'il ait servi à protéger des radios lui donne une valeur particulière tant l'autobiographie en bande dessinée a à voir avec la saisie par l'image d'une profondeur qui se refuse au regard superficiel, de *L'Ascension du Haut Mal* de David B.<sup>18</sup> au *Carnation* de Xavier Mussat.<sup>19</sup> Par ailleurs, les verbes *tacher* et *cracher*, dans une belle paronomase, disent la violence du rapport à ce corps second qui, du fait de sa couleur, autorise le noir aussi bien que le blanc du *correcteur*. Le support se trouve investi mais surtout corrigé : l'accumulation de couches de blanc lui ôte sa platitude, sa fonction est déplacée, quelque chose en lui est *corrigé* qui permet d'aider à vivre et qui peut être offert au monde.

Alors que le monde du livre connaît une révolution des supports, la bande dessinée résiste au passage au numérique du fait de l'attachement fort de nombre de lecteurs à la matérialité de son support originel et à la variété de formats et de papiers qu'il autorise. Parce qu'il engage plus profondément le sens de la vue que la lecture plus traditionnelle, le langage visuel semble conduire plus naturellement à une approche sensible du support qui tend à ne pas se laisser oublier. Paradoxe d'un art que certains voient supplanter un jour définitivement la littérature alors même qu'il semble rechigner plus qu'elle à quitter l'espace matériel du livre.

## NOTES

<sup>1</sup> London : Bloomsbury, 2014.

<sup>2</sup> *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1976. T. II, 540.

<sup>3</sup> *Journal*, mardi 8 octobre 1822.

<sup>4</sup> Voir : [http://jjblain.pagesperso-orange.fr/new\\_site/tech/papier/hergemethode/index.htm](http://jjblain.pagesperso-orange.fr/new_site/tech/papier/hergemethode/index.htm).

<sup>5</sup> *Histoires de peintures*, Paris : Gallimard, 2004. 87.

<sup>6</sup> Groensteen, Thierry et Peeters, Benoît, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Paris : Hermann, 1994. 159.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 100.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 188.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 177.

<sup>10</sup> Paris: Bry Aîné, 1854. 7.

<sup>11</sup> « La (réjouissante) Commune de Tardi. » *L'Humanité* (12 mars 2007) : 11.

<sup>12</sup> Paris : L'Association, 2000-2008.

<sup>13</sup> Paris : Classiques Garnier, 2013.

<sup>14</sup> *California* est le surnom que le personnage a attribué à Alan, du fait de ses origines géographiques.

<sup>15</sup> Paris : L'Association, 2012.

<sup>16</sup> Voir *Nouveaux fondements pour la psychanalyse*, Paris : PUF, 1990.

<sup>17</sup> Voir Bonnet, Gérard. « Le fétiche et l'idéalisation ou le fétiche : un concentré d'amour perdu. » *Le Fétichisme*, Paris : PUF, 2012.

<sup>18</sup> Paris : L'Association, 1996-2003.

<sup>19</sup> Tournai : Casterman, 2014.