

+++++

INTRODUCTION GÉNÉRALE. DE L'INTELLIGENCE COMMUNICATIONNELLE DE LA BANDE DESSINÉE OU LES TROIS SUBVERSIONS

+++++

« [...] pour la majorité des gens, il est totalement impossible
qu'une bande dessinée puisse véhiculer des idées [...] »

Jacques Tardi¹

« La fable est profonde et sans ostentation. Et si la philosophie² ne résidait
plus là où on l'attend à l'ordinaire ? [...] sachez enfin où vous instruire
et sur quoi méditer. »

Michel Serres³

Rodolphe Töpffer, père suisse de la bande dessinée en ce premier XIX^e siècle, défend volontiers l'idée que « c'est le propre des estampes [...] que de réduire toute proposition en image vive; que de transformer tout raisonnement en spectacle animé, distinct, lumineux; que de réunir tous les éléments d'une éloquence simple, grossière même, mais appropriée merveilleusement à la nature et aux besoins d'esprits bruts et sans culture » [Groensteen et Peeters, 1994, p. 148]. Autrement, dit, et c'est leur dimension politique, « [...] il ne s'agit de rien moins que d'agir sur les masses populaires, au moyen de la littérature qui est le plus à leur usage, les estampes » [*op. cit.*, p. 149]. Car « [...] les estampes ne sont réellement une littérature que pour ceux qui n'en ont pas d'autre, soit qu'ils ne sachent pas lire, soit que leur peu de culture ou leur peu de loisir interdise l'habitude de la lecture » [*op. cit.*, p. 156]. Gardons-nous d'interpréter ce texte à l'aune de nos propres catégories, qui pourraient nous inciter à voir des propos désobligeants là où il n'y en a pas forcément. Évitions donc l'anachronisme et souvenons-nous que c'est non sans

1. Jacques Tardi, *Entretiens avec Numa Sadoul*, Bruxelles, Niffle-Cohen, 2000, p. 77.

2. Ou les sciences sociales, voire l'intelligence, ajouterions-nous volontiers.

3. Michel Serres, « Les bijoux distraits ou la cantatrice sauve », *L'interférence*, Paris, Minuit, 1972.

un certain enthousiasme que Goethe avait accueilli le travail de Töpffer. Car ce dernier souligne que la bande dessinée offre quelque chose de précieux, une manière de raconter des histoires et de raisonner qui rend accessible le « ce dont il est question », même à des gens dépourvus de culture, bruts, en ce sens, mais non pas forcément dépourvus d'intelligence, c'est-à-dire de capacité de compréhension. Mais à défaut de leur demander d'aller à la littérature, effort bien trop considérable après une journée de labeur harassante, c'est peut-être à la littérature, à une autre forme de littérature en tout cas, de faire un effort pour aller vers eux. À bien le lire, c'est-à-dire sans nos a priori, ce qu'il baptise « littérature en estampe » ouvre, dès lors, sur ce que l'on peut appeler une « efficacité communicationnelle » dont on ne peut négliger la dimension politique, démocratique même, puisqu'il s'agit de s'adresser au plus grand nombre.

Cette ouverture à tous ne va pas, du côté des créateurs cette fois, sans la nécessité, souligne Töpffer, de rester modeste : « la preuve qu'il n'est pas besoin d'un gros bagage de savoir ou d'habileté pour pratiquer la littérature en estampes, c'est ce qu'il nous est advenu à nous-mêmes [...] » [*op. cit.*, p. 189]. Une modestie qu'il applique également à tout créateur de bande dessinée potentiel, car « où trouver parmi les artistes de quelque talent, de quelque étude, assez d'abnégation de leur talent, assez d'oubli de leur savoir, pour obtenir au moyen d'une extrême niaiserie d'exécution, la clarté d'expression nécessaire » [*op. cit.*, p. 152]. Car il n'est en rien facile d'inventer « [...] de véritables hyperboles⁴ exécutées graphiquement de manière à avoir presque la prestesse des hyperboles écrites ou parlées » [*op. cit.*, p. 195].

La bande dessinée serait ainsi une sorte d'ascèse artistique, par simplification de l'artiste et de son art, loin de la reconnaissance qui accompagne une peinture académique qui, en cette première moitié du XIX^e siècle, revendique son talent dans l'exhibition de sa compétence (sa dextérité) sans retenue, sommant son spectateur de l'admirer. Ce contre quoi la peinture elle-même se rebellera, rejetant le « beau » comme catégorie de sa perception et de son jugement, pour se travailler comme matière, comme lumière, etc. Mais au service d'un beau, qui est plus l'expression de la maîtrise d'une norme que d'un véritable talent, ou d'un geste qui vise à la produire comme peinture pure, comme objet de sa propre mise en scène, la peinture n'est jamais qu'au service d'elle-même, qu'elle ait écrasé *l'istoria*

4. Logique de l'emphase ou de l'exagération où l'on exprime le grand à travers le très grand.

depuis longtemps⁵ ou qu'elle l'ait définitivement rejetée. C'est peut-être pour cela qu'on la qualifie volontiers d'art, par et dans ce solipsisme. La bande dessinée, elle, doit être au service d'une histoire⁶. Certes, nous aurons l'occasion de le voir, elle peut se replier sur elle-même pour mieux explorer ses propres possibilités, comme pour mieux prendre conscience d'elle-même. Mais c'est encore à travers un récit qui met en scène une expérience, une sorte de passage à la limite qui, certes, en montre la richesse, mais sans pouvoir ni devoir devenir pour autant une généralité. Autrement dit, cette modestie de la bande dessinée – et de ses auteurs dans cet « oubli de leur savoir » – renvoie à une propension à son propre effacement. Paradoxe : l'efficacité communicationnelle de la bande dessinée réside justement dans cet effacement de ses conditions d'efficacité. Ce qui ouvre le programme de recherche de ce livre : ce paradoxe est à la base même de ce que nous appelons l'intelligence de la bande dessinée, en ce sens qu'elle est à la fois capable de faire passer des choses, du sens et du raisonnement, mais dans l'oubli de leur mise en scène, dans l'oubli de ce qui permet de les tenir comme sens et raisonnement.

Autrement dit, penser la bande dessinée, dans le cadre de ce projet, c'est d'abord penser son intelligence. Nous sommes partis du principe qu'il y avait une intelligence propre de la bande dessinée, mais qui ne se donnait pas forcément à voir d'évidence. Nous faisons d'ailleurs l'hypothèse que c'est bien parce que son intelligence parvient à se faire oublier que la bande dessinée peut être perçue – et est effectivement – un « média » de grande efficacité communicationnelle. Cette efficacité communicationnelle est cependant, bien évidemment, loin d'être absolue, car il existe un « code » graphique qui exige d'être connu et maîtrisé pour que la lecture soit pertinente⁷. C'est pourquoi il empêche certaines personnes, qui ne pratiquent pas la bande dessinée depuis l'enfance, d'entrer facilement dans son univers. Ce qui signifie que la bande dessinée n'est pas en soi « communicante », elle ne peut être réduite à « un souci d'utiliser un vocabulaire directement intelligible qui simplifie jusqu'à l'extrême la communication » [*Bande dessinée et figuration narrative, op. cit.*, p. 233] ;

5. Si ce n'est, peut-être, chez les peintres dits « pompiers » au XIX^e siècle.

6. Comme le soulignait le catalogue *Bande dessinée et figuration narrative* [Musée des arts décoratifs, 1967] : « [...] là où le dessinateur de bande dessinée met tout son art à exprimer, par des signes simples et des mises en pages univoques le comportement et les sentiments de son héros, la nature des événements qui lui arrivent, et à faciliter la lecture rapide des images, le peintre s'enferme dans la prison conceptuelle et la communication ne sourd qu'au prix d'une initiation » (p. 237).

7. Ce « code » graphique est d'ailleurs plus pesant que celui de l'image photographique ou cinématographique, sans forcément « encombrer [...] l'immersion dans la fiction » [Marion, 1993, p. 274].

elle ne l'est que par le truchement d'un mécanisme qui l'amène à oblitérer les conditions de production de son intelligence. C'est bien pour cela qu'il faut lui restituer – par « l'analyse » – cette intelligence enfouie pour montrer que son efficacité communicationnelle n'est pas due à une supposée platitude intellectuelle, mais à sa capacité à se faire oublier, à ne pas se manifester de manière trop intempestive, à s'effacer dans ses conditions même d'intelligence⁸. Ce qui signifie que s'il existe bien des modes propres à son expression, ils possèdent la vertu de se raturer en tant que tels, de se rendre indolores dès lors qu'ils sont en quelque sorte absorbés par la mise en scène et la mise en images. C'est une intelligence qui ne s'exhibe pas comme telle, qui est en quelque sorte en retrait d'elle-même, qui se contente de fonctionner sans se mettre en avant. Ce qui exige donc d'aller à sa rencontre, de la chercher, de la découvrir, d'en faire l'archéologie. Puis de montrer à la fois sa présence (qui fonctionne de fait dans telle ou telle bande dessinée) et son effacement (puisque'elle ne fait pas sentir sa présence) comme soutien de son efficacité communicationnelle.

Pour pousser plus loin l'emploi de ce terme d'« intelligence », nous voulons dire par là qu'une bande dessinée peut aussi porter l'équivalent d'un concept théorique dans sa mise en scène sans avoir à le manifester comme concept théorique, alors que c'est bien le même mécanisme qui est à l'œuvre dans les deux cas. Ce qui rend l'approche du concept théorique beaucoup plus « facile » en bande dessinée et accroît son efficacité communicationnelle. L'auteur de ces lignes peut en témoigner, qui a utilisé des planches d'*Astérix* pendant des années pour enseigner les théories de Palo Alto⁹.

Nous avons, notamment en France, une idée plutôt triste de l'intelligence. Car celle-ci doit être laborieuse et morose et non pas facile d'accès et joyeuse. Ce qui condamne, par contrecoup, tout ce qui relève de l'aisance et du rire au superficiel ou à la bêtise, si ce n'est à l'enfantin. Ne pourrions-nous pas en avoir une approche plus jubilatoire, qui se confonde plus avec la créativité qu'avec le seul travail (certes indispensable, et les « petits mickeys », c'est beaucoup de travail !), avec l'humour autant qu'avec un sérieux qui confine souvent à une composition stérilisante ? Bref, *Astérix* sait être divertissant et intelligent, nous le savons

8. C'est-à-dire comme quelque chose de construit, d'abstrait, de profond, qui explique/permets de penser le monde en termes de « mécanismes » (par forcément mécanistes) ou de « modèles », etc.

9. Voir notre article « Palo Alto au miroir d'*Astérix*, l'enseignement de la théorie de Palo Alto assisté par la bande dessinée », in [Dacheux et Lepontois, 2011].

tous, mais nous ne savons pas forcément l'expliquer et nous ne voulons pas forcément socialement savoir le faire.

Cette intelligence de la bande dessinée, nous n'allons pas forcément la traquer dans des bandes dessinées qui se veulent plus littéraires que les autres et/ou qui se voudraient elles-mêmes intellectuelles parce que porteuses d'un certain « intellectualisme » plus ou moins codé¹⁰. Ce travail ne s'intéresse pas à l'intellectualisation de certaines formes de bande dessinée (ce qui est en soi d'ailleurs tout à fait pertinent), mais bien à sonder quelques-unes des formes de son intelligence propre, dans le cadre, pour l'essentiel, de la bande dessinée franco-belge¹¹. Autrement dit, on peut énoncer des choses éventuellement pertinentes sur le monde et les gens en bande dessinée sans mobiliser de manière forte, créative et pertinente les mécanismes spécifiques de cette intelligence de la bande dessinée ; on peut également retrouver à l'œuvre ces derniers dans des bandes dessinées qui n'ont aucune autre prétention, *a priori*, que de détendre leur lecteur.

La notion d'efficacité communicationnelle n'est pas seulement ici liée à la capacité assez extraordinaire de la bande dessinée à se diffuser en tant que phénomène culturel¹². Elle ne renvoie pas seulement au fait qu'elle se vend bien et auprès des enfants, mais qu'elle passionne, sachons-le, de plus en plus d'adultes diplômés et cultivés¹³ qui ne viennent pas seulement y rechercher une forme de régression intellectuelle dans un retour à l'enfance : ils y trouvent autre chose, mais quoi ? Ils y trouvent justement cette intelligence qui sait rester discrète, qui à la fois s'exprime pleinement et reste masquée, car c'est cela, profondément, l'efficacité communicationnelle de la bande dessinée (même pour les enfants).

La caricature est polémique (vive et provocatrice, voire agressive) et/ou satirique (elle dénonce alors le ridicule des travers et vices de ses contemporains), alors que la bande dessinée est *subversive* à nos yeux, moins pour dire un renversement (au sens politique d'une révolution) comme le prétend le Petit Robert, que pour dire un travail de sape, à bas bruit. Il en va d'un déplacement, d'un bougé, qui ne s'annonce pas forcément comme tel, alors qu'il travaille de l'intérieur un processus ou un état de choses, le mine ou le détourne, le transforme, le questionne... en tout cas, il ne le laisse pas

10. Sur ce type de bandes dessinées contemporaines, on lira avec profit l'ouvrage récent de Jacques Dürrenmatt, *Bande dessinée et littérature* [2013].

11. Nous y ajoutons quelques auteurs italiens et américains compatibles avec la bande dessinée franco-belge (tels que Winsor McCay, Chris Ware, Will Eisner, Hugo Pratt ou Toppi), mais il ne sera fait référence ni aux mangas ni aux comics.

12. Sur ces questions, voir [Maigret et Stefanelli, 2012] et [Lafargue, 2012].

13. Voir [Berthou, 2015].

indemne, car il ne manque pas de l'inquiéter et de le déstabiliser : pensons à Gaston qui ne cesse de mener une véritable guérilla, moins contre l'ordre qu'en faveur de la possibilité de ne pas le respecter et d'y déroger, sans que la maison Dupuis ne disparaisse pour autant.

D'où le programme de ce livre (qui, lui, est une réflexion théorique qui se revendique comme telle) : aller à la recherche de cette intelligence¹⁴ et montrer en quoi elle est subversive. Il va nous falloir fouiller cet univers de la bande dessinée pour l'exhumer et montrer à la fois comment elle le travaille et comment, puisqu'il y faudra le geste de l'archéologue pour la débusquer, elle sait ne pas se montrer, ce en quoi elle est peut-être le plus subversive. Cela dit, elle ne se cache pas forcément toujours profondément et se laisse parfois appréhender assez facilement dès lors que l'auteur se met, d'une manière ou d'une autre, à penser et/ou à travailler de l'intérieur le dispositif même de la bande dessinée. Il en va alors d'une véritable intelligence cognitive (théorique) de la bande dessinée, qu'elle révèle et applique à elle-même lorsqu'elle se théorise elle-même. Montrer le potentiel théorique de la bande dessinée, c'est aussi montrer son aptitude à subvertir le discours convenu sur les limites du médium¹⁵ (ce que nous verrons dans la première partie). Cependant, l'intelligence de la bande dessinée a également quelque chose à voir avec sa matérialité. Car l'image n'est pas indépendante de ses supports, ni de ce qu'elle donne à voir ou de comment elle le donne à voir. Il en va donc également d'une véritable intelligence sémiotique de la bande dessinée, qui, nous le verrons, déstabilise non seulement ce que sont la page, la perspective, etc., mais également la sémiotique elle-même comme outil de son analyse ; bref, nous découvrirons une intelligence sémiotique qui est profondément subversive (ce que montre la deuxième partie). Enfin, nous étendrons (avec la troisième partie) cette logique de la subversion sur un plan socio(sémio) politique. Car cette subversion habite également sa manière de porter le récit, d'interpeller son lecteur et les supports médiatiques qu'elle investit (presse, livre, numérique).

Autrement dit, ce livre s'organise, en définitive, autour de trois modes de subversion qui caractérisent l'intelligence de la bande dessinée. C'est pourquoi nous les mobilisons pour requalifier chacune des trois parties qui le constituent :

14. Il va sans dire que la première intelligence de la BD n'est autre que celle de ses auteurs... on aura compris qu'il ne s'agit pas de cela en soi dans ce livre, mais de l'intelligence du « dispositif » lui-même tel que mobilisé par les auteurs et tel qu'il les mobilise à son tour.

15. Discours qui, bien évidemment, ne peut ni ne veut reconnaître cette capacité.

- la première subversion renvoie à l'intelligence cognitive de la bande dessinée (partie I) ;
- la deuxième subversion à son intelligence sémiotique (partie II) ;
- la troisième subversion à son intelligence médiatique (partie III).

Les trois, rassemblées et articulées, permettent de définir l'intelligence communicationnelle de la bande dessinée comme intrinsèquement subversive. Elles sont traversées par une même approche, sociosémiotique (inscrite dans la lignée des travaux d'Yves Jeanneret et d'Emmanuel Souchier), qui réhabilite la question de la matérialité de la bande dessinée. Autrement dit, ce livre est aussi un apport à une sémiotique de la matérialité des supports. La deuxième partie est, à cet égard, fondamentale. Elle en est le véritable pivot¹⁶. C'est autour d'elle, en effet, que se structure la démarche : avec, en amont (en première partie), un cadrage global qui, dans une perspective de sociosémiotique cognitive, permet de tester l'existence d'une intelligence de la bande dessinée à la fois théorico-réflexive et pratique (fondée sur le registre subversif de sa matérialité) ; la deuxième partie présente alors les mécanismes sémiotiques de cette intelligence, qu'elle découvre et teste sur le corpus d'une bande dessinée plus traditionnellement narrative ; en aval, la troisième partie permet de voir comment cette intelligence sémiotique « remonte » en quelque sorte vers la société en travaillant le dispositif médiatique de la bande dessinée (qui, donc, fait le pont entre la dimension proprement sémiotique et la dimension proprement sociétale). Cette approche, qui noue les trois brins du théorico-réflexif, de la sémiotique de la matérialité et de la logique médiatique, ouvre sur ce que nous appellerions volontiers une véritable *sémiotique communicationnelle*. Une sémiotique qui n'applique pas un schéma théorique à la bande dessinée, mais qui, tout au contraire, part de la bande dessinée pour construire ses propositions (tout en recourant, quand besoin est, aux outils classiques, qui ont montré toute leur efficacité, de la sémiotique narrative et discursive – à l'instar du schéma actantiel ou du carré sémiotique). Une sémiotique qui s'ancre, ici, dans la bande dessinée, mais qui reste néanmoins ouverte au visuel en général. Une sémiotique des supports ouverte à leur multiplicité, à leurs proximités comme à leurs singularités ainsi qu'à leur inévitable dimension

16. Sur cette question du pivot comme mode de structuration d'un livre, voir [Robert, 2015].

médiatique¹⁷. Une sémiotique qui, à sa manière, a pris ce que Paolo Fabbri [2008] nomme le tournant sémiotique, au-delà des signes et des codes (sans forcément les récuser, lorsque besoin est), mobilisant des raisonnements en termes de processus, d'action et de situation, prêtant attention aux corps et aux « décors » ; une sémiotique qui sait que le narratif est également porté par le figuratif et travaille à le démontrer ; une sémiotique qui essaie également de dialoguer avec l'école de Palo Alto, voire, de manière encore balbutiante peut-être, avec la cognition distribuée et l'action située ou plus généralement avec la sociologie¹⁸ [Robert, 2017].

Cette réflexion s'inscrit, par ailleurs, dans la perspective plus globale d'une anthropologie des images¹⁹. Anthropologie, pour dire un projet qui se veut à la frontière, sur la ligne de crête, entre l'histoire de l'art, la sémiotique, les sciences de l'information et de la communication (SIC) et la sociologie. Anthropologie, pour dire également la diversité de ces images – ne serait-ce que celle des images de notre société contemporaine –, foisonnante s'il en est. Anthropologie, pour dire enfin, en quoi elles portent, elles aussi, la pensée des hommes et de leurs cultures. Penser les images dans leurs différences et comme différence en tant que manière de penser. Penser les formes apparemment mineures – à l'instar de la bande dessinée – et penser à nouveaux frais les formes supposées nobles – comme la peinture. Penser la pensée qu'elles contiennent dans sa singularité, dans ses formes, ses dispositifs et ses rythmes spécifiques. Parce que l'image pense, mais sur un mode qui n'est pas forcément celui des mots. La bande dessinée, dans la spécificité de son dispositif, peut justement nous aider à explorer cette question de la pensée de l'image et de sa complexité propre.

Revenons, pour clore cette introduction, à Rodolphe Töpffer, qui a bien vu que la bande dessinée relève profondément d'une logique singulière, une logique paradoxale (qui, sous de multiples formes, nous y reviendrons, est au cœur de cet ouvrage). C'est pourquoi il affirme, parlant de l'un de ses albums, que « ce petit livre est de nature mixte. [...] Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman

17. Ce livre ne fait que très marginalement référence aux formes numériques de la bande dessinée, parce que son auteur a dirigé récemment un livre sur la question auquel il invite le lecteur curieux à se reporter [Robert, 2016].

18. Car on peut reformuler sur le mode sémiotique des questions qui, *a priori*, relèvent de la sociologie – à l'instar de celle de la confiance qui peut être convertie en celle des signes de la confiance ; car on peut également chercher à reconstituer quelle est la sémiotique pratique de tel acteur.

19. Voir [Robert, 2015].

d'autant plus original, qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose » [*op. cit.*, p. 161]. Il ajoute que « l'auteur [...]. Si c'est un artiste, il dessine faiblement, mais il a quelque idée d'écrire; si c'est un littérateur, il écrit médiocrement, mais en revanche il a, en fait de dessin, un joli talent d'amateur. Si c'est un homme grave, il a des idées singulièrement bouffonnes; et si c'est un esprit bouffon, il ne manque pas d'un sens assez sérieux » [*op. cit.*, p. 161]... nous renchéririons volontiers en soulignant que la bande dessinée, si c'est intelligent, c'est sans le donner à voir, car comme le dit Michel Serres, « la fable est profonde et sans ostentation »...

Ce livre ne prétend pas épuiser ces questions, mais n'a, au contraire, pas d'autre ambition que de les ouvrir.

