



## Affaires de style

par Thierry Groensteen

jeudi 9 janvier 2020, par [Thierry Groensteen](#)

**Benoît Berthou et Jacques Dürrenmatt (dir.), *Style(s) de (la) bande dessinée*, Classiques Garnier, 2019.**

**Le titre n'est pas sans afféterie, le prix (47 €) paraîtra à beaucoup dissuasif, et la collection est peu diffusée. Cela fait beaucoup de raisons pour que cet ouvrage passe inaperçu des amateurs de bande dessinée, ce qui serait dommage. Car il s'attaque à un sujet qui constitue jusqu'ici l'un des impensés de la théorie du 9e Art, la question du style, et il le déplie avec systématisme, l'abordant par toutes sortes de côtés, avec le concours de près de vingt collaborateurs, parmi lesquels Julien Baudry, Xavier Guilbert, Jessica Kohn, Sylvain Lesage et Catherine Mao, pour ne citer que ces quelques noms.**



Il y a beaucoup à piocher dans ce livre touffu (un peu trop sans doute), qui ressemble parfois à une collection d'études monographiques où chacun vient éclairer tel auteur ou telle problématique qu'il a étudié-e en détail. On trouvera ainsi des mises au point fouillées et généralement pertinentes sur le travail de studio, sur le caractère séminal du style de quelques maîtres, sur la ligne claire, sur l'intégration et la réinterprétation d'images documentaires, sur le rôle de « l'image mentale » dans la genèse d'un dessin, sur la bande dessinée chinoise, sur le minimalisme, sur l'importance du lettrage, sur l'apport de l'outil informatique, ou encore sur le rôle des revues et des éditeurs. Considérées une à une, beaucoup de ces questions, il faut le reconnaître, ne sont pas sans avoir déjà été abordées dans des travaux antérieurs (les auteurs les citent souvent, mais pas toujours). C'est davantage leur réunion sous l'autorité d'une *question chapeau* (« Parler de style(s) pour la bande dessinée, c'est donc parler de quoi ? », p. 8) qui constitue la

nouveauté du recueil.

Celui-ci met bien en lumière le fait que, dans la bande dessinée, la notion d'auctorialité est souvent rendue problématique par « une certaine dispersion » (p. 10) de l'acte créateur entre plusieurs intervenants, voire un collectif.

Au fil de ma lecture, j'ai éprouvé certains motifs d'étonnement et quelquefois des points de désaccord dont je me permettrai de faire état ci-dessous.

Je commencerai par ce qui m'a surpris.

Hergé, Tezuka et Milton Caniff ont été choisis comme principales « figures tutélaires » dans leurs zones géographiques respectives (cf. p. 108). Fort bien. Mais dès lors on ne comprend pas pourquoi, ayant posé cela, on voit se succéder une étude sur l'influence d'Hergé et la dissémination de son style parmi les auteurs des générations suivantes, une étude sur l'influence de Tezuka, et... au lieu de l'étude attendue sur l'influence qu'a exercée le maître Caniff, une étude sur l'un de ses disciples et continuateurs, Hugo Pratt. Ce renversement de perspective que rien ne vient justifier apparaît de manière assez criante comme un vice de conception du chapitre.

S'agissant de la ligne claire, elle est qualifiée de « catégorie historique » et fort bien décrite dans son surgissement et son déploiement dans les pages 77 à 93 ; comment, dès lors, ne pas sursauter en lisant ensuite, page 161, qu'elle est « commune à la bande dessinée et à la caricature courante dans le monde entier », ce qui semble lui ôter la spécificité qui lui avait d'abord été reconnue !?

A la page 75 est introduite la notion d'« auteur caméléon ». Elle désigne les auteurs dont l'évolution à travers le temps et les œuvres successives révèle une « polyvalence graphique étonnante ». Mais seuls sont mentionnés, à cette enseigne, quelques mangakas proches de Tezuka. Pourtant, on lira plus loin qu'entre *Barelli* et *Cori le moussaillon*, Bob De Moor s'est rendu méconnaissable (p. 82) ; qu'un Larcenet est capable d'endosser un grand nombre de styles (p. 215 et 279) ; que Federico Del Barrio est un dessinateur virtuose qui se travestit en dessinateur minimaliste quand il signe Silvestre (p. 238) ; et bien sûr, de Giraud/Moebius à Hilaire/Yslaire, chacun a présent à l'esprit un certain nombre de créateurs qui ont su s'inventer un deuxième style, voire une pluralité d'identités graphiques. Il me semble que cette notion d'*auteur caméléon* aurait, dans le contexte de cette recherche sur la notion de style, qui ne laisse pas grand-chose dans l'ombre, mérité d'être interrogée en soi, plus longuement, à travers un plus large échantillonnage. Comment, lorsqu'on a mis des années à mettre son style au point, peut-on s'en réinventer un autre ?

A la page 249, on nous annonce qu'il va être question de « trois styles de mise en page : le gaufrier, la planche organique, la planche éclatée ». Mais on cherche vainement dans les pages qui suivent, les éclaircissements annoncés : les termes de *planche organique* et de *planche éclatée* n'y sont pas repris, à la place on nous parle de « page protéiforme » (?) et de « style baroque » et le plus grand flou s'instaure dans la catégorisation.

Enfin, l'idée d'interroger les lignes éditoriales de plusieurs maisons d'édition en partant du postulat que « l'ordre des livres devient méta-œuvre et l'éditeur, auteur de son catalogue » est assurément intéressante. Mais puisque les deux cas d'espèce qui sont étudiés de plus près concernent L'Association et Futuropolis, on ne comprend pas pourquoi ils sont examinés dans cet ordre-là, alors que l'antériorité est du côté de Futuropolis et que l'Association s'est réclamée de cet héritage. Il eût été bien plus logique d'examiner le cas de Futuropolis d'abord, celui de L'Association ensuite.

Toutes ces bizarreries trouvent sans doute leur explication dans le fait que chaque chapitre a été élaboré par un collectif comptant entre trois et six contributeurs ; l'ouvrage souffre certainement d'un défaut de coordination et de mise en cohérence, tant au niveau des chapitres eux-mêmes que de sa globalité.

Je me permettrai d'ajouter un dernier motif d'étonnement, plus personnel : la bibliographie donnée en fin d'ouvrage, très copieuse, renvoie à plusieurs articles du *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée* coordonné par mes soins : « série », « ligne claire », « critique » et « genre ». Il est tout de même pour le moins étrange que l'article « style » ne soit pas mentionné ! Dans le même ordre d'idée, je rappellerai que j'ai été le premier à avoir évoqué, précisément dans ces termes, le « dogme de

l'homogénéité stylistique » dont il est question page 212 [1]. Et que, sur la question des d'enfants factices que l'on peut trouver dans la BD (abordée aux pages 224 à 228), j'avais publié en 2003 une étude plus complète [2]. Il aurait été de bon aloi de citer ces deux textes.

J'en viens à trois points de désaccord.

Premièrement, il n'est pas vrai que les femmes représentent « 27 % du total des auteur-e-s recensés par les Etats Généraux de la bande dessinée », comme il est affirmé page 297. Pour la bonne raison que les Etats Généraux n'ont procédé à aucun « recensement ». Ils ont diligenté une enquête, conduite via Internet, auprès de la communauté des auteur-e-s, à laquelle a répondu qui le voulait. Et parmi les réponses reçues, 27 % émanaient de créatrices, mais on ne peut en inférer que ce chiffre correspond à leur proportion effective dans la profession. Il est très probable qu'il est surévalué, et que la mobilisation plus forte dont ont fait preuve les femmes à cette occasion reflétait leur volonté de sortir d'une certaine invisibilité et d'attirer l'attention sur la précarité de beaucoup d'entre elles. Le chiffre de 27 % peut d'ailleurs être mis en regard de celui donné par Gilles Ratier dans son rapport sur la production de bandes dessinées publié la même année que l'enquête des Etats généraux (2016) : sur 1419 auteurs européens francophones ayant publié au moins un livre dans l'année, il avait compté 182 femmes, soit 12,8 %.

Deuxièmement, j'avoue ma perplexité de voir Yves Chaland est cité au nombre de « quatre auteurs particulièrement représentatifs de la Ligne Claire néo-historique », avec Swarte, Floc'h et Ted Benoit (p. 89). En effet, les auteurs soulignent ensuite, à bon droit, que Chaland est « moins influencé par Hergé que par Jijé et André Franquin », qu'on trouve dans ses dessins une « déformation stylisé des corps inimaginable chez Hergé », etc. (p. 92). Et les auteurs de conclure que la Ligne Claire n'est donc pas un « style cohérent et spécifique » mais bien une « synthèse largement fantasmée ». On nous a pourtant dit plus haut qu'il s'agissait de « l'un des seuls styles nommément identifiables de la bande dessinée franco-belge » (p. 78) et qu'il désigne « les normes qui régissent le style graphique d'Hergé et le réemploi de ces normes par d'autres auteurs » (p. 80). Alors, comment comprendre que l'on veuille faire entrer dans un concept un auteur qui ne correspond pas à sa définition, pour en déduire ensuite l'incohérence du concept ? La seule chose que Chaland partage avec les dessinateurs de la ligne claire, c'est le côté « néo », c'est-à-dire le fait assumé d'emprunter des traits de style à des maîtres des générations précédentes - démarche que Bruno Lecigne, naguère, eut rangée dans la catégorie du *simulacre*. Cela n'en fait pas, à mes yeux, un tenant de la ligne claire.

Troisièmement, la reprise d'*Astérix* par Conrad (au plan graphique) est qualifiée d'« impeccable » (p. 28). Le repreneur, nous affirme-t-on encore, s'est plié à « l'impératif de fidélité » à Uderzo et aurait atteint à un résultat « confondant de ressemblance » (p. 45). Je suis au regret de m'inscrire en faux contre cette affirmation. Chez Conrad, les cadrages sont souvent plus serrés que ce qu'eût fait Uderzo, avec des personnages qui prennent appui sur le cadre, des franchissements du cadre, des empiétements sur l'espace de la bulle.



Dans certaines images (ex. : *La Fille de Vercingétorix*, page 30 case 6), des personnages en amorce sont coupés par le cadre d'une manière pour le moins abrupte et, là encore, sans précédent.



De façon générale, la gestion de l'espace laisse à désirer et dans les scènes d'action les images manquent souvent de lisibilité. Pour juger cette reprise impeccable, les auteurs de *Style(s) de (la) bande dessinée* semblent n'avoir pris en compte que le mimétisme dont Conrad fait preuve dans le trait. Mais une appréciation complète du style ne demanderait-elle pas, justement, que d'autres paramètres soient eux aussi pris en considération ?

*Thierry Groensteen*

---

## Notes

[1] Cf. « L'hybridation graphique, ou le patchwork des styles », Laurent Gerbier (dir.), *Hybridations : les rencontres du texte et de l'image*, Presses Universitaires de Tours, "Iconotextes", août 2014, p. 167-175.

[2] « L'enfance de l'art », *9ème Art*, n°8, octobre 2003, p. 72-83.