

LES IMAGES-LIQUIDE

Brice Templereau

Brève histoire de la bande dessinée et de sa théorie

Rodolphe Töpffer portait en admiration William Hogarth, graveur et dessinateur de profession, du fait qu'il fut, selon lui, l'inventeur d'une nouvelle manière de mettre en forme un récit : la « littérature en estampes ». Pourtant, si l'histoire, et particulièrement l'histoire de la bande dessinée, a retenu le nom de Töpffer, c'est qu'il utilise le concept de « littérature en estampes » en premier lieu pour définir ses travaux. Töpffer, s'il admire Hogarth, se distingue de lui suivant au moins deux critères : il porte le degré de narrativité possible entre textes et images à une mesure encore jamais atteinte dans l'histoire des arts, et il est le premier à faire une théorie de ce nouvel objet artistique depuis ses propres travaux, inventant ainsi, dès 1836 (*Réflexions à propos d'un programme*), la notion de « littérature en estampes¹ ».

Cette introduction ne se voulant pas exhaustive, nous pouvons grossièrement dessiner deux problématiques importantes dans l'histoire clairesemée de la théorie de la bande dessinée. Une première problématique à laquelle une tendance empiriste, didactique et fondamentalement pratique portée par Töpffer, seul en son temps, tâchera de répondre. Une seconde problématique dont, il nous semble, les réponses nées du structuralisme et de la sémiotique (avec des auteurs tels que Groensteen, Peeters et quelques autres) formeront les plus convaincantes réponses. Il existe, évidemment, bien des nuances à toutes ces tendances, des essais inclassables (nous pensons, par exemple, ici aux *Spectres de la bande* rédigé par Alain Rey et édité chez Minuit en 1978 qui, entre autres, défend une définition essentialiste de la bande dessinée), des théories douteuses/médiocres². Si la tendance töpfférienne est à la description des procédés et des modes opératoires permettant la fabrication d'une « histoire en estampes », la tendance moderne, fondamentalement structuraliste, veut quant à elle cerner l'objet « bande dessinée » selon ses attributs et ses structures essentiels.

Ce que nous souhaitons faire ici se résume ainsi : introduire deux grandes problématiques qui ont marqué la théorie de la bande dessinée, de son « invention » dans la première moitié du XIX^e siècle à sa compréhension dans notre modernité depuis la sémiotique et, plus généralement, le structuralisme, pour saisir la nécessité de ne plus faire une théorie de la bande dessinée, mais de ce que nous devons alors appeler les « images-liquide ».

Le consensus historique nomme Rodolphe Töpffer comme étant l'inventeur de la bande dessinée. Il est peut-être moins considéré comme tel par le plus grand nombre et les plus sérieux spécialistes pour ses littératures en estampes que pour ses textes à propos des littératures en estampes qu'il produit, et dans lesquels il conçoit les « histoires en estampes » dans toute leur nouveauté. Du premier texte au plus tardif et plus poussé (*Essai de physiognomonie*, 1845³), Töpffer conceptualise les procédés menant à un nouveau mode de mise en récit et développe une formidable compréhension des nouveautés que ses travaux engagent au niveau des compositions de rapports entre images et textes. À une époque où le rapport majoritaire entre l'image et le texte se trouve dans la subordination de la première au second⁴ (rapport d'*illustration* ou de *représentation*), Töpffer fait entrer, *en conscience*, l'image dans un nouveau rapport avec le texte, un rapport qui n'est plus un rapport de *représentation* à un objet ou un sujet quelconque, mais un rapport de *narration*.

Nous commençons à l'expliquer, les théories töpfférienne sont de l'ordre de la description empirique des procédés menant à la fabrication d'une littérature en estampes. Ses textes ont, d'une part, une portée historico-théorique importante en tant qu'ils sont les premiers à faire la description d'un mode de narration nouveau dont lui-même s'étonne, et, d'autre part, ils forment une théorie visant toujours à la mise en pratique de cette dernière par la description des procédés de fabrication plastique et narrative : « ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. 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 d'autant plus original, qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose.⁵ » Cet extrait maintes fois cité de la *Notice sur l'histoire de Mr.*

Jabot confirme nos deux indications sur la nature de la théorie töpfférienne, elle est une théorie qui comprend son objet en tant qu'il constitue une nouvelle manière de composer des rapports entre les images et leur(s) sujet(s), et une théorie qui se veut pratique en tant qu'elle décrit les procédés qui permettent la composition de ces nouveaux rapports de narration.

« Je vois des traits, des touches, des teintes, toutes choses qui sont du procédé ; mais si ces traits parlent, si ces touches expriment, si ces teintes vivent, qu'en conclure, sinon que l'art fait corps avec le procédé, et ne saurait s'en détacher ?⁶ » Nous avons bien là une première tendance dirigée par Töpffer à l'endroit de la théorie des littératures en estampes : faire une théorie depuis la description des procédés, c'est-à-dire indiquer une réponse à la question « comment est faite une littérature en estampes ? de quels procédés se fabrique-t-elle ? ».

Plus d'un siècle et demi a passé depuis les premières propositions théoriques et plastiques de Töpffer, la « littérature en estampes » est devenue la « bande dessinée », la compréhension des procédés a évolué et s'est affinée. Pourtant, un fond commun paraît appartenir à *Mr. Jabot* et *Arzach*⁷. Outre l'évolution stylistique, il paraît impossible de distinguer la littérature en estampes de la bande dessinée contemporaine. La théorie se pose alors, à juste titre, la question de ce qu'est la bande dessinée depuis le problème de ses structures. La théorie structuraliste ne pose alors plus la question des procédés, mais celle de des structures qui permettront d'indiquer une définition de la bande dessinée. Nous pourrions résumer l'un des problèmes qui fondent le *Système de la bande dessinée*⁸ ainsi : « quelles sont les structures que nous pouvons attribuer à la bande dessinée qui pourrait déterminer le système qui la constitue ? », en somme, « quels sont les attributs structurels communs à *Mr. Jabot* et *Arzach* nous permettant de déclarer que ces objets se regroupent tous deux sous la catégorie de *bande dessinée* ? ». Nous dépassons la question des procédés pratiques et arrivons à celle de la définition structuraliste.

Thierry Groensteen ne tombe pas dans l'écueil essentialiste⁹, il prend conscience de l'inopérativité de nombreuses définitions proposées jusque-là par la théorie de ce point de vue. Il rejette aussi en bloc les définitions de Kunzle et de Blackbeard¹⁰, toutes deux biaisées par une vision historique. Groensteen ne propose pas de trouver les attributs caractéristiques à une essence de la bande dessinée, mais de déterminer les structures qui forment le système de la bande dessinée. Deux principes fondent ce système : celui de l'articulation et celui de la géométrie/géographie des images. Groensteen fait alors la logique de l'articulation (« arthrologie ») des images dans leur géométrie (« spatio-topie »). À ce titre : « toute image dessinée s'incarne, existe, se déploie dans un espace. L'image fixe [...] ne connaît que cette dimension-là. Mettre en relation des vignettes de bande dessinée, c'est donc, nécessairement, mettre en relation des espaces, opérer un partage de l'espace.¹¹ » Le travail de Groensteen va alors consister à faire la description des unités structurelles qui constituent une bande dessinée. De l'arthrologie restreinte à l'arthrologie générale, en passant par les différentes échelles de composition des images (de l'échelle d'une « vignette » à celle d'une double-page, par exemple).

Le *Système de la bande dessinée* se saisit fondamentalement depuis le problème de la spatialité. On ne comprend plus les rapports de narration spécifiques à la bande dessinée depuis une composition particulière entre textes et images, mais depuis une composition spatio-topique articulée. En d'autres termes, la bande dessinée n'implique plus la question de la narration uniquement au niveau de l'inter-subordination de ses unités sémiotiques, mais depuis les micro- et macro-structures constitutives de son système.

Si, dans cette manière d'introduction, nous nous sommes contentés d'un résumé laconique et même largement lacunaire, il nous aura permis (et nous ne lui en demandons pas plus) d'exprimer les deux problématiques majeures ayant surplombé la pensée autour de la bande dessinée : 1) une tendance empiriste et pratique pose la question du « faire », « comment faire de la bande dessinée ? », 2) des tendances séquentialistes, essentialistes, structuralistes pose la question ontologique, « qu'est-ce que la bande dessinée ? ». Ce texte veut poser une problématique que nous pourrions peut-être qualifier de phénoménologique : « que fait la bande dessinée ? ». Cependant, nous ne pouvons commencer cela sans nous poser préalablement la question de ce que nous appelons « narration ».

Ce que nous appelons « narration »

Dans notre manière d'introduction à la théorie de la bande dessinée, nous écrivions de Töpffer qu'il mit au jour un nouveau rapport entre le texte et l'image, un rapport que nous nommions « narration ». Ce concept étant crucial pour la suite de notre exposé, il nous faut le définir, si ce n'est le plus précisément possible, au moins d'une manière telle qu'il ne sera le lieu d'aucune équivoque. Nous usons souvent à tort et à travers la notion de narration, nous la confondons avec le concept d'histoire, de récit, voir même de diégèse. Ces concepts, bien que tenus par d'indissociables liens dans ce que j'appelle *la machine narrative*, n'en restent pas moins distincts.

S'il nous faut redonner une univocité à ces concepts, et particulièrement, ici, à celui de narration, c'est bien que les définitions attribuées à ce concept jusque-là dans le cadre de la théorie des bandes dessinées ne nous semblent pas juste, ou bien nécessitent, *a minima*, quelques corrections. Nous voudrions comprendre ce que nous appelons « image narrative », car la question de l'image narrative sera notre point d'ancrage à la problématique des « images-liquide ».

Nous évoquions plus haut la narration en tant que rapport constitué par l'inter-subordination entre un énoncé « image » et un énoncé « texte ». Bien que cette transcription de la définition du concept de narration soit juste vis-à-vis de la pensée töpfférienne, ce n'est pas le sens que nous donnerons ici au concept de narration puisque si Töpffer prend conscience du degré inédit de narrativité de ces travaux, il le rapporte moins à la narrativité intrinsèque de ses images qu'au rapport images/textes que l'on sait aujourd'hui caduque (il suffit d'observer la profusion de bande dessinée dites « muettes » afin de saisir cela). Pourtant, dans la phrase : « Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. », il semble pressentir que les images (les dessins) ont un degré d'autonomie supérieur comparé au texte en tant qu'elles seraient « obscures » sans lui (le texte) qui ne serait « rien » sans elles (les images). Ce que Töpffer n'a pas saisi clairement, c'est l'autonomie narrative des images, *le rapport entre images et texte n'étant qu'un rapport de narration au second degré*. Retenons qu'il était probablement extrêmement difficile, au siècle de l'essor de l'illustration, de penser la narration d'une image au-delà du rapport qu'elle entretenait à un texte.

Nous pourrions croire, afin d'en savoir plus sur la notion de narration, qu'il nous faille aller voir du côté de la « narratologie ». Ne nous donnons pas cette peine. Il suffit de lire Genette, Todorov ou un quelconque narratologue structuraliste (la narratologie est fondamentalement reliée à la sémiotique et au mouvement structuraliste) pour comprendre que la narratologie n'a pas pu éclaircir les questions liées au concept de narration¹² : elle n'a pas essayé ou bien elle a échoué. Elle n'a pas essayé dans la majeure partie des cas en tant qu'elle n'a fait que décrire les structures d'énonciation du récit, et elle a échoué le reste du temps, la faute à un cadre théorique non adapté. Pour émettre un premier élément de définition au concept de narration, nous écrivons : *la narration est un mouvement*. Dès lors, comment éprouver le mouvement depuis une pensée des signes et des structures ? La structure est par essence l'endroit (et non l'envers) de la machine¹³, or les mouvements sont dans la machine et non sur la structure produite par celle-ci. Ainsi, nous comprenons par la même occasion, que Thierry Groensteen, digne héritier du structuralisme et de la sémiotique à la Genette, n'a pu, malgré une tentative dans *Bande dessinée et narration*¹⁴, appréhender que les modes d'énonciation du récit dans le système que constitue la bande dessinée.

Mais alors, comment faire ? Comment penser la narration comme intrinsèque à l'image quand toute l'histoire de la théorie semble avoir renvoyée sa narrativité à des questions de rapports ou de structures extrinsèques ? Il faudrait pouvoir dire : l'image est intrinsèquement narrative en tant qu'elle est le vecteur indissociable de la narration, c'est-à-dire, l'image doit être le lieu même de l'expression de la courbure narrative, et non la partie d'un rapport ou d'un système narratif. Autrement dit, il faut penser l'image en tant que degré premier de l'expression narrative. Pour cela, il faut évacuer toutes les ambiguïtés quant au concept de narration :

— Nous appelons *plan de consistance diégétique*, le plan sur lequel s'inscrivent les perceptions-diégèse en tant que ces perceptions constituent la « réserve d'idées¹⁵ » en vue de fabriquer une histoire.

- Nous appelons *narration*, le mouvement nécessairement continu produit sur le plan diégétique.
- Nous appelons *histoire*, le rapport dont les deux parties constitutives sont : le plan diégétique en tant que matière non formée et la narration comme mise en mouvement du plan.
- Nous appelons *récit*, tout mouvement de narration visant à développer clairement et distinctement un lieu du plan avec qui il constitue un rapport d'histoire.

La narration est pure mouvement, c'est une courbure sur le plan diégétique. La narratologie a ceci de classique : elle n'a vu de la narration que des segments diégétiques qui se suivent, un ensemble d'éléments juxtaposés imitant le mouvement. Or, la narration n'est pas une structure faite de blocs diégétiques, elle est un processus d'agencement du plan diégétique. Nous entendons « agencement » en des termes deleuzien : l'agencement en tant qu'état de choses, territoire, processus de déterritorialisation/reterritorialisation et processus d'expression. Groensteen, Töpffer avant lui, et la grande majorité des théoriciens, ont vu dans l'image bande dessinée une image narrative, sauf qu'ils n'ont vu cette image qu'en tant qu'elle entrait dans un rapport à un texte ou à une structure. L'image, chez eux, ne porte le mouvement narratif qu'en tant qu'elle se trouve être une partie du rapport constitutif de la narration.

L'image bande dessinée n'est pas une image narrative au second degré, c'est une image narrative en tant qu'elle est l'expression de la courbure du plan diégétique, elle est le phénomène expressif de cette courbure narrative. L'image enveloppe les états de choses diégétiques, les territoires narratifs, ses processus, et l'expression du récit. L'image bande dessinée, de la même manière que l'image cinématographique est image-mouvement et image-temps, est image-narration, pure expression d'une courbure sur le plan diégétique.

Le cinéma n'est pas une succession d'image, c'est un mouvement, la narration n'est pas une succession de segments diégétiques, c'est le mouvement d'un flot continu, ininterrompu et ininterrompible, d'un plan diégétique. *La narration ne cesse jamais de faire se courber, se plier le plan diégétique*, le mouvement est bien le seul critère ontologique que nous puissions attribuer à la narration. Nous en déduisons que l'image bande dessinée en tant qu'expression au premier degré de la narration ne cesse jamais de faire se courber, se plier le plan diégétique, et en cela, elle n'est pas la représentation du mouvement, mais le mouvement lui-même qui se constitue dans son expression.

Tandis que le dicisigne dressait un cadre qui isolait et solidifiait l'image, le reume renvoyait à une image qui devenait liquide, et qui passait à travers ou sous le cadre.

Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Les Éditions de minuit, collection « critique », page 116.

L'ontologie, en bande dessinée, s'arrête à la qualité première de l'image : la narrativité. La narration est l'attribut essentiel de l'image bande dessinée¹⁶. À ce titre, la bande dessinée ne se distingue pas du cinéma, par exemple. Pourtant, elle doit bien s'en distinguer. Nous saisissons tous empiriquement et sans la moindre difficulté que l'expérience cinématographique de l'image n'est pas la même que l'expérience de l'image en bande dessinée. Nous comprenons que l'image bande dessinée n'est pas une image-mouvement ni une image-temps, et nous saisissons qu'elle ne renvoie pas pour autant à une image picturale, photographique, etc. *L'image bande dessinée renvoie à une image-liquide, ou plutôt à des images-liquide.*

Groensteen dit de la bande dessinée qu'elle présente la particularité d'être un discours discontinu, elliptique et saccadé¹⁷. Or, s'il est vrai que le striage, le découpage du plan s'avère être un mode de composition discontinu du récit, il est, vis-à-vis de la narration, un mode discontinuant. C'est-à-dire que le striage n'est pas un mode de construction narrative discontinue, mais un mode de composition discursive discontinu. Le striage n'est absolument pas un mode de construction narrative mais une manière de mise en récit des images narratives. Le striage constitue en somme le mode d'organisation des images sur le plan (la fonction apollinienne de la bande dessinée) et la composition discursive du discours aux effets discontinuant sur la narration. Lorsque Groensteen et d'autres avant lui parlent de « découpage » (nous parlons de striage), ils disent littéralement « découpage de la narration ». Il s'agit bien de cela, en bande dessinée l'opération de composition du récit est fondamentalement une opération consistant à encadrer, strier, compartimenter, fragmenter, atomiser, cristalliser¹⁸ la narration. Le découpage, le striage, ne constitue donc en rien un processus narratif, mais une organisation des flux narratifs dont les images sont les vectrices.

Nous le sentons, nous ne pouvons traiter des images narratives seules. De la même manière, nous ne pouvons extraire le processus de striage du plan diégétique qu'il découpe. Est-ce à dire que nous devons parler d'une dialectique en bande dessinée ? Non plus. D'une certaine manière, une dialectique demanderait d'abstraire l'image du striage et le striage de l'image pour les considérer indépendamment de sorte à les opposer ensuite dans une grande abstraction. Nous devons plutôt écrire : *le striage et l'image sont les deux termes coextensifs qui fondent la bande dessinée*. Nietzsche place au fondement des arts la tension entre l'apollinien et le dionysiaque¹⁹, nous plaçons la tension entre l'image et le striage au fondement de la bande dessinée. Lorsque nous parlons d'une coextensivité de l'image et du striage, nous pensons à la lettre à une extensivité co-déterminée entre les deux parties, l'extension du striage sur le plan est indexée à l'extension de l'image narrative et l'extension de l'image narrative est indexée à l'extension du striage sur le plan. À noter que ce n'est pas tant l'image en elle-même qui s'étend sur le plan mais *les images*, en tant qu'elles sont narratives, qui prolifèrent sur lui. Autrement dit, c'est la narration intrinsèque à l'image qui agit dans le processus de coextension et de co-détermination avec le striage bien plus que l'image en tant qu'image.

Qu'advient-il des images ? Lorsque nous posons cette question nous sous-entendons : qu'advient-il des images dans le cadre paradigmatique d'une tension fondamentale entre la narration et la composition du récit ? Car les images sont le lieu de cette tension en tant qu'elles sont intrinsèquement narratives et objet du processus extrinsèque de striage.

Je voudrais, avant de continuer, effectuer un rapide état des lieux de notre pensée. Groensteen écrit : « chaque vignette nouvelle précipite le récit et, simultanément, le contient. Le cadre est l'agent de cette double manœuvre de progression/rétention²⁰ ». Il est bien question d'une tension chez Groensteen, mais comme la narration et la composition striée du récit sont toutes deux contenues dans la structure ou résultant de la structure, alors la structure seule est le fondement et le lieu de cette tension. Or, nous pensons ici que la narration et le striage sont les deux termes coextensifs et extrinsèques l'un à l'autre dont le lieu de tension est l'image. L'image bande dessinée est tiraillée par sa narrativité intrinsèque et le striage extrinsèque de son

mouvement narratif. L'image est narrative, et la narration est continue tout comme le striage est discontinuant. Les images, striées de toutes parts et contraintes à la discontinuité appellent un devenir leur permettant de maintenir la continuité narrative inhérente à leur être. C'est en un sens la même tension, ou le même genre de tension, qui anime l'apollinien et le dionysiaque chez Nietzsche, la tension entre l'organisation apollinienne et le devenir dionysiaque : « Apollon est précisément celui qui veut apporter la paix aux individus en traçant entre eux des lignes de démarcation que par la suite, en raison de ses exigences relatives à la connaissance de soi et à la mesure, il leur rappelle sans cesse comme les lois du monde les plus sacrées. Mais pour éviter que cette tendance apollinienne ne durcît la forme dans la froide raideur égyptienne, et que dans ce désir de prescrire à chaque vague individuelle son sillage et sa portée, le mouvement de la mer entière ne finît par stagner, la haute lame du dionysiaque que venait de temps à autre pulvériser ses petits cercles où l'exclusive "volonté" apollinienne cherchait à circonscrire tout l'hellénisme.²¹ »

Le devenir-liquide. Il advient des images narratives striées qu'elles effectuent un devenir présent en puissance dans la tension narration/striage : un devenir-liquide. Si l'épigraphe à ce texte parle d'une « image qui devenait liquide », c'est-à-dire une image qui passait d'un état solide, par exemple, à un état liquide, nous, nous écrivons *images-liquide* et non *images liquides* en tant que -liquide renvoie au devenir-liquide des images tandis que liquides renverrait à la liquidité comme attribut des images, or le seul attribut des images est l'attribut narratif, la seule qualité des images est leur narrativité. Cette épigraphe empruntée à Deleuze si elle ne renvoie pas à l'exact teneur de notre pensée, notamment du fait qu'elle considère la liquidité comme une qualité attribuée à l'image, donne malgré tout une image de cette tension entre le striage apollinien et le devenir-liquide dionysiaque.

Pourquoi l'image entre-t-elle dans un devenir-liquide ? Et est-ce véritablement l'image qui entre dans un devenir ou bien la narration dont elle est la vectrice ? L'image en tant qu'elle est un vecteur narratif et en tant qu'elle n'est, en bande dessinée, que cela, entre dans un devenir-liquide, seul ayant le pouvoir de la faire « passer à travers ou sous le cadre ». Le devenir-liquide de l'image vient souligner le paradoxe inhérent à la bande dessinée : *le striage au fondement de la composition du récit et du discours est fondamentalement anti-narratif*. Le devenir-liquide de l'image narrative ne se trouve pas en puissance dans l'image en tant qu'image, mais dans le rapport du striage au mouvement narratif que l'image convoque, car la narration, à l'inverse du striage, est une formidable puissance de mise en mouvement et de continuité du mouvement. Nous avons longtemps cru, avec la narratologie, que la narration était un ensemble de segments mis bout à bout, comme un ensemble de cases misent côte à côte, or il n'en est rien. La narration est une mise en mouvement continue du plan diégétique dont, ici, l'image est la vectrice. Le striage ne met pas en tension l'image en tant que représentation, elle met en tension l'image en tant que phénomène de la narration et c'est en tant que phénomène de la narration que l'image entre dans un devenir-liquide, le devenir-liquide de l'image évite « la froide raideur égyptienne » à laquelle pourrait, sans cela, atteindre le striage du plan. « la froide raideur égyptienne » est l'anti-mouvement, l'anti-narratif, du système apollinien.

Mais Dionysos est là et « le mouvement de la mer entière ne finît par stagner ». « La mer », ce n'est pas tant l'eau diégétique que les vagues narratives qui l'animent. Pour filer la métaphore aqueuse, il faudrait dire du striage apollinien qu'il fabrique les écluses et les barrages qui découpent les fleuves, les digues sur lesquels se fracassent les vagues ; les cases pourraient alors être considérées comme autant de batardeaux ou de piscines desquels nul mouvement ne peut s'extraire. C'est en ce sens que nous écrivons de la case qu'elle n'est pas l'agent d'une « double manœuvre de progression/rétention ». *La case en tant qu'unité première du striage ne procède qu'à la rétention du mouvement narratif et, par là, met en tension l'image qui, elle, manœuvre à la progression du mouvement de narration*.

Nous devons considérer la narration comme une ligne continue, c'est-à-dire non comme une ligne droite, mais comme une ligne courbe dont, en bande dessinée, les images seraient les points singuliers, les points d'inflexions. Mais justement, en bande dessinée, la narration n'est plus à considérer comme la courbure de la ligne, mais comme les courbures du plan. À ce titre, citons Roland Barthes à propos de l'inondation de Paris en janvier 1955 : « le phénomène le plus troublant est certainement la disparition même du fleuve : celui qui est la cause de tout ce bouleversement, n'est plus, l'eau n'a plus de cours, le ruban de la rivière, cette forme élémentaire de toute perception géographique, dont les enfants, justement, sont si friands, passe de la ligne au plan²² ». Le flux de la Seine déborde des stries pour redonner un espace lisse. Ainsi, lorsque Barthes

décrit Paris inondé, il dit, presque à la lettre, la manière dont l'eau n'est plus une ligne, produit d'un striage, mais devient un plan lisse et fait de la ville un plan lisse. Les modes de striage, c'est-à-dire de distribution surcodé des flux (piétons, routiers, etc.) n'ont plus cours puisque le plan strié est recouvert d'un plan aqueux lisse. Le flux strié de l'eau est lui-même mis en suspend puisque le débordement du fleuve implique la disparition même du fleuve en tant que mouvement strié, c'est-à-dire qu'aux flux striés se substitue une distribution infiniment variable des flux. Comment cela se comprend dans l'objet qui nous intéresse ? Il est un terme curieux que la critique et la théorie de la bande dessinée n'hésitent pas à utiliser : la gouttière. Nous ne citerons personne tant tout le monde l'utilise, mais nous le définirons comme suit, La gouttière est ce filet, marqué explicitement ou implicitement, qui détermine la séparation, et donc l'organisation, entre les vignettes. Que n'a-t-on pas dit de la gouttière ? Qu'il était le lieu même du mouvement narratif glissant d'une vignette à l'autre, que le lecteur voyait continuer en elle l'action ellipsée, etc. La narration ne coule pas et l'action n'est pas continuée dans l'ellipse. Nous pourrions dire de l'image-liquide qu'elle vient couler vers une image voisine par la gouttière si ce n'était pas faux. La gouttière ne permet pas les flux, elle les strie. L'image n'entre pas dans un devenir-liquide pour entrer dans une strie, elle entre dans un devenir-liquide pour échapper au striage, la Seine ne déborde pas pour entrer sous un nouveau mode de striage mais pour inonder le plan strié. La gouttière c'est le striage qui fait passer la structure pour un mode narratif de la bande dessinée. Or, l'image entre dans un devenir-liquide pour inonder et déborder la structure, noyer la gouttière, faire réadvenir les flux narratifs segmentés, c'est la manière pour la narration d'inonder le plan strié et de ne plus faire une ligne courbée dont les images seraient les points singuliers parcourant un milieu surcodé (codage sémiotique des images, surcodage arthrologique du striage) mais de faire elle-même un plan lisse de variations et courbures infinies.

Ne tombons pas dans un dernier écueil : le devenir-liquide de l'image n'est pas en puissance dans la narration ni dans le striage des flux narratifs. « C'est là le grand tournant de la pensée avec Nietzsche : que le devenir n'est pas la fluidité d'une durée infinie (bergsonienne) ou la mobilité d'un mouvement interminable. Le morcellement – la cassure – de Dionysos, voilà le premier savoir, l'expression obscure où le devenir se découvre en rapport avec le discontinu et comme son jeu.²³ » Cela signifie, comme je l'écrivais, que le devenir-liquide ne se situe pas, en puissance, dans le mouvement incessant de la narration, ni dans le striage seul, mais dans le rapport de l'un à l'autre qui opère dans/sur l'image, et qui advient en tant que tel comme le troisième terme résultant du rapport. C'est dans le jeu entre la discontinuité et la continuité, la ligne et le segment, dont le territoire sont les images, qu'advient le devenir-liquide de celles-ci. Il me semble important de préciser, que si nous n'opérons pas une dialectique narration/striage, c'est dans le sens où il n'y a pas un état du rapport image/striage qui préexisterait au devenir qui en résulte. La tension narration/striage dans le lieu de l'image préexiste à son actualisation et le devenir-liquide est à la fois toujours en puissance dans le rapport et toujours réalisé. Le devenir-liquide préexiste au rapport qui le constitue et c'est en ce sens qu'il est en puissance, et il est toujours réalisé dès lors qu'est effectué un rapport image/striage.

Il nous faut être extrêmement vigilants et rigoureux sur les termes qui déterminent le devenir-liquide des images. Si nous ne le sommes pas nous retomberons inmanquablement sur des aberrations théoriques telles que la fameuse : « au fond, nous pourrions très bien considérer que certains vitraux, certaines tentures, certaines, certaines séries hiéroglyphiques, voir même certaines peintures rupestres, sont les bandes dessinées d'un âge pré-töpfferien, et que formellement, rien ne distingue Hugo Pratt de Francesco del Cossa (peintre des mois de mars, avril et mai au Palazzo Schifanoia²⁴), Mœbius de Hennequin de Bruges (cartons de la tenture de l'Apocalypse²⁵), etc. Nous faisons l'expérience des images-liquide autant que nous faisons l'expérience des images-temps, c'est-à-dire qu'en cinéma, l'image n'est image-mouvement que dans la perception du regardeur, et qu'en bande dessinée, l'image passe au travers d'un devenir-liquide dans la perception du lecteur au rapport image/striage et à la tension narration/striage. Le devenir-liquide est toujours déjà dans le rapport, mais dans le rapport perçu, et nous pourrions, à la limite, dire du rapport qu'il n'existe que dans la perception. Alors, ceux-là qui produisent de telles abominations théoriques et qui essaieront encore d'en produire porteront la tâche de se souvenir sans cesse de la manière dont est produite une image-liquide : le devenir-liquide n'a lieu que dans le cadre d'une tension fondamentale entre la narration et le striage se comprenant dans un rapport de l'image au striage. Simplement, c'est l'attribut essentiel de l'image qui appelle un tel devenir à se révéler dans

la « froide raideur égyptienne » de la cristallisation du récit, l'attribut essentiel de l'image bande dessinée, c'est-à-dire la narration. Je n'écris pas là « l'image bande dessinée a pour seul objet la mise en narration d'un plan diégétique », mais bien « la narrativité est la qualité qui définit originellement l'image ». Au-delà de la simple épreuve perceptive nous indiquant immédiatement qu'une fresque du moyen-âge n'a rien à voir avec un « roman graphique » contemporain, nous saisissons, de manière théorique, dans l'essence même des images en quoi il est aberrant de confondre les deux. Si l'image bande dessinée est une image-narration, l'image de la fresque, de la tenture, du vitrail (je n'écris pas non plus que toutes ces choses peuvent se regrouper sous un seul et même ensemble, j'indique simplement le point de différenciation crucial d'avec la bande dessinée), est une image-représentation. Or, qu'est-ce qui appelle l'image à un devenir-liquide ? Son essence narrative. Qu'est-ce qui appellerait l'image-représentation à un devenir-liquide ? Rien. Rien, car le striage du plan n'empêche en rien la réalisation essentielle de l'image : la représentation. Nous pourrions parler, à la rigueur d'une certaine viscosité de l'image-représentation dans le cadre de la fresque du Palazzo Squifanoia (par exemple) qui serait dû à une certaine narrativité contenue dans l'image, au-dessous de ses qualités représentatives, mais cela n'aurait rien à voir avec l'extraordinaire devenir-liquide des images bande dessinée.

Les images BD, striées de toutes parts et, par là, empêchées de réaliser leur puissance narrative, appellent un devenir-liquide. La bande dessinée renvoie à une tension fondamentale de la narration qui coule et du récit qui cristallise, elle renvoie au rapport coextensif et biunivoque des images et du striage, enfin, elle renvoie à un devenir-liquide des images, des images-liquide « qui passe à travers ou sous le cadre ».

1. Rodolphe Töpffer, *Réflexions à propos d'un programme*, 1836. Ce texte, comme quelques autres textes de Töpffer ont, grâce à l'effort de Thierry Groensteen et de Benoît Peeters, trouvé un second souffle en étant de nouveau publié dans leur ouvrage *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, 1994, Éditions Hermann, collection « savoir : sur l'art ».
2. Nous renvoyons à ceux curieux de comprendre pourquoi nous évitons d'évoquer Scott McCloud à la lecture de l'article rédigé par L.L. de Mars pour du9 en 2013, *En attente d'une théorie, mirages*. <https://www.du9.org/dossier/a-propos-de-lart-invisible-de-scott-mccloud/>
3. Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomonie*, 1845, Autographié chez Schmidt (Genève).
4. L'image illustrative ne se subordonne pas nécessairement à un texte, mais à un sujet ou un objet dont le texte peut éventuellement être l'énoncé explicite.
5. Rodolphe Töpffer, *Notice sur l'histoire de Mr. Jabot*, 1837, dans *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, page 111.
6. Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus-propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les arts*, 1848, dans *Propos töpfferiens*, Wolfgang Drost, *Rodolphe Töpffer et Charles Baudelaire esthéticiens – affinités et influences – et le rôle de Théophile Gautier*, 1998, Éditions Georg, page 176.
7. Möbius, *Arzach*, 1976 (pré-publié dans *Métal Hurlant* entre 1975 et 1976), Éditions Les humanoïdes associés.
8. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, 1999, PUF.
9. *Ibid.*, page 15.
10. *Ibid.*, page 16.
11. *Ibid.*, page 25-26.
12. Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, 1969, Éditions Mouton, page 10. Todorov y définit la « narratologie » comme la « science du récit », et, par là même, prive instantanément la narratologie de la possibilité de penser la narration.
13. David Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Les Éditions de minuit, collection « Paradoxe », page 122. « Ce que Guattari voit, c'est que Deleuze cherche une machine dans la structure. On en conclura pas à une opposition entre structure et machine. Il s'agit plutôt d'opérer une sorte de réversion interne au sens où la machine constitue l'envers ou le dehors de la structure. C'est en retournant la structure qu'on découvre sa machinerie. »
14. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée 2, Bande dessinée et narration*, 2011, PUF.
15. Roger de Piles, *L'idée du peintre parfait, pour servir de règle aux jugements que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres*, 1736, Éditions François de l'Honore, page 28.
16. Roger Odin, *Cinéma et production de sens*, Éditions Armand Colin, page 219. « Une image fixe peut tout à fait avoir une structure narrative : il suffit pour cela que la vectorisation corresponde à une structure actancielle ».
17. *Op. Cit. Système de la bande dessinée*, page 56. « Son discours à cette particularité d'être discontinu, elliptique, saccadé. »
18. « Le récit tend à expliquer et cristalliser (le quatrième état de l'eau) ». Emmanuel Hocquard, *L'Invention du verre*, 2003, Éditions P.O.L, quatrième de couverture.
19. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Éditions Gallimard, collection folio/essais, page 27. « [...] l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque. »
20. *Op. Cit. Système de la bande dessinée*, page 56.
21. *Op. Cit. La naissance de la tragédie*, page 68.
22. Roland Barthes, *Mythologies, Paris n'a pas été inondé*, 1957, Éditions Points, page 62.
23. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, 1969, Éditions Gallimard, Collection « Blanche », page 201.
24. Francesco del Cossa, *Cycle des mois, mois de Mars, Avril et Mai*, 1470, Palazzo Schifanoia, Ferrare.
25. Hennequin de Bruges, *Tenture de l'Apocalypse*, 1380/82