



ligne claire

par Thierry Groensteen

[Novembre 2013]



Baptisée en 1977 par Joost Swarte à la faveur du catalogue d'une exposition présentée à Rotterdam, la *klare lijn* – en français : ligne claire – désigne, au sens le plus restrictif, le style d'Hergé, et, dans son acception la plus large, une mouvance aux contours assez flous regroupant de nombreux artistes de bande dessinée et illustrateurs animés par un même souci d'épure, de lisibilité, une même confiance dans le cerne, le trait net et la couleur en aplat.

La bande dessinée a toujours privilégié le dessin au trait, qui a l'avantage d'être rapide d'exécution et de se prêter parfaitement aux exigences de la reproduction, quel que soit le support. Dans le Livre Troisième de son traité *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, Rodolphe Töpffer exprimait déjà « la prééminence du trait sur les deux autres moyens, le relief et la couleur, quant à ce qui caractérise l'imitation ». À lui seul, en se concentrant sur le contour, « il représente l'objet d'une façon suffisante, sinon complète ». Des trois moyens d'imitation, le trait est celui « qui dit le plus rapidement les choses les plus claires à notre intelligence, et qui rappelle le plus spontanément les objets ». Cela vient – précisera Töpffer dans *l'Essai de physiognomonie* (1848) – « de ce qu'il ne donne de l'objet que ses caractères essentiels, en supprimant ceux qui sont accessoires » (matières, modelés, demi-tons, détails, contrastes dus à l'éclairage, etc.).

Plus d'un siècle plus tard, le père de Tintin ira dans le même sens en déclarant : « On essaie d'éliminer ce qui est graphiquement accessoire, de styliser le plus possible, de choisir la ligne qui est la plus éclairante ». Ainsi, une même recherche de lisibilité, une même obsession de la clarté anime toute

une lignée d'artistes qui se sont voués à l'image narrative, discourante, au dessin transitif au service de la communication d'une idée, d'une situation, d'une intention.

L'auteur de bande dessinée classique sait qu'il s'adresse à des lecteurs qui entretiendront vis-à-vis de l'image un rapport, non de contemplation, mais de consommation ; qui se contenteront d'aller chercher dans le dessin les informations nécessaires et suffisantes à l'intelligibilité de la situation. Leur lecture sera rapide, intéressée (sans exclure la possibilité d'un arrêt plus marqué sur telle ou telle image, ou d'un retour, lors d'une seconde lecture, qui mobilisera d'autres modalités de l'attention). Être lisible, c'est faire en sorte que ces informations soient trouvées sans effort, immédiatement décodables, et que rien ne vienne ralentir la course du lecteur vers la conclusion du récit. En ce sens, il y a bien, dans toute bande dessinée narrative, comme le suggérait Benoît Peeters (1994 : 43) une sorte d'« évidence de la ligne claire ».

Cependant, le trait de Töpffer présente deux différences importantes par rapport à celui Hergé : d'une part, il n'est pas continu, fermé, mais au contraire brisé, interrompu, « aéré » par des intervalles de vide ; d'autre part, trop gracile, il manque de la force et de la netteté caractéristiques d'un trait plus appuyé. On a quelquefois comparé le style d'Hergé à la technique du vitrail ; rien de plus éloigné du grêle croquis töpfférien qu'un cerne de plomb.

Dans la tradition française, il faut attendre les dessinateurs humoristes fin de siècle (Forain, Steinlen, Bac, Gerbault, Henriot...) pour voir se radicaliser « la brièveté et la force du tracé », ainsi que l'a correctement observé Georges Vigarello (2012 : 74). C'est Caran d'Ache qui pousse l'économie de moyens plus loin qu'aucun autre. Ses images nettoyées – où ne demeure, écrit toujours Vigarello, « que le trait creusé de blanc sur fond blanc » –, son trait ferme et large font immédiatement de lui, aux yeux de ses contemporains, un dessinateur au style original et remarquable, que l'illustrateur et affichiste Cappiello décrira comme « la caricature uniquement de traits, de charge extérieure... » (*La Revue française*, 30 septembre 1923). S'il ne cesse pas d'osciller entre dessin académique et franche caricature, il n'en est pas moins certain qu'en insistant sur le cerne et en l'épaississant, Caran d'Ache modernise la conception töpfférienne du trait graphique.

Mieux : il anticipe sur la technique du calque, qu'Hergé adoptera à l'instigation de son ami Edgar P. Jacobs (les plus anciens calques conservés concernent l'épisode *Objectif Lune*). « Parmi tous ces traits qui s'entremêlent, se superposent, se dédoublent, s'entrecroisent, se recourent, je vais choisir celui qui me paraît le meilleur, celui qui me semble à la fois le plus souple et le plus expressif, le plus clair et aussi le plus simple, celui qui exprime au maximum le mouvement, et cela tout en essayant de conserver toute la spontanéité, la fraîcheur, le jaillissement du premier jet, même si le premier jet a exigé un long travail. » Le dessin du maître bruxellois, nerveux, jaillissant et indompté au stade du crayonné, subit donc dans un deuxième temps un travail de simplification, de « refroidissement » et de mise au net. Or, si Hergé reportait son crayonné initial sur une autre feuille au moyen d'un calque, Caran d'Ache, lui, avait pour méthode de se décalquer deux fois ! En effet, ses dessins préliminaires parvenus jusqu'à nous montrent trois états successifs des mêmes images : une première ébauche grossière, simple mise en place, au crayon bleu (quelquefois rouge) ; un crayonné plus poussé, à la mine de plomb ; la version encrée et définitive, enfin.



Le jeune Hergé opèrera une synthèse entre toutes ces influences, et donnera progressivement à la ligne claire la perfection d'une sorte de code transparent, d'écriture à vocation universelle. Dès lors, le maître belge servira de modèle idéal à plusieurs générations de créateurs, des années trente (avec Jijé, Gianolla, Evany comme premiers épigones) à aujourd'hui, avec un pic dans les années quatre-vingt, marquées par le revival nostalgique et l'esthétique moderniste du simulacre (Floc'h, Hé, Ted Benoit, Van den Boogaard, Goffin, Giardino...). Entre les deux, Bob de Moor, Vandersteen, le Tibet de *Chick Bill*, le Craenhals des *4 As*, le Tillieux de *Félix*, le François Bel de *Pat et Moune* et quelques autres avaient assuré la permanence d'un style en passe de s'ériger en une sorte d'académisme de la bande dessinée de divertissement pour la jeunesse.

Le dessin hergéen est réaliste. Cette qualité se marque notamment dans le souci documentaire qui préside à l'élaboration de ses histoires, et dans le fait que, contrairement à d'autres dessinateurs qui se plaisent à éliminer les fonds pour mieux détacher les figures, Hergé ne nous fait jamais grâce du décor. Mais il s'agit d'un réalisme schématique, simplificateur. Le sens de la synthèse s'y manifeste de façon particulièrement éclatante dans les visages, d'une justesse sans pareille dans l'expressivité, alors qu'ils ne sont faits que de la combinaison de quelques signes minimaux.

(Par opposition, le graphisme de Jacobs – initialement marqué par l'influence d'Alex Raymond – apparaît comme un peu plus descriptif. Alors qu'Hergé bannit les ombres, le créateur de *Blake et Mortimer* les intègre à ses dessins, contribuant ainsi à leur dramatisation.)

Si tout dessin procède d'un acte de lecture du monde, on peut dire qu'entre tous les styles graphiques, celui de la ligne claire est le plus pédagogique, puisqu'il simplifie et fait comprendre immédiatement ce qu'il donne à voir. La ligne claire, c'est le dessin au service de la raison ; elle nous assure que le monde est tout entier déchiffrable. Et c'est parce qu'elle le ramène à sa quintessence qu'elle oblige le dessinateur à la plus grande justesse et ne souffre pas l'approximation.

Cependant, à trop souligner, chez Hergé, la clarté du graphisme et sa recherche de fluidité dans la conduite du récit (à Numa Sadoul : « Je cherche à raconter avant tout une histoire... Et à la raconter clairement »), on s'expose à une double erreur de perspective. La première serait de considérer son œuvre comme prudente et sage, voire aseptisée, sans reste, sans aspérités, dépourvue de trouble et de zones d'ombre. Intitulé *Tintin et les forces obscures*, un récent numéro hors série portant la double signature *Historia-Le Point* (octobre 2013, sous la direction de Jacques Langlois), est opportunément venu rappeler la place considérable qu'occupent, dans les aventures du petit reporter, le rêve, la voyance, l'hypnose, la radiesthésie, le paranormal, la télépathie, les extraterrestres, les superstitions, les sectes, le spirituel et la folie.



La deuxième erreur serait de considérer que le style d'Hergé, purement dénotatif, ne connaîtrait que la ligne et pas le trait. La ligne, notion de géométrie, a une fonction essentiellement indicielle, indicative : elle permet d'identifier et de nommer la forme. Dès l'instant où on la considère dans sa fonction expressive, c'est le terme de trait qui s'impose ; le trait comme traitement singulier de la ligne, qui en règle l'épaisseur, la force, la netteté, la motricité, le frémissement... Dans le catalogue d'exposition *Hergé dessinateur* (1988), Pierre Sterckx a su distinguer, dans une case du *Lotus bleu*, trois niveaux de dessin : le premier, « mimétique et chargé d'un effet de réel » ; le deuxième, « géométrique et spatial » ; et le troisième, « informel, ondulatoire et musical ». La pulsion graphique, le *désir de la ligne* (pour parler comme Jean-Luc Nancy), sont, d'évidence, à l'œuvre, même si, plus tard, la pratique du calque et le travail de studio en brideront l'expression.

L'aventure esthétique de la ligne claire se poursuit au XXI^e siècle, par exemple dans le travail du Norvégien Jason, de l'Américain Chris Ware, de l'Israélienne Rutu Modan, de la Tchèque Lucie Lomova, des Suisses Christophe Badoux et Exem. Sans cesse on la voit rejouée, rafraîchie, déconstruite, parodiée. Son histoire a récemment été mise en perspective dans l'exposition rétrospective *Les Aventures de la ligne claire*, au festival BD-FIL de Lausanne en 2012 puis au Cartoonmuseum de Bâle (octobre 2013-mars 2014), qui réunissait une cinquantaine d'artistes. Mais il conviendrait d'élargir le périmètre au-delà du seul domaine de la bande dessinée, pour pouvoir faire une place, par exemple, au plasticien britannique Julian Opie (dont Floc'h juge le travail « trop pictogrammatique et pas assez psychologique »).



D'aucuns vont jusqu'à ranger Winsor McCay, Yves Chaland, Serge Clerc, Emile Bravo, Hugo Pratt et André Juillard parmi les pratiquants de la ligne claire, ce qui, à tout le moins, mériterait d'être discuté. Crockett Johnson, créateur en 1942 du *newspaper strip* *Barnaby*, nous semble un candidat plus sérieux. Et il faudrait étendre les investigations du côté du dessin d'humour, où, du Norvégien Olaf Gulbransson (1873-1958) à l'Américain Gluyas Williams (1888-1982), les adeptes du dessin linéaire, épuré, abrégatif, n'ont pas manqué. Mais il n'existe pas de brevet d'orthodoxie, de certificat d'appartenance, et l'on peut, de la ligne claire, se faire une conception plus ou moins restrictive ou, au contraire, englobante. Que conviendrait-il, d'ailleurs, de lui opposer ? La « ligne crade » d'un Vuillemin ou d'un Matt Konture ? La ligne errante d'un Moebius ou d'un Mattotti ? La ligne brisée, aérée, d'un Baudoin ou d'un Sfar ? Le « nouveau réalisme » théorisé naguère par Lecigne et Tamine, caractérisé par le recours à des matériaux hétérogènes (photographies, trames...) exhibés pour eux-mêmes ? Autant d'envers qui permettent d'appréhender la ligne claire dans sa spécificité, de l'ancrer dans son territoire propre.

Non content d'avoir inventé le terme, Swarte a en quelque sorte inventé à la ligne claire une autre généalogie, en empruntant aux formes pures du mouvement De Stijl et en développant, avec la précision d'un ingénieur et l'élégance d'un graphiste, un style plus formaliste, géométrique, architecturé.



Le flamand Ever Meulen, quant à lui, a perverti l'héritage swartien en construisant des images à partir d'un emboîtement millimétré entre des formes et des surfaces, assez semblables aux pièces d'un puzzle ou d'une marqueterie. On ne s'aperçoit pas forcément tout de suite des ruses, des pièges et des subterfuges que recèlent ses images à tiroirs (perspectives incompatibles, angles aberrants, appuis sur le vide, dépassements de cadre, renversements de points de fuite, comme dans l'un de ses dessins les plus célèbres : *What's wrong with this picture ?*, 1977). Justement parce que c'est le propre de cette ligne égale, nette et « claire » dont il use, que d'unifier, d'homogénéiser, de « compatibiliser » les éléments disparates ou discordants. Ever Meulen est fils de la ligne claire en même temps que de Saul Steinberg – dont le premier recueil, en 1945, portait ce titre programmatique : *All in Line*.

Thierry Groensteen

Bibliographie

Groensteen, Thierry, *Les Années Caran d'Ache*, catalogue d'exposition, Angoulême, Musée de la bande dessinée, 1998. / Heer, Jeet, « Barnaby and American clear line cartooning », in Crockett Johnson, *Barnaby*, Seattle, Fantagraphics Books, 2013. / Lecigne, Bruno, *Les Héritiers d'Hergé*, Bruxelles, Magic Strip, 1983. / Peeters, Benoît, « Le visage et la ligne : zigzags töpffériens », in Töpffer, *l'invention de la bande dessinée*, Hermann, "Savoir : sur l'art", 1994. / —, et Sterckx, Pierre, *Hergé dessinateur*, Tournai, Casterman, 1988. / Sadoul, Numa, *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé*, Tournai, Casterman, 1975. / Töpffer, Rodolphe, *Essai de physiognomonie*, 1984 ; repris dans Groensteen, Thierry, M. Töpffer invente la bande dessinée, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2014 ; — *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, Paris, Ensba, 1998 [1983]. / Vigarello, Georges, *La Silhouette du XVIIIe siècle à nos jours : naissance d'un défi*, Seuil, 2012.

Corrélat

caricature - dessin d'ombre – [encrage](#) – justesse - [réalisme](#) - [style](#)