

PRÉ CARRÉ

ÉTUDES

Le seizième et dernier numéro de *Pré Carré* a été imprimé chez *Identic* (Rennes). N'ayant pas cru nécessaire d'être d'actualité pendant ses sept ans d'existence, *Pré Carré* sera désormais visionnaire pour l'éternité.

Observateur distant de l'agonie du système de diffusion, *Pré Carré* est essentiellement disponible par commande, à cette adresse :

Pré Carré
9 rue du fossé St Aaron
35550 Bruc-sur-Aff

ou encore par
Paypal sur le site www.le-ferrier.net
et sur certains salons de bande dessinée

La couverture de ce numéro 16
a été réalisée en sérigraphie
par L.L. de MARS
Conception et maquette :
L.L.de MARS

Pré Carré cesse d'exister sous cette forme à son seizième numéro, décision prise unanimement parce que les 16 couvertures font ensemble un bien joli carré coloré de 4 sur 4 qu'il serait dommage de gâcher. Nous travaillerons désormais à de nouvelles expérimentations collectives tout au long de l'année, dont une publication annuelle rendra compte.

Comité éditorial
Alexandra Achard, Loïc Largier
L.L. de Mars & Julien Meunier

RUBRIQUES

DESSINER — APPAREIL DE NOTES

L.L. de MARS

P.2, 27

J'AVAIS COMPRIS QUE LA BD

Lucas TAÏEB

P.8

FAIRE OBSTACLE

Le dessin illisible n'existe pas

Loïc LARGIER

P.11

ON PEUT ANTHROPOSER PAS MAL DE TRUCS ICI, C'EST PRATIQUE

Guillaume MASSART

P.15

L'HYPOTHÈSE AMOUREUSE

Sur *Lettres d'Amours Infinies* de Thomas Gosselin

Julien MEUNIER

P.22

ASEMIC WALKS

(Hartmut Abendschein, Timglaset, 2020)

Alexandra ACHARD

P.36

RELIRE DADDY'S GIRL DE DEBBIE DRECHSLER

C. de TROGGOFF

P.39

SORTIR DU BOIS

Proposition de lecture bioculturelle de

Comment dresser un cheval de Ronald Grandpey

Maxime HUREAU

P.45

PALIMPSESTES

L.L. de MARS

P.3, 26

Yokoyama, *Baby Boom* — Outcault, *Buster Brown*

Loïc LARGIER

P.38

Bernard PRINCE, *La fournaise des damnés*

MOINS LA MAIN

Maxime HUREAU, « Histoires vraies » de l'Oncle Paul

P.4~50

READY MADE

William TURNER, *Carnets français*

P.12, 13, 28, 35, 46

LIEUX COMMUNS

L.L. de MARS

P.21

DESSILLER

L.L. de MARS, sur Gaudenzio FERRARI

P.22, 24, 27, 33, 42

QU'EST-CE QUE LA BANDE DESSINÉE ?

Un éditorial du site de l'An2 par T. GROENSTEEN

P.29

CHAMP / CONTRECHAMP

Julien MEUNIER sur *Les Montagnes hallucinées* de TANABE

P.30

des formes finales qu'ils sérient, dans ce qu'elles impliquent comme rapport au temps, à l'incarnation. Il faut, d'une certaine manière, se donner les moyens d'en interioriser au minimum l'expérience charnelle et les dérives éthiques qui en découlent (idéologies de la mimésis, tournoi de l'artisanat triomphal, etc.).

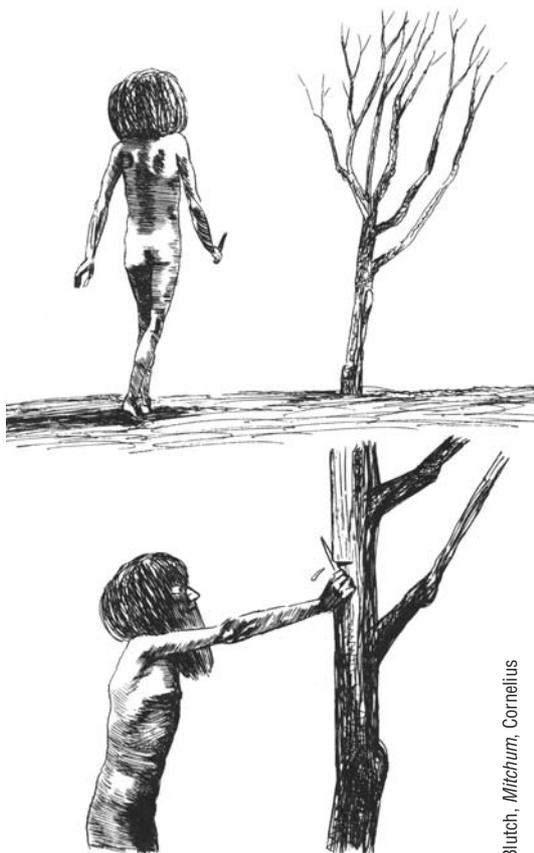


Partons du principe que vous ayez passé l'âge de vous faire raconter tous les soirs la même histoire, que vous ayez atteint celui de l'appétit.

Il y aura quelques raisons d'assister l'errance et la curiosité par un peu de méthode ; évaluer une image académique par son académisme même, relever un cliché, écarter une production moyennement banale, déjouer les procédés d'une camelote formelle, tout cela suppose une interrogation large et nourrie sur les cadres théoriques de l'image entre eux et, également, sur les jugements implicites de chacun des systèmes de représentation qui les énoncent, les développent, les soutiennent et les rigidifient. Toute critique de ce type est politique : la raison d'être des constructions académiques est de fonder un système de valeurs autoritaire, ses modalités d'échanges, ses hiérarchies, son élite et ses proscrits. La raison d'être de sa critique est d'en ruiner l'autorité pour cou-

per court à ses assignations de valeur et sa spéculation.

Bien évidemment, déjouer les forces critiques de ces hiérarchies est un impératif pour tout système d'échanges qui tient à sa propre survie : l'académisme,



franco-belges — s'est faite la plus grande productrice après avoir épuisé le régime périmé de l'école.

On traque dans les silhouettes de l'académie hollywoodienne un matériel fonctionnel, tremblant d'espoir d'y trouver la promesse de sa propre académie ; on s'en retrouve jugé avec bienveillance par papa maman — reconnaissants à l'égard du mouvement qui les sauve de leur obsolescence culturelle programmée —, avant même que d'avoir existé comme force critique de leur autorité.

L'hommage, la citation, le clin d'œil, la reprise, ne sont qu'un bêgaiement génétique né de l'espoir d'une contamination du même par la même fortune, dans l'ordre de la joie (l'hommage écœure de positivité), mouvement toujours unilatéral de la puissance qui se regonfle à chaque nouvelle citation, à chaque nouveau prolongement dans les stratifications culturelles. L'adéquation de l'hommage suppose de lui trouver un signe minimum et sans reste qui ne manquera jamais sa cible (même la plus inattentive), c'est-à-dire un déjà-toujours-là. L'efficacité de l'hommage, elle, ne produit que du reste, ébarbures du mouvement accentué, signes de fonctionnement laissés dans son sillage pour flatter le détective. Ces restes porteront

témoignage que le mouvement a bien eu lieu. C'est elle, l'épopée commune, c'est l'évocation de ce mouvement de plans qui sera la saga du commun. Terre étroite des gimmicks qui chassent de plus en plus loin ses modèles de réf-

Blutch, Mitchum, Cornélius

rences, obsolètes pour les dernières générations de spectateurs : ils n'auront plus la moindre idée des causes formelles de ce qu'ils regardent et prendront tôt ou tard le cliché élimé pour point d'appui de leurs futurs hommages. Hollywood rond comme le monde...

Ces questions sembleraient bien éloignées de nos préoccupations si les modalités de représentation ne déterminaient pas, elles aussi, une certaine valeur d'usage et sa reconduction opiniâtre : ce qui sépare la force conclusive de l'effectuation motrice, c'est ce qui sépare le finiment possédable de l'infiniment partagé. Nous sommes à la fois concernés par l'art comme relation au monde en tant qu'il déplace vers l'inconnu les rapports de conquête, et concernés par l'effectuation qui le charpente parce que celle-ci se partage en grossissant (là où la forme conclusive se capture en se morcelant). Il n'y a pas de perte de nature dans une œuvre, comme il n'y a pas de perte d'énergie dans le commun effectué. Pourtant, la collection de signes finis — taillés idéalement par l'hommage pour représenter le système de valeurs dont il dépend — détourne du commun effectué au profit des formes réalisées, dans une parodie de partage. Ce simulacre de répartition culturelle est censé faire oublier l'impitoyable sanction du tiroir-caisse qui bat sa mesure.



Qu'est-il ? Il trace la ligne de sa nécessité ; mais c'est à tort qu'on l'imaginerait frontalier de matières, de masses, d'es-

paces à séparer ; l'image du sillon fertile elle-même porte trop fort encore la coupure, la bordure ; elle laisse trop de place au support qu'elle arpente, pas assez à la position de l'arpenteur.

La nécessité du dessin est l'endroit même où il se pose. Son espace et son épaisseur, celle que le dessinateur n'absorbe jamais tout à fait, celle que son imagination occupe affirmativement, comme un funambule occupe l'espace de sa corde, comme il s'y imprime. Réduit à quasi rien, comme la distance à parcourir de la flèche de Zénon, il n'en est pas moins intensément présent, matériel, ancré. Il est assez dense et épais pour soutenir tout entier le verbe dessiner. C'est, de ce point de vue, un organisme.

Pour regarder — regarder le dessin, par exemple — il faudrait se défier de notre regard (au moins des modes d'organisation qui en découlent) : une pensée polaire du dessin, par exemple, accule à ne comprendre la tension qui s'y joue qu'en dépit des flux qui y manifestent leur propre tension sans pôle et qui, pourtant, déterminent son mouvement réel (comme les mouvements browniens des particules balayent à distance, contre toute intuition, d'un ample mouvement ordonné, la substance qu'ils agitent follement et insaisissablement à leur propre échelle). Penser un vecteur en dehors des catégories du départ et de l'arrivée exigerait de nous que nous participions au moins symboliquement à un jeu de relations sans bord, ne donnant pas nécessairement du tempo au rythme, de la discrétisation au trajet, de la séquence au mouvement ; laissez de côté un instant les difficultés que cela peut représenter pour qui ne connaît ou n'attend que le repos théorique devant la modélisation (et qui se trouverait bien dépourvu de-

vant les mouvements internes de la matière), et tenez-vous, au minimum, à l'abolition hiérarchique que cela suppose : si vous ne pouvez pas prendre le flux en marche, gagez au moins que vous pouvez le prendre de n'importe où et le quitter de la même façon à n'importe quel endroit. Cette absence d'événement peut faire saisir qu'il n'y a pas à choisir entre le dessin opérant comme sillage (et déterminant donc contraste, opposition, découpe de fond) et le dessin comme capture (déterminant un maillage qui ignore les opérations de fond) qui se tresse autant de son subjectile que de lui-même : ces deux caractères ne sont qu'illusoirement oppositionnels et ils constituent ensemble ce par quoi le dessin dessine. Évidence inévidente qu'il y a à répéter : sous le dessin, il n'y a pas de fond. La surface ne devient fond que d'être attaquée matériellement et textuellement par le dessin, force de discrimination aussi bien que de capture, en-dehors métaphysique d'un en-dedans structurel et poétique.



Négligemment considéré, le dessin semble être à plat, pure horizontalité, déjà décroché du monde avant même d'avoir largué ses amarres. Mais il est plus encore verticalité, traversée de l'épaisseur de l'existence, de l'espace dans lequel elle se fraye un chemin, auquel le dessin superpose, pour un instant, avant de s'exténuier et de disparaître, sa propre durée. Le dessin est cette durée elle-même, qui prend un corps nouveau, qui solidifie cette durée derrière lui,



Quelque chose comme une gêne à la lecture du texte *Faire obstacle*. *Le dessin illisible en bande dessinée* dans le précédent numéro de Pré Carré ⁽¹⁾, qu'on pourrait résumer, violemment, ainsi : une tentative de dénonciation du dessin narratif au profit du dessin d'expression matiériste. En gros, Hergé vs Vincent Fortemps.

Je me dis : obscurcir n'est-il pas d'une certaine manière le verbe même du dessin ?

Obscur contre clarté. Illisible contre lisible. Voici posés les termes de l'échange.

Malheureusement, une telle opposition ne semble efficiente qu'à prendre comme opérateur de différenciation pour le dessin le lisible. Or le lisible n'est pas un critère suffisant pour traiter du dessin dans la bande dessinée, du dessin en bande dessinée, du dessiner en bandes. Pour que le lisible vaille la peine, il faudrait que son inverse soit possible, c'est-à-dire que l'illisible puisse tenir le coup face au dessin. Mais aucun dessin n'est strictement illisible.

Lire étant une pratique, il n'y a pas d'illibilité par essence, seulement une appréciation subjective de ce qui est ou n'est pas facilement lisible.

En bande dessinée un certain usage du dessin prévaudrait.

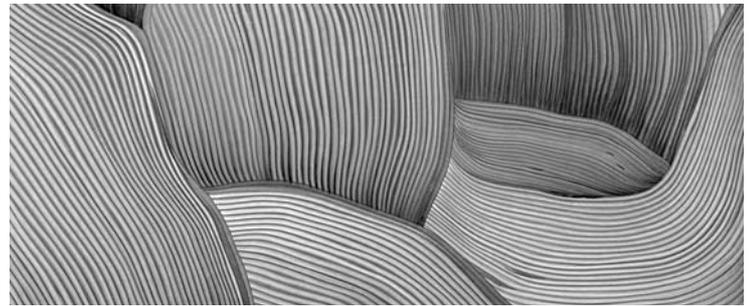
La définition que Thierry Groensteen produit sous le terme de dessin narratif, dessin « que requiert la bande

dessinée » a en fait pour horizon, inatteignable car déjà posé comme archétype, la ligne claire.

Ce que l'on désigne comme une clarté et que l'on relie à un certain tracé, une certaine ligne ne vaut pas tant pour cette ligne justement que pour une certaine manière de produire un cadre. Elle tenterait de mettre en place une adéquation entre dessin et discours, lui donnant, par un certain usage du trait indifférencié, des plans relativement larges, de l'inscription constante des personnages dans un décor, d'une insistance à la répétition de formes personnages devenus signes, la forme d'un discours. Tout y est vu comme sur une scène de théâtre.

La ligne claire n'ouvre pas une problématique comme on pourrait l'entendre liée au trait, mais représente la tenue dans le champ de la bande dessinée par le dessin d'un récit linéaire. Elle n'a pas pour objet une caractérisation du dessin spécifiquement (la ligne claire est capable d'accueillir en son sein des traits aux multiples propriétés graphiques, ce qu'enregistre définitivement l'acception dessin narratif) mais établit un espace de construction, d'organisation du dessin sur le modèle d'une discursivité logique et rationnelle. Par discours logique il faut entendre non pas l'énonciation des singularités qui pourraient être le propre d'un discours porté par un sujet mais bien au contraire le discours organisé de la manière la plus platement compréhensible, le discours qui vise à convaincre, possédant une information à transmettre, une communication. Il s'agit clairement de tenir la ligne du récit.

Ainsi la ligne claire n'est pas un mode du dessin en bande dessinée mais une théorie de la communication appliquée à la bande dessinée. N'usant du dessin que pour la formation d'images, elle en oublie ses caractéristiques au profit seul

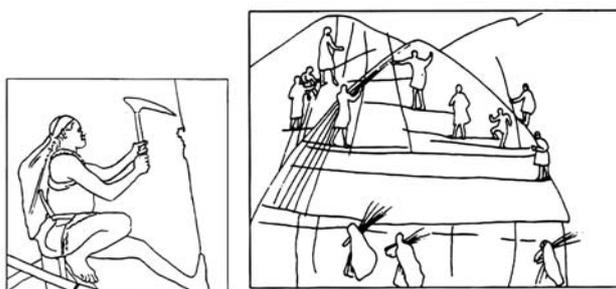


faire de l'ethnographie en bande dessinée, est-ce que ça voulait dire quelque chose ?

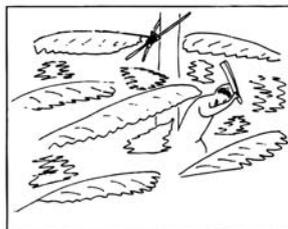
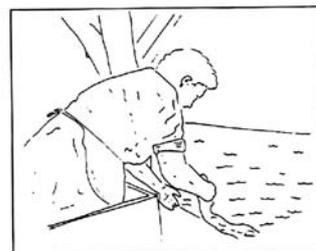
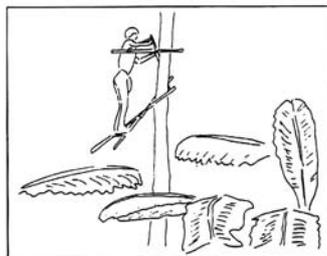
Non, ça ne voulait rien dire : la photographie avait pu devenir un outil de l'anthropologie visuelle ; de même, par extension, le cinéma, ou le magnétophone. Mais la bande dessinée n'était pas un outil ; la bande dessinée n'enregistrait rien d'autre que le geste de celui qui la produisait.

Elle était un fait anthropologique, une pratique, pas exactement une technique.

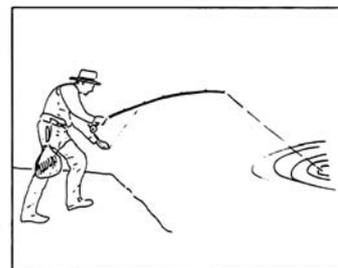
J'étais bien avancé. Je savais, pourtant, pourquoi la question m'excitait : je m'étais fait mission de glaner un peu partout des machins au bord de la bande dessinée, tels morceaux détachés de l'Art brut, tels dessins tracés dans la poussière de cellules par des personnes détenues, telles peintures séquencées par un peintre africain, telle mise en poèmes visuels de chants d'Indiens d'Amérique, tel schéma réalisé par Griaule chez les Dogons...



ON PEUT ANTHROPOSER PAS MAL DE TRUCS ICI,



16



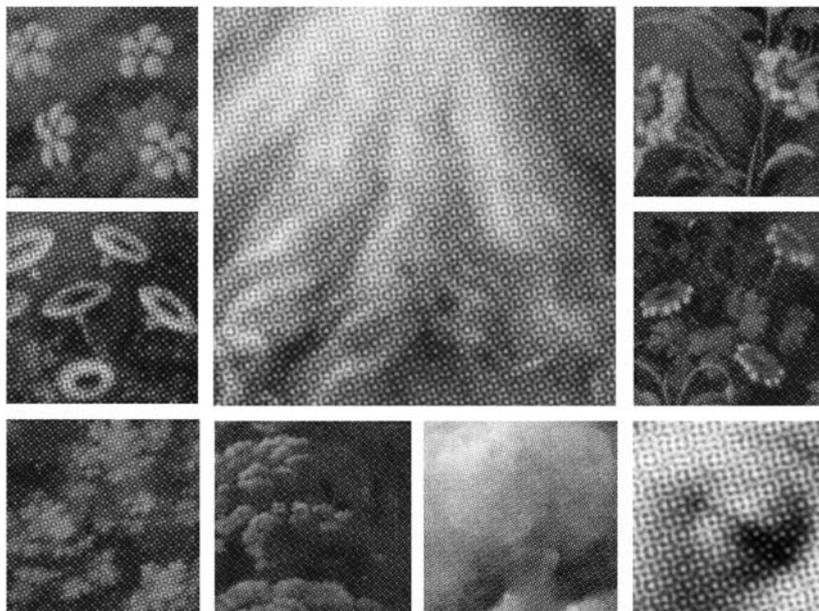
Puis je tentais de faire croire à **Pré Carré** qu'il s'agissait bel et bien de bandes dessinées. Je passais dès lors mon

temps à fouiller les rayonnages des bouquinistes, afin d'y dénicher quelque bouquin tordu, présentant des gribouillis enchaînés,

me convainquant à toute force que ça dessinait bel et bien en bandes et qu'il y avait moyen de faire *comme si* et, partant, de

théoriser des machins et de raconter des trucs.

Et puis, j'en revenais toujours à cette source, à laquelle je rêvais de



Dessiller – Gaudenzio Ferrari, *Battesimo di Christo* – L.L. de Mars

L'Hypothèse Amoureuse

A propos de
Lettres d'Amours Infinies
de Thomas Gosselin,
chez Atrabile, 2018

Certains livres de Thomas Gosselin semblent être délestés du monde. Si l'on considère que quelque chose comme un ancrage dans le réel donne du poids aux personnages, ceux de Thomas Gosselin en sont d'une certaine manière allégés, déchargés. Libérés de tout enracinement, ils peuvent s'épanouir en tant que pure forme littéraire, en tant que produits d'une écriture qui les pense comme abstraits d'une sorte de réalisme. Débarrassés

de tout effort visant à leur donner une épaisseur prise sur le réel, et existants instantanément sur un plan discursif, théorique et ludique, ces personnages s'occupent surtout à énoncer les principes et les questions qui les régissent et les habitent. Ainsi donc, le travail de Gosselin n'imité pas le monde. Il le discute, le réinvente, le déplace, le reformule, et ce à l'intérieur de structures narratives complexes qui déploient des effets de miroir, de rimes et autres constructions gigognes.

On sent bien alors que le risque de tout ça est que ça tourne à vide, que la construction s'écroule sur elle-même et s'avère n'être qu'une forme creuse qui ne fabrique rien d'autre que des effets de manche. C'est loin d'être le cas, dans l'œuvre de Gosselin en général, et dans *Lettres d'Amours Infinies* en particulier.

Tout d'abord parce que la manière qu'a Gosselin de développer des sortes de bandes dessinées-cerveaux, des récits guidés par l'énonciation et le développement de concepts et de logiques plus ou moins extravagants, fabrique une vélocité joyeuse. Les hypothèses, règles et systèmes s'enchaînent dans une rapidité ludique qui installe à la fois un rapport de sérieux face aux idées travaillées et une distance ironique. La forme rigoureuse de la logique et le ton littéraire et mathématique des raisonnements les rendent imparables mais leur incongruité et la rapidité avec laquelle on les abandonne les rendent désinvoltes. Ce qui émerge alors c'est l'énergie et le plaisir du jeu, dans un humour sophistiqué et libre. On y jouit tout autant de la forme même des enchaînements et des constructions, que de l'absurdité savante qu'ils génèrent.

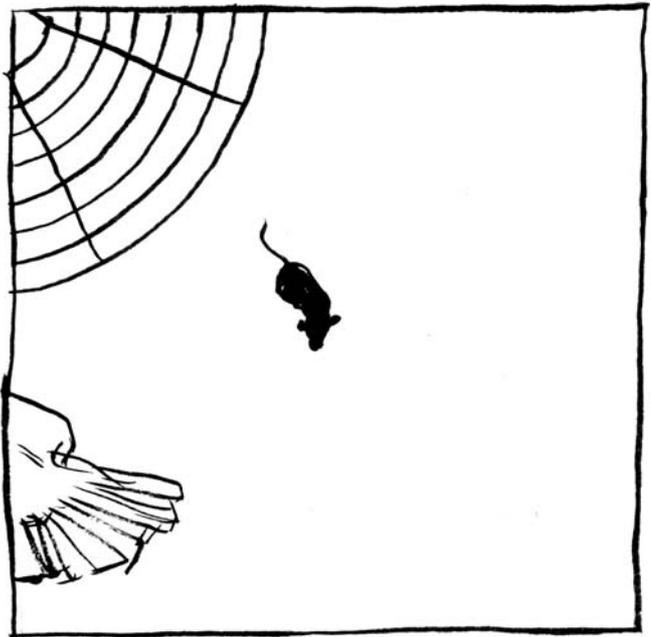
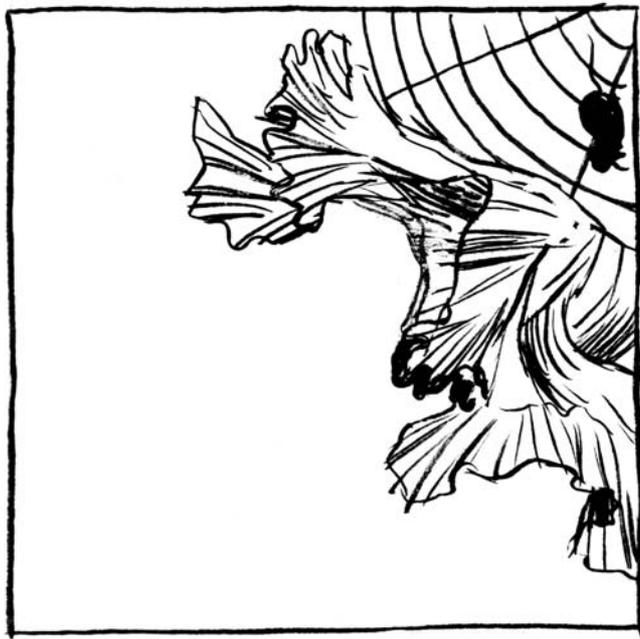
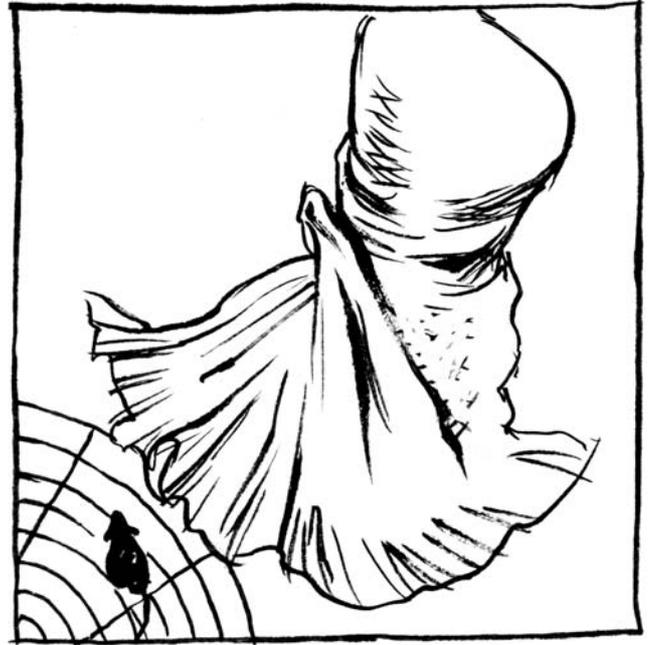
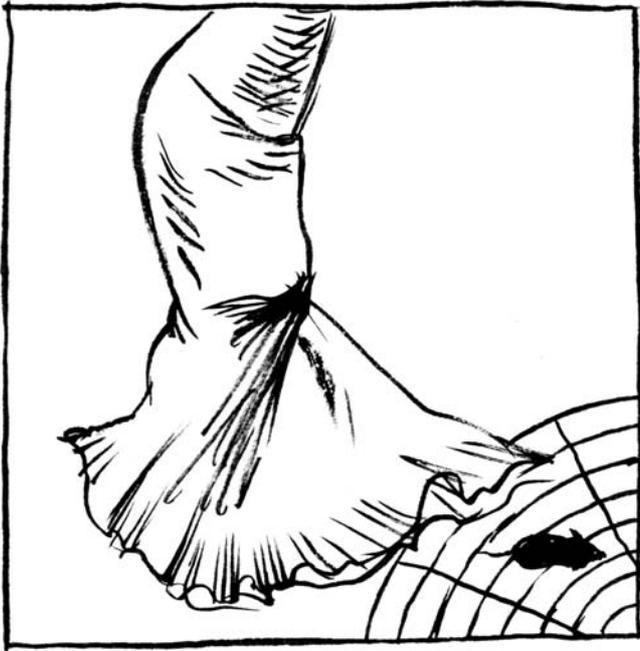
De ce point de vue, l'œuvre de Thomas Gosselin serait une sorte de gigantesque jeu de mot savant.

Un ensemble de kaplas extravagants qui construisent des formes impossibles et des machines complexes et insensées qui excitent l'esprit.

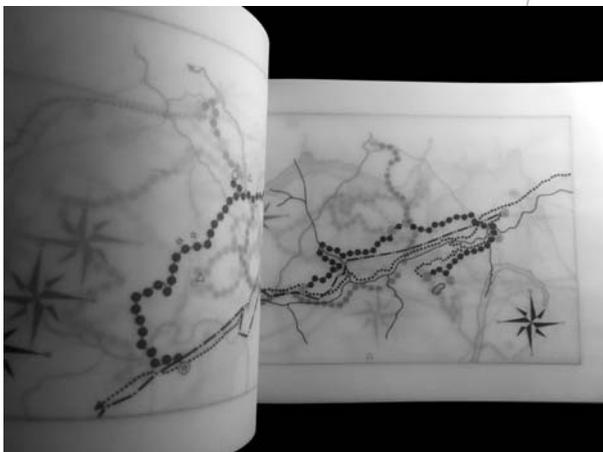
Dans le détail, c'est encore autre chose.

Lettres d'Amours Infinies est un livre constitué presque exclusivement de commencements. Plusieurs histoires se suivent, à chaque fois d'une longueur de quelques pages avant d'être stoppées en plein début, irrésolu, pour laisser la place à l'histoire suivante.

La première histoire pose le programme. Dans un dialogue entre un personnage changeant d'apparence quasiment à chaque case et un autre hors champ, à propos du charme des démarrages et du livre qui pourrait en découler, on s'imagine « un livre composé exclusivement d'aventures tron-



L.L. de Mars – palimpseste de *Buster Brown* (les souris) de Outcalt



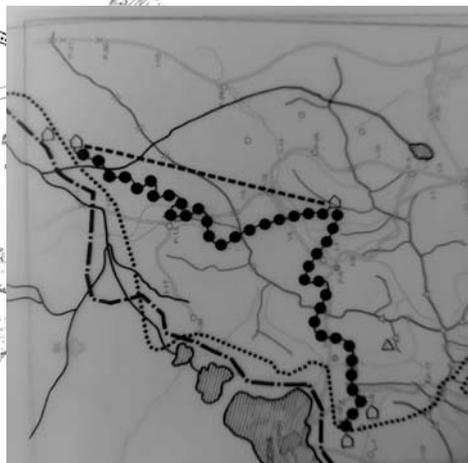
Asemic walks

[Hårmul Abendschein, Timglaset, 2020]

par Alexandra Achard

Petite, les cartes m'offraient à chaque rencontre une perception candide de l'espace, libre des conventions utiles à leurs manipulations, une projection réduite et soumise à mon seul imaginaire. Partant, cette vision despotique de ces objets fut confortée, de longue année durant, par l'idée que la carte avait cela de plus honnête que l'histoire de n'être propre qu'à la vision de son auteur — autant de vues du monde, de balades, de récits ouverts et accueillants. Elles ont pour moi toujours primé sur les histoires. Le domaine des représentations de l'espace dépassait alors celui de la représentation du temps, tant il n'avait pas les défauts de s'imposer au présent et de se prendre pour la réalité qu'il esquisse. Mon choix était fait : j'errerais donc dans ces projections d'espaces sans règles ni obligations.

Je découvrirai plus tard les enjeux du non-représenté, de l'arbitraire des cadres, des hiérarchies concentriques, des injonctions légendées, des types de cartes, de leurs usages et des manipulations qu'ils permettent ; que les représentations de l'espace ne sont pas limitées au dessiné et que celles du temps ne doivent rien à l'écrit ; que la carte n'était que moyen politique dont il me fallait préalablement cerner la finalité pour m'y plonger sans en subir l'arbitraire. Plus rien de la confiance en cet inconnu portant au crayon les magiques distorsions d'échelle, mais toujours la fascination pour les mondes qu'elles rendent accessibles.



Relire *Daddy's girl* de Debbie Drechsler Par C. de Trogoff



Visiteurs dans la nuit. Dès la deuxième page un père met son sexe dans la bouche de sa fille.

Pourtant, ce qui est rendu inimaginable, ce n'est pas la violence sexuelle, mais l'idée même d'une possible réponse à un appel à l'aide. Dans le monde où nous entrons, celui de Lil, les fantômes seuls sont rassurants, savent voir et entendre. Et si, comme n'importe quelle petite fille, Lil descend en douce manger trop de cookies, c'est pour combler le vide immense du silence et faire passer le goût de papa.

Deux sœurs

Cette effraction dans l'éternelle scène nous rend témoins — muets et impuissants — d'une histoire dont le commencement est si lointain, si inatteignable qu'il est hors mémoire. Mais nous ne sommes pas seuls : les yeux grands ouverts, écarquillés de Pearl, la sœur de la narratrice, défient le lecteur. Cet alter ego, ce double préservé, sourd à l'appel se révélera pourtant un appui inattendu : les yeux clos mais

enfin décillés, la bouche ouverte sur un cri, Pearl posera enfin l'acte qui déprendra Lil du temps figé du traumatisme et les délivrera toutes deux de l'emprise de l'oubli. Entre cette scène inaugurale et sa réparation finale, nous serons pris avec Lil dans le hors-temps, le temps sans écoulement de l'informulable. Un temps faussé, sans repères, où seul le subterfuge pourra prendre place de vérité et réconcilier la part tétanisée et la part agissante. Entre ces deux récits, petit à petit, l'abus sexuel s'était éloigné et nous



étions entrés dans une écriture engageant un processus de guérison. Mais dans *Le journal*, histoire écrite plus tardivement, le dessin est métamorphosé et la vie de famille semble plus vivante que jamais, avec ses petits conflits, ses soirées devant la télé. C'est pourtant cette vision qui nous semble la moins proche d'un vécu. En voulant s'ancrer dans une certaine réalité, cette vérité semble éloignée de la reconstruction personnelle, du perpétuellement recommencé que nous suivions tout au long du livre. Nous voyons par les yeux de Pearl, l'épargnée. Cette conclusion qui ne pouvait venir que d'un extérieur et ne pouvait qu'adopter le point de vue de l'alter ego, apparaît comme un aboutisse-



ment thérapeutique par le dévoilement du secret, puis d'une protection enfin acquise. Nous ne sommes plus dans la peau de l'abusée mais dans la peau d'un lecteur. C'est la première conclusion d'un mécanisme allant vers une acceptation possible. La réécriture enfin achevée, la scène est fixée ; Lil peut maintenant redevenir Debbie Drechsler et nous révéler son histoire.



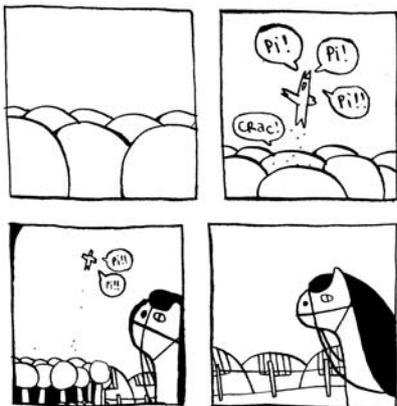
Le dessin comme miroir

Par l'utilisation d'une perspective aplatie, Debbie Drechsler nous a donné à voir deux fillettes, êtres miroirs, jumelles empilées, qui révélait crûment le ravin séparant leurs deux lits, leurs univers — ce même gouffre qui séparera la narratrice de ses proches, ses amis, ses rencontres. Le dessin est d'abord très marqué, comme griffé puis laissera le pas à de douces bichromies dans les derniers récits, la perspective retrouve son aplomb après le

SORTIR DU BOIS

Proposition de lecture
bioculturelle de
Comment dresser un cheval
de Ronald Grandpey

«[...] ce n'est pas parce que nous sommes dotés de deux jambes pour marcher qu'est prédéterminé l'endroit où nous allons nous rendre dès lors que nous nous mettons à marcher.»⁽¹⁾



En renouant ces dernières années avec une vieille injonction faite à la bande dessinée⁽²⁾, les groupes éditoriaux industriels se sont mis en concurrence pour abreuver les rayonnages en livres ayant vocation à transmettre des savoirs « en BD », de la gastronomie à l'histoire, des sciences naturelles aux arts, en passant par des biographies héroïques, ou encore des collections du type « pour les nuls ». Parmi ces ouvrages, en vertu des principes actuels de la diffusion commerciale de la bande dessinée, il n'y a malheureusement

presque aucune chance que des fans d'équitation tombent par hasard sur *Comment dresser un cheval* de Ronald Grandpey (2017)⁽³⁾. Relativement aux autres publications de son éditeur, Adverse, le livre se révèle être une fiction presque classique, développée dans un gaufrier régulier. Ainsi, pareil titre, pris au sérieux, paraît désigner un problème réactualisé par un paysage éditorial revendiquant l'éducation en bande : qu'attendre d'une fiction à propos d'un cheval, tandis que d'autres discours offrent des informations a priori plus fiables sur le monde (de l'équitation) ?

Depuis les nombreuses « théories spéculatives de l'art », dont le romantisme allemand serait le prototype, il a régulièrement été avancé que l'art permettrait l'accès à un « savoir extatique, c'est-à-dire qu'il révèle[r]ait des vérités transcendantes, inaccessibles aux activités cognitives profanes. »⁽⁴⁾ Justifiant



par là l'existence de l'art en le resacralisant, ces discours ont pu s'opposer aux théories du divertissement, dans tous les sens du terme, que l'on a pu associer en partie aux industries culturelles elles-mêmes en quête de légiti-

Maxime HUREAU

mation, lorsqu'elles ne prétendent donc pas offrir un moment éducatif. Bien que culturellement omniprésente depuis le XIX^e siècle, cette dichotomie relaye des propositions insatisfaisantes, car on ne voit ni par quelle opération nos capacités cognitives pourraient ainsi se sublimer en donnant accès à un monde caché, ni pourquoi nous nous engagerions autant, quotidiennement, massivement, trans-culturellement, dans des pratiques artistiques — création comme réception —, s'il s'agissait d'un seul divertissement ou d'un secteur économique à maintenir en vie. Est-ce que cela signifie que l'apport cognitif de l'art est nul ou que l'art n'a aucun rapport avec une seule des acceptions du divertissement ? Sortant de cette ornière, R. Grandpey illustre, discrètement, une ligne de crête possible, qui rencontre par ailleurs un paradigme explicatif émergent, le bioculturalisme, qui réfléchit aux origines évolutives et aux fonctions de l'art.

Détour : l'art comme comportement

Contre la thèse de « l'exception humaine »⁽⁵⁾, qui arrache l'être humain du buisson de l'évolution et néglige les très nombreux points communs qu'il partage avec d'autres espèces animales, le bioculturalisme remet en cause la traditionnelle opposition entre nature et culture, qui a ensuite été la justification d'un découpage disciplinaire abrupt ainsi que le terreau d'ignorances respectives entre « sciences humaines » et « sciences naturelles ».