

# PRÉ CARRÉ

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](http://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

## ÉTUDES

### 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 TROGOFF

P.39

### SORTIR DU BOIS

Proposition de lecture bioculturelle de

*Comment dresser un cheval* de Ronald Grandpey

Maxime HUREAU

P.45

## RUBRIQUES

### 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

# DESSINER

Appareil de notes  
L.L. de Mars

« Néron, qui aimait beaucoup l'*Alexandre enfant*, le fit dorer ; puis cet ornement ayant fait perdre la finesse de l'art, on enleva l'or, et ainsi, dédorée, on estimait cette statue plus précieuse, même avec les cicatrices qui restaient, et avec les rayures dans lesquelles l'or s'était attaché. »

Pline, *Histoire naturelle*, XXXIV

« Mais le terme de code est bien entendu trop étroit. Les structures chromosomiques servent en même temps à réaliser le développement qu'elles symbolisent. »

Schrödinger, *Qu'est-ce que la vie ? De la physique à la biologie*



Ici, partout où on lira « dessiner » on entendra l'écho de « dessiner en bandes ». On comprend, je suppose, assez facilement que l'affirmation du dessin dans ses formes et ses propriétés mêmes — c'est la condition nécessaire pour le voir vraiment — passe par la libération de toute tutelle des causes littéraires ou des arguments idéatiques qui lui ont été imposés jusque-là et le condamnaient à n'être que l'auxiliaire, ou le rudiment, d'autres disciplines. Hé bien, il en est de même pour les bandes dessinées qui ne seront vues — enfin vues ! — qu'à la condition de les émanciper elles aussi : les libérer des préten-

des grands sujets ou des fins édifiantes desquels on attend qu'ils la sauvent d'elle-même et de sa honteuse nature. Une fois ce premier pas accompli, il faudra considérer le dessin en bandes non pas comme une spécialisation du dessin mais comme son déploiement dans des territoires plus larges encore de la subjectivation. On gagnera toujours plus à considérer abusivement une bande dessinée comme une expansion territoriale du dessin plutôt qu'un folklore littéraire illustré.



Une fois de plus, j'ai rejeté telle ou telle bande dessinée pour la médiocrité de son dessin. Mais ai-je des raisons de me demander si j'ai affaire à un bon ou un mauvais dessin ? Quelles sont-elles ? À quel moment cette notion est-elle pertinente ? À quelles fins y ai-je recours ?

Elle s'ouvre, peut-être, par une aporie : c'est la contradiction qui dominera cette question à l'instant précis où elle sera libérée de l'expertise artisanale, quand bien même cette libération est la condition qui lui donnera un sens. En effet, si l'excellence d'un dessin ne se mesure pas à sa coïncidence avec son modèle supposé, avec les prototypes académiques sur lesquels se fonde le jugement, c'est parce que cette servilité ne fait que tracer le seuil à partir duquel son excès distingue le bon dessin du lauréat. L'existence même de cette catégorie, le « bon dessin », la nécessité même d'une catégorie distincte — et tacite-

ment supérieure — à l'adéquation au modèle (les différentes formes de mimèsis), à l'excellence artisanale, l'impératif d'en dépasser la subordination (catégorie finie, vite indépassable parce que vite atteinte) ne fait qu'appeler cet excès que le « bon dessin » suppose à toutes les catégories, sinon leur trahison même.

Mais alors : dépossédant de tout instrument de mesure — cette inconnue que suppose le « bon dessin » les rend indisponibles, pas encore forgés —, comment se juge l'excès ?

Si l'inconnu que transporte le surgissement du « bon dessin », celui qui excède l'académie en cours — qui trahit l'instrument de mesure qu'elle imprime aux productions lui étant contemporaines —, est la condition et le régime de son excellence propre, le mode d'affirmation de sa nécessité, alors ne me devient-il pas aussi impossible de l'accepter que de le rejeter ? N'est-il pas aussi bien irrecevable comme adéquation qu'inestimable comme trahison ? Quel est le socle de mon expertise ?

Par où ces conditions impossibles de jugement étonnent le plus est probablement la permanence de cette question : pourquoi ne s'abolit-elle pas dans son in-fatigable, insoluble, retour ? Qu'est-ce qui, de mon désir, se maintient contre vent et marée devant le dessin ? Qu'est-ce qui, du nécessaire et suffisant, est si impuissant à satisfaire ma relation à un dessin ? J'ai déjà abordé ailleurs ce que l'excès de communication implique des relations théoriques au langage (cf. « En attente d'une théorie, mirage »<sup>1</sup>) : est-ce le même problème qui se pose ici, dans le dépassement par le dessin des catégories esthétiques ?

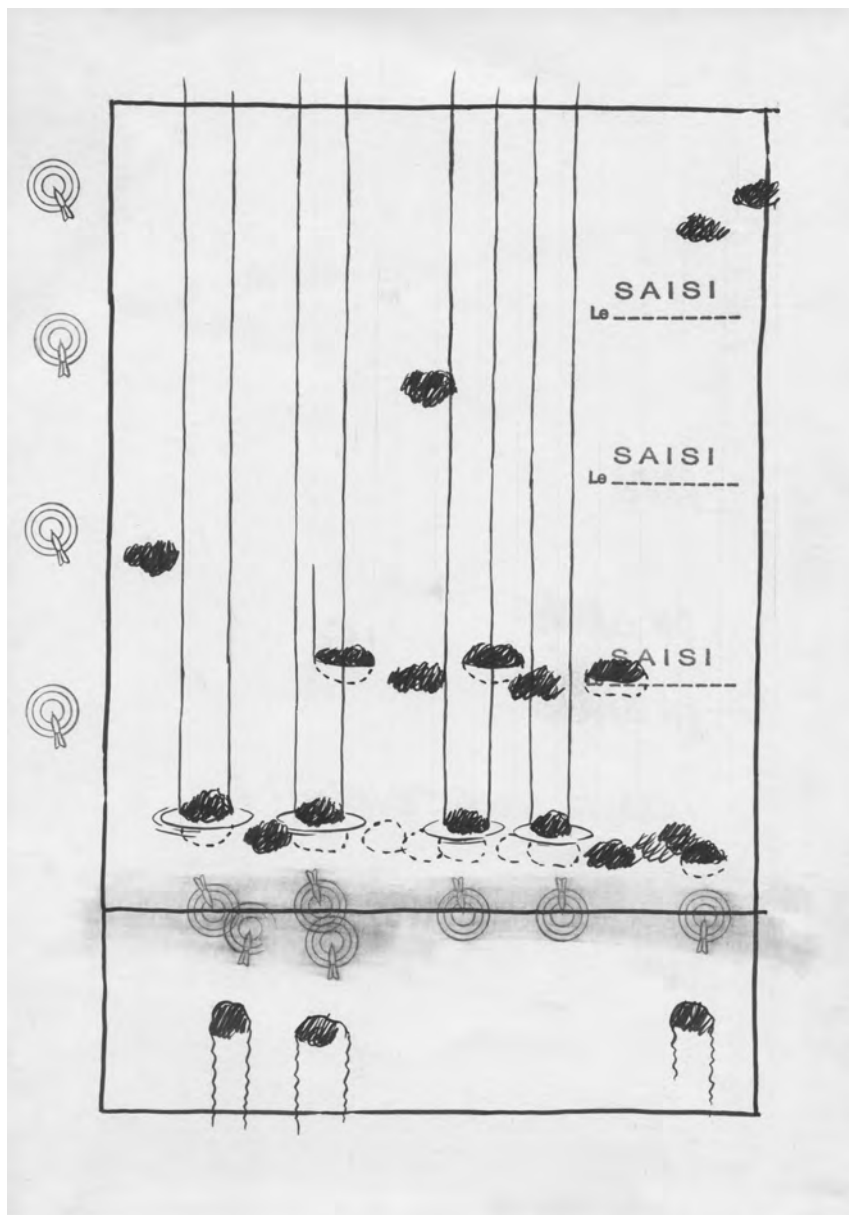
Terrain meuble, incertain, des ten-

sions esthétiques sur lequel on aura malencontreusement creusé les fondations de l'Esthétique comme discipline : je tente de comprendre par où le renoncement aux catégories classificatrices de celle-ci ne nous interdit pas d'avancer sur le territoire continu de celles-là. Gardons au minimum en tête l'idée que la conciliation et la régularité sont probablement le nœud du problème.

Axiome : quel que soit le dernier état — fondamentalement contingent — d'une académie, tout ce qui l'épouse sans reste se tient en dehors du jugement esthétique et se limite à la redéfinir en tant qu'académie. Tout excès de l'académie est menacé d'académie dès l'instant où sont constituées en règles de recommandement les modalités de son renversement ; en d'autres termes, dès que le mouvement modal de l'excès est discriminé en autant de conditions possibles de sa détermination et de son expertise, il s'ouvre à l'académie. De cette façon, par ailleurs, la solitude ne préserve pas de l'académie. Pire encore, elle est beaucoup plus menacée par elle que l'école parce que la pureté la guette dangereusement...

Errer, errer, penserait-on, il en restera toujours quelque chose. Bricoler monstrueusement, sans plan, sans direction. Trier à peine, laisser venir. Pourtant, l'inconnu ne suffit pas : il y a des stupéfactions vaines, de l'inattendu qui devrait le rester. L'excès peut, lui-aussi conduire à l'étrange empêchement du familier. Est-ce parce que tout excès ne conduit pas à l'excès de tout ? Combien de fois le garde-fou cède-t-il vraiment pour qu'on se jette dans le vide sans hésiter ?

Tout parcours de visiteur d'images débouche un instant sur cette question du jugement. Tout faire pour l'écartier, pour



Palimpseste — Yokoyama, *Baby Boom*, page 128 (éditions Matière, 2013) — L.L. de Mars



ne pas la rendre centrale du regard, est, sans aucun doute, une hygiène. Pourtant, nier sa nécessité, la tenir pour un parasite institutionnel, extérieur à notre relation aux productions humaines, voilà qui conduit au mieux à un relativisme — dont la seule issue est la réception de toute chose inconditionnellement et sans nuance —, au pire à une subordination de toute activité artistique à son cadre social, ce qui revient à l'éliminer en tant que processus de subjectivation.

Dois-je m'en remettre aux monstres ? Nous les supposons après tout spontanément mieux à même d'ouvrir à l'inconnu que toute autre forme de création. N'impliquent-ils pas l'irrégularité ? Et n'est-ce pas ce que nous cherchons ici ? Mais les monstres, indépendamment du fait que

## LES HISTOIRES VRAIES DE L'ONCLE PAUL

« Ça !... C'est la plus belle partie de l'histoire, la plus tragique aussi !... Scott s'illustra encore plus héroïquement que s'il était arrivé le premier au Pôle !... Mais ce sera pour une prochaine fois !... »

4

la plupart d'entre eux ne font qu'hybrider des conventions, réarment la question du jugement aussi bien pour eux-mêmes que pour tout ce qui les a accablés à la monstruosité. En d'autres termes, monstrueux, ils ne le sont, eux-aussi, que relativement à un cadre ; moins ces cadres sont difficiles à excéder, plus le monstre est mollement renversant. La totalité des mondes de « la petite différence » repose sur les monstruosité insituantes : genres monstrueux, libertés sous condition, révolutions accompagnées par la police, insolences conservatrices.

Le dessin mal foutu, tordu, peut tout aussi bien, lui-aussi être bon ou médiocre, généreux ou nul, renversant ou inoffensif. Alors quoi ? Où s'arrête l'humeur et où commence le discernement ?

Peut-être, alors, que ce qui fait un mauvais dessin est ce en quoi il rate son objet ; cette fissure par laquelle il rend un instant perceptible la trahison qu'il fait à son propre devenir. La difficulté à saisir cet objet — inexposable par d'autres moyens que le dessin lui-même et d'autant moins exposé que le dessin aura échoué, précisément, à le toucher — est la probable cause des faibles moyens de discernement dont on dispose entre un *bon* et un *mauvais* dessin. Reconnaître un mauvais dessin serait alors ce double

mouvement d'analyse par lequel est perçu son objet et l'échec à l'atteindre, ou plus exactement, à nous le rendre présent, sensible, d'une manière ou d'une autre.

Son objet, comprenons-le comme ne concernant que lui-même comme dessin en cours, dont le dessin achevé ne fera que porter témoignage ; ils sont conditionnels l'un à l'autre. Par le dessin achevé nous est donné la possibilité résiduelle de comprendre son cours. L'objet, c'est ce qu'on voit à l'horizon du dessin, que ne définissent pas ses modes — ceux par exemple de l'académisme (critères d'excellence) ou ceux de la vitesse (cette *acribeia*, ou ce *rhythmos*, valeurs antiques fondées par Xenocrate sur une certaine idéologie de la vitalité) : l'objet d'un dessin n'est en rien la figure qui le hante comme figure sociale (modèle, académie, style) ; celle-ci est l'anecdote au-delà de laquelle commence le verbe dessiner. L'objet, c'est ce que le dessin fait en plus du dessin.



Je n'ausculte pas le dessin pour ce qu'il est (ce qui fausse le problème en l'institutionnalisant) mais pour ce qu'il fait. C'est cet espoir de voir le dessin se réaliser avec son objet qui, pouvant être déçu, mérite toute mon attention.





Mirage de l'atechnie : horrifié par la compétition hautaine des savoir-faire académiques, on serait enclin à repousser tout apprentissage dans le vague espoir que, pur de tout enseignement normatif, pur de la répétition des gestes techniques, on en ressortira pur également de leurs effets désastreux, stérilisant, sur le monde des formes : poncifs, modes, écoles. C'est que nous sommes encouragés, par le cadre que peu à peu nous avons historiquement tracé pour l'art, à trouver. Ce qui veut dire : trouver contre les évidences. Dessiner sans rien savoir, hasardeusement, par les nerfs, pour conjurer la glaciation académique, ouvrirait peut-être plus grandes les portes de la découverte ? Cette hypothèse est encouragée par le mythe du génie spontané et largement enjolivée par les rares artistes dits bruts qui échappent aux clichés artistiques. L'illusion du fou isolé du monde par sa folie ferait oublier que c'est le monde qui rend fou. Son bruit, sa fureur, mais aussi son laudanum visuel, sonore, gustatif, littéraire, arrivent aux yeux et aux oreilles du fou comme à toutes les oreilles. Par d'archaïques préjugés qui superposaient au fou l'idiote, notre fou est au moins censé ne jamais rien savoir, sinon à être frappé comme par la foudre d'une passion dévorante et vaine pour le calcul. Image horriblement contordue et ahurissante du fou libre, quand la folie est probablement la plus douloureuse des contingences. Se persuader soi-même, par une sorte de romantisme social de l'écart, qu'on est, au fond, par quelque

dérèglement savamment ajusté, un peu fou soi-même, permet de se ranger imaginairement dans cette dernière catégorie, sans vraiment prendre conscience de ce que ça implique à la fois dans le rapport à la création (un essentialisme douteux) comme dans le rapport à la folie (l'idéalisation d'une souffrance psychique comme garantie improbable de créativité). Il est plus que saumâtre de chercher, par le mouvement d'une liberté fantasmée, à rejoindre la folie quand c'est précisément la brèche possible par où en sortir que creuse le crayon tenu par celui qu'elle submerge.

Un biais de la position atechnique, qui laisse penser que l'absence de connaissances permet des trouvailles que la connaissance brimerait, fait oublier la banale malédiction qui frappe tout savoir : quand on débute en quoi que ce soit, on atteint instantanément son seuil maximum de connaissance sans rien supposer de ce qui le distance et le sème. Faute de tout aperçu de ce qui serait à connaître, on est en pleine puissance, en pleine possession de ses moyens. Mais pour juger de ce que nos moyens étendent, il faudrait encore avoir conscience précisément de ce qu'ils ont limité un jour... Débutants charmés par l'image d'une création spontanée que la connaissance encombre voire avilit, certains se lanceront sans autre préparation à leur travail. Ils le feront avec d'autant plus de confiance que la part technique des arts, par un malentendu tenace sur la notion de liberté de mouvement et d'invention, n'est jamais exaltée socialement, jamais mise en valeur, considérée

comme vaguement sale et pas très sexy. Pourtant, les grandes trouvailles techniques, qui naissent d'erreurs effectivement fécondes, ne jaillissent pas du premier ratage venu mais d'un certain écart : on les fait en foirant des tentatives périlleuses, risquées, sans évidence, dans des chemins où personne n'est allé. La qualité exceptionnelle de la trouvaille est proportionnelle à l'exception du cadre dans lequel elle a éclaté. Qui s'ouvrira à la peinture par l'insavoir même et, ainsi, s'y trouvera heureux, ira simplement à la rencontre des erreurs de commencement, des dérapages d'une course pas même entamée, des accidents de sur-place ; en s'ouvrant à des questions qui ont reçu toutes leurs réponses depuis bien longtemps et qui le tiennent inutilement en haleine, il n'en posera pas de nouvelles et n'enrichira pas son propre champ, ni son champ d'autres champs.

### LES HISTOIRES VRAIES DE L'ONCLE PAUL

« Ainsi finit un des plus grands conquérants de l'histoire !... Mais face à la mort, à quoi lui servirent ses conquêtes ?!... Vingt ans après, il n'en restait rien !... Rude leçon, pas vrai ?!... »

Ses chances de trouver par l'erreur quoi que ce soit d'inédit, de renversant, de surprenant, sont quasi nulles. Et il n'a pas les moyens de voir ce qui cloche, car ces moyens sont apportés par une vision plus large, approfondie, du paradigme auquel il s'attelle. En d'autres termes, il s'émerveille de pas grand-chose, comme tout débutant. Et il s'est invité programmatiquement à débiter toute sa vie. Pour saper les académismes corporels et notionnels, il faut sans doute voir au-delà

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 intérioriser au minimum l'expérience charnelle et les dérives éthiques qui en découlent (idéologies de la mimésis, tournoi de l'artisanat triomphal, etc.).

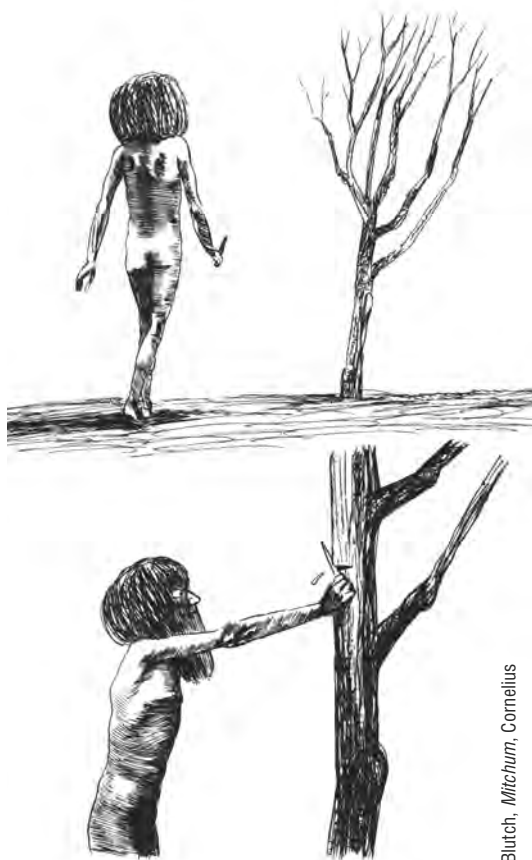


Partons du principe que vous ayez passé l'âge de vous faire raconter tous les soirs la même histoire, que vous ayez atteint celui de l'appétit.

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,



Blutch, *Mitchum*, Cornelius

le libéralisme formel, trouve son point de torsion spéculaire et son plaidoyer critique dans l'hommage, la citation, le clin d'œil, la reprise, dont l'usine hollywoodienne — largement rejointe par l'industrie des bandes dessinées dites

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-

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 balagent 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'exténuer et de disparaître, sa propre durée. Le dessin est cette durée elle-même, qui prend un corps nouveau, qui solidifie cette durée derrière lui,

comme la bave d'un escarrot dans son sillage. Qui voit toute la méprise qu'il y aurait à donner à ce pur présent l'absurde permanence des représentations ?



Les mailles du filet : diagramme et structure présentent le plus grand danger d'enlèvement pour le dessin. C'est celui qui conduit à passer et repasser par l'endroit où le dessin s'est perdu d'être déjà devenu signe, injonction ou rail ; c'est ici que le dessinateur bourrine.

Abuser, insister, bourriner : ce qui englué la plume, la mine ou la charge du pinceau quand un dessin a déjà perdu tout contact avec l'espace désiré qui l'avait motivé. Il est devenu son propre poncif, son propre carcan. Le dessin, insistant, paniqué de ne plus rien apercevoir de son horizon, s'est enfermé sur ses propres circuits.

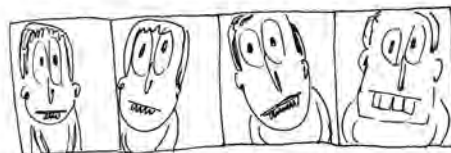
C'est le moment de faire du bourrinage lui-même la providentielle sortie du bourrinage : quoiqu'on en croie, quoiqu'on nous en ait appris, un dessin n'est jamais foutu. Il peut toujours outrepasser son point de saturation et y trouver une nouvelle chance d'excès. Il peut réapparaître, dans de nouvelles conditions lumineuses produites par le basculement des forces intensives, il le peut par un renversement de masses, une in-

J'avais compris  
que la BD  
c'était ce truc pénible  
où il fallait refaire  
toujours les mêmes têtes

alors  
pour  
m'occuper  
pendant  
ce temps,  
fallait  
bien que  
j'essaie  
différentes  
tournures  
de langage



Comme chacun sait, j'étais à la fois immobile  
et agité. une fixité déchirée ressort  
de la plupart de mes pages de l'époque.



pour me consoler de mon incapacité à  
m'extirper de ma torpeur, fallait bien  
que ça vivevolte ! ça compensait.



mouvement  
à la fois  
brusque et  
bloqué,  
sec et  
fastidieux

version des valeurs, à la manière d'une partie de go. Il aura fallu perdre, encore et encore, en repoussant plus loin la cause formelle du dessin : ainsi, abandonné au paysage, devenu malencontreusement paysage à son tour, il pourra être creusé, retourné, mis à sac, et devenir tout à fait autre chose.



Mauss, dans son « Manuel d'ethnographie », définit l'œuvre d'art comme un objet reconnu pour tel par un groupe ;

ce qui ne s'en déduit pas, c'est la reconnaissance égale de l'inconnu — et peut-être même de l'inconnaissable — comme valeur, selon les types de sociétés, à quelque échelle qu'elles nous apparaissent, clubs, écoles ou nations. Il se trouve qu'il est une valeur fondatrice d'un rapport critique et historique avec les œuvres, par laquelle se fonde en partie la notion de modernité artistique, quoique cette notion vaille par elle-même.

De cette séparation entre les conditions expérimentales d'apparition d'une œuvre et le devenir social de celle-ci, doit découler une autre séparation, à laquelle ne prépare pas l'idée d'un adoucement significatif par le groupe : toute



## LES HISTOIRES VRAIES DE L'ONCLE PAUL

« ...Et voilà !... Mon cher Arthur, songe à cette histoire chaque fois que tu seras tenté de te prévaloir de ta supériorité... Tu t'éviteras les déboires d'Attilio le jaloux !... »

tentative de fonder une validation des œuvres par la collection qu'elles forment entre elles et par la possibilité d'assigner collectivement une place à cette collection, de faire de leur achèvement la condition de leur sens, la confirmation de leur réalité sociale, ne fait qu'entériner la stérile superposition de l'art et de la culture. Cette superposition n'est rien d'au-

productions humaines. Mais la culture n'est jamais qu'un dépotoir de subjectivations, le plus souvent posthumes à leurs sujets mêmes.

C'est un angle mort dans lequel Mauss semble ne pas voir que le groupe n'a pas plus légitimité à reconnaître une œuvre d'art — s'il s'agit vraiment de ça et non d'une tentative maladroite d'en

étendre, à l'infini des artefacts, le paradigme — qu'il n'en a les moyens ; c'est l'activité *art* qui transforme la matière qui transformera les relations à l'intérieur du groupe. De cette façon, l'œuvre est ce qui lie son auteur au monde, comme processus matériel, certes, mais aussi comme cadre et moyen de son expertise, comme outillage subjectif, comme prise de position existentielle. L'œuvre pourra tout aussi bien intégrer par la violence, l'écoulement du temps sur les résistances, la stratégie culturelle ou tout autre moyen, une société, comme elle pourra condamner son auteur à une solitude sans nom. C'est sans effet sur son mode d'être, sa puissance, sa singularité.

Dans le premier cas, la société s'agrandit d'une possibilité d'être vécue, dans le second elle se coupe d'une subjectivation et de toutes les forces qui y travaillent dialogiquement avec le monde des formes, en se privant au passage des voies inattendues par lesquelles elles fécondent possiblement d'autres subjectivations.



Que suis-je, moi, si je suis dessinateur ? Je dirais que le mot dessinateur, la position du dessinateur, ne désigne pas celui qui produit des dessins, mais celui qui s'adonne au dessin.





**DÈS QUE JE DESSINE JE ME MOQUE DES TRAITS QUE J'AI VUS FAIRE**  
exemples:

le côté tremblant, à la mode un temps, vite ridicule

le côté expressionniste appuyé, qui fout la nausée

le côté faussement décontracté (dont j'ai déjà parlé)

**... DES TRAITS QUE J'AI VUS FAIRE DEVIENNENT DES TRAITS QUE J'AI PUS FAIRE, ET À PARTIR DE LÀ ON PASSE DU RIDICULE AU MÉTA-RIDICULE : JE ME MOQUE DE MOI**  
**PRENANT CES VOIES RIDICULES** (MÊME DE MANIÈRE FEINTE) POUR ESSAYER DE M'EN DÉTOURNER, OU AU CONTRAIRE POUR TELLEMENT APPUYER DESSUS QU'ON ATTEINT UN SOMMUM DE DÉPASSEMENT DU RÉFÉRENTIEL.

exemples:

cygne feint du corps son croc que je fais de bras pratique!

là je sentais que j'étais en train de virer décontracté.

du coup je vais rendre ça plus maladroit que je l'aurais voulu au départ, ou mimer tellement les traits que je gerbe pour bien qu'on voie carrément le ridicule

horrible rejeton post-indé à crever!



Le livre essentiel, le tableau qu'on ne doit manquer sous aucun prétexte, aurait perdu toute évidence, tout accès à l'éternité.

De son dessin achevé, presque honteux devant ce bredouillement de lignes, le dessinateur est appelé à se demander : comment tient-il ? Comment tient-il devant le monde des choses ? Est-il aboli instantanément par lui ? Ou



Cessons un instant de penser en termes d'obscurité pour juger les œuvres, pour déterminer la concurrence des places sociales et historiques, et posons-nous plutôt la question en termes d'éclairage : qu'est-ce que la culture du temps éclaire ? Qu'est-ce qu'elle choisit de rendre visible ? Sur quoi fait-elle sa

mise au point ? À quelle fin ? Dans quelles perspectives ? Et surtout, de quels moyens, sinon ceux de la reconnaissance de ses propres objets et de ses propres usages, se dote-t-elle pour déterminer les zones à éclairer ? Déplaçons un instant le projecteur et nous aurons

bien : vient-il d'y ouvrir une nouvelle brèche ? Fait-il le poids ? L'a-t-il fait devier un instant de son évidence ?

Ambivalence puérile et fantastique du dessin qui ordonne et désordonne simultanément le monde qu'il vise.

**LES HISTOIRES VRAIES DE L'ONCLE PAUL**

« Philippe rit beaucoup de cette aventure !... Le roi, reconnaissant, le dota d'une riche baronnie et en fit un de ses capitaines... Mais ça, je vous le raconterai une autre fois... »





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 <sup>(1)</sup>, 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 efficace 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 prévaut.

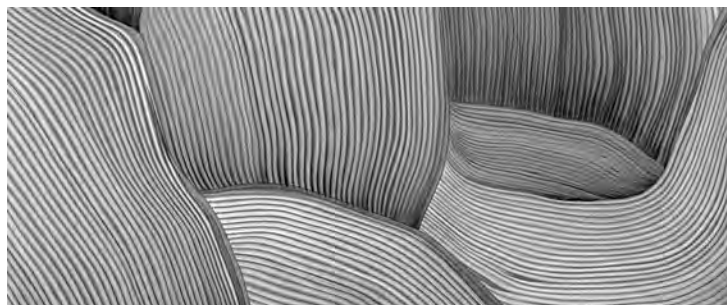
La définition que Thierry Groensteen produit sous le terme de dessin narratif, dessin « que requiert la bande

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'acceptation 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



d'un procès de formalisation, de mise en mots du dessin et inversement.

Ce que trace irrémédiablement le dessin narratif c'est une ligne claire entre le dessin et ce que dessine le dessin, omettant que si une ligne sert à séparer deux choses elle n'en continue pas moins de les tenir ensemble. Dans l'assujettissement, l'inféodation du dessin au récit que le dessin narratif suppose, le dessin n'étant que le véhicule de ce dessein supérieur, c'est la pensée d'une adéquation possible et non problématique entre texte et dessin qui se présente.

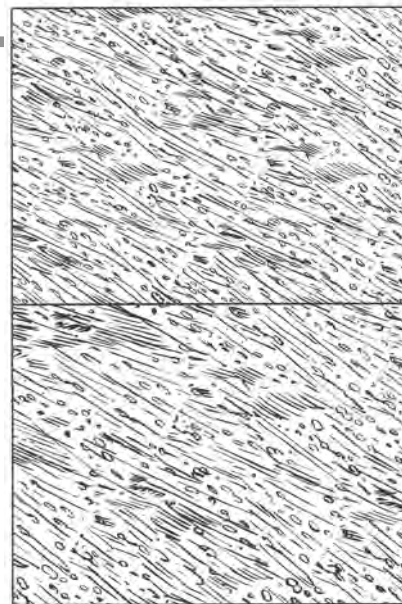
La bande dessinée comme ce lieu-là. Le dessin narratif, son outil.

Mais souvent c'est un rabaissement du dessin au texte auquel on assiste, le dessin n'étant qu'une forme discursive continuée qui doit produire un sens certain.

Il n'empêche que c'est tout de même du dessin et que c'est cela qui ne cesse d'être le problème.

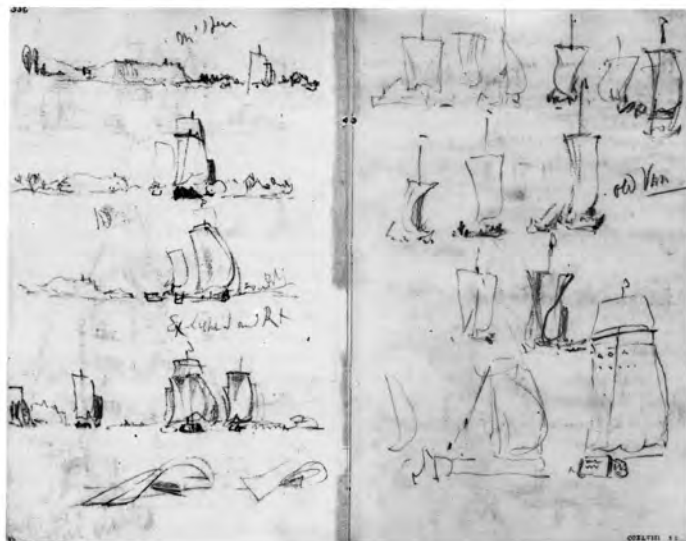
Le dessin narratif propose une manière de lire la bande dessinée qui renonce aux errances de l'œil découvrant une image mais lui dessine un tracé continu de la circulation au sein d'une page, d'une planche. Une orientation de l'œil du lecteur que l'on a rapidement fait passer pour une maîtrise des outils, un métier. Ce qui sauve encore la bande dessinée c'est qu'elle est un livre.

On peut avancer franc sans jamais ne serait-ce qu'essayer de définir ce qu'est lire. Et ainsi de lisible, de lisibilité qui découlent. Ce qu'est, quand je lis ces mots (un dessin lisible), un certain rapport présumé du dessin avec l'aisance, le facile, le déroulé souple et clair. Une certaine manière leste de produire de la trace quand en fait c'est le facilement déchiffirable qui est visé,

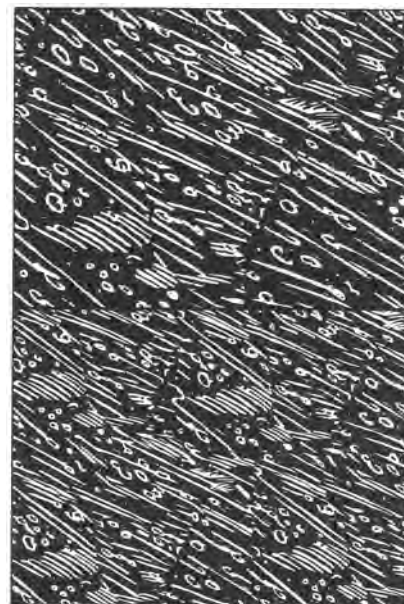


non une élégance du tracé. La lecture comme action de décodage. Ce que lire ne peut pas seulement être.

On peut alors qualifier d'illisible tout objet qui produit une rupture, une opacification de cette stratégie du dessin narratif sans s'interroger sur ce qu'il vient rendre illisible : une certaine ma-



Ready Made I (William Turner, carnets)



## LES HISTOIRES VRAIES DE L'ONCLE PAUL

« Un peu plus tard, martyr de la foi jurée, Porcon mourait !... Mais, impressionné, le Dey graciait les autres prisonniers !... Le sacrifice du brave Porcon n'avait pas été vain !... »

nière de faire récit. S'il y a entrave à la lecture, à la lisibilité, rarement cette entrave est liée directement au trait, à la manière ou à la matière du dessin en tant que tel, mais plutôt au fait que dans l'imaginaire bande dessinée un tracé clair signifierait clairement un mot.

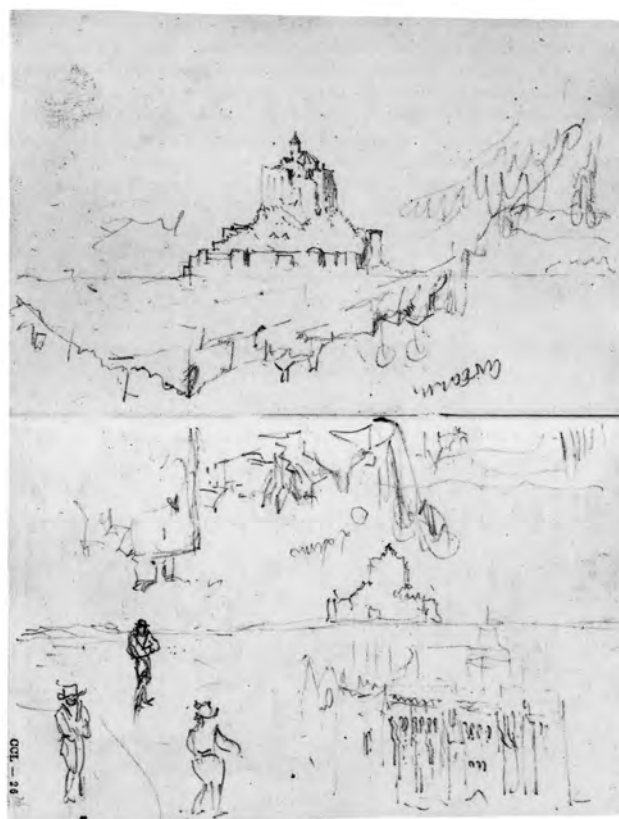
On imaginera plus facilement que c'est le trait qui nous gêne, quelque chose du dessin qui cloche. Cette chose-là dérange notre habitude et s'en défaire est difficile. Ce n'est pas confortable.

Il faut en tout cas tenir sur le fait qu'il n'y a pas, qu'il n'existe pas de dessin en tant que tel, de dessin qui n'existerait qu'en lui-même et seulement en lui-même. Un dessin dont on ne pourrait rien dire d'autre, ni trace, ni signe, ni référent, ni... rien. Sauf à penser l'idée comme dessin, mais ce n'est pas encore du dessin. Ce qui pourrait, imaginons (mais c'est déjà une certaine pensée du dessin qui se désigne ainsi) être pur dessin : disons un trait, un simple trait, sur une feuille n'est déjà plus tout à fait seulement un trait sur une feuille mais aussi d'emblée un certain rapport à la matière de ce tracé, un rapport à l'espace, au corps... ou un coup de couteau.

Pas de pur dessin qui ne soit, jamais et tant mieux. Que de l'impur.

Sauf à idéaliser le dessin il est difficile de produire une critique du dessin d'Hergé. L'objectif de communication qu'il poursuit est limpide, et il touche à son but. Mais il n'en est pas moins dessin ou plus dessin qu'un autre. Le dessin narratif est une stratégie qui met en place un système de lecture qui dénie au dessin d'être regardé. Il est lu.

Mais ce point ne s'oppose pas au dessin. Il ne le rend pas impossible. Il ne l'invisibilise pas. Il le conditionne majoritairement. On pourrait dire par grande méchanceté que, si en refermant une bande dessinée, l'impression que nous avons de ne pas bien avoir vu le dessin qui la parcourait nous habite, c'est qu'il n'y avait alors tout simplement pas dessin, mais une tentative de soumission à cet impératif du



Ready Made II (William Turner, carnets)

dessin narratif, l'inversion du mouvement qui pense (et donc dessine) le dessin comme dessin narratif par une pensée du dessin narratif appliquée.

On peut toujours penser la matière en dessin comme un plus de dire, un surplus de sens. La difficulté étant que la matérialité la plus expressive ne joue pas contre le trait le plus linéaire. Sauf à penser une matérialité des outils comme nécessité pour signifier, sursignifier le dessin. L'entour du sens, sa face décorative. Le tracé linéaire n'en est qu'une des modalités.

Commencer par se dire que face au visible il y a toujours une césure. Un temps de latence. Mais que ce temps-là n'a



que peu à voir avec l'indicible. Sinon l'illisible. Il est un temps offert à la traduction.

Le dessin narratif nous laisserait entendre (car il a des objectifs et ceux-ci sont clairs, et c'est bien là l'intenable de sa position) qu'il n'y a qu'une manière de traduction. Or traduire ce n'est pas bêtement faire du mot à mot, jamais, traduire c'est au minimum essayer de comprendre ce qui fait mouvement dans une pensée.

Si l'on considère le dessin en bande comme du dessin narratif alors il ne s'agit pas de lui apposer seulement un potentiel discursif qui soit celui de la facilité, mais bien tout son potentiel discursif.

C'est-à-dire de laisser entendre les multiples voix qui le parcourent. Il y a bien des manières de discours. À penser le dessin narratif comme du discursif lisible on lui assigne une manière normée, normative de produire de la pensée. Or il ne faut pas oublier que s'il y a bien une manière académique de produire du discours, il n'en existe pas moins des manières non-académiques, alternatives, mineures de discours, des formes qui bégayent, qui hésitent, qui mélangent, ... Et donc des formes de pensée multiples. Traduire mot à mot, n'assigner que ce rôle au dessin narratif, c'est ne pas vouloir entendre que le minimum requis ce n'est pas

le mot, mais la phrase. Et il n'y a pas qu'une seule manière de phraser un dessin.

Car lire, si nous continuons d'affubler de ce mot notre rapport à la bande dessinée, doit recouvrir une complexité, doit exiger de nous un grand travail. Le problème du dessin narratif ce n'est pas son supposé assujettissement au discours, c'est faire du passage du trait au logos qui le caractériserait le but du dessin, signant sa mise à l'arrêt. Ce grand travail c'est faire que restent possibles toutes les lectures, que jamais nous n'arrêtons le dessin.

Il me semble ainsi difficile de voir un lien entre dessin informe et dessin illisible. Nul informe ne vient rien rendre illisible, mais bien plutôt rendre visible notre incapacité à formuler de nouvelles phrases, notre incapacité à penser les dessins en bande autrement que par des phrases déjà faites.

Lire est une expérience de l'œil après l'œil, après le regard. Mais lire c'est déjà trop tard.

Désapprendre à lire.

Lire-voir.

Regarder-lire.

## LES HISTOIRES VRAIES DE L'ONCLE PAUL

« C'est là que repose depuis l'immortel créateur de "La Marseillaise", cet hymne splendide qui a fait le tour du monde et qui est le symbole même de la liberté !... »

(1) Texte que j'ai reçu, sans qu'il me soit directement adressé, de manière assez personnelle. C'est que j'y ai lu des positions qui ne sont pas choquantes en soi, rien qui ne me serve à en attaquer les propos ou la teneur générale, mais qui sont gênantes pour moi, en tant que dessinateur. Je crois que c'est la première fois que j'écris depuis cette situation-là et que le texte de François me permet aussi de clarifier un certain rapport à ma pratique. Que cet endroit de l'écriture n'en rende pas moins actives les propositions qu'il contiendrait.

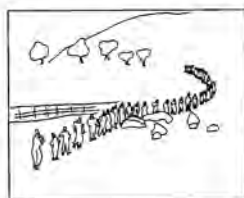
**Le Figaro** du 30 juillet 2020 était porteur d'un affreux augure :

« À 97 ans, il est encore temps pour une nouvelle aventure. Et pourquoi pas plusieurs ? Jean Malaurie vient en effet d'aborder de nouveaux rivages : le neuvième art, terre inconnue pour lui jusque-là, à travers l'adaptation du récit de sa mission au Groenland, **Les Derniers Rois de Thulé**, en roman graphique. De quoi lui inspirer des idées de renouveau pour **Terre humaine**.

" Je connaissais très peu l'univers de la bande dessinée, mais cet album m'a ouvert les yeux, dit-il.

Nous renouons avec ce temps où le verbe et l'image s'interpénétraient et il est à parier que la transmission de beaucoup de classiques passera par ce médium. Le travail des auteurs, Pierre Makyo et Frédéric Bihel, m'a tellement convaincu que je

souhaite que plusieurs grands titres de **Terre humaine** soient à leur tour adaptés en romans graphiques, sous la houlette de mon fils Guillaume et de l'éditeur Guy Delcourt." Une excellente nouvelle pour les explorateurs en herbe. »



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



15

par

GUILLAUME MASSART



Et ça faisait mal au cœur, tout de même, de voir Jean Malaurie décliner tant. Je voyais d'ici le catalogue de **Terre**

**humaine** passer à la moulinette et nous arriver une adaptation de **Tristes Tropiques** par Lewis Trondheim, ou des **Les Libérés** de Ricciotto

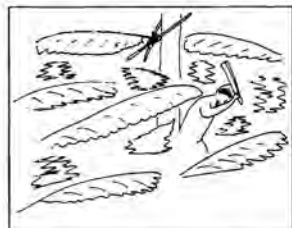
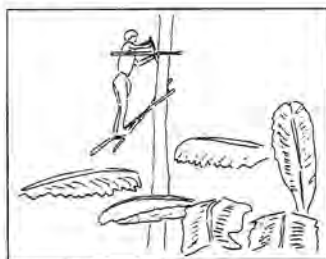
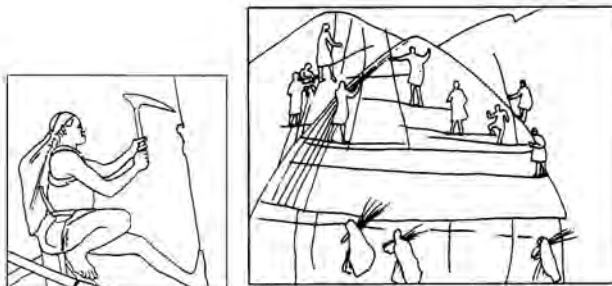
Canudo par Lupano et Cauuet. Il n'y avait pourtant rien à y faire. Restait néanmoins cette question, que Malaurie nous mettait sur les bras :

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.

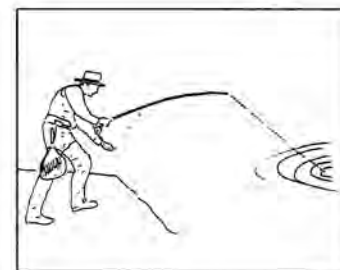
Elle était un fait anthropologique, une pratique, pas exactement une technique.

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...



16

ON PEUT ANTHROPOSER  
PAS MAL DE TRUCS ICI,



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

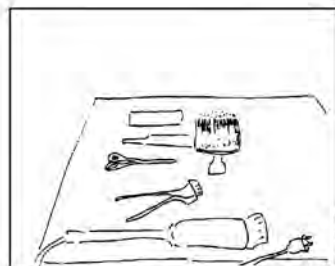
temps à fouiller les rayonnages des bouquinistes, afin d'y dénicher quelque bouquin tordu, présentant des gribouillis enchaînés,

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.

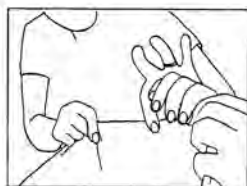
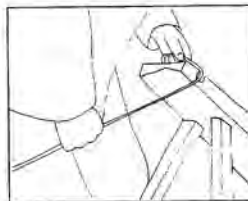
Et puis, j'en revenais toujours à cette source, à laquelle je rêvais de





17

## C'EST PRATIQUE



bien adaptées à tel geste, tel rituel, telle façon de coudre une panse de chevreuil albinos sur le côté droit d'un totem phallique paradoxal chez les Belges ambidextres du Sud/Sud-Est pendant la saison des pluies verglaçantes – ah ! les *bonnes manières* ! M'avait en effet toujours fasciné que Claudine de France ait décidé de ne pas reproduire de photogrammes des films donnés en exemple, mais bien plutôt de les décalquer d'une ligne claire bancaire, afin d'en dégager plus lisiblement les formes et portées dominantes des compositions de plan et d'en tirer des conclusions quant à la lisibilité comparée de telle ou telle captation d'une action donnée.

*« Je suis le ciné-œil, je suis l'œil mécanique, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir. Désormais, je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel mouvement. Je m'approche des choses, je m'en éloigne, je me glisse sous*

puiser : **Cinéma et Anthropologie** de Claudine de France, ma bible de documentariste (à chacun son sot métier),

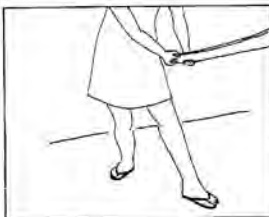
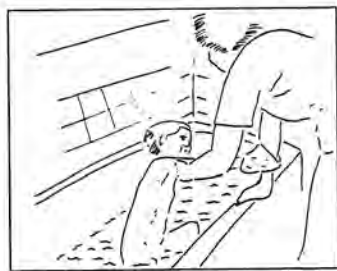
manuel pratique évidemment tant adoré qu'honni. J'avais développé au fil du temps une passion singulière et

inavouable pour les petits dessins affreux qui en rythmaient les pages, au fil des exemples, relevés par l'anthropo-

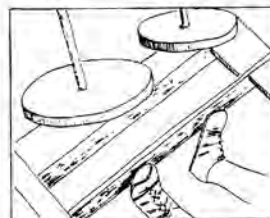
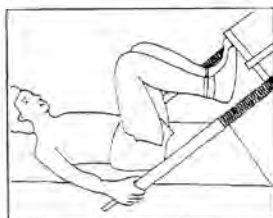
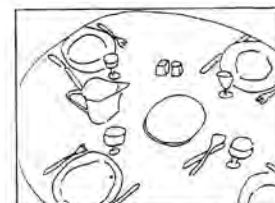
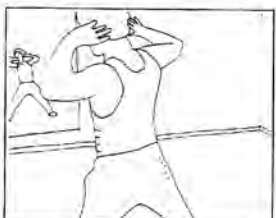
logue, de bons cadrages, bons angles, bons axes, bonnes approches documentaires, bonnes démarches ethnographiques,







19



**C'EST  
PRATIQUE**

telle que je ne pouvais  
m'y résoudre.

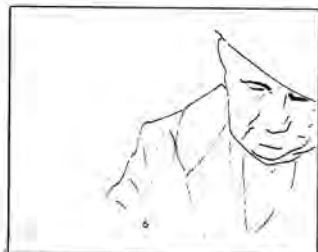
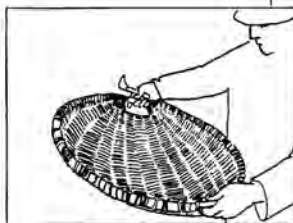
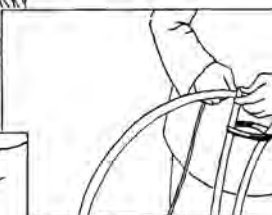
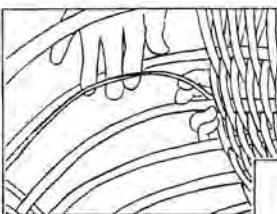
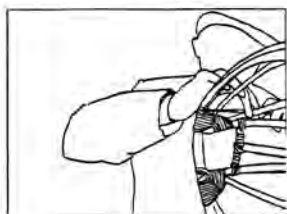
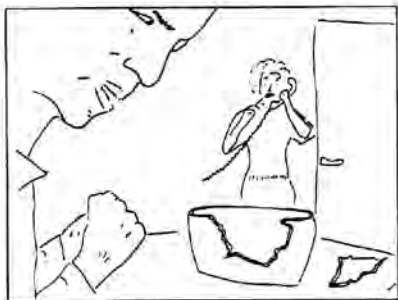
C'est Jean Malaurie, coincé sous l'avalanche

épouvantable de

l'académisme Delcourt,

qui malgré lui vint à ma  
rescousse : il ne fallait  
pas faire *comme si*,

il fallait faire  
*à la place de*.

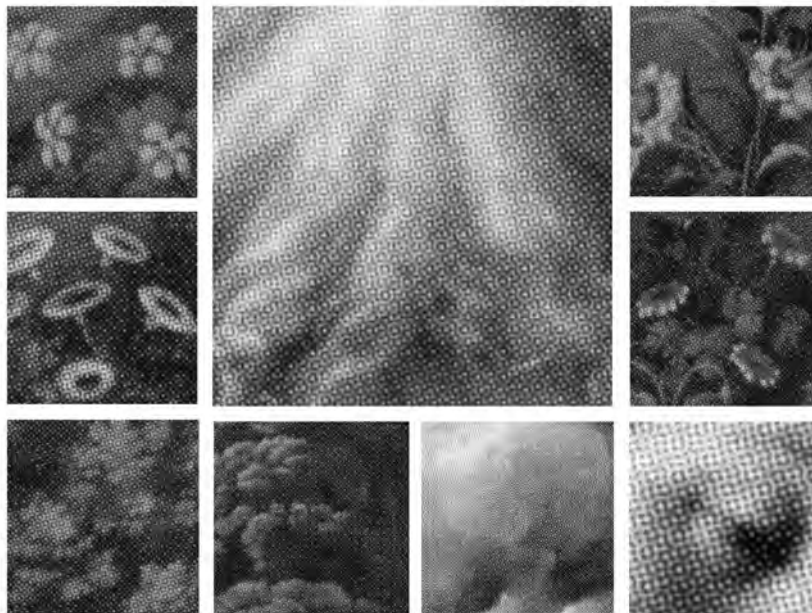
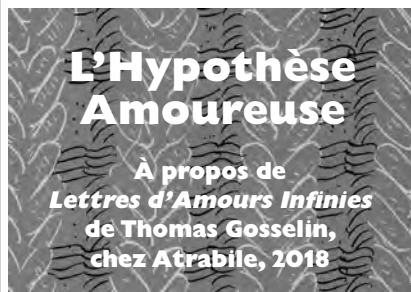


20



**Note** : Paru en 1989, *Cinéma et Anthropologie* est épuisé et ne sera probablement jamais réédité. Mais on peut le consulter intégralement – et ses illustrations avec – sur **OpenEdition Books** : <https://books.openedition.org/editionsmsh/6198?lang=fr>



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

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-



quées, de balbutiements, de préliminaires et de puissances. On l'intitulera *le livre des débuts*. »

Comme pour confirmer la règle, certaines histoires se continueront un peu, parfois à l'intérieur d'autres histoires, certains éléments ou personnages feront retour, mais rien n'aura de fin. Chaque histoire se présente comme une fulgurance, installant des personnages, des enjeux, un rythme et des narrations parfois acrobatiques qui se construisent, se développent et s'interrompent en plein vol en quelques pages. Cette densité produit deux choses : des fragments de récits très denses d'abord, puis petit à petit cette succession de prémices fabrique une profusion où chaque partie incomplète compose un tout bouillonnant, un ensemble de réseaux et de rhizomes où effectivement les balbutiements sont des puissances, aussi bien en tant que promesses suspendues qu'en tant que segments chargés des intensités des segments précédents.

Par exemple dans le deuxième début d'histoire, Gosselin construit une page entière autour d'un suspense : les deux personnages se rapprochent durant huit cases successives, ils vont s'embrasser. La tension est évidente, tout le

monde transpire, les bouches sont à quelques centimètres l'une de l'autre dans la dernière case. Lorsque l'on tourne la page, aucun accomplissement, on est passé à un autre commencement. Un autre couple est assis dans une barque, au bord d'un lac. Mais quelque chose se continue tout de même, puisque la femme disserte sur la timidité et la peur de se lancer, et l'homme pense en lui-même : « Zut, c'était le moment idéal pour essayer de l'embrasser ».

La rupture d'une histoire et le brusque début d'une autre fonctionnent ici comme un trou noir où tout s'est joué sans que l'on sache exactement quoi. Dans le raccord, le baiser a eu et n'a pas eu lieu. Cet arrêt puis départ saisissant ont fait naître comme deux ellipses en une seule, qui se superposent, se commentent et se brouillent l'une l'autre. En changeant de page, tout s'est résolu, suspendu et relancé. Et tout le livre se construit ainsi, dans une multitude de surimpressions des récits qui s'ajoutent les uns aux autres.

Le titre déjà annonçait ce genre de chevauchement. Impossible en le lisant de savoir si ce sont les lettres ou les amours qui sont infinies, ni si elles sont inachevées ou illimitées. Tout le long, cette écriture du montage direct ou lointain va provoquer des ouvertures du sens en forme de condensation/dilatation. Ces plis et déplis d'histoires courtes et amputées tirent des lignes de fuite et tracent des connexions mystérieuses.



Loïc Largier, deux collages critiques sur *Il était deux fois*, de Gary Collin (éditions Adverse, 2020)





Dessiller – Gaudenzio Ferrari, *Maddalena a Marsiglia*  
(Cappella della Maddalena, San Cristoforo, Vercelli)  
par L.L. de Mars

La force et la beauté de tout ça, c'est que la puissance de la machine conceptuelle et formelle se déploie dans le même mouvement que sa fragilité. La brièveté des récits et leur enchaînement rapide font que chaque idée, chaque concept, chaque mécanique narrative est trouée de son incomplétude. Toutes les parties du livre sont inachevées et bancales, tout développement porte en lui, dès la première case, son propre avortement.

Et puisque le geste est à chaque fois amputé, rien n'aura le poids de la finitude. C'est peut-être là que se niche l'ode à l'inachevé, Gosselin inventant une forme qui ne cesse de s'élancer sans s'inquiéter de la violence de la chute. Rien ne rate puisque rien n'est visé, rien ne s'alourdit puisque tout est suspendu.

Toujours repoussée vers un ailleurs, la crise n'aura jamais lieu, elle restera une éventualité qui ne s'actualisera jamais.

La forme de *Lettres d'Amours Infinies* est celle d'une hypothèse joyeuse. C'est une forme paradoxale, à la fois potentielle puisque inachevée et légère, et effective par le simple fait d'être formulée dans un mouvement

enlevé et systématique d'évitement du drame. Il n'y a pas que le mouvement, d'ailleurs, qui confère à ces fragments de débuts une épaisseur. Les dessins aussi les arriment et leur donnent une matière. Les figures de labyrinthes, d'écheveaux, d'entrelacs, courent tout le long du livre. Les feuillages, les textures et les motifs donnent du corps aux réseaux et aux correspondances accumulées des histoires, comme par exemple cette page entière d'un gros plan sur une écorce d'arbre sinueuse, avec ce texte : « Le labyrinthe se poursuit à l'intérieur (par transparence) ». Plus loin, 15 cases successives plongent dans les maillages de différents tricotés. La sensualité du trait, en ce qu'il témoigne d'une attention au dessin qui déborde la seule question de la représentation pour se déplacer vers le plaisir du tracé, réinstalle continuellement le livre dans un espace sensible, tactile, il lui donne une peau, une existence physique. Le dessin est ce qui vibronne à chaque page, son dédale porte et témoigne de la tension de la main de l'auteur, et en cela participe de la trouée de la mécanique générale. À un moment, une case montre une vue rapprochée d'un pull. Un doigt traverse les mailles, et au milieu du nattage savant de la laine, cette bulle : « La preuve par les trous ».

D'ailleurs l'entrelacement à l'œuvre dans *Lettres d'Amours Infinies* est lui-même construit autour des trous. Le grand plaisir pris à la lecture de ce livre vient aussi de ce que ce foisonnement de systèmes se fait à travers l'éclatement du récit, sa crevaillon permanente. Ces ruptures et redémarrages répétés sont comme des coups de hache dans la structure du récit classique et dans les règles édictées par l'art du storytelling : ce que doit être un personnage, ce que doit être un développement, une chronologie, un



## LES HISTOIRES VRAIES DE L'ONCLE PAUL

« Songez à tous ces gens qui moururent en chantant un cantique... Et à tous ceux qui se laissèrent couler plutôt que de surcharger des canots déjà trop pleins!... Quelle leçon !!!... »

but à l'histoire, une tension dramatique. Plus on avance, plus le récit explose. C'est une progressive perte de repères qui laisse place à une lecture plus sensible et plus conceptuelle, on se débarrasse du récit classique au fur et à mesure que le livre ouvre les fenêtres, fait vaciller le langage, fait d'un arbre un personnage, fait parler les plis d'un drap, mélanges les chronologies et les temporalités, ou fait disparaître la majorité du dessin et du texte pour faire de la double page une béance. Avancer dans le livre, c'est oublier les règles du storytelling pour leur préférer « des lois dessinées à l'encre liquide soufflée à travers une paille ».

Mais contrairement à Jérôme Du-bois<sup>(1)</sup> qui transformait le récit en revenant zombifié, Gosselin travaille aussi à sa revitalisation. C'est parce que le récit n'en est plus vraiment un qu'il peut reprendre de la vigueur. Son éloge est possible puisque cet éloge prend la forme de sa mise à sac, et c'est par ce sacage que Gosselin réanime quelque chose du romanesque. Le récit éclaté et fragmenté permet une surabondance (d'intrigues, de situations, de personnages...), et de cette surabondance naît un certain amour des histoires.

Si les intrigues sont systématiquement arrêtées, la suivante commence ir-

remédiablement. On ne tue pas une histoire sans qu'une autre naisse dans l'instant, chaque empêchement est contrecaréné par un nouveau départ. D'ailleurs on ne tue pas vraiment l'histoire puisqu'elle résonnera dans celles qui suivront. Il faut finalement beaucoup aimer les récits pour travailler à ce que l'action de raconter se renouvelle autant de fois dans un livre. Et il faut bien aimer les histoires pour s'assurer qu'aucune d'entre elles ne dure assez longtemps pour s'épuiser. Car aucune ne s'essouffle, elles s'éclipsent toutes dans la vigueur du commencement. La première page du livre l'annonce d'ailleurs, un commencement ne peut-être qu'amoureux.

L'hypothèse du livre, c'est que l'amour des histoires et les histoires d'amour, c'est pareil. Gosselin les veut à leur pleine puissance, dans la joie du jeu mais sans ironie, et dans une ouverture suspendue.

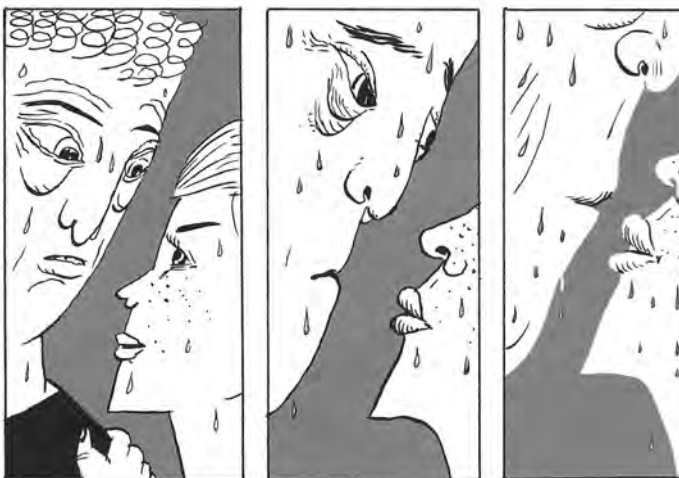
Ce n'est pas une moindre chose que de permettre au lecteur de retrouver

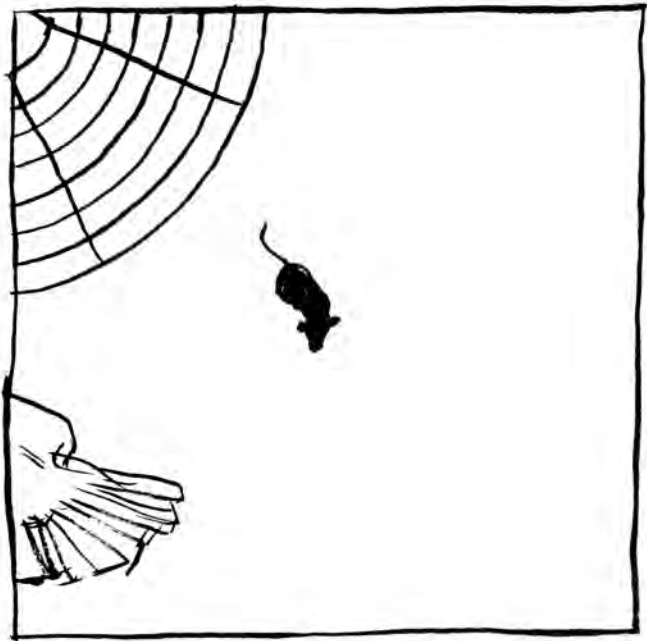
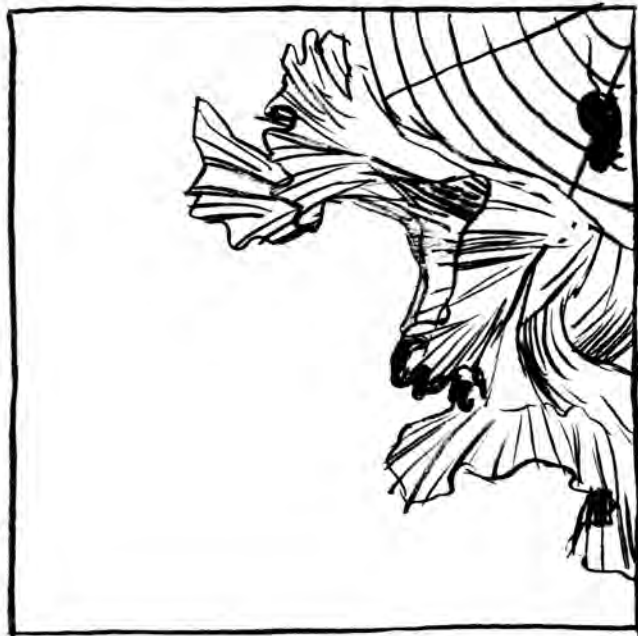
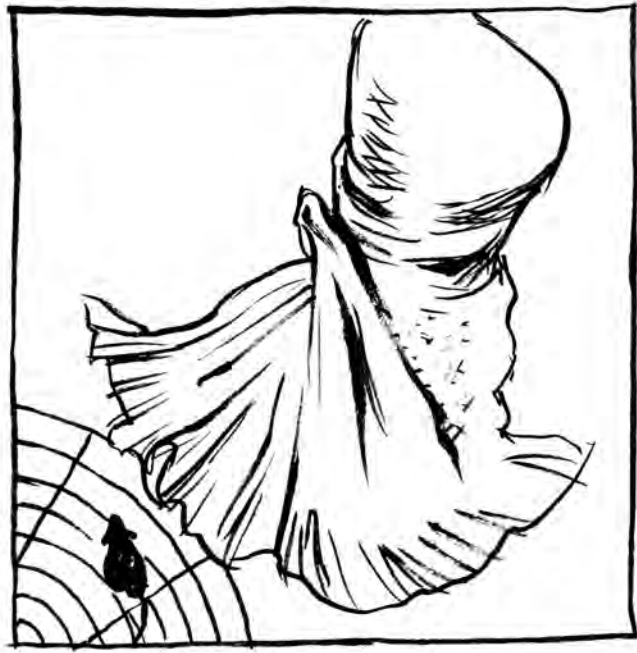
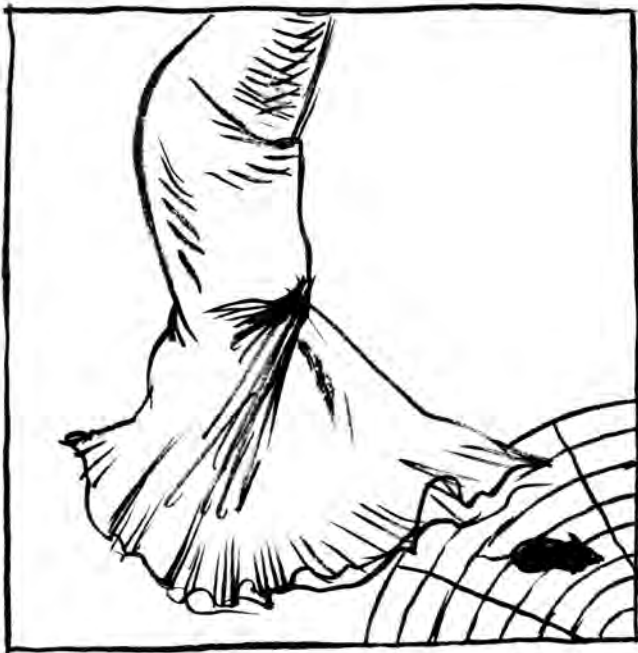
le chemin du plaisir du récit à travers son atomisation. C'est peut-être d'ailleurs l'ambition annoncée par la couverture du livre, faire d'un bouleversement un (re)démarrage. Le chaos du dessin de couverture est tout autant une apocalypse qu'une genèse. Et dans l'énergie du trait, les éclairs, les tornades, les vagues et les éruptions, il y a la promesse d'un élan lyrique. Dans cette fin et ce début mêlés se trouve déjà le souffle d'un romanesque romantique. Aucun besoin finalement de développer un récit.



Il suffit d'un dessin pour faire naître le désir, d'un baiser raté et réussi, enfoui entre deux cases, pour que l'ambiguïté naisse. D'une amorce de souffle, puis une autre amorce, pour que le souffle existe.

(1) Voir Pré Carré n°15 et le texte *Horizon Zombie* pour avoir en tête la crispation qu'a pu provoquer chez moi l'omniprésence des principes du Récit dans nos vies.





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



# DESSINER

Appareil de notes  
L.L. de Mars



Toute œuvre — au sens de la production toute entière plutôt qu'à celui de la collection d'expériences qui la compose — porte partout sa préhistoire intime ; elle ne demande qu'à refaire surface dans des opérations de grattage, en insistant sur le papier. Chez les plus timides des artistes, elle reste à ciel ouvert, à peine déplacée dans ses incarnations, tout au long de l'existence.

Qu'est-elle, cette œuvre, sinon l'attente d'être achevée — par la mort du sujet — pour qu'un regard panoptique puisse être posé sur elle et sa temporalité désordonnée ? On fondera sur cette autopsie l'espoir d'y trouver enfin sa cohérence, à l'instant précis où meurt celui qui en détenait, d'une manière ou d'une autre, les clés. Toute œuvre observée et aimée par nous implique comme une nécessité cette perte irréparable pour s'articuler librement à toutes les autres œuvres, pour être enfin rendue disponible à l'agencement historique.

La détermination finale par la forme ne peut être conçue, qu'il s'agisse de l'œuvre entière ou de l'une de ses prises de corps — ce que l'on appelle « une œuvre » — que comme un battement de temps, une pulsation locale, placée hiérarchiquement au-dessus de toutes les autres, par une erreur entretenue d'appréciation culturelle. Cette dernière pul-

sation, pourtant, cette portion inexprimable de l'action prise dans le flux ininterrompu de l'atelier, nous n'avons aucune raison de la rendre supérieure à toutes les autres dans le processus de travail sous le prétexte qu'elle le clôt : elle n'a pas plus de poids ni de sens que chaque autre pulsation depuis le moment précis où le travail est commencé.

Dans cette perspective, on comprend que la fin d'une œuvre n'en est que l'ac-

comprenons assez simplement à l'échelle de l'œuvre dans son intégralité — sans doute parce que ne nous échappe pas l'arbitraire de la mort qui la suture — essayons toutefois de l'étendre à la compréhension de chaque œuvre elle-même, pour les regarder toutes au-delà de l'idée que nous attachons à leur achèvement formel ; lions-les à toutes les autres œuvres et interdisons-nous de les comprendre en dehors de cette sororité inactuelle,



Dessiller – Gaudenzio Ferrari, *Maddalena a Marsiglia*  
(Cappella della Maddalena, San Cristoforo, Vercelli) par L.L. de Mars

cident, qu'elle ne détermine pas plus son sens que sa substance : tout aussi bien arrêtée à un autre battement accidentel, un autre écart, ou complétée d'autres pulsations, son achèvement ne serait ni plus ni moins le dernier accident, cette dernière place ne lui offrant aucune supériorité à toutes les autres : ce que nous

athéorique, ahierarchique et sans topographie ni chronologie fixe. Voyons ce qui se poursuit entre elles pour pouvoir nous poursuivre en elles : seule la durée où

## LES HISTOIRES VRAIES DE L'ONCLE PAUL

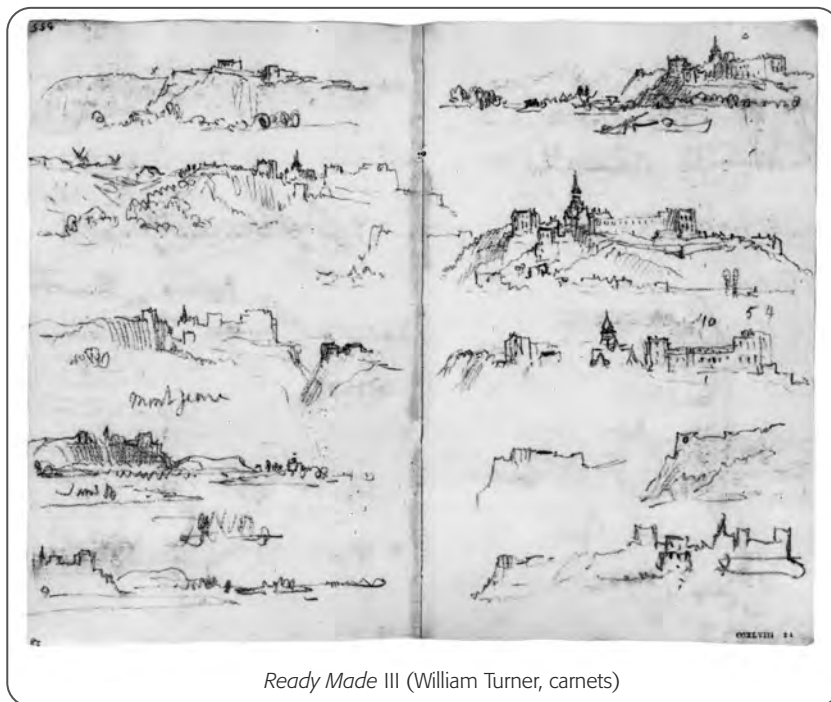
« Ainsi fut puni Teach, dit "Barbe noire", qui défiait Dieu!... Grâce à l'intelligence et à la ténacité d'un simple lieutenant que la férocité et les hauts protecteurs de son ennemi n'avaient pu décourager!... Retenez la leçon, garçons!... »

s'exprime la subjectivation est décisive pour, simplement, regarder une œuvre comme œuvre, de subjectivation à subjectivation. Cette expérience passe conditionnellement par l'abolition du privilège de l'œuvre en tant que forme achevée sur tous les moments d'inachèvement qui l'ont précédée.

Il reste souvent, de la préhistoire d'une œuvre, d'authentiques vestiges : premiers dessins d'enfant — pris ou non, déjà, dans le dessin —, esquisses préparatoires, jets inachevés qui ont survécu au débarras progressif, etc. Qu'on ne se leurre pas trop sur le sens à attribuer à ces vestiges ni sur les promesses puériles de l'analyse génétique : ce qu'ils auront vraiment imprimé comme cours à leur descendance est invisible. Ou plutôt, ce qui en est visible est insignifiant. De ce que les œuvres deviennent dans les autres œuvres, rien ne peut être ni anticipé ni conclu. Ce qu'on aura cru retrouver de leur forme et qu'on aura pris pour une motivation n'est qu'une suite de symptômes superficiels des mouvements les plus profonds.



La représentation est un luxe dont le dessin peut se passer. Prenons-la pour ce qu'elle est : le négoce d'une collection de bijoux dont la longévité est motivée par l'assignation historique qui les a constitués en valeur et par l'injonction à tenir cette valeur devant tout changement d'économie (ce qui revient à augmenter et justifier cette longévité comme valeur elle-même, comme coutume); libre à



quiconque de se décharger du poids de ces pacotilles. Lorsque la représentation s'aligne au dessin, qu'elle le fasse au moins par nécessité, et non par convention.

Comprendre les formes prises dans un mode de représentation, c'est — toujours — d'une représentation faire le socle ou l'optique d'une autre : les rapports de vérité sont pris en cause dans celle-ci et il est impossible de s'extraire d'un tel paradigme pour prétendre les surplomber par quelque chose qui serait LA représentation.

C'est à l'intérieur du cadre d'affirmation théorique de telle ou telle représentation que s'effectue la modalité de la vérité représentative;

et en elle, et pour elle. La représentation est elle-même ce qui juge. Ce n'est donc pas par un jugement sans cadre que se traque par elle une vérité : c'est en la tenant comme cadre de vérité et en éprouvant sa solidité devant d'autres cadres de vérité. Une critique de la forme n'est donc pas un problème judiciaire général et extérieur aux formes sur les convenances ou les inconvenances de telle ou telle représentation, mais bien une mise à l'épreuve du régime de vérité implicite à telle ou telle représentation.

## LES HISTOIRES VRAIES DE L'ONCLE PAUL

« Plus tard, bien d'autres idées de Nadar virent leur réalisation... Ainsi Nadar trouvait la récompense de ses efforts et le dédommagement de toutes les railleries que lui avait values sa foi dans le progrès... »

## LES HISTOIRES VRAIES DE L'ONCLE PAUL

« Le monde entier adopta le paratonnerre. Maisons, monuments, navires, furent ainsi préservés de la foudre. L'esprit d'observation des hommes les avait amenés à triompher de ce feu du ciel qui les avait terrorisés depuis l'aube des temps !... »



### MONDE DES CHOSES

Le dessin, comme le poème, est une opération d'ancrage. C'est par lui que son auteur se lie au monde des choses, par lui qu'il attache son propre corps à la présence matérielle du monde. Pourtant, l'idée qu'un artiste se désaliène abusivement de la gravité, l'idée qu'il lâche la réalité pour des hauteurs illusoire, est tenace et contamine le regard sur les œuvres : on les verrait, dit-on, flotter... Qui pense et regarde dessin ou poème comme formes du détachement, évanescence, perte de pied dans la très haute autorité introuvable de la réalité, est au mieux un nigaud, au pire un manipulateur dont le souci est probablement d'imposer sa loi tenace (sa fatalité économique prise pour pragmatisme) et sa hiérarchie aux opérations sublunaires. Devant le dessin (comme devant toute œuvre) il se

condamne à une distance infranchissable : il se tiendra hors de ce qui s'y trame, spectateur impuissant à parcourir les sillages qui font le nœud de l'expérience du monde dans son arpentage, telle qu'elle se maille par le dessin.



### ONDE

Ce que l'on est tenté de penser comme différentes parties de ce parcours physique dit « dessin », sont plutôt les différents niveaux d'une même onde.



### DEVANT LE DESSIN

Pour peu que vous lui accordiez vraiment un regard, le dessin — comme la peinture par ailleurs — vous englué, vous, spectateur. Il immobilise votre présence par son excès démesuré. Il vous alourdit de votre double, de votre triple, de vos lé-

gions. Si vous êtes fugitif, si vous êtes un passant, vous n'êtes pas devant le dessin. Vous êtes devant une image. Vous pouvez alors être léger, absent légèrement. Mais si vous voyez le dessin, c'est que, déjà, la nasse s'est resserrée autour de votre gélatineuse présence, pour la modeler, la former, la tenir, l'immobiliser.

« Comment la sensation pourra-t-elle suffisamment se retourner sur elle-même, se détendre ou se contracter, pour

### L'éditorial du site de l'An2, par Thierry Groensteen

« En ces temps de confinement où l'on dispose de plus nombreuses heures de loisir à occuper, le roman graphique prouve toute sa pertinence et son utilité. Un album de 48 pages ne vous retiendra pas plus de 20 ou 30 minutes, alors qu'un bon gros roman graphique vous assurera plusieurs heures d'évasion et de délectation. Je ne saurais donc assez vous recommander les excellents *Révolution*, tome 1, de Florent Grouazel et Younn Locard (336 pages), *Gracchus le chasseur*, de Martoz (416 pages), en attendant *Le Journal de Clara*, de Clément Xavier et Pauline Cheric, et ses 400 pages - prochain titre à paraître, dès que l'activité reprendra son cours. Bonnes lectures à tou.te.s ! »

Question concours pour notre sagace lectorat : passez au groensteenomètre les livres abordés dans ce numéro de Pré Carré et envoyez-nous les résultats de vos calculs. Le vainqueur recevra un bon gros roman graphique qui lui assurera plusieurs heures de.



# CHAMP



*capter dans ce qu'elle nous donne les forces non données, pour faire sentir des forces insensibles et s'élever jusqu'à sa propre condition ? C'est ainsi que la musique doit rendre sonore des forces insonores, et la peinture visible des forces invisibles. Parfois, ce sont les mêmes : le temps, qui est insonore et invisible, comment peindre ou faire entendre le temps ? Et des forces élémentaires comme la pression, l'inertie, la pesanteur, l'attraction, la gravitation, la germination ? »*

Deleuze, Francis Bacon, *Logique de la sensation*.

## RAISON DU DESSIN

Une polarité warburgienne, celle qui s'exprime devant les objets de la connaissance entre imagination identificatrice et raison

distanciatrice, est profondément insatisfaisante : elle dépose, dans son rythme même, une routine de l'imagination devant ces mouvements, une coutume de la raison dans leur articulation. Il faut croire qu'aux plus précautionneux et aux plus attentifs — au nombre desquels je ne manque pas de compter Warburg — échappent encore, parfois, les distances de l'imagination et ce qui, de la raison, épouse au contraire les forces identificatrices du monde ; s'abandonner à elles est, souvent, le mode et la condition de la connaissance. L'imagination est censée s'emparer d'un objet que la pensée conceptuelle tiendrait distant : de ce malentendu découle tout le désastre passionnel qui se rend aveugle à la beauté stupéfiante du concept, comme à la spéculation avide par laquelle le dessin — qui ignore ontologiquement toute coupure entre raison et imagination — trace pour le sujet sa participation heuristique au monde des choses et des idées. Le dessin, par exemple, ne tient pas l'objet dans la distance d'une représentation mais il éprouve sa place. Raison identificatrice de ce mouvement. Par lui, le dessinateur se tient dans l'objet, l'occupe, le remplit de tout son corps, pris dans sa durée, le temps d'une figure.

## TENSION

Je suppose qu'une grande œuvre d'art gagne à être frustrante, à laisser — un peu — sur sa faim ; à se maintenir tendue dans le désir qui l'a fait naître, soumettant son spectateur à cette tension même. Un concert, par exemple, doit être un tout petit peu trop court pour ne pas risquer d'être un tout petit peu trop long. Il n'en est pas de même pour les idées : les poursuivre conduit invariablement à les mener au-delà de ce qu'on avait imaginé comme fin pour elle. Toute idée se portera mieux au-delà d'elle-même.



L.L. de Mars, *Depuis un crâne*

## NOUAGE

Dessin : intrigue des individuations mêlées comme possibilités du monde habité (ou comme tendances d'habitation du monde) comme série des fractions dans le temps immuable, incertain, fait par la vivacité fragile des formes vives.

## VÉRITÉS

Le dessin erre parmi les vérités ; non pas parce qu'il est inférieur à l'esprit, mais parce que contrairement à lui il ne

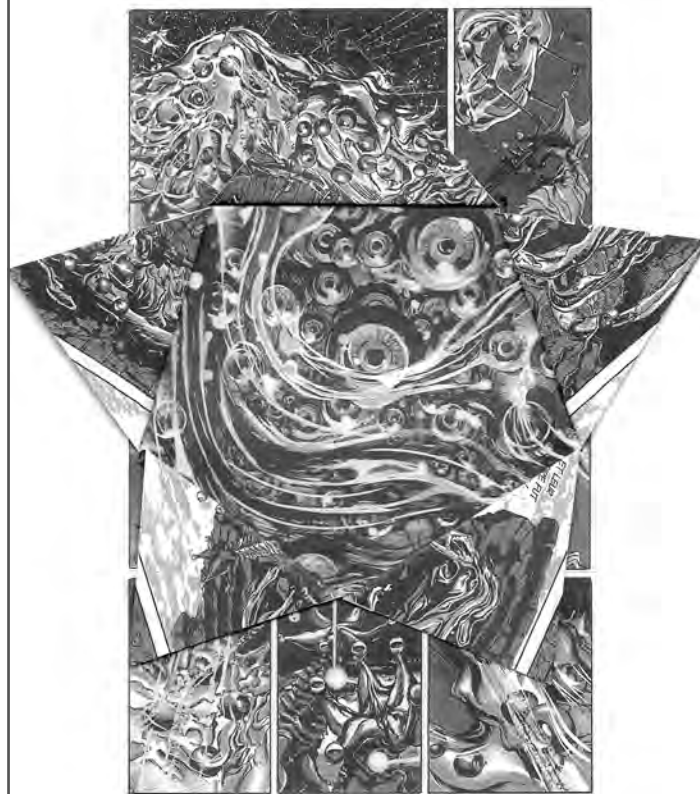
crain pas de les délier, et moins encore de rendre sensibles les erreurs nécessaires dont l'esprit fait ses liens entre elles. Renversant de nombreuses intuitions légales (lois de la raison comme lois de la nature), le dessin est un facteur stratégique d'incrédulité.

## HISTORICITÉ D'UNE ŒUVRE

Comme c'est l'usage pour une hypothèse peu intuitive, j'expose, pour commencer, quelques banalités. Vous me pardonnerez, peut-être, si vous m'avez déjà pardonné tout le reste. Le contour doit être compris comme un opérateur d'individuation et, à ce titre, il est fugace. Comprendre : *le temps du contour*. Un contour n'existe pas hors de sa durée. Tout contour expérimenté sensiblement est fugitif ; tout contour posé (par le dessin par exemple) est une archéologie partielle des contours soustraits, non déposés, de l'infinie variation, non pas de la forme, mais de la place transitoire de celle-ci dans la perception. Le contour qui assure la place tenace de la forme dans son idéation ne doit rien à ces expériences sensibles ; elle est, au mieux, statistique, au pire purement conventionnelle et informative. Plus encore qu'anachronique, elle se soutient d'un effacement de toute durée.

# CONTRE CHAMP

par Julien Meunier



C'est de cette puissante contradiction entre deux valeurs du contour que l'image spéculaire tire une troublante expérience de dérèglement. Cette expérience, je la comprends comme le jaillissement de la couleur à l'endroit où l'on attendait la ligne.

J'explore ici deux notions contingentes l'une à l'autre, celle de contour de soi et celle de Moi, c'est-à-dire d'image de soi prise dans un miroir, image éminemment sociale. Plus

exactement, j'aimerais interroger sous un angle formel ce moment d'une certaine faillite du Moi, celle du *unheimlich* — que Freud compose sur le radical « heim » (plus ou moins : *familier*) et que l'on a traduit par « inquiétante étrangeté », alors qu'il est frappé de stupeur devant le sentiment d'effraction que suscite son reflet dans un miroir. Le privatif fait de cet instant de suspension devant un reflet méconnaissable (un à-peine-soi), la perte

## LES HISTOIRES VRAIES DE L'ONCLE PAUL

« D'ailleurs les archéologues ont relevé sur la statue des profondes traces du feu ! Quoi qu'il en soit, la Vierge de la Grand-Porte étend toujours sa protection sur les Malouins et pas un ne doute de son pouvoir miraculeux. »

du familier. Un pas vers le fantastique. (Pour les quelques zététiciens affolés qui traîneraient par là — tout arrive, surtout l'improbable — les références psychanalytiques s'arrêtent à cet instant. Ils peuvent reposer leur gousse d'ail).

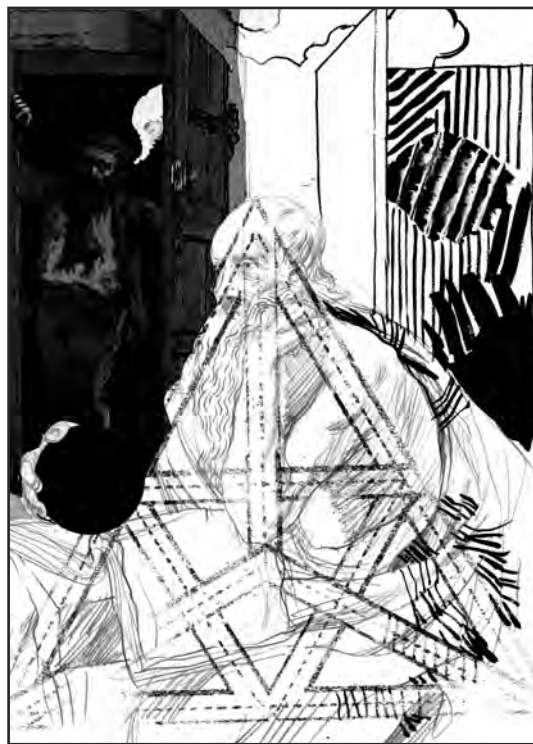
L'affirmation corporelle de soi n'exige pas d'être représentée pour être vécue : éprouvée en substance par l'expérience sensible du monde, elle manifeste en sourdine les limites physiques d'un corps qui n'ont pas à être éprouvées elles-mêmes à chaque instant et moins encore formulées ou rendues visibles ; la résistance des autres corps procure, au fond, une expérience bien plus démonstrative de cette présence corporelle et de ses frontières en tant que frontières.

Deux paramètres entrent en conflit dans la surface abolie du miroir. Contours de soi : conscience visuelle de soi, brève, saisissante, suspendue entre familiarité et étrangeté, spéculaire ou individuelle, spéculaire donc individuelle.

Excès du contour par le continu de soi avec le monde : conscience elle-même excédée par l'absorption brève, terrifiante, de soi dans le monde des choses. Lignes. Couleurs.

Qu'attend-on de l'expérience du miroir ? Des fins. Sensibles, non douteuses.

pas à la même place dans l'optique de la connaissance. st attendue une certaine confirmation, et de la séparation, et de la distinction. Mais voici que les limites sont plus fugaces que des oiseaux en vol. C'est que les contours ne souffrent pas le sursaut. Ils ne résistent pas à leur.



l'existence. Ils anticipent le mode de sub- jectivation par lequel on se sait et se pense là, par lequel on se sait présent. À

Nous les détaillons dans l'ordre doublé du mondes des choses, nous les espérons à part inégale pour soi et pour tout ce qui n'est pas soi puisque nous ne nous tenons pas à la même place dans l'optique de la connaissance. st attendue une certaine confirmation, et de la séparation, et de la distinction. Mais voici que les limites sont plus fugaces que des oiseaux en vol. C'est que les contours ne souffrent pas le sursaut. Ils ne résistent pas à leur.

nous-mêmes, depuis l'expérience de la localité, que serions-nous sinon les contours, éprouvés depuis la vie, de la présence et de ses limites sensibles ? La représentation de soi attend le contour de soi. Le sujet se pense dans les limites de son apparition, forme qui avance en se distinguant de toutes les autres formes par la pensée frontalière à elle-même ; la surprise dans le miroir vient du fait de n'y trouver à voir aucune forme, aucun contour, mais — au contraire — la dissolution de toute limite : à lui-même, le sujet apparaît dans la coup-

C'est-à-dire, dans l'indétermination et le mouvant.

À l'*unheimlich* de Freud, je confronterai une image de « L'état des lieux », roman de Michel Vachey : dans ce récit qui suffoque de l'ordinaire, à son héros confronté au reflet du miroir de la salle de bain, il fait dire : « je comprenais d'un seul coup l'effroyable sens du mot anodin ». L'hypnotiquement familier vient aboucher, dans un mouvement apparemment contradictoire, à l'érosion de toute familiarité dans l'image du miroir ; l'anodin comme *unheimlich*. Comment ces deux formulations espèrent-elles atteindre et rendre sensible, par des moyens rigoureusement inverses, la même sensation ? Aucune d'entre elles, pourtant, ne semble plus fausse, moins pertinente, que l'autre.

La stupeur de se voir perdu (dans le processus d'actualisation qui attendait la forme) est un partage entre deux termes apparemment oppositionnels, *unheimlich* et anodin. Ils font, ensemble, la plus saisissante altération du réel :





c'est un couple métaphorique qui assemble l'intense et terrible familiarité d'un corps mouvant dans la perception fluide, inarrêtable, du monde des choses auquel on ne croyait appartenir que par notre écart même — et qui bute un instant sur l'éternité —, et celle d'un cadre d'apparition d'une stupéfiante nouveauté. Dans ce dernier cadre, la perception de soi a effacé toute membrane, elle s'éparpille, diffuse, dans le clinamen de toutes les autres formes. Elle partage alors le mouvement d'ensemble général. Par un mouvement aussi familier qu'étranger, voici qu'est perdue dans l'image perçue le point d'origine du regard par lequel on se savait voir : c'était se perdre en tant que voyant, c'était perdre le sujet que l'on croyait retrouver dans le champ de sa vision, fugitivement effacé.

Si des termes aussi radicalement opposés décrivent la même expérience sans rien perdre de leur acuité, de leur justesse, c'est qu'ils s'attellent à ce moment de contradiction par lequel, dans le miroir, le contour apparaît comme vertige en disparaissant comme présence.

Si ce couplage fait vibrer deux caractères polarisés de la même vérité sans la disloquer, c'est que le contour de soi, qui n'est qu'une *idée* de limite, une représentation de ces limites par le corps subjectif qui y étouffe, une représentation n'ayant d'autres espaces de réalité que la pénombre osseuse d'une boîte crânienne, ce contour tant attendu, hé bien, il n'existe pas. Ou, plus exactement : il n'existe pas dans la durée qu'on lui atten-



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

dait, suspendue, éternelle, ontologique. C'est précisément ce que le miroir, double diffus d'un monde de couleurs et de dégradés, de mélanges, de fusions, d'un agencement de durées intriquées, de relations entre les expressions fugitives des singularités, fait apparaître radicalement. L'image définie et arrêtée de soi, prise en forme et déterminée, explose dans les couleurs et abasourdit. Anodine expérience contre-intuitive du monde, surprise de la contre-intuition.

L'expérience du miroir révèle un scandale souterrain et silencieux : c'est celui des opérations quotidiennes de jugement par lesquelles toutes les formes jaillissantes, toutes les manifestations visuelles du monde des choses, sont soumises à cette même restriction, à ce même consensus formel : la réduction des formes à leurs contours comme expression de

leur seuil physique et signification de leur localité. Cette modalité, nécessaire pour accélérer, sans doute, l'intelligence du cours légal du monde et sa formulation — probablement sa pensée même — pour s'autoriser la manipulation de tout ce qui viendra alimenter l'idéation, fait oublier qu'elle repose sur des raccourcis ; par eux, quelle que soit notre formation philosophique, nous traitons d'une même façon tous les objets, même lorsque nous réservons pour l'un d'entre eux, parfois, la sourdine d'une voix singulière pour lui laisser retrouver le flux des couleurs. L'attente, dans le miroir, d'un retour de soi sur soi se renverse parfois : par le dissolvant d'une certaine mobilité, elle peut échapper à l'usage institué des contours auxquels nous subsumons les choses et les vivants eux-mêmes, en nous rendant insaisissables à nous-mêmes. Dans une détonation, elle emporte alors avec elle tous les contours du monde dans le fleuve du mouvement.

## LES HISTOIRES VRAIES DE L'ONCLE PAUL

« Verdi n'est ni un musicien orgueilleux ni ennuyeux... Sa musique a libéré son pays et avant d'être un artiste il fut surtout un homme !... »





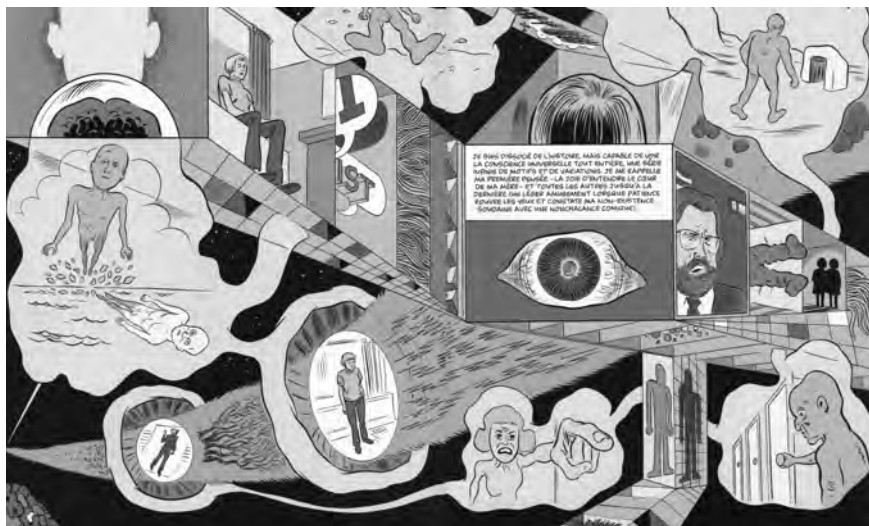
Dans « Patience », récit de science-fiction publié en France chez Cornelius, Daniel Clowes met en scène des sauts dans le temps. Pour signifier ces violences faites au cours linéaire des événements, il a cru nécessaire de rendre visibles, par le dessin, les sauts matériels des corps pris dans le flux de ces passages ; en d'autres termes, il s'est efforcé de représenter non seulement les puissances modificatrices de l'ordre du monde, mais aussi les effets perceptibles de ces torsions légales sur les corps qu'elles emportent et affectent. Il aurait pu passer par d'autres moyens narratifs, par le montage, par le découpage, pour éviter le mauvais tour que, souvent, la démonstration joue au fantastique. Mais c'est celui-là qu'il a choisi, celui du des-

sin, comme force d'actualisation de sauts inqualifiables et renversants. Mais ces sauts ne franchissent pas, hélas, les barrières de son propre dessin. Quelle est la nature de cette limite ? De quels moyens exactement le dessin de Clowes le prive-t-il ?

Pour mieux comprendre cette limite, il suffit peut-être de l'étendre un peu, de la retrouver exactement au même endroit, chez quelqu'un d'autre. Pour commencer à tracer ainsi un cadre d'observation. Sera-t-on étonné de voir éprouvé, dans un topos fictionnel tout proche — le franchissement d'un trou noir par un vaisseau spatial dans le deuxième volume du « Vagabond des limbes » (« L'empire des soleils noirs ») — rigoureusement les mêmes obstacles, de voir buter contre eux les mêmes artifices plastiques, les mêmes procédés métaphoriques, échouant identiquement à figurer l'infranchissable, c'est-à-dire l'excès de toute matière ? De toute loi, surtout ? Ribera est un dessinateur moyen, laborieux, à qui chaque trait

coûte ; il se perdra jusqu'au bout devant la question des valeurs, ne sachant pas trop lui-même s'il dessine au trait ou en nuances, posant les deux au petit bonheur, parfois, dans les plus grandes contradictions, sur le même dessin. On est loin du pinceau précis de Clowes, de l'économie rigoureuse de son dessin faussement aride. Clowes sait introduire dans chaque tracé toutes les nuances de l'ironie. Pourtant, il vient lui aussi se heurter aux mêmes limites, exactement, que Ribera, et il aboutit à la même impuissance métaphorique : ce n'est donc pas une question de savoir-faire, d'aisance, de plasticité dans son propre champ, mais bien une limite intrinsèque à un certain paradigme du dessin, un certain rapport, choisi, entre dessin et signe qui paralyse également Clowes et Ribera devant le même obstacle.

Quelle adversité commune unit ces deux dessins ? Rien n'y déborde, rien n'y percole, tout s'y forçlôt ; dans de telles conditions plastiques l'excès d'une loi, le franchissement brutal de contraintes





Ready Made IV (William Turner, carnets)

matérielles, n'est rendu sensible que par la promiscuité illusoire entre dessin et signe ; dessin condamné à la limite, telle qu'elle est exprimée par le contour. Pour visible qu'il se donne, celui-ci est en fait ontologique. Il est la convention d'une limite corporelle qui n'est pas l'épreuve de la présence mais le signe de sa butée. En fondant la limite physique d'un corps et de son signe, on ne dispose plus, dans un domaine tout entier abandonné à un fonctionnalisme du signe, d'opérations possibles de l'excès. Et sans cesse, la butée revient au signe. Les sacs de chair sont piégés dans les membranes dessinées de Clowes : des corps en gouttelles portent à son comble l'inaptitude à atteindre la chair tombante, cette force gravitationnelle propre à la peinture — matière de l'excès même — telle que la décrit Deleuze pour son Bacon. Il ne reste plus à Clowes qu'à traquer les formes historiques de la démesure : formes littéraires, formes picturales. Connotations. Vues de l'esprit soumises aux torsions algébriques.

d'imprimer au dessin lui-même. D'autre part, une sorte de grammaire de figures archétypales embarrassantes, clichés hésitant entre corps morcelé ou fondu, cristallin et pâte. On retrouve par exemple, dans ces deux planches, le même stupide gros œil flottant et mou. Qu'est-il, cet œil grotesque, blason récurrent qui frappe d'apathie tous les balbutiements surréalistes ? C'est l'opérateur de l'impuissance à montrer quand elle se replie dans la résignation à dire. Cet œil, limité par son incapacité à représenter l'excès, nous dit : « je vois, moi, l'excès. Croyez-moi, je le vois ! ». Et par lui, il faudrait croire sans voir. Il est l'ambassadeur d'une vision inapte à s'actualiser, médiée, qui restera toujours la lointaine promesse d'un éblouissement jamais partagé.

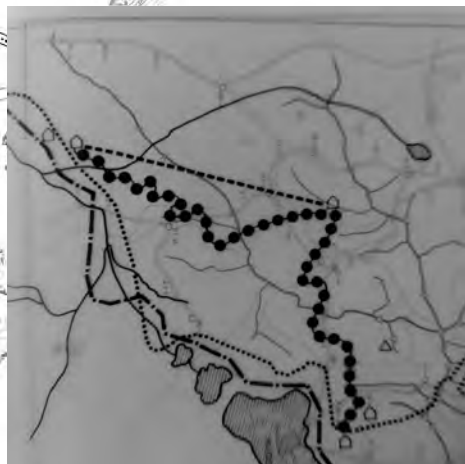
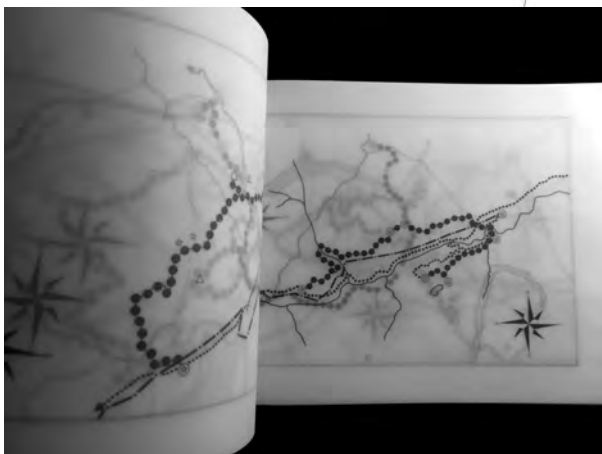
Limite conceptuelle des choses représentées, devenue limite affirmée de leur corporéité, devenue limite de tout excès possible par le dessin : que faire de l'excès conceptuel dans un dessin qui se tient à lui-même ? Que faire quand il est acculé à se redéployer — se redessiner

— comme cadre ? Car c'est, au fond, ce que *le style* fait : il ne se construit comme dans le temps que par les mondes éditoriaux et artistiques auxquelles elles ressortissent, ont en commun plusieurs choses, déterminées par leurs limites plastiques : limites plastiques : ce qui a été dit plus haut de l'image du miroir peut être rappelé ici en quelques mots : le style est ce qui est manqué de l'effraction ; il n'est qu'une tentative de briser l'organisation en cases à laquelle les récits qu'elles ponctuent sont soumis ; cet éclatement déporte sur l'organisation du champ d'apparition ce qu'il est impossible



vérification du contour par celui qui, ne s'étant pas plus abandonné au vertige de l'anodin qu'à la terrifiante ordinarité de *uneimlich*, n'a trouvé pour le contour de soi qu'une adéquation rassurante au monde des choses. Un style n'est peut-être essentiellement qu'un mouvement de conformation narcissique à une certaine idée du contour.

1. [www.du9.org/dossier/a-propos-de-lart-invisible-de-scott-mccloud/](http://www.du9.org/dossier/a-propos-de-lart-invisible-de-scott-mccloud/)



## Asemic walks

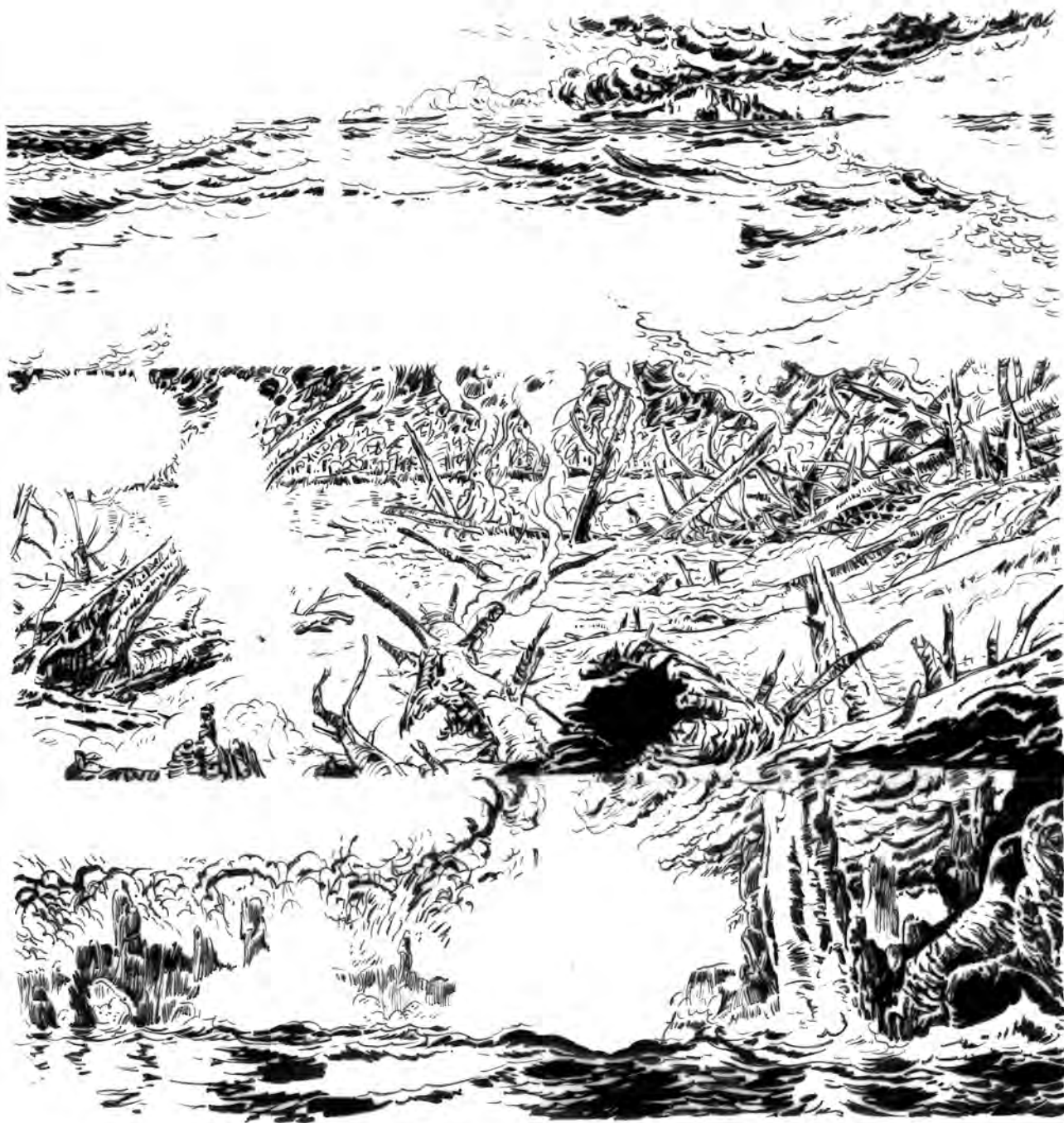
(Hartmut Abendschein, Timgläset, 2020)

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'errerai 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.





Loïc Largier – palimpseste de *La fournaise des damnés* de Bernard Prince





## 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 décollés, 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'éparignée. 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 révèlent 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









registre : un hors réalité. Un détachement émotionnel protège le psychisme du trauma et par cette séparation radicale entache tous les secteurs de la vie, jusqu'au moindre geste (comme l'écriture minuscule, quasi illisible de Lil). L'évènement est maintenu forclos de la vie quotidienne, à la fois arrivé et non advenu, réel et irréel, impensé... Le souvenir traumatique, resté hors-champ, ne peut s'inscrire, ne peut trouver à se formuler y compris à soi-même (Lil a l'impression d'avoir oublié quelque chose), cette position exceptionnelle dans le flux mnémonique renforce son caractère d'irréalité : ce hors-mémoire peut alors contaminer un univers qui a basculé dans le masque et le faux-semblant. Pour évoquer l'émiettement du conti-



num, Debbie Drechsler a choisi un fonctionnement par « bulles » : bulles de quotidien troué par des bulles de souvenirs traumatiques. Dans un traitement différent de l'hallucination, on assiste à plusieurs registres de la perception : les façons dont les réalités alternatives interviennent sur le sujet. Cet agencement particulier va venir satisfaire la part du psychisme qui, en cas de danger répété, prend le relais pour éviter le vacillement complet de l'équilibre mental. Comme la narratrice, le processus protège le lecteur qui, passé cette première scène, devine que le pire était là (quatre cases fulgurantes), mais pour lui comme pour la narratrice les scénettes les plus anodines seront comme noircies par cette histoire enterrée. Dans les histoires qui suivent celle de l'agression, nous sommes devant une adolescente qui semble normale (normée) avec ses pro-



blèmes d'adolescente, apparemment non affectée, et cela sans savoir si l'acte est revécu chaque nuit, soit par la mémoire du trauma, soit par l'effraction du réel. Nous sommes pris dans cette vie sociale et ostentatoire parallèle à une vie traumatique et cachée qui, comme les vies des deux sœurs, sont séparées. Ce sont deux lignes électriques qui, si elles se touchaient, feraient court-circuit.



*Et le doute surgit dans l'éternelle scène*

Dans *Daddy knows best*, le père réécrit l'histoire familiale, jette le doute et le trouble dans la mémoire en réifiant, en objectivant sa fille et en la définissant (elle est une pute, elle s'offre



à lui). Dans un processus qui a fait ses preuves, il dénie sa position dominante et retourne la situation d'emprise. Debbie Drechsler nous donne à voir la réécriture de sa propre histoire en exposant une scène traumatique en six cases dans laquelle le décor surchargé focalise le regard sur la chair blanche (de l'agneau) de l'enfant. C'est implacable, rapide, net, et c'est cette planche qui, par sa précision et sa net-



Dessiller – Gaudenzio Ferrari, *Sacra Famiglia* – L.L. de Mars

teté, nous restera en mémoire et emportera chacune des cases qui vont suivre.

À la page suivante, Lil est devant son miroir. C'est bien elle, cette fois, dans le reflet, et non cet autre elle-même, la jumelle épargnée. Elle ne peut s'habiller ; elle opte pour un pull trop grand, s'en prend à sa petite sœur. Devant le brutal surgissement de cette adolescente classique, c'est le renversement des échelles de valeurs, c'est le quotidien-malgré-tout qui va commencer à nous faire violence. Nos repères bouleversés vont faire de cette lecture une réelle expérience de vie. C'est la force de cette œuvre : si on enlevait ce qu'on peut considérer comme des flashes, nous resterait cette vie d'enfant, d'adolescente, avec ce rapport à son corps qui grandit, à sa famille, à l'école, à sa maison. La narratrice nous parle d'autre chose, surtout d'autre chose : de démenagement, de fraise des bois, de colères, de désirs. Elle continue à in-

teragir avec son environnement, parle, mange, rencontre, et peut maintenir l'horreur dans l'état d'un rêve passager. Debbie Drechsler, par cette recomposition, nous montre que ce qui est inouï, inenvisageable, est possible : oui, Lil peut aller à l'école, peut avoir des problèmes d'adolescente, peut se disputer avec ses sœurs, peut (presque) avoir un petit ami et trouver de la joie dans la peinture.

Ce processus dissociatif émaille tout le livre : Lil, écoute la station de radio la plus éloigné, frappe et rejette son chien ( mimant en cela son père), ne comprend pas pourquoi le baiser d'un petit ami la dégoûte. Sans rien en savoir, elle s'identifie à son agresseur pour retrouver la mainmise sur sa vie. Sans rien en savoir, son corps se souvient, lui, et joue deux vies dont l'une ignore tout de l'autre, dont une seule semble être la vraie. Dans cette deuxième vie, elle ne perçoit plus les signes qui s'adressent à elle, tout fait

signe. Elle flotte à la surface du lac sans interpréter les bulles qui trouent cette surface en montant de la vase la plus profonde. Elle ne sait rien de cette vie immergée. Mais nous, témoins extérieurs, nous scrutons chaque détail, chaque image, à l'affût.

Les litotes de Lil créent des ruptures dans le récit et ce processus d'éloignement systématique se retrouve dans certains décalages entre texte et image (pliée de douleur sur le siège des toilettes, Lil se dit simplement « perturbée ») : il faut se rendre à l'évidence, Lil n'est pas toute là. Nous voici dans la position paradoxale où l'autrice nous amène à en savoir plus sur le personnage qu'il n'en sait sur lui-même. La reconstruction ne s'est pas encore faite, elle se fait sous nos yeux. C'est nous, de notre position extérieure, qui faisons du lien ; chaque page tournée créé à la fois une séparation radicale





avec ce qui précède et un pont qui éclaire d'un jour nouveau cette simple vie d'enfant. Chaque scène est rejouée, éternellement rejouée dans toutes ses variations possibles (dans Marvin, Lil semble très jeune et n'a pas de sœur) ; dans le doute, comme elle, nous ne savons plus ce qui est arrivé, ce qui est redit du traumatisme, ce qui est reconstruit par le souvenir.

Ce sont mille scènes, mille variations dans un effort pour comprendre et donner du sens à une ou des scènes originelles, purement traumatiques qui ne peuvent se travailler et se condamner à échapper toujours. Il s'agit de fixer le souvenir, par le dessin, par le récit, le rendre le plus exact possible par une éternelle relecture qui fait le traumatisme même.

### *Quelques éléments conçus comme jalons de libération*

Devant nous :

une mère dure, autoritaire et colérique (La grande nouvelle, Aider les pauvres<sup>1</sup>) qui ne supporte aucune expression de l'émotion, dans une présence /absence creusant des gouffres d'incompréhension entre elle et sa fille. Une mère qu'on désespère d'aimer, que Lil rêve d'autant plus de voir heureuse qu'elle lui semble inaccessible. Une mère qu'il faut protéger (du secret qui la détruirait) mais dont il faut se protéger.

Et une sœur démunie qui met en acte (en tant que témoin inconscient) la question de la construction de l'authenticité du souvenir. En déchirant les photos où elle apparaît, Pearl affirme son désir de disparaître sous le poids

du secret : devant ses souvenirs occultés, la photo ne peut que mentir.

Ce premier geste radical se fait dans le moment crucial d'une crise, d'un adieu au territoire et devant la victime même de son mutisme. La preuve de sa présence — par la photo — ne peut s'accorder à l'absence d'un souvenir sans déclencher un conflit qui la conduit à préférer l'oubli d'elle-même.



Dans la perspective complètement aplatie qui suit cette scène, le chemin qu'emprunte Lil, tordu et craquelé, navigue dans cette végétation trop présente, la voici scotchée à un arrière-plan dont elle ne peut se détacher au moment même où la question de ce qui est de l'ordre du rêve ou du « vrai » monde s'impose à elle (« je vais me réveiller »). Il ne sera, d'ailleurs, pas bénéfique de vérifier ce qui reste de la réalité une fois que l'on s'en est absenté, Lil lui choisira dorénavant des masques plus confortables : le rêve et le souvenir nostalgique.

À ce stade, nous sommes prêts, comme Lil, à embrasser avec gratitude la déformation de la réalité comme norme. Cette façon de voir est introduite dans l'épisode *Cher journal*<sup>2</sup>, et est tout de suite mise en lien avec l'écriture : nous sommes devant un cahier déserté, une pluie en arrière-plan et cette

phrase : « Il fait beau je crois ». Lil, qui prenait toute la place dans les premières cases, s'est, ici absente d'elle-même, de sa propre histoire.

Ce qui est écrit peut être inadéquat à ce qui est, car plus rien ne compte.

Quatre cases pour passer de l'enthousiasme du « je vais te dire mes secrets » à cette désertion.



Avant même que ne soit possible la moindre écriture libératrice (il n'est pas encore temps pour elle d'avoir cette chance là) la trahison de la mère (elle lit le journal) anéantit tout espoir et toute confiance dans le monde.

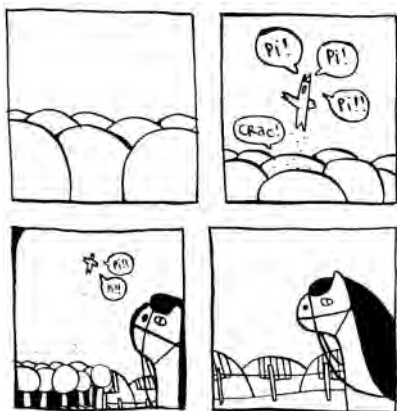
Cette effraction maternelle tombe à point nommé pour empêcher toute vraie confession, agissant comme protection inconsciente des actes du père : en effet, on pourrait tomber — n'importe qui pourrait — sur le secret s'il était écrit ; la mère offre ainsi au-



## 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.»<sup>(1)</sup>



En renouant ces dernières années avec une vieille injonction faite à la bande dessinée<sup>(2)</sup>, 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)<sup>(3)</sup>. 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[rait] des vérités transcendantes, inaccessibles aux activités cognitives profanes. »<sup>(4)</sup> 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<sup>e</sup> 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 »<sup>(5)</sup>, 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 ».



Leur réunion est rendue possible par l'acceptation d'une ontologie matérialiste, postulant que tout ce qui existe est matière, y compris ce qui (se) passe « dans la tête », comme les émotions, les interactions sociales ou la création artistique. Sans dualisme du corps et de l'esprit, il n'y a aucune raison d'envisager une approche des activités humaines qui soit radicalement différente de tout autre objet d'étude. Quant aux différents animaux, ils sont autrement considérés, n'étant plus perçus comme des machines distinguées de l'humain par un concept aussi flou que celui de l'âme. Au fil des travaux en éthologie et en neurosciences, s'exprime désormais un consensus autour de la possibilité d'une conscience animale partagée entre de très nombreuses espèces, humains compris<sup>(6)</sup>. Alors que ces derniers voient leur piédestal historique s'amenuiser, les tenants du bioculturalisme « sont convaincus que les humains ont évolué dans une relation d'adaptation à leur environnement. Ils soutiennent que pour les humains, comme pour toutes les autres espèces, l'évolution a façonné les caractéristiques anatomi-

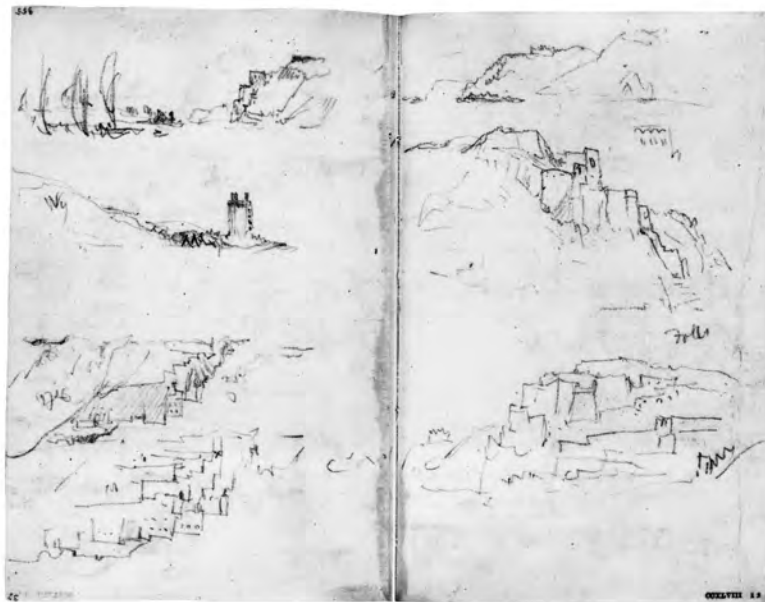
ques, physiologiques et neurologiques de l'espèce, et ils pensent que le comportement, les sentiments et la pensée des humains sont fondamentalement contraints et influencés par ces caractéristiques. »<sup>(7)</sup> Il est évident que

cette position réclame une démarche largement pluridisciplinaire — sa principale difficulté — pouvant appeler des connaissances issues de l'éthologie, de la biologie évolutive, de l'anthropologie, jusqu'à l'histoire culturelle. Les différents champs de la psychologie, reconnaissant la pertinence des méthodes expérimentales pour l'étude des humains, forment un pivot entre toutes. Parmi les programmes naturalistes qui se développent dans l'adversité en sciences sociales, la

## LES HISTOIRES VRAIES DE L'ONCLE PAUL

« C'est ainsi qu'Abd-El-Djinn, le plus féroce des pirates barbaresques, se convertit et devint le plus doux des ermites... Ainsi, une sombre histoire de sang et de mort s'acheva en conte de Noël !... »

particularité du bioculturalisme, parfois maladroitement appelé darwinisme littéraire, est de travailler sur un des objets qui opère le plus de résistance à sa naturalisation, car souvent tenu comme un « propre de l'homme » ou comme la plus complexe manifestation de la culture. Il s'agit donc de développer une approche intégrative de l'art en suivant le principe de *consilience* qui stipule qu'une affirmation ou une théorie est d'autant plus robuste qu'elle n'est pas contradictoire avec la production d'autres branches scientifiques<sup>(8)</sup>. Contraignant, car il recadre la



Ready Made V (William Turner, carnets)

spéculation dans l'espace de connaissances actualisées et soutenues empiriquement, ce paradigme se veut également particulièrement accueillant parce qu'il est *potentiellement* « multi-niveaux »<sup>(9)</sup>, avec un intérêt pour l'étude des universels jusqu'aux œuvres particulières et en prenant en compte tous les arts, sans restriction fondée sur leur évaluation sociale. L'historicisation et l'analyse d'œuvres ne sont donc pas opposées à la prise en compte de dispositions socio-cognitives et d'héritages évolutifs, mais sont plutôt précisées par ce regard.

Reconnaissant en l'être humain un « animal littéraire »<sup>(10)</sup>, c'est un intérêt pour l'éthologie qui a permis un pas décisif dans le sens d'une réconciliation entre l'étude des arts et les sciences d'une manière qui ne soit pas superficielle. Au moins depuis les travaux pionniers d'Ellen Dissanayake, l'art est donc appréhendé comme un comportement. Appelé « artification », il a été envisagé d'abord comme étant issu du jeu<sup>(11)</sup>, que l'on retrouverait chez d'autres espèces et avec lequel il partage certaines caractéristiques, dont le fait que ce soit une activité sans

but explicite, menée en relation, avec une dimension métaphorique, impliquant un fort engagement. Selon elle<sup>(12)</sup>, on retrouverait peu ou prou cela dans les étonnants babillages entre parents et progénitures, phénomènes « proto-esthétiques » qui établissent ainsi des bases sensorimotrices et cognitives, elles-mêmes réinvesties ensuite dans l'artification. Celle-ci aurait émergé alors avec l'invention, typique-

ment humaine cette fois, des cérémonies religieuses qui donnent une impression de contrôle face à l'incertitude et soutiennent les liens du groupe. Par des mises en forme (exagérations, ré-

permet d'étendre et d'affiner notre capacité à traiter des informations sociales, en particulier les informations essentielles que sont les personnages et les événements — individus et partenaires, alliés et ennemis, objectifs, obstacles, actions et conséquences — et de les métapré-senter, de voir ces informations sociales du point de vue d'autres individus ou d'autres moments, lieux ou conditions »<sup>(13)</sup>. Déjà mobilisé ici ou là pour la bande dessinée<sup>(14)</sup>, c'est dans ce cadre théorique que je propose de lire *Comment dresser...*



### Entrée : jeu à bas-bruit

Cette bande dessinée est une fiction relativement simple dans son appareil, d'autant plus qu'elle est tenue par une narration lente, en deux espaces distincts, avec peu de personnages : d'abord un cheval, esseulé dans une clairière close, caracolant ; puis, apparaissent postées dans une forêt atténuée, deux ombres, des hommes observant le cheval et semblant le convoiter ; enfin, sans lien avec les deux autres humains, une femme qui s'approche de l'équidé pour finir par partir avec lui. Voilà pour la trame diégétique.

La tradition animalière de la bande dessinée a longtemps été une manifestation artistique particulièrement saillante d'un anthropocentrisme, reléguant les qualités de l'animal choisi

pétitions, variations...) à partir de matériaux communs, le comportement artistique viserait à rendre l'ordinaire extraordinaire en suscitant des émotions. Brian Boyd, qui s'est penché plus spécifiquement sur la fiction en tant que capacité à inventer des événements, propose que celle-ci « nous

### LES HISTOIRES VRAIES DE L'ONCLE PAUL

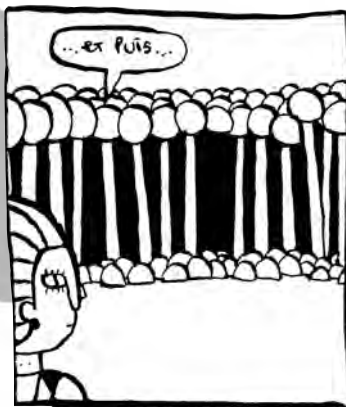
« Prenez-en de la graine petits !... Et retenez toujours que seule une parfaite maîtrise de soi permet de redresser une situation désespérée »



au second plan, alors montré en pied pour manifester sa bipédie ou dévoiler un vêtement, il peut en plus se faire bavard ou être doté d'une pensée humaine par la bulle. Autrement, son rôle est plutôt limité à celui d'adjuvant quelconque ou à celui de contre-point généralement humoristique, lorsqu'il ne sert pas une caricature dévalorisante. De fait, la rupture entre l'humain et l'animal est entretenue : la souris n'est pas une souris, et le chat ou le chien non plus, mais elle est un humain aux attributs de la souris, un chat philosophe ou un politicien à tête de chien. *Comment dresser...* rompt avec tout cela, en s'ouvrant sur un craquement en provenance de la forêt d'où s'échappe alors un oiseau aux cris monosyllabiques. Par cette entrée en matière, qui surprend le cheval, l'oiseau est d'emblée montré comme un être vivant animé, il réagit à un stimulus en s'envolant et s'avère doté d'un moyen de communication propre. Il en va de même pour le cheval, sans trait humain, qui réagit mais reste muet lorsque la femme lui adresse la parole en l'appelant « Fil-de-pêche ».

En profil dès la couverture, loin d'être un élément de l'environnement,

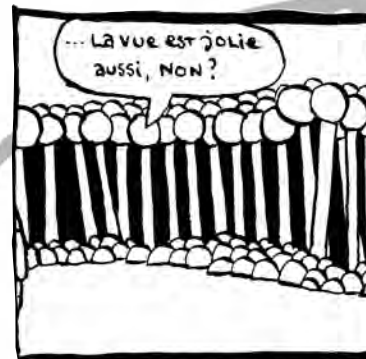
le cheval est montré en tant que sujet d'encre et objet de convoitise. Il va véritablement être au cœur de l'attention, certes dirigée par la narration, mais aussi en tant que motif graphique qui traverse le livre. Alors que les différentes attitudes de l'équidé paraissent plutôt vraisemblables, sa course est en revanche sans respect de la réalité biomécanique d'un galop, documentée pourtant depuis les chronophotogra-



phies de Muybridge. Ses mouvements forment une longue danse, une succession de courbes qui s'étire de pages en pages. Avec des proportions peu probables, la musculature lissée du cheval dessiné par R. Grandpey n'empêche pas une variété de poses, de déplacements, sous des angles toujours renouvelés. Partiellement visible, débordant de la case, parfois de croupe, il peut se transformer en une quasi abstraction, sa crinière noire comme sa queue formant une tâche poursuivie par les regards. La course du cheval paraît ouvrir la voie à une improvisation graphique, qui délimite un monde construit sur une simplicité géométrique et développé grâce à des régularités identifiées, des motifs (ré)arrangés, des

« patterns »<sup>(15)</sup> qui demeurent en même temps ouverts.

Dans ce cadre, la tension narrative est soutenue par de minuscules événements : l'oiseau qui s'échappe, une



ombre fondue parmi les arbres, une réplique cinglante... Ce maintien de l'attention est relayé par des variations permanentes et une forte segmentation de l'action, pourtant en retenue. Dix chapitres de seulement cinq planches scandent le livre marqué par de très courtes ellipses, à toutes les échelles du récit, et par des simili *cliffhangers*. Digne d'un feuilleton qui ne raconterait qu'une seule rencontre, dans le silence de la clairière, le moindre « crac » de la forêt prend une va-





leur hyperbolique. La tension suscitée joue avec le regard du lecteur découvrant un environnement irréal à la fois

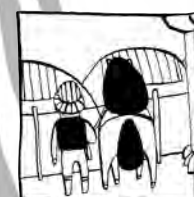
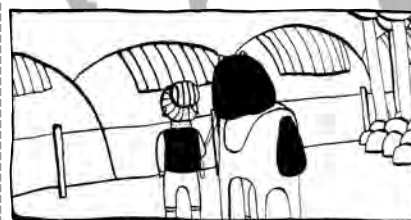


singulier et commun, noir ou blanc, composé seulement d'arbres, de collines au loin, d'une clôture. Une esthétique en retenue, sans grand moyen, à l'image de ce petit format édité par Adverse et des fanzines de l'auteur qui évoquent un monde presque en continuité d'une œuvre à l'autre<sup>(16)</sup>. Que ce soit en récusant la place habituelle de l'animal en bande dessinée, en transgressant l'exactitude mimétique ou en jouant à bas-bruit de ressorts narratifs sur-investis dans les fictions industrielles, la figure chevaline instaure ainsi une subversion possible de modèles historiques de la bande dessinée, des représentations hégémoniques aux velléités documentaires.

### Traversée : manipulation mystique contre relation empathique

La prise de distance avec la représentation scientifique au profit d'un dessin libéré du strict mimétisme ne situe pas *Comment dresser...* dans le relativisme ou la mystique de la création, comme il en résulte parfois à travers une mise en concurrence des arts

et des sciences. Au contraire, la dyade des hommes en forêt, deuxième espace diégétique de la bande dessinée, amuse par son idiotie de couple absurde. Tandis que le premier segment, celui de la course, est majoritairement chorégraphique, et pour cause, celui des deux hommes est bavard mais leur relation souffre d'une incompréhension mutuelle, manifestée d'abord par des questions qui ne trouvent pas de réponse autre que le silence, la raillerie ou le truisme. Observant le cheval puis celle désignée comme « l'écurière », leur position en lisière et leurs échanges évoquent une conspiration organisée dans l'ombre. Sauf que rien ne se passe, si ce n'est un échec en forme de longue attente achevée par un départ. Dans une discussion asymétrique et décousue, le premier, Pitchou, affirme que la simple introduction d'un sac dans la forêt est « une opération magique » qu'il préfère à l'action d'une torche et d'une ficelle, ce qui agace le second. Prié de croire sur parole et d'agir selon les ordres, c'est-à-dire de fermer les yeux, il obéit en plongeant avec lui dans le noir. S'ensuit, induisant un faux lien de cause à effet, l'apparition de la cavalière... Dans la confusion ou la conviction douteuse, elle sera



plus tard reconnue par les deux observateurs, comme étant sortie d'une « histoire », imprécisément liée à l'enfance, créature d'une « mythologie » que Pitchou comprendrait mieux que son complice. Celle-ci serait même accompagnée d'une « petite musique » (inaudible). En revanche, alors que les stries noires des arbres distinguent toujours une zone à part, se déclare chez eux une hallucination visuelle partagée avec le lecteur, une sorte de « zoom » en direction de la prairie, la coiffe de « l'écurière » devenant aussi grosse qu'un tronc. Le compère, moins porté sur les mythes, avance l'explication d'une « migraine ophtalmique », idée immédiatement évacuée par Pitchou qui a guidé la conversation à partir de la croyance en un « royaume des dompteurs suprêmes ». La rupture d'imaginaire, par la référence à la médecine, induit une concurrence des discours entre une conception rationnelle et une conception mythique du monde. Mais, ici, c'est bien la pensée magique qui s'impose par l'autorité figée de Pitchou, dans le noir.

Cet espace narratif s'oppose à la prairie lumineuse qui lui fait face, tra-



versée par la femme espionnée. S'adresser à Fil-de-pêche comme elle le fait, directement et verbalement, peut paraître aussi absurde que l'attente d'un effet magique tiré du sac. Toutefois, ce point commun entre les deux micro-mondes reste superficiel, tout comme certaines références, telle la « petite musique » mythique de la forêt faisant écho aux « nuages qui sont de la musique pour la pensée » dans la prairie. Dans le premier cas, les personnages disent entendre la musique, dans une confusion entre fait et mythe, alors que la teneur métaphorique du second est explicite. Contacts visuels et corporels, don de nourriture, course, partage d'une attention pour l'environnement immédiat, chant d'une comptine... Sans la fourberie et l'aliénation à la magie, l'approche de la cavalière est autrement moins ridicule que ses effets sont concrets : elle se balade *effectivement* avec le cheval.



La dite écuyère joue, simule presque une interaction mère-enfant et entre en empathie avec l'équidé lorsque, spéculant à haute voix, elle imagine ses sentiments puis l'encourage. Tout cela permet finalement à ce cher Fil-de-pêche de sauter la clôture, de rejoindre les collines inconnues,



### Sortie : attention cheval

L'empathie n'est pas seulement thématisée mais mise en jeu dans la relation esthétique de manière générale, et spécifiquement tissée ici au moyen de la bande dessinée. Selon une synthèse sur *La nature de l'art*<sup>(17)</sup>, l'empathie est une notion d'abord avancée par la philosophie esthétique, mais dont les bases neurologiques ont été identifiées depuis. Il s'agit d'une capacité de simulation reposant sur un mécanisme (automatique) de résonance

### LES HISTOIRES VRAIES DE L'ONCLE PAUL

En dernière case, les derniers mots des « Histoires vraies » de l'Oncle Paul 1951

(dans l'ordre de publication, année 1951)

- « Cap Plein Sud » (n°668)
- « Alexandre le Grand » (n°674)
- « Le sculpteur de Florence » (n°686)
- « Le messager du roy » (n°690)
- « Le Régulus Malouin » (n°694)
- « Comment naquit la Marseillaise » (n°695)
- « Le naufrage du "Titanic" » (n°698)
- « Barbe noire » (n°702)
- « La catastrophe du géant » (n°703)
- « Échec au feu du ciel » (n°705)
- « La Vierge de la Grand-Porte » (n°709)
- « Un trouble public » (n°710)
- « Alcazar » (n°713)
- « Paix sur la terre aux hommes de bonne volonté » (n°714)
- « Feu ! Un, deux, trois... » (n°715)

préférant l'incertitude de cet arrière-plan suggéré à plusieurs reprises, comme métaphore d'une émancipation. N'est-ce pas effectivement, pour l'imaginaire, ce qu'on pourrait espérer d'une fiction ? Si ces deux origines évolutives de l'art, le jeu intime et le rite, ne sont pas opposées théoriquement, elles sont ici isolées, confrontées, envisagées dans leurs conséquences : l'une ne produit pas d'effet direct sur le réel mais instaure des velléités de contrôle et un rapport vertical, tandis que l'autre implique un échange qui paraît égalitaire et qui vise à potentialiser la liberté, dans l'idée que, pour paraphraser Mikhaïl Bakounine, la liberté d'autrui étend la mienne à l'infini.



motrice et émotionnelle et une prise (intentionnelle) de perspective subjective d'autrui. Dans l'œuvre de R. Grandpey, la spatialisation des fils narratifs en deux micro-mondes, dont l'un observe l'autre, est renforcée par le travail sur les points de vue qui, sur le plan narratif, marquerait l'empathie de même que le regard marque ou dirige l'attention. Comme le précise la cognitive littéraire Françoise Lavocat<sup>(18)</sup>, l'empathie n'est pas l'identification à un personnage — ce qui ne se produit pas vraiment — mais s'apparente à un rapport de témoin. Dans une longue séquence muette, on observe la cavalière et le cheval dans la clairière, de dos, regardant les collines, puis, progressivement, en s'éloignant d'eux, on adopte



un point de vue depuis la forêt, pour ensuite apercevoir, doucement, l'ombre des deux espions avant de les considérer de face. À plusieurs reprises le lecteur peut observer la scène derrière l'épaule d'un personnage ou être invité à regarder ce qui retient l'attention d'un autre par une pratique plurielle de champs et contre-champs. Les possibles spatiaux aux formes résonnantes tels les cheveux avec la colline, les points de vue alternants, et l'impression même de tournicoter autour

du cheval, lui-même dansant, établissent un principe d'accès complexe et mouvant à ce monde simple d'apparence. Sujet de toutes les attentions, le choix du cheval comme personnage principal évoluant parmi d'autres, sans plus d'anthropomorphisme, constitue un certain écart en bande dessinée. La mise en narration d'un « animal non-humain » et le partage des points de vue pourraient en tout cas conduire à vivifier notre empathie envers d'autres espèces<sup>(19)</sup>. La pêche n'étant pas l'amie des poissons, et eu égard au nom du cheval, on est conduit à s'interroger tout de même sur la dimension utilitaire de la relation, sur l'objectif et sur les possibles d'une coopération interspécifique... La politique de cette fiction opèrerait là, dans l'interrogation et dans l'extension du champ de la morale suggérée par la relation empathique, jusqu'au franchissement final de la barrière.

De fait, en termes de fonctions, progressistes d'abord, la fiction améliorerait entre autres choses la cognition sociale, la créativité en tout domaine et la réflexion au-delà de l'ici et maintenant, notamment en termes moraux<sup>(20)</sup>. Ici la souplesse graphique et narrative amène un changement régulier de perspectives qui exige la souplesse du lecteur sur le plan cognitif. Plus fondamentalement, par l'art, l'anxiété serait réduite et la coopération améliorée<sup>(21)</sup>, ce que l'on retrouve dans le comportement encourageant de la cavalière qui aide à la sortie du cheval. En miroir, des aspects plus conservateurs de l'art ont été soulignés, comme la distinction sociale qui peut être accordée à celui qui raconte<sup>(22)</sup> et le renforcement des liens, croyances ou normes<sup>(23)</sup> pour le groupe d'appartenance. Aussi la mésentente des observateurs repose sur un rapport

de domination favorisé par la pensée magico-religieuse : invérifiable, l'énoncé réclame une confiance aveugle en celui qui (se) raconte et prétend détenir un savoir unique qu'il veut diffuser. En somme, dans une perspective bioculturaliste, soulignant le rôle psychobiologique et social de l'art, la fiction intégrerait plaisir et apports socio-cognitifs, deux dimensions liées et bien matérielles, sans qu'il s'agisse d'une illusoire connaissance « alternative » ou d'un passe-temps désintéressé. Tandis que l'approche par les sciences ne conduit ici ni à un naufrage moral, ni à un dégoût, on peut enfin se défaire des conceptions dominantes de l'Art pour opposer une pratique de la bande dessinée subversive, sans félicite et sans révélation.



### Notes

(1) Marc Lapprand, « Pour une approche bioculturelle des récits », *@analyses*, vol. 7, 2012, pp. 356-357.

(2) En France, la loi du 16 juillet 1949 entérine un demi-siècle de critiques faites aux bandes dessinées, dont le versant en creux relève de la promotion d'une bande dessinée éducative.

(3) À moins de fréquenter le site internet « 8p.cx », où le 1<sup>er</sup> chapitre a été rendu disponible gratuitement pour en faire son pro-



pre fanzine.

(4) Jean-Marie Schaeffer, « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue germanique internationale*, vol. 2, 1994, p. 197.

(5) Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, Gallimard, 2007.

(6) Ce consensus a été exprimé, par exemple, dans la déclaration de Cambridge sur la conscience (2012), traduite dans les *Cahiers antispécistes* (en ligne).

(7) Ma traduction de : « believe that humans have evolved in an adaptive relation to their environment. They argue that for humans, as for all other species, evolution has shaped the anatomical, physiological, and neurological characteristics of the species, and they think that human behavior, feeling, and thought are fundamentally constrained and informed by those characteristics. » Joseph Carroll, *Reading human nature : literary darwinism in theory and practice*, SUNY press, 2011, p. 6.

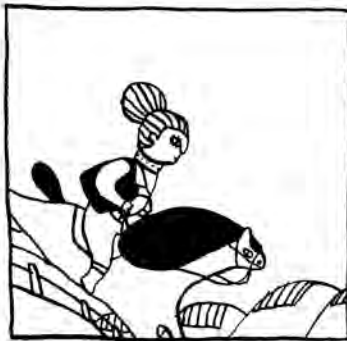
(8) Voir p. ex. Jonathan Gottschall, « The tree of knowledge and darwinian literary study », *Philosophy and Literature*, vol. 27, 2003, pp. 255-268.

(9) Brian Boyd, « Literature and evolution : a bio-cultural approach », *Philosophy and Literature*, vol. 29, 2005, p. 5.

(10) Jonathan Gottschall et David S. Wilson (dir.), *The literary animal : evolution and the nature of narrative*, Northwestern University Press, 2005.

(11) Ellen Dissanayake, « A hypothesis of evolution from play », *Leonardo*, vol. 7, 1974, pp. 211-217. L'hypothèse générale de « l'art comme comportement » et du « jeu cognitif » est reprise par Brian Boyd, *On the origin of stories : evolution, cognition, and fiction*, Harvard University Press, 2009, p. 85.

(12) On citera ici un article de 2009, qui résume et réactualise des hypothèses



qu'elle a plus largement étayées dans divers ouvrages. Ellen Dissanayake, « The artification hypothesis and its relevance to cognitive science, evolutionary aesthetics, and neuroaesthetics », *Cognitive Semiotics*, n°5, 2009, pp. 136-158.

(13) Ma traduction de : « allows us to extend and refine our capacity to process social information, especially the key information of character and event—individuals and associates, allies and enemies, goals, obstacles, actions, and outcomes—and to metarepresent, to see social information from the perspective of other individuals or other times, places, or conditions ». B. Boyd, *op. cit.*, 2009, p. 192.

(14) Pour une approche bioculturelle de la bande dessinée, on peut lire : Brian Boyd, « Art and evolution: Spiegelman's The Narrative Corpse », *Philosophy and Literature*, vol. 1, 2008, pp. 31-57 ; Brian Boyd, « On the origins of comics. New-York Double-take », *The Evolutionary Review. Art, Science, Culture*, vol. 1, 2010, pp. 97-111 ; James Carney *et al.*, « Social psychology and the comic-

book superhero : a darwinian approach », *Philosophy and Literature*, vol. 1, 2014, pp. 195-215 ; James Carney et Pádraig MacCarron, « Comic-book superheroes and prosocial agency : a large-scale quantitative analysis of the effects of cognitive factors on popular representations », *Journal of cognition and culture*, vol. 3-4, 2017, pp. 306-330 ; Désirée Lorenz, « De la censure au blockbuster. Étude culturelle des comics de super-héros en France », thèse préparée à l'université de Poitiers, novembre 2020.

(15) B. Boyd, *op. cit.*, 2009, pp. 87-98.

(16) Les deux tomes de *Ils ont des nouveaux pouvoirs* (Misma, 2006 et 2013), particulièrement petits, aussi parus en fan-

zines, portent une esthétique similaire, avec quelques chevauchées également.

(17) Edmond Couchot, *La nature de l'art : ce que les sciences cognitives nous révèlent sur le plaisir esthétique*, Hermann, 2012.

(18) Françoise Lavocat, « Identification et empathie : le personnage entre fait et fiction », dans Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux, *Empathie et Esthétique*, Hermann, 2013, pp. 141-173.

(19) En ce sens, des recherches expérimentales concernant les rapports entre littérature et bien-être animal ont été initiées récemment, cf. les travaux de Wojciech Matecki *et al.*

(20) B. Boyd, *op. cit.*, 2009, pp. 190-199.

(21) E. Dissanayake, *op. cit.*, 2009, pp. 144-145.

(22) B. Boyd, *op. cit.*, 2009, pp. 108-112 et pp. 167-176.

(23) E. Dissanayake, *op. cit.*, 2009, p. 145. B. Boyd donne un moindre rôle à la religion, même s'il y consacre des pages : *op. cit.*, 2009, pp. 114-119 et pp. 199-208.

