

SUR LA GRAPHIATION

Une lecture de *Traces en cases*

Dans sa thèse de doctorat, Philippe Marion introduit une toute nouvelle approche de la bande dessinée, qui combine les apports de plusieurs disciplines: sémiologie, narratologie, psychanalyse, médiatique... La notion clé de “graphiation” ou énonciation graphique représente ainsi un enrichissement considérable de notre façon de penser le récit visuel. Toutefois, un examen différent de ce concept, moins axé sur le problème de *l'auteur*, révèle des pistes de réflexion inédites qui s'éloignent sans doute de la façon dont le terme est utilisé par la critique moderne.

Une relance salutaire

Depuis une quinzaine d'années, enlisées dans d'inutiles spéculations taxinomiques, les recherches universitaires sur la bande dessinée avaient péniblement marqué le pas, si elles n'avaient connu un reflux certain. A tel point que le travail des sémioticiens de la première génération, Guy Gauthier et Pierre Fresnault-Deruelle essentiellement, n'a pu être relayé, avec élégance et bonheur du reste, que par des auteurs travaillant en marge de toute institution académique comme Benoît Peeters et Thierry Groensteen. Quant à la critique interne du genre, elle s'est tout simplement effondrée à la fin des années quatre-vingts,

pour ne subsister plus que dans les pays anglo-saxons, avec toutes les limitations que cela implique sur le plan de la théorie, dédaignée au profit d'études à vocation plutôt historique¹.

La thèse de doctorat que Philippe Marion a publiée² renoue non seulement avec l'intérêt savant pour le neuvième art, mais elle s'impose surtout d'emblée comme une contribution majeure à la connaissance du genre. Evitant le double écueil du jargon hyperspécialisé, d'une part, et de l'enthousiasme militant en faveur d'un art moyen ou mineur, d'autre part, Philippe Marion réussit une synthèse très pédagogique de la pensée contemporaine sur l'image tout en renouvelant la réflexion théorique en matière de bande dessinée.

Certes, à l'instar des formalistes des années 60 et 70, Philippe Marion s'inscrit globalement dans le courant des études focalisées sur la spécificité du genre. Mais à la différence de ses prédécesseurs, il ne cherche nullement à isoler les propriétés intrinsèques de la bande dessinée ou à faire le départ, dans le langage du médium, entre éléments internes et corps étrangers. Il dynamise au contraire la notion de spécificité, quitte à l'ouvrir à toute une série de facteurs en interaction dont se dégage –et entre lesquels se négocie– une façon particulière d'élaborer un récit adressé à un lecteur. Se reconnaît là, déjà, l'intérêt actuel de l'auteur et de quelques autres pour les concepts de *médiagenie* et de *récit médiatique*, qui tous impliquent la redéfinition de la notion globale de "récit" en fonction des contraintes et possibilités des divers genres et pratiques sémiotiques³.

Dans le sous-titre du livre –"travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur"–, chacun des trois termes, qui concernent respectivement la production, l'objet et la réception de la bande dessinée, est indissolublement lié à tous les autres. C'est pourquoi nous tenterons, au niveau de la présentation du travail de Philippe Marion comme à hauteur de l'examen critique de certaines de ses propositions, de toujours bien marquer l'articulation des trois pôles du système.

¹ Un bon exemple récent est l'ouvrage *Adult comics* de Roger SABIN, Londres, Éd. Routledge, 1993.

² Ph. MARION, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (essai sur la bande dessinée)*, Louvain-la-neuve, Éd. Academia, 1993.

³ Pour une première présentation de cette problématique, voir l'éditorial de la revue *Recherches en communication*, n° 1, 1994.

Qu'est-ce qu'une bande dessinée?

Relatif à l'objet, le premier aspect de l'étude s'attaque à un problème traditionnel jusqu'ici soigneusement refoulé dans toutes les théories de la bande dessinée: celui du *style* graphique comme expression individuelle d'un énonciateur qui dessine.

Les propriétés minimales du dessin –le trait, le contour, la couleur– sont en effet pour Philippe Marion des “lieux” de l'image où subsiste, et partant affleure, quelque chose du geste idiosyncratique qui l'a produit. Dans l'énoncé graphique perce la *graphiation*, c'est-à-dire l'énonciation spécifique de celui ou de celle qui trace aussi bien les dessins que les textes des planches et de l'album.

Cette présence n'est pas uniforme, mais varie en intensité. Elle est la plus forte lorsqu'il y a dans le dessin un *effet d'esquisse*. Peu importe d'ailleurs que cette impression soit vraie ou fausse, obtenue par calcul (comme chez tous ceux qui ont “appris” à dessiner vite) ou par simple inachèvement (comme par exemple chez le Hergé de *Tintin et l'Alph'art*): résolument orientée vers la pragmatique de l'œuvre, l'étude de Philippe Marion s'en tient à l'état offert au lecteur et ne cède en rien aux modes du jour en matière de genèse textuelle¹. La présence du graphiateur est la plus faible lorsque le dessin se fait évocation transparente de ce qui se voit figuré (les albums de la ligne claire en restent l'exemple canonique).

Un second aspect clé de l'approche de Philippe Marion est que le concept de graphiation se trouve inséré dans une théorie plus globale de l'énonciation narrative, dont elle constitue une dimension tout à fait originale. Dans le sillage de tous ceux qui ont affiné le modèle narratologique de Gérard Genette en l'adaptant aux diverses pratiques non littéraires et non verbales. Cette spécification, on le sait, s'est réalisée surtout dans le domaine du cinéma, et ce en deux directions. Sur le plan de la focalisation, c'est-à-dire de la *sélection*, puis de la *présentation* au lecteur des informations narratives, les recherches de François Jost ont introduit, à côté de “focalisation”, le concept d'*ocularisation*, ce qui permis une meilleure discrimination du *voir* (qui devient une matière d'ocularisation) et du *savoir* (qui reste, si l'on veut, matière à

¹ Ce qui ne signifie pas que la visée génétique soit sans intérêt. A condition qu'il ne s'agisse pas d'un alibi pour oublier l'œuvre finale, ce type d'études peut même conduire à des résultats très étonnants. Une réussite exemplaire de cette approche est le volume *Hergé dessinateur* (sous la direction de Benoît Peeters), Paris-Tournai, Éd. Casterman, 1989.

focalisation)¹. Sur le plan de l'*énonciation narrative* même, les travaux d'André Gaudreault ont proposé le dédoublement de ce concept en *narration* d'une part (pour les cas où les événements du récit restent présentés par le truchement d'une série d'interventions du narrateur) et *monstration* d'autre part (pour les cas où la narration paraît assurée par les personnages mêmes), ce qui autorise une meilleure compréhension des narrations qui semblent se raconter "toutes seules"². S'intéressant surtout à la seconde de ces perspectives, Philippe Marion propose de scinder à son tour le concept de monstration en *monstration* et *graphiation*:

En deçà de la narration et de la monstration, le lecteur-spectateur de BD est appelé à mettre son regard en coïncidence avec le geste du graphiateur; c'est en épousant l'empreinte graphique de celui-ci qu'il peut participer au message. Dans cette mesure, la *graphiation* est donc fondamentalement auto-référentielle. Avant de contribuer à la figuration, elle est auto-monstration, dans la trace, d'une identité graphique perceptible dans la spécificité subjective d'une empreinte. (...) Si je propose ainsi la notion de *graphiation* à côté de celle de monstration, c'est aussi que la monstration telle qu'elle est imaginée par Gaudreault pour le cinéma n'a nullement, en BD, la même transparence figurative, la même transativité. Le processus de monstration s'efface derrière le tout puissant simulacre analogique qu'il tend à produire. Or, en bande dessinée, la matière graphique fait toujours résistance, opacité, et elle empêche la monstration d'être pleinement transitive. (*Traces en cases*, p. 36, souligné par l'auteur).

Précision qui a l'immense mérite de souligner l'apport d'éléments absolument propres aux codes de la bande dessinée, élément ni narrés ni montrés, mais uniquement tracés. Aussi l'une des avancées les plus décisives du livre est de bien mettre en valeur la *puissance narrative* de ces aspects graphiés typiques de la bande dessinée, dont l'agencement en réseau, en-deçà ou au-delà du récit figuratif proprement dit, joue un rôle capital dans la *transformation* d'une case à l'autre (cf. chapitre VI), mais aussi dans la mise en place d'un certain *vraisem-*

¹ Pour plus de détails sur l'état le plus récent des recherches, voir surtout le livre de François JOST et André GAUDREULT, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 129-133.

² Le chapitre deuxième de *Le récit cinématographique*, *op. cit.*, fait très bien le point sur tous ces problèmes.

blable (cf. p. 273-283), sans lesquels aucun récit ne saurait fonctionner comme tel.

Enfin, et c'est un troisième pilier de cette thèse de doctorat, Philippe Marion refuse de concevoir la production de l'objet en dehors de la relation pragmatique avec le lecteur à qui toute œuvre est destinée et par qui le travail du graphiateur est comme refait. *Traces en cases* est à mille lieues de quelque étude platement empirique de la réception et de l'acte de lire, mais échafaude un modèle théorique global, d'inspiration largement psychanalytique, qui accorde une large part à l'*empathie* du lecteur: c'est en reconnaissant le geste du graphiateur (geste que lui-même a fait comme enfant mais désappris par la suite), que le récepteur d'une œuvre est capable de recréer le récit et de percer, tout intuitif qu'en demeure le savoir, les mystères de sa production.

Le premier avantage de cette théorie, ici trop rapidement résumée, est que le concept fédérateur de graphiation, d'un côté, et la volonté de ne pas "cloisonner" les divers aspects de la bande dessinée, de l'autre, parviennent à rassembler des faits ailleurs souvent disjoints, comme le traçage des lettres et la production des dessins. Loin de privilégier l'image au détriment de l'inscrit, Philippe Marion est peut-être le premier auteur à vraiment prendre au sérieux, à ce niveau-là, la nature sémiotiquement mixte de la plupart des bandes dessinées. Il s'y ajoute que le cadre conceptuel de *Traces en cases* réussit également à monter en épingle des éléments largement inaperçus, comme par exemple le niveau de l'analyse temporelle des diverses couches du dessin, des plus explicites aux plus implicites (p. 254 et sv.). Ce sont là, en bande dessinée, des nouvelles perspectives dont l'importance ne peut pas être sous-estimée.

La seconde qualité de l'ouvrage est sa très grande clarté, qui séduit d'autant plus que les observations de Philippe Marion ne sont nullement contradictoires avec les systèmes sémiotiques plus "lourds". Nulle question ici de construire un système à soi et pour soi. L'auteur ne se sert pas des autres, mais propose en revanche des matériaux utilisables par autrui. Si l'on prend par exemple l'approche et l'appareil terminologique du Groupe μ^1 , on se rend vite compte qu'il n'est point difficile de reformuler la thèse fondamentale de Philippe Marion comme un conflit entre le *plastique* (qui serait de l'ordre de la

¹ *Traité du signe visuel*, Paris, Éd. du Seuil, 1992.

graphiation) et l'*iconique* (de l'ordre de la monstration, tout problème de narrativité bien sûr mise à part), qui apparaissent ici comme des inverses proportionnels. Avérée par des analyses plus fouillées, pareille observation serait une pièce importante à verser au dossier de la théorie générale du signe visuel. La tension entre forme et sens se reproduirait ainsi à l'intérieur des deux types de signes, qui ont chacun leur propre(s) sens, mais dont l'un, l'*iconique*, serait plus repérable que l'autre, le *plastique*, parce que plus facilement sémantisable (cf. la dichotomie, analysée par Philippe Marion à la p. 171, entre *effet de forme* et *effet de figure*).

Troisièmement, enfin, la théorie de Philippe Marion se distingue aussi par une modestie et une précaution méthodologiques devenues aujourd'hui exceptionnelles. Tout au long du livre, l'auteur ne cesse de mettre en garde contre les interprétations paresseuses, trop rapides, des éléments isolés par l'analyse ou contre la tentation, toujours forte lorsqu'il s'agit de concept "découverts" par l'auteur dans le cadre d'une approche inédite, d'accorder un rôle trop essentiel à ce qui ne fonctionne pas en dehors de certains codes, genres ou traditions. De ce point de vue, l'extrême circonspection avec laquelle se voit abordé le problème de la rupture du cadre (p. 220 et sv.) mérite d'être montrée à tous les thésards comme un exemple d'honnêteté intellectuelle.

Traces en cases, cependant, soulève aussi plus d'un problème. Certains sont anecdotiques, comme l'absence d'application à une œuvre concrète prise dans sa totalité. Les approfondir ici serait aussi vain que présomptueux. D'autres sont d'ordre plus théorique. Dans ce qui suit, nous tenterons de commenter plus longuement ce qui nous apparaît comme les deux difficultés principales de l'ouvrage: d'abord l'élaboration du concept clé de graphiation, puis le recours à une science auxiliaire privilégiée, la psychanalyse.

Du style à l'écriture

Dans la théorie de la trace, ce n'est pas le concept de *graphiation* qui fait problème. Le dédoublement de la monstration en monstration et graphiation est convaincant et devrait, par ricochet, inciter les théoriciens du cinéma à s'interroger sur l'utilité de pareille scission pour l'étude du film. Il serait intéressant, par exemple, de voir dans quelle mesure certains aspects propres au langage cinématographique

d'un réalisateur, notamment au niveau des décors ou de la direction des acteurs, ne s'enracinent pas dans une strate autre que celles du référent montré ou des événements narrés, strate équivalente, toutes proportions gardées, à celle de la graphiation en bande dessinée.

Plus épineuse, par contre, est la question du *graphiateur*¹, soit l'instance responsable et de l'inscription des textes et de la production des dessins. De même que les notions linguistiques d'énonciation ou de narration se sont peu à peu assouplies de manière à faire advenir une production *polyphonique*², à plusieurs voix ou instances superposées, de même il devrait être possible de dépasser la conception un peu monolithique du graphiateur que Philippe Marion utilise, trop strictement peut-être, au singulier.

Certes, les raisons de telle restriction sont fortes et parfaitement acceptables, puisque le postulat du graphiateur unique autorise le rapprochement des domaines de l'écrit et de l'iconique trop longtemps dissociés par tous les théoriciens de la bande dessinée. Cependant, à creuser un peu la double notion de graphiation/graphiateur, on se heurte vite à un certain nombre d'observations qui obligent à l'élargir considérablement.

Une première difficulté est bien sûr la possible dérive biographique d'un concept qui est d'abord un montage théorique. Le graphiateur n'est pas la personne en chair et en os qui signe l'œuvre, mais une instance construite par le lecteur. Pour étrangère que soit cette confusion aux analyses de Philippe Marion, bien des chercheurs intéressés par le phénomène de la trace, Serge Tisseron en tête, sautent allègrement ce pas et rabattent le travail graphique de l'œuvre sur la biographie de l'auteur³. Toutefois, il est clair qu'à trop insister sur la trace comme émanation d'un graphiateur unique, fortement individualisé, on risque d'enfermer l'œuvre dans une logique de l'expression de soi

¹ Voici la définition complète telle que la donne Philippe Marion: "Dans les composantes écrites et dessinées d'un message de BD, le lecteur perçoit donc la marque d'une *identité graphique* responsable d'un trait unificateur spécifique. Cette identité constitue une instance énonciatrice fondamentale. Globale et primaire, elle précède les incarnations «secondaires» dans les formes plus circonscrites que sont l'auteur, le dessinateur, voire même le typographe ou le lettré. Avec une intensité certes variable, la bande dessinée pourrait bien manifester *a priori* une littéralité graphique renvoyant à l'impulsion, au geste traceur de cette instance énonciatrice de base." (*op. cit.*, p. 33).

² Nous renvoyons, entre autres bien sûr, aux travaux de Bakhtine, pour les études littéraires, et de Ducrot, pour la recherche linguistique.

³ Cf. par exemple Serge TISSERON, *Tintin chez le psychanalyste*, Paris, Aubier, 1985.

qui facilite à son tour la venue d'une lecture subjectivante, narcissique, comme échange et dialogue entre deux *individus*.

Un second écueil, banal mais non négligeable, est le poids que garde, en la bande dessinée, l'ancienne division du travail. On ne peut pas toujours se défaire de l'impression que Philippe Marion étend à la totalité de la production BD le modèle en fait très circonscrit de l'"auteur complet", responsable de toutes les facettes de son œuvre, et qu'il ne s'attarde pas suffisamment sur les ajustements nécessaires que devraient suggérer un certain nombre de phénomènes très courants (qu'il rappelle très justement, mais pour mieux les écarter, semble-t-il, de l'étude *théorique* du graphiateur): par exemple la sous-traitance du lettrage ou de la couleur (qui multiplie les "mains" dans une bande dessinée sans que cette pluralité soit toujours marquée au niveau de la signature), la séparation de l'écrivain-scénariste et du dessinateur (situation qui fait que même lorsque le dessinateur assure lui-même le lettrage, il transcrit seulement le texte d'un autre), ou encore le travail en studio (qui fait que, comme dans les anciens ateliers de peinture, plusieurs auteurs se partagent la même surface).

Troisièmement, enfin, il y a lieu de souligner que ni le tracé des lettres ni celui du dessin ne sont jamais naturels, quelque spontané qu'en puisse paraître le geste. La graphie est un acte socialisé, qui fait l'objet d'un apprentissage et sur lequel pèsent de nombreux codes et contraintes. Elle n'est donc pas seulement le reflet, mécanique ou transformé, d'une personnalité, d'un corps, d'un inconscient, comme l'estiment la graphologie traditionnelle et les tenants modernes de l'étude génétique de l'écriture manuscrite¹. Le dessin, lui, même personnel et individualisé, est tout aussi indirect que l'écriture, comme d'ailleurs la bande dessinée actuelle devrait être la première à faire ressortir: peu de pratiques sont en effet aussi dominées par le pastiche, l'imitation, la seconde main. On ne peut donc pas raisonnablement soutenir que l'esthétique de la ligne claire, par exemple, qui régnait presque sans concurrents sur la production commerciale des années 70 et 80, soit la griffe individuelle des créateurs d'une génération tout entière.

A regrouper un peu ces remarques, il est facile d'apercevoir que la théorie de la graphiation pâtit d'une double difficulté foncière.

¹ Pour plus de détails, voir notre article "Grammatextualité et écriture manuscrite", in *Mélanges Santoro* (a cura di M. CATAUDELLA), Naples, Ed. Scientifiche Nazionali, 1995.

Comme, d'abord, la graphiation est systématiquement mise en rapport avec l'unicité d'un agent graphiateur, elle se voit située massivement du côté du *style*, au sens que définissait Roland Barthes comme expression biologique d'un sujet particulier, rétif à tout code¹. Sans être fausse, cette association paraît insuffisante dans la mesure où il est capital de ne jamais séparer le *style* de l'*écriture*, laquelle concerne, toujours selon Barthes, la prise de position du sujet face à l'usage social de sa parole. La graphiation doit donc aussi être étudiée dans cette perspective-là, qui engage bien autre chose que la participation empathique et narcissique du lecteur refaisant la trajectoire du graphiateur (et s'exprimant finalement par personne interposée). Tel élargissement permettra de réorienter radicalement l'étude de la graphiation et de voir comment chaque style, loin de se réduire à la manifestation d'un moi, signifie d'abord un choix dans l'éventail des styles disponibles à un moment historique donné, et une préférence quant à la manière dont cette parole cherche à être comprise et interprétée.

Le second problème découle directement de cette vision très personnalisée du concept de graphiation. L'approche de Philippe Marion met en valeur la visibilité de la trace, comme résidu d'un faire individuel qui résiste à sa relève (et à son effacement) par le récit et la figuration. Cette conception, de nouveau, n'est pas incorrecte. Toutefois, elle privilégie sans doute indûment les bandes dessinées stylistiquement très marquées, voire excessives sur le plan graphique, puisqu'elle s'attarde avec quelque complaisance sur l'inachèvement, l'ébauche, la rature ou la surcharge, alors que la "norme" que représenterait une bande dessinée plus lisse, plus finie, mieux expurgée de toute séquelle productrice, passe statutairement au second plan: le "bon style" vire tendanciellement à la tétatologie. La stylistique littéraire, qui a été longtemps une stylistique de l'écart, a connu jadis le même problème, avant de se redéfinir fondamentalement: au lieu de juger les manifestations locales de l'œuvre à l'aune d'une norme externe, les stylisticiens ont fini par mesurer *in praesentia*, dans l'ordre du syntagmatique, les divergences stylistiques pertinentes. Or, quand bien même le travail de Philippe Marion prend déjà en compte cette perspective, il s'agit là d'une dimension un rien obliérée, probablement à cause du fait que

¹ Cf. R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Points, 1972.

l'analyse aborde surtout des cases isolées, ce qui ne va pas sans gauchir la question des éventuels écarts.

Bref, une théorie plus poussée de la graphiation devrait donc non seulement, comme on l'a vu, être replacée dans un cadre intertextuel plus vaste, il faudrait non moins qu'elle étudie plus attentivement le niveau des variations internes de chaque production. Gageons déjà que l'application du modèle de Philippe Marion à des albums entiers suffira amplement à entamer chacun de ces virages.

Psychanalyser la bande dessinée?

C'est dans la trace que communiquent –et communient– le graphiateur et le lecteur. Celui-ci, Philippe Marion le définit comme un graphiateur qui s'ignore ou, plus exactement, comme un graphiateur virtuel qui, par un processus empathique d'identification, se rappelle son ancien geste pour le revivre à travers de l'objet fictif de l'artiste.

Cette analyse, on le voit, est clairement psychanalytique. Elle est même, à première vue, étonnamment proche d'une certaine grille de lecture psychanalytique que des auteurs comme Serge Tisseron ont popularisée ces dernières années. Toutefois, ce que décrit Philippe Marion, c'est bel et bien, à la différence d'un Tisseron, un *mécanisme* général, non pas une *application* de ce mécanisme à des cas concrets, celui de l'auteur (dont il s'agirait alors de scruter, au travers des symptômes de l'œuvre, l'inconscient biographique) ou celui du lecteur (dont il s'agirait alors d'assurer et d'assumer une sorte de thérapie, en rattachant la lecture de la trace à la formation du moi). Très critique à l'égard de Tisseron, chez qui il dénonce sévèrement le risque d'une infantilisation permanente, car "scientifique", du genre comme de sa lecture, Philippe Marion déjoue à la fois la visée thérapeutique et la tentation biographique. Il dépasse le point de vue médical en "diluant" le rapport identificatoire du lecteur, qu'il admet en très grande partie, dans la problématique plus vaste du récit, des codes de lecture, du médium. De même il écarte la perspective biographique en refusant de détacher le graphiateur d'un complexe narratologique forcément abstrait et d'une interaction pragmatique définie par les attentions et les réactions du lecteur.

Cependant, au-delà de cette courageuse critique de Tisseron, il convient de se demander si la notion d'identification épuise toutes les

possibilités de la lecture psychanalytique en bande dessinée et s'il ne convient pas, plutôt, de réorienter un peu la recherche.

Réexaminons d'abord, dans cette perspective, ce qu'il en est de la théorie de l'identification même chez Philippe Marion. Rappelons à cet égard qu'en psychanalyse comme en sémiotique, la distinction s'est établie entre identifications primaire et secondaire et que les définitions dans les divers champs sont loin de se recouvrir¹. L'identification primaire de la psychanalyse, qui a trait à la reconnaissance de soi comme entité autonome et à la séparation du même et de l'autre lors du stade du miroir, ne ressemble nullement à l'identification primaire telle qu'on la définit dans l'analyse du film, par exemple (pour en rester au domaine que la théorie a investi le plus rapidement), où elle concerne l'adoption par le spectateur du point de vue omniscient et tout-puissant de l'instrument de la narration cinématographique, c'est-à-dire la caméra. De la même façon, l'identification secondaire en psychanalyse, qui intervient avec le complexe d'Œdipe, lorsque que l'enfant commence à distinguer entre le ça, le moi et le surmoi en s'identifiant simultanément au désir du père et à l'agression de la mère, ne peut être assimilée à l'identification secondaire au cinéma, laquelle est affaire de proximité avec tel personnage plutôt que tel autre. Dans l'analyse de Philippe Marion, l'identification en question est *sémiotique et primaire*: elle touche un aspect spécifique du médium. Le rapport au personnage, lieu d'élection de l'identification secondaire en art, est seulement effleuré. De même l'auteur s'appesantit peu sur le psychisme du lecteur, sauf pour répéter que la reconnaissance du geste graphiateur est surtout assimilable à la réactivation d'un faire oublié ou désappris. Il n'y a donc que l'*amorçe* d'une théorie psychanalytique chez Philippe Marion, qui n'a pas la prétention de traiter exhaustivement une matière aussi controversée. Son relatif silence est d'ailleurs très éloquent: on sent comme une gêne devant la manière dont le dossier est accaparé pour l'instant par le courant Tisseron, sans qu'il soit déjà possible de proposer une lecture radicalement autre².

A rassembler certaines des hypothèses avancées par Philippe Marion lui-même tout au long de *Traces en cases*, il est possible

¹ Nous suivons ici la synthèse fournie par Jacques AUMONT dans son livre *L'image*, Paris, Nathan, 1990.

² L'amorce d'une lecture psychanalytique "autre" de la bande dessinée est donnée par l'ouvrage de Benoît PEETERS, *Les Bijoux ravis*, Bruxelles, Magic Strip, 1984.

d'entrevoir des alternatives qui vont dans les deux directions suivantes.

Premièrement, il faudrait que l'identification, tout en restant un élément primordial, perde le quasi-monopole qu'on lui accorde aujourd'hui dans les approches psychanalytiques de l'œuvre. D'autres problèmes devraient être montés en épingle, comme par exemple les *pulsions* ou les diverses facettes de la *peur* (fictionnelle). Le cas de la bande dessinée, qui a toujours flirté avec le retour du refoulé, apporterait sans aucun doute un matériau de choix pour ce genre d'interrogations (une histoire du genre qui ne mette pas au premier rang le sexe et l'horreur, se condamnerait automatiquement à rater sa quintessence). Quelques récents articles de Philippe Marion le démontrent d'ailleurs amplement¹.

Plus prometteuse encore serait la véritable mise en question du principe identificatoire tel qu'il fonctionne généralement. La reconnaissance du geste graphique ne doit pas forcément se traduire, en effet, sur le seul plan psychanalytique: il est tout aussi possible d'y lire une volonté de savoir, non plus tournée vers le *passé* d'une configuration psychique ("comment est-ce que moi, j'ai fait cela autrefois?"), mais vers le *présent* de l'objet analysé ("comment est-ce fait?"), puis vers l'*avenir* de la lecture ("comment vais-je, à mon tour, non pas répéter ce qui a été fait, mais commencer à faire, et à faire autrement, à partir de ce que j'ai déjà compris?"). Une telle lecture (où il n'est pas interdit de reconnaître... ce que fait Philippe Marion lui-même dans sa thèse!) excède de tous points de vue le cadre psychanalytique: on ne lit plus pour *se souvenir* ou *s'exprimer*, mais au contraire pour *se transformer*. Corollairement, l'importance du rapport spéculaire entre graphiateur et lecteur ne se fait plus aux dépens de l'objet lu. Ce dernier cesse d'être le *prétexte* qu'il devient inévitablement dans la vision psychanalytique traditionnelle.

Ce sont là d'autres problèmes, d'autres histoires? Sans doute. Mais c'est d'elles que dépendent la théorie comme la pratique futures de toute bande dessinée.

Jan BAETENS²

¹ "Fictions de la peur", in Marc LITS (éd.), *La peur, la mort et les médias*, Bruxelles, Éd. Vie ouvrière, 1993; "Étoile mystérieuse et boule de cristal", in *Textyles*, n° 10, 1993.

² Assistant à l'Institut d'Études culturelles de la Katholieke Universiteit Leuven.