

NOTES DE LECTURE

Dominique CHÂTEAU et Bernard DARRAS (dir.), *Arts et multimédia, l'œuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, 202 pages.

A l'heure où, en France, le multimédia culturel, et plus précisément le cd-rom d'art est devenu l'une des pierres de taille de la production multimédia, cet ouvrage fait le point sur une série de questions posées par cet objet. Celles-ci sont de trois ordres, qui regroupent les contributions sous trois thèmes :

L'œuvre d'art et sa reproduction : quels statuts respectifs à l'heure du multimédia ?

Bernard Darras et Anna M. Kindler présentent une étude de représentations concernant le rapport qu'entretient l'œuvre d'art à l'unicité et au multiple, menée sur un public est scindé selon deux critères : français et canadiens, novices et experts. Dans l'ensemble les Français novices restent attachés à une conception traditionnelle de l'œuvre d'art, conçue comme devant être unique, par opposition aux experts français et à l'ensemble des Canadiens, dont la conception moderne de l'art correspond à celle d'une œuvre pouvant être multiple.

Dans la foulée de la première recherche présentée, Bernard Darras investigate ce qui, pour la population française de celle-ci, fait la différence entre l'œuvre d'art originale, la copie, le multiple et la reproduction. L'unicité de l'œuvre d'art est opposée à sa copie par les novices, et à l'œuvre multiple par les experts, de sorte que les premiers ont, plus que les seconds, tendance à considérer cette unicité comme un impératif. A partir d'une nouvelle population, Darras poursuit en se penchant sur les jugements liés aux productions non-unicques et non-originales (par rapport à l'original unique). Il réorganise les faiblesses attribuées à la reproduction en une théorie " [qui] fait écho à une théorie équivalente de l'œuvre originale et

Recherches en communication, n° 13, (2000).

unique ” (p. 24). La troisième partie de l'article est consacrée à l'intérêt attribué par les sujets aux outils de l'interactivité et du multimédia ainsi qu'aux sources d'information disponibles dans les cd-roms d'art. Le public interrogé fait montre d'une attitude valorisant les outils et informations centrées sur l'œuvre elle-même (zoom, affichage plein écran, analyse iconographique, plastique, etc.), au profit de ceux contextualisant l'œuvre (vues du musée, historique de l'œuvre, etc.).

Gérard Pelé nous offre un article plus réflexif qu'empirique. Après une courte première partie consacrée à l'interactivité et à la simulation dans les interfaces et la navigation hypermédia, Pelé revient sur la définition première de l'hypertexte, conçu comme le couplage d'une base de données évolutive et d'une procédure de calcul permettant la génération de liens au cours de la consultation, conférant à la base sa structure. L'auteur oppose le principe de l'hypertexte à ce qu'il est devenu le plus souvent : un ensemble de données déjà structurées par des liens prévus par un concepteur, formant un réseau figé. Dans la pratique, l'hypermédia n'existe donc pas encore. Dans la définition originale, nous dit Pelé, “ ce qu'on attribue à la machine, en termes de capacités associatives, on le retire à l'utilisateur ” (p. 43). La machine se voit attribuer pour une part un fonctionnement organique, proche du fonctionnement de notre propre mémoire.

L'article de Pierre Barboza se centre sur l'analyse des interfaces de navigation de quatre hyperdocuments présentant le corpus d'un photographe, et débouche sur plusieurs recommandations concernant la conception de tels interfaces. Les problèmes identifiés dans son analyse sont de plusieurs ordres, parmi lesquels les critères de classement des images, et le peu d'initiative laissée à l'utilisateur, qui ne dispose pas des “ outils appropriés au développement de sa propre logique ” (p. 52) dans la navigation. L'auteur recommande de respecter la spécificité du fonctionnement iconique d'une part, et de partir du potentiel d'interaction entre utilisateur et ordinateur de l'autre. Le concept de posture d'interface (position assignée par le dispositif à l'utilisateur par rapport à l'image) vient appuyer cette seconde ligne de conduite. Dans les modalités de passage d'une image à l'autre, l'auteur propose de jouer sur l'opposition “ même contenu – contenu différent ”, appliquée à différents critères (forme, composition, dénotation, connotation).

Jac Fol nous livre un article réflexif, partant de la métamorphose de notre relation aux savoirs imprimée par le multimédia. Dans ce contexte, il identifie trois modalités possibles du renouvellement des pratiques artistiques du multimédia : le multimédia comme moyen de diffusion de l'art, comme pratique artistique autonome, et comme “ autre ” support pour les pratiques artistiques. L'auteur développe cinq tendances artistiques à l'aune du multimédia (le *mutualisme*, l'*encyclopédisme ludique*, l'*actualisme*, le *transformisme* et le *productivisme*) au sein desquelles il détaille chacune des trois pratiques identifiées.

Face à la production et à la reproduction artistique, Jean-Pierre Balpe pose la re-production : après avoir occupé différents statuts, “ l'œuvre d'art est [aujourd'hui] dans l'événement toujours recommencé dont on ne peut conserver que des traces ”, dit-il (p. 65). Il exemplifie son propos à travers

trois générateurs de texte, faisant ou non partie d'un dispositif plus large : "Romans", "Trois mythologies et un poète aveugle", et "Barbe-Bleue". A travers ces trois exemples, Balpe nous montre comment l'œuvre artistique est désormais "un ensemble ouvert, générique, de multiples dont chacun est pourtant un original" (p. 78).

Le multimédia d'art : analyse du cd-rom sur l'art

Ondine Bréaud et Françoise Casanova étudient la façon dont l'œuvre artistique est abordée, contextualisée, spectacularisée au sein de cd-roms consacrés à la peinture et à la sculpture. Elles distinguent quatre "pratiques du mode reproductif / représentatif de l'œuvre" dans ces supports, ces quatre modes regroupant eux-mêmes "quatorze types d'apparition et de disparition de «l'œuvre»" (p. 82). Les modes distingués sont : la présence à l'écran de l'œuvre seule, destinée à être regardée, contemplée ; son accompagnement par des co-textes, destinés à la rendre intelligible ; son insertion dans un contexte réel ou imaginaire (musée existant, exposition virtuelle) dont elle sert de faire-valoir ; et enfin la reconstitution de son motif en trois dimensions.

Claire Gacongne, à travers une analyse comparative de trois cd-roms sur Cézanne, synthétise les grandes questions classiques sur les fonctions du cd-rom d'art. Elle met ainsi en question "la capacité d'un tel média à transmettre des connaissances sur un artiste" (p. 101). Selon elle, la consultation du cd-rom ne peut se substituer à la vision de l'œuvre originale ; celui-ci met par contre à disposition une foule de connaissances 'annexes' sur celle-là. Mais, s'interroge l'auteur, sont-elles nécessaires à la compréhension d'une peinture ? Par rapport au livre, le cd-rom représente un structure offrant un désordre organisé, reposant sur les choix de l'utilisateur, qui rompt avec la linéarité du texte. Mais une telle (dé)structuration ne nuit-elle pas à la compréhension de l'évolution de la peinture de Cézanne ?, et n'entrave-t-elle pas "l'échafaudage de l'ensemble de connaissances qui se crée habituellement dans un cheminement linéaire" (p. 107) ?

Dominique Château se centre sur le cd-rom *Une passion pour l'art, Renoir, Cézanne, Matisse et le Dr. Barnes*, et se demande si la méthode de visite des musées inaugurée par le collectionneur que fut le docteur Barnes transparait dans ledit cd-rom. Après quelques repères historiques sur le personnage, l'auteur rappelle brièvement la méthode –rapprochant les œuvres les plus hétéroclites pour en dégager les qualités plastiques, picturales– et ses présupposés idéologiques. A partir des parcours proposés par le cd-rom, l'auteur en vient à la conclusion que si le support offre un ensemble de documents (lettres, articles, etc.) explicitant ladite méthode, il n'offre en revanche aucune mise en œuvre réelle de celle-ci.

André Gardies part de son expérience de conception d'un cd-rom sur *Le cinéma des Lumières* pour dégager quelques spécificités du "langage multimédia" (comparé au langage cinématographique). Il se centre dans un premier temps sur la notion d'unité minimale du langage qui, toujours temporelle au cinéma, s'identifie à l'écran dans le multimédia, et correspond

ici à une unité de savoir. Il envisage ainsi en quoi la notion d'unité minimale doit être modalisée par les opérations possibles sur cette unité, et les rapports que celle-ci entretient au reste du support. La question de la navigation et de l'interactivité retient ensuite son attention. La question posée est : en quoi la possibilité de navigation transforme-t-elle la maîtrise du discours ? Il distingue ainsi dans le produit conçu le discours produit par le concepteur, qu'il maîtrise, et " une situation illocutionnaire au cours de laquelle l'utilisateur agit en temps réel sur le discours en cours " (p. 130) pour produire son propre discours, qui ne rétro-agit jamais sur le premier.

Les usages muséaux : vers une modification des pratiques muséales face au multimédia

La recherche empirique qui sous-tend l'article de Jean Davallon, Hana Gottesdiener et Joëlle Le Marec a pour but de comprendre comment l'usage du cd-rom de musée est en train de se construire. Des entretiens approfondis ont été menés auprès de trois populations (usagers assidus, néophytes et acheteurs potentiels de cd-roms repérés sur les lieux de vente). Les auteurs tirent des conclusions sur deux plans : sur le rapport aux œuvres que le cd-rom instaure d'abord : celui-ci offre un ensemble d'outils (zoom, angles multiples, etc.) qui peuvent être mis " au service d'un décodage de l'œuvre " (p. 137) ; sur le fonctionnement du cd-rom ensuite : comment celui-ci construit un rapport entre lui et l'utilisateur, entre œuvres ou entre l'œuvre et d'autres informations, et enfin entre lui et la visite du musée. La question qu'ils traitent n'est pas celle de la reproduction à l'original, mais celle de la présentation de l'œuvre à la médiatisation de cette présentation. Le cd-rom propose des " *façons de voir* ", comme s'il indiquait comment regarder avec un regard éduqué, mais aussi des " *modes d'accès* physique, cognitif et symbolique aux œuvres " (p. 143). La médiation de l'œuvre opérée par le cd-rom ne correspond pas à une dévalorisation, mais plutôt à un moyen de construire de nouvelles relations à celle-ci, complémentaires à celles de la visite.

Xavier Perrot envisage en quoi l'insertion des médias interactifs dans le musée peut transformer et redéfinir celui-ci, générant de nouvelles formes d'institutions muséales. Le multimédia ouvre de nouvelles portes au musée, le dégageant des contraintes de l'espace physique qui lui sont propres. A l'heure actuelle, les musées recourant aux médias interactifs conçoivent exposition et produits multimédias soit comme redondants, soit comme totalement différenciés ; d'où la nécessité mise en avant par l'auteur de travailler à une complémentarité des deux, ainsi qu'à une intégration du multimédia dans l'exposition. Celui-ci peut aussi se substituer à l'exposition. Le rapport s'inverse alors, comme dans le cas du *Progetto Portinari*, musée à instance multiple. Pour Perrot, " redéfinir le musée aujourd'hui [à l'aune des médias interactifs], c'est penser son rôle dans la société de l'information " (p. 155). A l'heure où le musée n'est plus nécessairement un témoin *matériel* de l'homme, c'est la notion même de patrimoine qu'il convient de repenser.

Bernadette Goldstein part du constat que le multimédia stimule les deux missions (scientifique et d'éducation - diffusion) du musée, et force celui-ci à sortir de ses murs, " dans une démarche de médiatisation consciente " (p. 159). L'auteur montre comment dans les pratiques des musées, des exigences divergentes envers les technologies numériques doivent être conciliées : exhaustivité et qualité scientifique d'une part, ambition éducative (textes de commentaires, possibilité de comparaison ou animation d'œuvres pour éduquer le regard) de l'autre. Elle envisage ensuite les rapports bilatéraux entre médiation des savoirs et médiation technique : comment la conception technique est fonction du contexte d'usage (la borne muséographique dépend du projet éducatif du musée, le cd-rom culturel est conçu en fonction de publics précis), comment les stratégies de médiation s'élaborent sur base des possibilités techniques et de l'écriture naissante propre aux nouveaux médias. Enfin, elle stigmatise la variation des usages en fonction des contextes, sur base d'observations portant sur les usagers de bornes muséographiques, d'un cd-rom culturel et du site web d'une exposition imaginaire.

Frédérique Payn nous propose une étude du cd-rom du musée d'Orsay, et des relations qu'il entretient à l'exposition. Celui-ci est à la fois reproduction du musée et entité autonome, ayant son organisation et son style propre. Au lieu de résoudre le problème de l'orientation dans le musée, constate Payn, le cd-rom le dédouble : à l'orientation dans le lieu réel s'ajoute celle " dans l'architecture même du cd-rom qui est un univers de routes possibles " (p. 168). Et l'auteur d'identifier les sources de désorientation dans le cd-rom du musée d'Orsay. Si ce cd-rom propose une simulation du musée d'Orsay, le musée simulé est lui aussi virtuel : il s'agit d'un musée vide de ses visiteurs, une utopie, " [un] musée suspendu dans le temps et dans l'espace, un musée exposé " (p. 172). L'auteur conclut en observant que le cd-rom constitue par certains aspects un musée à lui seul : il " substitue à l'exposition muséale son propre mode d'exposition " (p. 173), dont la logique de socialisation, propre aux musées réels, est évincée.

L'article d'Isabelle Rieusset-Lemarié traite des musées virtuels et de leur usage de la photographie, en partant de la position selon laquelle " la reproduction photographique n'y est pas duplication mais métamorphose de l'œuvre d'art " (p. 175). L'unité de support de reproduction permet de confronter celle-ci à d'autres œuvres, là où " l'isolement fétichiste de l'œuvre " (p. 179) occultait le lien entre elles. En nous libérant du fétichisme de l'unicité de l'œuvre, la reproduction photographique peut mettre en avant sa genèse. Elle fait de l'image une œuvre autonome. L'auteur constate ensuite que les sites web de musées virtuels sous-exploitent largement leur spécificité, comme s'ils ne pouvaient rivaliser avec leurs équivalents réels, et ne permettent le plus souvent de découvrir que des chefs-d'œuvre reconnus, sans exploiter les liens entre œuvres déjà évoqués. Le décalage est d'autant plus grand par rapport aux œuvres d'art numériques, " œuvre interactive en réseau dont la reproduction en temps réel n'est plus duplication d'une œuvre achevée mais re-production d'une œuvre en constante métamorphose "

(p. 186). C'est sur ce nouveau type d'œuvre que l'auteur clôt son article, en explorant ce sur quoi se fonde l'aura de telles œuvres.

Jean-Louis Weissberg centre son article sur le projet Lascaux III, reproduction en réalité virtuelle des grottes de Lascaux, et articule la réflexion sur l'œuvre originale (la grotte) à celle sur sa "virtualisation". Après avoir cherché la légitimité d'une telle entreprise dans la notion de répétition, à la base de tout geste de création artistique, l'auteur imagine un scénario pour une visite virtuelle de Lascaux. Virtualiser n'est pas dupliquer, nous dit-il : le but n'est pas de générer une copie exacte, mais de produire quelque chose de nouveau : donner accès à l'histoire dont Lascaux I, la grotte, est l'aboutissement, et ce afin de créer une nouvelle vision de l'œuvre. La virtualité de Lascaux III est à prendre au sens étymologique : la reconstitution de l'histoire de Lascaux I comporte une dimension hypothétique, incertaine, elle est faite de possibles. Lascaux III permet aussi de pousser plus loin la réflexion sur le mode de représentation propre à l'original, intégrant la profondeur, nous dit Weissberg, ainsi que de mettre en avant l'hypothétique symbolisme qui régit la construction de l'œuvre. L'auteur se penche ensuite sur la question de l'élaboration d'une déontologie de la virtualisation d'œuvres, d'espaces, de sites, dans leurs rapports aux originaux : celle-ci –dit-il– devrait "préciser ce que l'on peut espérer d'une telle transposition" (p. 200). L'article se termine enfin sur quelques hypothèses quant à ce qui nous fait craindre que la copie se substitue à l'original, que l'on confonde les deux, là où personne ne se méprend jamais sur l'une ni sur l'autre.

Pierre FASTREZ

Denis MELLIER (dir.), *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, Fontenay Saint-Cloud, ENS Editions, 1999.

Rares sont les objets culturels qui réunissent les suffrages du grand public en même temps que l'affection des chercheurs et artistes comme le fait depuis plus d'un siècle Sherlock Holmes. Seulement, on sait que cet enthousiasme ne s'exprime pas de façon monolithique : le Holmes dont s'est emparé le lecteur populaire n'est pas celui qu'auscultent sémioticiens, historiens des mentalités, sociologues et autres psychanalystes, pour ne rien dire des metteurs en scène de tout poil qui à chaque génération introduisent de nouvelles formes d'adaptation.

De prime abord, l'ouvrage dirigé par Denis Mellier s'efforce de faire justice à cette grande diversité d'approches et d'interprétations. On y trouve donc un éventail d'analyses extrêmement large qui couvrent aussi bien l'inscription de l'œuvre de Doyle dans son contexte socio-historique (dont se voient alors mises à nu les contradictions parfois insoupçonnées : l'influence des « cultural studies » est ici indéniable) que la valeur exemplaire des

enquêtes holmésiennes pour quiconque cherche à transformer les choses en signes (ici le livre prolonge les travaux déjà bien connus d'Eco et de Ginzburg, entre autres). Toutefois, les contributions les plus intéressantes, à commencer par celle de Mellier même (qu'on regrette du reste de ne trouver qu'à la fin du livre, alors qu'elle eût constitué une rampe de lancement idéale pour l'ensemble de l'ouvrage), suivent des pistes plutôt différentes. Prenant comme point de départ les *continuations* de Holmes, que ce soit dans la "vraie vie" ou dans la "fiction", ces textes s'interrogent justement sur ce qui rend possible une telle effervescence, qu'il s'agisse de l'achat d'un porte-clé au musée de Baker Street, de l'invention d'aventures apocryphes ou de l'utilisation du *Canon* comme réservoir d'exemples scientifiques. Dans tous ces cas, c'est une ouverture, si ce n'est un véritable appel à la fiction, qui s'impose comme trait distinctif de la démarche de Holmes ou, plus exactement, de l'écriture et du style de Doyle (et vice versa, bien sûr). Perspective anti-positiviste, anti-scientifique, anti-méthodique peut-être, mais qui seule est capable d'expliquer la fascination durable qu'exerce le personnage de Holmes.

Le cas est-il aussi exceptionnel que le suggèrent certains participants au volume ? Mellier insiste très justement sur le rôle que joue la médiatisation de la culture populaire des XIX^e et XX^e siècles dans ces phénomènes « mythographiques ». L'œuvre de Doyle reflète sans doute plus visiblement que d'autres ce qui se passe lorsque la culture médiatique s'empare d'un de ses propres objets. Force est toutefois de se demander s'il existe des différences autres que de degrés avec la fortune de figures comme Tarzan, Hitchcock ou Tintin. Seule une partie des textes poussent vraiment leurs interrogations de ce côté-là, et c'est dommage. Une approche plus carrément comparative (on songe à Agatha Christie, à Stephen King, à Marilyn Monroe, bref à tous ceux que l'on considère, à tort ou à travers, comme les icônes de la culture médiatique) eût été la bienvenue. Ce qui n'enlève rien, évidemment, aux qualités des articles portant sur la médiatisation de Holmes.

Jan BAETENS

Philippe SOHET et Yves LACROIX, *L'ambition narrative. Parcours dans l'œuvre d'Andreas*, Montréal, éd. XYZ, coll. "Documents", 2000, 268 pages.

Tout lire d'une œuvre, tout lire dans une œuvre, voilà des défis que plus aucune lecture sérieuse ne saurait accepter de nos jours. Surtout dans le cas d'une production aussi vaste, aussi complexe, aussi protéiforme que celle d'Andreas (°1951) –auteur à ce jour d'une trentaine d'albums–, une double sélection s'impose : quant au corpus d'abord, quant à l'approche ensuite. Le présent livre de Sohet et Lacroix, qui prolonge et creuse la monographie sur

Andréas publiée par les mêmes auteurs en 1997¹, procède sans hésitation à pareille restriction. Il se limite essentiellement à trois albums : *Cyrrus* (1984), *Coutoo* (1989) et *Le triangle rouge* (1995), que l'on peut considérer comme les meilleurs qu'Andréas ait faits. Et il s'en tient également à la seule perspective méthodologique du *récit*, qu'il convient de saluer comme neuve, la plupart des analyses existantes d'Andréas portant plutôt l'attention sur d'autres aspects, stylistiques et graphiques surtout, de l'œuvre.

Vu le caractère relativement technique des débats que suscite le travail d'Andréas, dont le lectorat est bizarrement double, à la fois éminemment populaire pour certains albums (comme la série "Rork") et très savant pour les trois albums susnommés, il est très important de bien circonscrire l'état actuel des recherches sur Andréas que le livre de Sohet et Lacroix reprend et excède en même temps. Mis à part les interventions plus locales sur les singularités graphiques du style d'Andréas, qui en restent la plupart du temps soit à s'extasier soit à s'indigner de ses prouesses techniques, on peut distinguer trois types d'approches dans les études plus fouillées de cette œuvre. La première, qu'illustre un célèbre article paru dans *Zozolala*, s'efforce de reconstruire de manière aussi complète et homogène que possible le récit qu'article, ou plutôt désarticule, la narration éclatée d'Andréas². La seconde, dont les meilleurs exemples restent les analyses d'inspiration très ricardolienne de Jean-Claude Raillon³, se propose de déchiffrer la fiction des récits d'Andréas comme un reflet "autoreprésentatif" de ses mécanismes de production. La troisième, enfin, dont certains des travaux antérieurs de Lacroix et Sohet portent la trace, se réclame avant tout de la critique biographique, plus ou moins mâtinée de psychanalyse (Lacroix et Sohet 1997).

L'ambition narrative se distingue certes de ces lectures, mais il prend non moins soin de les inclure. D'abord en leur rendant des hommages répétés au sein de ses propres développements, chose hélas bien rare dans les milieux académiques. Ensuite en leur réservant littéralement une partie du livre. Sohet et Lacroix sont en effet parvenus à obtenir les droits de reproduction ou de publication de deux articles fondateurs, celui (déjà publié) de Schifferstein sur *Cyrrus*, celui (inédit) de Samson sur *Coutoo*. Corollairement, ils insèrent aussi de longs extraits tant des recherches de Jean-Claude Raillon que de leurs propres entretiens avec Andréas. Leur livre acquiert ainsi une valeur d'usage exceptionnelle et devrait servir de modèle à ce que devrait être une recherche collective et vraiment ouverte. Bien entendu, Sohet et Lacroix ne se contentent nullement de proposer une sorte de "reader" à l'américaine, c'est-à-dire un recueil de textes déjà connus qu'ils se borneraient à remettre en perspective. Tous les textes cités ou reproduits se voient en effet intégrés dialectiquement à une approche nouvelle, qui est basée avant tout sur l'analyse des récits d'Andréas (voire *du* récit d'Andréas,

¹ Y. LACROIX et Ph. SOHET, *Andréas. Une monographie*. Ainte-Egrève, Mosquito, 1997.

² M. SCHIFFERSTEIN et al., "Het Cyrrus-mozaiëk", *Zozolala*, n° 40, 1988, pp. 3-8.

³ J.-Cl. RAILLON, "L'homme qui lit", *Conséquences*, n° 13-14, 1990, pp. 64-104. IDEM, "Un mort dans la crypte", *Conséquences*, n° 15-16, 1991, pp. 15-29.

les auteurs essayant de démontrer qu'il existe bel et bien une conception unique et relativement uniforme de la narration chez Andréas).

Tel que l'expliquent Sohet et Lacroix, le récit "selon" Andréas existe bel et bien, et il correspond à une série de constantes et de contraintes suffisamment fortes et lisibles pour qu'il soit envisageable d'en fournir la description détaillée. Grosso modo, *L'ambition narrative* souligne trois aspects.

D'abord le fait que le récit laisse une certaine marge de manœuvre au lecteur : même s'il est tout sauf incohérent ou disloqué, comme on pourrait le croire de prime abord, un livre d'Andréas ne dit jamais tout, ne livre jamais toutes les clés. Quand bien même le récit obéit largement à une logique du rêve, le recours à l'onirisme n'est jamais utilisé de telle façon qu'il permet de résoudre l'énigme finale de chaque narration. De la même façon, les fortes résonances autobiographiques de l'univers d'Andréas ne servent jamais d'alibi à une homogénéisation des récits, et dans les entretiens l'auteur lui-même peut se réserver le droit de se montrer peu enclin à suivre Sohet et Lacroix chaque fois que ceux-ci l'interrogent sur les sous-entendus incestueux de sa thématique.

Un deuxième aspect fondamental qu'accentuent les recherches narratives de Sohet et Lacroix, tient au fait que les mécanismes du récit sont toujours mis en scène de telle manière que le lecteur a la possibilité de s'adapter à l'univers très particulier d'Andréas, pour peu bien sûr qu'il accepte de faire du texte un parcours patient, stylo en main pour ainsi dire (l'analyse de l'incipit de *Coutoo* est ici on ne peut plus exemplaire).

Enfin, la démarche narrative d'Andréas s'appuie invariablement sur un travail on ne peut plus formel, chaque unité de l'œuvre (de la forme des cases aux blancs intericoniques, de la présence ou absence de cadres aux techniques de lettrage, notamment) a son rôle à jouer dans la mise en place du grand projet narratif.

Par rapport aux trois approches déjà connues et attestées de l'œuvre d'Andréas, on voit bien que *L'ambition narrative* innove dans la continuité. D'une part, le livre de Sohet et Lacroix continue la méthode de "reconstruction narrative" à la Schifferstein, tout en y mettant plus d'un bémol ; il explore lui aussi la veine "autoreprésentative" d'Andréas, mais pour l'arrimer plus solidement au registre narratif ; et il étend la perspective "psychanalytique" à une dimension autrement plus générale, qui s'avère être celle de la *triple mimésis* de Ricœur (cheville ouvrière des recherches menées à l'*Observatoire du récit médiatique* de Louvain-la-Neuve dont Sohet et Lacroix sont en quelque sorte des cousins transatlantiques). D'autre part, toutefois, *L'ambition narrative* met aussi de nombreux accents nouveaux, tant au niveau de l'analyse de certains détails bien connus qu'à hauteur de l'ensemble des trois récits, dont éclate surtout l'intense dialogue entamé et entretenu avec le lecteur.

On peut reprocher à Sohet et Lacroix d'être trop modestes, et de rester trop à l'écoute de leurs divers intermédiaires, qu'il s'agisse d'Andréas ou d'un de ses commentateurs attirés. Mais pareil reproche n'est pas sérieux. Par contre, et ceci est la rançon pratique et théorique de leur excès de

modestie, je crois que les auteurs ne vont pas assez loin dans leur propre conception du récit, qu'ils semblent envisager essentiellement comme *reconstruction*, c'est-à-dire comme décodage d'une structure déjà présente dans l'œuvre, au lieu de l'élaborer résolument sur le mode de la *construction* lectorale, c'est-à-dire comme encodage de deuxième degré. La manière dont la psychanalyse est introduite dans la lecture offre une belle illustration de cette trop grande modestie, qui risque de faire obstacle à une intervention plus énergique de l'instance lectorale. Le freudisme est en effet surtout mobilisé quand les auteurs discutent, avec bonheur du reste et sans le moindre bluff, certaines distorsions du fil narratif (s'agissant du *Triangle rouge*, la finesse des observations est parfois stupéfiante). Il reste plus curieusement absent quand il s'agit d'analyser la structure du regard, qui engage de manière beaucoup plus directe encore la place et la présence du lecteur. Il y a ici sûrement une suite à donner aux analyses de Sohet et Lacroix, et ce d'autant plus que le motif central de l'inceste, dont ils démontrent à merveille l'importance fondamentale, ne serait pas sans rapport avec la peur de l'image et le danger du regard que nous enseignent les analyses freudiennes de la vue et de la pulsion scopique. Continuer dans cette voie serait sans doute aussi une façon d'élargir la perspective étroitement freudienne à d'autres dispositifs, à commencer bien entendu par celui de Lacan.

Mais Sohet et Lacroix ne bloquent pas ces travaux futurs : ils les rendent possibles, et il est désormais impensable de mener une étude sérieuse sur *Andréas* et sur la bande dessinée en général qui n'accorde pas une place d'honneur à *L'ambition narrative*.

Jan BAETENS