

Clément de Gaulejac

Ligne claire et contours flous

Le dessin d'illustration
dans la tourmente climatique

Artiste, auteur, illustrateur, chercheur ; autant de rôles que l'on peut attribuer à Clément de Gaulejac, récipiendaire du prix de la recherche 2021 de la Fondation Grantham. D'emblée, les limites entre les disciplines se trouvent brouillées, de manière à valoriser les approches poreuses et hybrides de la recherche et de la création. Cette fluidité entre les champs théorique et pratique qualifie bien la pratique du lauréat, qui se situe à la croisée de l'écriture et des arts visuels.

Dans le cadre de son séjour de résidence à la Fondation Grantham, Clément de Gaulejac s'est plongé dans une réflexion théorique et philosophique sur les problématiques entourant la représentation d'objets si complexes qu'ils deviennent insaisissables. Il aborde ainsi les difficultés, celles de l'auteur comme celles de l'illustrateur, à faire image de phénomènes environnementaux, sociaux et politiques, tels que la crise climatique ou le capitalisme qui l'alimente. Le défi ici est de créer une synthèse, de donner une forme circonscrite à un ensemble d'idées et de concepts en interrelation. Mais au fur et à mesure de son texte, Clément de Gaulejac met à mal la ligne qui devait agir comme contour étanche. Supposer qu'il est possible de tracer clairement les bords d'un objet revient, selon lui, à affirmer que nous connaissons d'avance quelles en sont les limites. En convoquant les travaux de Bruno Latour, l'auteur nous amène à remettre en question

cette conviction, au profit d'une pensée qui articule les notions d'intérieur et d'extérieur. La ligne perd alors sa clarté et elle devient moins un contour qu'une zone de contact, par exemple, entre le corps et l'habitat. En pointant certaines approches plus conventionnelles du dessin qui reposent sur la distinction entre les objets et leur environnement, Clément de Gaulejac apporte un regard critique sur les façons de représenter le monde. En effet, il semble impossible de penser la question des limites sans se demander qui fixe ces dernières, en vertu de quelle autorité et de quelles circonstances.

Alors que le texte se déploie bien au-delà des questions évoquées ici, il suscite une riche réflexion sur le potentiel critique de l'art. À travers sa recherche complexe sur l'articulation du langage et des images, Clément de Gaulejac inscrit sa pratique dans un contexte politique actuel, en écho aux luttes sociales et environnementales qui secouent nos collectivités. La question de l'agentivité de l'art face à ces enjeux traverse le travail de l'artiste, mais ce dernier garde toujours un œil critique sur l'édification de ce médium comme une solution concrète. Il en ravive plutôt la valeur de conscientisation et de mobilisation, et le met en scène comme catalyseur d'idées et, il faut l'espérer, d'actions.

7	Introduction
9	Le capitalisme
14	La représentation de la terre vue de loin (la malédiction d'Atlas)
17	La question des bords, du contour
22	Réflexivité(s) de la ligne claire
25	Le rôle de la ligne claire dans la construction du sens commun
28	Voir à l'intérieur des choses
32	Douter du doute
37	Bibliographie

Dans mon travail d'illustrateur, il m'arrive de rencontrer des difficultés liées à la représentation de certaines choses qui excèdent les bords du cadre. Ce sont des objets qui paraissent à la fois trop gros et trop complexes pour que l'on puisse s'en faire une image mentale qui ne dépasse pas nos facultés d'entendement. De ces objets, on pourrait dire qu'ils sont incommensurables, c'est-à-dire littéralement sans commune mesure, comparables à rien, hors d'échelle, insaisissables. Leurs ramifications sont multiples, et l'on y pense toujours de façon nébuleuse et parcellaire. Ces objets ne sont pas vraiment des objets ou, plutôt, ce sont bel et bien des objets, mais des objets de pensée, des notions abstraites bien qu'elles

aient un impact plus que tangible dans nos vies. Or, ces concepts qui semblent vouloir se dérober à la représentation, il m'arrive souvent d'avoir à les illustrer, c'est-à-dire de donner à les voir sous la forme d'une image bien concrète et, si possible, assez ramassée pour qu'on en saisisse la portée d'un seul coup d'œil. Ainsi, récemment, les éditions Écosociété m'ont proposé d'illustrer un livre dont le propos était de repositionner le combat écologiste dans une perspective anticapitaliste. Ce n'était pas un, mais deux de ces objets hors d'échelle et cauchemardesques pour lesquels j'allais devoir trouver des solutions figuratives : le capitalisme et les bouleversements climatiques.

Le capitalisme

Comment représenter le capitalisme autrement qu'en ayant recours à ces figurations *vintage* où les usines sont en briques, les cheminées fumantes et les patrons ventrus? Je pense par exemple au banquier en chapeau haut de forme du Monopoly, mais également, aux *Cartoons for the cause* de Walter Crane et à toute l'iconographie anticapitaliste telle qu'elle a pu se développer au cours de l'histoire du socialisme jusqu'à ce que les rigueurs pompières du réalisme soviétique viennent disqualifier cette iconographie. Aujourd'hui, plutôt que fumant et luisant de graisse, la figure du dominant se distingue par un sourire sportif, un costume cintré et probablement des *runnings*. Les usines en briques des quartiers anciennement industriels hébergent les sièges sociaux des géants du web, et les fusées personnelles concurrencent les anciennes cheminées au concours de la silhouette phallique. Par ailleurs, dans l'imagerie socialiste, ce sont des attributs liés au travail ouvrier, qui permettaient d'identifier les exploité·e·s : une salopette de travail, une clé à molette, une casquette, etc. Aujourd'hui, ces attributs, tous très masculins, renvoient davantage au répertoire des accessoires hipsters qu'à la lutte des classes, même si tout le monde — y compris les hipsters — est plutôt bien conscient de leur histoire, voire s'en réclame. Il existe toujours un travail exploité, mais ses attributs, complètement *ubérisés*, ne renvoient pas spécifiquement à l'emprise capitaliste. Les vélos de livraison de *Just Eat* ou *Deliveroo*, par exemple, ou les ordinateurs des pigistes en télétravail ne sont pas des signes distinctifs de l'exploit-

tation. On s'en sert aussi pour se balader ou regarder des séries. Une autre difficulté tient au fait que la domination capitaliste en recouvre d'autres. Ainsi, faudrait-il, pour refléter de manière réaliste la situation du travail exploité, insister sur son caractère raciste et sexiste en représentant de préférence des personnages racisés et féminins? Ne serait-ce pas une façon essentialiste de renforcer les stéréotypes que l'on veut dénoncer? Mais éviter ce problème en ne dessinant que des bonshommes faussement neutres, c'est-à-dire masculins et blancs, n'est-ce pas participer, même involontairement, à l'invisibilisation des travailleuses racisées (Vergès, 2019)? Dès que l'on cherche à représenter le capitalisme à travers des signes qui lui seraient immédiatement attribuables, celui-ci glisse comme une savonnette entre les doigts. Pourtant, ce régime est tout sauf invisible, et ses logos, blasons mondialisés, envahissent notre espace visuel (Klein, 2002). La difficulté n'est donc pas tant de le représenter tel que lui-même se représente — ou voudrait qu'on le voit —, mais de montrer son emprise, ce qu'il nous fait, dans une perspective critique, sans que ce surcroît de visibilité finisse par alimenter la bonne santé du système que l'on prétend dénoncer.

Dans le cadre de la commande d'Écosociété, pour contourner ces difficultés, j'ai eu recours à deux stratégies. La première a consisté à foncer dans le cliché plutôt que de chercher à l'éviter. J'ai dessiné un personnage capitaliste à l'image de son stéréotype afin qu'il ne fasse aucun doute que c'est bien de lui dont on parle. Ainsi, dès la page de couverture, ledit personnage du capitaliste interpelle sèchement le projet même du livre.

POUR UNE ÉCOLOGIE DU 99%

La fumée
vous
dérange?



Assumer d'emblée la «ringardise» de la représentation était une façon d'endosser par avance le procès qui est intenté, dans le débat public, à tout positionnement politique anticapitaliste qui serait, par essence, vieux jeu. Comme si notre incapacité à changer de modèle civilisationnel n'était pas, au contraire, plus que jamais d'actualité. Mais il n'était pas question pour autant de s'en tenir à ce cliché. Au fil des dessins qui rythment le livre, davantage que par les traits qui l'identifient, c'est par le discours qu'il tient que s'éprouve le caractère contemporain de la perversité de mon personnage en complet. Depuis la fusée qui l'amène dans l'espace, il affirme par exemple qu'«un autre monde est possible». Ou encore, dans un chapitre consacré à relativiser la part des responsabilités individuelles dans le désastre en cours, on le voit, au volant d'un camion qui déverse sans vergogne son contenu nauséabond dans un étang, affirmer que «chaque geste compte».

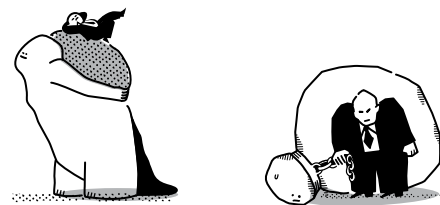


Ce dessin ne vaut pas tant pour ses qualités d'observation. Il active une juxtaposition de clichés (le capitaliste, la décharge, etc.) qui ne sont qu'un procédé, un code figural, pour donner à voir le vrai sujet du dessin, à savoir cet usage tordu du discours propre au capitalisme tardif, son caractère pernicieux, qui se manifeste ici sous la forme, pour le coup très actuelle, de l'écoblanchiment. Le cliché n'est pas une fin en soi, mais il sert à ce qu'il n'y ait aucun doute sur le sujet de l'énonciation (un capitaliste) afin que son appropriation du discours écologiste soit manifeste. Le dessin ne vise

donc pas tant la représentation visuelle du capitalisme que sa manière de récupérer à son profit toute critique qui lui est opposée. C'est le discours (et son retournement — pensons aux *véhicules propres*, aux *énergies de transition* et autre *croissance verte*) qui est visé et qui fait l'objet d'un traitement réaliste.

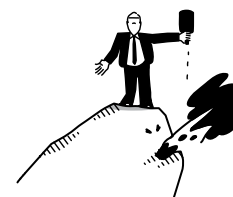
Le dessin d'illustration à problème — c'est-à-dire qui loge en lui un problème, une querelle — est rarement là pour s'offrir à la contemplation. Il s'insère dans le flux d'un discours pour en souligner un trait, le mettre en lumière, littéralement l'illustrer. Mais ce passage du discours verbal au discours visuel doit, selon moi, se faire sans heurts, comme un seul geste ininterrompu. Je vise à ce que la ligne qui dessine se fasse oublier derrière le propos qu'elle sert. Semblable en cela à l'écriture dont le style ne doit pas prendre le pas sur le propos, l'illustration renforce le discours. Elle le fait voir, le rend fluide, quitte à le contester et le faire dérailler, mais elle n'est pas autonome, elle dépend de cette relation pour être signifiante. En cela, je suis en désaccord avec le proverbe selon lequel un bon petit dessin pourrait remplacer avantageusement un long discours, car bien souvent le petit dessin est un discours en lui-même. Ou, à tout le moins, il ne s'y oppose pas par nature, il s'articule avec lui dans un mouvement continu, bien plus que de rupture. L'illustration à problème, telle que je la conçois, agit dans le prolongement du discours, certes avec les moyens visuels du dessin, mais le plus souvent accompagnée d'éléments linguistiques qui apparaissent en titre, dans des phylactères ou en légende. Ainsi, l'image ne vaut-elle pas mille mots — dans le sens qu'elle ne cherche pas à s'y substituer, mais qu'elle s'entrelace avec eux. Et la force de cet entrelacs image/langage, quand il est réussi, c'est qu'il fonctionne de manière tellement symbiotique qu'on a l'impression de n'avoir affaire qu'à un dessin. Ainsi, j'ai coutume de parler de mes *dessins* pour désigner mes illustrations, mais c'est surtout sur le terrain des discours qu'elles se positionnent. Ce sont des traits d'esprit avant d'être des traits de crayon.

L'autre stratégie à laquelle j'ai eu recours est un détour allégorique. Je voulais illustrer cette idée que le capitalisme, au-delà du système économique auquel on est parfois tenté de le réduire, est un type de relation au monde. Alors, pour dessiner cette relation, j'ai adjoint à mon cliché capitaliste un autre personnage, une entité qui me permettait de le représenter comme irréprésentable, de le personnifier. Ce monstre était à la fois l'industrie fossile et la ressource exploitée, les moyens de la production et ceux de la pollution... En un mot, le monstre c'était le Capital, et le jeu à deux personnages me permettait de concevoir les illustrations du livre comme un genre d'intermède entre chaque chapitre, où les thèmes qui venaient d'être abordés seraient repris, mais de manière drolatique. Un numéro de mimes-duettistes, un peu comme dans la bande dessinée *Krazy Kat* de George Herriman où la souris martyrise le pauvre chat. Ou comme la relation sadique et éternellement recommencée qui lie le Coyote au *Road Runner* (Bip-bip !). Le monstre, quant à lui, était dessiné comme un *Barbapapa* ou un démon dans les dessins animés d'Hayao Miyazaki. Sans réelle volonté, ni bonne ni mauvaise, il était une puissance disponible, un golem qui ne devenait que ce que le capitaliste voudrait bien faire de lui. Voici quelques-uns des premiers croquis allant en ce sens :



Lors de la rencontre autour de ces premières esquisses, et alors que je présentais cette option de représentation, l'un des auteurs du livre m'a raconté que cette difficulté de représenter le capitalisme dans des traits qui lui seraient identifiables ne date pas

d'hier, et que Karl Marx lui-même, quand il avait besoin de ramasser d'un trait la notion de capital, avait recours à des métaphores monstrueuses. Et de me citer de nombreux extraits où Marx parle du capital comme d'un *monstre mécanique* ; d'un *Juggernaut capitaliste* ; d'un *Grand Vichnou-Djagannat Capital* ; d'un *Moloch* auquel il faut «tout sacrifier» ; qui réclame «toute la richesse naturelle» et exige «qu'on lui sacrifie le monde entier» (Vioulac, 2013). En ce sens, il trouvait que mon monstre était tout de même un peu trop sympathique, et je m'empressais de corriger le trait en m'inspirant du Moloch marxien :



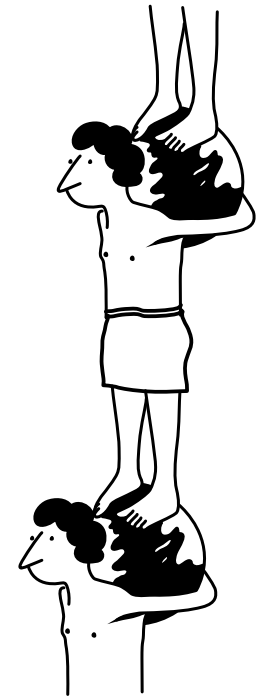
Les esquisses reproduites ici font partie de celles qui n'ont finalement pas été retenues pour le livre (à part la première et la couverture), mais je voudrais montrer un dernier dessin de cette série (non retenu lui non plus) qui va m'offrir une transition vers l'évocation de cet autre défi à l'illustration que constitue ce qu'il est convenu d'appeler le nouveau régime climatique.



La représentation de la terre vue de loin (la malédiction d'Atlas)

Le philosophe et anthropologue Bruno Latour (à qui j'emprunte l'expression de nouveau régime climatique) travaille lui aussi, depuis quelques années, à la figuration d'une créature «mi-cyclone, mi-Léviathan» qui serait à même de ramasser la complexité de ce qui nous arrive. À propos de ce «Cosmocolosse», la co-créatrice de la pièce de théâtre *Gaïa Global Circus*, Frédérique Aït-Touati, dit que c'est l'«incarnation monstrueuse des modernes» (2021, p.12). Mais si j'introduis ici Bruno Latour, c'est pour réfléchir avec lui à une autre de ses propositions, et plus particulièrement aux conséquences de cette proposition sur le travail d'illustration.

Sur mon petit dessin reproduit à la page précédente, on voit le Golem-capital croquer dans la terre, encouragé en cela par le capitaliste qui le flatte tendrement. L'idée était de représenter l'extractivisme de manière burlesque, un peu comme Chaplin joue avec son ballon-monde dans *Le Dictateur*. Mais justement, note Latour, la représentation de la Terre comme un globe vu de loin, pour consensuelle et immédiatement reconnaissable qu'elle soit, ne va pas sans poser de problèmes. Pour lui, le fait de représenter la terre vue de l'espace nous pousse à nous imaginer hors sol, voire à considérer que les fantaisies martiennes pourraient cons-



tituer une alternative à la vie sur Terre alors qu'elle n'est possible que là, au sein de cette fine couche de sol et d'atmosphère qu'il propose d'appeler *Gaïa*. *Gaïa*, c'est la Terre des Terrestres, par opposition à la sphère héritée de la pensée de ceux qu'il appelle les Modernes: «Malgré l'enthousiasme unanime qu'elle a suscité, la célebrissime planète bleue a empoisonné durablement la pensée. C'est une image composite où se mélangent la cosmologie antique des dieux grecs, l'ancienne forme médiévale donnée au dieu chrétien, le réseau complexe d'acquisitions de données de la NASA, avant d'être projeté à l'intérieur du panorama diffracté des médias (2015,

p.180).» Au-delà du concept, c'est bien à l'image même de sphère qu'il s'en prend, affirmant qu'«il doit quand même être possible de s'arracher à la fascination que l'image de la Sphère a exercée depuis Platon [...] ce n'est pas seulement une idée, mais l'idéal même des idées» (ibid.) et que «ceux qui se targuent de penser globalement ne s'arracheront jamais à la malédiction d'Atlas.» (ibid.) Atlas, c'est ce Titan qui porte le monde sur ses épaules, mais ce faisant plonge l'imaginaire dans le paradoxe suivant: si le monde entier est sur les épaules d'Atlas, alors où sont donc ses pieds?

Le paradoxe d'Atlas — l'absurde malédiction qui veut qu'il ne puisse pas se soutenir lui-même — sert de toile de fond à cette affiche dessinée en 2019, pour le groupe *Extinction Rébellion Québec*, dans laquelle j'essayais de dénoncer le caractère morbide de l'idéologie de la croissance basée sur la prémisse fautive qu'un développement sans fin puisse être *durable* :

L'EXTRACTIVISME



EST UN NIHILISME

La Terre vue de loin irrigue notre imaginaire politique en puisant à la même source que l'idéologie extractiviste qui perçoit notre planète comme un objet dont on pourrait s'emparer plutôt que l'univers qui nous donne abri. Voir la Terre de loin est le rêve de milliardaires transhumanistes et sécessionnistes. Décoloniser notre imaginaire devrait donc en passer par d'autres manières de représenter le monde. Nous ne sommes pas en dehors de lui, ne le serons jamais. C'est depuis l'intérieur qu'il faut le figurer. *Exit* donc les illustrations qui représentent le globe terrestre en souffrance, le globe qui pleure, le globe trognon, etc. Mais cette remise en question radicale de tout un répertoire figuratif n'est pas la seule que la pensée latourienne fait subir aux facilités de l'iconographie écologiste.

Notre condition de terrien nous attache au sol, non seulement par la force de la gravité, mais parce que nous lui sommes liés de manière vitale, symbiotique. Le sol

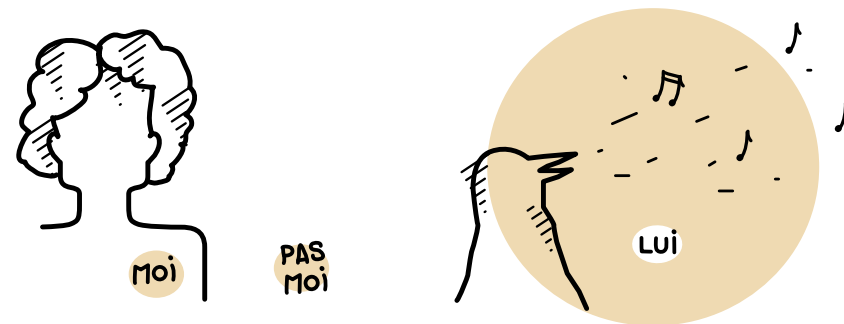
terrestre n'est pas un en-dehors de nous-mêmes, il nous prolonge comme les racines prolongent l'arbre bien au-delà de sa partie visible. Ce qui nous *environne* n'est pas le décor de notre vie, mais ce qui la rend possible : « Pour les formes vivantes, ce qui est décrit comme étant *autour* (appelé pour cette raison *environnement*) ne constitue pas le cadre dans lequel elles vivent et luttent pour leur survie, mais le résultat non intentionnel de cette lutte pour leur survie. Le mélange gazeux qui compose l'atmosphère n'est pas ce qui environne les plantes et les formes de vie, mais l'un de leurs produits » (2018, p.39). Pour Latour, il est absurde de considérer l'individu d'un côté et son environnement de l'autre, comme deux entités séparées. Il s'appuie sur Lynn Margulis pour rendre incertains « les bords exacts » des corps, et principalement, ceux de l'humain, qui ne seraient plus tant des organismes que des « ensembles d'agissants en forme de nuages aux contours flous qui permettent à des membranes un peu durables de subsister grâce au secours que l'extérieur apporte à ce qui se tient à l'intérieur. » (2021, p.63) Là est le « nouveau régime climatique », selon Latour, pour lequel il s'agit désormais de « compliquer les relations de pouvoir en redessinant les frontières entre intérieur et extérieur » (2018, p.40). Dans cette optique, le surgissement pandémique est autant une aubaine qu'une calamité, car « c'est tout l'avantage du confinement que de nous désincarcérer des bords à ligne claire » (2021, p.124).

Cette phrase, par l'usage singulier qu'elle fait de l'expression *ligne claire*, a agi sur moi comme le dé clic dont procède l'envie d'écrire ce texte. Le moment pandémique a bouleversé l'image que nous nous faisons de nous-mêmes, et c'est sans doute une chance à saisir. Les bords de ce que nous sommes, les limites de notre propre corps, ne passent peut-être pas par là où nous pensions qu'elles passaient. L'incertitude, en soi, est fascinante. Mais pour l'illustrateur que je suis, elle revêt un sens tout particulier.

La question des bords, du contour

Dans le monde du dessin, et plus particulièrement celui de la bande dessinée et de l'illustration, l'expression *ligne claire* renvoie à une façon de dessiner. On doit l'invention du terme au dessinateur néerlandais Joost Swarte qui raconte avoir conceptualisé cette idée en 1977 alors qu'il réalisait une exposition sur Tintin. Il a forgé cette formule pour désigner la technique de dessin d'Hergé et de ses inspirations : « l'épaisseur des contours est toujours la même, l'ombre n'existe pas, et les couleurs fortes et les pastels différencient scène et décor » (2010). À la suite de Swarte, des théoriciens comme Thierry Groensteen se sont emparés du concept pour désigner « une mouvance aux contours assez flous (sic) regroupant de nombreux artistes [...] animés par un même souci d'épure, de lisibilité, une même confiance dans le cerne, le trait net et la couleur en aplat » (2013). Aux yeux du théoricien, le concept ne fait pas que regrouper des artistes au trait comparable, il a également valeur de manifeste. Au-delà de la technique, la ligne claire incarne en effet une « recherche de lisibilité, une même obsession de la clarté [qui] anime toute une lignée d'artistes voués à l'image narrative, discourante, au dessin transitif au service de la communication d'une idée, d'une situation, d'une intention ». Et d'ajouter : « la ligne claire, c'est le dessin au service de la raison ; elle nous assure que le monde est tout entier déchiffrable ». La ligne claire, c'est le dessin des Modernes, un dessin réaliste, schématique et simplificateur. Entre toutes les lignes susceptibles de définir un objet, elle privilégie le contour censé représenter « l'objet d'une

façon suffisante, sinon complète» (Topfer); «On essaie d'éliminer ce qui est graphiquement accessoire, de styliser le plus possible, de choisir la ligne qui est la plus éclairante» (Hergé). Dans la bruyante *gestalt* du réel, la ligne claire isole des objets, et l'outil par excellence de cette distinction, c'est le contour, le cerne qui définit les objets, trace une ligne entre ce qu'ils sont et ce qu'ils ne sont pas, hors de tout doute. Cette définition de la ligne claire postule qu'avant même de les représenter, nous savons ce que sont les objets et ce qu'ils ne sont pas. Où sont leurs limites, leurs bords. Dans cette optique, délimiter un contour équivaut à délimiter un problème. Or, c'est cette certitude même que vient inquiéter la perspective latourienne. Sommes-nous bien sûr de savoir par où passent les bords? Où commencent et où s'arrêtent les objets que nous dessinons?



Dans son recueil de chroniques *Le sourire du flamant rose*, sous-titré *Réflexions sur l'histoire naturelle*, le théoricien de l'évolution Stephen Jay Gould aborde la question des délimitations dans la nature en exposant le cas de la *galère portugaise*. Également connue sous le nom de *physalie*, cette cousine de la méduse fait partie de la famille des *siphonophores*. Depuis qu'on la connaît, cette catégorie du vivant pose le problème suivant aux naturalistes : sont-ils des organismes (comme, par exemple, l'humain) ou bien des colonies (comme, par exemple, la fourmière)? Aux tenants de l'une et de l'autre interprétation, Gould oppose un doute quant au bien-fondé de la question : «La nature se présente parfois à nous sous la forme de continuums et non d'objets distincts aux délimitations précises. [...] À mi-chemin entre la colonie et l'individu, au milieu de ce continuum [...], nous découvrirons certainement des systèmes ambigus — que nous ne parviendrons pas à classer —, et cette impossibilité sera l'expression non pas des limites de notre

connaissance, mais simplement d'une propriété de la nature. [...] Les siphonophores sont-ils des organismes ou des colonies? Ni l'un ni l'autre et les deux à la fois. Ils se situent au milieu d'un continuum dont les deux extrêmes se transforment progressivement l'un en l'autre» (1988). La galère portugaise vit dans les mers chaudes et tempérées, c'est-à-dire que son milieu naturel est *l'eau tiède*. L'eau tiède se situe elle-même au milieu d'un continuum : la transformation de l'eau chaude en eau froide (ou l'inverse). Ainsi, l'irréductible flou entourant la définition des siphonophores est-il comparable au milieu dans lequel elles baignent. Mais ne faudrait-il pas plutôt dire qu'il *s'étend* au milieu dans lequel elles vivent? Dans *Habiter en oiseau* (2019), la philosophe des sciences Vinciane Despret montre, par exemple, que le chant de l'oiseau est un prolongement de son être — lui qui continue d'être lui au-delà de lui-même —, ce qui est une autre façon de poser la question des bords du corps. À partir de quand moi cesse d'être moi?

Dans un autre texte, elle présente le cas du *diffugia*, un protozoaire qui absorbe du sable, qu'il ne digère pas, mais qui remonte à la surface de lui, si l'on peut dire, au point de lui constituer une coquille. Elle feint de s'interroger sur le statut de cette coquille — habitat ou squelette? — pour aussitôt affirmer que cette distinction importe peu, car dans les deux cas, l'agrégat occupe une même fonction d'abri. Ce qui l'intéresse, en revanche, dans ce flou catégoriel, c'est qu'il pose la question de «la fragile détermination de ce qui est soi et non soi, entre extérieur et intérieur» (2018, p.54). Et là où la question devient franchement intéressante à ses yeux, c'est quand on étend cette indétermination corps/habitat à la notion de territoire. Elle propose ainsi de remplacer le très possessif *ce territoire est à moi* par un plus sensible *ce territoire, c'est moi*, dans

le sens de *c'est moi aussi, c'est moi qui me prolonge au-delà de moi*. «La possession, dans ce cas, est bien plus le fait d'être possédé que de posséder! [...] le territoire territorialise l'animal, l'habitat fait de l'être un habitant» (2018, p.54). Dans une conférence, elle précise sa pensée : «pour les oiseaux, le territoire n'est pas à comprendre comme propriété : il articule un centre comme lieu de parade, et une périphérie comme dispositif d'enthousiasme, là où il y a de l'action, une rivalité qui est un mode de sociabilité» (2020).

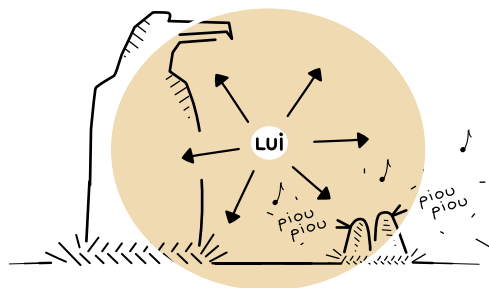
1 Comme dans *Le Long poème court à terminer chez soi* de Robert Filliou (1965) : «je possède une maison/ma maison me possède/je possède un métier/mon métier me possède/je possède une idée/mon idée me possède [...] on est possédé par ce que l'on possède.»

Par ailleurs, c'est toute la dialectique du prédateur et de sa proie qui se trouve rebattue par cette nouvelle approche de la manière dont les êtres vivants voisinent les uns avec les autres. Le philosophe Baptiste Morizot affirme ainsi que même si le loup est un animal qui reste invisible aux yeux de l'humain, on peut percevoir sa présence en creux « dans la grâce du chevreuil ». En effet, selon lui, « en exerçant une pression de prédation, les loups sont les opérateurs de la sélection naturelle et produisent ainsi des chevreuils plus agiles, plus vifs, plus alertes, plus puissants » (2017, p. 41). En le lisant, je ne pouvais m'empêcher de visualiser des peintures rupestres où la précision même du tracé des silhouettes se voit contrariée par d'innombrables recouvrements, de sorte que les différentes identités animales fusionnent autant qu'elles se distinguent.



Ce genre d'image enclenche un autre type de récit que celui qui consiste à voir dans le prédateur un bourreau et, dans sa proie, une victime. Il ne s'agit pas de relativiser l'effroi de la fuite, mais encore une fois de considérer le brouillage des limites et la façon dont cette incertitude transforme notre regard. Ainsi, Vinciane Despret relate-t-elle cette énigme qu'elle emprunte au biologiste Jacob von Uexküll : « pourquoi de nombreux petits oiseaux font-ils leur nid à proximité de ceux de leur prédateur ? Sont-ils inconscients ? » Il semblerait, au contraire, que ce choix soit très judicieux, car du point de vue du prédateur, « tout ce qui entoure son nid et qui porte sa marque, son odeur, serait extension de lui-même, comme un grand

moi qui s'étend. Voilà pourquoi ceux qui sont proches du nid n'ont rien à craindre » (2018, p.54).



Celui qui devrait se faire du souci, par contre, c'est l'illustrateur dont le moyen d'expression privilégié est la ligne claire, car c'est toute une pensée du contour qui vole en éclat avec cette déconstruction de la limite. L'extension du moi au-delà du moi en fiche un sacré coup à cette affirmation de Topfer selon lequel le contour permet de représenter l'objet « d'une façon suffisante, sinon complète ». Force est de constater que cela ne suffit pas et, surtout, que ça en laisse échapper des bouts. Que reste-t-il du mandat de la ligne claire quand on abolit la distinction entre l'être et ce qui l'environne ? Elle, dont la mission était de soigneusement délimiter les objets et le décor, de composer une image à partir d'éléments distincts bien séparés les uns des autres ? L'idée que je soutiens ici n'est assurément pas que les nouvelles pensées du vivant, tel qu'elles se déploient dans le sillage philosophique de Latour, Despret ou Morizot, disqualifient la ligne claire comme manière conventionnelle de dessiner, mais de prendre conscience du biais, des présupposés que véhiculent cette façon de regarder et de représenter le monde. Mon intention est d'ouvrir un espace pour que ma façon de dessiner — et partant ma façon à moi d'être vivant — se laisse affecter par cette remise en question de la notion de limite. Ce que je propose n'est donc pas une annulation, mais la critique d'un médium qui se donne souvent comme vision neutre alors qu'elle est le fruit d'une histoire du regard.

Petite précision conceptuelle. La définition académique de la ligne claire telle que donnée plus haut est une bonne définition, elle pose bien les choses. Toutefois, ma propre définition, ce que j'appelle la ligne claire dans ce texte, est plus hospitalière, plus large. Dans mon esprit, la ligne claire ne se limite pas aux critères plastiques de la bande dessinée franco-belge. C'est, plus largement, une façon d'envisager le dessin comme la représentation visuelle la plus fluide possible de ce que l'on veut dire. Dans cette visée, la qualité de l'exécution ne s'évalue pas tant selon les critères des beaux-arts du bon dessin (traduction de l'espace en deux dimensions, appréciation des volumes, etc.) que selon d'autres critères qui privilégient la transitivité du dessin d'illustration, c'est-à-dire l'efficacité avec laquelle il fait voir — ou dérailler — le discours qu'il soutient. On privilégiera ainsi la lisibilité (on peut se demander pourquoi le dessinateur ou la dessinatrice a dessiné une théière ou un manteau, mais on voit sans équivoque qu'il s'agit bien d'une théière ou d'un manteau) ; une certaine narrativité (le dessin s'insère dans un récit ou un discours. Il est l'instant décisif d'une séquence plus longue. Les personnages, s'il y en a, sont animés d'une vie, d'une intention, d'un mouvement) ; l'esprit de synthèse (la ligne claire est une forme brève, proche de l'aphorisme, elle simplifie le réel pour en améliorer la compréhension. Tout en elle est au service de l'expression la plus directe d'une idée). Ces éléments reprennent en partie ceux de la définition canonique donnée précédemment, mais ils permettent de l'étendre bien au-delà de la stricte école Hergé. Ainsi, dans ce texte, la ligne claire en vient à désigner tous les dessins qui utilisent une certaine clarté dans l'énonciation pour mettre en scène des problèmes parfois très complexes, ce que j'appelle des dessins à problème. Un exemple me vient en tête chaque fois

que je cherche à expliquer ce que j'entends par dessin à problème. Il s'agit d'un dessin dont il existe maintes versions — si bien que je n'en connais pas l'auteur ou l'autrice originale — et je m'autorise ici à en proposer une reprise à mon tour.²



Le dessin ne montre que peu de choses — deux diplodocus passent ensemble un bon moment par une belle nuit d'été —, mais il active pourtant quantité de ces phénomènes incommensurables dont je parlais en introduction : l'imminence de la catastrophe, l'irréversibilité tragique de l'extinction, le déni insondable, voire l'ultime élégance de la lucidité flegmatique. Dans ce dessin, ce n'est pas parce qu'elle évoque le dessin d'Hergé que la ligne est claire, mais parce qu'elle dit de manière éclatante, et avec une grande économie de moyens, des choses extrêmement complexes.

L'illustration donne de la vitesse à l'entendement. Elle ramasse, en quelques traits, un problème insaisissable dont on avait conscience de manière partielle et nébuleuse. Elle le donne à voir de manière dialectique. Elle l'allégorise.

² J'ai dessiné toutes les illustrations qui accompagnent ce texte. Il y en a cependant un certain nombre — comme ces deux dinosaures — qui sont des exercices d'admiration, c'est-à-dire des copies d'illustrations dont je ne suis pas l'auteur, mais qui agissent sur moi comme des modèles. En face de ces dessins, je suis comme l'apprenti s'en allant au Louvre copier les toiles de maîtres. Certaines de ces reprises sont sourcées (Kosuth, Steinberg, Cavandoli, Gotlib, Bohr) ; d'autres non, parce que je n'en connais pas les auteurs ou les autrices (*Fais un Vœu*) ou parce que leur nature de *meme* les voue à l'anonymat de la reprise infinie (c'est le cas de la dernière illustration *Fuck the system*).

Réflexivité(s) de la ligne claire

Dans le sillage de la linguistique saussurienne (articulation du signifiant et du signifié) ainsi que du tournant linguistique (au cours duquel il est apparu qu'aucune expérience de la réalité ne nous était accessible sans la médiation du langage, et donc qu'aucun phénomène n'était indépendant des mots qui le décrivent) le langage s'est retrouvé l'objet d'une attention renouvelée, voire d'une sourcilleuse déconstruction. Les philosophies analytiques ou poststructuralistes ont activé la mécanique du soupçon, accusant le langage de construire des métaphores farfelues, d'être le sanctuaire de l'inconscient, etc. Mais la beauté de la chose, c'est que c'est depuis le lieu même de la langue que cette critique a pu fourbir ses arguments les plus définitifs. La force du langage, c'est précisément de permettre la critique du langage. Et le raffinement délicieux de ce mouvement critique, c'est que, loin de nous clouer le bec, il a donné lieu à pléthore de discours.

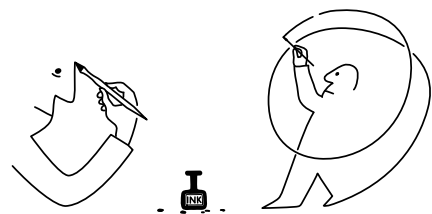
Nulle intention satirique dans ce constat, mais la volonté de lier mon analyse de la ligne claire — et plus généralement du dessin d'illustration qui vise à «faire voir une idée» — à cette critique du langage, où l'on considère autant ce qu'il permet de dévoiler que ses points aveugles, les pré-supposés, l'implicite et les malentendus qu'il véhicule. Comme le langage, la ligne claire prétend à une forme de transparence, une expression objective et sans filtre du réel, mais cette ambition ne va pas sans heurts, et ce sont ces querelles internes que je cherche à problématiser. On l'aura compris, même si ma perspective est critique, elle n'est pas désenchantée. Il s'agit plutôt d'un geste de relance. Il me semble en effet, que dans les ruines du positivisme, la ligne claire partage avec le langage un dessein commun auquel on ne saurait renoncer : dire et figurer le monde malgré tout, même s'il faut pour ce faire intégrer au dispositif d'expression la conscience de sa propre opacité.

Pour la linguiste Clarisse Herrenschmidt, l'écriture des langues est distincte de celle des nombres, car elle «est douée de réflexivité, de telle sorte qu'en ne se servant que de ses mots et règles, il est possible de dire dans une langue donnée ce qu'est cette langue et ce qu'est une langue : les langues s'expliquent elles-mêmes. [Par opposition par exemple au] *langage des nombres* [qui lui] n'est pas doué de réflexivité : il est impossible de dire ce que sont les nombres et ce qu'est la mathématique qui s'en occupe, en n'usant que des nombres, de leurs noms et des signes qui les représentent, il y faut ajouter des énoncés dans une langue» (2007, p.III). Dire du langage qu'il est doué de réflexivité signifie donc qu'il peut se décrire lui-même. On peut dire, par exemple, en paraphrasant Joseph Kosuth (*Five Word In Orange Neon*, 1965) :

**CETTE PHRASE
COMPORTE CINQ MOTS**



Cette capacité autoréférentielle témoigne d'une formidable souplesse. C'est une conscience de soi qui contient son propre système d'autocritique. Il est juste d'affirmer que la ligne claire est un système de représentation transitif, qu'elle vise à s'effacer, comme médium, derrière ce qu'elle cherche à dénoter. C'est au nom de cette prétention à la transparence que je lui prête une cause commune avec le langage, mais c'est aussi parce que la ligne claire partage avec lui cette qualité réflexive, c'est-à-dire qu'elle peut se décrire elle-même, avec ses propres outils, et surtout parce qu'elle peut se critiquer elle-même. On peut ainsi utiliser l'outil contour pour déconstruire l'idée même de contour, comme l'a démontré, de manière virtuose, le dessinateur Saul Steinberg (1945). Je me permets de redessiner ici deux de ses classiques où la ligne n'est plus utilisée pour délimiter précisément les contours de l'être, mais tout au contraire, pour générer un grand mouvement d'incertitude à l'endroit même du partage entre son intériorité et son extériorité.



Autre exemple de ligne qui a conscience d'elle-même, le personnage bougon de *La linea*, série télévisée italienne créée par Osvaldo Cavandoli dans les années 1970. Je pense en particulier à ces moments où l'énergumène déverse dans son sabir inimitable un torrent d'injures sur son propre dessinateur, souvent parce qu'il se trouve mal dessiné ou qu'il trouve que son équipement, le décor, voire ses propres péripéties, laissent à désirer. En interpellant ainsi son créateur, l'agité raleur installe une zone de flou ou, si l'on préfère, un passage entre

les mondes, une porosité réflexive entre sujet créateur et objet créé. Il témoigne ainsi du fait qu'il a conscience d'être une créature plastique, littéralement une ligne au bout du crayon qui la dessine. Mais de cette dépendance, il fait une interdépendance. On retrouve ici l'appel de Bruno Latour à se « désincarner des bords à ligne claire », c'est-à-dire à ne plus considérer les objets en soi, pour ce qu'ils sont, mais à se concentrer sur ce qui les relie, sur la façon dont ce qu'il appelle les acteurs, humains ou non humains, interagissent entre eux.



(En dessinant cette reprise/hommage à *La linea*, je me surprends à y voir quelque chose qui m'avait échappé. Dans son geste qui semble blâmer le dessinateur pour un dégât dont il serait l'auteur, le personnage irascible ne désigne pas seulement une discontinuité de la ligne — ce que je croyais dessiner —, mais aussi le sol. Ce sol qui, précisément, pourrait nous faire défaut, identifié par Latour dans *Où atterrir ?* comme l'enjeu crucial auquel il nous faut faire face.)

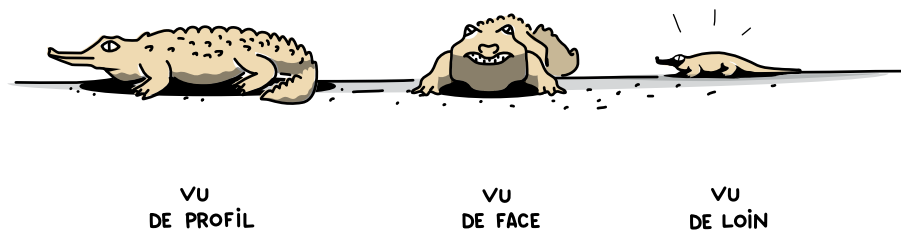
Le rôle de la ligne claire dans la construction du sens commun

Pour prolonger cette petite épistémologie personnelle de la ligne claire, je voudrais maintenant élargir la focale, prendre un pas de recul et ne plus la considérer en tant que simple trait, mais en lien avec l'un des contextes dans lesquels elle est apparue, à savoir un certain type de vulgarisation scientifique. Ceci me permettra d'aborder un autre aspect de la disposition réflexive de cette manière de dessiner : sa capacité à penser *contre* elle-même.

Le rapport au monde extractiviste, où notre environnement est perçu au mieux comme un décor, au pire comme une ressource inanimée, est une idéologie. Et comme toute idéologie, elle s'appuie sur des discours et un imaginaire. Or, cet imaginaire moderne, où s'opposent nature et culture, force est de constater que les illustrations à ligne claire ont fortement participé à le constituer. Je pense aux bandes dessinées franco-belges dans lesquelles le monde — et singulièrement les pays alors colonisés — apparaissait comme un terrain de jeu infiniment disponible, mais également aux images dites d'Épinal, aux abécédaires illustrés et, plus généralement, à tout l'arsenal visuel de la vulgarisation scientifique. L'échantillon est hétéroclite, mais ces documents illustrés, à la fois édifiants et pédagogiques, ont en partage d'avoir joué un rôle dans la constitution d'un certain sens commun visuel. Le monde entier s'est ainsi vu indexé et expliqué par l'image, mis à disposition de la jeunesse (essentiellement masculine), en complément de l'atlas et du dictionnaire. Mon hypothèse ici est double. D'un côté, affirmer que ce type d'images a joué un rôle important dans la diffusion et la consolidation de l'idéologie coloniale et la naturalisation des régimes de domination. Mais dans

un même élan, affirmer que, si ce type d'illustration a bel et bien participé à constituer un imaginaire où les boy-scouts ont les joues rouges et les mamans préparent des tartes, il peut également servir à le défaire. Je pense, par exemple, à la verve contre-culturelle des années 1960 à 1980 au cours desquelles, dans des magazines comme *Pilote* ou *Hara-Kiri*, le détournement de la docte entreprise de vulgarisation est devenu quasiment un genre en soi. Il ne s'agissait pas tant, dans ces revues, de dénoncer des formes de domination que l'on vient d'évoquer que de ridiculiser l'esprit de sérieux dont se paraît l'idéologie de l'époque. Et ce retournement ravageur a ouvert une brèche émancipatrice dans la manière dont ces discours faisaient autorité.³

Un extrait de la *Rubrique à Brac* de Marcel Gotlib me semble éloquent dans sa manière de faire dérailler vers l'absurde la leçon de choses. Il s'agit d'une vignette mettant en scène le professeur Burp, personnage de scientifique spécialiste en histoire naturelle. Ou plutôt, c'est un détail de la vignette que je redessine ici de mémoire. Il s'agit du panneau pédagogique dont se sert le professeur pour présenter divers aspects du crocodile qui est tour à tour représenté :



3 Dans son livre *Tous les chevaliers sauvages : tombeau de l'humour et de la guerre*, (2012), Pacôme Thiellement étudie comment ce combat de l'humour « bête et méchant » contre l'esprit de sérieux s'est malheureusement vu lui aussi retourné, à partir des années 1980, pour devenir une arme de pouvoir aux mains des puissances politiques et médiatiques. Et dans son essai *Procès Verbal* (2019), Valérie Lefebvre-Faucher enfonce le clou en montrant comment la notion de liberté d'expression et la prétention libératoire à rire de tout s'est peu à peu retrouvée accaparée par la défense du droit du plus fort à se moquer du plus faible.

L'humour est potache et la charge discrète, mais elle dynamite l'aspiration positiviste à l'objectivité. Et c'est toute la prétention à la transparence du dispositif de vulgarisation qui se trouble, ou plutôt qui fait l'objet d'un retournement. L'objet de la conférence n'est plus tant le crocodile que la conférence elle-même, son ton, ses manières, ses biais. La leçon de choses se renverse, et c'est l'observateur qui se retrouve brusquement mis en lumière par le prodige de cet éloignement soudain du point de vue.⁴

Ce mouvement de recul qui consiste à s'intéresser tout autant, sinon davantage, au discours et aux actions de l'observateur plutôt qu'à l'objet de son observation, c'est précisément ce qui constitue le socle méthodologique de l'enquête anthropologique de Latour sur les Modernes. C'est également ce que fait, de manière jubilatoire, Vinciane Despret. Elle étudie les éthologues qui étudient les animaux. Elle les regarde les regarder, en essayant d'être attentive à la manière dont le contexte et les présupposés de leurs recherches en conditionnent les résultats. Mais son regard critique sur la science n'est jamais anti-scientifique, et elle s'émerveille volontiers de l'intuition et des audaces des sujets de son étude. Sa démarche l'oppose, en revanche, à toute tentation autonomiste de l'esprit scientifique qui n'aurait plus de comptes à rendre au sens commun. Et c'est précisément sur ce terrain, celui du retour dans le sens commun de ce qui en avait été séparé, que la ligne claire peut jouer un rôle salutaire en participant à déconstruire ce qu'elle avait elle-même contribué à construire. Car les outils pédagogiques ne sont pas réservés aux seuls maîtres, quand bien même ils auraient été conçus pour servir leurs intérêts. C'est leur force même que de pouvoir servir à autre chose. Il en va de la vulgarisation scientifique comme des stéréotypes dont on a vu, au

début de ce texte, qu'ils restaient disponibles, malgré la lourdeur de leur histoire, et pouvaient être réorientés vers un usage renouvelé, intégrant la conscience même des lourdeurs de cette histoire. Il n'est certainement plus possible d'utiliser ces figures au premier degré, c'est-à-dire dans le but d'activer les promesses du grand soir ou d'un monde en paix avec lui-même, infiniment parcourable, infiniment traçable. Allégoriques au chômage, elles n'en constituent pas moins le fond commun d'un imaginaire collectif qu'il est encore possible d'activer. En effet, le problème n'est pas tant la part prise par la ligne claire dans la constitution d'un imaginaire encombré de mauvais stéréotypes — elle y a pris part, et ils sont mauvais — que de se demander comment activer ce récit pour en faire le lieu même d'une délibération, c'est-à-dire d'une capacité d'action. La ligne claire est un outil dont la forme ne présuppose pas l'usage que l'on peut en faire. Sa capacité à naturaliser les discours dominants peut même s'avérer très efficace pour contribuer à leur déconstruction.

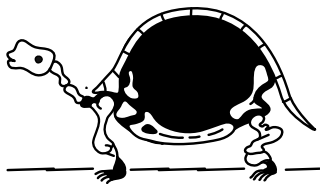
4 On trouvera des exemples plus récents de ce type de détournement, à la fois fantasque et sérieux, du format de l'exposé scientifique chez Marion Montaigne dans sa série *Tu mourras moins bête, mais tu mourras quand même* (depuis 2008) ; ou chez Boulet — autre héritier putatif de la prétention à l'érudition délirante d'un Gotlib — qui se met souvent lui-même en scène dans la situation d'expliquer des choses insignifiantes ou loufoques avec l'autorité de la preuve scientifique (*Notes*, 2008-2018).

Voir à l'intérieur des choses

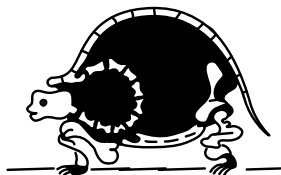


Poursuivons notre brève exploration de la ligne claire envisagée comme le « dessin des Modernes » au-delà de la vulgarisation scientifique, ou plutôt en amont, là où sa clarté programmatique n'est plus mise au seul service pédagogique de l'explication scientifique, mais doit permettre de visualiser des objets complexes qui échappent aux capacités de la vision humaine. Nous avons vu, un peu plus tôt, les problèmes que pouvait poser la représentation de notre environnement vital sous la forme du globe terrestre. Le squelette est un autre exemple d'objet emblématique de la doxa moderniste. Avec l'éprouvette et le microscope, il est l'objet positiviste par excellence, le champion d'une certaine illustration scientifique pour laquelle il n'est rien de plus beau qu'un monde aux contours bien nets. Le squelette, auquel il convient d'associer toute une catégorie d'images aussi merveilleuses que problématiques, ces illustrations qui permettent de voir simultanément l'enveloppe corporelle d'un être et son armature, c'est-à-dire — on y retourne — son intériorité et son extériorité.

Ces illustrations ne montrent pas seulement l'ossature, mais également, en silhouette, le contour de la chair qu'elle structure. Le dedans et le dehors en même temps, d'un seul coup d'œil. Ces images fonctionnent un peu comme les représentations architecturales en coupe : pour dire le vrai, elles trichent avec le réel. Elles offrent au regard une vision que l'on ne verra jamais. Non pas la représentation du réel, mais le secret de son fonctionnement, la structure du système.



COMMENT LA TORTUE RENTRE SA TÊTE

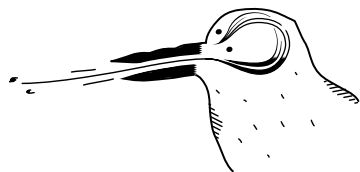


Ces images qui articulent la chair et son squelette sont porteuses d'une promesse de transparence, mais une transparence un peu frelatée, un boniment de charlatan. Il y avait une marque de sous-vêtements pour la publicité télévisée de laquelle un publicitaire créatif avait inventé, dans les années 1980, en France, les lunettes dites « qui déshabillent » et qui, comme l'indiquent leur nom, permettaient de voir les passant-e-s en bobettes. Ainsi scrutées, les victimes de ce voyeurisme grivois ne se doutaient de rien et se comportaient comme s'ils et elles étaient habillées. Au-delà du fantasme érotique un peu bas

de gamme, un tel dispositif était, à mon avis, porteur d'une autre pulsion scopique : le regard qui s'immisce à l'intérieur des choses et des corps, et articule leur dedans avec leur dehors. Il y a quelque chose encore de l'extractivisme dans cette permission que se donne la figuration en coupe de voir à l'intérieur des choses, une prétention pour le moins possessive à l'objectivité qui valide la dissection. Elle répond à un désir fort, mais un désir voyeur et destructeur. Voir dedans, c'est s'autoriser une découpe. C'est trancher, littéralement, l'objet qui nous intéresse en deux, comme une poire.

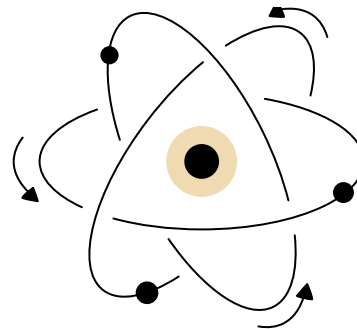


COMMENT LE PIC-BOIS ENROULE ET DÉROULE SA LANGUE



À l'opposé serait la métaphore, méthode plus douce pour un voyage à l'intérieur des corps. Une figuration fausse et vraie à la fois qui permet de percer la matière, de rentrer à l'intérieur des choses, sans les détruire, par le seul truchement du langage et de sa capacité à produire des rapprochements et des déplacements inattendus.

Afin d'explicitier ce double régime d'une figuration métaphorique qui serait à la fois vraie et fausse en même temps, évoquons l'histoire d'un dernier dessin. Le dessin de quelque chose de si petit qu'il tombe en dehors de la feuille. Ce dessin impossible, mais dont l'impossibilité même ouvre un champ de possibles, c'est le schéma de l'atome qui représente les électrons orbitant autour du noyau atomique, telles les planètes autour du soleil.



Ce schéma, si familier qu'il vient immédiatement à l'esprit quand on parle d'atome, est pourtant notoirement faux. Le physicien Niels Bohr, qui avait proposé ce modèle en 1913, l'a renié quelques années plus tard en 1920. Les raisons de ce désaveu sont complexes, mais autant que je puisse en rendre compte, il y en a deux qui s'imposent. La première est plutôt d'ordre matérialiste. L'infiniment petit oppose une limite à la représentation. À cette échelle, la longueur d'onde des microscopes est plus grande que ce que l'on voudrait pouvoir observer. La seconde limite à la représentation est plus théorique. Pour Bohr, ainsi que pour la plupart de ses collègues physiciens, le basculement quantique est plus radical qu'un saut d'échelle. C'est l'entrée dans une réalité qui ne peut plus être décrite de façon objective, un monde de phénomènes nouveaux dont seules les équations mathématiques peuvent rendre compte. Le langage et les images en sont bannis (Yocaris, 2010). Autrement dit, et pour citer Wittgenstein, qui s'exprimait à la même époque, bien que sur de tout autres sujets, *ce dont on ne peut parler, il faut le taire*. Mais, de la même

manière qu'un second Wittgenstein est venu mettre un peu d'eau dans le vin du premier, il semblerait qu'un second Niels Bohr soit venu tempérer la défiance du premier à l'endroit de la représentation. On raconte, en effet, qu'il acceptait finalement que son petit schéma planétaire de l'atome circule et se diffuse dans le sens commun, en affirmant toutefois que les figurations de ce type n'étaient que des symboles de quelque chose qui n'était pas représentable. Werner Heisenberg, autre inventeur de la physique quantique, rapporte que Bohr faisait une analogie entre ce type de représentations et la poésie qui propose des métaphores et des paraboles sans pour autant prétendre que ces figures de style soient une peinture correcte de la réalité (1972, p.285).

Il est formidable ce moment précis où la nécessité scientifique de bien nommer le réel — et la batterie d'interdits métaphoriques qui l'accompagne — rencontre l'impératif poétique qui consiste à dire nouvellement des choses nouvelles avec le bon vieux lexique dont nous disposons, aussi usé et encombré de clichés soit-il. Lors d'une conférence en 2020, Baptiste Morizot ne dit pas autre chose quand il parle de l'importance d'inventer de nouvelles métaphores pour approcher le vivant. Il donne l'exemple des abeilles qui « dansent des cartes » en précisant que c'est le mélange connu/inconnu qui fait la force de cette description : la danse, on connaît ; les cartes, on connaît ; mais danser une carte, on n'avait jamais entendu ça.

Douter du doute

En introduction, j'ai annoncé faire face à des difficultés liées à ma manière de figurer des problèmes complexes en utilisant le dessin d'illustration. J'ai donné comme exemples deux objets — le capitalisme et les bouleversements climatiques — d'autant plus difficiles à synthétiser qu'ils sont désormais assimilables au monde abîmé dans lequel nous vivons. Pour habiter ce monde malgré la peur et l'imminence des désastres, Bruno Latour nous enjoint à une sorte de métamorphose qui passe par l'acceptation de l'incertitude des contours flous. En m'appuyant sur cette proposition forte et féconde, il m'est apparu pertinent de réfléchir à ce qu'elle pouvait signifier dans mon travail d'illustration. Cette petite épistémologie personnelle m'a conduit à me questionner sur mon outil de travail et sa clarté revendiquée. Mais, au moment de boucler (provisoirement) cette enquête, une objection apparaît. Tout au long de ce texte, j'ai donné spontanément une valeur très positive au doute que j'oppose à la rigidité des certitudes à défaire. Or, je me demande s'il n'y a pas une sorte de confort intellectuel à faire du principe d'incertitude une incertitude de principe.

Le doute est sans conteste le fondement de la pensée critique, son outil indispensable. Mais n'est-il pas également une arme à double tranchant ? Sous le nom de *confusionnisme*, il est ce poison hérité, entre autres, des années Trump et qui consiste à jouer du soupçon systématique pour disqualifier des faits avérés. Bien sûr, ce sinistre personnage n'a pas inventé le tordeur, mais il a su tirer un profit politique considérable de la confusion générée par ses procès en informations fallacieuses (*fake news*). On peut également penser à ces « contre-narratifs » imaginés par les multinationales pour discréditer toute forme de connaissance menaçant leurs intérêts. On sait, par exemple, comment la pétrolière Total, mise au courant dès 1971 des conséquences désastreuses des émissions de carbone, a néanmoins délibérément entretenu le doute quant à la base scientifique du dérèglement climatique, notamment par le biais d'un soutien considérable apporté aux thèses négationnistes (Correia, 2021). Notre monde n'est pas seulement abîmé, il est également très confus. Nous serions, selon certaines analyses, entrés dans l'ère de la post-vérité. Les colères légitimes butent sur les théories paranoïaques, et les complots farfelus saturent l'espace de la critique. Dans la sphère médiatique, les extrémistes du déni sont qualifiés de modérés et les lanceurs d'alerte de radicaux. Les prétendants au pouvoir jurent, la main sur le cœur, que le climat est la priorité des priorités, mais ils achètent des pipelines, creusent des tunnels et distribuent les crédits-carbone comme l'église, autrefois, ses indulgences. Aux travailleurs qui seraient tentés de protéger le climat et leur emploi, on répond qu'il faut choisir, comme s'il pouvait y avoir encore du travail sur une planète morte.

Dans ce contexte chaotique, il peut apparaître nécessaire d'opposer une ligne (politique) claire à ces tactiques d'enfumage et de déstabilisation. Et c'est peut-être ici que mes réflexions « latouriennes » rencontrent une limite, se heurtant au bord du cadre. Inquiéter les certitudes modernes qui ont façonné le monde dans lequel nous vivons est une nécessité. Mais cette réflexion sur les outils de description du monde ne doit pas nous dispenser de les utiliser pour tenter de tracer — aussi clairement que cela se peut — les lignes de partage qui structurent les querelles politiques de notre temps. Comme artiste, et malgré les difficultés dont j'ai tenté de faire mention au début de ce texte, j'ai choisi l'illustration pour m'engager dans cette bataille. Ce moyen d'expression me permet de figurer, non pas le monde, mais les problèmes que nous rencontrons à vouloir y vivre en bonne intelligence.

La ligne claire simplifie le réel, et c'est paradoxalement cette simplification qui me permet de donner à voir la complexité de nos disputes. En réduisant le bruit autour des situations conflictuelles, elle me permet de m'approcher au plus près de leur noyau brut, de faire apparaître le dilemme fondamental qui les travaille. J'isole les termes d'une contradiction — souvent en jouant sur une confusion volontaire des niveaux de discours — et je les présente dans leur infernale tension afin qu'ils apparaissent comme les pôles tragiques d'une vérité nue. La confusion cesse alors d'être subie pour devenir le matériau comique d'un jeu de dupe enfin dévoilé. L'incertitude des contours flous inhibe, l'héritage positiviste agace, mais le potentiel de leur mise en tension enclenche une dynamique que l'on voudrait inarrêtable.



Bibliographie

- Aït-Touati, F. et Coccia, E. (dir) (2021). *Le cri de Gaïa*. Paris : La découverte.
- Boulet (2008-2021) *Notes*. Paris : Delcourt.
- Correia, M. (2021) *Dérèglement climatique: Total savait dès 1971*. Médiapart, 20 octobre 2021.
- Despret, V. (2018). Habitats animaux. *Revue Palais*. Paris : Palais de Tokyo.
- Despret, V. (2019). *Habiter en oiseau*. Arles : Actes Sud.
- Despret, V. (2020). *Conférence avec Baptiste Morizot*. Hurigny : La manufacture d'idées. Consulté à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=Ivew7waiaKM>
- Despret, V. (2021). Comment accueillir les mammoths ? Dans Ait-Touati, F. et Coccia, E. (dir) *Le cri de Gaïa*. Paris : La découverte.
- Filliou, R. (1965, 1984). *Longs poèmes courts à terminer chez soi*. Bruxelles : Lebeer Hossmann.
- Foucart, S. (2012). *L'appel d'Heidelberg, une initiative fumeuse*. Le monde (16 juin)
- Gotlib, M. (1970-1974). *Rubrique-à-brac*. Paris : Dargaud
- Gould, S.-J. (1988). *Le sourire du flamant rose: Réflexions sur l'histoire naturelle*. Paris : Seuil
- Groensteen, T. (2013). *Ligne claire. Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*. Consulté en ligne à l'adresse : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article690>
- Haraway, D. (2020). *Vivre avec le trouble*. Vaulx-en-Velin : Éditions des mondes à faire.
- Heisenberg (1972). *La Partie et le tout. Le monde de la physique atomique*. Paris : Albin Michel.
- Herrenschmidt, C. (2007). *Les trois écritures: Langue, nombre, code*. Paris : Gallimard.
- Klein, N. (2002). *No logo. La tyrannie des marques*. Arles : Actes Sud.
- Latour, B. (2015). *Face à Gaïa*. Paris : La découverte.
- Latour, B. (2017). *Où atterrir?: Comment s'orienter en politique*. Paris : La découverte.
- Latour, B. (2018). Le raccommodage du corps politique par Tomás Saraceno. *Revue Palais*. Paris : Palais de Tokyo.
- Latour, B. (2021). *Où suis-je?: Leçons du confinement à l'usage des terrestres*. Paris : La découverte.
- Lefebvre-Faucher, V. (2019). *Procès-verbal*. Montréal : Écosociété.
- Legault, F., Savard, A. et Theurillat-Cloutier, A. (2021) *Pour une écologie du 99%: 20 mythes à déboulonner sur le capitalisme*. Montréal : Écosociété.
- Macé, M. (2019). *Vivre dans un monde abîmé*. Revue Critique 860-861, janvier-février 2019. Paris : Minuit.
- Montaigne, M. (2008-2019). *Tu mourras moins bête, mais tu mourras quand même*. D'abord comme blog consulté à l'adresse : <http://tumourrasmoinsbete.blogspot.com/> puis publié chez Delcourt.
- Morizot, B. (2017). *Sur la piste animale*. Arles : Actes Sud.
- Morizot, B. (2020). *Conférence avec Vinciane Despret*. Hurigny : La manufacture d'idées. Consulté à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=Ivew7waiaKM>
- Revault d'Allonnes, M. (2018). *La faiblesse du vrai. Ce que la post-vérité fait à notre monde commun*. Paris : Seuil.
- Steinberg, S. (1945). *All in line*. London : Pinguin Books. Consulté à l'adresse : <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.463795/page/n57/mode/2up>
- Stengers, I. (2020). *Réactiver le sens commun. Lecture de Whitehead en temps de débâcle*. Paris : La Découverte/Les Empêcheurs de tourner en rond.
- Swarte, J. (2010). La ligne claire est une technique plus qu'un manifeste. Propos recueillis par Yves-Marie Labé. Journal Le Monde. Consulté à l'adresse : https://www.lemonde.fr/culture/article/2010/10/19/la-ligne-claire-est-une-technique-plus-qu-un-mani-feste_1428243_3246.html
- Thielleman, P. (2012). *Tous les chevaliers sauvages: tombeau de l'humour et de la guerre*. Paris : Ph.Rey
- Topfer, R. (1998 [1983]). *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*. Paris : Ensba.
- Vergès, F. (2019). *Un féminisme décolonial*. Paris : La Fabrique.
- Vioulac, J. (2013) *La Logique totalitaire: Essai sur la crise de l'Occident*. Paris : Puf.
- Yocaris, I. (2010). Des images et des paraboles: Niels Bohr et le discours descriptif en physique quantique. *Cahiers de Narratologie*. Consulté en ligne à l'adresse : <http://journals.openedition.org/narratologie/6025>

Remerciements

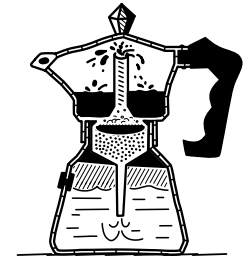
Ce texte a été écrit au cours de l'été 2021, lors d'une résidence à Fondation Grantham. Ma gratitude va à Ji-Yoon Han pour l'exigeante bienveillance avec laquelle elle en a lu et commenté les premières versions. Ma gratitude va également à Michel Paradis et Bernard Landriault pour la générosité de leur accueil ainsi qu'à Emmanuelle Choquette et Louise Paradis pour leur aide à la concrétisation de cette publication. Enfin, je remercie Valérie Lefebvre-Faucher, Marilou Lemmens et Richard Ibghy d'avoir amicalement accepté d'en discuter avec moi.
— Clément de Gaulejac

La Fondation Grantham tient à remercier de façon particulière le Conseil des arts et des lettres du Québec, la MRC de Drummond et le Mouvement Desjardins de leur appui.

Biographie

Artiste, auteur et illustrateur, Clément de Gaulejac vit à Montréal depuis le début des années 2000. Sa plus récente exposition s'intitule *Les Maîtres du monde sont des gens* (Galerie UQO, 2019; Écart, 2021; Plein sud, 2022; Musée régional de Rimouski, 2023). Il est également le créateur de la fontaine intitulée *Bottes de pluie*, installée devant la Bibliothèque Maisonneuve à Montréal (Hochelaga-Maisonneuve, 2022). Aux éditions Le Quartanier, il a publié *Les artistes* (2017), *Grande école* (2012) ainsi que *Le livre noir de l'art conceptuel* (2011). En 2022, il a publié dans la collection *Terrains vagues des PUM* l'essai théorique *Tu vois ce que je veux dire? Illustrations, métaphores et autres images qui parlent*. Comme illustrateur, il collabore régulièrement avec différents journaux, revues et maisons d'édition. On peut voir l'ensemble des affiches qu'il a produites en soutien à divers mouvements sociaux ou politiques sur le site : www.eau-tiede.org.

Pour en savoir plus : www.calculmental.org



Édité par la Fondation Grantham
pour l'art et l'environnement
Saint-Edmond-de Grantham, Québec

Texte écrit, dessiné et publié
sur le territoire ancestral non-cédé
de la Nation Waban-Aki.

Correction
Patricia Robin

Graphisme
Louise Paradis

Imprimeur
Graphiscan

Papier
Pages intérieures : Rolland Enviro Satin
(100 % de fibres postconsommation)
Couverture : Neenah environment®
(30 % de fibres postconsommation)

Dépôt légal 2022

Bibliothèque et Archives nationales
du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
Library and Archives Canada

ISBN 978-2-9819284-7-4 (imprimé)
ISBN 978-2-9819284-8-1 (numérique)
ISSN 2563-5190 (imprimé)
ISSN 2563-5204 (numérique)

Les Cahiers de la Fondation

Les Cahiers s'inscrivent dans la mission que la Fondation s'est donnée : d'une part, appuyer les productions artistiques et la recherche sur l'art qui se mesurent aux défis environnementaux ; d'autre part, veiller à la promotion et à la diffusion de ces activités, notamment auprès des jeunes en milieu scolaire. La mission de la Fondation nous paraît plus que jamais importante non seulement pour le milieu des arts visuels mais aussi pour l'ensemble des êtres humains et des millions d'espèces vivantes qui les côtoient.

Les Cahiers de la Fondation sont appelés à présenter des expositions, des colloques, des démarches d'artiste, des textes de recherche et des essais provenant de tous les champs du savoir qui portent une attention particulière aux questions liées à la relation de l'art à l'environnement.

www.fondationgrantham.org
info@fondationgrantham.org



Fondation Grantham pour l'art et l'environnement