



# Plan national de formation

Rencontres philosophiques  
Langres, 4, 5, 6 octobre 2018

## « L'Art »

---

### Présentation des séminaires

---

#### Sommaire

<b>Séminaire A : Michel Houellebecq, l'art et la philosophie.....</b>	<b>2</b>
Bibliographie.....	3
<b>Séminaire B : Une approche philosophique de <i>L'anneau du Nibelung</i> de Wagner .....</b>	<b>4</b>
Bibliographie sélective.....	5
<b>Séminaire C : Le paysage hors de son cadre.....</b>	<b>6</b>
Le site du séminaire .....	6
<b>Séminaire D : La minorité de l'art : une question de rythmes .....</b>	<b>7</b>
Textes de présentation des séances.....	8
Bibliographie – Sitographie .....	14

---

## Séminaire A : Michel Houellebecq, l'art et la philosophie

---

Responsables : David Jérôme et Yoann Loir.

### Problématique du séminaire

---

L'enjeu de ce séminaire est d'explorer, à travers une sélection de textes et d'images, les motifs philosophiques qui nourrissent l'esthétique houellebecquienne : roman, poésie mais aussi photographie (*Lanzarote*), cinéma (*La Rivière*) et installation (*To stay alive*, Palais de Tokyo, 2016).

#### **Séance 1 : « Auguste Comte toi-même ! » (*Les Particules élémentaires*) : Houellebecq, un romancier positiviste ?**

Les références philosophiques sont nombreuses chez Houellebecq mais la plus singulière est peut-être celle faite à la pensée de Comte et au positivisme en général. Il s'agira de se demander dans quelle mesure l'art romanesque chez Houellebecq se donne pour tâche de déployer les gestes fondamentaux du protocole scientifique, à savoir l'observation, la formulation d'hypothèses et la prédiction.

#### **Séance 2 : « L'émotion abolit la chaîne causale » (*Rester vivant*) : un art poétique schopenhauerien.**

L'influence de Schopenhauer sur Houellebecq est particulièrement visible dans sa conception, volontairement élémentaire, de la poésie : revenir à l'émotion primordiale, la souffrance. Il s'agira de discuter le principe selon lequel l'émotion abolirait la chaîne causale. Dans quelle mesure le poème permet-il de faire « percevoir les choses en soi » ? En quel sens la transmission de cette perception est-elle l'objet de la poésie ?

#### **Séance 3 : « Les artistes se divisent en deux catégories : les révolutionnaires et les décorateurs. J'ai choisi le camp des décorateurs » (*La Possibilité d'une île*).**

Comment expliquer cette partition qu'établit Vincent Greilsamer – personnage d'artiste contemporain dans *La Possibilité d'une île* – entre celui qui se donne pour tâche de transformer le monde et celui qui se contente de l'embellir ? Cette dernière séance s'interrogera sur les liens entre art, politique et religion.

## Bibliographie

---

- Rester vivant*, La Différence, 1991 ; Libro, 1999.
- La Poursuite du bonheur*, La Différence, 1991 ; Libro, 2001.
- H.P. Lovecraft*, Éditions du Rocher, 1991, 1999, 2005 ; J'ai lu, 1999.
- Extension du domaine de la lutte*, Maurice Nadeau, 1994, J'ai lu, 1997.
- Le sens du combat*, Flammarion, 1996.
- Rester vivant* suivi de *La Poursuite du bonheur* (édition revue par l'auteur), Flammarion, 1997.
- Interventions*, Flammarion, 1998.
- Les Particules élémentaires*, Flammarion, 1998 ; J'ai lu, 2000.
- Rester vivant et autres textes*, Libro, 1999.
- Renaissance*, Flammarion, 1999.
- Lanzarote*, Flammarion, 2000.
- Poésies* (intégrale poche), J'ai lu, 2002.
- Plateforme*, Flammarion, 2001 ; J'ai lu, 2002.
- Lanzarote et autres textes*, Libro, 2002.
- La possibilité d'une île*, 2005, Fayard ; J'ai lu, 2013.
- Ennemis publics*, Flammarion/Grasset, 2008 ; J'ai lu, 2011.
- Interventions 2*, Flammarion, 2009.
- La Carte et le territoire*, Flammarion, 2010 ; J'ai lu, 2012.
- Configuration du dernier rivage*, Flammarion, 2013, repris dans *Poésie*, J'ai lu, 2015.
- Non réconcilié : anthologie personnelle*, 1991-2013, Gallimard, 2014.
- Soumission*, Flammarion, 2015.

---

## Séminaire B : Une approche philosophique de *L'anneau du Nibelung* de Wagner : arts, mythe et philosophie dans la seconde modernité

---

Responsables : Gérard Bras et Matthias Gault.

### Problématique du séminaire

---

*L'anneau du Nibelung* n'a cessé d'interroger tantôt le philosophe, tantôt le musicologue ou critique, mais bien peu ont tenté de concilier ce que Wagner appelle dans sa conception du drame : réfléchir dans une même activité esthétique non seulement le « sens » de la musique mais ses effets philosophiques. C'est l'objet de notre enquête esthétique.

Notre hypothèse consiste d'abord à prendre au sérieux l'ambition du musicien-dramaturge de se situer à hauteur des tragiques grecs c'est-à-dire, à l'époque où les dieux sont morts, de proposer un mythe, voire une religion de l'art dont Bayreuth serait le temple. Un mythe moderne est-il possible à l'âge de l'industrialisation du travail, de la mort des dieux, voire de Dieu ? C'est cette question que Wagner tente d'ouvrir dans une conception du drame musical, pensée comme œuvre d'art totale, autant esthétique, religieuse que politique.

#### 1<sup>er</sup> séminaire : origine et commencements.

Ce premier séminaire portera d'abord sur prologue de *L'Or du Rhin* qui se donne à la fois comme commencement d'une œuvre musicale, début d'un drame, mais aussi littéralement origine de la musique elle-même. Il interrogera l'idée d'origine.

#### 2<sup>e</sup> séminaire : la représentation du travail et de l'art.

Deux figurations opposées en sont données dans la *Tétralogie*, dans la 3<sup>e</sup> scène de *L'Or du Rhin*, puis au premier acte de *Siegfried*.

#### 3<sup>e</sup> séminaire : Le *Ring* et la question de l'« œuvre d'art totale ».

*Drame musical*, le projet wagnérien est celui d'une œuvre d'art totale, qui éduque le peuple, le rend sensible au sens du mythe qui sommeille en lui. Pour travailler cet aspect nous dégagerons les figures de Wotan, prisonnier des contrats, de Brünnhild et Siegfried. La question portée par l'art rejoint ici celle de la religion, de son statut dans la modernité.

## Bibliographie sélective

---

*Il serait utile aux participants aux séminaires d'avoir lu les livrets de la Tétralogie et de l'avoir écoutée ou vue (par exemple dans une version DVD).*

Richard Wagner, *L'art et la Révolution* (Sao Maï)

*Écrits sur la musique* (Gallimard)

*Ma Vie* (Gallimard Folio)

*Opéra et drame* (Éditions d'aujourd'hui)

P. Michot, G. Courchelle *Wagner, Le Ring Opéra Conté* (L'Avant-Scène Opéra) CD et livret. Quatre CD d'une heure chacun environ, qui proposent une analyse du livret et de la musique.

Voir aussi L'Avant-Scène Opéra, n°6-7, 8, 12, 13-14 (1977, 1978)

B. Lussato, *Voyage au cœur du Ring*

*Poème commenté*

*Encyclopédie* (Fayard)

T.W., Adorno *Essai sur Wagner* (Gallimard)

A. Badiou, *Cinq leçons sur le cas Wagner* (NOUS)

P. Chéreau, *Lorsque cinq ans seront passés, sur le Ring de Richard Wagner* (Petite Bibliothèque Ombres)

Ph. Lacou-Labarthe, *Musica ficta* (Christian Bourgois)

Claude Lévi-Strauss, Note sur la Tétralogie, dans *Le regard éloigné* (Plon)

Jean-Jacques Nattiez, *La Tétralogie de Richard Wagner, Miroir de l'androgynie et de l'œuvre d'art totale*, revue *Diogène*, PUF, n°208, 2004

*Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau* (Christian Bourgois, 1993)

F. Nietzsche, *Le cas Wagner* (Gallimard)

*Le crépuscule des idoles* (G. Flammarion)

*La naissance de la tragédie* (Gallimard, folio essais)

Timothée Picard (d°), *Dictionnaire encyclopédique WAGNER* (Actes Sud / Cité de la Musique)

*L'art total : grandeur et misère d'une utopie : autour de Wagner* (P.U.R.)

*Sur les traces d'un fantôme : la civilisation de l'opéra* (Fayard)

*Wagner une question européenne* (P.U.R.)

B. Shaw, *Le parfait wagnérien* (Montaigne)

DVD : la mise en scène de P. Chéreau -orchestre dirigé par P. Boulez- reste, pour nous, une référence incontournable.

---

## Séminaire C : Le paysage hors de son cadre

---

Responsables : Justine Balibar et Henri Commetti.

### Problématique du séminaire

---

Si la peinture a joué un rôle fondamental dans la formation et l'évolution de la culture paysagère occidentale, il serait cependant réducteur d'enfermer l'expérience du paysage dans la « boîte cube » dont parlait Leblond de Latour à propos de Poussin. Une fois libérée de la prééminence d'un modèle pictural, l'autonomie esthétique d'une telle expérience apparaît dans tout son relief, sa variabilité et sa richesse sensible. Ce séminaire défendra l'intérêt, aussi bien pour l'expérience esthétique que pour les pratiques artistiques, d'une définition réaliste et pluraliste du concept de paysage. Celui-ci est alors entendu comme un espace physique traversé de relations morpho-géologiques, écologiques et anthropologiques, dont la réalité excède la représentation picturale.

Le séminaire se déroulera en trois moments. Une première séance abordera la question d'un point de vue historique : au XVIII<sup>e</sup> siècle se développe une culture paysagère qui s'émancipe du pittoresque pour explorer des modes originaux de mise en présence du paysage (le voyage, l'exploration, l'alpinisme), mais également leur mise en représentation dans une évolution progressive vers l'image cinématographique. La deuxième séance défendra la légitimité philosophique d'un concept de « paysage réel », en insistant sur les caractéristiques qui le distinguent à la fois d'une représentation paysagère et d'un simple environnement physique.

La troisième consistera en une discussion avec J.-C. Bailly et G. A. Tiberghien sur différents enjeux du paysage contemporain : l'aménagement du paysage tel qu'il s'enseigne dans la formation des paysagistes et la manière dont certains artistes de Land Art, par leurs interventions, mettent en évidence l'importance du mouvement et du parcours dans notre perception des paysages.

### Le site du séminaire

---

Ce site accueille l'ensemble des documents relatifs au séminaire consacré au paysage.

<https://sites.google.com/site/lepaysagehorsdesoncadre/>

---

## Séminaire D : La minorité de l'art : une question de rythmes

---

Responsables : Elsa Ballanfat et Typhaine Morille.

### Problématique du séminaire

---

Le titre du séminaire « La minorité de l'art » fait état d'un embarras à l'égard de l'expression « arts mineurs ». C'est un fait que certains arts demeurent en marge de l'esthétique et de l'histoire de l'art : la danse et le roman graphique, que nous avons choisi d'interroger, en font partie. Mais l'idée de « minorité » concerne également toute forme d'art : poésie mineure, littérature mineure... La minorité désigne alors moins une absence effective de reconnaissance - une immaturité, qu'un moment de crise, où séjournent certains arts plus que d'autres. C'est le moment où l'art se saisit à la racine, dans son rapport au temps et à l'espace, en deçà du langage – question de rythmes.

L'enjeu du séminaire est de proposer des méthodes d'analyse qui s'appuient sur des philosophies diverses de l'espace, du temps et des rythmes ; de construire quelques séquences d'un cours sur l'art, fondées sur les exemples du roman graphique et de la danse.

### Séance n° 1 : Présentation des enjeux théoriques et méthodologiques du séminaire.

#### Minorité de la BD et de la danse ?

- **Mutations de la dynamique des images dans le 9ème art**

À partir d'une taxinomie élémentaire des formes historiques de la BD, il s'agira d'étudier les tendances qui questionnent la narration graphique.

- **Les petites formes de la danse moderne (solo, butô)**

### Séance n° 2 : Temps et durée : 2 expériences esthétiques du rythme dans le roman graphique.

Il s'agira de relier les concepts bergsoniens de temps et de durée à des expériences de lecture. On en tirera une réflexion sur les différentes formes de rythme dans le récit graphique.

Atelier : analyse de planches issues de *3 secondes* de Marc-Antoine Mathieu.

### Séance n° 3 : L'ouverture de l'espace dans *Biped* de Cunningham.

Analyses de séquences (à partir d'une lecture de Maldiney).

### Mutation de la dynamique des images dans le 9<sup>ème</sup> art

#### La revendication d'une minorité de l'art

La notion d'art mineur est à la fois fortement polysémique et intrinsèquement polémique. Elle renvoie en premier lieu à des productions hiérarchisées, du fait de rapports de domination politique, culturelle ou sociale entre groupes d'une même population. Ces rapports de domination mettent ainsi en lien minorités artistiques et minorités sociales. En ce sens, un groupe numériquement ou socialement dominé verra ses pratiques artistiques méprisées, dévalorisées voire proscrites. Les rapports d'autorité et de subordination se traduisent donc par des instances de légitimation ou de discrimination, opposant arts majeurs (savants, bourgeois, établis) et arts mineurs (populaires, prolétariens, décriés).

La réflexion de Franz Kafka sur la "littérature mineure"<sup>1</sup> dépasse pourtant ce premier cadre d'interprétation sociologique restrictif. Écrivain tchèque, Juif de langue allemande, résidant à Prague au sein de l'ancien Empire austro-hongrois, Kafka interroge dans son *Journal* les littératures nationales émergentes en Europe de l'Est. Il les décrit comme des "petites" littératures, hiérarchisant ainsi les langues d'énonciation. Les langues vernaculaires, rurales ou régionales, ayant été abandonnées ou refoulées, sont non seulement celles de minorités numériques exilées ou déracinées, donc "minoritaires", mais elles sont également "minorées" car dévaluées au profit des langues "véhiculaires", urbaines ou étatiques, dominant les institutions et les échanges. Ainsi, selon Kafka, les littératures en langue yiddish ou en tchèque manifestent à la fois une forme d'humilité, mais en même temps une vitalité et une puissance bouillonnante, symptomatiques d'une conscience collective (nationale, ethnique) en voie de constitution. Il ne s'agit donc pas seulement d'opposer une littérature prestigieuse et légitime à une autre modeste et peu reconnue, mais de constater la dialectique et l'interdépendance qui caractérisent leurs interactions.

Les travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari reprennent la réflexion de Kafka, tout en redéfinissant autrement la littérature mineure. "Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure."<sup>2</sup> Une littérature mineure serait alors le fait d'une "déterritorialisation", d'une immigration de l'écrivain dans une langue d'adoption qu'il ne peut véritablement habiter ou investir. D'où deux autres spécificités de cette littérature : le raccordement de l'individuel au politique, et l'effacement de l'auteur au profit d'un collectif d'énonciation. Pour Deleuze et Guattari, cette définition d'une pratique artistique mineure, qui s'inscrit dans le champ socio-politique davantage que dans celui de l'esthétique, n'est toutefois pas encore suffisante. Car "même celui qui a le malheur de naître dans le pays d'une grande littérature doit écrire dans sa langue, comme un juif tchèque écrit en allemand. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers-monde à soi."<sup>3</sup> Il s'opère donc un élargissement du spectre de la minorité d'un art, ou d'une certaine pratique de cet art. L'exercice de minoration auquel se livre un écrivain consiste à déterritorialiser volontairement son usage de la langue pour la rendre plus expressive, plus intense, et conjurer ainsi l'effet d'étrangeté et d'altérité de toute langue conventionnelle. "Comment arracher à sa propre langue une littérature mineure, capable de creuser le langage ? Comment devenir le nomade, et l'immigré, et le tzigane de sa propre langue ?"<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Franz KAFKA, *Journal*, 1911 (paru en 1951)

<sup>2</sup> DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *KAFKA, pour une littérature mineure*, Minuit, 1975, p.29.

<sup>3</sup> Ibid, p.33

<sup>4</sup> Ibid, p.35



On le voit, c'est bien une réflexion authentiquement esthétique qui interroge maintenant le concept de minorité de l'art, celui-ci conservant cependant dans ce transfert tout son potentiel révolutionnaire. Deleuze et Guattari proposent deux pistes pour cet exercice de minoration. Une première voie peut être celle de la surdétermination et de l'exubérance dans l'emploi de la langue majoritaire, qu'il s'agirait alors d'annexer, de coloniser symboliquement afin de la reterritorialiser. Une seconde voie est celle de la sécheresse assumée, de l'emploi "sobre" d'un vocabulaire "desséché", anémié, qu'il s'agira alors d'électriser par des éléments linguistiques "tenseurs" : incorrections, anomalies, discordances. C'est en revenant à "une expression matérielle intense", où le signe fait sens antérieurement à sa signification, et ce, par la répétition des différences et par leurs relations, que pourra s'opérer la création d'un devenir propre à métamorphoser l'auteur et le spectateur. On le voit, la question du rythme, de l'alternance et du séquençage des signes, est ici centrale et décisive.

### **Le 9ème art : minorité et bande dessinée**

Quels rapports la bande dessinée peut-elle entretenir avec cette définition de la minorité artistique ?

Tout d'abord, la bande dessinée s'est construite sur des facteurs historiques et sociaux qui l'ont rapidement conduite à être considérée comme un "art mineur". Il est important de comprendre les présupposés et les impensés d'une telle conception car, loin de se réduire à une dévalorisation conventionnelle, et donc contingente, reposant sur une sociologie du goût, ce mépris relatif traduit un malaise et une difficulté à cerner la spécificité esthétique de cette forme hybride.

On pourrait faire remonter les origines de la bande dessinée aux plus anciennes traces d'écritures répertoriées. Les tablettes d'argile découvertes dans le pays de Sumer (Mésopotamie, IV<sup>ème</sup> millénaire avant notre ère) montrent des inscriptions sous formes de dessins simplifiés, de pictogrammes renvoyant à des objets ainsi désignés. Comme le rappelle l'écrivain William S. Burroughs, "Ecriture et peinture ne faisaient qu'un au commencement et le mot était une image écrite."<sup>5</sup> Les signes sont alors des instances de renvoi naïves ou directes, traçant des récits sous forme imagée. De nombreux exemples historiques, du Livre des morts égyptien (XIV<sup>ème</sup> siècle avant notre ère) à la tapisserie de Bayeux (XI<sup>ème</sup> siècle) témoignent de l'ancienneté des récits graphiques "muets" (sans texte).

L'inclusion du texte à l'image par le biais du phylactère (la fameuse "bulle") va se développer dans l'imagerie du XV<sup>ème</sup> siècle, puis se généraliser à partir du XVIII<sup>ème</sup> siècle dans la presse anglaise et celle des Etats-Unis. La bande dessinée, au sens contemporain du terme, naît officiellement vers 1827, sous les doigts du suisse Rodolphe Töpffer, qui intègre des textes aux images d'un véritable récit : *Les amours de M. Vieux Bois*<sup>6</sup>. Les malentendus sur ce media hybride qu'est la bande dessinée peuvent alors débiter.

La bande dessinée est un art séquentiel : elle se présente par des séries d'images fixes, organisées en bandes selon un ordre narratif. À ces images sont donc, le plus souvent, intégrés des textes. A-t-on ainsi affaire à un récit illustré ou bien à des dessins textualisés ?

Dans un pays comme la France, avec une profonde culture de l'écrit et une forte tradition littéraire, la bande dessinée ne pouvait manquer d'apparaître d'abord comme une sous-culture, destinée à un public peu lettré (populaire ou infantile). Le primat classiquement accordé au texte sur l'image y dégrade la BD en une littérature seconde, mixte impur, *récit illustré*, offrant un plaisir superficiel et plaisamment enfantin, celui de l'image-imitation mise en feuilleton.

Aux Etats-Unis, pays d'immigration et de brassage culturel et ethnique, l'image apparaît comme un langage commun susceptible d'un intérêt largement partagé. La bande dessinée y est davantage

<sup>5</sup> William S. BURROUGHS, *Essais I*, Ed. Christian Bourgeois, 1981, p.118

<sup>6</sup> A. DE LA CROIX et F. ANDRIAT, *Pour lire la bande dessinée*, De Boeck, 1992

reconnue comme art graphique et proprement visuel. Toutefois, cet art sera, à ce titre, rabattu soit sur le modèle pictural (rapprochement avec la peinture ou le dessin au détriment de la mobilité inhérente aux cases et à leur succession), soit sur le modèle cinématographique (au détriment de la coprésence des images permettant une navigation à durée variable et réversible). Or, ces deux comparaisons tendent parfois également à desservir la bande dessinée. Ainsi, se calquant sur le modèle de la contemplation d'un tableau, on tend à se méprendre sur l'expérience visuelle de la lecture d'une bande dessinée. La prolifération d'images réduites successives, entend-on, empêcherait la contemplation, laquelle réclamerait l'unicité de l'image et la continuité de l'expérience esthétique. De nouveau, le récit graphique semble se réduire à un art second, car subordonnant l'autonomie de l'image au diktat de la logique du récit.

Il s'agirait donc, dans cette réflexion, de chercher à définir la spécificité du "9<sup>ème</sup>" art sans recourir uniquement à des concepts empruntés aux autres formes artistiques avec lesquelles on le compare souvent trop légèrement ou superficiellement. Car la bande dessinée n'est pas un genre littéraire ou paralittéraire. Ses cases ne peuvent non plus être lues comme on contemple un tableau. Elle n'est pas davantage un synopsis visuel dont un film pourrait parfaire le dynamisme. Notre hypothèse est que c'est dans son *rythme*, dans sa compositionnalité indissociablement graphique et sémantique, que l'art séquentiel trouve une expressivité propre à provoquer une authentique expérience esthétique.

En ce sens, l'art séquentiel, par son étrangeté et son métissage même, peut faire surgir l'intensification et l'expressivité propre à l'exercice de minoration précédemment décrit. Les termes de Deleuze et Guattari se prêtent d'ailleurs adéquatement à cette hypothèse, lorsqu'ils décrivent une langue mineure comme "un procédé créateur qui branche directement le mot sur l'image"<sup>7</sup>, ou encore comme un procédé neutralisant le sens en ne laissant subsister que de quoi diriger les lignes de fuites. "Il n'y a plus désignation de quelque chose d'après un sens propre, ni assignation de métaphores d'après un sens figuré. Mais la chose comme les images ne forment plus qu'une séquence d'états intensifs, une échelle ou un circuit d'intensités pures qu'on peut parcourir dans un sens ou dans l'autre, de haut en bas ou de bas en haut. L'image est ce parcours même, elle est devenue devenir."<sup>8</sup>

L'apparition, dans les années 60, du terme de "roman graphique" (originellement *graphic novel*<sup>9</sup>), s'il s'inscrit dans un processus de légitimation culturelle et institutionnelle d'une nouvelle forme de bande dessinée (un accès à la majorité comme à un âge adulte ?) ne se réduit pas pour autant à une tentative d'ennoblissement par auto-proclamation d'une dignité littéraire. Elle révèle plutôt une mutation dans la démarche narrative de la "littérature en estampes"<sup>10</sup>. Si l'œuvre prétend s'apparenter désormais davantage au roman, ce n'est pas par un renforcement du pouvoir du texte sur le dessin, mais au contraire, du fait d'une nouvelle idéographie, d'une scénographie du récit proprement et essentiellement visuelle. C'est le graphisme, son découpage, sa mise en page et sa grammaire visuelle, qui mènent et dirigent la logique du récit, pouvant même aller jusqu'à s'abstraire totalement du recours au texte.

---

<sup>7</sup> DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *KAFKA, pour une littérature mineure*, Minuit, 1975, p. 41.

<sup>8</sup> Ibid, pp. 39-40.

<sup>9</sup> Will EISNER, *A Contract with God And Other Tenement Stories, a graphic novel*

<sup>10</sup> TÖPFFER Rodolphe, *Essai de physiognomonie*, Éditions de l'Éclat, 2004 (1ère éd. 1845)

## Temps et durée : 2 expériences esthétiques du rythme dans le roman graphique

### Deux sens du rythme : de la cadence métrique (périodicité) à la structure rythmique

Avant toute analyse spécifique des rythmes inhérents à certaines bandes dessinées et romans graphiques, on rappellera ici l'important renouvellement de la notion de rythme par E. Benveniste en 1951<sup>11</sup>.

À partir de l'analyse philologique du "rhythmos", Benveniste distingue nettement le sens platonicien du terme du sens présocratique. Chez Platon, le rythme est défini par une alternance de temps forts et de temps faibles, permettant une certaine "combinaison proportionnelle" ("harmonia") pouvant être ramenée à une structure arithmétique. Le primat de la mesurabilité dans la définition du rythme traduit ainsi une métaphysique, laquelle présuppose une unité et une uniformité, essentielles et rationnelles, communes à toutes choses. La beauté (dans la danse, par exemple) doit respecter l'ordre mathématique cosmologique. Le rythme y est donc rabattu sur l'idée de cadence, de succession ordonnée arithmétiquement. L'impermanence, l'historicité, sont du même coup neutralisées au profit d'une ontologie de l'éternité.

Dans son acception présocratique, démocritéenne ou héraclitéenne, le rythme est en revanche une "configuration des parties dans l'espace", un "arrangement caractéristique des parties dans un tout", c'est-à-dire une forme particulière du mouvant. L'organisation y est bien spatiale, mais elle prend sens dans une logique temporelle de reconfiguration dynamique continue. Le "rhythmos", (dérivé de "rhéo", qui signifie "couler") est une "manière de fluer", la modalité d'un accomplissement. Il ne désigne pas initialement l'écoulement lui-même. Il renvoie plutôt à l'idée de "forme", telle qu'elle peut être assumée par ce qui est mouvant, fluide et donc modifiable. Le rythme peut alors être défini comme la forme stabilisée d'un devenir.

On passe ainsi d'un rythme-cadence platonicien caractérisant une certaine fixité du mouvement ordonné, sur fond d'éternité cosmologique, à l'idée d'un rythme-fluement, assumant l'idée d'une forme provisoire, se modulant dans une temporalité dynamique et fluide<sup>12</sup>.

### La bande dessinée franco-belge : l'art de la ligne claire comme "ordre du mouvement"

Si le 9<sup>ème</sup> art se présente, ainsi que nous l'avons proposé, comme une formalisation de l'espace-temps cherchant à abolir l'opposition entre signe linguistique et signe graphique, comment organise-t-il cette représentation unifiée de l'intensif et de l'extensif ? Notre recherche consistera à analyser les rythmes narratifs à l'œuvre dans les récits graphiques, les "rhythmos". Elle interrogera les procédés rythmologiques propres à cet art pour mieux saisir la manière dont ils provoquent des expériences esthétiques temporelles originales, qui peuvent illustrer et nourrir une pédagogie des concepts philosophiques associés au temps. Plus particulièrement, nous verrons que le découpage et la mise en page de l'art séquentiel permettent de rendre compte des concepts bergsoniens de temps et de durée<sup>13</sup>.

La bande dessinée paraît s'inscrire originairement dans une logique de *spatialisation du temps*, qui pourrait relever d'une conception platonicienne du rythme ("kinèseos taxis", ordre du mouvement<sup>14</sup>).

---

<sup>11</sup> BENVENISTE Emile, La notion de "rythme" dans son expression linguistique, in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966

<sup>12</sup> SAUVANET Pierre, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, PUF, 1999

<sup>13</sup> BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF 2007 (1ère éd. 1889)

<sup>14</sup> PLATON, *Les Lois*, Flammarion, GF, 2006

On y retrouverait ainsi une représentation d'un temps abstrait et mathématisable, fractionné et mis à plat dans l'espace de la planche par l'alternance des cases, réflexivement proportionnées les unes aux autres en fonction des actions qu'elles traduisent.

Ainsi, dans la BD franco-belge traditionnelle, la dynamique horizontale de la lecture (la dialectique entre le mouvement des cases, le mouvement de l'œil dans la lecture et la succession des pages) se fait sur le fond d'une sorte d'immobilité fondamentale, d'un déni de la temporalité<sup>15</sup>. Dans la bande dessinée européenne, les cases qui rythment le récit témoignent d'une approche d'ordre synthétique : il s'agit de montrer l'instantané d'une action, dans une forme de synthèse spatio-temporelle. L'appréhension des "bandes" (*strips*, séquences d'images) est à la fois globale et vectorisée : chaque image contient l'amorce d'un mouvement, tout en suggérant son prolongement. Les bandes traduisent donc à la fois la simultanéité et la succession. L'essentiel s'effectue souvent dans l'ellipse, dans la césure entre les cases, avec une économie de moyens qui mise sur l'imaginaire du spectateur. La juxtaposition des vignettes décrit ainsi un temps fait de la succession des instants, inclus dans un repère chronologique, un temps homogène où "tout est donné", à condition que le lecteur interpole et meuble les gouttières (interstice entre les cases où se jouent les ellipses temporelles)<sup>16</sup>.

Par ailleurs, la logique sérielle des albums de bande dessinée présentant des personnages récurrents (*Little Nemo* - dans la bande dessinée américaine - ou *Tintin* dans la bande dessinée européenne, pour citer les plus célèbres) traduit une forme d'éternel présent. Leurs aventures mettent les personnages en mouvement, mais hors de toute historicité. Le temps n'a pas de prise sur eux, ils ont certes une mémoire, mais elle ne les modifie pas, comme s'ils restaient les mêmes de toute éternité<sup>17</sup>.

Le rythme se traduit dans la bande dessinée franco-belge par l'alternance de "traits permanents", rendant les personnages à la fois singuliers et identifiables, et de "traits impermanents"<sup>18</sup>, variations expressives permettant le déploiement et le dévoilement progressif du personnage dans son essentialité immuable. Ce rythme s'apparente ainsi à une tension narrative ordonnée et réglée, guidant un récit à la recherche d'une forme d'achronie. La "ligne claire" est ainsi plus qu'une forme de dessin, qu'une esthétique du contour : elle témoigne de ce fil ininterrompu qui relie tous les événements du récit dans un schéma d'ensemble. Elle s'inscrit dès lors dans une certaine ontologie fixiste, une temporalité cosmologique cyclique mais sans devenir, fondée sur la récurrence et la ressemblance des situations.

### **Le roman graphique et le rythme : la narration visuelle comme expérience de l'épaisseur de la durée**

Le roman graphique, bien que cette appellation soit générique et sujette à discussion<sup>19</sup>, modifie en profondeur le rapport du récit visuel au temps. Il cherche souvent à traduire dans sa forme une expérience plus intime de la *durée*, c'est-à-dire un certain vécu psychologique où le temps n'est plus homogène, où il se rétracte et se dilate en une pluralité qualitative continue<sup>20</sup>. On pourrait ainsi le voir comme une forme artistique cherchant à permettre une expérience phénoménologique de la durée.

---

<sup>15</sup> PEETERS Benoît, *Lire la Bande dessinée*, Champs arts, Flammarion, 2010

<sup>16</sup> PEETERS Benoît, *Lire la Bande dessinée*, Champs arts, Flammarion, 2010.

<sup>17</sup> PEETERS Benoît, *La vie rêvée des cases fantômes*, in hors-série Philosophie Magazine n°15, 2012

<sup>18</sup> Ibid

<sup>19</sup> GROENSTEEN Thierry, *Le Roman graphique*, in 9ème art, revue en ligne, Septembre 2012, article en ligne, consulté le 9 mars 2018 : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448>

<sup>20</sup> BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF 2007 (1ère éd.1889)

Tout d'abord, le temps y affecte les héros et les change. Loin d'être des *personnages* immuables (et récurrents), les *protagonistes* s'y manifestent comme des sujets en devenir. Le format est souvent celui d'un récit unique et finalisé, non celui d'une série au nombre de tomes indéterminé. Il s'agit de traduire visuellement un vécu de conscience, fait de variations cumulatives parfois imperceptibles. C'est pourquoi la chronique, le récit biographique ou autobiographique y sont très représentés. Ces types de récits se prêtent plus particulièrement à l'introduction dans une durée pure, où le lecteur épouse l'épaisseur temporelle des événements présentés et opère un "transport intuitif"<sup>21</sup> au sein des phénomènes.

Le système graphique, souvent très codifié, joue beaucoup sur l'itération, sur la récurrence des similitudes et l'intrusion du micro-changement, d'une forme de *clinamen* des situations à l'intérieur d'une routine. La séquentialité se présente alors sous la forme de boucles, de cycles d'images structurées autour d'un même motif, repris et réinvesti avec variabilité, non loin d'une forme de ritournelle deleuzienne<sup>22</sup>. Les images ne se juxtaposent plus mais s'interpénètrent, allant jusqu'à la disparition de la gouttière, cette frontière blanche séparant les vignettes de la bande dessinée européenne classique. La succession s'y abolit alors en compénétration du présent par le passé, de l'avenir par le présent. La forme du roman graphique a proprement pour paradigme cette "modalité du changement", cette "mutation organisée", dont le dessin est la matière malléable et fluctuante. Par lui se manifeste un processus continu de création/destruction propre au paradigme rythmique<sup>23</sup>.

Enfin, il serait sans doute important de souligner dans le roman graphique l'abrogation du dualisme entre l'objet du récit et le sujet en faisant l'expérience, entre le sujet d'énonciation (l'auteur/narrateur), le sujet d'énoncé (le héros/personnage)<sup>24</sup> et le sujet de l'énonciation (le lecteur/percepteur). "L'observation participante" du lecteur provient de la nature immédiatement signifiante du rythme graphique, du caractère visuel de la narration. C'est la mémoire du lecteur, ce sont ses processus de pensée qui enfantent en lui la dynamique et le sens propre au récit. Le rythme y retrouve alors un caractère somatique, corporel, qui lui est originaire, et qui induit une certaine façon de percevoir esthétiquement le monde.

---

<sup>21</sup> BERGSON Henri, *La Pensée et le Mouvant*, PUF, 1938

<sup>22</sup> DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, PUF, 1968

<sup>23</sup> DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, PUF, 1968

<sup>24</sup> DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, KAFKA, *Pour une littérature mineure*, Minuit, 1975, p. 32.

## Bibliographie – Sitographie

---

### Bandes dessinées et romans graphiques :

McCAY Winsor, *Little Nemo in Slumberland*, Taschen, 2014

MATHIEU Marc-Antoine, **3 secondes, Delcourt, 2011**

*Le décalage*, Delcourt, 2013

*Otto, l'homme réécrit*, Delcourt, 2016

*Le début de la fin / La fin du début*, Delcourt, 1995

*Les sous-sols du révolu*, Futuropolis / Musée du Louvre, 2006

McGUIRE Richard, **Ici**, Gallimard, 2015

### Bibliographie générale :

BENVENISTE Emile, La notion de "rythme" dans son expression linguistique, in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966

BERGSON Henri, *La Pensée et le Mouvant*, PUF, 1938

*Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF 2007 (1ère éd. 1889)

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, PUF, 1968

*Critique et Clinique*, Minuit, 1993

DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, KAFKA, *Pour une littérature mineure*, Minuit, 1975

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Tel-Gallimard, 1945

MICHON Pascal, « Rythme, rythmanalyse, rythmologie : un essai d'état des lieux », Rhuthmos, 9 janvier 2013, article en ligne : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article644>

SHUSTERMAN Richard : *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1992. Entretien avec Richard Shusterman, <http://www.davduf.net/l-art-a-l-etat-vif-richard>, 1996

### Essais et articles sur la bande dessinée et sur le roman graphique :

FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *La bande dessinée, essai d'analyse sémiotique*, Hachette Littérature, 1972

GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, Formes sémiotiques, 1999

*Ce que l'Oubapo révèle de la bande dessinée*, in 9ème art n°10, CNBDI 2004

*Le Roman graphique*, in 9ème art, revue en ligne, septembre 2012, article en ligne : <http://neuvieameart.citebd.org/spip.php?article448>

PEETERS Benoît, *Lire la Bande dessinée*, Champs arts, Flammarion, 2010

*La vie rêvée des cases fantômes*, in hors-série Philosophie Magazine n°15, 2012

REY Alain, *Les spectres de la bande (Essai sur la BD)*, Minuit, coll. critique, 1978

TÖPFFER Rodolphe, *Essai de physiognomie*, Éditions de l'Éclat, 2004 (1ère éd. 1845)